

GIUSEPPE VERDI

AIDA

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

AIDA

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

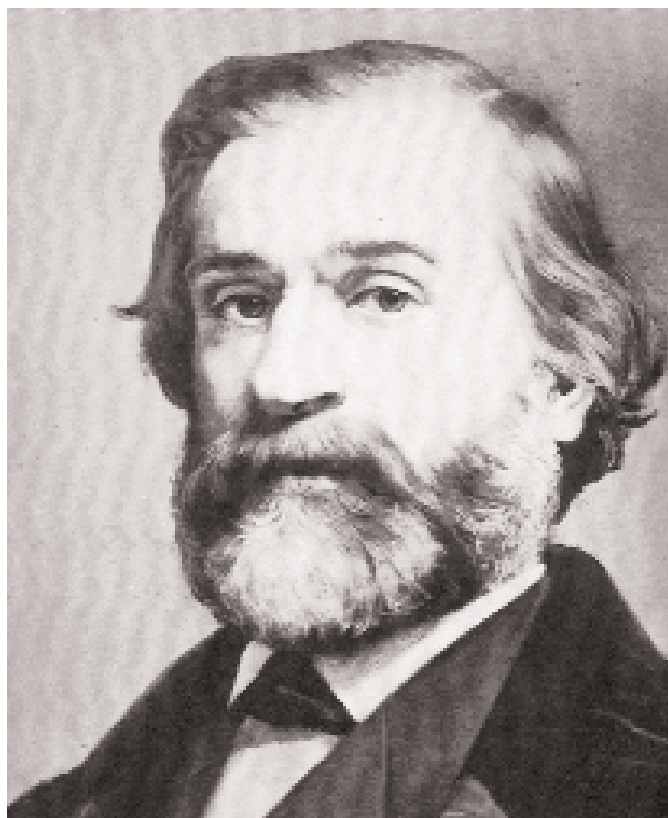
AIDA

opera in quattro atti di
ANTONIO GHISLANZONI

musica di
GIUSEPPE VERDI

PALAFENICE AL TRONCHETTO

VENERD 4 DICEMBRE 1998, ORE 20.00, TURNO A
SABATO 5 DICEMBRE 1998, ORE 15.30, XVII STAGIONE LIRICA DI PADOVA
DOMENICA 6 DICEMBRE 1998, ORE 15.30, TURNO B
MERCOLED 9 DICEMBRE 1998, ORE 20.00, TURNO D
GIOVED 10 DICEMBRE 1998, ORE 20.00, TURNO E
VENERD 11 DICEMBRE 1998, ORE 20.00, FUORI ABB.
DOMENICA 13 DICEMBRE 1998, ORE 15.30, TURNO C



GIUSEPPE VERDI RITRATTO DA KARL JAEGER.

SOMMARIO

7
IL LIBRETTO

34
STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

38
AIDA IN BREVE

42
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

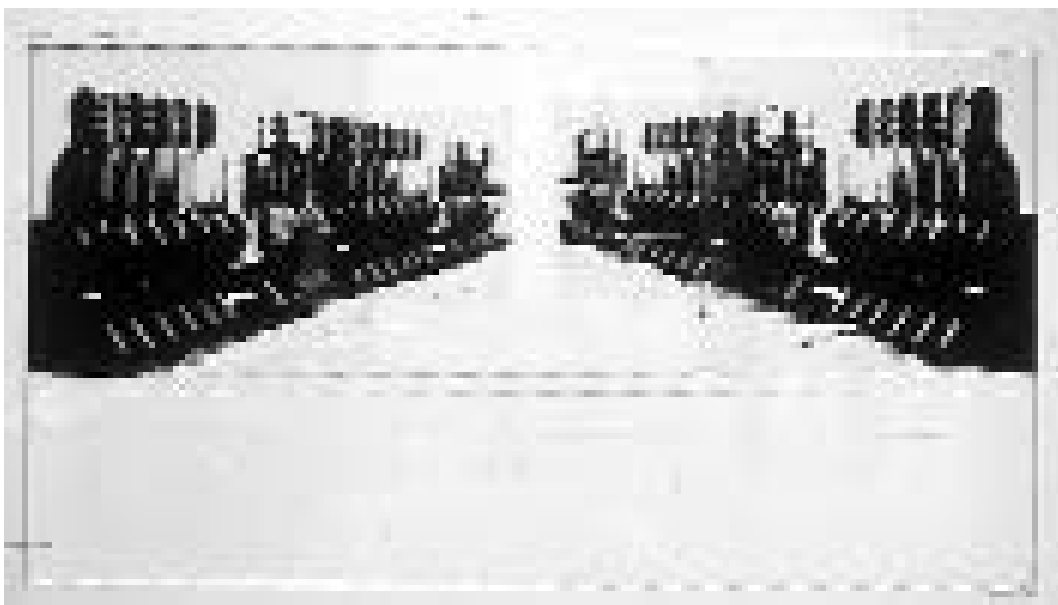
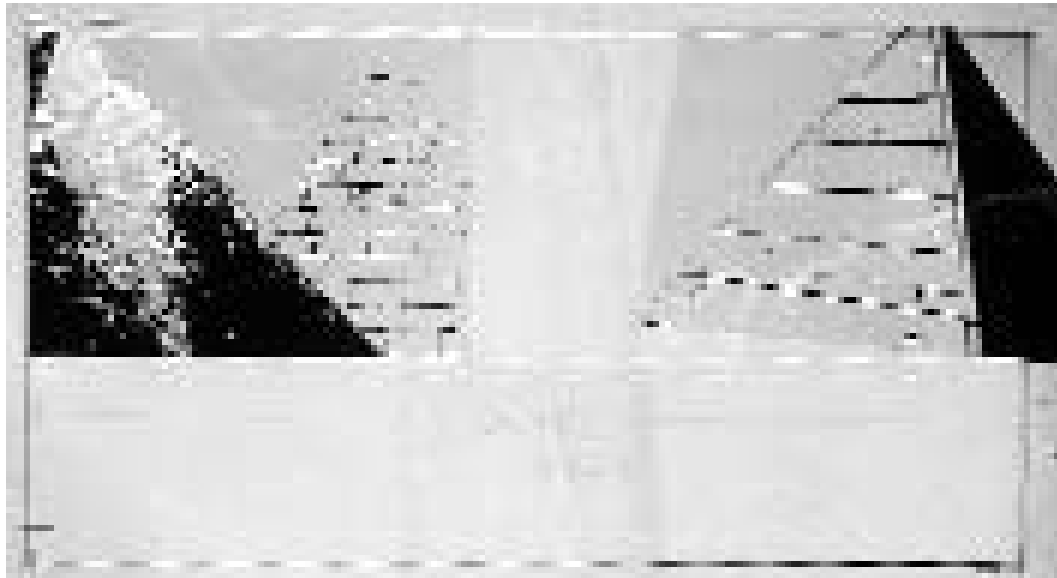
55
MARCELLO CONATI
UN'OPERA DA *GRANDE BOUTIQUE*

79
FABRIZIO DELLA SETA
O CIELI AZZURRI
PLURISTILISMO E DISCORSO DRAMMATICO

95
LA LOCANDINA

98
BIOGRAFIE

I PROGRAMMI DI SALA DEL TEATRO LA FENICE SONO A CURA DI *Cristiano Chiarot*,
COLLABORANO *Paolo Cecchi* E *Luca Zoppelli* PER LA PARTE MUSICOLOGICA,
Maria Teresa Muraro PER LA RICERCA ICONOGRAFICA; CURA REDAZIONALE *Carlida Steffan*.



MARIO CEROLI, BOZZETTI PER *Aida* (ATTO D). VENEZIA, TEATRO LA FENICE, 1978. ALLESTIMENTO RIPRESO AL PALAFENICE, DICEMBRE 1998. (ARCHIVIO STORICO DEL TEATRO LA FENICE).

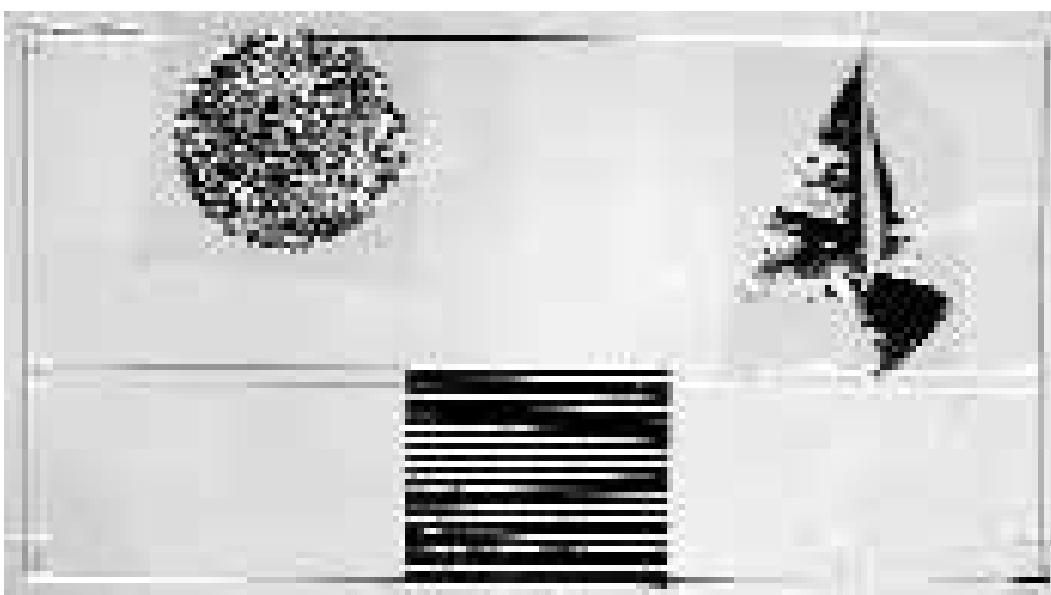
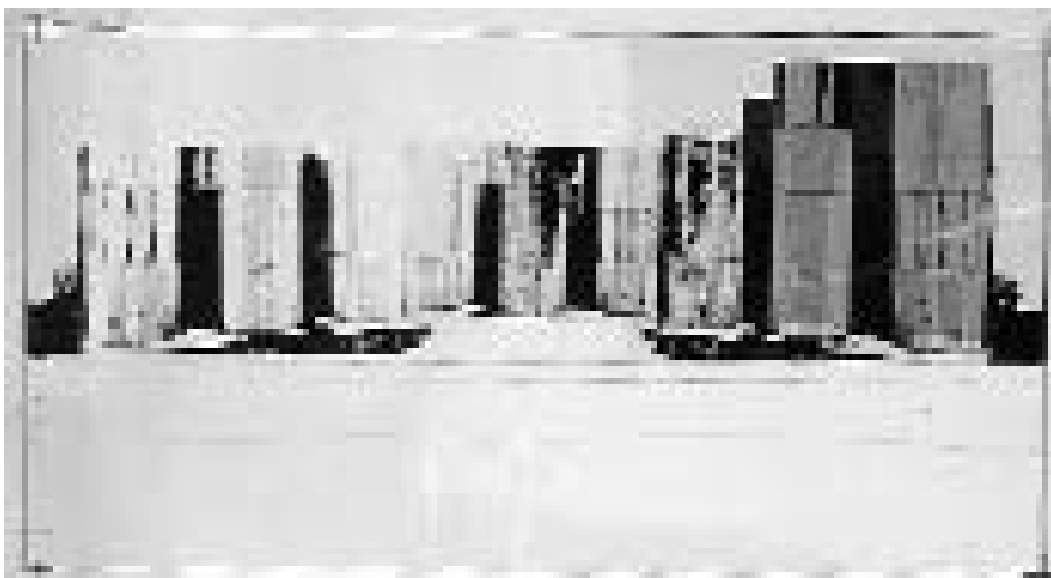
IL LIBRETTO

AIDA

opera in quattro atti

di

ANTONIO GHISLANZONI



Mario Ceroli, bozzetti per Aida (atto II e atto III). Venezia, Teatro La Fenice, 1978. Allestimento ripreso al PalaFenice, dicembre 1998. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Personaggi

IL RE

AMNERIS, sua figlia

AIDA, schiava etiopie

RADAMÈS, capitano delle guardie

RAMFIS, capo dei sacerdoti

AMONASRO, Re d’Etiopia e padre di Aida

UN MESSAGGERO

Sacerdoti, Sacerdotesse, Ministri,

Capitani, Soldati, Funzionari

Schiavi e Prigionieri Etiopi, Popolo Egizio, ecc., ecc.

L’azione ha luogo a Menfi e a Tebe, all’epoca della potenza dei Faraoni.

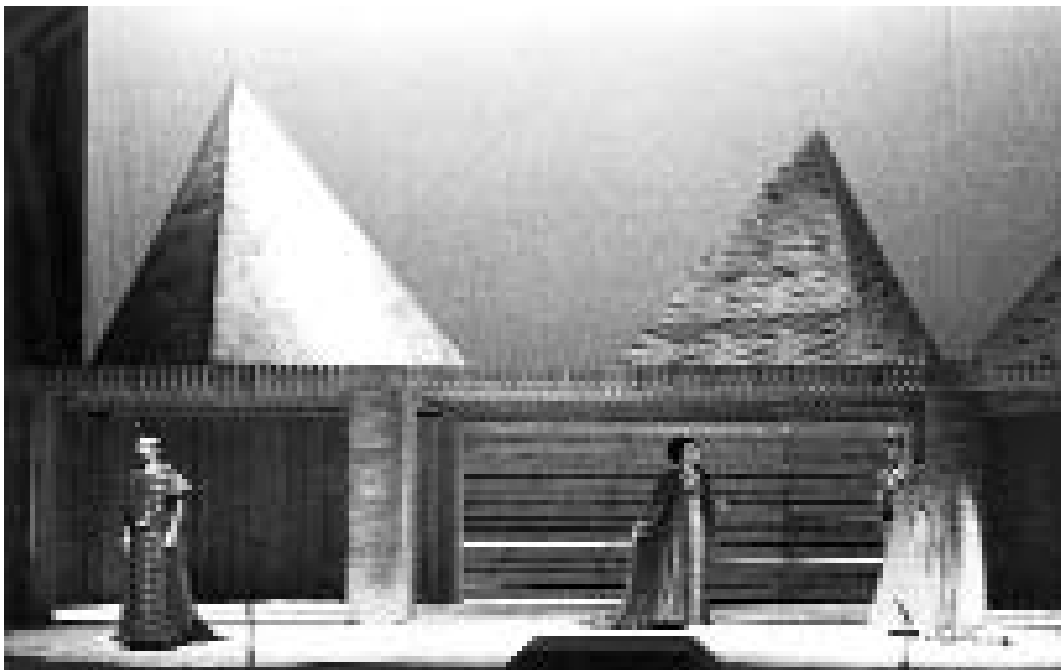


Foto di scena di Aida. Scene di Mario Ceroli e regia di Mauro Bolognini. Venezia, Teatro La Fenice, 1978. Allestimento ripreso al PalaFenice, dicembre 1998. (Archivio storico del Teatro La Fenice).

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Sala nel Palazzo del Re a Menfi. A destra e a sinistra una colonnata con statue e arbusti in fiore. Grande porta nel fondo, da cui appaiono i templi, i palazzi di Menfi e le Piramidi.

RADAMÈS, RAMFIS.

RAMFIS

Sì: corre voce che l'Etiopie ardisca
Sfidarci ancora, e del Nilo la valle
E Tebe minacciar – Fra breve un messo
Recherà il ver.

RADAMÈS:

La sacra
Iside consultasti?

RAMFIS

Ella ha nomato
Delle Egizie falangi
Il condottier supremo.

RADAMÈS

Oh lui felice!

RAMFIS

(con intenzione, fissando Radamès)
Giovane e prode è desso – Ora, del Nume
Reco i decreti al Re.

(Esce.)

RADAMÈS

(solo)
Se quel guerriero
Io fossi! se il mio sogno
Si avverasse!... Un esercito di prodi
Da me guidato... e la vittoria... e il plauso
Di Menfi tutta! – E a te, mia dolce Aida,
Tornar di lauri cinto...
Dirti: per te ho pugnato e per te ho vinto!

Celeste Aida, forma divina,
Mistico serto di luce e fior;
Del mio pensiero tu sei regina,
Tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,

Le dolce brezze del patrio suol;
Un regal serto sul crin posarti,
Ergerti un trono vicino al sol.

AMNERIS *e detto.*

AMNERIS

Quale insolita fiamma
Nel tuo sguardo! Di quale
Nobil fierezza ti balena il volto!
Degna di invidia oh! quanto
Saria la donna il cui bramato aspetto
Tanta luce di gaudio in te destasse!

RADAMÈS

D'un sogno avventuroso
Si beava il mio cuore – Oggi, la Diva
Profferse il nome del guerrier che al campo
Le schiere egizie condurrà... S'io fossi
A tale onor prescelto...

AMNERIS

Né un altro sogno mai
Più gentil... più soave...
Al cuore ti parlò?... Non hai tu in Menfi
Desiderii... speranze?...

RADAMÈS

Io!... *(quale inchiesta!)*
*(Forse... l'arcano amore
Scopri che m'arde in core...
Della sua schiava il nome
Mi lesse nel pensier!)*

AMNERIS

*(Oh! guai se un altro amore
Ardesse a lui nel core!...
Guai se il mio sguardo penetra
Questo fatal mister!)*

AIDA *e detti.*

RADAMÈS

(vedendo Aida)
Dessa!

AMNERIS

*(Ei si turba... e quale
Sguardo rivolse a lei!
Aida!... a me rivale...
Forse saria costei?)*

(Dopo breve silenzio, volgendosi ad Aida.)

Vieni, o diletta, appressati...
Schiava non sei né ancella
Qui dove in dolce fascino
Io ti chiamai sorella...
Piangi?... delle tue lacrime
Svela il segreto a me.

AIDA

Ohimè! di guerra fremere
L'atroce grido io sento...
Per la infelice patria,
Per me... per voi pavento.

AMNERIS

Favelli il ver? né s'agita
Più grave cura in te?

(Aida abbassa gli occhi e cerca dissimulare il proprio turbamento.)

AMNERIS

(guardando Aida)
(Trema; o rea schiava, ah! trema
Ch'io nel tuo cor discenda!...
Trema che il ver mi apprenda
Quel pianto e quel rossor!)

AIDA

(No, sull'afflitta patria
Non geme il cor soltanto;
Quello ch'io verso è pianto
Di sventurato amor.)

RADAMÈS

(guardando Amneris)
(Nel volto a lei balena
Lo sdegno ed il sospetto...
Guai se l'arcano affetto
A noi leggesse in cor!)

IL RE, *preceduto dalle sue guardie e seguito da*
RAMFIS, *dai* MINISTRI, SACERDOTI, CAPITANI, *ecc., ecc.*
Un Ufficiale di Palazzo, indi un MESSAGGIERO.

IL RE

Alta cagion vi aduna,
O fidi Egizii, al vostro Re d'intorno.
Dal confin d'Etiopia un Messaggero
Dianzi giungea – gravi novelle ei reca...

Vi piaccia udirlo...
(Ad un Ufficiale.)

Il Messaggier si avanzi!

MESSAGGIERO

Il sacro suolo dell'Egitto è invaso
Dai barbari Etiópi – i nostri campi
Fur devastati... arse le messi... e baldi
Della facil vittoria, i predatori
Già marciano su Tebe...

TUTTI

Ed osan tanto!

MESSAGGIERO

Un guerriero indomabile, feroce,
Li conduce – Amonasro.

TUTTI

Il Re!

AIDA

(Mio padre!)

MESSAGGIERO

Già Tebe è in armi e dalle cento porte
Sul barbaro invasore
Proromperà, guerra recando e morte.

IL RE

Si: guerra e morte il nostro grido sia.

TUTTI

Guerra! Guerra!

IL RE

Tremenda, inesorata...

(Accostandosi a Radamès.)

Iside venerata
Di nostre schiere invitte
Già designava il condottier supremo.
Radamès.

TUTTI

Radamès!

RADAMÈS

Sien grazie ai Numi!

I miei voti fur paghi.

AMNERIS

(Ei duce!)

AIDA

(Io tremo).

IL RE

Or, di Vulcano al tempio
Muovi o guerrier – Le sacre
Armi ti cingi e alla vittoria vola.
Su! del Nilo al sacro lido
Accorrete, Egizii eroi;
Da ogni cor prorompa il grido
Guerra e morte allo stranier!

RAMFIS e SACERDOTI

Gloria ai Numi! ognun rammenti
Ch'essi reggono gli eventi –
Che in poter dei Numi solo
Stan le sorti dei guerrier.

MINISTRI, CAPITANI

Su! del Nilo al sacro al lido
Sien barriera i nostri petti;
Non echeggi che un sol grido:
Guerra e morte allo stranier!

RADAMÈS

Sacro fremito di gloria
Tutta l'anima mi investe –
Su! corriamo alla vittoria!
Guerra e morte allo stranier!

AMNERIS

(recando una bandiera e consegnandola a Radamès)

Di mia man ricevi, o duce,
Il vessillo glorioso;
Ti sia guida, ti sia luce
Della gloria sul sentier.

AIDA

(Per chi piango? per chi prego?...
Qual poter m'avvince a lui!
Deggio amarlo... ed è costui
Un nemico... uno stranier!)

TUTTI

Guerra! guerra! sterminio all'invasor!
Va, Radamès, ritorna vincitor!

(Escono tutti meno Aida.)

AIDA

Ritorna vincitor!... E dal mio labbro

Uscì l'empia parola! – Vincitore

Del padre mio... di lui che impugna l'armi
Per me... per ridonarmi

Una patria, una reggia! e il nome illustre

Che qui celar mi è forza – Vincitore

De' miei fratelli... ond'io lo vegga, tinto

Del sangue amato, trionfar nel plauso

Dell'Egizie coorti!... E dietro il carro,

Un Re... mio padre... di catene avvinto!...

L'insana parola

O Numi sperdete!

Al seno d'un padre

La figlia rendete;

Struggete le squadre

Dei nostri oppressor!

Sventurata! che dissil!... e l'amor mio?...

Dunque scordar poss'io

Questo fervido amor che oppressa e schiava

Come raggio di sol qui mi beava?

Imprecherò la morte

A Radamès... a lui che amo pur tanto!

Ah! non fu in terra mai

Da più crudeli angoscie un core affranto.

I sacri nomi di padre... di amante

Né profferir poss'io, né ricordar...

Per l'un... per l'altro... confusa... tremante...

Io piangere vorrei... vorrei pregar.

Ma la mia prece in bestemmia si muta...

Delitto è il pianto a me... colpa il sospir...

In notte cupa la mente è perduta...

E nell'ansia crudel vorrei morir.

Numi, pietà – del mio soffrir!

Speme non v'ha – pel mio dolor...

Amor fatal – tremendo amor

Spezzami il cor – fammi morir!

(Esce.)

SCENA SECONDA

Interno del Tempio di Vulcano a Menfi. Una luce misteriosa scende dall'alto. Una lunga fila di colonne, l'una all'altra addossate, si perde fra le tenebre. Statue di varie Divinità. Nel mezzo della scena, sopra un palco coperto da tappeti, sorge l'altare sormontato da emblemi sacri. Dai tripodi d'oro si innalza il fumo degli incensi.

SACERDOTI e SACERDOTESSE. RAMFIS ai piedi dell'altare. A suo tempo, RADAMÈS. Si sente dall'interno il canto delle SACERDOTESSE accompagnato dalle arpe.

SACERDOTESSE

(nell'interno)

Immenso Fthà, del mondo
Spirito animator,
Noi ti invochiamo!
Immenso Fthà, del mondo
Spirto fecondator,
Noi ti invochiamo!
Fuoco inreato, eterno,
Onde ebbe luce il sol,
Noi ti invochiamo!

SACERDOTI

Tu che dal nulla hai tratto
L'onde, la terra e il ciel,
Noi ti invochiamo!
Nume che del tuo spirito
Sei figlio e genitor,
Noi ti invochiamo!
Vita dell'Universo,
Mito di eterno amor,
Noi ti invochiamo!

(Radamès viene introdotto senz'armi. Mentre va all'altare, le Sacerdotesse eseguono la danza sacra. Sul capo di Radamès vien steso un velo d'argento.)

RAMFIS

Mortal, diletto ai Numi – A te fidate
Son d'Egitto le sorti. – Il sacro brando
Dal Dio temprato, per tua man diventi
Ai nemici terror, folgore, morte.

(Volgendosi al Nume)

Nume, custode e vindice
Di questa sacra terra,
La mano tua distendi
Sovra l'egizio suol.

RADAMÈS

Nume, che duce ed arbitro
Sei d'ogni umana guerra,
Proteggi tu, difendi
D'Egitto il sacro suol!

(Mentre Radamès viene investito delle armi sacre, le Sacerdotesse ed i Sacerdoti riprendono l'Inno religioso e la mistica danza.)



Foto di scena di *Aida*. Scene di Mario Ceroli e regia di Mauro Bolognini. Venezia, Teatro La Fenice, 1978. Allestimento ripreso al PalaFenice, dicembre 1998. (Archivio storico del Teatro La Fenice).

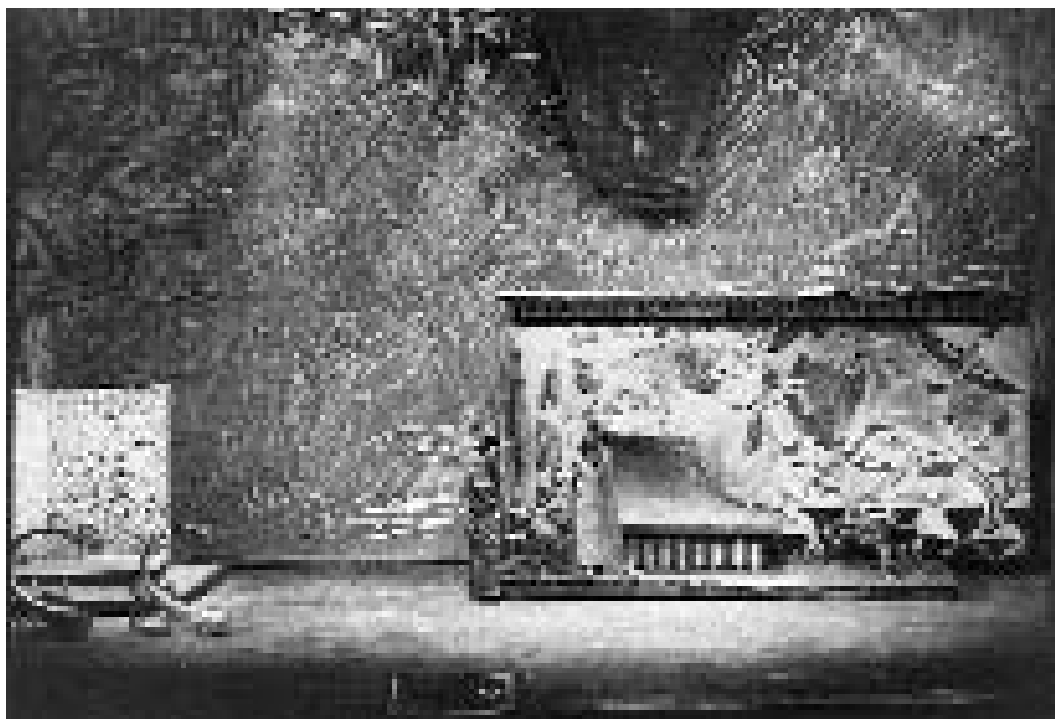


Foto di scena di Aida. Allestimento scenico di Mario Chiari. Venezia, Teatro La Fenice, 1961.
(Archivio storico del Teatro La Fenice).



Aldo Calvo, bozzetto per Aida (atto II, 1). Venezia, Teatro La Fenice, 1940.
(Archivio storico del Teatro La Fenice).

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Una sala nell'Appartamento di Amneris.

AMNERIS circondata dalle SCHIAVE che l'abbigliano per la festa trionfale. Dai tripodi si eleva il profumo degli aromi. Giovani schiavi mori danzando agitano i ventagli di piume.

SCHIAVE

Chi mai fra gli inni e i plausi
Erge alla gloria il vol,
Al par di un Dio terribile,
Fulgente al par del sol?
Vieni: sul crin ti piovano
Contesti ai lauri i fior;
Suonin di gloria i cantici
Coi cantici d'amor.

AMNERIS

(Vieni, amor mio, mi inebbria...
Fammi beato il cor!)

SCHIAVE

Or, dove son le barbare
Orde dello stranier?
Siccome nebbia sparvero
Al soffio del guerrier.
Vieni: di gloria il premio
Raccogli, o vincitor;
T'arrise la vittoria,
T'arriderà l'amor.

AMNERIS

(Vieni, amor mio, rattivami
d'un caro accento ancor!)
Silenzio! Aida verso noi si avvanza...
Figlia dei vinti, il suo dolor mi è sacro.
(Ad un cenno di Amneris tutti si allontanano.)
Nel rivederla, il dubbio
Atroce in me si desta...
Il mistero fatal si squarci alfine!

AMNERIS, AIDA.

AMNERIS

(ad Aida con simulata amorevolezza)
Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta,

Povera Aida! – Il lutto

Che ti pesa sul cor teco divido.

Io son l'amica tua...

Tutto da me tu avrai – vivrai felice!

AIDA

Felice esser poss'io

Lungi dal suol natio... qui dove ignota

M'è la sorte del padre e dei fratelli?...

AMNERIS

Ben ti compiangio! pure hanno un confine

I mali di quaggiù... Sanerà il tempo

Le angosce del tuo core...

E più che il tempo, un Dio possente... amore.

AIDA

(vivamente commossa)

(Amore! amore! – gaudio... tormento...)

Soave ebbrezza – ansia crudel...

Ne' tuoi dolori – la vita io sento...

Un tuo sorriso – mi schiude il ciel.)

AMNERIS

(guardando Aida fissamente)

(Ah! quel pallore... – quel turbamento

Svelan l'arcana – febbre d'amor...)

D'interrogarla – quasi ho sgomento...)

Divido l'ansie – del suo terror.)

(Ad Aida, fissandola attentamente)

Ebben: qual nuovo fremito

Ti assal, gentile Aida?

I tuoi segreti svelami,

All'amor mio ti affida...

Tra i forti che pugnarono

Della tua patria a danno.

Qualcuno... un dolce affanno...

Forse... a te in cor destò?...

AIDA

Che parli?...

AMNERIS

A tutti barbara

Non si mostrò la sorte...

Se in campo il duce impavido

Cadde trafitto a morte...

AIDA

Che mai dicesti! ahi misera!...

AMNERIS
Sì... Radamès da' tuoi
Fu spento... E pianger puoi?...

AIDA
Per sempre io piangerò!

AMNERIS
Gli Dei t'han vendicata...

AIDA
Avversi sempre
Mi furo i Numi...

AMNERIS
(prorompendo con ira)
Ah! tremala in cor ti lessi...
Tu l'ami...

AIDA
Io!...

AMNERIS
Non mentire!...
Un detto ancora e il vero
Saprò... Fissami in volto...
Io t'ingannai... Radamès vive...

AIDA
(con esaltazione, inginocchiandosi)
Ei vive!
Sien grazie ai Numi!

AMNERIS
E mentir spera ancora?...
Sì... tu l'ami... Ma l'amo
(nel massimo furore)
Anch'io... comprendi tu?... son tua rivale...
Figlia dei Faraoni...

