

GIUSEPPE VERDI

UN BALLO IN MASCHERA

Il capolavoro di Verdi ?

Un ballo in maschera è una delle più costantemente soddisfacenti fra le opere di Verdi, e, in una buona esecuzione, una delle più continuamente emozionanti. Negli anni in cui erano principalmente sei opere - la popolare triade *Rigoletto*, *Il Trovatore*, e *La Traviata*, e le ultime tre, *Aida*, *Otello* e *Falstaff* - a mantenere il nome di Verdi costantemente sotto gli occhi del pubblico internazionale, anche il *Ballo* continuò ad essere eseguito. Nella sua necrologia del compositore (1901), George Bernard Shaw confessò che le sole opere di Verdi che conoscesse "onestamente proprio a fondo" erano *Ernani*, e le famose sei..... e il *Ballo*. Quando cominciò il rinascimento verdiano, negli anni venti, l'attenzione dei critici sembrò concentrarsi dapprima sulle opere ambiziose e più problematiche come *Macbeth*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*, *Don Carlos*.

Sulla maestria equilibrata ed evidente del *Ballo* sembrava ci fosse meno da dire. Ma in epoca moderna è stato detto molto sul *Ballo*, e molto di quanto è stato detto era contraddittorio. Un critico inglese ha scritto: "Dovunque, il pericolo appare non solo quando meno lo si aspetta, ma in una forma del tutto inattesa..... In una parola, *Un ballo in maschera* è il *Don Giovanni* di Verdi".

Il critico italiano Massimo Mila ha suggerito un parallelo diverso: "Ancora più de *La Traviata*, *Un ballo in maschera* è un puro, esclusivo poema d'amore. Ne *la Traviata*, il canto d'amore è misto a una forte vena di protesta sociale..... nulla di ciò esiste in *Un ballo in maschera*, che è davvero il vorticoso, tragico poema di un amore impossibile e disperato..... *Un ballo in maschera* è il *Tristano e Isotta* di Verdi". Per noi invece il *Ballo* lungi dall'essere un "puro" esclusivo poema d'amore", è principalmente - come il suo predecessore e i suoi immediati successori, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino* e *Don Carlos* - un dramma sul dovere e la responsabilità. Gabriele Baldini, il saggio autore

di *Abitare la battaglia*, lo considerava molto semplicemente come il capolavoro di Verdi. Dietro il libretto di Antonio Somma c'è il libretto in cinque atti di Scribe *Gustavo III* scritto per Auber, che fu eseguito per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1833 e continuò ad esservi eseguito fino al 1859. I due libretti procedono parallelamente per quel che riguarda l'azione (se pur non sempre nella successione dei numeri; ad esempio, nella partitura di Verdi il *Cantabile* di Renato nel primo atto "Alla vita che t'arride", prende il posto di quello che in Auber è un esteso duetto fra Gustavo e Anckarstroem).

FOTO DI SCENA



Verso per verso, si possono paragonare cose come le parole di apertura ("Riposa in pace"; "Posa in pace"), il racconto che Oscar fa dell'indovina, e l'inizio della prima aria di Amelia; "Ma dall'arido stelo divulsa/come avrò di mia mano quell'erba"). Per la sua seconda opera, la commedia *Un giorno di regno* (1840), Verdi aveva ricevuto un libretto che era stato messo in musica da un altro compositore ventidue anni prima. Il suo lavoro successivo, *Nabucco* (1842) fu composto su un libretto originariamente inteso per Otto Nicolai. *I Vespri siciliani* (1855) fu composto sull'adattamento, frutto della collaborazione fra Verdi e Scribe, di un libretto che Scribe aveva scritto per Donizetti. Ma il *Ballo* rappresenta l'unico caso in cui Verdi accettò e rielaborò il libretto di un'opera ancora corrente. È strano che egli abbia fatto una cosa del genere (e ci si può domandare che cosa ne pensasse Scribe, che era sempre più geloso delle sue proprietà: egli morì poche settimane dopo la prima esecuzione del *Ballo* a Parigi, nel 1861).

