

Teatro Dante Alighieri
Stagione d'Opera
2009-2010



Tito Manlio

ANTONIO VIVALDI

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Assessorato alla Cultura
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Regione Emilia Romagna



Teatro di Tradizione **Dante Alighieri**

Stagione d'Opera e Danza

2009-2010



Tito Manlio

DRAMMA PER MUSICA IN TRE ATTI DI MATTEO NORIS

MUSICA DI

Antonio Vivaldi

La stagione è realizzata con il contributo di



c. m. c.

cooperativa
muratori
cementisti
ravenna



Teatro Alighieri
novembre | venerdì 13, domenica 15

Coordinamento editoriale e grafica

Ufficio Edizioni Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Redazione **Cristina Ghirardini**

Si ringraziano la rivista «Amadeus»
e gli autori (Sylvie Mamy, Cesare Fertonani,
Raffaele Mellace) per la cortese concessione
dei diritti per la pubblicazione dei saggi.

Le fotografie della Ravenna romana sono di
Maurizio Montanari e Daniele Casadio

Le immagini di scena sono relative
all'allestimento del Festival Opera Barga

Stampa **Tipografia Moderna, Ravenna**



Immagini della Ravenna romana

Torso fittile di guerriero, dal Palazzo di Teodorico, *Museo Nazionale di Ravenna* (III sec. a.C.).
in copertina

Testa di Tyche, con copricapo turrito, da Classe, *Museo Nazionale di Ravenna* (II sec. d.C.).
sopra

Testa-ritratto maschile, identificata come Caio Mario, *Museo Nazionale di Ravenna* (I sec. a.C.).
pag. 11

Rilievo con l'Apoteosi di Augusto, *Museo Nazionale di Ravenna* (I sec. d.C.).
pag. 45

Corte sacrificale, frammento del rilievo con l'Apoteosi di Augusto.
pag. 47

Stele funeraria della famiglia degli Arrii, *Museo Nazionale di Ravenna* (I sec. d.C.).
pag. 51

Elementi architettonici di Port'Aurea, *Museo Nazionale di Ravenna* (43 d.C.).
pagg 57, 62

Testa di Apollo Medico, da Mensa Matellica, *Museo Nazionale di Ravenna* (II sec. d.C.).
pag. 59

Sommario

La locandina	pag.	11
Il libretto	pag.	13
Il soggetto	pag.	45
Il "Mondo novo"		
di Sylvie Mamy	pag.	47
Un ideale comune		
di Cesare Fertonani	pag.	51
Genesi dell'opera		
di Raffaele Mellace	pag.	57
Intervista ad Alessio Pizzech		
a cura di Cristina Ghirardini	pag.	59
I protagonisti	pag.	62



TERME DI PUNTA MARINA

SALUTE, BENESSERE & RELAX



- Cure inalatorie
- Cure per la sordità rinogena
- Cure per la ventilazione polmonare
- Bagni terapeutici
- Bagni con idromassaggio per vasculopatie
- Poliambulatorio privato accreditato con il SSN
- Centro benessere

L'efficacia terapeutica dell'acqua minerale delle Terme di Punta Marina è stata riconosciuta dall'Istituto Superiore di Sanità nel 1991

Ogni merce al suo posto e verso il suo destino

Da 25 anni il consorzio di autotrasportatori Consar ne ha fatta di strada: milioni di chilometri, milioni di tonnellate di merci veicolate, senza confini. Forte di questa esperienza il Consar si muove ora oltre la frontiera dell'intermodalità e dei trasporti integrati, a partire da una piattaforma logistica di 20.000 mq. Per dare più efficienza, convenienza e qualità alla movimentazione delle merci, per una maggiore sicurezza sulle strade, per il rispetto dell'ambiente.



SETTORE
CERTITRANS
CERTIFICATO n. 122

CONSAR soc. coop. cons.
Via Vicoli, 93 - Ravenna
Tel. 0544/469111 - Fax 469243
Casella postale 416

PROFUMERIE
Sabbioni

www.sabbioni.it

Bella ogni giorno

La più grande catena
Romagnola di Profumerie.
56 anni di bellezza, servizio e qualità.



ETHOS CARD

VIENI A SCOPRIRE GLI
ESCLUSIVI VANTAGGI DEDICATI AI TITOLARI

CHIEDI AL PERSONALE CDWS O TENSILEA

RAVENNA

Via Faemino 11/Ba Tel. 0544.460461

Via IV Novembre 13 Tel. 0544.39044

C.Cornile "La Fontana" Tel. 0544.451031

Viale L.B. Alberti 72 Tel. 0544.400697

C.Cornile "Esp" Tel. 0544.270589

C.Cornile "G. Galfer" Tel. 0544.471277

MARINA DI RAVENNA

Viale Spalato 33 Tel. 0544.539442

Piazza Dora Markus 11/14 Tel. 0544.538497

RUSSI

C. Cornile "Il Partito" Tel. 0544.582315

MEZZANO

Via Reale 267 Tel. 0544.521655

BAGNACAVALLO

C.Cornile "La Pieve" Tel. 0545.934601

LUGO

C. Cornile "Il Globo" Tel. 0545.32077

FAENZA

Corso Saffi 14 Tel. 0546.25147

CESENA

Via Zoffirino Ro 11 Tel. 0547.29233

RIMINI

C.Cornile "Le Befane" Tel. 0541.309706

ETHOS
PROFUMERIE

FARE
IMPRESA
cooperando si può

 **legacoop**
Ravenna

La tua idea può diventare
una bella cooperativa.
Geniale!