AIDA
(con orgoglio, alzandosi)
Mia rivale!...
Ebben sia pure... Anch'io...
Son tal...
(Reprimendosi.)
Che dissi mai?... pietà! perdono!
Pietà ti prenda del mio dolore...
È vero... io l'amo d'immenso amore...
Tu sei felice... tu sei possente...
Io vivo solo per questo amor.

AMNERIS
Trema, o vil schiava! spezza il tuo core...
Segnar tua morte può questo amore...
Del tuo destino arbitra io sono,
D'odio e vendetta le furie ho in cor.

(Suoni interni.)

Alla pompa che si appresta,
Meco, o schiava, assisterai;
Tu prostrata nella polve,
Io sul trono, accanto al re.
Vien... mi segui... e apprenderai
Se lottar tu puoi con me.

AIDA
Ah! pietà!... che più mi resta?
Un deserto è la mia vita:
Vivi e regna, il tuo furore
Io fra breve placherò.
Questo amore che ti irrita
Nella tomba spegnerà.

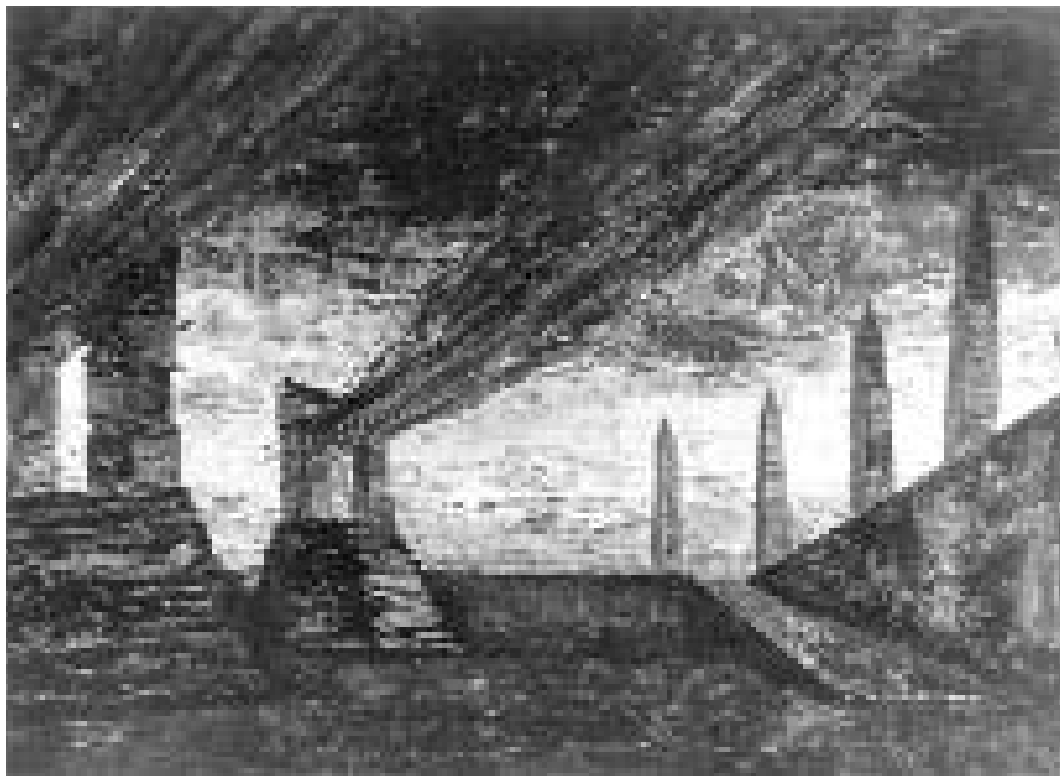
SCENA SECONDA

Uno degli ingressi della Città di Tebe. Sul davanti un gruppo di palme. A destra il tempio di Ammone. A sinistra un trono sormontato da un balzacchino di porpora. Nel fondo una porta trionfale. La scena è ingombra di popolo.

Entra il RE, seguito dai MINISTRI, SACERDOTI, CAPITANI, FLABELLIFERI, PORTA INSEGNE, ecc., ecc. Quindi AMNERIS con AIDA e SCHIAVE. Il RE va a sedere sul trono. AMNERIS prende posto alla sinistra del RE.

POPOLO
Gloria all'Egitto e ad Iside
Che il sacro suol protegge;
Al Re che il Delta regge
Inni festosi alziam!
Vieni, o guerriero vindice,
Vieni a gioir con noi;
Sul passo degli eroi
I lauri e i fior versiam!

DONNE
S'intrecci il loto al lauro
Sul crin dei vincitori;
Nembo gentil di fiori



Mario Chiari, bozzetto per Aida (atto II, 2). Venezia, Teatro La Fenice, 1961.
(Archivio storico del Teatro La Fenice).

Stenda sull'armi un vel.
Danziam, fanciulle egizie,
Le mistiche carole,
Come d'intorno al sole
Danzano gli astri in ciel!

SACERDOTI

Della vittoria agli arbitri
Supremi il guardo ergete;
Grazie agli Dei rendete
Nel fortunato dì.
Così per noi di gloria
Sia l'avvenir segnato,
Né mai ci colga il fato
Che i barbari colpì.

(Le truppe Egizie precedute dalle fanfare sfilano dinanzi al Re. Seguono i carri di guerra, le insegne, i vasi sacri, le statue degli Dei. Un drappello di danzatrici che recano i tesori dei vinti. Da ultimo, Radamès, sotto un baldacchino portato da dodici uffiziali.)

IL RE

(che scende dal trono per abbracciare Radamès)
Salvator della patria, io ti saluto.
Vieni, e mia figlia di sua man ti porga
Il serto trionfale.

(Radamès si inchina davanti Amneris che gli porge la corona.)

IL RE

(a Radamès)

Ora, a me chiedi

Quanto più brami. Nulla a te negato
Sarà in tal dì – lo giuro
Per la corona mia, pei sacri Numi.

RADAMÈS

Concedi in pria che innanzi a te sien tratti
I prigionier...

(Entrano fra le guardie i prigionieri Etiopi, ultimo Amonasro, vestito da uffiziale.)

AIDA

Che veggo!... Egli?... mio padre!

TUTTI

Suo padre!

AMNERIS

In poter nostro!...

AIDA

(abbracciando il padre)

Tu! Prigionier!

AMONASRO

(piano ad Aida)

Non mi tradir...

IL RE

(ad Amonasro)

Ti appressa...

Dunque... tu sei?...

AMONASRO

Suo padre – Anch'io pugnai...

Vinti noi fummo e morte invan cercai.

(Accennando alla divisa che lo veste.)

Questa assisa ch'io vesto vi dica

Che il mio Re, la mia patria ho difeso;

Fu la sorte a nostr'armi nemica...

Tornò vano dei forti l'ardir.

Al mio piè nella polve disteso

Giacque il Re da più colpi trafitto;

Se l'amor della patria è delitto

Siam rei tutti, siam pronti a morir!

(Volgendosi al Re con accento supplichevole.)

Ma tu, o Re, tu signore possente,

A costoro ti volgi clemente...

Oggi noi siam percossi dal fato,

Doman voi potria il fato colpir.

AIDA, PRIGIONIERI, SCHIAVE

Si: dai Numi percossi noi siamo;

Tua pietà, tua clemenza imploriamo;

Ah! giammai di soffrir vi sia dato

Ciò che in oggi n'è dato soffrir!

RAMFIS, SACERDOTI

Struggi, o Re, queste ciurme feroci,

Chiudi il core alle perfide voci.

Fur dai Numi votati alla morte,

Si compisca dei Numi il voler!

POPOLO

Sacerdoti, gli sdegni placate,

L'umil prece dei vinti ascoltate;

E tu, o Re, tu possente, tu forte,

A clemenza dischiudi il pensier.

RADAMÈS
(*fissando Aida*)
(Il dolor che in quel volto favella
Al mio sguardo la rende più bella;
Ogni stilla del pianto adorato
Nel mio petto ravviva l'amor.)

AMNERIS
(Quali sguardi sovr'essa ha rivolti!
Di qual fiamma balenano i volti!
E a tal sorte serbata son io?...
La vendetta mi regge nel cor.)

IL RE
Or che fausti ne arridon gli eventi
A costoro mostriamci clementi;
La pietà sale ai Numi gradita
E rafferma dei Prenci il poter.

RADAMÈS
(*al Re*)
O Re: pei sacri Numi,
Per lo splendore della tua corona,
Compier giurasti il voto mio...

IL RE
Giurai.

RADAMÈS
Ebbene: a te pei prigionieri Etiopi
Vita domando e libertà.

AMNERIS
(Per tutti!)

SACERDOTI
Morte ai nemici della patria!

POPOLO
Grazie
Per gli infelici!

RAMFIS
Ascolta, o Re –
(*a Radamès*)
Tu pure
Giovine eroe, saggio consiglio ascolta:
Son nemici e prodi sono...
La vendetta hanno nel cor,
Fatti audaci dal perdono
Correranno all'armi ancor!

RADAMÈS
Spento Amonasro il re guerrier, non resta
Speranza ai vinti.

RAMFIS
Almeno,
Arra di pace e securtà, fra noi
Resti col padre Aida...
Gli altri sien sciolti...

IL RE
Al tuo consiglio io cedo.
Di securtà, di pace un miglior pegno
Or io vuo' darvi – Radamès, la patria
Tutto a te deve – D'Amneris la mano
Premio ti sia. Sovra l'Egitto un giorno
Con essa regnerai...

AMNERIS
(Venga or la schiava,
Venga a rapirmi l'amor mio... se l'osa!)

IL RE
Gloria all'Egitto e ad Iside
Che il sacro suol difende,
S'intrecci il loto al lauro
Sul crin del vincitor!

SACERDOTI
Inni leviamo ad Iside
Che il sacro suol difende;
Preghiam che i fati arridano
Fausti alla patria ognor.

AIDA
(Qual speme omai più restami?
A lui la gloria e il trono...
A me l'oblio... le lacrime
Di disperato amor.)

PRIGIONIERI
Gloria al clemente Egizio
Che i nostri ceppi ha sciolto,
Che ci ridona ai liberi
Solchi del patrio suol!

RADAMÈS
(D'avverso Nume il folgore
Sul capo mio discende...
Ah no! d'Egitto il soglio
Non val d'Aida il cor.)

AMNERIS
(Dall'inatteso giubilo
Inebbrinata io sono;
Tutti in un dì si compiono
I sogni del mio cor.)

AMONASRO
(*ad Aida*)
Fa cor: della tua patria

I lieti eventi aspetta;
Per noi della vendetta
Già prossimo è l'albor.

POPOLO
Gloria all'Egitto e ad Iside
Che il sacro suol difende!
S'intrecci il loto al lauro
Sul crin del vincitor!



Aldo Calvo, bozzetto per *Aida* (atto II, 2). Venezia, Teatro La Fenice 1940.
(Archivio storico del Teatro La Fenice).



Aldo Calvo, bozzetto per Aida (atto III). Venezia, Teatro La Fenice 1940.
(Archivio storico del Teatro La Fenice).

ATTO TERZO

Le Rive del Nilo.

*Rocce di granito fra cui crescono dei palmizii.
Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside per metà
nascosto tra le fronde. È notte stellata. Splendore
di luna.*

CORO

(nel tempio)

O tu che sei d'Osiride
Madre immortale e sposa,
Diva che i casti palpiti
Desti agli umani in cor;
Soccorri a noi pietosa,
Madre d'eterno amor.

*(Da una barca che approda alla riva, discendono
Amneris, Ramfis, alcune donne coperte da fitto
velo e Guardie.)*

RAMFIS

(ad Amneris)

Vieni d'Iside al tempio – alla vigilia
Delle tue nozze, implora
Della Diva il favore – Iside legge
Dei mortali nel cuore – ogni mistero
Degli umani a lei noto.

AMNERIS

Si: pregherò che Radamès mi doni
Tutto il suo cor, come il mio core a lui
Sacro è per sempre...

RAMFIS

Entriamo

Pregherai fino all'alba – io sarò teco.

*(Tutti entrano nel tempio. Il coro ripete il canto
sacro.)*

AIDA

(entra cautamente coperta da un velo)
– Qui Radamès verrà... Che vorrà dirmi?
Io tremo... Ah! se tu vieni
A recarmi, o crudel, l'ultimo addio,
Del Nilo i cupi vortici
Mi daran tomba... e pace forse... e oblio.

O cieli azzurri... o dolci aure native
Dove sereno il mio mattin brillò...
O verdi colli... o profumate rive...
O patria mia, mai più ti rivedrò!
O fresche valli... o queto asil beato
Che un dì promesso dall'amor mi fu...
Ahimè! d'amore il sogno è dileguato...
O patria mia, non ti vedrò mai più!

AMONASRO, AIDA.

AIDA

Cielo! mio padre!

AMONASRO

A te grave cagione

Mi adduce, Aida. Nulla sfugge al mio
Sguardo – D'amor ti struggi
Per Radamès... ei t'ama... e qui lo attendi.
Dei Faraon la figlia è tua rivale.
Razza infame, aborrita e a noi fatale!

AIDA

E in suo potere io sto!... Io d'Amonasro
Figlia!...

AMONASRO

In poter di lei!... No!... se lo brami

La possente rival tu vincerai,
E patria, e trono, e amor, tutto tu avrai.
Rivedrai le foreste imbalsamate,
Le fresche valli, i nostri templi d'ôr!...

AIDA

(con trasporto)

Rivedrò le foreste imbalsamate...
Le nostre valli... i nostri templi d'ôr!

AMONASRO

Sposa felice a lui che amasti tanto,
Tripudii immensi ivi potrai gioir...

AIDA

(con trasporto)

Un giorno solo di sì dolce incanto...
Un'ora di tal gaudio... e poi morir!

AMONASRO

Pur rammenti che a noi l'Egizio immite,
Le case, i templi e l'are profanò...
Trasse in ceppi le vergini rapite...

Madri... vecchi e fanciulli ei trucidò.

AIDA

Ah! ben rammento quegli infausti giorni!
Rammento i lutti che il mio cor soffrì...
Deh! fate o Numi che per noi ritorni
L'alba invocata dei sereni dì.

AMONASRO

Non fia che tardi – In armi ora si desta
Il popol nostro – tutto pronto è già...
Vittoria avrem... Solo a saper mi resta
Qual sentiero il nemico seguirà...

AIDA

Chi scoprirlo potria? chi mai?

AMONASRO

Tu stessa!

AIDA

Io!...

AMONASRO

Radamès so che qui attendi... Ei t'ama...
Ei conduce gli Egizii... Intendi?...

AIDA

Orrore!

Che mi consigli tu? No! no! giammai!

AMONASRO

(con impeto selvaggio)
Su, dunque! sorgete
Egizie coorti!
Col fuoco struggete
Le nostre città...
Spargete il terrore,
Le stragi, le morti...
Al vostro furore
Più freno non v'ha.

AIDA

Ah! padre!...

AMONASRO

(respingendola)

Mia figlia

Ti chiami!...

AIDA

(atterrita e supplichevole)

Pietà!

AMONASRO

Flutti di sangue scorrono
Sulle città dei vinti...
Vedi?... dai negri vortici
Si levano gli estinti...
Ti additan essi e gridano:
Per te la patria muor!

AIDA

Pietà!...

AMONASRO

Una larva orribile
Fra l'ombre a noi s'affaccia...
Trema! le scarne braccia
Sul capo tuo levò...
Tua madre ell'è... ravvisala...
Ti maledice...

AIDA

(nel massimo terrore)

Ah! no!...

Padre...

AMONASRO

(respingendola)

Va, indegna! non sei mia prole...
Dei Faraoni tu sei la schiava.

AIDA

Padre, a costoro schiava io non sono...
Non maledirmi... non imprecarmi...
Tua figlia ancora potrai chiamarmi...
Della mia patria degna sarò.

AMONASRO

Pensa che un popolo, vinto, straziato
Per te soltanto risorger può...

AIDA

O patria! o patria... quanto mi costi!

AMONASRO

Coraggio! ei giunge... là tutto udrò...

(Si nasconde fra i palmizii.)

RADAMÈS, AIDA.

RADAMÈS
Pur ti riveggo, mia dolce Aida...

AIDA
Ti arresta, vanne... che spero ancor?

RADAMÈS
A te dappresso l'amor mi guida.

AIDA
Te i riti attendono d'un altro amor.
D'Amneris sposo...

RADAMÈS
Che parli mai?...
Te sola, Aida, te deggio amar.
Gli Dei mi ascoltano... tu mia sarai...

AIDA
D'uno spergiuoro non ti macchiar!
Prode t'amai, non t'amerei spergiuoro.

RADAMÈS
Dell'amor mio dubiti, Aida?

AIDA
E come
Speri sottrarti d'Amneris ai vezzi,
Del Re al voler, del tuo popolo ai voti,
Dei sacerdoti all'ira?

RADAMÈS
Odimi, Aida.
Nel fiero anelito di nuova guerra
Il suolo Etiope si ridestò...
I tuoi già invadono la nostra terra,
Io degli Egizii duce sarò.
Fra il suon, fra i plausi della vittoria,
Al Re mi prostro, gli svelo il cor...
Sarai tu il serto della mia gloria,
Vivrem beati d'eterno amor.

AIDA
Né d'Amneris paventi
Il vindice furor? la sua vendetta,
Come folgor tremenda
Cadrà su me, sul padre mio, su tutti.

RADAMÈS
Io vi difendo.

AIDA
Invan! tu nol potresti...
Pur... se tu m'ami... ancor s'apre una via
Di scampo a noi...

RADAMÈS
Quale?

AIDA
Fuggir...

RADAMÈS
Fuggire!

AIDA
(colla più viva espansione)
Fuggiam gli ardori inospiti
Di queste lande ignude;
Una novella patria
Al nostro amor si schiude...
Là... tra foreste vergini,
Di fiori profumate,
In estasi ignorate
La terra scorderem.

RADAMÈS
Sovra una terra estrania
Teco fuggir dovrei!
Abbandonar la patria,
L'are de' nostri Dei!
Il suol dov'io raccolsi
Di gloria i primi allori,
Come scordar potrem?

AIDA
Sotto il mio ciel, più libero
L'amor ne fia concesso;
Ivi nel tempio istesso
Gli stessi Numi avrem.

RADAMÈS
(esitante)
Aida!

AIDA
Tu non m'ami... Va! -

RADAMÈS

Non t'amo!

Mortal giammai né Dio

Arse d'amore al par del mio possente.

AIDA

Va... va... ti attende all'ara

Amneris...

RADAMÈS

No!... giammail...

AIDA

Giammai, dicesti?

Allor piombi la scure

Su me, sul padre mio...

RADAMÈS

Ah no! fuggiamo!

(Con appassionata risoluzione.)

Sì: fuggiam da queste mura,

Al deserto insiem fuggiamo;

Qui sol regna la sventura,

Là si schiude un ciel d'amor.

I deserti interminati

A noi talamo saranno,

Su noi gli astri brilleranno

Di più limpido fulgor.

AIDA

Nella terra avventurata

De' miei padri, il ciel ne attende;

Ivi l'aura è imbalsamata,

Ivi il suolo è aromi e fior.

Fresche valli e verdi prati

A noi talami saranno,

Su noi gli astri brilleranno

Di più limpido fulgor.

AIDA, RADAMÈS

Vieni meco – insiem fuggiamo

Questa terra di dolor –

Vieni meco – io t'amo, io t'amo!

A noi duce fia l'amor.

(Si allontanano rapidamente.)

AIDA

(arrestandosi all'improvviso)

Ma, dimmi: per qual via

Eviterem le schiere

Degli armati?

RADAMÈS

Il sentier scelto dai nostri

A piombar sul nemico fia deserto

Fino a domani...

AIDA

E quel sentier?...

RADAMÈS

Le gole

Di Nápata...

AMONASRO, AIDA, RADAMÈS.

AMONASRO

Di Nápata le gole!

Ivi saranno i miei...

RADAMÈS

Oh! chi ci ascolta?...

AMONASRO

D'Aida il padre e degli Etiopi il Re.

RADAMÈS

(agitatissimo)

Tu! Amonasro!... tu il Re? Numi! che dissi?

No!... non è ver!... sogno... delirio è questo...

AIDA

Ah no! ti calma... ascoltami,

All'amor mio t'affida.

AMONASRO

A te l'amor d'Aida

Un soglio innalzerà.

RADAMÈS

Per te tradii la patria!

Io son disonorato...

AMONASRO

No: tu non sei colpevole –

Era voler del fato...

Vieni; oltre il Nil ne attendono

I prodi a noi devoti,

Là del tuo core i voti

Coronerà l'amor.

AMNERIS *dal tempio, indi* RAMFIS, SACERDOTI,
GUARDIE *e detti.*

RAMFIS
Guardie, olà!

AMNERIS
Traditor!

RADAMÈS
(ad Aida e Amonasro)
Presto!... fuggite!...

AIDA
La mia rivale!...

AMONASRO
(trascinando Aida)
Vieni o figlia!

AMONASRO
(avventandosi ad Amneris con un pugnale)
Vieni a strugger l'opra mia!
Muori!...

RAMFIS
(alle Guardie)
Li inseguite!

RADAMÈS
(frapponendosi)
Arresta, insano!...

RADAMÈS
(a Ramfis)
Sacerdote, io resto a te.

AMONASRO
Oh rabbia!



Foto di scena di Aida (atto IV). Regia di Augusto Cardì. Venezia, Teatro La Fenice, 1956.
(Archivio storico del Teatro La Fenice).

ATTO QUARTO

SCENA PRIMA

Sala nel Palazzo del Re.

Alla sinistra, una gran porta che mette alla sala sotterranea delle sentenze. Andito a destra che conduce alla prigione di Radamès.

AMNERIS

(mestamente atteggiata davanti la porta del sotterraneo)

L'abborrita rivale a me sfuggia...
Dai sacerdoti Radamès attende
Dei traditor la pena. – Traditore
Egli non è... Pur rivelò di guerra
L'alto segreto... egli fuggir volea...
Con lei fuggire... Traditori tutti!
A morte! A morte!... Oh! che mai parlo? io l'amo...
Io l'amo sempre... Disperato, insano
È questo amor che la mia vita strugge
Oh! s'ei potesse amarmi!...
Vorrei salvarlo... E come?
Si senti!... Guardie: Radamès qui venga.

RADAMÈS *(condotto dalle guardie)*, AMNERIS.

AMNERIS

Già i sacerdoti adunansi
Arbitri del tuo fato;
Pur della accusa orribile
Scolparti ancor ti è dato;
Ti scolpa, e la tua grazia
Io pregherò dal trono,
E nunzia di perdono,
Di vita, a te sarò.

RADAMÈS

Di mie discolpe i giudici
Mai non udran l'accento;
Dinanzi ai Numi e agli uomini
Né vil, né reo mi sento.
Profferse il labbro incauto
Fatal segreto, è vero,
Ma puro il mio pensiero
E l'onor mio restò.

AMNERIS

Salvati dunque e scolpati.

RADAMÈS

No.

AMNERIS

Tu morrai...

RADAMÈS

La vita
Abborro; d'ogni gaudio
La fonte inaridita,
Svanita ogni speranza,
Sol bramo di morir.

AMNERIS

Morire!... ah!... tu dei vivere!...
Sì, all'amor mio vivrai;
Per te le angoscie orribili
Di morte io già provai;
T'amai... soffersi tanto...
Vegliai le notti in pianto...
E patria, e trono, e vita
Tutto darei per te.

RADAMÈS

Per essa anch'io la patria
E l'onor mio tradiva...

AMNERIS

Di lei non più!...

RADAMÈS

L'infamia
Mi attende e vuoi che io viva?...
Misero appien mi festi,
Aida a me togliesti,
Spenta l'hai forse... e in dono
Offri la vita a me?

AMNERIS

Io... di sua morte origine!
No!... vive Aida...

RADAMÈS

Vive!

AMNERIS

Nei disperati aneliti
Dell'orde fuggitive
Sol cadde il padre...

RADAMÈS
Ed ella?...

AMNERIS
Sparve, né più novella
S'ebbe...

RADAMÈS
Gli dei l'adducano
Salva alle patrie mura,
E ignori la sventura
Di chi per lei morrà!

AMNERIS
Or, s'io ti salvo, giurami
Che più non la vedrai...

RADAMÈS
Nol posso!...

AMNERIS
A lei rinunzia
Per sempre... e tu vivrai!...

RADAMÈS
Nol posso!

AMNERIS
Anco una volta:
A lei rinunzia...

RADAMÈS
È vano...

AMNERIS
Morir vuoi dunque, insano?

RADAMÈS
Pronto a morir son già.

AMNERIS
Chi ti salva, o sciagurato,
Dalla sorte che ti aspetta?
In furore hai tu cangiato
Un amor che ugual non ha.
De' miei pianti la vendetta
Ora il cielo compirà.

RADAMÈS
È la morte un ben supremo
Se per lei morir m'è dato;

Nel subir l'estremo fato
Gaudii immensi il core avrà;
L'ira umana io più non temo,
Temo sol la tua pietà.

(Radamès parte circondato dalle guardie.)

AMNERIS
(cade desolata su un sedile)
Ohimè!... morir mi sento... Oh! chi lo salva?
E in poter di costoro
Io stessa lo gettai!... Ora, a te impreco
Atroce gelosia, che la sua morte
E il lutto eterno del mio cor segnasti!
(Si volge e vede i Sacerdoti che attraversano la scena per entrare nel sotterraneo.)
Che veggo! Ecco i fatali,
Gli inesorati ministri di morte...
Oh! ch'io non vegga quelle bianche larve!

(Si copre il volto colle mani.)

SACERDOTI
(nel sotterraneo)
Spirto del Nume sovra noi discendi!
Ne avviva al raggio dell'eterna luce;
Pel labbro nostro tua giustizia apprendi.

AMNERIS
Numi, pietà del mio straziato core...
Egli è innocente, lo salvate, o Numi!
Disperato, tremendo è il mio dolore!

(Radamès fra le guardie attraversa la scena e scende nel sotterraneo, Amneris, al vederlo, mette un grido.)

RAMFIS
(nel sotterraneo)
Radamès - Radamès: tu rivelasti
Della patria i segreti allo straniero...

SACERDOTI
Discolpati!

RAMFIS
Egli tace...

TUTTI
Traditor!

RAMFIS
Radamès, Radamès: tu disertasti
Dal campo il dì che precedea la pugna.

SACERDOTI
Discolpati!

RAMFIS
Egli tace...

TUTTI
Traditor!

RAMFIS
Radamès, Radamès: tua fè violasti,
Alla patria spergiuro, al Re, all'onor.

SACERDOTI
Discolpati!

RAMFIS
Egli tace...

TUTTI
Traditor!

Radamès: è deciso il tuo fato;
Degli infami la morte tu avrai;
Sotto l'ara del Nume sdegnato
A te vivo fia schiuso l'avel.

AMNERIS
A lui vivo... la tomba... oh! gli infami!
Né di sangue son paghi giammai...
E si chiaman ministri del ciel!
(Investendo i Sacerdoti che escono dal sotterraneo.)
Sacerdoti: compiste un delitto...
Tigri infami di sangue assetate...
Voi la terra ed i Numi oltraggiate...
Voi punite chi colpa non ha.

SACERDOTI
È traditor! morrà.

AMNERIS
(a Ramfis)
Sacerdote: quest'uomo che uccidi,
Tu lo sai... da me un giorno fu amato...
L'anatéma d'un core straziato
Col suo sangue su te ricadrà!

SACERDOTI
È traditor! morrà.

(Si allontanano lentamente.)

AMNERIS
Empia razza! anatéma! su voi
La vendetta del ciel scenderà!

(Esce disperata.)

SCENA SECONDA

La scena è divisa in due piani.

Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio di Vulcano splendente d'oro e di luce: il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta.

RADAMÈS è nel sotterraneo sui gradini della scala per cui è disceso. Al di sopra, due Sacerdoti intenti a chiudere la pietra del sotterraneo.

RADAMÈS
La fatal pietra sovra me si chiuse...
Ecco la tomba mia. – Del dì la luce
Più non vedrò... Non rivedrò più Aida...
– Aida, ove sei tu? Possa tu almeno
Viver felice e la mia sorte orrenda
Sempre ignorar! – Qual gemito!... Una larva...
Una vision... No! forma umana è questa...
Cielo!... Aida!

AIDA
Son io...

RADAMÈS
Tu... in questa tomba!

AIDA
Presago il core della tua condanna,
In questa tomba che per te si apriva
Io penetrai furtiva...
E qui lontana da ogni umano sguardo
Nelle tue braccia desiai morire.

RADAMÈS
Morir! sì pura e bella!

Morir per me d'amore...
Degli anni tuoi nel fiore
Fuggir la vita!
T'avea il cielo per l'amor creata,
Ed io t'uccido per averti amata!
No, non morrai!
Troppo io t'amai!...
Troppo sei bella!

AIDA
(vaneggiando)
Vedi?... di morte l'angelo
Radiante a noi si appressa...
Ne adduce a eterni gaudii
Sovra i suoi vanni d'òr.
Su noi già il ciel dischiudesi...
Ivi ogni affanno cessa...
Ivi comincia l'estasi
D'un immortale amor.

(Canti e danze delle sacerdotesse nel tempio.)

AIDA
Triste canto!...

RADAMÈS
Il tripudio
Dei Sacerdoti...

AIDA
Il nostro inno di morte...

RADAMÈS
(cercando di smuovere la pietra del sotterraneo)
Né le mie forti braccia
Smuovere ti potranno o fatal pietra!

AIDA
Invan!... tutto è finito
Sulla terra per noi...

RADAMÈS
(con desolata rassegnazione)
È ver! è ver!...

(Si avvicina ad Aida e la sorregge.)

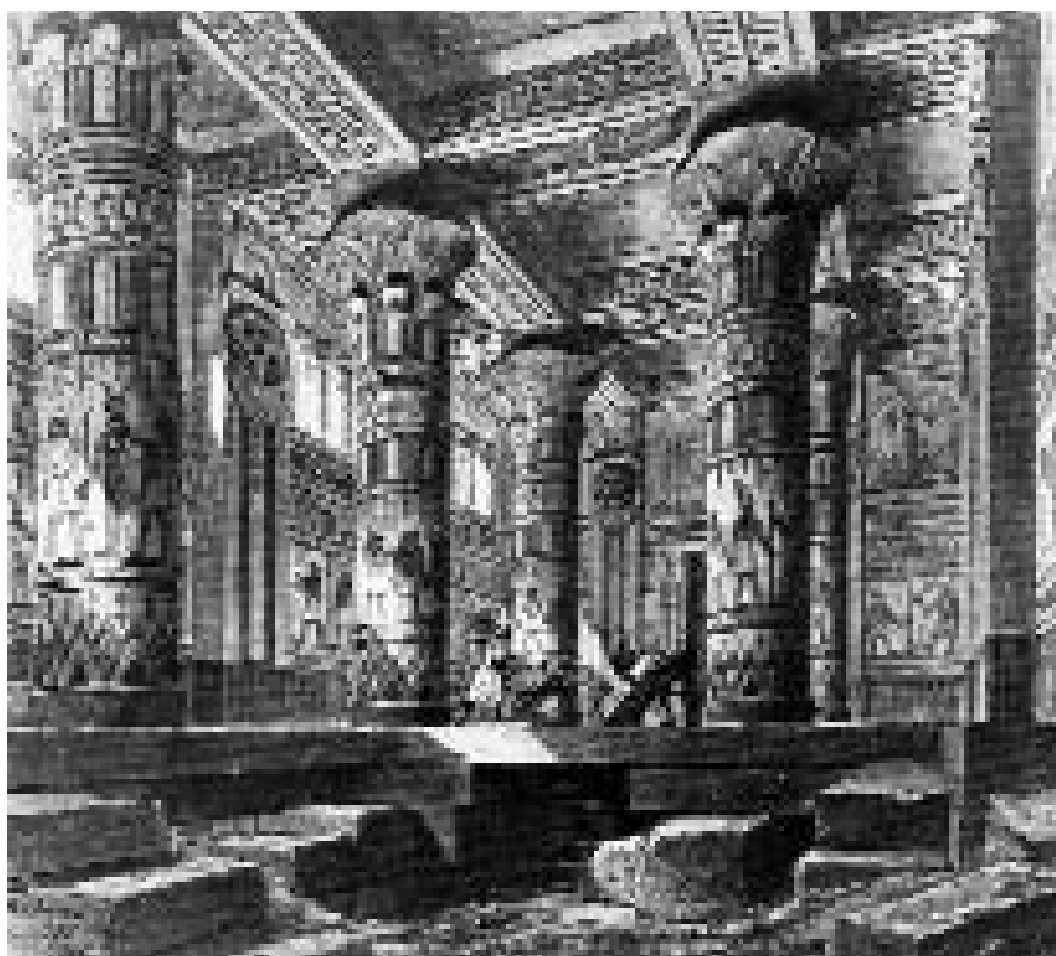
AIDA, RADAMÈS
O terra, addio; addio valle di pianti...
Sogno di gaudio che in dolor svani...
A noi si schiude il cielo e l'alme erranti

Volano al raggio dell'eterno di.