La gente di solito fa le cose per più di una sola, semplice e diretta ragione; e si possono suggerire almeno tre ragioni per cui Verdi ricorse al *Gustavo III* di Scribe. La più semplice di esse è che aveva urgentemente bisogno di un libretto. Doveva adempiere ad una commissione per la stagione 1857-58 di Napoli. Fin dal 1853 egli era stato in corrispondenza con il drammaturgo e patriota veneziano Antonio Somma a proposito di un *Re Lear* (le sue lettere a Somma costituiscono virtualmente un corso per corrispondenza sull'arte del librettista) e un *Lear* - e quel *Lear* elusivo che affiora ripetutamente, come un fantasma, nel corso della carriera di Verdi - avrebbe potuto venir fuori, se Napoli fosse stata in grado di fornire un insieme di cantanti adatti (ma forse no; più di un grande compositore - l'ultimo è Benjamin Britten - ha sognato di scrivere un'opera sul *Re Lear* ma non è riuscito a trovare musica che fosse all'altezza del formidabile dramma). Nel settembre del 1857, mentre si avvicinava il momento di consegnare la partitura, Verdi scrisse all'impresario di Napoli:

" Sono nella desolazione! In questi ultimi mesi ho percorso un'infinità di drammi (fra i quali alcuni bellissimi), ma nessuno facente al caso mio! La mia attenzione erasi fermata sopra un dramma molto bello ed interessante. Il tesoriere del Re D. Pedro, che feci subito tradurre; ma, nel farne lo schizzo per ridurlo a proporzioni musicabili, vi ho trovato tali inconvenienti da deporre il pensiero. Ora sto riducendo un dramma francese, Gustavo III di Svezia, libretto di Scribe, e fatto all'Opéra

orsono più di vent'anni. È grandioso e vasto; è bello; ma anche questo ha i modi convenzionali di tutte le opere per musica, cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trovo insoffribile. Vi ripeto che sono nella desolazione. Perché per trovare altri soggetti ora è troppo tardi, e d'altronde non saprei più dove andarmene a scartabellare: quelli che ho sotto la mano m'ispirano nessuna confidenza".

In ottobre, Somma accettò di mettere in versi la redazione del *Gustavo III* che Verdi gli stava mandando. Chiese di essere guidato dettagliatamente - sul metro, la forma e il numero delle *stanze* - e stipulò di rimanere anonimo. Ricominciò il "corso per corrispondenza" su questioni piccole e grandi: "è desso - ad esso" era una cattiva rima; "contratto", nel cantare suonava sempre come "contratto".

Gustavo III era una trama di provata efficacia. L'opera di Auber aveva raggiunto la sua centesima esecuzione parigina nel 1837. A Londra, nella sola stagione 1833-34, era stata eseguita 235 volte. Aveva raggiunto New York nel 1834. Era popolare in Germania. A Venezia, nel 1841, Vincenzo Gabussi aveva rielaborato la materia in ambiente francese, col titolo *Clemenza di Valois* e nel 1843 Mercadante le aveva dato uno sfondo scozzese, ribattezzatola *Il reggente*; un'opera che continuò ad essere rappresentata in Italia fino al 1870. Nel 1846, in una stagione che comprendeva *Nabucco ed Ernani*, la Scala aveva messo in scena un balletto in cinque atti basato direttamente sul libretto di Scribe, *Gustavo III, Re di Svezia*.

Un'altra ragione, legata alla prima, per cui Verdi scelse il *Gustavo III*, fu probabilmente che poteva così sfruttare i meriti di un libretto ben riuscito di Scribe e al tempo stesso modificare secondo le sue esigenze ciò che non gli piaceva. La collaborazione dei due uomini sui *Vespri siciliani* non era stata molto felice, ma Verdi non fu mai insensibile ai meriti di Scribe. Nel contratto con l'Opéra il cui risultato furono i *Vespri* aveva stipulato che Scribe gli avrebbe fornito il testo. Nel 1866 esortò i librettisti di *Don Carlos* a escogitare qualcosa di simile nella scena dell'incoronazione in *Il Profeta*. La sua prima esperienza diretta dell'opera francese nel suo luogo di origine era venuta nel 1847, quando il compositore era andato a Parigi a rielaborare *I Lombardi* per l'Opéra col titolo di *Jerusalem*. Dopo di allora Parigi ebbe un ruolo molto importante nella sua carriera; egli vi trascorse lunghi periodi di tempo; e la maggior parte delle sue opere successive tradisce l'influenza francese in un modo o nell'altro.

I lunghi *grand-operas* in quattro o cinque atti, i *Vespri*, *La forza del destino*, *Don Carlos* possono essere considerati non solo come tentativi di battere Meyerbeer al suo stesso gioco, ma come deliberati saggi nell'unione di ciò che Verdi sinceramente ammirava in Meyerbeer - la vastità di concezione, l'ambizione scenica, e il senso del legame fra grandi eventi pubblici e destini privati - con le sue proprie convinzioni sul "calore", sulla verità della caratterizzazione, soprattutto quella degli individui, sulle situazioni drammatiche fuori dell'ordinario ma credibili, piuttosto che ridotte ad artifici operistici convenzionali. Le osservazioni di Verdi su Gounod, del quale conosceva il *Faust* e il *Romeo*, sono significative: "Gounod è un gran musicista, un gran talento....."