$E=mc^2$

Lo sportello per i nuovi progetti d'impresa

FARE IMPRESA

(fissa un appuntamento negli orari di ufficio)

Legacoop Ravenna - Via Faentina 106 - 48100 Ravenna

Tel. 0544.509511 - Fax 0544.465747

legacoop@legacoop.ra.it - www.legacoop.ra.it



MOLINETTO

RISTORANTE PIZZERIA

www.ristorantemolinetto.it

Esposizione Permanente di Artisti Contemporanei
"ARTE E CUCINA"

PASTA AL MATTARELLO - CROSTINI
CARNE ALLA BRACE - PESCE
ASSAGGI DI PIZZA

Sale per riunioni aziendali, cene di lavoro e cerimonie

CHIUSURA INVERNALE: MARTEDÌ

... e per le partite

SKY

RISTORANTE MOLINETTO PIZZERIA

Via Sinistra Canale Molinetto, 139/B
PUNTA MARINA TERME (RA) - TEL 0544-430248

CO.FA.RI.

COOPERATIVA
FACCHINI
RIUNITI Soc. Coop.



RAVENNA
VIA G. BACCI, 14
TEL. 0544 452861
FAX 0544 453624
E-mail: cofari@cofari.it



Traslochi nazionali ed internazionali con autocarri,
furgonari e attrezzature di sollevamento speciali
(elevatori telescopici)

Montaggio e smontaggio di pareti attrezzate, uffici
ed allestimento fiere

Piazze e magazzino per deposito e stoccaggio merci

Magazzino per archiviazione e custodia documenti



CO.FA.RI.
per
l'ambiente

Personale specializzato per movimentazione merci in
area portuale con pale gommate e canelle elevatori

Magazzino per deposito mobili e arredi

Gestione magazzini e piazzali

CO.FA.RI.
dal

1974

al servizio di cittadini e aziende
www.cofari.it

per traslochi e movimentazioni **una scelta sicura**



Antonio Vivaldi

Tito Manlio

dramma per musica in tre atti di Matteo Noris

Edizione critica dell'Istituto Italiano A. Vivaldi,
della Fondazione G. Cini Venezia e Casa Ricordi Milano
a cura di Alessandro Borin e Marco Bizzarini
(Universal Music Publishing Ricordi)