(Aida cade dolcemente fra le braccia di Radamès.)

AMNERIS
(in abito di lutto apparisce nel tempio e va a prostrarsi sulla pietra che chiude il sotterraneo)
Pace t'imploro – salma adorata:
Isi placata – ti schiuda il ciel!

FINE



Philippe Marie Chaperon, bozzetto per Aida (atto IV, 2). Parigi, Opéra, 1901.

AIDA IN BREVE

Esclusi il rifacimento di *Simon Boccanegra* e la versione italiana di *Don Carlo*, *Aida*, presentata al Teatro dell'Opera del Cairo il 24 dicembre 1871, occupa il terzultimo posto nella cronologia delle opere teatrali di Verdi; per lungo tempo essa sembrò addirittura l'ultima fatica operistica del Maestro: a più d'un quindicennio di distanza sarebbero seguite le partiture di *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Il rallentamento dell'attività creativa verdiana, osservabile già a partire dagli anni '60 - '70, ebbe motivazioni plurime: la tranquillità economica ottenuta grazie alla definitiva affermazione artistica consentiva ritmi di lavoro più moderati, permettendo una maggior ponderazione nelle scelte artistiche, compositive e drammaturgiche, riflessa anche nella particolare circospezione adottata nella ricerca di libretti adeguati.

Per più ragioni, tuttavia, la scelta del libretto di *Aida*, che sopraggiunse a conclusione d'una lunga fase contrassegnata da incertezze e tentennamenti (tra le varie ipotesi prese corpo anche quella di un'opera comica tratta dal *Tartuffe* di Molière), non ebbe esclusivamente motivazioni artistiche: essa venne accettata da Verdi a seguito di numerose profferte (a lungo respinte) provenienti dal Kedìvè d'Egitto – che intendeva commissionare un'opera di soggetto egizio per l'inaugurazione del canale di Suez – cui Verdi infine acconsentì non solo per ragioni artistiche, ma anche concorrenziali (sembrava profilarsi un'alternativa nel nome di Wagner) e contrattuali: oltre a potersi avvalere di vari diritti minori, Verdi – che per *Aida* venne tra l'altro insignito del titolo di “Commendatore dell'Ordine Ottomano” – avrebbe fatto fare il libretto a propria

discrezione e avrebbe scelto personalmente il direttore della “prima”, il tutto per centocinquantamila franchi, quattro volte l'onorario ottenuto per il precedente *Don Carlos*.

L'intermediario principale nelle travagliate trattative – che subirono perfino gravi condizionamenti dalla guerra franco-prussiana – fu proprio uno dei due librettisti del *Don Carlos*: Camille Du Locle (che aveva avuto dei contatti con l'egittologo Auguste Mariette, incaricato dal Kedìvè alla gestione del progetto-*Aida*). Du Locle, che in quegli anni contava sulla stretta amicizia di Verdi, stese di fatto l'intero piano dell'opera sulla falsariga di un soggetto delineato da Mariette. Antonio Ghislanzoni, universalmente accreditato come il librettista dell'*Aida*, fornì di fatto solo il lavoro di versificazione. Di certo i richiami all'esperienza artistica di Du Locle e alla grandiosità dell'occasione giovano alla comprensione di un lavoro strettamente imparentato al paradigma del *Grand-opéra* parigino: *Aida* ne rispetta i luoghi tipici quali lo stretto intreccio fra vicenda personale e conflitto storico-politico e il vistosissimo impiego di grandi scene di massa, nonché del balletto. Tuttavia, a guardarla più da vicino, dallo spettacolo parigino per eccellenza *Aida* si diversifica per motivi non secondari: evidente è innanzitutto la genericità dell'epoca storica, una genericità cui fanno perfettamente gioco trombe di scena ispirate a modelli non egizi ma romani, così come melodie “esotiche” completamente inventate («inventare il vero» è, come sappiamo, il motto di sapore “manzoniano” con cui Verdi suggellò l'attitudine del proprio genio drammaturgico); inoltre Verdi, in ciò pie-

namente inserito nella tradizione del melodramma italiano, appare votato più all'indagine dell'individuo che a una drammaturgia storica con soggetti di massa, talché nel suo teatro l'ambientazione d'epoca non risulta mai un aspetto centrale ed esclusivo. Un altro carattere di *Aida*, la sua organicità, documenta di fatto un superamento del *Grand-opéra* sul suo stesso terreno: nonostante le cospicue dimensioni del lavoro, Verdi non vi rinnega l'istanza fondamentale del ritmo drammatico, tradotta nel principio della necessità drammaturgica di ogni istante rappresentato: com'è stato osservato *Aida* è l'unico *Grand-opéra* cui non si possa tagliare una sola battuta, nemmeno quelle del balletto. *Aida* è opera *sui generis* anche nella struttura drammatica, singolarmente arcaica rispetto allo stesso sviluppo storico dell'opera italiana: essa è infatti imperniata su di uno schema triangolare (Radamès-Aida-Amneris) assolutamente tipologizzato nel teatro lirico e di prosa, i cui contenuti presentano forti punti di contatto con modelli precedenti (cfr. ad esempio la somiglianza tipologica intercorrente fra la protagonista dell'opera e la principessa Ilia dell'*Idomeneo* mozartiano): ciò sorprende in un'epoca che – come scrive il musicologo Julian Budden – «richiedeva di solito soggetti nuovi e originali, con personaggi specifici e irripetibili che erano in quegli anni diventati la norma perfino in Italia».

Aida è opera dal significato storico complesso: lavoro che, come di rado accade nella storia, riunisce aspetti retrospettivi in una sorta di sintesi conclusiva e par compendiare un'intera epoca nel presentimento della sua fine. Alcuni commentatori han-

no identificato in essa l'opera più “perfetta” di Verdi: un'opera che, per questa ragione, può anche essere considerata un po' “fredda”, quantomeno al paragone con il vicino *Don Carlos*. Verdi, al tavolo di lavoro, si destreggia con assoluta sicurezza: non appare casuale che nelle lettere riguardanti direttamente *Aida* egli esprima alcune delle più chiare formulazioni della sua poetica, cui ha fatto riferimento tutta la musicologia nel tentativo di spiegare l'intero “fenomeno-Verdi”, come se, in un particolare momento retrospettivo, egli riuscisse ad esplicitare con maggior lucidità le proprie convinzioni ed esigenze. A Ghislanzoni egli obietta ad esempio la mancanza della «parola scenica»: concetto non meno che cardinale per la sua concezione del rapporto fra testo e musica. Sempre scrivendo a Ghislanzoni egli formula un'altra dichiarazione capitale: «per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige, [...] per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica». Lavorando all'*Aida*, Verdi si erge a difensore della tradizione («io sono sempre d'opinione che le cabalette bisogna farle quando la situazione lo domanda»), di fatto schierandosi contro quel facile conformismo che si cela nell'anticonformismo di certa pretesa modernità («in questo momento è venuto di moda di gridare e non volere le cabalette. È un errore uguale a quello di una volta, che non si voleva altro che cabalette. Si grida tanto contro il convenzionalismo e se ne abbandona uno per abbracciarne un altro! Oh! i gran pecoroni!!»).

Aida chiude un periodo non solo per Verdi, ma per l'intera età dell'oro del melodram-

ma ottocentesco italiano: stagione (aperta da un'opera come *Semiramide* di Rossini che con *Aida* reca più di qualche assonanza) identificabile non solo nel nome di suoi celebri protagonisti come Bellini e Donizetti, ma anche definita da comuni caratteri e convenzioni: composti in un'epoca di crisi per la tradizione melodrammatica italiana, *Otello* e *Falstaff* appariranno lavori radicalmente nuovi e lontani non solo per la distanza temporale intercorsa, ma anche perché liquidano definitivamente le convenzioni del melodramma ottocentesco, ancora vive e operanti nell'*Aida*. Sotto il segno di questo capolavoro si chiude un capitolo storico anche nel rapporto fra opera (artefice) e pubblico: un rapporto che in seguito svilupperà, nella storia dell'opera come di quasi tutte le arti, la fase problematica tuttora perdurante. Qualcuno ha notato che, in questo senso, l'opera italiana (intesa, nel senso forte, come vitale denominatore, come collante capace di superare, almeno in parte, distinzioni politiche, regionali, di classe e di censo) "muore" con *Aida*, e muore proprio in concomitanza con la "nascita" dell'Italia unita... Diffusa è l'idea che l'arte in qualche modo "rifletta", a suo modo, i coevi mutamenti sociali: può forse essere questo un motivo di riflessione per provare ad ascoltare *Aida* con consapevolezza maggiore di quella richiesta al pubblico da quella sorta d'intrattenimento circense cui oggi giorno essa viene comunemente degradata.

(GIANNI RUFFIN)



Giustino De Napoli, figurino per *Aida* (Aida).
Napoli, Teatro S. Carlo, 1875.
(Napoli, Conservatorio S. Pietro a Majella).



Giustino De Napoli, figurino per *Aida* (Radamès). Napoli, Teatro San Carlo, 1873.
(Napoli, Conservatorio S. Pietro a Majella).

ARGOMENTO

ATTO PRIMO

Menfi, palazzo reale.

Il sacerdote Ramfis e il capitano Radamès discutono degli ultimi accadimenti: l'esercito etiopico è nuovamente sul piede di guerra; Iside ha rivelato a Ramfis il nome del comandante delle truppe egizie da contrapporre agli etiopi. Rimasto solo, Radamès sogna d'essere lui stesso il condottiero designato e di restituire il patrio suolo alla schiava Aida (figlia del Re d'Etiopia Amonasro) di cui è innamorato [Romanza: «Celeste Aida»]. Amneris, innamorata a sua volta di Radamès, sopraggiunge ad indagarne i sentimenti profondi, quindi appare Aida; Amneris intuisce il sentimento che intercorre fra i due [Terzetto: «Forse d'arcano amor»].

Il Re d'Egitto, Ramfis e una schiera di seguaci, vengono a sapere che gli etiopi, guidati dal Re Amonasro, hanno invaso l'Egitto e stanno marciando su Tebe. Il Re rivela che Iside ha indicato in Radamès il condottiero degli egizi [Coro: «Su, del Nilo»]; Aida è atterrita dalla prospettiva per cui invece Radamès gioisce. Rimasta sola, la principessa etiopica medita sul grave imbarazzo in cui si trova: divisa fra amor di patria e sentimento personale, prega gli Dei perché abbiano pietà della sua sofferenza [Aria: «Numi, pietà del mio soffrir»].

Menfi, tempio di Vulcano.

Ramfis, i sacerdoti e le sacerdotesse invocano il dio affinché sia favorevole alle armate egizie [Coro: «Possente Fthà»].

ATTO SECONDO

Sala nell'appartamento di Amneris.

Le schiave stanno abbigliando Amneris per la festa trionfale [Coro: «Chi mai fra gl'inni e i plausi»]. La principessa egizia nutre ancora il sospetto sui sentimenti di Aida, che riesce finalmente a carpire comunicandole la finta notizia della morte di Radamès: verificata la certezza dei propri dubbi, Amneris getta la maschera e svela l'inganno, giurando vendetta [Duetto: «Pietà ti prenda del mio dolor!»]. Nello sfondo una fanfara e un coro trionfale alludono alla vittoriosa impresa di Radamès [Coro: «Su, del Nilo al sacro lido»].

Tebe, all'ingresso della città.

Il popolo inneggia alla vittoria [Coro: «Gloria all'Egitto, ad Iside»]. Le truppe egizie sfilano davanti al Re; da ultimo, su di un baldacchino, segue Radamès, che viene incoronato da Amneris e cui il Re s'impegna ad esaudire qualsiasi desiderio. I prigionieri vengono condotti innanzi al Re; fra questi Aida riconosce Amonasro, suo padre, che implora pietà, non per sé ma per i suoi guerrieri [Andante sostenuto: «Quest'assisa ch'io vesto, vi dica»]. All'implorazione si uniscono Aida, i prigionieri e le schiave, in contrasto con Ramfis e i Sacerdoti. Interviene Radamès che, ricordando il pegno del Re, chiede la grazia per i prigionieri; di fronte alle successive obiezioni di Ramfis il Re decide: Aida e Amonasro resteranno prigionieri, tutti gli altri saranno liberati. Il Re assegna in premio a Radamès la mano di Amneris. Le glorificazioni del popolo chiudono la scena.

ATTO TERZO

Le rive del Nilo.

Nel tempio s'invoca Iside [Coro: «O tu che sei d'Osiride»]. Sbarcano Amneris e Ramfis ed entrano nel tempio per compiere i voti propiziatori nella vigilia delle nozze. Per un segreto convegno con Radamès appare sul luogo anche Aida, che rievoca nostalgicamente il suo paese [Romanza: «Oh patria mia mai più ti rivedrò»]. Sopraggiunge però Amonasro che le promette il ritorno in patria, la gloria e l'amore, a patto di riuscire a carpire agli egizi la via ch'essi seguiranno: il popolo etiope potrà sorprenderli; Aida dovrà riuscire a farsi rivelare il segreto da Radamès. Sgomenta, Aida infine accetta [Duetto: «Rivedrai le foreste imbalsamate»]. Giunge allora Radamès; Aida, per sottrarsi all'imposizione del padre, lo implora di fuggire insieme a lei [Duetto: «Fuggiam gli ardori inospiti»]: Radamès non comprende, ella allora lo accusa di non amarla; l'eroe infine si convince: fuggiranno insieme, attraverso le vie di Nàpata. Fuoriesce allora Amonasro. Radamès comprende di essere disonorato, Aida e Amonasro cercano di confortarlo ma sopraggiungono Ramfis e Amneris. Amonasro cerca di uccidere la principessa egizia, ma viene fermato da Radamès e fugge quindi insieme alla figlia, inseguito dalle guardie. Radamès si consegna all'autorità dei sacerdoti.

ATTO QUARTO

Sala nel palazzo del Re.

Presso la porta che immette nella sala sotterranea delle sentenze, Amneris medita di salvare Radamès. Entra quest'ultimo, condotto dalle guardie; Amneris lo scongiura di discolarsi, ma l'eroe dichiara di volere la morte. La principessa rivela che Aida è ancora viva: Radamès, che la credeva uccisa, comprende che la propria morte servirà a proteggere l'amata [Duetto: «Ah, tu dêi vivere»]. Nel sotterraneo i sacerdoti e Ramfis invocano la giustizia divina [Coro: «Spirto del Nume, sovra noi discendi»], Radamès rifiuta di scolarsi e viene condannato ad essere sepolto vivo. Amneris invoca invano pietà, quindi scaglia il suo anatema sui sacerdoti.

Interno del tempio di Vulcano e sotterraneo (scena su due piani).

I sacerdoti chiudono Radamès sotto la pietra tombale. L'eroe pensa ad Aida, che d'improvviso gli si rivela: presaga della sua condanna, si era infilata nella tomba prima della sentenza per morire con lui [Duetto: «Morir sì pura e bella»]. Dal di sopra si ode il canto dei sacerdoti. Radamès non riesce a smuovere la pietra tombale, ambedue, dolcemente abbracciati, rivolgono il proprio addio al mondo. Amneris, vestita a lutto, si prostra sulla pietra tombale.

ARGUMENT

PREMIER ACTE

Memphis, dans le Palais Royal.

Le sacerdote Ramphis et le capitaine Kadamès discutent des derniers événements : l'armée éthiopienne s'est à nouveau mise sur le pied de guerre. Isis a révélé à Ramphis le nom du commandant des troupes égyptiennes s'opposant aux Ethiopiens. Resté seul, Radamès imagine qu'il a été désigné condottiere et qu'il restitue à l'esclave Aïda, la fille du roi d'Éthiopie Amonasro, dont il est amoureux, le territoire qui lui revient [Romanza: «Celeste Aïda»]. Amnérís, qui aime Radamès, arrive sur ces entrefaites pour sonder les sentiments profonds qui animent ce dernier. Aïda les rejoint; Amnérís perçoit intuitivement le sentiment qui les unit [Terzetto: «Forse d'arcano amor»].

Le roi d'Égypte Ramphis, et sa suite, apprennent que les Ethiopiens, sous la conduite du Roi Amonasro, ont envahi l'Égypte et marchent vers Thèbes. Le Roi révèle qu'Isis a désigné Radamès comme condottiere des Égyptiens [Coro: «Su, del Nilo»]. Aïda est effrayée par la perspective qui fait au contraire exulter de joie Radamès. Restée seule, la princesse éthiopienne médite sur le dilemme dans lequel elle est enfermée: partagée entre son amour et sa patrie, elle prie les dieux d'avoir pitié de ses souffrances [Aria: «Numi, pietà del mio soffrir»].

Memphis, dans le temple de Vulcain.

Ramphis, les sacerdotes et les prêtresses invoquent leur dieu afin qu'il soit favorable à l'armée égyptienne [Coro: «Possente Fthà»].

DEUXIEME ACTE

Dans les appartements d'Amnérís.

Les esclaves sont en train de vêtir Amnérís pour la fête organisée pour célébrer leur triomphe [Coro: «Chi mai fra gl'inni e i plausi»]. La princesse égyptienne continue à soupçonner les sentiments de Aïda. Elle finit par les connaître clairement en lui communiquant la fausse nouvelle de la mort de Radamès. N'ayant alors plus le moindre doute, elle enlève son masque et dévoile son stratagème en jurant vengeance [Duetto: «Pietà ti prenda del mio dolor!»]. Une fanfare et un chœur triomphal célèbrent, dans le fond de la scène, l'entreprise victorieuse de Radamès [Coro: «Su, del Nilo al sacro lido»].

Aux portes de la ville de Thèbes.

Le peuple entonne un hymne en l'honneur de la victoire [Coro: «Gloria all'Egitto, ad Iside»]. Les troupes égyptiennes défilent devant le Roi. Radamès, qui clôt le cortège, installé au sommet d'un baldaquin, est couronné par Amnérís. Le Roi s'engage à exaucer chacun de ses souhaits. Les prisonniers sont conduits devant le Roi. Parmi eux figurent Aïda; elle reconnaît Amonasro, son père, qui implore la pitié non pour lui mais pour ses guerriers [Andante sostenuto: «Quest'assise ch'io vesto, vi dica»]. Aïda, les prisonniers et les esclaves se joignent aux prières d'Amonasro, en s'opposant ainsi à Ramphis et aux sacerdotes. Intervient Radamès qui, se souvenant de l'engagement du Roi, demande que les prisonniers soient graciés. Face aux objections de Ramphis, le Roi décide que Aïda et Amonasro resteront sous sa surveillance, mais que tous les autres prisonniers seront libérés. Le Roi offre à Radamès la main d'Amnérís en récompense de ses services. La scène s'achève sur les acclamations de la foule.

TROISIEME ACTE

Sur les rives du Nil.

Dans le temple, les fidèles invoquent la déesse Isis [Coro: «O tu che sei Osiride»]. Amnéris et Ramphis pénètrent à leur tour dans le temple pour formuler des vœux propitiatoires à la veille du mariage. Suite à un accord secret avec Radamès, Aïda se rend aussi sur les lieux, où elle évoque avec nostalgie son pays [Romanza: «Oh patria mia mai più ti rivedrò»]. Arrive sur ces entrefaites Amonasro qui lui assure qu'elle pourra retourner dans sa patrie et lui promet la gloire et l'amour si elle parvient à savoir quelle voie emprunteront les Egyptiens. Le peuple éthiopien pourra ainsi les surprendre. Aïda doit parvenir à sutirer ce secret à Radamès. Après un premier moment d'effroi, elle se ressaisit et finit par accepter [Duetto: «Rivedrai le foreste imbalsamate»]. Radamès arrive. Aïda, pour se soustraire à l'injonction de son père, le supplie de s'enfuir avec elle [Duetto: «Fuggiam gli ardori inospiti»]. Radamès ne comprend pas. Elle l'accuse alors de ne pas l'aimer mais le héros finit par lui donner son accord: ils fuiront ensemble, en traversant Nàpata. Amonasro arrive sur ces entrefaites. Radamès comprend qu'il a été déshonoré. Aïda et son père cherchent à le reconforter tandis que surviennent Ramphis et Amnéris. Amonasro tente de tuer la princesse égyptienne mais il est arrêté par Radamès. Il parvient à s'enfuir avec sa fille, mais les gardes se mettent à leur poursuite. Radamès se livre à l'autorité des Sacerdotes.

QUATRIEME ACTE

Dans le Palais du Roi.

Près de la porte qui donne sur la salle souterraine où ont lieu les sentences, Amnéris songe à la manière dont elle pourrait sauver Radamès. Ce dernier entre, conduit par les gardes. Amnéris le conjure de se rétracter mais le héros déclare qu'il veut mourir. La princesse lui révèle alors que Aïda est encore en vie. Radamès, qui croyait qu'elle avait été tuée, comprend que sa propre mort servira à protéger sa bien-aimée [Duetto: «Ah, tu dèi vivere !»]. Dans le souterrain, les sacerdotés et Ramphis invoquent la justice divine [Coro: «Spirto del Nume, sovra noi discendi»]. Radamès refuse de se disculper. Il est condamné à être enterré vivant. Amnéris invoque la pitié des sacerdotés, mais en vain; elle jette alors l'anathème sur eux.

A l'intérieur du temple de Vulcain et dans le souterrain (scène sur deux niveaux).

Les sacerdotés enferment Radamès sous la pierre tombale. Le héros pense à Aïda, qui se présente soudain devant lui : comme elle avait pressenti sa condamnation, elle s'est glissée dans le tombeau avant que la sentence ne fût prononcée, afin de mourir avec lui [Duetto: «Morir sì pura e bella»]. On entend le chant des sacerdotés au-dessus d'eux. Radamès ne parvient pas à pousser la pierre tombale. Tous deux, tendrement enlacés, adressent leur dernier salut au monde. Amnéris, en habits de deuil, se prosterne sur la tombe.

SYNOPSIS

ACT ONE

Menfi, the royal palace

The priest Ramfis and Captain Radames are discussing recent events: the Ethiopian army is once again on the warpath; Isis has revealed to Ramfis the name of the Commander who will lead the Egyptian troops against the Ethiopians. Left alone, Radames dreams of being the chosen leader and of giving back her native land to the slave Aida (the daughter of Amonasro, the King of Ethiopia) with whom he is in love [Romanza: «Celeste Aida»]. Amneris, who in turn is in love with Radames, comes to probe his innermost feelings. Then Aida appears and Amneris senses the feeling between the two [Terzetto: «Forse d'arcano amor»].

The King of Egypt, Ramfis and a host of followers are informed that the Ethiopians, led by King Amonasro, have invaded Egypt and are marching on Thebes. The King reveals that Isis has named Radames as commander of the Egyptians [Coro: «Su, del Nilo»]; that same prospect which puts fear into Aida, nevertheless fills Radames with joy. Left alone, the Ethiopian princess meditates on the serious difficulty in which she finds herself: torn between love for her country and her own personal feelings, she prays to the gods to take pity on her suffering [Aria: «Numi, pietà del mio soffrir»].

Menfi, the temple of Vulcan

Ramfis, the priests and priestesses invoke the god so that he will favour the Egyptian armies [Coro: «Possente Fthà»].

ACT TWO

A room in Amneris' apartment

The slaves are dressing Amneris for the triumphal celebrations [Coro: «Chi mai fra gl'inni e i plausi»]. The Egyptian princess still harbours suspicions as to Aida's feelings which she finally manages to ascertain by breaking the false news of Radames' death. Having banished all her doubts, Amneris drops her mask, reveals the ruse and swears vengeance [Duetto: «Pietà ti prenda del mio dolor!»]. In the background a fanfare and a triumphal chorus allude to Radames' victorious enterprise [Coro: «Su, del Nilo al sacro lido»].

Thebes, at the entrance to the city

The people praise the victory [Coro: «Gloria all'Egitto, ad Iside»]. The Egyptian troops file past in front of the King with Radames, carried under a canopy, bringing up the rear. He is crowned by Amneris and the King promises to fulfil his every wish. The prisoners are led before the King; amongst these Aida recognizes her father Amonasro who begs for mercy, not for himself but for his soldiers [Andante sostenuto: «Quest'assistita ch'io vesto, vi dica»]. Aida, the prisoners and the slaves join in the entreaty unlike Ramfis and the priests. Radames intervenes and, remembering the King's promise, he asks for pardon for the prisoners. In the face of subsequent objections on the part of Ramfis, the King comes to a decision: Aida and Amonasro will remain prisoners, all the others will be set free. As a reward the King gives Radames the hand of Amneris. The scene ends with the people's acts of glorification.

ACT THREE

The banks of the Nile

Isis is being invoked in the temple [Coro: «O tu che sei d'Osiride»]. Amneris and Ramfis disembark and enter the temple to make the propitiatory votive offerings on the eve of the marriage. Aida also appears, for a secret meeting with Radames, and nostalgically evokes her native country [Romanza: «Oh patria mia mai più ti rivedrò»]. However Amonasro arrives and promises her a return to her country, glory and love, providing that she manages to learn from the Egyptians the road that they will follow: the Ethiopian people will be able to take them by surprise. Aida must get Radames to reveal this secret. Dismayed, Aida finally agrees [Duetto: «Rivedrai le foreste balsamate»]. Then Radames arrives; in order to avoid her father's imposition, Aida begs him to run away with her [Duetto: «Fugiam gli ardori inospiti»]. Radames does not understand, then she accuses him of not loving her. Finally the hero is convinced: they will run away together along the roads of Nàpata. Then Amonasro comes out. Radames realizes that he has been dishonoured. Aida and Amonasro try to comfort him but Ramfis and Amneris arrive. Amonasro tries to kill the Egyptian princess but he is stopped by Radames and then flees with his daughter, followed by the guards. Radames gives himself up to the priests.

ACT FOUR

A room in the King's palace

At the door to the underground room where sentences are decided, Amneris thinks about saving Radames. The latter enters, led by the guards; Amneris begs him to declare his innocence but the hero expresses his wish to die. The princess reveals that Aida is still alive: Radames, who thought she had been killed, understands that his own death will serve to protect his beloved [Duetto: «Ah, tu déi vivere»]. In the underground room the priests and Ramfis invoke divine justice [Coro: «Spirto del Nume, sovra noi discendi»]. Radames refuses to declare himself innocent and is condemned to be entombed alive. Amneris begs for mercy in vain, then hurls her curse at the priests.

Inside the temple of Vulcan and underground (scene on two levels)

The priests shut Radames under the tombstone. The hero thinks of Aida who suddenly reveals herself to him: having foreseen his conviction, she had crept into the tomb before the sentence to die with him [Duetto: «Morir sì pura e bella»]. From above they hear the chanting of the priests. Radames cannot move the tombstone; in a tender embrace, they both say goodbye to the world. Amneris, dressed in mourning, lies prostrate on the tombstone.

HANDLUNG

1.AKT

Memphis, Königspalast.

Der Oberpriester Ramphis und der Feldherr Radames sprechen über die letzten Geschehnisse: das äthiopische Heer ist erneut auf Kriegsfuß; Isis hat Ramphis den Namen des Kriegers mitgeteilt, der Ägyptens Heer im Kampf gegen die Äthiopier führen soll. Radames, allein geblieben, träumt, der Erwählte zu sein, um der geliebten Sklavin Aida (Tochter des äthiopischen Königs Amonasro) den heimatlichen Boden, Frucht seines Sieges, zu Füßen legen zu können [Romanza: «Celeste Aida»]. Amneris, ihrerseits in Radames verliebt, nähert sich ihm, um zu erkunden wem seine tiefsten Gefühle gehören, kann jedoch, als Aida hinzukommt ihr Vorhaben nicht zu Ende führen, erkennt aber das tiefe Empfinden das die beiden verbindet [Terzetto: «Forse d'arcano amor»]. Der König Ägyptens, Ramphis, und sein Gefolge erfahren, daß die von Amonasro geführten Äthiopier in Ägypten eingefallen und auf dem Marsch nach Theben sind. Der König ruft zum Kampfe und enthüllt, daß Isis Radames als Führer der Ägypter ausgewählt hat [Coro: «Su, del Nilo»]. Im Zwiespalt der Empfindungen bleibt Aida zurück; bedeutet doch der Sieg des Geliebten, Verderben für ihr eigenes Volk. Sie bittet die Götter sich ihres Leidens anzunehmen [Aria: «Numi, pietà del mio soffrir»].

Memphis, Tempel Vulkans.

Ramphis, die Priester und Priesterinnen bitten die Götter den ägyptischen Heeren gewogen zu sein [Coro: «Possente Fthà»].

2.AKT

Saal in der Wohnung Amneris.

Die Sklavinnen kleiden Amneris für das große Fest [Coro: «Chi mai fra gl'inni e i plausi»]. Als die ägyptische Prinzessin Aida nahen sieht, überrascht sie diese zur Prüfung ihres Herzens mit der Kunde, Radames sei gefallen. Aus dem Schmerz, mit dem diese Botschaft aufgenommen wird, sowie aus der Freude, die der Widerruf erweckt, gewinnt Amneris Gewißheit über Aidas Liebe; sie schwört Rache [Duetto: «Pietà ti prenda del mio dolor!»]. Klänge aus der Ferne deuten auf die Ankunft des siegreichen Radames hin [Coro: «Su, del Nilo al sacro lido»].

Theben, am Stadteingang.

Das Volk preist den Sieger [Coro: «Gloria all'Egitto, ad Iside»]. Die ägyptischen Truppen passieren den König; als letzter, unter einem Baldachin, Radames, dem von Amneris der Siegeskranz überreicht wird und dem der König die Gewährung jedes Wunsches zusichert. Die Gefangenen werden vor den König geführt, unter diesen erkennt Aida Amonasro, ihren Vater, der um Gnade nicht für sich, sondern für seine Soldaten bittet [Andante sostenuto: «Quest' assisa ch'io vesto, vi dica»]. Der flehentlichen Bitte schließen sich Aida, die Gefangenen und die Sklavinnen an. Ramphis und die Priester erheben Einwände, doch Radames erinnert den König an sein Versprechen, die Bitte die er an den König richtet, heißt Freigabe der Gefangenen. Aufgrund der erneuten Einwände Ramphis beschließt der König, daß außer Aida und Amonasro alle Gefangenen freigelassen werden. Als Preis für die siegreiche Schlacht, verspricht der König, Radames die Hand seiner Tochter Amneris. Der Jubel des Volkes schließt die Szene.