FOTO DI SCENA



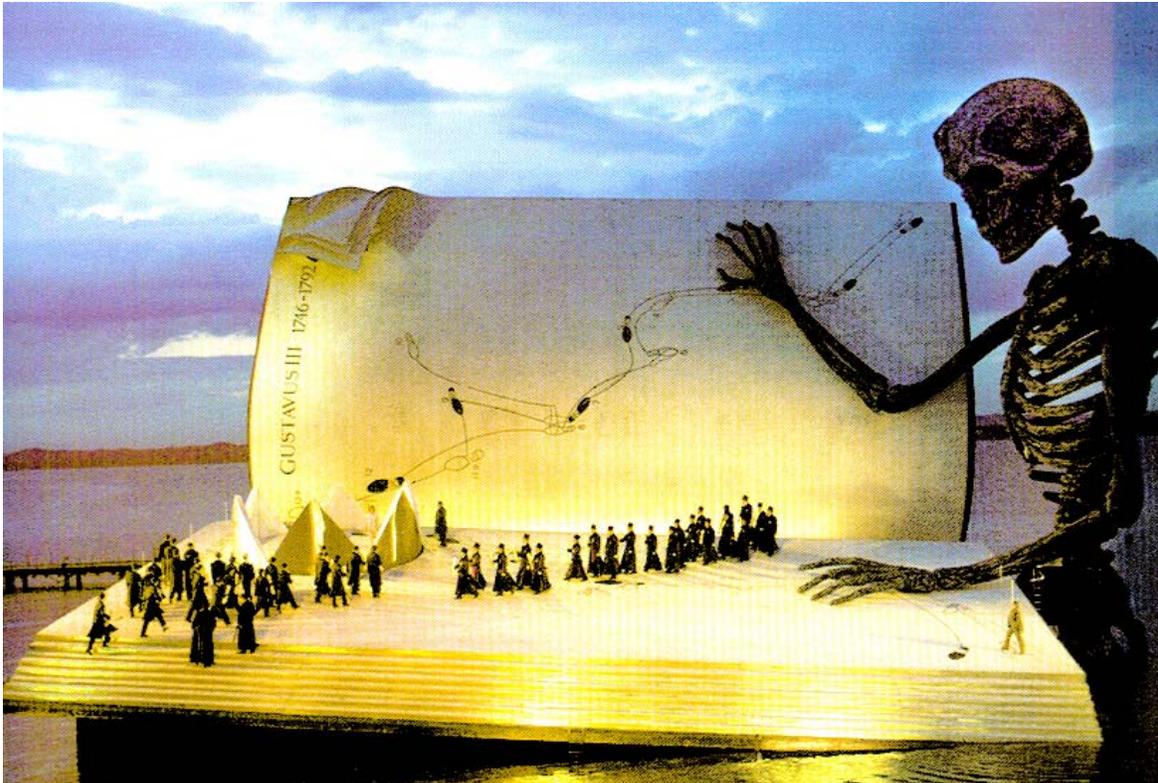
Ma non è un'artista di fibra drammatica..... rende sempre debolmente la situazione, e colpisce male i caratteri". Avrebbe potuto dire lo stesso di Auber e del suo *Gustavo III*. In un certo senso, *Un ballo in maschera* è una "critica" all'opera francese da un punto di vista diverso da quello della *Forza del destino* e del *Don Carlos*: non un tentativo di dimostrare come la forma stessa poteva essere nobilitata e usata per servire propositi più elevati, ma una dimostrazione che all'interno dello schema ampio e comodo di Scribe (il cui primo ed ultimo atto contengono *divertimenti* in forma di balletti) si trovava la materia di un dramma di carattere serio ed intenso, che poteva prestarsi a una vivida espressione musicale in un *melodramma* italiano.

E in ciò doveva trovarsi per lui la principale attività del libretto. Le quattro opere che Verdi compose dopo i *Vespri - Simon Boccanegra*, *Il Ballo - La forza del destino* e *Don Carlos* - sono tutte drammi che hanno per tema il dovere e la responsabilità. Tre di esse - *La forza del destino* è l'eccezione - hanno come protagonista un sovrano che è costretto a venire a patti con le contrastanti esigenze del dovere pubblico e dell'inclinazione privata: uno svolgimento più nobile, più sottile, più serio della vecchia e familiare situazione operistica rappresentata nel suo stato più elementare dalla principessa che ama il figlio del nemico implacabile di suo padre o del suo paese. In Verdi, questo è un tema tragico. Una morale austera e ricorrente delle sue opere è che il dovere spesso costringe un uomo onesto a prendere decisioni che distruggono le sue speranze di felicità personale. Il tema della responsabilità di un governante è affermato subito al principio del *Ballo*. gli uomini del Massachusetts coloniale cantano della loro lealtà al suo Governatore, Riccardo, conte di Warwick (mentre pochi cospiratori che non lo ammirano cantano del loro odio).