personaggi e interpreti

Tito Manlio, console **Sergio Foresti**

Manlio, suo figlio **Giacinta Nicotra**

Servilia, sorella di Geminio, promessa sposa di Manlio **Romina Tomasoni**

Vitellia, figlia di Tito **Kornélia Bakos**

Lucio, cavaliere latino, amante di Vitellia **Valentina Coladonato**

Decio, capitano delle falangi **Margherita Settimo**

Geminio, capitano dei Latini, amante di Vitellia **Nicola Pisaniello**

Lindo, servo di Vitellia **Christian Senn**

direttore e violino solista Stefano Montanari

regia Alessio Pizzech

scene Michele Ricciarini

costumi Cristina Aceti

luci Enrico Finocchiaro

Accademia Bizantina

assistente alla regia Irene Lepore

direttore di scena Rossana Ruello

maestro di sala Elisa Cerri **maestro di sala e alle luci** Davide Cavalli

sarte Marta Benini, Anna Tondini **attrezzista** Enrico Berini

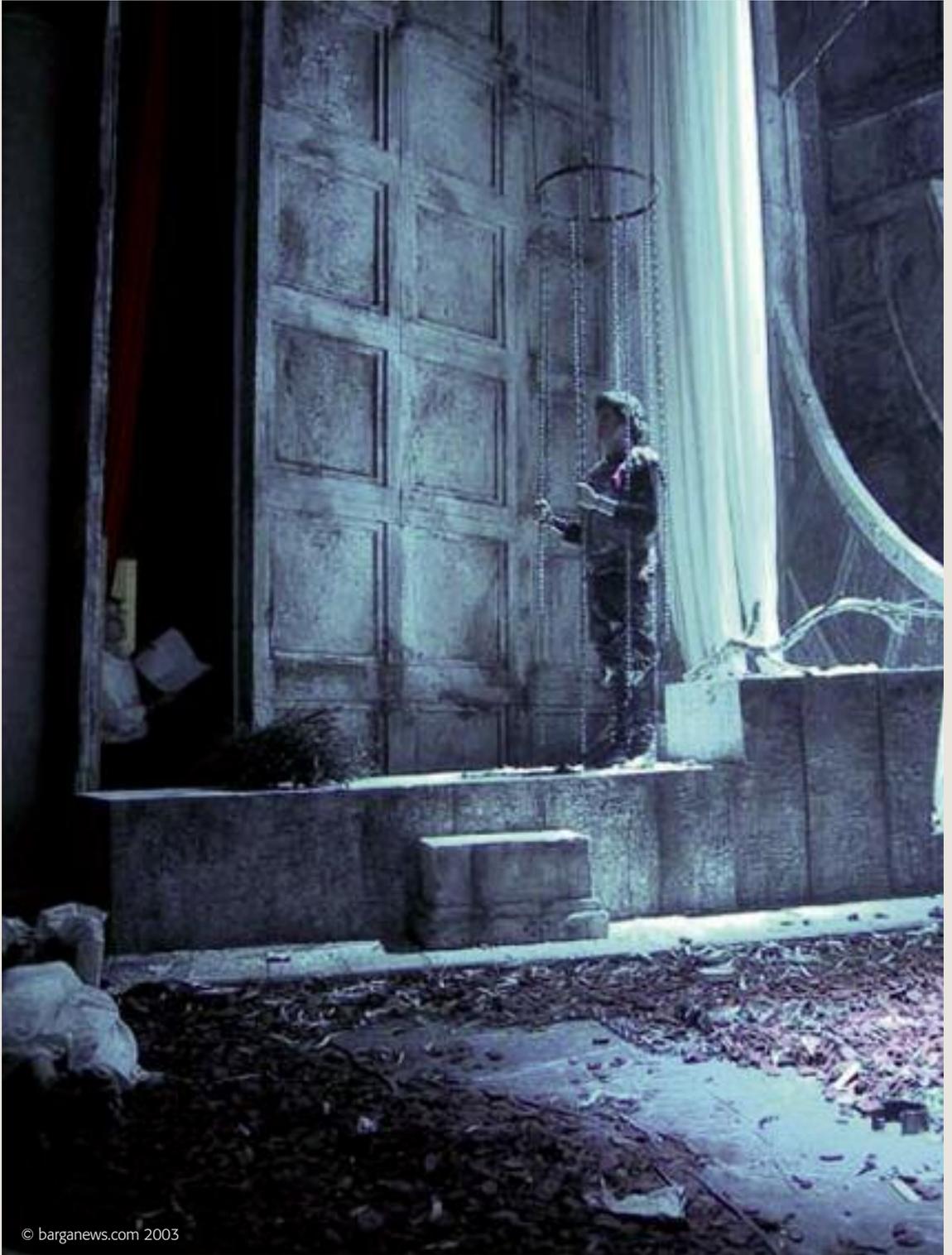
trucco Rachele Pasini, Mariangela Righetti **parrucco** Denia Donati

costumi sartoria Tirelli Roma **calzature** Pompei Roma

scenografia Associazione Opera Barga Lucca

allestimento Festival Opera Barga 2003

nuova produzione Teatro Alighieri di Ravenna



Tito Manlio

Dramma per musica in tre atti
(Libretto di Matteo Noris)

Musica di Antonio Vivaldi

PERSONAGGI

(organico vocale impiegato nella presente rappresentazione)

Tito Manlio, console

Manlio, suo figlio

Servilia, sorella di Geminio, promessa sposa di Manlio

Vitellia, figlia di Tito

Lucio, cavaliere latino, amante di Vitellia

Decio, capitano delle falangi

Geminio, capitano dei Latini, amante di Vitellia

Lindo, servo di Vitellia

basso

soprano

mezzosoprano

contralto

soprano

mezzosoprano

tenore

baritono

Littori, soldati, cavalieri, popolo

Le parti di testo in grigio sono state omesse nel presente allestimento.

ATTO PRIMO

Scena prima

Tempio con altare.

Tito Manlio con littori, Manlio, Lucio, Servilia, Vitellia, Decio, Soldati e Popolo.

Tito

Popoli; chi è romano e chi di Roma
sostien la fede e il divin culto adora,
or, ch'a Dite profonda,
del mondo la regina
su gl'altari consacra ostie e profumi,
giuri d'abisso ai numi,
abborrir de' Latini,
gente ch'a noi rubella oggi si scopre
il nome ancora, e lo dimostrin l'opre.
Primo io vado all'altare;
voi del mio cor seguite
l'opra divota, e 'l giuramento udite.

A voi del basso Averno
deità riverite;
a te di tre sembianti Ecate Stigia;
a te, o Tartareo Giove,
giuro di chi è latino
abborrir sino il nome:
giuro l'odio, la guerra; e sovra questa
lapida, ch'il mio piede
sacra preme, e calpesta,
giuro votar del sangue de' rubelli
con labbra sitibonde a voi dinante
colma tazza spumante.
Tito giura: io son Tito, e son romano;
pegno del cor, che giura, ecco la mano.

Decio

Quanto Tito ora giurò
Giura armata ogni falange.

Lucio

Giura ancor Lucio Latino.