3.AKT

Am Nilufer.

Im Tempel wird Isis angerufen [Coro: «O tu che sei d'Osiride»]. Ramphis und Amneris treten ein, um am Vorabend des Hochzeitstages mit ihrem Gelübde die Götter günstig zu stimmen. Auch Aida, die von Sehnsucht nach ihrer Heimat erfüllt ist, erscheint, um noch einmal, in einem heimlichen Treffen, Radames zu begegnen [Romanza: «Oh patria mia mai più ti rivedrò»]. Amonasro ist ihr gefolgt und verspricht ihr die Rückkehr in die Heimat, Ruhm und die Erfüllung ihrer Liebe, wenn es ihr gelingt Radames zu entlocken, welchen Weg das ägyptische Heer einschlagen wird: so könnte das äthiopische Volk die Eindringlinge überraschen. Nach langem Widerstreben willigt Aida ein [Duetto: «Rivedrai le foreste imbalsamate»]. Radames erscheint; Aida um sich dem Gebot des Vaters zu entziehen bittet ihn mit ihr zu fliehen [Duetto: «Fuggiam gli ardori inospiti»]. Als in Radames Zweifel aufkommen, beschuldigt sie ihn sie nicht zu lieben. Am Ende läßt er sich überzeugen: sie werden über die Wege von Nápata zusammen fliehen. Als Amonasro erscheint wird es Radames klar mit dieser Handlung seinen Ruf geschändet zu haben. Aida und Amonasro versuchen ihn zu trösten; von Ramphis und Amneris überrascht, versucht Amonasro die ägyptische Prinzessin zu töten was ihm jedoch durch das Dazwischentreten Radames nicht gelingt. Gefolgt von den Soldaten flüchtet er zusammen mit seiner Tochter. Radames unterstellt sich der Macht der Priester.

4.AKT

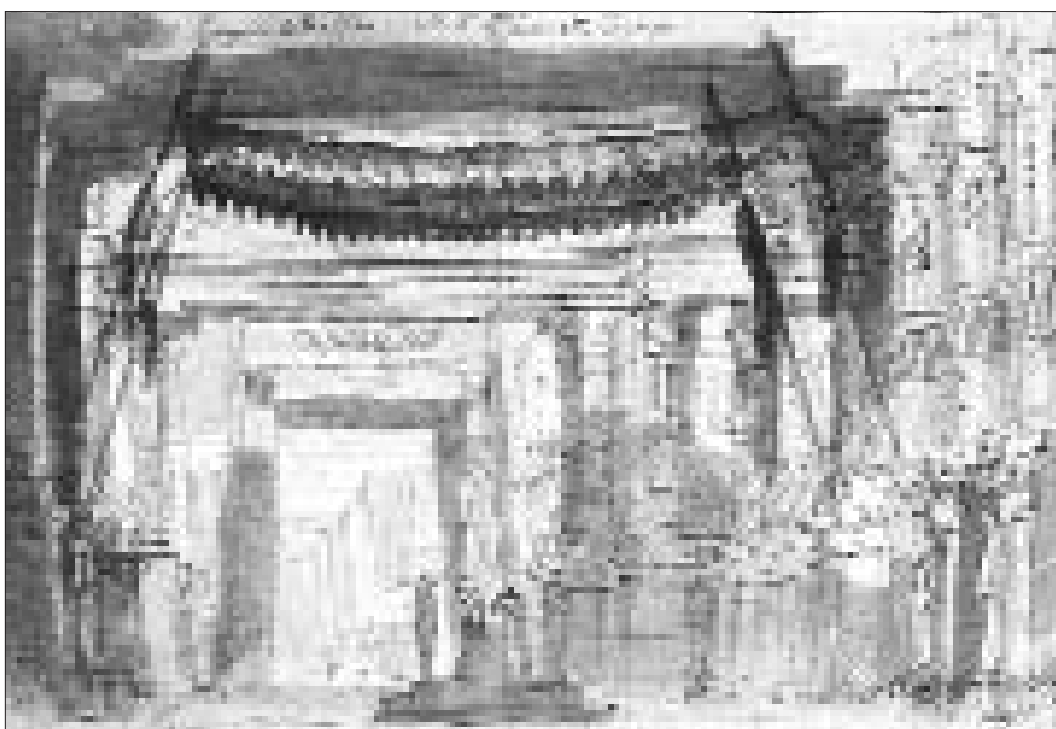
Saal im Königspalast.

Vor dem unterirdischen Gerichtssaal, überlegt Amneris auf welche Weise sie Radames retten kann. Begleitet von den Soldaten erscheint Radames, und Amneris beschwört ihn vor Gericht seine Unschuld darzutun, doch der Heroe erklärt nur noch den Tod zu suchen. Die Prinzessin enthüllt ihm, daß Aida noch lebt. Radames, der sie tot glaubte, wird klar, daß sein Tod die Geliebte schützen wird [Duetto: «Ah, tu déi vivere»]. Im unterirdischen Gerichtssaal rufen die Priester und Ramphis die göttliche Gerechtigkeit an [Coro: «Spirto del Nume, sopra noi discendi»]. Ohne den Versuch einer Rechtfertigung empfängt Radames die Strafe: lebendig begraben zu werden. Vergebens sind die Bitten um Gnade Amneris, die ihren Fluch auf die Priester schleudert.

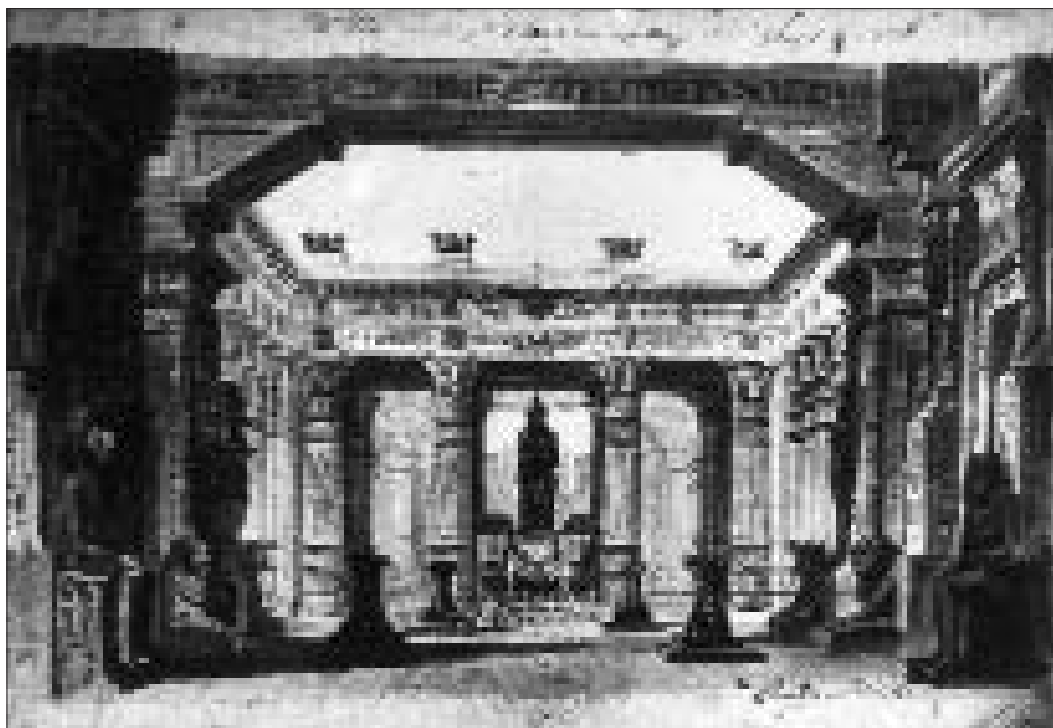
Tempel Vulkans und unterirdisches Gewölbe.

(Szene auf zwei Ebenen)

Die Priester haben die unterirdische Gruft Radames mit dem Stein geschlossen, als ihm Aida erscheint, die, das Urteil ahnend, sich vorher in die Gruft begeben hatte um mit ihm gemeinsam zu sterben [Duetto: «Morir sì pura e bella»]. Von oben hört man den Gesang der Priester. Vergeblich sind die Versuche Radames den Gruftstein zu bewegen, beide, eng umschlungen, entsagen dem Leben. Amneris, mit Trauerkleidung angetan, sinkt verzweifelt an der Gruft in die Knie.



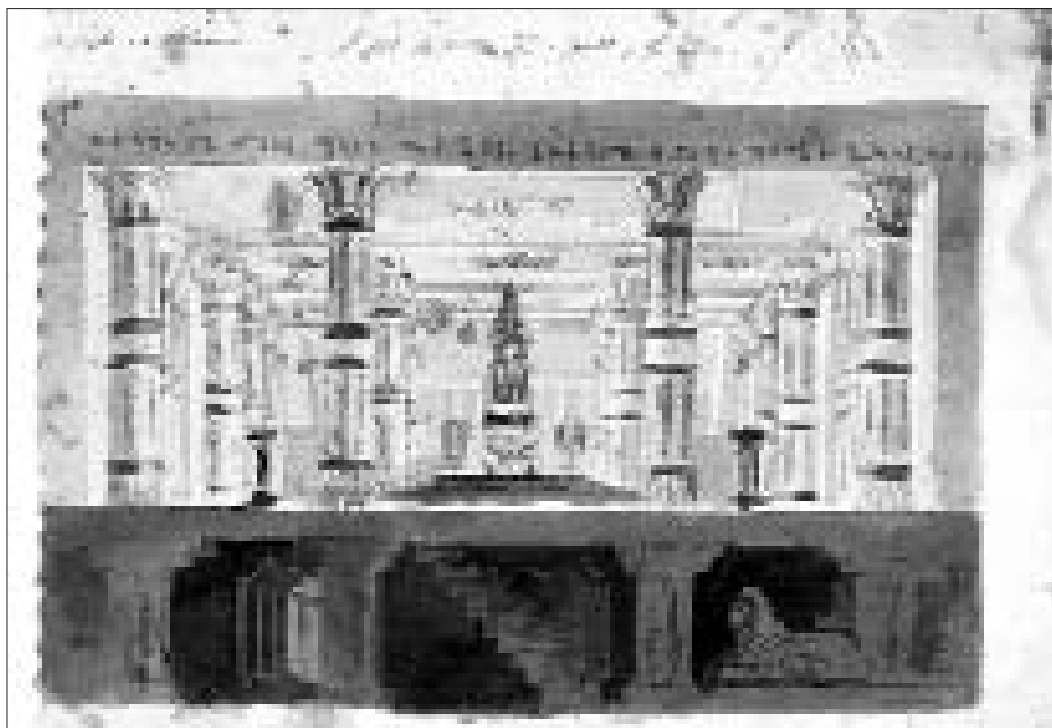
PIETRO BERTOJA, *Tempio*. BOZZETTO PER *Aida* (ATTO I, 2). FIUME, TEATRO COMUNALE, 1885.
(COLLEZIONE PRIVATA).



PIETRO BERTOJA, *Tempio*. BOZZETTO PER *Aida* (ATTO I, 2). VENEZIA, TEATRO MALIBRAN, 1876.
(COLLEZIONE PRIVATA).



PIETRO BERTOJA, *Interno del Tempio di Vulcano a Melfi*. BOZZETTO PER *Aida* (ATTO I, 2). PALERMO, TEATRO BELLINI, 1880. (COLLEZIONE PRIVATA).



PIETRO BERTOJA, *Tempio di Vulcano e sotterraneo*. BOZZETTO PER L'ULTIMA SCENA DI *Aida*.
(COLLEZIONE PRIVATA).



PHILIPPE CHAPERON, *Colonnato che si apre sull'esterno*. BOZZETTO PER LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA DI *Aida* (ATTO I, 1). IL CAIRO, TEATRO DELL'OPERA, 24 DICEMBRE 1871. (PARIGI, BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA).

MARCELLO CONATI

UN'OPERA DA GRANDE BOUTIQUE

È privilegio dei grandi capolavori dell'arte presentarsi a noi come sospesi nel tempo e nello spazio, isolati in se stessi, quasi sradicati dal contesto storico, culturale, sociale nel quale presero forma e vita. Aida non fa eccezione. O quasi. L'evento storico da cui trasse origine si è ben presto tradotto in leggenda. Dovrebbe pur esser noto che l'occasione per la quale essa fu composta non fu l'inaugurazione del Canale di Suez né tanto meno quella del teatro Kediiale del Cairo, avvenute rispettivamente il 17 e il 1° novembre 1869, cioè due anni prima della sua andata in scena (24 dicembre 1871). Ma nel mito popolare, e non solamente popolare, Aida rimane tenacemente legata a uno dei principali avvenimenti del secolo, il taglio dell'istmo di Suez. In tal senso il mito ha una ragion d'essere: risale infatti ai festeggiamenti del novembre 1869 in cui avvenne l'inaugurazione del Canale (cui era direttamente connessa, nei giorni dell'immediata vigilia, quella stessa del nuovo teatro del Cairo, apertosi con il Rigoletto) il proposito del Kediiale ovvero Viceré d'Egitto – la cui spiccata passione per la musica verdiana stava ricevendo forte incentivo dalla stagione inaugurale del nuovo teatro, dove nel giro di poche settimane a Rigoletto avevano fatto séguito Trovatore, Ernani, Traviata e Un ballo in maschera – d'invitare un importante compositore europeo (Verdi in primis, Gounod o Wagner in alternativa) a scrivere un'opera ambientata nell'antico Egitto.

Dell'affare viene incaricato Auguste Mariette, il famoso egittologo francese, lo scopritore del Serapeum di Memphis e del tempio della Sfinge, fondatore del museo archeologico di Bulaq presso il Cairo, uomo di assoluta fiducia del Viceré, che già lo

aveva insignito del titolo di Bey. Per entrare in contatto con Verdi, Mariette si rivolge, su ordine espresso del Kediiale, al connazionale e amico Camille Du Locle, coautore con Méry del libretto di Don Carlos, a quel tempo direttore dell'Opéra-Comique e a sua volta uomo di fiducia di Verdi in terra di Francia. Come si fossero svolte in realtà le trattative nel corso di quei primi approcci rimane per il momento, in difetto delle prime lettere di Mariette a Du Locle, un mistero. E anche questo si addice alla leggenda di Aida. L'epistolario verdiano (per quanto ci è finora noto) tace sull'argomento fino alla fine del maggio 1870. Per via indiretta sappiamo che Du Locle parlò dell'«affare d'Egitto» direttamente con Verdi forse già nel Natale del 1869 nel corso di una sua visita a Genova, sicuramente a Parigi nel marzo 1870 in occasione di un viaggio del maestro in quella capitale, ottenendo in entrambi i casi un netto rifiuto. Motivo principale del rifiuto la seccatura per Verdi di doversi recare in un «paese lontano» per porre in scena la nuova opera, affrontando per sopraggiunta – proprio egli, che mal sopportava i viaggi in mare – una traversata in nave. Lo si arguisce dalle prime testimonianze scritte riguardanti l'«affare d'Egitto»,¹ contenute in due lettere di Mariette a Du Locle del 27 e del 28 aprile 1870. Nella prima si legge:

J'ai reçu vos deux lettres. Je m'attendais au refus de Mr Verdi, ce qui va bien contrarier le Vice-Roi. Mais voyez notre part. Si Mr Gounod accepte, on serait très-heureux. [...]

Insiste Mariette nella lettera successiva, venendo incontro alla volontà del maestro di non affrontare viaggio oltremare, offrendo-

gli cioè la possibilità di provare o a Parigi o a Milano:

[...] Je ne vous cacherais pas que S. A. a été contrariée et chagrinée à l'idée de renoncer à la collaboration de Mr Verdi dont elle tient le talent en immense considération. Dans ces circonstances elle offre de faire faire les répétitions à Paris ou à Milan, au choix du maestro, par les artistes eux-mêmes du théâtre du Caire qui recevront l'ordre de se rendre où Mr Verdi voudra. [...] P.S. Un dernier mot. Si Mr Verdi n'acceptait pas, S. A. vous prie de frapper à une autre porte. [...] On songe à Gounod, et même à Wagner. Si celui-ci le voulait il pourrait faire quelque chose de grandiose. [...]

Le due lettere di Mariette spronano Du Locle a rinnovare immediatamente la proposta del Viceré a Verdi. Gli scrive infatti il 7 maggio:

[...] C'est grave!!! Je reçois lettres sur lettres d'Egypte. Le Vice-Roi ne peut se résigner à la pensée de n'avoir pas un ouvrage de Vous. Il ne vous demande pas d'aller en Egypte. Il fera faire les répétitions autant de temps que vous le voudrez où vous voudrez. [...] Il vous donnera la troupe que vous voudrez. Les conditions seront celles que vous voudrez. [...] Il y a sous roche un libretto auquel le Vice-Roi n'est pas étranger à ce qu'il paraît. et qui n'est pas absurde – (il contient même de belles situations dramatiques). Voulez-vous que je vous l'envoie? Avez-Vous la curiosité de le lire? – libretto est un mot impropre, c'est scénario que je devrais dire [...]. C'est grave!!!

In questa lettera Du Locle non accenna minimamente ai possibili concorrenti (Gounod e, nientemeno, Wagner, il cui Lohengrin sarebbe stato di lì a poco rappresentato, per la prima volta in Italia, sulle scene del Comunale di Bologna). Inoltre, pur conoscendone, come poi si vedrà, il vero autore, egli afferma cosa inesatta – forse ad arte, nel proposito di forzare la mano a Verdi – nell'attribuire al Viceré d'Egitto una sorta di paternità nella redazione dello sce-

nario per l'opera richiesta. Sta comunque di fatto che il compositore, tranquillizzato per quanto riguarda luogo delle prove e scelta degli interpreti, è incuriosito a tal punto da farsi spedire lo «scenario», come si deduce da una successiva lettera di Du Locle del 14 maggio:

Je reçois à l'instant votre lettre [...]. Voilà le plan du libretto proposé par l'Egypte. Ce plan a été imprimé au Caire à 4 exemplaires. [...] J'écris aujourd'hui même à Mariette que vous m'avez autorisé à vous expédier le plan du libretto et que peut-être on peut espérer vous décider – je demande en même temps qu'on précise les conditions pécuniaires de l'affaire. [...]

La lettura dello scenario scuote l'indecisione del maestro, che risponde il 26 maggio:

[...] Ho letto il programma Egiziano. È ben fatto; è splendido di mise en scene e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle. Ma chi l'ha fatto? – vi è dentro una mano esperta, abituata a fare, e che conosce molto bene il Teatro. Sentiremo ora le condizioni pecuniarie dell'Egitto, e poi decideremo. [...]

Risponde Du Locle a stretto giro di posta il 29 maggio insistendo nell'attribuzione dello scenario al Viceré e a Mariette anziché al solo Mariette:

Le libretto Egyptien est l'oeuvre du Vice-Roi, et de Mariette Bey, le fameux antiquaire, personne autre n'y a mis la main. [...] Mariette m'écrit que le Vice-Roi désire passionément que l'affaire se fasse. [...]

Intorno alla paternità autentica dello scenario di Aida ha aleggiato e continua ad aleggiare, nonostante i documenti e le dichiarazioni fatte in proposito dal presunto autore, Mariette Bey, una sorta di mistero che ben si addice a un argomento che sembra provenirci per vie remote e sotterranee – sulle tracce frammentarie di papiri dissepoliti presso le rive del Nilo – dagli antichi scribi dell'epoca dei Faraoni. L'autorità di

Auguste Mariette è stata contestata fin dal fratello Édouard, che in suo volume di memorie² accusa Auguste di essersi ispirato a una sua novella, *La fiancée du Nil*... Nel 1952 uno studioso messicano, Adolfo Salazar, ha evidenziato alcune coincidenze dell'argomento con quello della *Nitteti* di Metastasio, a sua volta derivato, secondo la dichiarazione del poeta stesso, da Erodoto e da Diodoro Siculo.⁵ Due anni dopo Matteo Glinski riprendeva l'argomento non tanto per sostenere una derivazione dello scenario di Mariette dal libretto di Metastasio quanto per avanzare l'ipotesi «che il libretto di *Aida* non “fu inventato di pianta” ma ispirato dalle antiche cronache egiziane ritrovate da Mariette Bey in Egitto. I fatti riportati nei papiri debbono esser vissuti a lungo nelle memorie in Egitto e giunsero persino all'epoca in cui Erodoto, in cerca di materiale per la sua monumentale opera, venne in Africa [...]. Non è escluso che Mariette, nell'ampia descrizione dei papiri trovati in Egitto e da lui studiati, abbia lasciato un racconto documentato e dettagliato della storia che è stata rievocata nell'azione di una delle più geniali opere verdiane».⁴ Ipotesi suggestiva e non priva di fondamento se teniamo in considerazione l'atteggiamento di Mariette, il quale volle mantenere il più perfetto anonimato sulla parte realmente avuta nella redazione dello scenario, pur dichiarando in lettere private di esserne il solo, unico autore. Recentemente sulle misteriose origini del soggetto di *Aida* è intervenuto Siegfried Morenz avanzando l'ipotesi di una derivazione diretta dello scenario di Mariette da una novella di Eliodoro...⁵ Il mistero insomma continua, come giustamente si conviene a un argomento ambientato in epoche remote, che sembra giungerci dal lontano infinito come le prime note del preludio e nel lontano infinito ritornare come le ultime note dell'opera...

Ma torniamo ai documenti epistolari. Nella lettera del 27 aprile Mariette aveva inoltre scritto a Du Locle insistendo sull'importanza del colore locale (“puramente antico ed egiziano”) espressamente richiesta dal Viceré:

En attendant je vous envoie un scénario. [...] Je n'ai pas besoin de vous dire que la rédaction en est de moi. Si je suis intervenu, c'est en premier lieu parce que le Vice-Roi me l'a ordonné, en second lieu parce que je me suis cru autorisé à croire que j'étais capable de donner au travail la vraie couleur locale, laquelle, dans un opéra de ce genre, est la condition indispensable. Je vous répète en effet que ce que le Vice-Roi veut, c'est un opéra purement antique et égyptien. [...] Il va sans dire que je ne mets aucune espèce d'amour propre dans la question, et que vous pouvez modifier, bouleverser et améliorer le scénario comme vous l'entendez. J'oubliais de vous dire que le Vice-Roi a lu le scénario, qu'il l'a complètement approuvé, et que c'est par son ordre que je vous l'envoie. Ne vous effarouchez pas du titre. *Aïda* est un nom égyptien. Il faudrait régulièrement *Aïta*. Mais le nom serait trop dur et les chanteurs l'adoucieraient irrésistiblement en *Aïda*. [...]

Un mese più tardi, l'8 giugno 1870, scriverà al fratello Édouard:

Figure-toi que j'ai fait un opéra, un grand opéra dont Verdi achève la musique [...].

E il 21 giugno allo stesso:

[...] le scénario est de moi, c'est-à-dire que j'en ai conçu le plan, que j'en ai réglé toutes les scènes et que l'opéra, dans son essence, est sorti de mon sac.

Ancora un anno più tardi, il 19 luglio 1871, scrivendo al sovrintendente dei teatri Kediviali, Draneht Bey:

[...] *Aïda* est en effet un produit de mon travail; c'est moi qui a décidé le Vice-Roi à en ordonner la représentation; *Aïda*, en un mot, est sortie de mon cerveau [...].

Tuttavia allo stesso Draneht Bey aveva raccomandato il 21 luglio dell'anno prima che in tutto quanto riguardava l'«opera egiziana» il suo nome non venisse nemmeno pro-

nunciato:

[...] J'espère que vous serez content et que l'opéra représenté cet hiver au Caire pour la première fois vous fera grand honneur, car pour moi je déclare d'avance que, comme autant du livret et de tout ce qui regarde le côté artistique de l'oeuvre, je désire que mon nom ne soit même pas prononcé.

È forse da interpretarsi questa dichiarazione come una sorta di reticenza da parte di chi riteneva lo scenario di Aida non tutta farina del proprio sacco?... Piuttosto, onde meglio comprendere l'atteggiamento di massima riservatezza tenuto da Mariette nel corso di tutto l'«affare», occorre tener presente che esso costituiva per lui, ammalato di diabete, l'occasione a lungo sospirata per fare ritorno in patria per qualche tempo dopo tanti anni di permanenza in Egitto: tornarvi in missione ufficiale, per espresso incarico del Viceré, sotto il plausibile pretesto dell'indispensabilità della propria presenza attiva nella progettazione e realizzazione delle scene e dei costumi, significava soprattutto tornare a Parigi a spese dell'erario kediaviale evitando di attingere alle proprie risorse personali. Che insomma tutta l'operazione da lui condotta per realizzare l'opera «egiziana» desiderata dal Viceré mirasse a questo scopo traspare chiaramente da alcuni passaggi di sue lettere fatte conoscere da Ursula Günther.⁶ Aveva raccomandato a Du Locle il 27 aprile:

[...] Il faut m'écrire que le sujet donné est si archéologiquement égyptien et égyptologique que vous me pouvez faire le livret sans un policier à chaque instant à votre côté; que ma présence à Paris est en outre indispensable pour les décors et les costumes. Je ne vous demande pas plus. Si je pourrai aller à Paris cet été, mon but sera atteint.

E il 19 maggio, sempre a Du Locle.

Merci de vos bonnes intentions, quant à mon voyage en France. Rien ne se dessine encore, parce que l'affaire de l'opéra n'est

pas encore assez engagée. [...]

En résumé, marchez en avant. Gounod fera bien. Verdi ferait mieux. Mais de toute manière que la première pierre soit posée et que le Vice-Roi sache qu'il y a au moins commencement d'exécution [?]. Si, après cela, je vois que ma présence est nécessaire à Paris, j'aurais au moins un but pour appuyer ma demande. [...]

Infine il 29 maggio, all'immediata vigilia della risoluzione favorevole di Verdi, ancora a Du Locle:

[...] Le Vice-Roi sera d'ailleurs enchanté de l'acceptation de Verdi. Il tenait essentiellement à ce que l'opéra fut écrit par lui, car il est grand admirateur du maître. L'opéra sera représenté pour la première fois au Caire en italien. [...] Rien ne sera négligé ici pour la mise en scène que le Vice-Roi désire aussi splendide et aussi magnifique que possible. Tout sera fait à Paris, décors et costumes.

Quant à moi, j'espère bien partir un de ces jours. Aussitôt que je verrai le Vice-Roi, je poserai carrément la question sur mon vrai but. C'est moi qui a fait le scénario, c'est moi, de tous ses employés, qui connais mieux la Haute-Egypte et la question des costumes et des décors. C'est moi par conséquent qu'il doit envoyer en France. J'espère que cet argument le décidera. [...]

Si può anche sorridere all'idea che Aida debba il suo primo concepimento all'iniziativa di un funzionario straniero del Viceré d'Egitto alla ricerca di un valido pretesto pur di tornare in patria per qualche tempo a spese dell'erario e poter così rivedere parenti e amici e respirare aria di casa... Ma la storia dei grandi capolavori assai spesso prende avvio da cause del tutto accidentali. Piuttosto, per tornare al soggetto di Aida, quali ne siano le vere origini, quale ne sia stato il ruolo di Mariette, se inventore «di pianta» o manipolatore di papiri, occorre fare una constatazione: non fu l'insistenza di Du Locle e di Mariette e non furono nemmeno le «condizioni pecuniarie» (che pure ebbero grande importanza) a influire



Auguste Mariette, figurino per la prima rappresentazione assoluta di Aida (Radamès). Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871. (Parigi, Bibliothèque de l'Opéra).



Auguste Mariette, figurino per la prima rappresentazione assoluta di Aida (Coristi). Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871. (Parigi, Bibliothèque de l'Opéra).

in ultima istanza sulla decisione di Verdi. Fu la lettura del «programma» ovvero scenario dell'opera a determinare il compositore a scrivere un'opera per l'Egitto, come si deduce da un passo della sua lettera del 26 maggio 1870 a Du Locle, sopra riportato: «È ben fatto; è splendido di mise en scène e vi sono due o tre situazioni, se non nuovissime, certamente molto belle».

La vicenda quale si desume dal «programma» letto da Verdi (di cui copia superstite dei pochi esemplari fatti stampare da Mariette è stata recentemente rinvenuto presso la Bibliothèque de l'Opéra di Parigi⁷), si presenta per essenzialità d'azione, economia di trama, funzionalità di personaggi (attraverso i quali si ripropone l'ancestrale struttura gerarchica tripartita della società umana: preti, soldati, operai) – e quindi al di là della descrizione filologica di ambienti, oggetti e costumi operata da Mariette all'interno dello scenario – una storia esemplare senza confini di tempo e di luogo. Non v'è bisogno di scomodare le tesi di Propp sulla morfologia della fiaba per intravedere in questa storia una sorta di paradigma di testo melodrammatico. E che proprio questa esemplarità avesse subito destato l'interesse di un uomo di teatro come Verdi lo spiega il *modus operandi* da lui adottato, sin quasi dagli esordi della propria carriera, nell'affrontare la scelta di un soggetto. Alla base di esso sta uno scopo ben preciso, un vero e proprio progetto melodrammatico: quello di tradurre l'azione drammatica in discorso musicale autonomamente organizzato. Per Verdi è la musica che deve possedere il dramma: non viceversa. Pertanto la sua lettura preliminare di un soggetto avviene sempre in chiave eminentemente musicale, cioè sulla base dei parametri determinati dalle leggi che organizzano il linguaggio dei suoni e ne regolano l'espressione in funzione drammatica. La verifica della musicabilità di un testo viene da Verdi attuata concentrando il percorso narrativo entro una griglia di situazioni che consentano l'articolarsi del tempo musicale, vale a dire riducendolo a uno stadio primigenio che funga da intelaiatura generale di un organismo in for-

mazione, indispensabile fase d'avvio per la realizzazione del progetto melodrammatico in tutte le sue componenti, sonore e visive.

Fino all'Aida Verdi era quasi sempre ricorso a fonti letterarie ben individuate, più o meno illustri (Hugo, Byron, Schiller, Shakespeare, Voltaire, Gutiérrez, Dumas fils, Werner, Souvestre, Scribe), aggregando la sostanza drammatica fino a ridurla allo stato di schizzo, cioè a un condensato di situazioni musicabili di forte valenza teatrale. Così era stato per Ernani e per I due Foscari, poi per Macbeth, Luisa Miller, Rigoletto, via via fino a Don Carlos. Ora, con lo scenario di Aida Verdi non solo si trovava di fronte per la prima (e ultima) volta a un soggetto 'vergine', non derivato da preesistenti fonti letterarie o teatrali, più o meno note che fossero, ma altresì di fronte a un testo che già si presentava come un concentrato di azione drammatica, limpido e coerente per situazioni e sviluppi, su cui poter lavorare per sottoporre l'intera vicenda alle norme del codice melodrammatico. Non fa pertanto meraviglia che dopo una stasi di mesi nelle trattative per l'«affare d'Egitto», il compositore dopo la lettura dello scenario rompesse gl'indugi e affrontasse l'«operazione Aida» con quella determinazione che gli era proverbiale nei momenti delle scelte decisive.