Il Governatore entra ed in accenti risoluti dichiara che "bello il poter non è, che de' soggetti/le lacrime non terge, e ad incorrotta/gloria non mira". Poche battute dopo - con un improvviso salto di armonia, e un brusco passaggio da tonalità chiare e ben definite a un cromatismo inquieto - viene introdotto il controtema, quando il nome di Amelia affiora dalla lista ufficiale degli invitati che Riccardo sta scorrendo. Il marito di Amelia entra e riafferma il tema della responsabilità di un governante: "Alla vita che t'arride..... d'altre mille e mille vite/il destino s'incatena".

Il primo Giudice li raggiunge, presentando, per farla firmare la condanna all'esilio di un'indovina negra indesiderabile, e noi vediamo il

BOZZETTO PER UNA RAPPRESENTAZIONE MODERNA



Governatore in azione, che ascolta tutte e due le parti (il giovane e brillante paggio Oscar difende la donna e i suoi modi) e decide di esaminare egli stesso la situazione. Verdi designò questo primo pezzo di musica, comprendente un coro, tre arie (la *sortita* di Riccardo, il *cantabile* di Renato e la *ballata* di Oscar) e un finale d'insieme, come un unico "numero" o *Introduzione*. Esso ci dà un ritratto vivido e personalizzato di un sovrano consapevole dei suoi doveri pubblici, ma anche volubile e dai molti volti: appassionatamente innamorato di Amelia, focoso, divorato da una irresponsabile brama di combinare il divertimento con la sua posizione ufficiale, talora improvvisamente malinconico.

Otello è un personaggio più potente, ma Riccardo è sempre stato riconosciuto come lo studio di carattere più completo e più ricco di dettagli della galleria dei tenori verdiani. Inoltre, in questa *Introduzione* la tragedia è già implicita, perché vi troviamo il carattere di Riccardo, la

sincera devozione di Renato alle sue migliori qualità, l'incoraggiamento, da parte di Oscar, del suo lato frivolo, e il mettersi in moto della cospirazione.

Il *Ballo* è anche un'opera sui diversi tipi di fiducia e di tradimento. Il dovere trionfa alla fine in Riccardo, quando decide di rinunciare al suo amore - "Ah, l'ho segnato il sacrificio mio!" - ma troppo tardi per rimediare al male che ha fatto. Emozionalmente, se non di fatto, egli ha tradito il suo amico, e Amelia ha tradito il marito. L'onore e il dovere conducono Amelia nel luogo in cui, ironicamente, la sua presenza appare a Renato come la prova della sua colpa. Credendo di essere stato tradito, egli a sua volta tradisce il suo amico. Persino Oscar, nella scena finale, viene indotto con l'inganno a tradire il suo amico; vanità e leggerezza aprono la strada a questo tradimento, ma le conseguenze sono fatali. In ogni angolo della trama c'è l'ironia. Le risa compaiono in ogni atto: la vivacità di Oscar brilla nelle prime scene, unita all'allegria di Riccardo, e, nelle ultime due scene forma un contrasto con la tetra cospirazione. Il riso sardonico dei cospiratori puntella il finale del secondo atto. Le festività del ballo mascherato fanno da contrappunto alla tragedia finale. E in ognuno degli atti ci sono personaggi travestiti che vengono poi smascherati: come per dimostrare che i tentativi di nascondere la verità a se stessi e al mondo sono vani. (Questa è anche la "morale" della *Forza del destino*.) Il ballo mascherato è una metafora drammatica che attraversa l'intera opera.

Nel 1859, l'anno in cui il *Ballo* fu rappresentato per la prima volta, Verdi fece due cose inaspettate: ottenne di fare la conoscenza di Cavour, il grande statista che, nelle parole di Giuseppina Strepponi "aveva conservato (privilegio unico!) un cuore stando in mezzo alla diplomazia e alla politica"; e sposò Giuseppina, con la quale aveva convissuto, in quello che il mondo considerava uno stato peccaminoso, per quattordici anni. Nel 1861, persuaso da Cavour, Verdi divenne membro del nuovo parlamento italiano, che era appena stato formato, e intraprese la composizione di un'opera, *La forza del destino* che aveva per tema la vanità del cercare di raggiungere la pace personale attraverso l'allontanamento dal mondo. Nel discorso finale della sua opera successiva, *Don Carlos* questo tema viene specificatamente esposto.

Non si può negare che, come la materia di *Stiffelio* e di *La Traviata* riflette le preoccupazioni personali di Verdi all'epoca della loro composizione, così il *Ballo* segna l'inizio di una nuova, pensosa

sollecitudine per le responsabilità pubbliche di un individuo, sia egli uno statista o un creatore di opere. Il Gustavo III di Svezia storico era l'uno e l'altro.