Servilia

(Lucio ancor?)

Lucio

(Ch'il Dio bambino
Per qual volto, ah!, mi piagò.)

Manlio

Di Flegetonte al nume
porto la destra anch'io; stampo con essa,
o padre, o Roma, in questo
solenne venerabile momento
della tua sui vestigi il giuramento.

Tito

Per le romane vergini tu ancora,
vanne, o figlia, o Vitellia,
e per le spose vada Servilia.

Servilia

Ad Eaco...

Vitellia

In su gl'altari

Servilia

Altre portino il piede.

Vitellia

Altre stendan la mano.

Servilia

Ché al Nume io non m'accosto.

Vitellia

Io m'allontano.

Lucio

(Dei, che sento!)

Tito

(Vitellia
giurar anche ricusa?) Immantinente
parta dal suol romano
chi tiene alma latina; e in questo punto
sciolto col figlio Manlio
il vicino imeneo, seco non porta
dal ciel di Roma il nome di consorte.

Manlio

(Destin!)

Servilia

(Sarà di morte.)

Tito

Ma, Vitellia, tu ancora
rubella della patria,
Latina ti dichiarì?
Dì la cagione: taci,
e nulla rispondi? Il saprà Tito,
il saprà Roma. Lucio.
Ne' regi alberghi alla tua fede
darem l'onor condegno.
Tu al mio sguardo t'involà, e tu al mio sdegno.

Vitellia e Servilia

(Di fortuna crudel son fatta segno.)

Scena seconda

Tito e Manlio, e Servilia in disparte.

Tito

Manlio.

Manlio

Mio genitore.

Tito

Vattene: vesti l'armi, e de' nemici
gl'ordini osserva, il sito e le falangi.

Ma: non pugnar, e sfuggi

i cimenti, gl'incontri;

che questa a cavalier, ch'il brando regge,
del Senato e del console è la legge.

Se il cor guerriero

t'invita all'armi

pensa alla legge,

e al tuo dover.

Sfuggi il cimento

della battaglia,

né ti lusinghi

vano piacer.

Scena terza

Servilia e Manlio.

Servilia

Ah, Manlio.

Manlio

Mia Servilia.

Servilia

Lasciami, traditor. Se ai numi inferni

l'odio contro i Latini

qui giurasti, rubello

dell'amor tuo, della mia fiamma antica

tua sposa io più non son, ma tua nemica.

Manlio

Dolce mio ben, perdona;

la patria, il genitore,

il Senato, la legge,

guidar la mano, il piede

e di Romano il debito, e la fede.

Servilia

E la mia fede, o ingrato, e l'amor mio?

Manlio

E la tua fé d'amante,

e l'affetto di moglie?

Ah, Servilia: tu allor, che ricusasti

d'esser romana, all'imeneo maturo

spezzasti le catene,

ammorzasti le faci; e non giurando

sul venerato altare,

mi togliesti il baciare que lumi ardenti.

Servilia

(O mie tiranne Stelle!)

Manlio e Servilia

O Giuramenti!

Servilia

Dunque a me più non sei

né marito né amante;

m'odii come nemica;

Servilia, più non ami;

Addio.

Manlio

Così tu parti?

Servilia

Dà legge al partir mio la patria e Tito.

Manlio

Addio, Servilia.

Servilia

Addio.

(Senza Manlio, ch'adoro,

che mai farò?)

Manlio guarda Servilia, poi tra sé.

Manlio

(Che mai farò senza Servilia?)

Manlio e Servilia

(Astri inclementi!)

Servilia

Manlio.

Manlio

Servilia.

Servilia

(O stelle!)

Manlio e Servilia

O giuramenti!

Manlio

(Ma di beltà nemica

ancor m'arresto ai piantì?)

Servilia, io parto.

Servilia

Ed io?

Manlio

Tu qui rimanti.

Servilia

No: teco vengo.

Manlio

Dove?

Servilia

Fra i Latini.

Manlio

Tu meco

Venir non dei.

Servilia

Perché?

Manlio

Nemica sei.

Servilia

Vanne perfido, vâ: cerca fra l'armi
Geminio, il mio germano;
sfoga l'odio romano
dentro al suo petto: irriga
del sangue suo la verde spiaggia aprica:
ed in quel cor latino
svena il cor di Servilia a te nemica.

Manlio

Ch'io dia morte al cor mio! Vita del core:
odio non entra, ov'ha la sede Amore.

Perché t'amo, mia bella, mia vita
non saprà questa destra ferir.

Porto in seno tua imago gradita,
questo basti a farti gioir.

Scena quarta

Servilia sola.

Servilia

O Dio! Sento nel petto,
con moti vari, veementi e strani
già palpitarmi il cor: che mai del cielo
nel volume stellato
scrisse di me, scrisse di Manlio il fato?

Liquore ingrato
beve il fanciullo
qualor del vetro
sia l'orlo asperso
di grato odor.

Così il mio core
nel duol che preme
beve l'amaro,
ma pronta speme
in suo riparo
tempra e conforta
il mio dolor.