Esattamente una settimana dopo aver comunicato a Du Locle l'impressione positiva prodottagli dalla lettura del «programma Egiziano», Verdi gli riscrive fissando le condizioni, fra le quali la cifra del compenso (una cifra da capogiro: 150.000 franchi di allora!) che forse Verdi non avrebbe avanzato di propria iniziativa se non fosse già stata in un certo senso preventivata nel corso delle trattative fra Mariette e Du Locle e quindi fra Du Locle e Verdi:

Eccomi all'affare d'Egitto, e prima di tutto bisogna che mi riservi tempo a comporre l'opera, perché si tratta di lavoro a vastissime proporzioni (come si trattasse della Grande Boutique [cioè l'Opéra di Parigi]) e perché bisogna che il poeta italiano trovi prima i pensieri da mettere in bocca ai per-

sonaggi, e ne faccia la poesia. Ammettendo dunque che io possa arrivare in tempo, ec-covi le condizioni.

1.° Farò fare il libretto a mie spese.

2.° Manderò pure a mie spese persona al Cairo, per concertare e dirigere l'opera.

3.° Manderò copia dello spartito e lascerò l'assoluta proprietà del libretto e della musica pel solo regno d'Egitto, ritenendo per me la proprietà del libretto e della musica per tutte le altre parti del mondo.

In compenso mi si pagherà la somma di centocinquantamila franchi, pagabili a Parigi dalla Banca Rotschild al momento in cui verrà consegnato lo spartito.

Eccovi una lettera asciutta e secca, come una cambiale. Si tratta d'affari, e mi perdonerete, mio caro Du Locle, se per ora non mi dilungo in altre cose.

Con questa lettera praticamente scatta l'«operazione Aida». Verdi si pone immediatamente al lavoro. Coadiuvato dalla moglie Giuseppina, traduce in italiano, parola per parola, lo scenario di Mariette. Fa venire a gran velocità Du Locle a S. Agata per concertare con lui alcune modifiche allo scenario, di cui le principali riguardano la successione delle scene del 1° quadro del 1° atto, la divisione del 2° atto in due quadri attraverso l'introduzione di «una sala nell'appartamento di Amneris» dove far avvenire lo scontro fra la figlia del Faraone e la principessa etiope (nello scenario di Mariette tale scontro figurava nell'ambiente del trionfo come una sorta di attesa in attesa dell'ingresso del Re), lo spostamento dell'azione del 3° atto da «un giardino del palazzo» reale alle «rive del Nilo», la divisione in due piani sovrapposti – in luogo del solo sotterraneo contemplato nello scenario – dell'ultimo quadro dell'opera con la visione simultanea del tempio («splendente d'oro e di luce») e del sotterraneo («cupo, con tinte fredde»). Stende infine il testo dei dialoghi. In meno di tre settimane il libretto di Aida, salvo i versi, è pronto. Il 25 giugno il compositore riassume la situazione all'editore Giulio Ricordi, che fino a quel momento era stato tenuto rigorosamente all'oscuro sulle trattative intercorse per

l'«affare d'Egitto»:

Fino dall'anno passato fui invitato a scrivere un'opera in paese molto lontano. Risposi di no. Quando fui a Parigi, Du Locle fu incaricato di parlarmene di nuovo e di offrirmi una forte somma. Risposi ancora di no. Un mese dopo, egli mi mandava un programma stampato, dicendomi essere fatto da un personaggio potente (cosa che non credo), che gli pareva buono, e che lo leggessi. Io lo trovai buonissimo, e gli risposi che l'avrei musicato alle condizioni etc. etc. Tre giorni dopo il telegramma, mi rispose: «accettato». Di più venne qui Du Locle, col quale estesi le condizioni, studiammo insieme il programma, ed insieme facemmo le modificazioni credute necessarie. Du Locle è partito colle condizioni e colle modificazioni da sottoporsi al potente ed ignoto autore. Ho studiato ancora il programma, e vi ho fatto e sto facendovi nuovi cambiamenti. Bisogna ora pensare al libretto, o, per meglio dire, a fare i versi, perché oramai non abbisognano che i versi. Ghislanzoni, può egli e vuole farmi questo lavoro? Non è un lavoro originale, spiegatele bene; si tratta soltanto di fare i versi; i quali, ben s'intende (ciò lo dico a voi) saranno pagati molto generosamente. [...]»⁸

Non è un lavoro originale [...]; si tratta soltanto di fare i versi... La raccomandazione sta a eloquente conferma di un metodo operativo che il compositore aveva adottato almeno sin dai tempi del Macbeth per Firenze nella redazione dei libretti delle proprie opere. Il carteggio con il versificatore da Verdi prescelto – quel Ghislanzoni che due anni prima aveva dato buona prova nel collaborare alla revisione del libretto della Forza del destino (Teatro alla Scala, 1869) – testimonia ampiamente il ruolo determinante del musicista nella stesura del libretto, ruolo che investe di volta in volta la scelta del metro e fin quella delle parole. Quasi sempre Ghislanzoni finisce con l'adottare le soluzioni proposte da Verdi. Le raccomandazioni al poeta spesso si traducono in osservazioni di tecnica teatrale che rivelano appieno la lucidità delle concezioni

drammaturgiche del compositore. In proposito bastino alcuni esempi ricavati dal carteggio pubblicato in appendice ai Copialettere.⁹

Lettera del 14 agosto 1870:

Se debbo dire francamente la mia opinione, mi pare che questa scena della consacrazione non sia riuscita dell'importanza che m'aspettavo. I personaggi non dicono sempre quello che devono dire, ed i preti non sono abbastanza preti. Parmi altresì che la parola scenica non vi sia, o se v'è, è sepolta sotto la rima o sotto il verso, e quindi non salta fuori netta ed evidente come dovrebbe. [...]

Lettera del 17 agosto 1870:

[...] Le strofe vanno bene fino "a te in cor destò". Ma quando in seguito l'azione si scalda, mi pare che manchi la parola scenica; ma intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione.

Per esempio i versi:

In volto gli occhi affisami

E menti ancor se l'osi:

Radames vive

ciò è meno teatrale delle parole (brutte, se vuole):

. con una parola

strapperò il tuo segreto.

Guardami t'ho ingannata:

Radames vive

Così pure i versi:

Per Radames d'amore

Ardo e mi sei rivale

– Che? voi l'amate? – Io l'amo

E figlia son d'un re.

mi paiono meno teatrali delle parole: "Tu l'ami? ma l'amo anch'io intendi? La figlia dei Faraoni è tua rivale! – Aida: Mia rivale? E sia: anch'io son figlia, etc."

So bene ch'ella mi dirà: E il verso, la rima la strofa? Non so che dire; ma io quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né

musica.

Il duetto finisce con una delle solite cabalette, ed anche troppo lunga per la situazione. Vedrem cosa si potrà fare in musica. [...]

Ghislanzoni accoglie i suggerimenti del compositore; nel libretto si legge infatti:

AMNERIS

Non mentire!...

Un detto ancora e il vero

Saprò... Fissami in volto...

Io t'ingannai... [ma ingannava in partitura]

Radamès vive...

[...]

AMNERIS

Sì... tu l'ami... ma l'amo

Anch'io... comprendi tu?... son tua rivale...

Figlia dei Faraoni...

AIDA

Mia rivale!...

Ebben sia pure... Anch'io

Son tal...

Quanto alla cabaletta, chiariva il 22 agosto

[...] Non dubiti, io non aborro dalle cabalette, ma voglio che vi sia il soggetto ed il pretesto. Nel duetto del Ballo in maschera [atto 2°, duetto Amelia - Riccardo] c'era un pretesto magnifico. Dopo tutta quella scena bisognava, sto per dire, che l'amore scoppiasse.

Lettera del 28 settembre:

Vedo ch'ella ha paura di due cose: di alcuni, dirò così, ardimenti scenici, e di non far cabalette! Io sono sempre d'opinione che le cabalette bisogna farle quando la situazione lo domanda. Quelle dei due duetti [Aida - Amnérís e Aida - Amonasro] non sono domandate dalla situazione, e quella specialmente del duetto tra padre e figlia non parmi a suo posto. Aida in quello stato di spavento e di abbattimento morale non può né deve cantare una cabaletta. Nel programma vi sono due cose estremamente sceniche, vere e buone per l'attore, che nella poesia non sono ben rilevate. La prima: dopo che Amonasro ha detto: «Sei la schiava

dei Faraoni», Aida non può parlare che a frasi spezzate. L'altra: quando Amonasro dice a Radames: «il Re d'Etiopia», qui Radames deve tenere ed occupare quasi solo la scena con parole strane, pazze, esaltatissime; ma di questo parleremo a suo tempo. Intanto analizziamo da capo a fondo quest'atto. [...] Bene il recitativo e romanza [Aida: «Qui Radamès verrà», «O cieli azzurri»]. Bene il duetto che segue fin dopo il verso «Ti maledico. Ah no». Dopo, «Tu agli occhi miei, Dei Faraon ecc.» mi pare fiacco, e trovo falsa questa specie d'entusiasmo d'Aida: «Della patria il sacro amor». Ad Aida, dopo il quadro terribile e gl'insulti detti dal padre, non resta, come le dissi, fiato a parlare: quindi parole tronche ed a voce bassa e cupa.

Ho riletto il programma e mi pare che questa situazione vi è ben resa. Io per me abbandonerei forme di strofa, ritmo; non penserei a far cantare, e renderei la situazione tale qual'è, foss'anche in versi di recitativo. Tutt'al più farei cantare una frase ad Amonasro: «Pensa alla patria, e tal pensiero ti dia forza e coraggio». Non dimentichi le parole: «Oh patria mia quanto mi costi!»

Lettera del 30 settembre, a proposito del duetto Aida - Radamès nel 3° atto:

Il duetto tra Aida e Radames è bellissimo nella parte cantabile, e manca, secondo me, di sviluppo e d'evidenza nella parte scenica. Io avrei preferito nel principio un recitativo. Aida sarebbe stata più calma e dignitosa, ed avrebbe potuto far spiccare meglio alcune frasi buone per la scena; come, per esempio «Non giurare; t'ho conosciuto prode, non ti vorrei spergiuro...», e più avanti: «E come potrai sottrarti ai vezzi d'Amneris, al volere d'un re, al voto d'un popolo, ecc. ecc.». [...]

Nella scena seguente ella ha temuto di rendere odiosa Aida. Ma faccio riflettere che Aida è giustificata dal duetto col padre e direi quasi dalla presenza del padre stesso, che il pubblico sa essere là nascosto, che ascolta. Vi è di più. Aida può naturalmente arrestarsi per fare una domanda a Radames; ma Radames, dopo quel duetto, non lo

può. A me pare che la situazione non sia punto pericolosa, ma che lo possa essere: sia dunque da preferirsi sempre la domanda d'Aida, che è più naturale e vera. Soltanto non bisogna dire nessuna parola inutile. «Ma!... onde evitar le schiere qual via terremo» [...].

Lettera dell'8 ottobre, ancora sul duetto Aida - Radamès del 3° atto:

Sia detto una volta per sempre ch'io non intendo mai parlare dei suoi versi che sono sempre buoni, ma dire la mia opinione sull'effetto scenico. Il duetto tra Radames ed Aida è riuscito, secondo me, di gran lunga inferiore all'altro tra padre e figlia. [...] i versi:

d'Amneris l'odio fatal saria,
Insiem col padre dovrei morir.

non sono scenici, vale a dire non danno campo ad azione per l'attore; l'attenzione del pubblico non è attirata e la situazione si perde. Sarebbe duopo di maggiore sviluppo e bisognerebbe dire presso a poco queste parole:

A. E non temi il furore d'Amneris? Non sai tu che la sua vendetta come fulmin cadrebbe su me, sul padre mio, su tutti?

R. Io vi difendo.

A. Invan... tu nol potresti! Ma se tu m'ami... ancora una via resta di scampo a noi.

R. Quale?

A. Fuggire.

Ella dirà: ma queste sono sciocchezze, i miei versi dicono lo stesso. Verissimo: sciocchezze fin che vuole, ma è certo che le frasi come: «Cadrà su me, sul padre su tutti... Invan... tu nol potresti, ecc. ecc.» quando siano bene accentate, attirano sempre l'attenzione del pubblico e qualche volta producono grandi effetti. [...]

Ghislanzoni accoglie quasi alla lettera le parole suggerite dal compositore, come appare dalla stesura finale del libretto:

AIDA

Né d'Amneris paventi

Il vindice furor? la sua vendetta

Come folgor tremenda

Cadrà su me, sul padre mio, su tutti.

RADAMÈS
Io vi difendo.

AIDA
Invan! tu nol potresti...
Pur... se tu m'ami... ancor s'apre una via
Di scampo a noi...

RADAMÈS
Quale?

AIDA
Fuggir!

RADAMÈS
Fuggire!

Lettera del 26 ottobre, a proposito del duetto Amneris - Radamès nel 4° atto:

[...] mi posi a studiare lungamente il duetto del quarto atto, e sono sempre più convinto che bisogna darvi, fin da principio, forma lirica. Colle parole stesse del recitativo mi sono impiatricciato dei versi settenari, ed ho visto che si può fare una melodia. Sembrerà strana una melodia su parole che sembrano dette da un avvocato. Ma sotto queste parole d'avvocato, vi è un cuore di donna disperata ed ardente d'amore. La musica può riuscire egregiamente a dipingere questo stato dell'animo e a dire in certo modo, due cose in una volta. È una qualità di quest'arte mal considerata dai critici e mal tenuta dai maestri. [...]

Infine lettera del 13 novembre, a proposito dell'ultima scena dell'opera:

In mani poco esperte potrebbe riescire o strozzata o monotona. Non bisogna strozzarla perché dopo tanto apparato scenico, se non fosse bene sviluppata, sarebbe proprio il caso del parturiens mons. La monotonia bisogna evitarla cercando forme non comuni. [...] Tutta questa scena non può né deve essere che una scena di canto puro e semplice. Una forma di verso un po' strana per Radames, mi obbligherebbe a cercare

una melodia diversa da quelle che si fanno comunemente sui settenari ed ottonari, e mi obbligherebbe anche a cambiare movimento e misura per fare il solo (un po' a mezz'aria) d'Aida. Così con un cantabile un po' strano di Radames, un altro a mezz'aria di Aida, la nenia dei sacerdoti, la danza delle sacerdotesse, l'addio alla vita degli amanti, l'in pace di Amneris formerebbero un insieme variato, bene sviluppato; e s'io posso musicalmente arrivare a legar bene il tutto, avremo fatto una buona cosa, o almeno cosa che non sarà comune.

Coraggio, dunque, signor Ghislanzoni: siamo alle frutta; ella, almeno. Veda adunque se in questa accozzaglia di parole senza rima, che le mando, può farmi dei buoni versi com'ella ne ha fatti tanti.

[AIDA]
E qui... lontana da ogni sguardo umano
... sul tuo cor morire (un verso ben patetico)

RADAMÈS.

Morire! Tu, innocente?

Morire! Tu, sì bella?

Tu nell'april degli anni

Lasciar la vita?

Quant'io t'amai, no, no! può dir favella!

Ma fu mortale l'amor mio per te.

Morire! Tu, innocente?

Morire! Tu, sì bella?

AIDA.

Vedi? di morte l'angelo, ecc. ecc.

Ella non può immaginare sotto quella forma sì strana che bella melodia si può fare, e quanto garbo le dà il quinario dopo i tre settenari, e quanta varietà danno i due endecasillabi che vengono dopo: sarebbe però bene che questi fossero o entrambi tronchi o entrambi piani. Veda s'ella può cavarne dei versi, e mi conservi «tu sì bella», che fa tanto bene alla cadenza.

S'è visto dai documenti testé citati come una vexata quaestio stesse di fronte al compositore non meno che al “versificatore”: cabaletta sì, cabaletta no... Val la pena spendere qualche parola intorno a questo argomento, assai dibattuto all'epoca di Aida, epoca segnata dall'ingresso delle opere di Wagner in Italia e dalle accese controversie intorno al dramma musicale e alla



Edouard Despléchin, bozzetto per la prima rappresentazione assoluta di Aida (atto II, 2). Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871. (Parigi, Bibliothèque de l'Opéra).

«musica dell'avvenire»: l'impiego della cabaletta veniva ormai giudicato un arcaismo, un inutile, vetusto retaggio del canone melodrammatico dell'opera italiana di un'epoca ormai tramontata, l'epoca di Pacini, di Bellini, di Donizetti, dello stesso Verdi, e come tale condannato in quanto "antidrammatico". Tempi nuovi, forme nuove. La presenza di cabalette nell'Aida non passerà, infatti, senza condanna da parte della critica togata, tanto che Verdi alla fin fine sbotterà, scrivendo a un amico:

[...] in questo momento è venuto di moda di gridare e di non volere ascoltare le cabalette. È un errore uguale a quello di una volta che non si voleva altro che cabalette. Si grida tanto contro il convenzionalismo e se ne abbandona uno per abbracciarne un altro! Oh! i gran pecoroni!!¹⁰

E anni più tardi, all'immediata vigilia del rifacimento del Simon Boccanegra e della composizione dell'Otello, replicava a Giulio Ricordi (20 novembre 1880) citando due esempi belliniani, rispettivamente dalla Straniera e dalla Sonnambula:

Io però non ho tanto orrore delle cabalette, e se domani nascesse un giovine che me ne sapesse fare qualcheduna del valore per es.: Del Meco tu vieni o misera oppure Ah perché non posso odiarti¹¹ andrei a sentirle con tanto di cuore, e rinuncierei a tutti gli arzigogoli armonici, a tutte le leziosaggini delle nostre sapienti orchestrazioni ... Ah il progresso, la scienza, il verismo ... Ahi Ahi ... Verista finché volete, ma ... Shakespeare era un verista ma non lo sapeva. Era un verista d'ispirazione; noi siamo veristi per progetto per calcolo. Allora tanto fà; sistema per sistema; meglio ancora le cabalette. Il Bello poi si è che a furia di progresso, l'Arte torna indietro.¹²

All'interno della sequenza Adagio - Allegro ovvero Cantabile - Cabaletta sulla quale si fonda la struttura della Scena e Aria, perno della melodrammaturgia dell'opera romantica italiana, la cabaletta agisce solitamente come elemento di contrasto dinami-

co, sia che si tratti di un'aria solistica o di una scena d'insieme (duetto, concertato). Di solito essa presenta un carattere risolutivo, che si presta alla conclusione di un quadro o di un atto; spesso s'identifica con un capovolgimento dell'azione scenica: tipico in tal senso l'impiego della cabaletta nel duetto Ernani - Silva «In arcion, in arcion, cavalieri» e nel duetto Gilda - Rigoletto «Sì, vendetta, tremenda vendetta». Ben consapevole della funzione che la cabaletta può assolvere nella scansione dei conflitti drammatici, Verdi non rinnegherà il suo impiego nemmeno negli anni di maggiore avanzamento della sua arte, come dimostra il finale del duetto Otello - Jago a conclusione dell'atto 2° di Otello «Sì, pel ciel marmoreo giuro!». Va tuttavia tenuto presente che vi è una differenza sostanziale nella funzionalità drammatica derivante dall'opposizione adagio - allegro nell'aria solistica rispetto al duetto e più in generale alle scene d'insieme. Nell'aria solistica, in assenza di antagonisti, il contrasto si sviluppa per fasi diacroniche (da qui l'importanza che riveste nel determinare tale contrasto la scena di mezzo), temporalmente distanti fra loro, a meno che il coro non venga utilizzato in funzione antagonistica, come ad esempio nel finale dei Due Foscari. Nelle scene d'insieme, più particolarmente nel duetto (struttura portante della drammaturgia verdiana), il contrasto si verifica all'interno del brano, si sviluppa cioè non per fasi diacroniche bensì in modo sincronico o, comunque, per fasi assai ravvicinate, attraverso antitesi ritmiche e tematiche. La presenza di due o più personaggi è di per se stessa un fattore dinamico che consente l'incalzare dell'azione e un movimento più serrato nelle transizioni drammatiche. Dopo Traviata Verdi praticamente abbandona l'impiego della sequenza Cantabile - Cabaletta nell'aria solistica; fra le poche eccezioni l'aria di Procida in *Les Vêpres Siciliennes*, quella di Amelia nella prima versione di *Simon Boccanegra* (1857), e da ultimo quella di Carlo nella *Forza del destino* (qui il ricorso alla cabaletta è determinato dalla necessità di concludere l'atto). Tuttavia ne mantiene l'impiego, ove necessario ai fini

drammaturgici, nelle scene d'insieme, in specie nei duetti e nei finali d'atto (in quest'ultimo caso splendido esempio è nella stessa Aida, alla ripresa del coro «Gloria all'Egitto» che conclude l'atto 2°), ma affidando alla cabaletta una funzione rinnovata, vale a dire quella di una risoluzione apparente, provvisoria, del conflitto drammatico, a sua volta preparatoria di un capovolgimento della situazione. Essa viene pertanto a collocarsi non più a conclusione di un quadro o di un atto, ma immediatamente a ridosso del preciso momento in cui nel dramma sta per verificarsi la svolta decisiva che conduce alla catastrofe. Si veda in proposito la cabaletta del duetto Amelia - Riccardo nell'atto 2° di *Un ballo in maschera* «Oh qual soave brivido», che precede di poco lo scoprimento dell'adulterio. Si veda ancora la cabaletta del duetto Leonora - Alvaro nel primo quadro della *Forza del destino* «Seguirti fino agli ultimi», che immediatamente precede lo scoprimento della fuga dei due amanti. E infine si veda la cabaletta del duetto Aida - Radamès nell'atto 3° di *Aida* «Sì, fuggiam da queste mura», che a sua volta precede il tradimento di Radamès e la subitanea apparizione di Amonasro.

L'*Aida* contiene ben cinque duetti: Aida - Amneris nell'atto 2°, Aida - Amonasro e Aida - Radamès nell'atto 3°, Amneris - Radamès e Aida - Radamès nell'atto 4°. Solo per due di essi Verdi ammette la cabaletta: per il duetto Aida - Radamès nell'atto 3° e per il duetto Amneris - Radamès nell'atto 4° (l'allegro finale «Chi ti salva o sciagurato», per quanto tale non sembri a prima vista, ha tutto il carattere di cabaletta, con tanto di stretta finale, pur rapidissima). Quali fossero le intenzioni di Verdi al tempo di *Aida* circa l'impiego della cabaletta, lo spiegano bene alcune sue lettere a Ghislanzoni sopra riportate. Merita prendere in considerazione la soluzione da lui adottata per ovviare all'assenza di una cabaletta nel duetto Aida - Amneris. Osserviamo infatti il finale di questo duetto. Esso inizia subito dopo il cantabile «Ah!... pietà ti prenda del mio dolor» che conclude la prima parte della Scena e Duetto. A questo punto dell'azio-

ne dovrebbe prevedersi, conforme allo schema tradizionale dell'aria a due una scena di mezzo che, capovolgendo o quanto meno modificando la situazione scenica determinatasi alla fine del cantabile, offra l'opportunità di concludere il quadro con un allegro finale ovvero cabaletta. Ma ogni modificazione a una situazione di così irriducibile antagonismo psicologico quale quella creatasi dopo che le due principesse si sono scoperte rivali in amore toglierebbe sostanza drammaturgica (e quale sostanza! ove si pensi con quanta arte sottile, perfettamente tradotta in termini musicali, Amneris ha saputo scandagliare il cuore di Aida e strapparle la rivelazione del nome dell'amato) a tutta l'azione fin qui sviluppata, e rischierebbe di alterare o quanto meno attenuare gli effetti di un conflitto sul quale si regge l'intera vicenda: dal punto di vista drammaturgico le posizioni dei due personaggi in scena sono ormai nettamente definite e quindi imm modificabili. Non v'è scena di mezzo che possa giustificare un allegro finale se non procedendo con l'accentuare ulteriormente il contrasto psicologico fra Aida e Amneris. Una cabaletta vi starebbe pertanto fuori luogo. Ma se l'aspetto drammaturgico del duetto è praticamente definito alla conclusione del cantabile - da un lato l'arroganza della figlia dei Faraoni, dall'altro lato l'abbattimento della schiava -, rimane tuttavia pur sempre aperto il problema della forma musicale: un allegro finale avrebbe in questo caso non solo il compito di equilibrare la struttura dell'intero brano scaricando la tensione accumulata nella scena d'attacco e nel cantabile, e così definire la conclusione dell'intero quadro, ma anche quello di preparare psicologicamente la scena del trionfo di Radamès che immediatamente segue.

A questo punto Verdi ha una trovata di genio risolvendo il problema melodrammatico con mezzi puramente musicali. Apparentemente egli rinuncia alla scena di mezzo onde affrontare direttamente una stretta finale che consenta di accentuare il contrasto psicologico fra i due personaggi in scena. Ma la scena di mezzo in effetti c'è, ed è costituita dall'improvviso intervento

della banda e del coro interni che annunciano il ritorno vittorioso di Radamès alla testa del suo “esercito di prodi”. La trovata consiste non tanto in questo tipo d’intervento (in sé e per sé esso non costituisce una novità in assoluto: già Donizetti s’era servito di un intervento analogo, cioè del suono di una banda interna, nel duetto Lucia - Enrico nell’atto 2° della Lucia di Lammermoor «Che fia? – Suonar di giubilo», quale scena di mezzo introduttiva della cabaletta), quanto nella sua applicazione, consistente in una struttura verticale che consente lo svolgimento sincronico di scena di mezzo e stretta. Aspetto peculiare dell’arte di Verdi è infatti la tendenza a concentrare le situazioni drammatiche in senso verticale, per sovrapposizione sincronica, sfruttando ove possibile la divisione di scena (vedi ad esempio la seconda parte dell’atto 1° e l’atto 3° di Rigoletto, l’ultima scena di Aida, il 2° atto di Otello), ma affidando alla musica, e solo alla musica, il compito di differenziare situazioni e stati d’animo (emblematico in tal senso il Quartetto del Rigoletto), conforme una visione che sta all’antitesi della drammaturgia di Wagner, rigorosamente improntata a un percorso diacronico.

«Verdi può rivedere tutto un Oriente nell’interno di un frutto nostrano come il cocomero». ¹⁵ Non v’è infatti una sola nota dell’Aida che derivi da musica egiziana o araba o comunque ‘orientale’. La tinta esotica – quel particolare colore che esala dalla partitura, volto a definire un ambiente, anzi un mondo lontano non tanto nello spazio quanto nel tempo – è tutta farina del sacco di Verdi. A questa tinta il compositore perviene con mezzi musicali che si rivelano di una semplicità disarmante: timbri strumentali quali l’oboe (in particolare nel 3° atto), l’arpa, il registro grave del flauto, i violini a punta d’arco, melodie con il secondo grado abbassato, oscillazioni fra minore e maggiore, il ricorso alla salmodia chiesaistica, impiego di accordi vuoti. La famosa metafora di Bruno Barilli, sopra citata, condensa felicemente la testimonianza di uno strumentista parmigiano, Stefano Sivelli, presente come suonatore di oficleide nel-

l’orchestra del Cairo alla prima rappresentazione di Aida, il quale, nel riconoscere nel canto interno delle sacerdotesse all’inizio del 3° atto quello di un venditore di pere cotte della sua città («Boiènt i pèr cott, boiènt»), si sovvenne del giorno in cui, circa un anno prima, incontrò casualmente Verdi in un negozio mentre per le vie di Parma risuonava il canto del percottaio: all’udire quel canto, il maestro «ebbe un lampo improvviso negli occhi [...] estrasse dal taschino del panciotto un piccolo notes» e ne trascrisse rapidamente le note...¹⁴ L’aneddoto, apparentemente insignificante in sé, è rivelatore di quale finissimo orecchio fosse dotato Verdi, che, quasi ubbidendo a un richiamo ancestrale, seppe cogliere nel canto del percottaio le radici del salmodiare liturgico, riconducendolo nel tempio, sia pure egizio, per riconferirgli i caratteri di una cantilena sacerdotale.

La tinta esotica si distende sull’intera azione, impregnando di sé situazioni e personaggi, ma si addensa in particolare nelle scene rituali (la consacrazione, il processo, i canti dei sacerdoti, le danze, le cerimonie), che sono al tempo stesso cornice e sostanza della vicenda drammatica. Nulla è superfluo in Aida. La «danza di piccoli schiavi mori», ad esempio, riveste una funzione solo apparentemente decorativa: collocata alla soglia dello scontro fra Amneris e Aida, essa svolge in realtà una funzione ‘alienante’, volta a sottolineare il grado di subalternità e di prostrazione della protagonista di fronte alla rivale. Così la grande aria del 3° atto, «O cieli azzurri», apparentemente superflua in termini di economia drammatica, è volta in realtà a mettere in evidenza un particolare atteggiamento del personaggio di Aida, che risulterà ben tosto determinante nel far precipitare la situazione verso la catastrofe: vale a dire l’anelito di libertà espresso attraverso il ricordo – evocato dal timbro solitario dell’oboe – della patria, «queto asil beato» con i suoi «verdi colli» e le sue «foreste imbalsamate»; e non casuale appare il ritorno di questo timbro solitario nel momento in cui Aida, nel tentativo di indurre Radamès alla fuga, evoca a sua volta il profumo delle «foreste



Auguste Mariette, figurino per la prima rappresentazione assoluta di Aida (Amonasro). Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871. (Parigi, Bibliothèque de l'Opéra).

vergini». Ma dove ancor più determinante si rivela il ricorso alla tinta esotica in funzione 'alienante' è in tutte quelle situazioni segnate dalla presenza incombente dei sacerdoti e dei loro riti. Una presenza che si traduce nell'espressione di un potere assoluto che domina tutta la vicenda da cima a fondo, sin dal primo alzarsi di sipario, allorché il capo dei sacerdoti comunica a Radamès l'appressarsi della guerra contro gli Etiopi, fino al suo rinchiudersi sulla visione del tempio. Il «nume custode e vindice», arbitro assoluto dei destini umani, parla e agisce attraverso la figura onnipotente di Ramfis. È lui che nomina «delle Egizie falangi il condottier supremo»; è lui che lo consacra nel tempio; è lui che lo processa e lo condanna a morte. Ed è ancora lui, con i suoi sacerdoti, che alla fin fine emerge come vero vincitore durante la trionfale parata del 2° atto opponendosi alla richiesta di libertà per i prigionieri, ottenendo in cambio di trattenere in ostaggio almeno Aida e suo padre. Il Re regna, ma non governa; sua massima cura sembra solo quella di trovare un marito per la figlia; per il resto 'cede al consiglio' del gran sacerdote, vero detentore di un potere, quello spirituale, che si estende dal pubblico al privato: è infatti ancora lui, Ramfis, ad accompagnare la promessa sposa, Amneris, al tempio dove pregare, restandole a fianco, «fino all'alba». Raffigurazione del re-mago delle società primitive, Ramfis, in quanto detentore del potere e suscitatore di superstizione, rappresenta l'istituzione che detta le leggi sulle quali si regge l'intera società: governo, proprietà, matrimonio; egli è insomma «il fulcro su cui poggia la bilancia del mondo». ¹⁵ Per Verdi il 'fato' rientra nella sfera del 'sacro'. Uno dei temi dominanti del suo teatro è rappresentato dai conflitti scatenati dall'infrazione alla legge del fato (la forza del destino) identificata nell'inesorabile padre-padrone, custode della legge morale, dell'onore, delle tradizioni familiari e sociali, il garante della famiglia, della società, dello stato, detentore di un potere spirituale che si pone al di sopra dei destini umani. Nello scontro con il 'grande Vecchio' è sempre il giovane 'eroe' a soccombere, inesorabilmente.

bilmente. La figura 'sacro-infera' del Commendatore nel Don Giovanni di Mozart può essere assunta come un condensato della funzione 'attanziale' svolta nel teatro verdiano dal personaggio che si configura come rappresentante della legge morale e giudice delle azioni umane. Raffigurato di volta in volta, con una propria connotazione musicale, in personaggi quali Ruiz de Silva, in papa Leone, in Moser, in Monterone, in Fiesco, nel Marchese di Calatrava, nel Grande Inquisitore, esso trova in Ramfis e nella casta dei sacerdoti, attraverso il loro canto salmodiante, la sua ultima incarnazione, prima della sua più completa definizione nella Messa da Requiem.