BOZZETTO



Le vicissitudini del *Ballo* con la censura sono ben note. Fin dall'inizio Verdi sapeva che la rappresentazione di un regicidio non sarebbe mai stata permessa sul palcoscenico della Napoli borbonica. (Quando *Macbeth* fu eseguito nel Regno delle Due Sicilie, non il re Duncan fu assassinato, ma il suo comandante in capo; il terzo saluto delle streghe fu non "Salve, o Macbetto, di Scozia re!", bensì "Salve, o premiero guerriero del re!"). Il *Ballo* (intitolato *Una vendetta in domino*) fu sottoposto al teatro napoletano in una versione ambientata in Pomerania, il cui protagonista era un immaginario duca di Stettino settecentesco. Ma

il giorno in cui Verdi arrivò a Napoli per cominciare le prove dell'opera, Felice Orsini cercò di assassinare Napoleone III mentre andava a teatro: e quando questa notizia giunse a Napoli, qualunque rappresentazione del *Ballo* in una forma riconoscibile dal compositore era condannata.

I censori replicarono con una versione ambientata nella Firenze trecentesca nella quale non compariva nessun sovrano, nessun ballo mascherato e nessun assassinio sulla scena, e Verdi ritirò la sua opera. Per Roma, che era più tollerante - ma non del tutto - egli spostò l'azione nella Boston del seicento, e la prima esecuzione ebbe luogo al Teatro Apollo il 17 febbraio 1860. Fu pubblicata una *disposizione scenica* della rappresentazione, basata sulla prima romana. (Nel testo del programma stampato per la messa in scena del 1967 alla Scala, Claudio Abbado scrisse che i piani scenici contenuti in quella *disposizione* gli avevano chiarito le "immagini sonore" che Verdi aveva in mente.)

Alla prima parigina, nel 1861, il *Ballo* fu ambientato a Firenze. A Londra quell'anno, fu ambientato a Napoli. Nelle rappresentazioni moderne è stato spesso restaurato l'ambiente storico di Stoccolma. Ma sarebbe sbagliato concludere che il *Ballo* potrebbe svolgersi dovunque: prima di decidersi per Boston, il compositore stabilì alcune condizioni per la sua trasposizione. La natura del dramma e il colore distinto della partitura, disse, esigevano una corte nordica, non latina, la società doveva essere piuttosto elegante: i secoli bui erano esclusi, e il Medioevo non sarebbe stato adatto alla sua musica. Il protagonista doveva essere qualcuno che si trovasse in una posizione importante, in un'epoca in cui molto dipendeva dalla sua condotta e dalle sue decisioni.

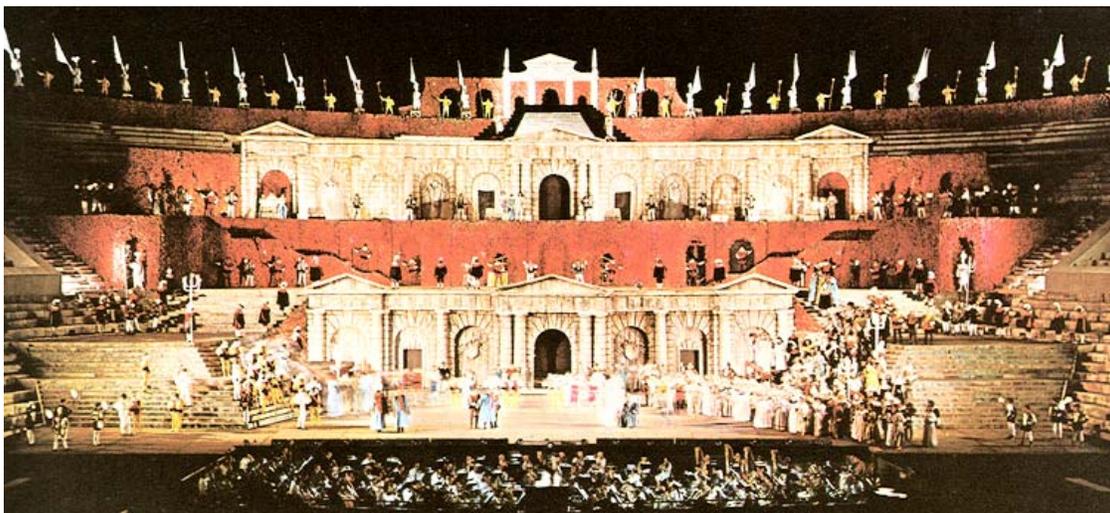
(In *Gustavo III*, una delle accuse dei cospiratori è che il loro sovrano frivoleggia con gli artisti e i balli mascherati in un momento in cui incombe la minaccia della guerra con la Russia.) Il *Ballo*, secondo Verdi, incorporava modi di pensare moderni. Sebbene egli non intendesse alcuna allegoria politica strettamente specifica, bisogna ricordare che pochi anni prima proprio il sovrano di Verdi, Carlo III di Parma, era stato assassinato mentre ammirava una ballerina. Nel 1860, il *Ballo* avrebbe facilmente potuto far riflettere gli italiani sul carattere dell'uomo che sarebbe presto diventato il *loro re*, il *re galantuomo* Vittorio Emanuele dalle molte amanti. A New York, nel 1980, una nuova messa in scena del *Ballo* ambientato nella Boston settecentesca alla vigilia della Rivoluzione, fu associata a un dibattito su quanto le azioni private dei governanti potenziali in un momento di tensione personale debbano