Scena quinta

Appartamenti.

Lucio e Decio.

Lucio

Si per Vitellia, io lascio
anche il nome latino.

Decio

E tanto puote su l'alma d'un eroe
femminile beltade.

Lucio

Forse ancora a te note
non son l'armi d'Amore?
Il tuo feroce core
forse ancor non provò
come ei sappia ferir!

Decio

(Pur troppo il so)

Lucio

Solo in Vitellia trovo
e la gloria e la patria.

Decio

Ed a Vitellia ancora
scopristi la tua face?

Lucio

Tacqui e penai fin ora;
ma più soffrir non posso
l'impeto dell'amor che il sen m'accende.

Decio

E se teco sdegnosa
ricusasse ascoltarti?

Lucio

Forse de' miei sospiri
il suo tenero core avrà pietade.

Decio

Lusingar ti potresti; ella potria
aver d'altro oggetto il sen ferito.

Lucio

Ad ogni costo io voglio
svelarle il foco mio.

Decio

(Potessi almen dirle il mio amore anch'io.)

Lucio

Io vado, ed al mio fianco
stimoli aggiunge Amore,
e con dolce speranza
alletta questo core.
Vado tutti a narrarle i miei tormenti,
contento se potrò ridurla almeno
ad udir senza sdegno i miei lamenti.

Alla caccia d'un bello adorato
tendo l'arco del vezzo e del pianto.
Che se rendo quel sen infiammato
del mio cor, del mio amor sarà vanto.

Scena sesta

Decio solo.

Decio

Vanne, amante felice
se scoprir le tue fiamme a chi le accese
entro il tuo sen ti lice.

Io pure amo Vitellia, e lungo tempo
tacqui, e sofferisi, e soffrirò tacendo.

Ben veggio ch'il mio amore
al grado mio disdice, e che saria
delitto il palesarlo; onde lo celo
del pari a gl'occhi suoi e a gl'occhi altrui;
e solo il sa perché lo sente il core.

E se tacendo io peno,
dal silenzio non viene il mio tormento:
peno perch'il mio bene
in braccio altrui di rimirar pavento.

È pur dolce ad un'anima amante
poter dire, ma senza timore,
a un bel volto, io moro per te.
Il vedere l'amato semblante
senza nube di sdegno o rigore
fa sperare più facil mercé.

Scena settima

Vitellia e Lindo.

Lindo

E ch'a Geminio in campo
io l'arrechì?

Vitellia

Nel campo all'idol mio.

Lindo

Che gli dirò?

Vitellia

Che sono
qui fra l'angoscie acerbe
in periglio di vita e solo aspetto
da lui soccorso, aita.

Lindo

Prendo la via più corta, e più spedita.

Vitellia

Lindo.

Lindo

Son qui.

Vitellia

Ciò che risponde attendi.

Lindo

Bene.

Vitellia

Lindo.

Lindo

Ecco Lindo.

Vitellia

Di che se tarda un punto io morirò.

Lindo

Fido gli narrerò. Ma, del tuo rischio
s'ei la cagion mi chiede?

Vitellia

Saprà dal foglio. Va'.

Lindo

Do l'ali al piede.

Ma, signora.

Vitellia

Che vuoi!

Lindo

Che (di buon servo perdona al zelo),
che sperar tu puoi
da un amante nemico?
È Geminio Latino.

Vitellia

Vuol ch'adori Geminio il mio destino.

Lindo

Amar senza speranza è una follia.

Vitellia

E non amar chi l'ama
non può quest'alma mia.

Lindo

Eh; di sì vano amore
lascia la rimembranza;
giura l'odio a Latini; esci di pene.

Vitellia

Lindo: troppo tenaci
son del cor le catene.

Lindo

Ma, se taci il periglio...

Vitellia

Vanne: aita ricerco, e non consiglio.

Lindo

Sorger preveggo insolito bisbiglio.

Scena ottava

Vitellia, poi Tito e Lucio.

O silenzio del mio labbro,
tu nascondi il foco mio,
e m'insegni a non parlar.
Cruci e morte io soffrirò,
busto esangue spirerò,
pria ch'il foco palesar.

(Sopravviene Tito, con Lucio, e un soldato con catene sopra un bacile.)

Tito

Parla, tenta e minaccia.
(A Lucio.)

Lucio

E vorrai ch'il silenzio alle tue luci,
porti o illustre Vitellia
nemi d'ocaso? Arruota
per te crudo ministro
la tagliente bipenne: il foco e 'l toscio
già ti s'appresta, e viene
sanguinaria e tiranna a te la morte.

Vitellia

Venga: questo è il tenor della mia sorte.

Lucio

Morir tu vuoi?

Vitellia

Contenta.

Lucio

Negl'anni più felici? E quando appena
nell'Oriente il sol degl'occhi tuoi
i nostri di rischiara?

Vitellia

Morte bramata in ogni etade è cara.