L'«operazione Aida» avrebbe dovuto concludersi in pochi mesi («Le Vice-Roi [...] parle de la 1^{ère} représentation pour le mois de Février prochain» aveva scritto Mariette a Du Locle il 19 maggio 1870). Ma a causa della guerra franco-prussiana, dell'assedio di Parigi (dove scene e costumi dovevano esser fatti eseguire dalle maestranze dell'Opéra sotto la diretta sorveglianza di Mariette), dei disordini della Comune e della feroce repressione seguitane, essa viene rinviata alla fine del dicembre 1871. Tuttavia tale «operazione» si protrarrà in pratica oltre questa data e anche oltre la prima rappresentazione europea avvenuta alla Scala di Milano l'8 febbraio 1872. Essa durerà fino a quando Verdi riterrà di sovrintendere personalmente alla messinscena e all'esecuzione dell'opera: al Regio di Parma (20 aprile 1872), al San Carlo di Napoli (30 marzo 1873), alla Staatsoper di Vienna (19 giugno 1875), al Théâtre Italien di Parigi (22 aprile 1876), fino alla 'storica' messinscena dell'Opéra (22 marzo 1880), la quale costituisce una sorta di summa di precedenti allestimenti, destinata a fare testo per molti anni a venire (come ben dimostra Gianfranco De Bosio in un suo prezioso volumetto che condensa le estenuanti ricerche compiute per ristabilire il percorso storico della messinscena di Aida¹⁶), in occasione della quale la partitura assumerà, mercé qualche ritocco (in particolare con un'aggiunta nel ballo del Finale del 2° atto), le dimensioni che ormai conosciamo.

Si è detto «operazione Aida»; e non a caso. L'avvenimento fu di quelli destinati a trascendere l'opera in sé con i suoi valori poetici. Per le implicazioni e le conseguenze suscitate in ambito culturale (e non solo culturale) non sembra esagerato affermare che si trattò del più importante avvenimento artistico accaduto in Italia nella seconda metà dell'Ottocento. Il tentativo di riforma dei sistemi esecutivi, musicali e scenici, in uso nei teatri italiani, avviato da Verdi con Don Carlo e con la nuova versione della Forza del destino sul finire degli anni 1860, trova con Aida – opera d'immediato successo e di crescente popolarità – la circostanza più propizia. In tal senso l'«operazione Aida» può essere interpretata come una sorta di Bayreuth italiana (per singolare coincidenza il 22 maggio 1872, a pochi mesi dalla prima di Aida, veniva posta a Bayreuth la prima pietra del Bühnenfestspielhaus). Il tentativo di riforma – avviato negli anni in cui in Italia si stavano affermando i primi direttori d'orchestra in senso moderno (Angelo Mariani, che Verdi in un primo momento avrebbe voluto quale direttore di Aida al Cairo; Franco Faccio, che diresse l'opera alla Scala; Pedrotti; Usiglio; Rossi; Mancinelli; Martucci) – mirava soprattutto a elevare la qualità delle masse orchestrali e corali, a sottoporre la messinscena al servizio del dramma musicale, a migliorare tecnicamente gli strumenti d'orchestra, a disporre l'organico orchestrali per sezioni unite, a unificare il diapason (e a quest'ultimo proposito è significativo che nei contratti per l'Aida l'editore Ricordi, adeguandosi a una precisa istanza dell'autore, imponesse la clausola del diapason normale, che a quel tempo era, sull'esempio dei diapason francese, di 435 Hz). Che tale riforma fosse nei propositi espliciti di Verdi ogni qualvolta gli era dato di sorvegliare, o direttamente dirigendone le prove o indirettamente attraverso l'editore, le esecuzioni delle proprie opere, ma Aida in modo particolare, lo confermano molte sue lettere di quegli anni. A Giulio Ricordi 5 febbraio 1871:

Nelle musiche attuali la Direzione musica-

le e drammatica è una vera necessità. Una volta una prima Donna un tenore con una cavatina, un Rondò, un Duetto etc. etc. potevano sostenere un'opera (se era un'opera); oggi no. Le opere moderne, buone o cattive, hanno intendimenti ben diversi! [...] Predicate il bisogno assoluto di uomini capaci alla Direzione delle musiche teatrali, mostrate l'impossibilità dei successi senza un'interpretazione intelligente.

Allo stesso, il 10 luglio 1871, in vista di Aida alla Scala:

Abbiate ben per fermo, mio caro Giulio, che se io vengo a Milano non è per la vanità di dare una mia opera; è per ottenere una vera esecuzione artistica. Per riuscire a questo, bisogna che io abbia gli elementi necessari; pregovi dunque di rispondermi categoricamente, se oltre la compagnia di canto:

- 1.° È nominato il Direttore d'orchestra.
- 2.° Se sono scritturati i Coristi come io indicai.
- 3.° Se l'orchestra verrà composta come io pure indicai.
- 4.° Se i Timpani e Gran cassa verranno cambiati in istromenti di molto più grossi di quelli che non erano due anni fa.
- 4.° [sic] Se sarà conservato il Corista normale.
- 5.° Se la Banda ha adottato questo Corista per evitare le stonazioni che ho sentito altra volta.
- 6.° Se la collocazione degli stromenti d'orchestra sarà fatta come io [...] ho indicato in una specie di quadro.

Questa collocazione d'orchestra è di un'importanza ben maggiore di quello che comunemente si crede, per gl'impasti degli stromenti, per la sonorità e per l'effetto. – Questi piccoli perfezionamenti apriranno poi la strada ad altre innovazioni, che verranno certamente un giorno; e fra queste, quella di togliere il sipario alla ribalta, l'altra: di rendere l'orchestra invisibile. Quest'idea non è mia, è di Wagner: è buonissima [...].

All'amico Vincenzo Luccardi, nell'estate del 1872, dopo il trionfale successo ottenuto

da Aida alla Scala e al Regio di Parma:

Mi spiace che tu t'interessi troppo di quest'Aida da darsi a Roma. Ma credi tu che se Ricordi vi vedesse un successo non sarebbe felice di dare l'opera e guadagnar denari? [...] Qui da noi vi è la più pessima opinione della maniera in cui si montano gli spettacoli a Roma ed ecco il vero motivo del rifiuto di Aida. So bene che Jacovacci promette mari e monti; ma quando i teatri son mandati da tanto tempo, quando non vi sono più né buoni cori, né buona orchestra, le riforme non si fanno in un momento. Egli crede quando ha messo sul cartellone due o tre nomi conosciuti, d'aver fatto tutto. Ma Egli non sa che i successi di Milano e Parma sono dovuti principalmente alle imponenti masse corali e orchestrali, alla perfetta esecuzione dell'insieme ed alla splendida mise en scene.

Nell'inverno del 1872 a Vincenzo Torelli, che insisteva perché si concedesse di rappresentare Aida a Napoli:

[...] cosa importa diate non diate le opere mie se non volete fare le riforme che queste domandano? O l'uno, o l'altro. Volete le opere moderne? Riformate! Non volete? Tornate alle opere-cavatine ché avete quanto abbisogna, trovando però i cantanti. Del resto, io non ho mai domandato né domando l'impossibile. Domando solo:

L'orchestra come è ora alla Scala

Coristi	Idem
Diapason	Idem
Mise en scene	Idem [...].

Ancora allo stesso il 22 agosto 1872:

Intendiamoci una volta se è possibile. Per buoni elementi di esecuzione non intendo parlare soltanto della Compagnia cantante, ma delle masse orchestrali e corali, del vestiario, dello scenario, degli attrezzi, del movimento scenico e della finezza dei colori.

E infine all'amico Opprandino Arrivabene, il 29 agosto 1872.

Ho cercato di rimontare alcuni dei nostri teatri e darvi spettacoli un po' convenienti [...]. Tu sai che a Milano ed a Parma io v'era di persona: a Padova no, ma io mandai là gli stessi coristi di Parma, lo stesso scenografo, macchinista, attrezzi, vestiario come a Parma. Mandai Faccio che aveva diretta l'opera a Milano. Stavo tutti i giorni in carteggio di quanto succedeva e l'opera andò bene. Folla al teatro e guadagni. L'impresario venne ieri fin qui a ringraziarmi ed apparentemente non mi doveva nulla. Così ho fatto ora per la Forza del Destino a Brescia. Stando qui ho sorvegliato a tutto [...]. Ora mi occuperò di Napoli... e qui è un po' più difficile. A Napoli come a Roma, perché hanno avuto Palestrina, Scarlatti, Pergolese, credono di saperne più degli altri...

Le dimensioni di questo ostinato tentativo di riforma delle esecuzioni mirante al definitivo superamento delle «opere-cavatine» e rivolta ad assoggettare lo spettacolo alle ragioni supreme del dramma espresse dalla musica, si rivelano chiaramente alla lettura della «disposizione scenica» dell'Aida,¹⁷ un testo che rispetto alle tradizionali disposizioni sceniche costituisce un modello 'storico' non più superato per la forte tensione ideale che anima ogni indicazione e ogni raccomandazione; indicazioni e raccomandazioni che mirano a ottenere il massimo effetto con la massima naturalezza, esaltando il ruolo determinante della musica tramite un riferimento costante al dettato della partitura. La lettura di questa disposizione scenica offre inoltre un'eloquente conferma di quella perfetta identità raggiunta fra espressione musicale, drammatica e scenica, che fa dell'Aida il culmine del melodramma romantico alla vigilia delle lacerazioni e delle rivoluzioni introdotte nell'ultimo quarto di secolo, e una sorta di pendant ideale («quasi un anagramma», come con finissimo intuito ha osservato Nino Pirrotta)¹⁸ della Semiramide di Rossini, a sua volta culmine dell'opera della transizione post-metastasiana.

Il senso di questa identità lo si può cogliere in particolare nell'ultima scena dell'opera,

divisa orizzontalmente (una variante, in chiave drammatica, della divisione scenica attuata verticalmente in *Rigoletto*) per dar luogo alla visione simultanea del sotterraneo e del tempio di Vulcano: «il sotterraneo cupo, con tinte fredde, illuminato da una luce grigio-verdastra: il tempio risplendente di luce, a tinte calde», quasi a esprimere attraverso questo contrasto di tinte – in proposito la disposizione scenica raccomanda (sembra quasi di cogliere la voce stessa di Verdi): «il scenografo ponga molto studio nel contrasto dei due piani» – la sintesi suprema del dramma. Un sintesi che la musica s'incarica di sfumare ed evaporare («genere vaporoso» era giusto l'espressione usata da Verdi nel descrivere questa scena in una lettera a Bottesini)¹⁹ come un'interminabile dissolvenza in cui la cantilena del tempio e il lamento funebre di Amneris sembrano alla fine fondersi con il canto estremo dei due amanti.

Per molti aspetti l'*Aida* – l'opera con la quale il maestro volle concludere (più esattamente: ritenne di concludere...) la propria attività di operista – rappresenta una sorta di summa della melodrammaturgia verdiana e al tempo stesso una sintesi delle esperienze del melodramma italiano e del grand-opéra francese. È spesso di rigore il confronto con l'opera verdiana che la precede, il *Don Carlo*. Questo dramma dell'incomunicabilità, tenebroso e introverso, appare oggi a noi – nonostante alcuni squilibri d'azione, qualche personaggio che esorbita in termini di economia drammatica e anche qualche nota inutile – più moderno, rispetto a un'opera estroversa come *Aida*, così come più moderna ci appare la sua incompiutezza di fronte alla solidità d'impianto dell'opera egiziana. E certamente molte sue pagine (ma bisogna mettere nel conto le revisioni nel 1883-1884, alla vigilia di *Otello*) guardano ben più avanti. Tuttavia, se è vero che i valori autentici di un'opera d'arte non dipendono dal suo guardare più o meno avanti, dal suo essere più o meno progressista, bensì dalle intrinseche qualità estetiche in rapporto ai contenuti poetici, allora *Aida* si fa preferire sul piano dei valori assoluti per una pienezza di con-

cezione senza residui, per perfezione di forme, per equilibrio di stile, per ricchezza e varietà di espressione e soprattutto per la sua capacità, tutta riposta nella sua organizzazione musicale, di produrre effetto. Nel gennaio 1884, alla vigilia dell'andata in scena alla Scala della nuova versione del *Don Carlo* in quattro atti, così Verdi rispondeva a Ferdinand Hiller che gli aveva chiesto quale delle sue due opere l'autore desse la preferenza, se appunto a *Don Carlo* o all'*Aida*:

Sono un po' imbarazzato! I padri amano e preferiscono i figli storpi e potrebbe ben darsi che la mia predilezione cadesse per quello che si regge male in gambe. Nonostante vi dirò: nel *Don Carlo* vi è forse qualche frase, qualche pezzo di qualche maggior valore che nell'*Aida*: ma nell'*Aida* vi è più mordente e più (perdonate la parola) più teatralità. Non intendete Teatralità nel senso volgare...

In *Don Carlo* l'avvenire bussava alla porta. Con *Aida* si conclude un'epoca. Andare oltre *Aida* non sarebbe stato possibile se non alla condizione di trasformarsi e di rinnovarsi. Il vecchio Verdi saprà fare anche questo.



Auguste Mariette, figurino per la prima rappresentazione assoluta di Aida (Il Re). Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871.



Auguste Mariette, figurino per la prima rappresentazione assoluta di Aida (Comparsa). Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871. (Parigi, Bibliothèque de l'Opéra).

NOTE

¹ Cfr. URSULA GÜNTHER, Zur Entstehung von Verdis Aida, in «Studi Musicali», II, 1973, pp. 15-71.

² MARIETTE PACHA, Lettres et souvenirs personnels, Paris, 1904.

³ ADOLFO SALAZAR, Metastasio, la Niteti española y la prosapia de Aida, in «Nuestra Música», 1952, n. 27-28, pp. 198-207.

⁴ GLINSKI Matteo, Forse gli antenati di Aida, «La Scala» n. 54, maggio 1954, pp. 17-21

⁵ SIEGFRIED MORENZ, Die Begegnung Europas mit Ägypten, Zürich, 1969.

⁶ Vedi nota 1.

⁷ Cfr. JEAN HUMBERT, A propos de l'égyptomanie dans l'œuvre de Verdi. Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra Aida, in «Revue de Musicologie», LXII, 1976, 2, pp. 229-256.

⁸ Cfr. Genesi dell'Aida, con documentazione inedita, a cura di Saleh Abdoun, «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani», 4, Parma, 1971, pp. 2-5.

⁹ GIUSEPPE VERDI, I "copialettere", pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, e con prefazione di Michele Scherillo, a cura della Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita [...], Milano, 1913; vedi a pp. 638-676 (per la datazione dei documenti si è seguita quella proposta da PHILIP GOSSETT, Verdi, Ghislanzoni, and Aida, in «Critical Inquiry», 1974, 1, pp. 291-334).

¹⁰ Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886), a cura di Annibale Alberti, con prefazione di Alessandro Luzio, [Milano], Mondadori, 1951, p. 144

¹¹ Si tratta di due cabalette di Bellini, la prima nella Straniera (atto 2°, aria di Valdeburgo), la seconda, ben nota, nella Sonnambula (atto 2°, aria di Elvino).

¹² Carteggio Verdi-Ricordi. 1880-1881, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gegorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988, p. 70.

¹³ BRUNO BARILLI, Il paese del melodramma, a cura di Luisa Viola e Luisa Avellini, Torino, Einaudi, 1985, p. 20.

¹⁴ L'episodio, narrato dallo stesso Sivelli e pubblicato sul giornale «L'Italia» (14 gennaio 1941), è ora riportato in MARCELLO CONATI, Interviste e incontri con Verdi, Milano, Il Formichiere, 1980, pp. 85-85.

¹⁵ JAMES GEORGE FRAZER, Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione, Torino, Boringhieri, 1965, p. 265.

¹⁶ GIANFRANCO DE BOSIO, Aida 1913, 1982. Diario per una regia all'Arena, Milano, Il Saggiatore, 1982.

¹⁷ Disposizione scenica per l'opera Aida [...] compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi, Milano, Ricordi [1873].

¹⁸ NINO PIRROTTA, Semiramis e Amneris, un anagramma o quasi, in Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila, Torino 1977, Einaudi, pp. 5-12; rist. in Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero, Venezia 1987, Marsilio, pp. 359-348

¹⁹ TEODORO COSTANTINI, Sei lettere inedite di Giuseppe Verdi a Giovanni Bottesini, Trieste, Schmidl, 1908.



Girolamo Magnani, *Le rive del Nilo*. Bozzetto per *Aida* (atto III). Parma, Teatro Regio, 1872. (Milano, Archivio storico Ricordi).

FABRIZIO DELLA SETA

O CIELI AZZURRI

PLURISTILISMO E DISCORSO DRAMMATICO*

L'impiego di metodi e concetti semiotici nell'indagine analitica sul melodramma non ha per ora prodotto risultati quali la ricchezza di livelli comunicativi del teatro in musica faceva sperare. Se, per riprendere una formulazione spesso citata, «tre sono le componenti del teatro musicale, ciascuna delle quali organizzata secondo proprie leggi e principii [...]: l'azione drammatica lungo la quale si svolgono gli eventi; la struttura verbale nella quale s'incarna il dialogo tra i personaggi [...]; e finalmente la musica»,¹ è probabile che la difficoltà a procedere oltre i primi tentativi di applicare questo principio all'analisi sia intrinseca alla stessa molteplicità dei «sistemi» messi in opera in un melodramma. Solo con un ulteriore sforzo teorico, che vada oltre la semplice individuazione dei piani espressivi, possiamo sperare di pervenire ad un concetto razionale di questo «sistema di sistemi» e quindi a farne un efficace strumento euristico.

È ovvio che i sistemi segnici messi in opera sono molteplici. Oltre a quelli indicati da Petrobelli (azione drammatica, struttura verbale e musica) è essenziale la comunicazione visiva che si realizza nei piani ben distinti della gestualità e dei vari aspetti scenografici (sia quella prevista dagli autori tramite le didascalie del libretto ed eventualmente documenti scenografici, note di regia, disposizioni sceniche ecc., sia quella relativa a singole messe in scena successive).

Più difficile è tener conto del fatto che ciascun sistema linguistico è in realtà costituito da una serie di sottosistemi, ciascuno dotato di struttura propria. Così nella scenografia possiamo distinguere l'organizzazio-

ne dello spazio scenico dal sistema dei riferimenti stilistici (architettonici, dell'arredamento, ecc.). Nel testo letterario (intendo quello attribuito ai personaggi, che costituisce solo un aspetto del libretto) occorre distinguere la struttura metrica, la differenziazione di piani stilistici (l'opposizione alto/basso secondo l'antica teoria dei generi, quando pertinente), l'uso di figure retoriche, la combinazione delle immagini poetiche, la struttura concettuale del discorso. Nell'insieme del testo musicale, oltre ai fattori ritmico e fraseologico, melodico ed armonico, sono in gioco l'opposizione di registri vocali e di timbri strumentali, l'impiego di «forme» e di generi, di motivi ricorrenti, di stili vocali e così via.

Poiché ciascuno di tali sottosistemi è o può essere latore di significazioni autonome (ed è illusorio pensare che essi convergano sempre e comunque per virtù propria in una significazione unitaria), per evitare una tendenza centrifuga che vanificherebbe qualsiasi tentativo di analisi non è sufficiente individuare i diversi sistemi semiotici, è anche necessario stabilirne una gerarchia. Facendo ancora riferimento alla formulazione di Petrobelli, sviluppata nel senso sopra mostrato, occorre chiarire che l'«azione drammatica» non può essere considerata un sistema che interagisce con gli altri. In quanto oggetto primario della comunicazione teatrale, essa è il contenuto stesso dell'espressione verbale, musicale e visiva, ed è quindi un sistema sovraordinato agli altri. (Cosa si intenda qui con «azione drammatica», spero risulterà più chiaro in seguito. In ogni caso non il semplice svolgimento cronologico degli avvenimenti, il plot, né il loro riordinamento logico a

livello di fabula, dato che in teatro la categoria fondamentale non è, come nel racconto, quella della successione causale bensì quella dell'interazione).²

L'analisi del melodramma dovrebbe quindi idealmente privilegiare l'individuazione della struttura dell'azione stessa. Poiché essa è però chiaramente uno schema astratto (come la fabula nel racconto), nella concretezza del lavoro analitico è pur sempre necessario partire dalla risultante di quell'insieme coordinato di sistemi e sottosistemi che costituisce il testo drammatico. Per mettere ordine in questo intrico può essere opportuno privilegiare un particolare elemento linguistico, individuarne le pertinenze espressive, e tentare quindi, allargando progressivamente l'indagine al maggior numero possibile di piani linguistici, di giungere infine a quell'interpretazione complessiva, di forma e contenuto, della struttura drammatica che dovrebbe rappresentare il vero fine dell'analisi.

Nelle pagine che seguono, dedicate a una lettura di *Aida*, verrà privilegiato il fattore "esotismo", inteso non come fatto di gusto o di colore ma come elemento stilistico che diviene significativo in quanto opposto a tutto ciò che esotico non è: ad esempio la caratterizzazione esotica di un timbro o di un intervallo, di un'immagine poetica o di una scenografia in opposizione esplicita o implicita a quello che possiamo considerare il linguaggio melodrammatico "normale" nell'epoca cui l'opera considerata appartiene. Si tratta insomma di un caso particolare del sottosistema "stile", comune a diversi sistemi linguistici (musicale, letterario, scenografico).

Due esempi verdiani saranno utili a chiarire l'assunto. Già nel *Nabucco* Verdi introdusse un «tema d'un certo bislacco colorito esotico»³ per caratterizzare gli Assiri; ma tale sigla sonora non ha in quell'opera significativa funzione linguistica in quanto la comunità assira, al contrario di quella israelita, non assurge al rango di forza operativa del dramma: agli Ebrei, che fanno tutt'uno col loro portavoce Zaccaria, si oppongono gli individui Nabucco e Abigaille.⁴ Quando invece, nel *Rigoletto*, Verdi intro-

duce una duplicità di livelli stilistici contrapponendo al linguaggio sublime di Monterone quello basso del Duca e dei cortigiani, tale opposizione diviene il veicolo linguistico dell'azione drammatico-musicale principale, l'oscillare del protagonista tra l'uno e l'altro livello, tra l'uno e l'altro piano morale.⁵

Se in questi casi il principio interpretativo, una volta individuato, non comporta particolari difficoltà di applicazione, nel caso di *Aida*⁶ la valutazione dell'uso che Verdi vi fa di stilemi esotizzanti s'incontra necessariamente con quello che è da sempre il dilemma critico di quest'opera: da un lato l'ascrizione dell'elemento esotico a carico di una spettacolarità che si vorrebbe conseguenza della sua genesi occasionale, e perciò totalmente scissa dal suo "autentico" nucleo drammatico;⁷ dall'altro, il tentativo di comprendere come la componente esotica che Verdi accolse, entusiasticamente, nell'accettare di porre in musica lo scenario di Mariette, venisse da lui piegata a mezzo di espressione drammatica, rendendo vano ogni tentativo di scissione dei due piani.⁸ In quest'ultima direzione vorrei cercare di chiarire alcuni dei meccanismi drammatico-musicali messi in opera da Verdi per ottenere tale risultato.

Si suol attribuire ad *Aida* una struttura lineare basata sul classico triangolo amoroso, arricchito da uno sfondo politico e patriottico. In realtà la struttura è più complessa, in quanto le vicende politiche non si limitano a fare da sfondo, ma si costituiscono esse stesse in un triangolo due vertici del quale, Ramfis ed Amonasro, cercano di piegare ai loro fini generali i fini particolari da cui sono mossi i tre poli del triangolo "privato" che occupa il terzo vertice, e per far ciò devono a loro volta istituire rapporti triangolari con due dei vertici di quest'ultimo.⁹ Questo astratto schema sincronico si svolge diacronicamente in una serie di contese di cui Radamès è sempre l'oggetto: se lo contendono *Aida* ed *Amneris*, *Aida* ed *Amonasro*, *Amneris* e *Ramfis*; persino nei due unici momenti in cui Radamès diviene parte contendente (nei due duetti con *Aida* e con *Amneris*), lo è di una contesa di cui è

egli stesso l'oggetto¹⁰. Complessivamente si delinea una scala di rapporti di potere alla cui sommità sta Ramfis, che domina tutti, al gradino più basso Radamès, al quale è concesso al massimo di dominare se stesso accettando il proprio destino.¹¹

I sentimenti da cui Aida, Radamès ed Amneris sono mossi, i loro fini particolari, sono lo strumento grazie al quale l'azione procede. Tra di essi ha un ruolo decisivo nella peripezia del dramma quello che è stato spesso definito l'amor di patria, o la nostalgia della patria di Aida, grazie al quale Amonasro prepara nell'animo della figlia il terreno per il suo ricatto, e che essa, a sua volta, sfrutta per prepararsi il terreno nell'animo di Radamès.

Proprio questo sentimento è dunque il legame attivo tra la sfera privata e quella politica dell'azione; esso è però qualcosa di complesso, in cui si possono ravvisare due aspetti distinti. Vi è il vero e proprio amor di patria, che in Aida non può generare se non un nodo di lacerazioni e contraddizioni insolubili, e da questo punto di vista l'Etiopia è l'omologo, seppure opposto, dell'Egitto: basterà ricordare il suo «O patria! o patria... quanto mi costi!». Nessuno ha mai notato, mi sembra, che nella sua scena all'inizio del quarto atto Amneris è preda della stessa contraddizione che lacera Aida alla fine del primo quadro del primo atto; si osservi la simmetria delle antitesi:

AIDA:
Struggete le squadre
Dei nostri oppressor!
Sventurata! che dissi?... e l'amor mio?

AMNERIS:
Traditori tutti!
A morte! A morte! ... Oh che mai parlo? Io
[l'amo...

Io l'amo sempre,

segnalate dall'apparizione in orchestra dei rispettivi temi amorosi.¹² Ma, rispetto alla nostalgia della patria lontana, in Aida acquista progressiva autonomia un nucleo tematico che pure è in germe in essa contenuto: l'immagine di un altrove fantastico,

di un luogo dove alle aspirazioni umane individuali è permesso realizzarsi senza il condizionamento dei rapporti e dei vincoli collettivi, di un cielo sotto cui «più libero / l'amor ne fia concesso». A tale futuro altrove è affidato il compito di contrapporsi al qui ed ora dell'Egitto, opposizione decisiva per il significato del dramma; vediamo dunque come gli autori l'hanno articolata ai diversi livelli dell'espressione.

Sul piano della comunicazione visiva, che si realizza per mezzo dell'apparato scenotecnico, sembra che solo al «qui ed ora» sia concesso di manifestarsi. Sembra anzi che gli autori abbiano voluto accrescere questa presenza col prevalere viepiù insistito, nel passaggio dallo scenario al libretto,¹⁵ dalle scene progettate da Mariette per il Cairo a quelle volute da Verdi per Milano,¹⁴ di un'ambientazione chiusa, oppressiva, notturna, con l'eliminazione di ogni suggestione paesaggistica. Su questo piano il secondo termine si definisce dunque solo come negazione, come assenza¹⁵ (ciò che ben si addice alla sua natura di u-topia), lasciando alle più evocative facoltà del linguaggio poetico e di quello musicale il compito di conferirgli una presenza ideale.

Nel testo poetico la tensione tra i due ambiti si realizza coll'opporre ad un plesso d'immagini fatto di calore, arsura, contrasto coloristico di oscurità oppressiva e luce accecante, soffocamento (anche nei «cupi vortici» del Nilo), un altro fatto invece di frescura, luce mattutina, colori tenui, trasparenza aerea, di natura vergine contrapposta al paesaggio artificiale dell'Egitto. Questo contrasto fu tematizzato da Verdi a poco a poco nel corso del lavoro. Ad esempio nello Scenario, all'inizio del terzo atto (che si svolge in un «jardin du palais», non di notte ma con visione delle montagne libiche «vivement éclairées par le soleil couchant»), Aida chiama «à témoin de sa constance et de sa fidélité [...] les arbres, le fleuve sacré qui baigne ses pieds, ces collines lointaines où dorment depuis les siècles les ancêtres de celui qu'elle aime»; e Amonasro «lui rappelle le sol natal, sa mère explorée, les images sacrées des dieux de ses ancêtres».¹⁶ Immagini che ritornano nella

sceneggiatura di Du Locle (ora sulle rive del Nilo al chiaro di luna), dove significativamente compare, ma cancellato, il riferimento agli antenati di Radamès.¹⁷ Ma ora abbiamo un rapido accenno di Amonasro alle «nostre belle foreste profumate»,¹⁸ e Aida invita Radamès a fuggire con lei «dans ma belle patrie. Loin de ces sables désolés, de ces rives que brûle un implacable soleil. Dans nos fraîches forêts, aux pieds verdoyants que la neige couronne».¹⁹

Sul piano dell'invenzione musicale, infine, il fattore linguistico decisivo è la creazione, non di una, ma di due distinte tinte esotiche collegate ai due campi semantici che abbiamo individuato. La prima, a più forti colori e impastata di un più caratteristico orientalismo che possiamo genericamente definire levantino, è la tinta delle scene sacrali (cori e danze) del primo, terzo e quarto atto, della «danza di piccoli schiavi mori»²⁰ e delle danze di vittoria nel secondo atto. La seconda, caratterizzata da tinte più tenui e meno localizzate ma non meno individuabili, informa soprattutto le scene di Aida nel terzo atto, ma è anche la tinta prevalente di «Celeste Aida» e delle aperture ultraterrene del finale.²¹

L'elencazione dei luoghi di pertinenza dovrebbe essere sufficiente ad evocare nella mente del lettore le caratteristiche sonore dei due ambiti stilistici cui alludo, e questo può risparmiarmi la descrizione analitica di esse.²² Si tratta di fattori melodici, armonici e timbrici che si combinano fra di loro con grande libertà, e che è bene non impoverire in schemi associativi troppo rigidi.

Si prenda ad esempio il ruolo assai ampio svolto dai flauti. Ad essi è senza dubbio affidata, per le loro caratteristiche aeree e di trasparenza,²⁵ gran parte della definizione dell'«altrove»; con tale significato essi si dispongono volentieri nel registro dal medio all'acuto, spesso in tremoli ed arpeggi, spesso uniti o alternati agli archi acuti divisi, anch'essi in tremolo, trillo o note ribattute. I flauti hanno però grande importanza anche nelle scene sacrali²⁴, in particolare nella Danza sacra della scena della consacrazione (destinata a riapparire nel Finale),

per la quale Verdi cercò di farsi costruire un flauto in La bemolle (o in Si bemolle) onde ottenere una sonorità più piena e solenne nel registro grave;²⁵ e appunto, quando hanno tale funzione, i flauti tendono a disporsi tra il registro medio e il grave, spesso all'unisono, in melodie fortemente caratterizzate da intervalli alterati.²⁶ Questa seconda sfera di connotazione del flauto si riverbera a volte anche su Aida; quando, al suo ingresso nel terzo atto, ascoltiamo per l'ultima volta il suo tema d'amore nel suono viscerale dei tre flauti all'unisono, ci rendiamo conto di come quel tema, col suo cromatismo insinuante, non sia legato all'utopia di un incondizionato amore possibile ma alla concretezza, ed anche alle contraddizioni, del suo amore per Radamès nell'attualità dell'Egitto.²⁷

Se la distinzione tra due livelli del colorito esotico è facile da individuare nella successione di grandi unità del discorso scenico, più interessante è studiarne la funzionalità all'interno di unità minori, come possiamo verificare analizzando un po' più in dettaglio alcuni passi di quel terzo atto che costituisce il cuore musicale, oltre che drammatico, dell'opera.