influenzare le decisioni dei votanti sulla loro capacità o meno di governare.

Delle quattro opere di Verdi composte fra i *Vespri e l'Aida*, *il Ballo* fu l'unica che, per così dire, gli venne bene fin dal principio. *Boccanegra* (1857, 1881), *La forza del destino* (1862, 1869), e *Don Carlos* (1867, 1884) furono sottoposte a estese revisioni, e vengono eseguite oggi, salvo rare eccezioni, in versioni rivedute in cui sono giustapposte scene che hanno avuto origine in diversi periodi dello sviluppo del pensiero di Verdi sulla musica drammatica. *Il Ballo* fu composto rapidamente e, nonostante la sua varietà, si svolge in un unico, rapido arco di tempo. L'azione è una sequenza lineare di eventi, concentrati in due giorni, mentre le altre opere si estendono per anni, in due casi attraverso diversi paesi, sia nei loro intrecci che nella loro effettiva composizione.

Il Ballo racchiude in sé tutto quanto Verdi aveva cercato di fare, tutto ciò che aveva imparato. Gli elementi decorativi del soggetto originale assumono ora un ruolo drammatico. La musica si muove con sicurezza infallibile.

FOTO DI SCENA



"La peggiore opera di Verdi" (come fu definita da Camillo Boito) occupa una posizione speciale fra le opere ambiziose della maturità. Il critico Filippo Filippi, in un'aggiunta alla sua recensione della prima del 1861 alla Scala, l'esprime bene:

“ Nel Ballo in maschera, rigettata la convenzione, la formula, attribuito a ciascun personaggio il suo particolare linguaggio, rese le situazioni drammatiche con efficace evidenza, plasmato insomma il dramma. Verdi può assidersi fra il passato e l'avvenire, e rivolgersi ai due partiti, dire agli uni: volete motivi, pensieri, proporzioni, principio, seguito e fine? Volete ritmo, periodi, musica pura? Ne avete a ribocco; e voi altri, miei signori del futuro, volete tinta generale del dramma, fedele interpretazione della parola, svincolo dalle forme abusate e convenzionali? Volete idealità, vaghezza, spicco di carattere? Volete bandire la banalità e sostituito il nuovo, l'elegante? Volete che l'orchestra e la scena siano una sola statua, e che una specie di panteismo estetico posi dappertutto? Servitevi, che c'è quanto vi occorre ”.

LA TRAMA

ATTO I

Boston, sulla costa orientale americana, verso la fine del secolo XVII. Riccardo, conte di Warwick e governatore della città, è amato e rispettato da tutti; ciò nonostante, un piccolo gruppo di congiurati vuole vendicarsi di lui per motivi personali e sta tramando il suo assassinio. In una sala del palazzo del governatore si sono radunati per l'udienza del mattino ufficiali, gentiluomini e deputati, ed inoltre i congiurati con a capo Samuel e Tom, che sono alla ricerca di un'occasione che favorisca il loro piano. Il paggio Oscar consegna al conte la lista degli invitati del prossimo ballo in maschera; con grande gioia Riccardo vi legge il nome di Amelia, moglie di Renato, il suo più fido amico e consigliere.

Da molto tempo Riccardo ama segretamente Amelia e Renato non sospetta nulla della passione del conte. Finita l'udienza ed allontanatisi tutti, sopraggiunge Renato che mette in guardia il conte dai suoi nemici, che lo spiano dovunque; gli ammonimenti di Renato non hanno però esito. Riccardo confida nel favore di cui gode presso il popolo e non

vuole sentir parlare del pericolo che lo minaccia. Si fa quindi avanti il primo Giudice con la richiesta di bandire Ulrica, un'indovina, una strega pericolosa che sarebbe in accordo con il diavolo. Il paggio Oscar difende Ulrica e fa presente che le sue profezie si sono sempre avverate!