Lucio

Ma non è da Romana e da chi è figlia
del console, di Tito,
di non degne memorie
lasciar oscuro il nome e la sua fama.

Vitellia

Ma da Lucio non è, ne da Latino,
del gran Settimio prole
seguir la fé contraria ai propri fati.

Lucio

(È sol vostro il delitto, occhi adorati.)
Il reo pensi alla propria,
non alla colpa altrui.
Vitellia, del tuo sangue
fumerà il suolo intriso,
il delicato viso
lorderà polve immonda:
e l'alma, che il meglio della vita, ah,
seco porta senza loco raminga
d'intorno a Roma errar dovrà.

Vitellia

Che importa!

Lucio

*(O Dio: così ostinata
mi dà in braccio di morte.)*
Dunque ciò che ti sforza
a divenir Latina,
Dir ancor nieghi?

Vitellia

Dissi.

Lucio

A dir ti resta.

Vitellia

Io di più non dirò di quel ch'ho detto;
tu di più non saprai.

Lucio

E vuoi tacer?

Vitellia

Non parlerò già mai.
(Tito getta ai piedi di Vitellia le catene.)

Tito

Perfida: a tuo dispetto or lo dirai.
 Questa ferrea, pesante,
 rugginosa catena;
 all'alme ree di ribellata fede
 è principio di pena:
 sentila: è ancor leggiera
 per la tua colpa. Lucio
 prendila: e se più tace, alle sue piante
 fa che sia posta: per le vie di Roma
 strascinata con essa
 dalla Plebe indiscreta ed oltraggiosa,
 nuda il virgineo sen, nuda la fronte;
 sì la figlia Vitellia
 abbia fra poco i vilipendi, e l'onte.

Vitellia

(Geminio, e tu non vieni!)

Tito

Orribile lo scempio,
 nel sangue si vedrà.
 E all'altrui cor d'esempio
 la strage servirà.

Scena nona

Lucio con catena in mano, Vitellia.

Lucio

(E catene di ferro io darò al piede
 di chi nel biondo crine
 d'oro al mio cor le porge?)
 Vitellia, sol di Roma, anzi del mondo
 sappi che per te moro:
 all'amor mio corrispondi pietosa;
 giura l'odio a' Latini,
 e al tuo gran padre
 ti chiederò in isposa.
 Del dono in ricompensa
 gli aprirò fra i nemici
 la strada del trionfo; e sol per opra
 d'un fido amor ci condurrà in Senato
 sotto romana insegna
 avvinto in questi ferri
 Geminio prigioniero.

Vitellia

(Anima indegna!)

Lucio

Non rispondi? Sarò qual più vorrai,
 e Latino, e Romano,
 poiché sola nel petto
 tengo la fè d'amante,
 e altra patria non ho che'l tuo sembante.

Vitellia

(A uscir del laberinto
 l'amor ch'egli mi scopre
 all'amor ch'ho nel seno il filo porge.)
 Lucio, lodo l'amor, stimo il consiglio;
 la pesante catena
 riporta al genitore;
 chiedi tu le mie nozze, ed a momenti
 di, ch'al paterno piede
 io dirò quanto cerca, e quanto chiede.

Lucio

Parla a me speranza amica
 e m'invita a non temer,
 se l'ascolto par che dica:
 "Poco lungi è il tuo goder."
 Voglia il fato più cortese,
 il destin farmi palese
 che mi chiama a tal piacer.

Scena decima

Vitellia sola.

Vitellia

Volerò a Tito, il padre;
 dirò che per destino
 di Geminio m'accesi, e non potea
 giurar contro l'amante odio nemico.
 Dirò che dal mio sguardo,
 e non dirò menzogna,
 pende il guerrier latino;
 e che in virtù dell'amorosa face
 io meditava un giorno
 dar vantaggio alla patria e amica pace.

Di verde ulivo
 cinta la chioma
 al padre, a Roma
 figlia diletta
 cara sarò.
 E fin che vivo
 dirò al mio bene
 quante gran pene
 ei mi costò.

Scena undicesima

*Campo dei Latini.
 Geminio con cavalieri Tuscolani.*

Geminio

Bramo stragi e son trafitto
 dallo stral d'un occhio nero,
 e d'un crin son prigioniero
 quando in seno è il core invitto.

Nemico allor ch'io mi partii da Roma,
Vitellia, ti lasciai nell'aurea chioma
l'anima incatenata.

Scena dodicesima

Lindo e detto.

Lindo

Signor.

Geminio

Lindo.

Lindo

T'invia

Vitellia questo foglio.

Geminio

Vitellia?

Lindo

Addolorata.

Geminio

Cara Vitellia.

(Legge la lettera.)

Geminio, amato ben, giurar non volli
contro di te, contro de' tuoi nel tempio,
l'odio e la guerra. Tito il genitore,
la cagion mi ricerca e perché taccio,
mi prepara a momenti
di Falaride i tori,
di Mezenzio i tormenti.
(Barbaro Tito.) Vieni
rapido; salva me, salva te stesso
per man d'Amor dentro al mio core impresso.