La romanza di Aida «O cieli azzurri» è frutto, com'è noto di un'idea di Verdi intervenuta ad opera ormai compiuta. Sono convinto che tale idea non nascesse solo dal desiderio di ampliare la parte soprana di Teresa Stolz, e nemmeno solo da quello di aggiungere un «pezzettino quieto e tranquillo, che sarebbe un balsamo in quel momento»;²⁸ quali che fossero le esplicite intenzioni di Verdi, è certo che quest'aggiunta illumina di un significato diverso altre scene dell'opera, e in particolare quelle che ad essa succedono immediatamente.²⁹ La figura dell'oboe che ricorre all'inizio, al centro e alla fine della romanza, certamente una delle più caratterizzate in senso «esotico», viene comunemente associata alla nostalgia di Aida;³⁰ ma a ben guardare si imparenta, per un processo che non è di derivazione tematica ma di analogia fisionomica in cui contano di volta in volta il profilo melodico avvolgente, lo stacco ritmico, particolari come il trillo sulla prima nota di



Girolamo Magnani, Uno degli ingressi nella città di Tebe. Bozzetto per Aida (atto II, 2). Milano, Teatro alla Scala, 1872. (Milano, Archivio storico Ricordi).

una terzina, con tutta una serie di figure associate alla sfera sacerdotale, e indirettamente ad Amneris (es. 1). Essa è dunque piuttosto un richiamo continuamente ritor-nante alla realtà presente, e come tale si contrappone, nella peculiarità del timbro nasale dell'oboe, alla trasparenza timbrica dei flauti in tremolo.

Nel successivo duetto Aida-Amonasro, alle prospettive di «foreste imbalsamate» di Amonasro, rese suadenti dal timbro di clarinetti e fagotti cui si unisce all'inizio un pedale acuto dell'oboe,⁵¹ le risposte di Aida contrappongono per due volte il timbro dei flauti acuti (la prima volta con pedale dell'ottavino, la seconda con una serie di note ribattute chiusa da un trillo). Un dualismo timbrico che la dice lunga sul diverso grado di autenticità con cui vengono pronunciate parole e melodie quasi uguali.⁵²

Infine il duetto Aida-Radames. Questa volta la melopea dell'oboe, ancor più esoticamente caratterizzata della sua gemella nella romanza di Aida, alla quale la legano, oltre che il colore, lo stacco ritmico e il profilo sinuoso (anche se con intervalli differenti), è inequivocabilmente intesa a suggerire «gli ardori inospiti / Di queste lande ignude». Come quella è immediatamente seguita dagli accordi dei flauti (allusivi alle «foreste vergini», ma con una componente di cromatismo più insidioso, conforme all'atteggiamento meno sincero di Aida), e come quella ritorna due volte, richiamo sempre più attenuato all'incombere della realtà.

È questo il momento per qualche osservazione su Radamès, senza dubbio il personaggio più criticato dell'opera a cominciare dalla sua romanza «Celeste Aida». Io credo che i giudizi negativi nascano dal fatto che egli delude il cliché dell'eroismo tenorile (quasi che l'attivismo guerriero fosse sinonimo di attività drammatica); in realtà Verdi lo ha pensato come un perfetto esponente della prosapia del tenore incerto, incapace di decidere.⁵³ In ciò egli è ben diverso da Aida, ed anche da Amneris, che sono sì invischiati nelle contraddizioni, ma ne hanno una piena e tragica coscienza che a lui sembra mancare fin quasi alla fine.

«Celeste Aida» ci rivela che egli ha consapevolezza delle aspirazioni e delle lacerazioni dell'amata: nella frase «Il tuo bel cielo vorrei ridarti» il trillo misurato del flauto, che dal registro medio sale a poco a poco per unirsi più avanti ai violini divisi, si sovrappone ad una figura in terzine (in realtà qui in tempo composto), avvolgentesi su se stessa e di colorito più marcatamente orientale, affidata all'oboe;⁵⁴ qui è già prefigurato quel dualismo tra due registri stilistici che nel terzo atto verrà tematizzato come conflitto tra aspirazione e realtà. Nell'impostare tale dualismo sta, a mio avviso, la ragione strutturale di quest'aria.

Ma Radamès è anche perfettamente integrato, senza tentennamenti, nel sistema politico-religioso egiziano; mostrarcelo tale è compito precipuo della scena della consacrazione, gran ricettacolo di attrezzeria esotica in cui ogni presenza di Aida sembra svanita. Il punto è che Radamès non riesce a prendere coscienza dell'incompatibilità di questi due universi, del non poter egli essere contemporaneamente amante-redentore di Aida e condottiero del Re; da questa, che chiamerei rimozione, nasce l'incongruenza spesso notata, e che egli ripropone per ben due volte, dell'immaginare di conquistare Aida distruggendo quanto ella ha di più caro. Ma naturalmente l'incongruenza attribuita al personaggio non è incongruenza di chi l'ideato.

Sono queste oscillazioni a provocare la catastrofe del terzo atto, quando la resistenza di Radamès ad entrare in sintonia col mondo di Aida determina l'indugio fatale.⁵⁵ La stessa cabaletta «Sì, fuggiam da queste mura», un altro brano che non ha mai convinto i critici, suona dopo la mossa iniziale di un entusiasmo alquanto frenato ed incerto.⁵⁶ A confermarci che il contatto non si è realmente attivato è una spia offertaci dal libretto: quel «talamo» che Aida gli prospetta tra «fresche valli e verdi prati», Radamès non riesce ad immaginarselo che come «deserti interminati», un prolungamento di quell'Egitto da cui egli non può svincolarsi.⁵⁷ È solo dopo aver preso coscienza dell'insanabilità delle contraddizioni, quando l'unica scelta a lui consentita

Es. 1

[Torna all'Andante]

p. 16

p. 134

p. 137

p. 146

p. 224

pp. 402-403

p. 398

p. 73

p. 77

p. 273

p. 78

Del tuo da-ri - no gr - hi - tra no - no

GR) te - car - dia - ti g - da - san - ti

Se - cer - do - ti con - pi - stran - do - Et - to!

Pur dai Na - ni, dai No - ni vo - ce - ti al - la mor - te

Ma - da - nos è de - ci - mo il tuo fa - to

Soi - tu fa - ra dal No - ni sic - gra - tu

Serva noi discen - di

Noi t'ia - vu - cha - ma

[DANZA SACRA]

[DANZA SACRA]

è quella di accettare la morte, che a Radamès è dato di conciliare l'inconciliabile: in quell'accettazione egli può infatti realizzare tanto la sua fedeltà al sistema di valori egiziano quanto la sua fedeltà ad Aida, che in qualche modo viene compensata dal ritrovarla nella tomba.³⁸

In questa scena finale ritroviamo le due sfere stilistico-concettuali, la cui contrapposizione si è fatta sempre più significativa col procedere dell'azione, sincronicamente coordinate in un gioco incrociato di messaggi visuali, testuali e musicali la cui complessità semantica è probabilmente fuorviante voler disambiguare. Sopra, il tempio di Vulcano è «splendente d'oro e di luce» «a tinte calde»,³⁹ ma la musica che in esso si esegue (i cori, le arpe interne, la ripresa della danza sacra dei flauti all'unisono, infine il «requiescat» di Amneris) sprofonda innegabilmente verso zone di oscurità. Al contrario, nel «sotteraneo cupo con tinte fredde, illuminato da una luce grigio-verdastra»,⁴⁰ le immagini poetiche e soprattutto musicali realizzano un'irresistibile ascesa verso la luce, nella quale interviene forse un'allusione-richiamo alla prima aria di Radamès (es. 2).⁴¹

Ripeto che mi sembra errato forzare l'inter-

pretazione facendo prevalere uno dei due nuclei così sottilmente in equilibrio. Con ciò intendo dire che non credo, con Mila, che «la sublimazione degli affetti umani ed il superamento delle traversie e degli affanni di questa terra in seno alla morte liberatrice, che unisce gli amanti in un mondo migliore», «il motivo che, tanto nella Traviata quanto nel Trovatore, ricorre come pietosa illusione di menti sconvolte» sia «qui, invece, accettato ed affermato con positiva concretezza». ⁴² Né d'altra parte mi sembra opportuno valorizzare esclusivamente il pur importantissimo simbolismo spaziale,⁴³ leggendo la scena solo come metafora dell'inevitabile trionfo di un potere cieco e oppressivo su ogni aspirazione individuale.⁴⁴

Credo che si tenda, indotti dal facile parallelismo coi frati del Don Carlos, a sopravvalutare la carica anticlericale della rappresentazione dei sacerdoti, la cui caratterizzazione musicale fu da Verdi concepita con tinte non univocamente negative: se per i loro inni di vittoria raccomandava a Ghislanzoni di ispirarsi ai telegrammi del re di Prussia,⁴⁵ per la scena della consacrazione prevedeva «una danza sacra con musica lenta e triste», «un breve recitativo,

Es. 2

1^a Flauto

Clarinetto

un tra - so vi - ci - noi - mi.

Arpa

Aida

già veg - g'io il chi - o - scio - scio - mi.



Portale e Tempio di Amon - Ra a Karnak. A questa incisione, riportata da *Description de l'Égypte* (Parigi, 1809), s'ispira la scena di Girolamo Magnani per il Teatro Regio di Parma (1872).



Aida (atto II, 2). Incisione ispirata alla rappresentazione parigina, Théâtre Italien, 1876.
(Parigi, Bibliothèque de l'Opéra).

energico e solenne come un salmo della Bibbia» e una preghiera «che avesse il carattere patetico e quieto». ⁴⁶ In fondo i dubbi opposti da Ramfis ai facili appelli alla generosità di Radamès e del popolo nella scena del trionfo sono, alla luce di quanto succederà di lì a poco, più che giustificati; e nella scena del giudizio noi siamo umanamente con Amneris, ma una valutazione spassionata della situazione non può non mostrare l'inevitabilità della condanna di Radamès. Né d'altronde la caratterizzazione degli Etiopi è particolarmente accentuata in positivo o in negativo: Amonasro è pensato come un «re fiero e furbo», ⁴⁷ non meno spregiudicato del suo nemico. Il ricordo di stragi pregresse più volte utilizzato da entrambe le parti rimanda ad una catena di ostilità della cui origine si è persa memoria, onde sarebbe ormai vano voler decidere a mente fredda chi siano gli «oppressori» o i «barbari invasori». ⁴⁸

Implacabili e disumani quanto si voglia, i sacerdoti sono i custodi di una ragion di stato la cui necessità il realismo politico del tardo Verdi non poteva mancare di comprendere. Egli osserva Egiziani ed Etiopi come forze storiche che si scontrano; è al perpetuo rinnovarsi di questo scontro, chiunque ne sia il momentaneo vincitore, e non ad un particolare potere, che le aspirazioni degli individui devono soccombere. A loro Verdi accorda, con umana simpatia, l'illusione di un mondo diverso dove la contraddizione è abolita; a noi, con la monotonia della danza sacra che sembra non voler mai smettere di srotolare le sue terzine, e con l'invocazione a Fthà che si spegne nell'ultimissimo accordo sotto il "pace" di Amneris e il Sol bemolle sovracuto dei violini, ricorda l'inarrestabilità del processo storico. Ed è proprio questa mai rimossa coscienza della storia a rendere l'esperienza esotica di Aida, nonostante alcune apparenze, irriducibile a quelle immidenti della cultura decadentistica. ⁴⁹

NOTE

* Questo saggio fu letto nel settembre 1989 al convegno «Dentro l'opera: livelli di lingua e di stile nel melodramma», organizzato dalla Fondazione Cini di Venezia. Fu poi pubblicato in inglese, col titolo 'O cieli azzurri': Exoticism and Dramatic discourse in "Aida", in «Cambridge Opera Journal», III, 1991, pp. 49-62.

¹ PIERLUIGI PETROBELLI, La musica nel teatro: a proposito dell'atto III di Aida, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 145-156: 145 (versione italiana di *Music in the Theatre* (à propos of Aida, Act III), in *Themes in Drama 5: Drama, Dance and Music*, Cambridge, Cambridge University Press 1980, pp. 129-142: 129). Petrobelli fa riferimento agli studi di FRITZ NOSKE raccolti in *The Signifier and the Signified - Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff 1977, in particolare all'Appendice I, *Semiotic Devices in Musical Drama* (trad. it.: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio 1995, pp. 337-347).

² Per un tentativo appena più rigoroso di formalizzare le idee qui esposte rimando al mio *Affetto e azione. Sulla teoria del melodramma italiano dell'Ottocento*, in *Atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia* (Bologna, 27 agosto-1° settembre 1987) - *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, vol. III, *Free Papers*, Torino, EDT/Musica 1990, pp.

³ Così MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi 1980, p. 17.

⁴ Vero è che Mila (op. cit., p. 16), ritiene che «il contrasto fondamentale dell'azione [...] non è tanto di passioni e d'individui, quanto di popoli e di fedi. Due popoli sono in lotta, l'oppressore e il vinto, gli Assiri e gli Ebrei, ed attraverso le masse corali parlano un linguaggio pieno di dignità [...]». Vero è però pure che gli esempi che egli adduce subito dopo sono tutti relativi agli Ebrei, e che poco oltre (p. 17) osserva che «in genere la scrittura corale delle masse assire è meno sobria ed appropriata che quella dei cori ebraici».

⁵ Questo tema è particolarmente studiato da MARTIN CHUSID, *Rigoletto and Monterone: a Study in Musical Dramaturgy*, «Verdi. Bollettino dell'Istituto di studi verdiani - Parma», III, n. 9, 1982, pp. 1544-1558. Sulla mescolanza stilistica nell'opera di Verdi e in particolare in *Rigoletto* è d'obbligo citare PIERO WEISS, *Verdi and the Fusion of Genres*, «Journal of the American Musicolo-

gical Society», XXXV, 1982, pp. 138-156 (trad. it.: Verdi e la fusione dei generi, in *La drammaturgia musicale*, cit., pp. 75-92).

⁶ Data la notorietà dell'opera in esame non ritengo necessario specificare di volta in volta i passi ai quali mi riferisco. Mi basti precisare che mi sono servito della partitura d'orchestra Ricordi, P.R. 153, nuova edizione riveduta e corretta, rist. 1980; per il testo letterario faccio riferimento a quello pubblicato in *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Garzanti 1975, pp. 449-471.

⁷ L'esempio più rappresentativo di questa tendenza è il profilo dell'opera (risalente al 1958) raccolto in M. MILA, op. cit., pp. 187-200, dove vengono a sminuirsi, mi sembra, molte tuttora valide osservazioni sulla funzione dell'esotismo contenute nel saggio del 1935 (vedi ivi, pp. 53-54 e 77-78). Una posizione critica simile, sulla quale tornerò fra poco, è stata recentemente riproposta da CLAUDIO CASINI, *Verdi*, Milano, Rusconi 1981, pp. 301-307.

⁸ Un convincente tentativo in questo senso, pur limitato alla proposizione del problema, è quello di PALMIRO PINAGLI, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi 1967, pp. 145-152, che muove appunto da una garbata critica alle posizioni di Mila: «[...] prima di trascurare quegli episodi come puramente decorativi ed estranei all'ispirazione centrale di Aida, sarà forse il caso di ricercare quale essenzialità nuova il maestro possa aver perseguito, o, più semplicemente, quale funzione possano aver assunto quegli episodi nella compagine strutturale del dramma» (p. 146).

⁹ Il personaggio di Ramfis è simmetrico a quello di Amonasro anche per il fatto di svolgere una funzione vicaria di quella paterna nei confronti di Amneris (ed anche di Radamès). In tal senso è assai significativa una variante, poi scartata, contenuta in una "traccia" di Verdi a Ghislanzoni (cfr. *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, vol. IV, Roma, Accademia nazionale dei Lincei 1947, p. 19), in cui Amneris chiedeva direttamente al Re suo padre la grazia per Radamès.

¹⁰ Non inganni il fatto che nel Finale II Radamès sembri entrare per un momento in conflitto con Ramfis; in quell'occasione egli non opera affatto come soggetto autonomo, ma già come mezzo attraverso cui agisce Aida, e quindi indirettamente Amonasro.

¹¹ Questa gerarchia è leggermente diversa da quella individuata da P. PETROBELLI, *Un conflitto tra individuo e potere*, in *Aida di Giuseppe Verdi*, Ente autonomo Teatro comunale di Bologna, Stagione lirica 1981/82, pp. 9-15, che pone al livello infimo Aida. La differenza di valutazione è dovuta probabilmente al fatto che Petrobelli accentua maggiormente la posizione sociale di Aida, io più la sua funzione nel processo drammatico nel quale essa risulta innegabilmente dominante rispetto a Radamès. Allo scritto di Petrobelli va riconosciuto in ogni caso il merito di sottolineare il contenuto "politico" dell'opera; incontestabile resta il significato drammatico dell'opposizione tematica nel Preludio (sulla quale vedi anche un accenno in DYNELEY HUSSEY, *Verdi*, London, Dent 1940, rist. riveduta 1963, p. 192), in cui il tema dell'amore di Aida non sta a rappresentare tanto il singolo personaggio quanto il valore dell'individualità opposto a quello del potere.

¹² Questo parallelismo è sintomatico di una possibile

comunanza nella sconfitta delle due rivali, della quale Amneris rivela un barlume di coscienza nel suo commento "a parte" ai turbamenti di Aida, che pure si accinge a schiacciare: «(Ah, quel pallore... - quel turbamento / Svelan l'arcana - febbre d'amor... / D'interrogarla - quasi ho sgomento... / Divido l'ansie - del suo terror...)».

¹³ Le tappe fondamentali del processo di formazione del libretto sono lo scenario in francese di Auguste Mariette, pubblicato con a fronte la versione italiana di Giuseppe e Giuseppina Verdi in JEAN HUMBERT, *A propos de l'égyptomanie dans l'oeuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opera Aida*, «Revue de musicologie», LXII, 1976, pp. 228-256:242-255; e la sceneggiatura in prosa francese di Du Locle e Verdi, attualmente disponibile solo in traduzione inglese in HANS BUSCH, *Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1978, pp. 448-471. Gli altri documenti sulla genesi dell'opera sono contenuti nelle seguenti pubblicazioni: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano 1913, pp. 635-682; *Carteggi verdiani*, IV, cit., pp. 5-27; FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, III, Milano, Ricordi 1959, p. 336 sgg.; *Genesi dell'Aida*, con documentazione inedita a cura di Saleh Abdoun («Quaderni dell'Istituto di studi verdiani», 4), Parma 1971; URSULA GÜNTHER, *Zur Entstehung von Verdis "Aida"*, «Studi musicali», II, 1973, pp. 15-71. Tutti i documenti, con l'aggiunta di numerosi inediti ma sempre in inglese, sono riuniti nel citato volume di H. Busch; la più accessibile sintesi di tutta la vicenda è fornita da JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, III, *From Don Carlos to Falstaff*, London, Cassel 1981, trad. it. *Le opere di Verdi*, III, *Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT/Musica 1988, pp. 173-209, che nelle pagine seguenti fornisce anche ampi stralci della *Disposizione scenica per l'opera Aida* [...], Milano, Ricordi 1872.

¹⁴ Per un'acuta lettura comparativa delle due versioni vedi MERCEDES VIALE FERRERO, *Scene e costumi di Aida al Cairo (1871) e a Milano (1872)*, in *Aida al Cairo*, a cura della Banca nazionale del lavoro, s.l., s.a. [ma Milano 1982], pp. 139-144. Secondo l'autrice, «le modifiche apportate allo scenario di Aida a Milano furono dettate da motivazioni teatrali e psicologiche, al fine di accrescere la forza espressiva e la coerenza drammatica delle scene; sicché a Milano l'apparato storico-archeologico divenne un mezzo di comunicazione, e non - come al Cairo - il fine comunicato» (ivi, p. 140).

¹⁵ L'unica eccezione sembra costituita, nella *Disposizione scenica*, dal «contrasto tra le "tenebre" del tempio appena rotte da una "luce misteriosa" e il "cielo splendente e chiarissimo" del fondalino» azzurro che «può indicare l'opposizione tra l'oscura artificiosità del culto e la serena purezza della Natura» (M. VIALE FERRERO, op. cit., p. 143).

¹⁶ J. HUMBERT, op. cit., p. 252.

¹⁷ H. BUSCH, op. cit., p. 463.

¹⁸ Ivi, p. 467.

¹⁹ *Carteggi verdiani*, IV, cit., p. 15 e H. BUSCH, op. cit., p. 468.

²⁰ «Della quale generalmente sfugge l'intenzione allusiva alla schiavitù dell'etiope Aida» (NINO PIRROTTA, *Semiramis e Amneris*, un anagramma o quasi, in *Il melo-*

dramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila, Torino, Einaudi 1977, pp. 5-12:7).

²¹ Il contrasto tra «due diversi ambienti esotici», «l'ambiente fastoso della corte egizia, con suoi intrighi e con il suo cerimoniale marziale e religioso» che «si presenta sotto forma di kitsch brillante e fragoroso in confronto all'evocazione nostalgica di una regione lontana e misteriosa, l'Etiopia delle "foreste imbalsamate" e dei "cieli azzurri", che è il vero luogo esotico, immaginario e inventato dell'opera», è stato ben visto da C. CASINI, op. cit., che ha anche sottolineato il rapporto tra questo luogo e «un'altro luogo altrettanto immaginario, l'oltretomba verso il quale vanno uniti Radames e Aida». Questa intuizione è però vanificata dalla chiave di lettura dell'autore, secondo cui l'esotismo di Aida, nelle sue componenti spettacolare e intimista che si alternano continuamente nel corso dell'opera, risulta qualcosa di completamente separato da quella che egli chiama la «drammaturgia» (che viene ad essere nient'altro che la caratterizzazione psicologica dei personaggi). Da questi preconcetti conseguono i giudizi di «concezione drammatica elementare», di «insanabile frattura fra l'assunto drammaturgico, di una linearità che ricorda l'opera seria settecentesca e i suoi rigidi conflitti, e il linguaggio musicale che si esprime con il virtuosismo, e anche con la morbosità, di un prodotto del decadentismo», donde il paradosso di una «scissione in cui l'autore non è drammaturgo né, nella sua dimensione abituale, musicista» (p. 306), come se per un operista le due cose non si identificassero.

²² Per una ricognizione storicamente inquadrata del problema si veda JÜRGEN MAEHDER, Die musikalische Realisierung altägyptischen Lokalkolorits in Verdis Aida, in Aida, Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 1979, pp. 54-66; e, più in generale, HELLMUTH CH. WOLF, Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts, in Die «couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg, Bosse 1976 («Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts», 42), pp. 371-385.

²³ L'uso che Verdi fa di queste caratteristiche è stato più volte oggetto di attenzione da parte di WOLFGANG OSTHOFF; si vedano i suoi saggi Musikalische Züge der Gilda in Verdis Rigoletto, «Verdi. Bollettino dell'Istituto di studi verdiani - Parma», III, n. 8, 1973, pp. 950-979: 956-972, e Il Sonetto nel Falstaff di Verdi, in Il melodramma italiano dell'Ottocento cit., pp. 157-183:179. Mi piace ricordare una testimonianza del vecchio Stravinskij il quale, richiesto nel 1967 di comporre «un pezzo brevissimo [...] da usarsi in associazione con l'immagine di un occhio dipinta da Picasso come sigla di un nuovo canale a colori della televisione inglese», affermava: «[...] un occhio vuol dire trasparenza e di conseguenza il suono dovrebbe essere prodotto da strumenti molto acuti, possibilmente flauti in paragone coi quali gli oboi sono grassi e i clarinetti oleosi» (l'episodio, ripreso da un articolo di Robert Craft del 1969, è qui citato da ROMAN VLAD, Stravinsky, Torino, Einaudi 1973², p. 349).

²⁴ Lo notava già CAMILLE BELLAIGUE, Verdi, Paris, Laurens s.a. [ma 1912], p. 71: «Les flûtes en particulier [...] donnent à certains tableaux d'Aida, celui des bords du Nil, ceux du temple, une couleur orientale et sacrée».

²⁵ Vedi il carteggio tra Verdi e Ricordi dell'ottobre 1871

(in H. BUSCH, op. cit., pp. 238-246), dove risulta che ciò che Verdi desiderava da tale strumento non era la forza ma la pienezza di suono, per ottenere la quale sarebbe stato necessario raddoppiare a 10 o a 12 i normali flauti.

²⁶ È con tali caratteristiche rituali, e con connotazioni orgiastiche, che Thomas Mann introduce il suono grave del flauto nel sogno di Aschenbach, nel quinto capitolo de La morte a Venezia.

²⁷ Giustamente osserva GINO RONCAGLIA, Il tema cardine, in Id., Galleria verdiana, Milano, Curci 1959, p. 48, che nell'ultima scena dell'opera «l'amore di Aida non è più quel di prima, e il suo primo tema non ha più ragione di essere. Esso rappresenta l'amore terreno in cui l'etiopio era sconfitta; ma ora Aida è finalmente congiunta nella morte con Radamès; Amneris non esiste più; la morte per amore fa di Aida una vincitrice».

²⁸ Lettera a Ghislanzoni del 5 agosto 1871, in I copialettere, cit., p. 674.

²⁹ Si noterà che da questo brano furono espunti i riferimenti al padre ed ai fratelli di Aida, cioè alle più immediate motivazioni sentimentali e patriottiche della sua nostalgia, che comparivano nell'abbozzo steso da Verdi nella lettera cit. alla nota precedente (ivi, p. 675). Un analogo caso di aggiunta tardiva, che modifica il senso complessivo di un'opera già progettata, è studiato da W. OSTHOFF, Il Sonetto nel Falstaff di Verdi, cit.

³⁰ Vedi ad esempio J. BUDDEN, op. cit., trad. it., p. 251, che osserva in questo tema un «disegno «etiopico»» la cui storia ha tracciato a partire da «Il tuo bel cielo vorrei ridarti» (p. 212) passando per «I sacri nome di padre, d'amante» (p. 221). Senza pregiudicare l'eventualità di una cumulazione di significati, sempre possibile quando si tratti d'interpretare figure musicali, mi sembra che soprattutto nell'ultimo caso il ruotare della melodia intorno a poche note sia inteso a suggerire piuttosto un vano aggirarsi alla ricerca di una via d'uscita.

³¹ Senza dubbio con significato di «spazio aperto»; ma anche richiamo di un analogo pedale che attraversava la Danza sacra del primo atto.

³² A proposito di questo passo nota GUIDO PADUANO che «la ripetizione e l'opposizione funzionale delle altezze possono veicolare altre opposizioni, rispondenti ai conflitti essenziali dell'azione: il rapporto padre/figlia, tra un plagio autoritario e una passione repressa, tra un'occupazione del futuro e una antifrastica certezza dello scacco» (G. PADUANO, Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea, Palermo, Sellerio 1982, p. 17). L'analisi della funzione timbrica riprende quella da me abbozzata nella voce Verdi, in Dizionario universale della musica e dei musicisti, diretto da Alberto Basso, Le biografie, vol. VIII, Torino, UTET 1988, p. 204.

³³ Cfr. ANSELM GERHARD, L'eroe titubante e il finale aperto. Un dilemma insolubile nel «Guillaume Tell» di Rossini, «Rivista italiana di musicologia», XIX, 1984, pp. 113-130:113-114.

³⁴ Vedi sopra alla nota 25. Di questo passo FRANCIS TOYE, Giuseppe Verdi. His Life and Works, London, Heinemann 1951 (rist. ivi, Gollancz 1962), p. 405, elogia «the subtle manner in which the low register of the flutes is used to suggest the tropical fragrance of Ethiopia».

³⁵ È di grande interesse, nelle lettere a Ghislanzoni tra

l'8 e il 22 ottobre 1870 (in I copialettere, cit., pp. 652-655), l'insistere di Verdi sull'antitesi fra le posizioni di Radamès e di Aida, ad esempio fra frasi quali «Lasciar la patria, i miei Dei, i luoghi ove nacqui, ove acquistai la gloria» e «La patria è dove si ama» (p. 653); poco dopo Verdi trova che «“Il ciel de' nostri amori / come scordar potrem” è felice assai, assai, assai», mentre gli spiace che il librettista «non abbia conservato: “L'are de' nostri Dei”, colla risposta d'Aida; “..... nel tempio stesso / Gli stessi numi avrem”» (pp. 654-655). Per la corretta datazione di queste lettere cfr. PHILIP GOSSETT, Verdi Ghislanzoni, and Aida: The Uses of Convention, «Critical Inquiry», I, 1974, pp. 291-334:298.

⁵⁶ Ancora una volta, dopo lo slancio ascendente dell'inizio, la melodia si ripiega circolarmente su se stessa. Le perplessità su questa cabaletta risalgono perlomeno alla recensione di Filippo Filippi su «La perseveranza» (riprodotta per la maggior parte in Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene [1861-1886], a cura di Annibale Alberti, s.l., Mondadori 1951, pp. 138-143): «è di quel genere non più adatto ai gusti del pubblico» (p. 140); «è una vera cabaletta del vecchio stampo fatta sopra un motivo acuto spasmodico che il Verdi ha cercato di coprire con dei giri armonici ma senza riuscire a farlo piacere» (p. 143). Per una valutazione parzialmente positiva di questo passo vedi M. MILA, op. cit., p. 198.

⁵⁷ Verdi volle togliere ogni carattere di volontarietà al tradimento di Radamès affinché riuscisse meno “odioso” (lettera a Du Locle del 15 luglio 1870, in Carteggi verdiani, IV, cit., p. 15), accrescendo però in questo modo la passività drammatica del personaggio. Da questo risulta che non posso concordare con Budden quando afferma che qui «si conferma l'inclinazione di Verdi per un mondo di valori maschili, e Aida si rivela per quella semplice pedina che è» mentre «sono i due uomini a dominare, musicalmente e drammaticamente, la scena» (J. BUDDEN, op. cit., trad. it., p. 260).

⁵⁸ Ghislanzoni si preoccupò di eliminare un «Godiamo un istante di felicità» di Radamès nella tomba che avrebbe potuto «dar luogo ad una interpretazione erotica, che certo non risponderebbe alle intenzioni dell'autore» (lettera del 31 ottobre 1870 in F. ABBIATI, op. cit., p. 402). Ciò non ha impedito a Thomas Mann di percepire che «il condannato protestava contro il sacrificio di una vita così cara, ma il suo grido tenero e disperato: “No, no, troppo sei bella” era da attribuire all'estasi di un'unione definitiva con colei che mai più avrebbe sperato di rivedere. E Giovanni Castorp non era certo costretto a fare uno sforzo di immaginazione per capire l'estasi e la riconoscenza di Radames» (La montagna incantata, trad. di Bice Giachetti-Sorteni, Milano, dall'Oglio 1966, p. 725).