In allegra spavalderia Riccardo decide di andare quella notte stessa nella spelonca di Ulrica, travestito da pescatore ed in compagnia di alcuni gentiluomini. Egli vuole accertarsi delle accuse che le sono rivolte. L'appuntamento è fissato per le tre.

BOZZETO ATTO I



Riccardo è il primo dei suoi a giungere nell'abitacolo dell'indovina; qui si trovano già uomini e donne del popolo ad aspettare che la maga sveli loro il destino. Si fa avanti il marinaio Silvano: ha sfidato più volte la morte per il conte e non ha avuto finora ricompense. Ulrica dovrebbe dirgli se la sua fedeltà avrà un giorno il debito riconoscimento. La maga gli predice che in breve tempo diventerà ricco e avrà un grado superiore. Di nascosto Riccardo pone nella tasca di Silvano del denaro e il foglio della sua nomina ad ufficiale. Felicissimo, Silvano celebra insieme agli altri presenti le doti profetiche di Ulrica.

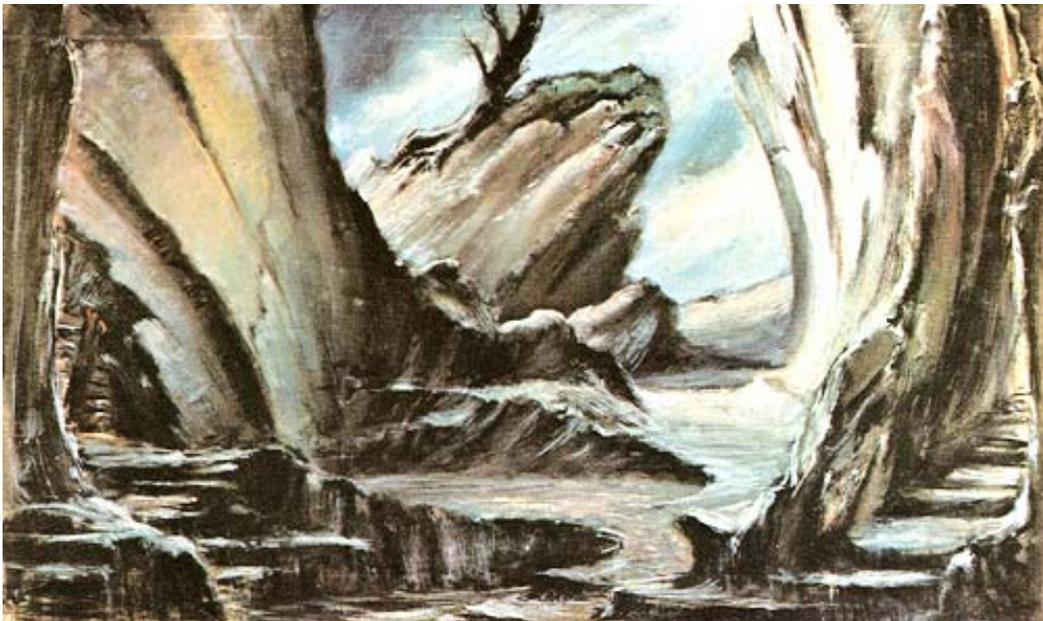
Giunge un servo di Amelia, per annunciare la visita della sua signora. Ulrica fa allontanare tutti, ma Riccardo riesce a nascondersi nel fondo della spelonca ed ascolta non visto il colloquio tra Amelia ed Ulrica. Così Riccardo apprende al colmo della gioia che Amelia è innamorata di lui; Ulrica deve aiutarla a vincere questa passione fatale. L'indovina le rivela che vi è solo un modo per vincerla: a mezzanotte Amelia deve cogliere davanti alle porte della città, là dove si erige il patibolo, un'erba magica, il cui succo ha l'effetto di estinguere ogni passione d'amore. Allontanatasi Amelia attraverso un'uscita posteriore, sopraggiungono anche gli amici del conte che, ancor sempre in incognito vuole udire quale sarà il suo destino. Con orrore ed incredulità tutti ascoltano la profezia di Ulrica: Riccardo sarà presto ucciso da colui che per primo gli stringerà la mano. In quel momento Renato entra nell'abitacolo dell'indovina e..... saluta Riccardo stringendogli la mano!

La tensione si scioglie, ed il conte si fa riconoscere e dichiara ridendo che Renato è il suo migliore amico, dice poi ad Ulrica che la sua profezia è assolutamente falsa. Riccardo dà quindi ad Ulrica una borsa con del denaro e viene acclamato dai presenti. Ulrica è però sicura della veridicità delle proprie parole.