Lindo

Udisti?

Geminio

Si; di quei rai dolenti
argine sarò al pianto.

Andiamo.

Lindo

Andiam.

Geminio

Già m'accingo all'impresa, e al suol di Roma
per sembante divino
Porto veloce il pié. No, son Latino.

Lindo

E se Latino sei fatti Romano.

Geminio

E Romano sarò quando in Senato
fra i consoli un Latino
entri con titol pari ed ugual grado.
Lindo.

Lindo

Geminio.

Geminio

Sai

quanto Vitellia adoro.

Lindo

Spasimi e non hai pace.

Geminio

Ma il torto ch'il Senato
fa alle latine genti
negando il consolato
occupa di Geminio
tutti i sensi e i pensieri; e il Lazio appoggia
perché Roma sia posta in ferreo laccio
la vendetta del torto a questo braccio.

Lindo

(Vitellia, sei spedita.)

Geminio

Ciò narra alla mia vita; e le dirai,
ch'è fatto mio l'universale impegno,
e mancando sarei
delle mie fasce e di Vitellia indegno.

Lindo

L'abbraccierai dell'Erebo nel regno.

L'intendo e non l'intendo,
mi par e non mi par:
vi trovo un certo imbroglio
di morte e di cordoglio,
d'amori e di penar.

Fatti li conti
col mio cervello
trovo bel bello
ch'a tutti i patti
siete ben matti
voi altri amanti.
Voi siete pronti
cercar la morte
quando la sorte
non vi contenta.
Ma poi si stenta
dir da dovero
ch'in voi la voglia
quando s'imbroggia
cangia il pensiero
d'esser galanti.

Scena tredicesima

Manlio con cavalieri romani, e Geminio.

Geminio

(Qual di pochi romani armata schiera
or viene a me?) Romani:
in che offendeste i numi, e qual delitto
pochi da i nostri molti
ad incontrar la morte ora vi guida?

Manlio

(Costui quant'è superbo e minaccioso.)

Geminio

Dove i Consoli sono?
Dove il guerriero esercito feroce?

Manlio

Pronto all'uopo verrà, se verrà l'uopo.

Geminio

Olocausti innocenti: al sacrificio
il Senato vi manda, e voi venite?

Manlio

Il Senato ci manda, e noi fra l'armi
veniam col ferro; ei non ottuso è al fianco.

Geminio

La gloria de' Latini
che vantaggi non vuole,
deboli non vi accetta.
Tornate, e rinchiudetevi sicuri
fra le imbelli conocchie entro i tuguri.

Manlio

Talor fra la conocchie
stanno le clave avvezze
ad atterrare i mostri: e il Tebro adora
fra l'armi sue più di un Alcide ancora.

Geminio

O tu, che solo parli, e vanti armato
tutta aver de Romani
la forza nel tuo braccio, Ercole invitto;
qui vieni meco a singolar cimento:
e di noi dall'evento
veggasi se miglior sull'egual piano
è di ferro latin brando romano.

Manlio

(Del comando del padre e del Senato
ricordati, alma mia.)

Geminio

Schivo alla pugna?

Manlio

La pugna io non ricuso;
altro impegno la vieta.

Geminio

Chi la vieta? Timore o pur viltade?

Manlio

Non teme de' Romani
l'animo ardito e fiero:
né conosce viltà Manlio guerriero.

Geminio

(Manlio è questi, fratello
di Vitellia?) Qui Roma a che ti manda?

Manlio

Tu di cercar tant'oltre
autorità non tieni;
a domanda importuna io non rispondo.

Geminio

Oh! Qual prode tu sei, che della Fama
coll'opre del tuo brando
stanca le trombe d'oro.

Manlio

Qual io mi sia, non fuggo dai cimenti:
per incontrarli ho petto;
per sostenerli ho cuore, e conta, e vede
mal suo prò cor latino
le prove del mio ferro.

Geminio

Geminio ancor le vegga:
snuda l'acciaro.

Manlio

(O Patria! O Padre! O Legge!)

Geminio

Guerrier d'onor alla disfida è pronto.

Manlio

Pronto è il cor, pronto il braccio;
ma perché miglior tempo attender deggio,
alto campion latino,
l'onor di pugnar teco io mi riserbo.

Geminio

Io vuò ch'ora tu vada
di quest'onor superbo.

Manlio

(In quali angustie sono!)
Tempo rimane all'animo guerriero.

Geminio

Tu non sei cavaliere.

Manlio

(Ah! Puntura sì acerba
porta al brando la mano.)

Eccomi: (no: costui
di Servilia è germano.)

Geminio

Guerrier, cui vanità sol arma il fianco...

Manlio

(Devo ubbidir al padre)

Geminio

De' cimenti nemico, e delle risse...

Manlio

(La legge è del Senato.)
Addio, Geminio.

Geminio

Vanne.
Tra le femmine in Roma.

Manlio

Geminio, addio.

Geminio

Non resti
tra i forti alma codarda: esci dal campo.