⁵⁹ La seconda precisazione, proveniente dalla Disposizione scenica, è qui citata da M. VIALE FERRERO, op. cit., p. 143.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Alcuni dei mezzi impiegati in questo brano, in particolare il fitto tremolo dei violini e gli arpeggi del flauto, verranno reimpiegati da Verdi nel Lux aeterna del Requiem.

⁶² M. MILA, op. cit., p. 199 (ma vedi in proposito le opportune osservazioni di P. PINAGLI, op. cit., pp. 151-152). La più esplicita interpretazione in senso trascendente

di questo finale, accomunato a quello della Forza del destino, risale a J. LOSCHELDER, Das Todesproblem in Verdis Operschaffen, Köln, Petrarca-Haus 1938, pp. 58-59.

⁴⁵ La divisione in due piani della scena, come attestò Du Locle, fu voluta espressamente da Verdi (cfr. Carteggi verdiani, IV, cit., p. 5).

⁴⁴ Su questa chiave di lettura insistono particolarmente i già citati saggi di P. Petrobelli e di M. Viale Ferrero; ma vedi anche ad esempio, GUSTAVO MARCHESI, Giuseppe Verdi, Torino, UTET 1970, p. 425, che nelle pagine successive introduce però sfumature un po' diverse.

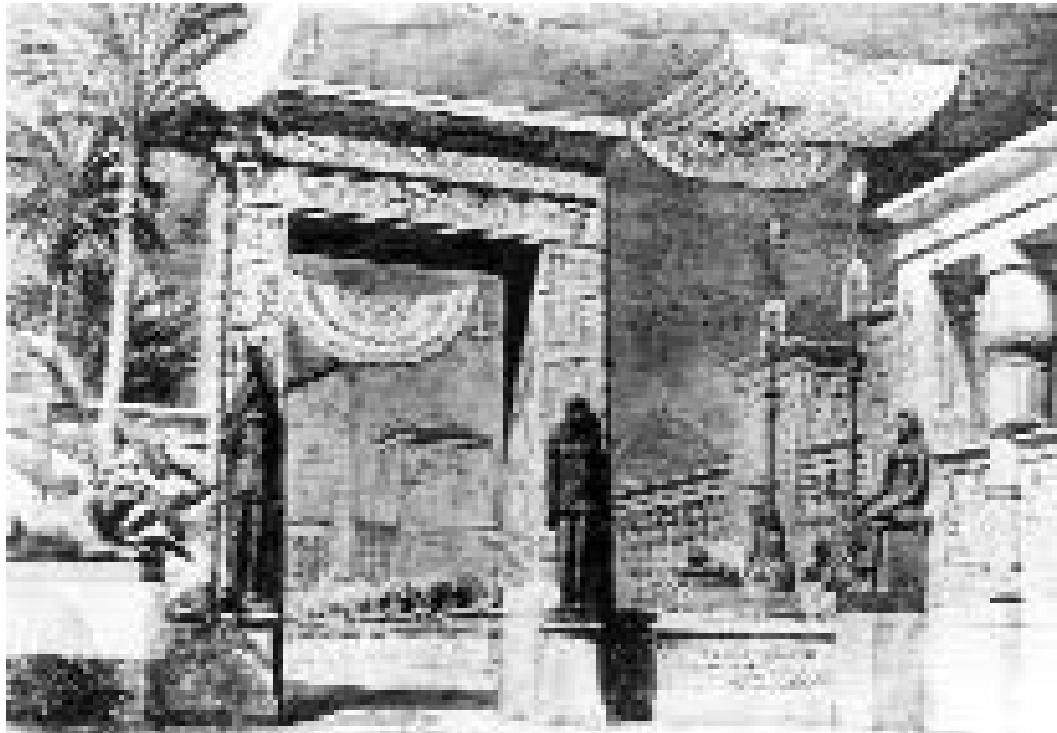
⁴⁵ Lettera dell'8 settembre 1870, in I copialettere, cit., p. 644.

⁴⁶ Lettera del 22 agosto 1870, ivi, p. 642.

⁴⁷ Lettera a Ghislanzoni del 7 ottobre 1870, in I copialettere, cit., p. 650.

⁴⁸ Il che, sia detto per inciso, rende sospette le letture troppo attualizzate di Aida, tanto quelle ormai desuete in chiave di espansionismo imperialistico (cui allude J. BUDDEN, op. cit., p. 275), tanto quelle in chiave di polemica anticolonialista (questo suggerisce, a dire il vero in maniera estremamente cauta, il più volte citato saggio di M. Viale Ferrero (cfr. p. 144); ma C. CASINI, op. cit., p. 304, si spinge a vedere nel tradimento di Radamès «un giusto contrappasso dell'oppressione egizia sul popolo etiope sconfitto»).

⁴⁹ Una chiara affermazione in questo senso, sia pure non più precisamente motivata, in P. PINAGLI, op. cit., p. 145.



Luigi Bazzani, bozzetto per Aida (atto II, 2). Roma, Teatro Apollo, 1874-75.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta di Aida. Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871.

LA LOCANDINA

AIDA

opera in quattro atti di
ANTONIO GHISLANZONI

musica di
GIUSEPPE VERDI

Edizione CASA RICORDI - MILANO

personaggi ed interpreti

Il Re **ANDREA PAPI**
Amneris **CAROLYN SEBRON** (4,6,9,11,15/12)
LEANDRA OVERMANN (5,10/12)
Aida **LUCIA MAZZARIA** (4,6,9,11,15/12)
NINA EDWARDS (5,10/12)
Radamès **GEGAM GRIGORIAN** (4,6,9,11,15/12)
ANTONELLO PALOMBI (5,10/12)
Ramfis **DIMITRI KAVRAKOS** (4,6,9,11,15/12)
ALFREDO ZANAZZO (5,10/12)
Amonasro **CARLO GUELF**I (4,6,9,11,15/12)
ALBERTO MASTROMARINO (5,10/12)
Gran Sacerdotessa **ERLA KOLLAKU**
Messaggero **ALESSANDRO COSENTINO**

maestro concertatore e direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia

MAURO BOLOGNINI

ripresa da

BEPI MORASSI

scene

MARIO CEROLI

costumi

ALDO BUTI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro **GIOVANNI ANDREOLI**

altro maestro del Coro **ALBERTO MALAZZI**

BALLETTO DANZA CONTEMPORANEA DI CUBA

coreografia **GIOVANNI DI CICCO**

allestimento **TEATRO LA FENICE**

direttore degli allestimenti scenici LAURO CRISMAN
assistente musicale GIANCARLO ANDRETTA
direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
aiuto regista LUCA FERRARIS
maestro di sala STEFANO GIBELLATO
altro maestro di sala ROBERTA FERRARO
maestro suggeritore PIERPAOLO GASTALDELLO
maestri di palcoscenico ILARIA MACCACARO, SILVANO ZABEO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
costumi realizzati dalla sartoria CERRATELLI Firenze
calzature CCT Roma
parrucche B.S. STUDIO Trieste



Attrezzera per Aida. (Milano, Archivio storico Ricordi).

BIOGRAFIE

ISAAC KARABTCHEVSKY

Dal gennaio 1995 Isaac Karabtchevsky è Direttore Principale del Teatro La Fenice di Venezia e dal 1981 Direttore Artistico del Teatro Municipale di San Paolo del Brasile, paese nel quale è nato da genitori russi. Ha compiuto gli studi di direzione e di composizione in Germania con Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Per diversi anni è stato Direttore Artistico dell'Orchestra Sinfonica Brasileira. Dal 1988 al 1994 è stato direttore del Niederösterreichischer Tonkünstlerorchester di Vienna, orchestra con la quale ha compiuto numerose tournées internazionali. L'attività concertistica lo ha visto dirigere in tutte le più prestigiose sedi internazionali. Dal 1990 ha diretto diverse produzioni operistiche a Vienna, alla Staatsoper ed alla Volksoper. Notevoli i successi ottenuti in particolare con *Una tragedia fiorentina* e *Il compleanno dell'infanta di Zemlinsky*, con *L'affare Makropoulos di Janáček* ed inoltre con *Carmen* ed *Il barbiere di Siviglia*. Ha collaborato con molti dei più grandi solisti del nostro tempo, fra i quali Stern, Rostropovič, Argerich, Perlman, Arrau e Kremer. Tra i frutti del suo impegno alla Fenice ricordiamo gli allestimenti di *Erwartung*, *Il castello del principe Barbablù*, *L'olandese volante*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Carmen*, *Re Teodoro in Venezia* e *Fidelio*, nonché i diversi concerti sinfonici: tra questi l'Ottava Sinfonia di Mahler, realizzata lo scorso anno assieme all'Orchestra di Padova e del Veneto.

Un notevole successo hanno raccolto le incisioni discografiche di titoli operistici e concerti diretti dal M.^o Karabtchesky alla Fenice edite in collaborazione con «Mondo Musica» di Monaco di Baviera. Tra i suoi prossimi impegni, sarà a gennaio al Teatro dell'Opera di Washington

per *Boris Godunov* (con Samuel Ramey nel ruolo del protagonista); in seguito sarà ospite dell'Orchestra della Rai di Torino prima di rientrare a Venezia per il Festival di Orvieto organizzato dalla Fenice.

MAURO BOLOGNINI

Tra i più celebri registi contemporanei, ha studiato architettura e quindi si è iscritto al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Aiuto-regista prima in Italia al fianco di Luigi Zampa e poi in Francia con Delanoy e Allegret, ha iniziato a lavorare in qualità di regista dirigendo numerosi film che sono stati premiati nei più prestigiosi festival cinematografici. Tra questi *Gli innamorati*, *Metello* e *L'eredità Ferramonti* premiati al Festival di Cannes, *Senilità* premiato al Festival di San Sebastiano, *Bell'Antonio* e *Per le antiche scale* premiato al Festival di Locarno e *Mosca addio* premiato al Festival di Montreal. Alcuni suoi film sono stati girati a Venezia: *Agostino* (tratto da Moravia), *Il processo Murri* e *La venexiana*. Regista teatrale di grande prestigio, Mauro Bolognini ha fatto il suo debutto nell'ambito dell'opera alla fine degli anni sessanta quando ha curato l'allestimento di *Elisabetta d'Inghilterra* di Rossini al Teatro Massimo di Palermo. Tra le sue numerosissime regie operistiche ritroviamo *Norma* e *Carmen* alla Scala, *Turandot* e *Traviata* all'Arena, *La Vestale*, *Tosca* e *Ernani* al Teatro dell'Opera di Roma, *Madama Butterfly* al Teatro San Carlo di Napoli, *Aida*, *La straniera*, *Adriana Lecouvreur*, *La vedova allegra* e *Don Carlo* al Teatro La Fenice.

BEPI MORASSI

Veneziano, è stato allievo di Giovanni Poli, del quale continua l'opera come regista stabile del Teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria di Venezia. Inizia nel 1978 l'attività di aiuto-regista al fianco di alcuni dei più prestigiosi registi italiani e stranieri e successivamente, come regista, si è segnalato in particolare per l'attenzione al teatro, musicale e non, del '600 e del '700: il suo debutto è segnato, tra l'altro, dalle regie de *Il caffè di campagna* di Galuppi, *L'impresario teatrale* di Mozart e *Prima la musica, poi le parole* di Salieri. Come regista di prosa, oltre all'interesse per i testi minori dei grandi classici settecenteschi, scopre ed allestisce alcuni inediti assoluti del Seicento (G.B. Porta e G.B. Andreini), e dimostra notevole interesse per i musicals. Impegnato in molti teatri italiani, lavora frequentemente anche all'estero (Parigi, Lione, Montreal, Sydney, Lisbona) partecipando anche a numerosi e prestigiosi festivals. Autore e direttore di significativi progetti di «animazione totale», ha svolto e svolge intensa attività giornalistica e di direzione artistica, curando, in qualità di studioso della Commedia dell'Arte, varie pubblicazioni di testi rinascimentali. Tra i suoi recenti impegni registici le *Morbinose*, *Tosca*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Il piccolo spazzacamino*, *L'Arca di Noè* di Britten e *Il Campanello* di Donizzetti. Sarà nel prossimo futuro a Bologna (*Vedova Allegra*) e a Pretoria (*Aida*).

MARIO CEROLI

È uno dei massimi scultori contemporanei. Dopo un periodo di apprendistato, nel 1960 ha vinto un premio per giovani scultori ed ha iniziato una serie di lavori esposti in ambito

internazionale nei quali rifiuta l'arte di rappresentazione e ricerca una nuova iconografia. Numerose le sue collaborazioni con la Biennale Internazionale d'Arte in esposizioni personali e collettive. Mario Ceroli ha stabilito nel corso della carriera un lungo rapporto di collaborazione con Gianfranco Fini, con il quale ha progettato diverse scenografie cinematografiche e teatrali.

BALLETTO DANZA CONTEMPORANEA DI CUBA

La compagnia appare nella scena cubana nel settembre del 1959 sotto il nome di Dipartimento di Danza Moderna del Teatro Nazionale di Cuba e per la direzione del ballerino e coreografo Ramiro Guerra. Il gruppo si propone di realizzare una sintesi tra i linguaggi ballettistici delle razze afrospanica e caraibica, perseguendo uno stile ricco di possibilità espressive in armoniosa integrazione tra retaggi ancestrali e sperimentazioni contemporanee. Formato da più di 60 ballerini per lo più usciti dalla Scuola Nazionale di Arte di Cuba, il Balletto propone regolarmente un vasto repertorio nei più importanti festival internazionali.

GIOVANNI DI CICCIO

Ha studiato danza moderna e contemporanea in Italia, Francia e Germania, quindi ha lavorato con la Compagnia Arbalete dal 1983, curandone le coreografie dal 1987. Ospite della Folkwang Hochschule di Essen diretta da Pina Bausch, ha danzato con prestigiose compagnie europee in importanti teatri. Nel corso della carriera ha sta-

bilito fruttuose collaborazioni con compositori quali Fernando Mencherini, Michele Ferrari e Claudio Lugo e si è dedicato intensamente al teatro musicale.

ANDREA PAPI

S'avvia alla carriera lirica debuttando nei ruoli di Colline e di Leporello. In seguito cura l'interpretazione del Mandarino in Turandot, di Sparafucile in Rigoletto, del Commendatore in Don Giovanni, di Raimondo in Lucia di Lammermoor, del Gran Sacerdote in Nabucco. Dotato di una voce potente dal timbro caldo e profondo, Andrea Papi ha cantato ne Les Troyens sotto la direzione di Colin Davis e nel Don Giovanni per la bacchetta di Claudio Abbado. Attualmente è impegnato nel Barbiere di Siviglia, in Rigoletto ed in Lucia di Lammermoor in teatri italiani ed internazionali.

CAROLYN SEBRON

Si diploma a Cincinnati e subito dopo vince numerose borse di studio e si afferma in prestigiosi concorsi. Ha debuttato negli Stati Uniti con Nozze di Figaro, Principe Igor, Fiamma, Otello e Rigoletto, dedicandosi anche alla definizione di opere del repertorio contemporaneo partecipando a produzioni in prima mondiale. Si fa conoscere in Europa cantando in Carmen, Maria Stuarda, Sansone e Dalila, Aida. Svolge parallelamente un'intensa attività concertistica collaborando con le orchestre statunitensi, spaziando dalla letteratura barocca a quella tardo-romantica.

LUCIA MAZZARIA

Vincitrice del Concorso «Puccini» e del Concorso Internazionale di Rio de Janeiro, il soprano Lucia Mazzaria ha debuttato nel 1987 al Teatro La Fenice nel ruolo di Mimì riscuotendo un entusiastico successo di pubblico e di critica che l'ha avviata ad una prestigiosa carriera internazionale. Ha cantato infatti in moltissime opere nei più prestigiosi teatri (Teatro alla Scala, Teatro Comuna-

le di Bologna, Teatro Comunale di Firenze, Arena di Verona, Teatro San Carlo di Napoli, Covent Garden, Staatsoper di Vienna, Lyric Oper di Chicago, Colonia, Zurigo, Bonn, Amburgo) collaborando con importanti direttori quali Riccardo Muti, Gianluigi Gelmetti, Alain Guingal, Lorin Maazel, Bruno Bartoletti, Georges Prêtre, Daniel Oren, Riccardo Chailly, Christian Thielemann, sir Colin Davis. Attualmente impegnata a Bilbao per il Don Giovanni, Lucia Mazzaria sarà prossimamente a Reggio Emilia per Saffo di Pacini, a Bilbao ed a Macerata per Carmen.

GEGAM GRIGORIAN

Vincitore in numerosi concorsi internazionali, si perfeziona in Italia nella tecnica vocale e nel corpus operistico italiano. Invitato da Valery Gergiev al Teatro Marijnskij di San Pietroburgo, ottiene convincenti successi nel repertorio russo. In seguito la sua carriera si espande a livello internazionale: alle regolari collaborazioni con l'Opera Kirov (anche nell'ambito di apprezzate tournées internazionali) si aggiungono infatti i debutti in Olanda, negli Stati Uniti ed in Giappone dove si è esibito nei principali teatri.

DIMITRI KAVRAKOS

Ha debuttato al Metropolitan nel ruolo del Grande Inquisitore in Don Carlo: il successo di critica e di pubblico riportato nell'occasione gli ha spalancato le porte di numerosi teatri dove ha proposto un repertorio variegato, spaziando dal Macbeth a Lakmé, dalla Sonnambula al Boris Godunov. Si esibisce regolarmente nei teatri più prestigiosi del mondo (Metropolitan, Covent Garden, La Scala) cantando in svariate opere ed in numerosi programmi concertistici, collaborando con le più grandi orchestre sotto la direzione di direttori quali Daniel Barenboim e Georg Solti.

CARLO GUELF

Ha studiato canto con lo zio paterno. Vincitore del Concorso «Aureliano Pertile» e premiato al «Giacomo Lauri Volpi» come «rivelazione lirica internazionale», ha avviato da subito varie collaborazioni con i più importanti teatri e le più significative istituzioni musicali sia in Italia che all'estero. Nel corso della carriera ha affrontato i principali capolavori melodrammatici ottocenteschi e si è inoltre impegnato nei principali testi del repertorio di matrice verista e in alcuni lavori del nostro secolo. Spesso diretto da Bernstein, Santi, Maag, Giulini, Pappano, Mehta e Sinopoli, Carlo Guelfi ha cantato in Rigoletto al PalaFenice (1997).

LEANDRA OVERMANN

Il mezzosoprano serbo si è formato didatticamente al Conservatorio di Belgrado seguendo i corsi di canto e pianoforte. Vincitrice di vari concorsi e borse di studio, ha debuttato con i Virtuosi di Roma. Leandra Overmann vanta un ampio repertorio che comprende titoli di Cimarosa (Il matrimonio segreto), Rossini (Il barbiere di Siviglia, Cenerentola) e Verdi (Un ballo in maschera). Attualmente fa parte della compagnia del Teatro dell'Opera di Bonn dove regolarmente ricopre ruoli di Mozart, Verdi, Wagner.

NINA EDWARD

Subito dopo essersi diplomata alla Philadelphia Academy of Vocal Arts, si è messa in luce vincendo importanti concorsi statunitensi. Dopo una breve esperienza professionale al Teatro dell'Opera di Santa Fè, Nina Edwards ha debuttato in Aida vestendo i panni della protagonista. In seguito il giovane soprano ha partecipato a produzioni del Don Giovanni, di Un ballo in maschera e di Arianna a Nasso.

ANTONELLO PALOMBI

Ultimati gli studi ha debuttato nel ruolo di

Pinkerton in Madama Butterfly, cantando nelle principali città europee. Successivamente il suo repertorio s'è arricchito con svariate opere: Antonello Palombi ha infatti partecipato a numerose produzioni della Cambiale di matrimonio, di Cenerentola, Ermione e Carmen. Particolarmente a suo agio nel corpus verdiano (regolarmente interpreta Rigoletto, Macbeth, Traviata), si è dedicato anche al repertorio sacro e all'operetta.

ALFREDO ZANAZZO

Inizia la carriera artistica in ambito jazzistico come pianista e cantante. L'incontro con il basso Tancredi Pasero gli svela nuovi orizzonti: Alfredo Zanazzo vince prestigiosi concorsi internazionali e si avvia così alla carriera lirica teatrale debuttando in Aida. Ospite abituale dell'Arena di Verona, è costantemente invitato nei maggiori teatri internazionali per interpretare opere quali Guglielmo Tell, Puritani, Bohème, ed i capolavori verdiani (Don Carlo, Rigoletto, Macbeth, Nabucco, Il trovatore, Ernani).

ALBERTO MASTROMARINO

Baritono specializzato nel repertorio verdiano, Alberto Mastromarino spazia da Traviata a Simon Boccanegra, da Trovatore a Macbeth, da Rigoletto a Nabucco, da Don Carlo a Un ballo in maschera, da Nabucco ad Aida. Ha cantato nei principali teatri italiani ed europei raccogliendo calorosi apprezzamenti anche in Cavalleria rusticana ed in Guglielmo Ratcliff di Mascagni. Ha recentemente interpretato il ruolo di Amnasro nella produzione di Aida alle Piramidi, diffusa in via satellitare.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, sovrintendente

Paolo Pinamonti, direttore artistico

Isaac Karabtchevsky, direttore principale

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente Massimo Cacciari

consiglieri: Giorgio Brunetti, vicepresidente

Ferdinando Camon

Giancarlo Galan

Pietro Marzotto

Mario Messinis, sovrintendente

segretario Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente Caterina Criscuolo

Angelo Di Mico

Paolo Marchiori

Paolo Nardulli

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore di produzione
Dino Squizzato

direttore dei servizi scenici e tecnici
Lauro Crisman

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

fotocomposizione e scansioni immagini
Texto - Venezia

stampa
Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

finito di stampare nel mese di dicembre 1998

AREA ARTISTICA

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *

maestri di sala
Stefano Gibellato *
Roberta Ferrari ◆

maestri di palcoscenico
Ilaria Maccacaro ◆
Silvano Zabeo *

maestro suggeritore
Pierpaolo Gastaldello ◆

maestro alle luci
Gabriella Zen *

responsabile archivio musicale
Gianluca Borgonovi

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

Violini primi Roberto Baraldi • Mariana Stefan • Nicholas Myall Mania Ninova ◆ Pierluigi Pulese Mauro Chirico Pierluigi Crisafulli Loris Cristofoli Roberto Dall'Igna Marcello Fiori Elisabetta Merlo Sara Michieletto Annamaria Pellegrino Daniela Santi Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Elizabeta Rotari ◆	Paolo Pasoli Stefano Pio Katalin Szabo Maurizio Trevisin Roberto Volpato Elena Battistella ◆ Rony Creter ◆ Valentina Giovannoli ◆ Francesca Levorato ◆ Violoncelli Alessandro Zanardi • Nicola Boscaro Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Mauro Roveri Renato Scapin Marco Trentin Elisabetta Volpi F. Dimitrova Ivanova ◆ Luca Pincini ◆ Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratissoli • Massimo Frison Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Alessandro Pin Denis Pozzan ◆ Marco Petruzzi ◆ Flauti e ottavini Angelo Moretti • Andrea Romani • ◆ Luca Clementi Franco Massaglia Paolo Camurri ◆ Oboe e corno inglese Rossana Calvi • Marco Gironi • Walter De Franceschi Renato Nason	Clarinetti Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Renzo Bello Federico Ranzato Agide Brunelli ◆ Ferrante Casellato ◆ Stefano Cardo ◆ Federica Ceccherini ◆ Angelo De Angelis ◆ Annamaria Giaquinta ◆ Claudio Tassinari ◆ Fagotti e controfagotti Dario Marchi • Roberto Giaccaglia • Roberto Fardin Massimo Nalesso Corni Andrea Corsini • Konstantin Becker • ◆ Enrico Cerpelloni Guido Fuga Adelia Colombo Loris Antiqua ◆ Stefano Fabris ◆ Alceo Zampa ◆ Flicorni Diego Cal ◆ Claudio Lotti ◆ Enrico Roccato ◆ Trombe Fabiano Cudiz • Mirko Bellucco Alberto Bardelloni ◆ Paolo Fazio ◆ Massimiliano Lombini ◆ Simone Lonardi ◆ Renato Pante ◆ Trombe egizie Fabiano Maniero •	Gianfranco Busetto Marco Bellini ◆ Matteo Beschi ◆ Piergiorgio Ricci ◆ Eleonora Zanella ◆ Tromboni Andrea Maccagnan • Claudio Magnanini Graziano Capuzzi ◆ Federico Garato ◆ Diego Giatti ◆ Massimo La Rosa ◆ Gianluca Scipioni ◆ Bombardino Giovanni Caratti • Tube Rudy Colusso ◆ Andrea Zennaro ◆ Basso tuba Alessandro Ballarin ◆ Arpa Brunilde Bonelli • ◆ Antonella Ferrigato Timpani e percussioni Roberto Pasqualato • Lino Rossi • ◆ Attilio De Fanti Gottardo Paganin Lavinio Carminati ◆ Pianoforte e tastiere Carlo Rebeschini • prime parti ◆ a termine
---	--	--	--

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes C. Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
M. Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Validia Natali
Bruna Paveggio
Andrea Lia Rigotti
Rossana Sonzogno
Tosca Bozzato ♦
Ester Salaro ♦

Alti

Valeria Arrivo
Lucia Berton
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Lone Loëll Kirsten
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
M. Laura Zecchetti
Carla Carnaghi ♦
Cristina Melis ♦
Orietta Posocco ♦

Tenori

Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Pasquale Ciravolo
Cosimo D'Adamo
Gino Dal Moro
Luca Favaron
Stefano Filippi
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ♦
Jacek Andrewsky ♦
Ferruccio Basei ♦
Roberto M. Bastianelli ♦
Eduardo Bochiccio ♦
Antonio Ivano Costa ♦
Angelo Ferrari ♦
Giuseppe Frittoli ♦
Enrico Masiero ♦
Stefano Meggiolaro ♦
Roberto Menegazzo ♦
Ciro Passilongo ♦
Luigi Podda ♦
Marco Spanu ♦
Paolo Ventura ♦

Bassi

Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Claudio Zancopè
Giuseppe Accolla ♦
Domenico Alleva
Carlo Agostini ♦
Mario Bartoli
Paolo Bergo
Salvatore Giacalone ♦
Giovanni La Commare ♦
Simonsilvio Malusardi ♦
Gionata Marton ♦
Mario Piotto
Roberto Spanò ♦
Franco Zanette ♦

♦ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

direttore di palcoscenico Paolo Cucchi	responsabile ufficio regia Bepi Morassi	responsabile tecnico Vincenzo Stupazzoni
capo reparto elettricisti Vilmo Furian	capo reparto macchinisti Valter Marcanzin	capo reparto attrezzisti Roberto Fiori
capo reparto sartoria Maria Tramarollo	responsabile della falegnameria Adamo Padovan	responsabile ufficio economato Adriano Franceschini
responsabile ufficio decentramento e promozione Domenico Cardone		responsabile segreteria artistica Vera Paulini

<p>Macchinisti</p> <p>Michele Arzenton</p> <p>Massimiliano Ballarini</p> <p>Bruno Bellini</p> <p>Vitaliano Bonicelli</p> <p>Roberto Cordella</p> <p>Antonio Covatta</p> <p>Giuseppe Daleno</p> <p>Dario De Bernardin</p> <p>Paolo De Marchi</p> <p>Luciano Del Zotto</p> <p>Bruno D'Este</p> <p>Roberto Gallo</p> <p>Sergio Gaspari</p> <p>Michele Gasparini</p> <p>Giorgio Heinz</p> <p>Roberto Mazzon</p> <p>Andrea Muzzati</p> <p>Pasquale Paulon</p> <p>Mario Pavan</p> <p>Massimo Pratelli</p> <p>Roberto Rizzo</p> <p>Stefano Rosan</p> <p>Paolo Rosso</p> <p>Francesco Scarpa</p> <p>Massimo Senis</p> <p>Federico Tenderini</p> <p>Enzo Vianello</p> <p>Mario Visentin</p> <p>Fabio Volpe</p> <p>Luca G. Mancini ♦</p> <p>Stefano Morosin ♦</p>	<p>Sarte</p> <p>Bernadette Baudhuin</p> <p>Emma Bevilacqua</p> <p>Annamaria Canuto</p> <p>Rosalba Filieri</p> <p>Elsa Frati</p> <p>Luigina Monaldini</p> <p>Tebe Amici ♦</p> <p>Gabriela Del Gatto ♦</p> <p>Elettricisti</p> <p>Fabio Baretin</p> <p>Alessandro Ballarin</p> <p>Umberto Barbaro</p> <p>Alberto Bellemo</p> <p>Michele Benetello</p> <p>Marco Covelli</p> <p>Stefano Faggian</p> <p>Stefano Lanzi</p> <p>Euro Michelazzi</p> <p>Roberto Nardo</p> <p>Maurizio Nava</p> <p>Paolo Padoan</p> <p>Costantino Pederoda</p> <p>Marino Perini</p> <p>Roberto Perrotta</p> <p>Stefano Povolato</p> <p>Teodoro Valle</p> <p>Giancarlo Vianello</p> <p>Massimo Vianello</p> <p>Roberto Vianello</p> <p>Marco Zen</p> <p>Cristiano Faè ♦</p> <p>Andrea Benetello ♦</p> <p>Ivano Traverso ♦</p> <p>Pietro Bellemo ♦</p>	<p>Attrezzisti</p> <p>Sara Bresciani</p> <p>Marino Cavaldoro</p> <p>Diego Del Puppo</p> <p>Salvatore De Vero</p> <p>Oscar Gabbanoto</p> <p>Nicola Zennaro</p> <p>Vittorio Garbin ♦</p> <p>Romeo Gava ♦</p> <p>Scenografia</p> <p>Giorgio Nordio</p> <p>Sandra Tagliapietra</p> <p>Marcello Valonta</p> <p>Manutenzione</p> <p>Giancarlo Marton</p> <p>Addetti orchestra e coro</p> <p>Salvatore Guarino</p> <p>Andrea Rampin</p> <p>Francesca Tondelli</p> <p>Servizi ausiliari</p> <p>Stefano Callegaro</p> <p>Walter Comelato</p> <p>Gianni Mejato</p> <p>Gilberto Paggiaro</p> <p>Wladimiro Piva</p> <p>Roberto Urdich</p> <p>Biglietteria</p> <p>Rossana Berti</p> <p>Nadia Buoso</p> <p>Lorenza Pianon</p>	<p>Impiegati</p> <p>Luciano Aricci</p> <p>Gianni Bacci</p> <p>Simonetta Bonato</p> <p>Marisa Bontempo</p> <p>Luisa Bortoluzzi</p> <p>Elisabetta Bottoni</p> <p>Andrea Carollo</p> <p>Giovanna Casarin</p> <p>Lucia Cecchelin</p> <p>Giuseppina Cenedese</p> <p>Antonella D'Este</p> <p>Liliana Fagarazzi</p> <p>Lucio Gaiani</p> <p>Alfredo Iazzoni</p> <p>Renata Magliocco</p> <p>Santino Malandra</p> <p>Maria Masini</p> <p>Luisa Meneghetti</p> <p>Fernanda Milan</p> <p>Elisabetta Navarbi</p> <p>Giovanni Pilon</p> <p>Francesca Piviotti</p> <p>Cristina Rubini</p> <p>Susanna Sacchetto</p> <p>Angelo Sbrilli</p> <p>Daniela Serao</p> <p>Gianfranco Sozza</p> <p>Marika Tileti</p> <p>Irene Zahtila</p>
---	--	---	--

♦ a termine