ATTO II

A mezzanotte Amelia è giunta "nell'orrido campo" delle esecuzioni capitali; il suo desiderio di vincere la fatale passione per Riccardo è più forte della paura. Essa non si è però accorta che il conte l'ha seguita. Egli la raggiunge e le confessa il suo ardente amore. Combattuta tra i suoi sentimenti e il senso della fedeltà giurata a Renato, Amelia cede esitante alle offerte di Riccardo: sì, anch'essa lo ama, ma questa fiamma d'amore nei loro cuori è sleale e pericolosa. Si avvicina un'ombra, in cui gli amanti riconoscono atterriti Renato; questi ha seguito l'amico e, ascoltando di nascosto un colloquio dei congiurati, ha appreso che Samuel e Tom intendono sorprendere Riccardo per ucciderlo. Renato, che non ha riconosciuto Amelia che si era coperta il viso con un velo, giura a Riccardo che ricondurrà la dama velata in città, senza cercare di scoprire l'identità. Amelia e Renato scongiurano Riccardo di porsi in salvo immediatamente, perché i nemici si sono già avvicinati; il conte fugge all'ultimo momento, mentre Amelia e Renato rimangono sul posto.

BOZZETTO ATTO II



Samuel, Tom e gli altri congiurati sopraggiungono, ma trovano solo Renato con la tremante Amelia. Infuriati per il mancato agguato al conte, Samuel e Tom vogliono però conoscere chi sia colei che nel cuore della notte si è incontrata con Riccardo e tentano di strapparle il velo.

Renato snuda la spada in difesa di Amelia ma tutti si avventano contro di lui; Amelia, fuori di sé, inframmettendosi, lascia cadere il velo. Tutti sono colpiti; i congiurati riprendono però subito la padronanza di sé e pensano sogghignando allo scandalo che nascerà: il governatore che fa il galante con la moglie del suo migliore amico!

Gelosia, furore e vergogna spingono Renato ad invitare Samuel e Tom il giorno seguente a casa sua: egli ha importanti comunicazioni per loro.

ATTO III

Giunto a casa, Renato accusa la moglie con veemenza: la sua colpa potrà essere espiata solo con il sangue! Amelia giura che, pur amando Riccardo, non ha mai infamato l'onore e il nome di Renato. Questi la manda nella sua camera: no, non è su lei che egli vuole vendicarsi, è il suo amico traditore che deve spiare l'offesa! Entrano allora Samuel e Tom; ad essi Renato rivela di aver scoperto il loro piano di uccidere il conte, ma li rassicura che non li denuncerà. Egli desidera infatti unirsi ai congiurati, ed addirittura vuole assassinare Riccardo di propria mano.

Ma la sorte deciderà quale dei tre lo ucciderà, ed è proprio Amelia che è appena sopraggiunta a trarre da un'urna il nome di Renato. Amelia constata con orrore che proprio lei ha determinato chi attenderà alla vita dell'amato. Il paggio Oscar porta un invito per il ballo in maschera.

Renato, Samuel e Tom sono decisi ad approfittare di questa occasione per attuare il loro piano di morte. Nel suo palazzo Riccardo, ancora ignaro degli ultimi eventi, cerca di dominare i suoi sentimenti. Egli firma un decreto per cui Renato ed Amelia ritorneranno in Inghilterra. Egli vuole allontanare da sé l'amata, per non esporla più a lungo al pericolo dell'adulterio. Giunge la sera del ballo mascherato; con un biglietto Amelia mette in guardia Riccardo da un attentato, ma la speranza di poterla vedere un'ultima volta e il timore di poter apparire un vile inducono il conte a non tener conto dell'avvertimento.

Nella sala da ballo parata a festa le danze sono già cominciate; i congiurati temono che il conte sospetti dell'attentato e non intervenga alla festa. Oscar diviene uno strumento inconsapevole della congiura:

credendo che Renato voglia parlare con Riccardo di cose importanti, egli rivela dopo qualche esitazione la maschera del conte, un domino nero con un nastro rosa sul petto. Amelia, senza ancora farsi riconoscere da Riccardo, tenta un'ultima volta di indurlo ad allontanarsi, essa gli rivela infine la sua identità ed apprende con sorpresa dal conte che il giorno seguente dovrà partire con Renato per l'Inghilterra.

Da lontano Renato ha osservato tutta la scena, e si precipita quindi su Riccardo trafiggendolo con un pugnale. Le guardie strappano all'assassino la maschera dal viso, la folla adirata vuole la sua morte. Ma Riccardo morente lo fa liberare e gli giura che l'onore di Amelia è rimasto incontaminato; Renato, disperato e sgomento per il suo misfatto, viene a conoscenza del decreto per cui sarebbe partito con la moglie per l'Inghilterra. Riccardo perdona a Renato e a tutti i suoi nemici e muore.

FOTO DI SCENA