Manlio

Sempre Manlio romano
nel campo di Bellona entra animoso
e non esce già mai se non invitto.

Geminio

Ma il por mano alla spada è in te delitto.
Se non la impugni, a che la tieni a lato?

Manlio

L'impugno provocato.
(*Pongono mano alle spade.*)

Scena quattordicesima

Servilia e detti.

Servilia

(Deh, che veggio?) Fermatevi; Geminio
(*Si mette in mezzo.*)
Manlio, sposo, germano.

Geminio

Servilia, t'allontana.

Servilia

Ah, pria ch'al seno
dell'amato consorte
tu immerga il ferro, tingi
nel mio ch'è pur suo sangue
la forte destra. Manlio,
e tu contro il fratello
fiero t'avventi? È questa
la fé ch'a me tu desti?

Manlio

Ad impugnar l'acciaro
si stimolò la mano.

Geminio

Ma l'ardimento suo.

Servilia

Più non attizzi
l'ira, l'odio nemico.

Manlio

Io lo giurai contro i Latini.

Geminio

Ed io
giuro la morte...

Servilia

No: fermate. (O Dio!)
Manlio, per quell'amore
che figlio è de' tuoi lumi, e per quel foco
che, se pur anco vive,
uscì da questi ad infiammarti il core,
Lascia, lascia il furore.

Ma: qui tratti, o Geminio, o gran germano,
la ragion delle piaghe; e (oh Dei!) Vitellia,
Vitellia, che tu adori, e che non volle
contro de tuoi nel tempio
giurar l'odio, le stragi;
sta per cader in braccio de' tormenti
spettacolo funesto.

Manlio, Servilia e Geminio

O giuramenti!

Servilia

Vadan l'armi sotterra: e d'Imeneo
la duplicata face
sia caduceo di pace.

Manlio

Per Servilia, il cor mio,
ricomponga bel nodo il cieco Dio.

Geminio

Servilia: di Vitellia al caso estremo

la contesa rinunzio, e a i suoi bei lumi
tutta dono l'offesa e la vendetta.
Vattene a Tito e di che della figlia,
se fra lampade sacre
stringo la bianca mano,
consolati non cerco e son Romano.

Servilia

O contenta alma mia!

Manlio

Mio cor felice!

Servilia

Rapida volo a Tito.
Sposo tu vieni?

Manlio

No, qui mi trattiene
chi dà legge al mio pié.

Servilia

Parti, mio bene.

Manlio

Resta, mio bene.

Servilia

Parto, ma lascio l'alma
in pegno di mia fé.
Tornerò con bella pace,
ché quell'occhio si vivace
cinosura è del mio pié.

Scena quindicesima

Geminio e Manlio, che osservano Servilia che parte.

Geminio

Che feci mai? Per femmina romana
rubello di me stesso
son fellone ai Latini!
Ah! Se trascuro il debito, se manco
all'impegno, alla fede;
appo Vitellia ancora
io perdo infin di cavaliere il nome.

Manlio

(Oh bellissima imago!
O lumi di zaffiro! O bionde chiome!)

Geminio

Guerriero a te.

Manlio

Geminio.
Servilia a Tito in Roma,

a Vitellia di pace e di sponsali,
si porta messaggiera.

Geminio

Spargo d'oblio le nozze;
lascio Vitellia; e ad adempir m'accingo
l'obbligo di Latino.

Manlio

Manchi a quanto dicesti.

Geminio

Di cavaliere l'opre
ho in uso d'osservar: queste, o codardo,
perché tu non conosci, ora non fai.

Manlio

Ed io perché ho nel petto
alma di cavaliere,
questi affronti non soffro.
Chi la guerra desia la guerra s'abbia.
Ch'entro nella battaglia provocato
saprà Servilia, il padre ed il Senato.

Sia con pace, o Roma Augusta
s'io non servo alle tue leggi,
ch'a pagnar mi chiama onor.
Di tue leggi sei ben giusta,
ma il Latin co' suoi dispreggi
troppo oltraggia il mio valor.

ATTO SECONDO

Scena prima

*Sala nel Palazzo consolare.
Tito, e Lucio.*

Tito

Dunque, l'occulta e grave
reità del suo cor dirà la figlia?

Lucio

Per confessarla, tosto
a te verrà prostrata.

Tito

E tu mi narri
ch'Amor con le sue faci
l'anima in sen ti accese?

Lucio

Amor bendato,
per gloria delle piaghe e de gl'incendi,
m'accese e mi ferì co' suoi begl'occhi.

Tito

Dunque sol, perchè amante
seguì la fé romana?

Lucio

No, gran Tito, il tuo merto
prima all'altar del nume
portò il mio cor divoto:
la beltà poscia di Vitellia e il seno
insinuar per le sue nozze il voto.

Tito

Dal nodo io non dissento,
ma il Genio ch'a' Latini
mostra Vitellia l'accoppiarsi vieta
a chi a Roma è nemica; e se ben dice,
colei, ciò che sin ora
niegò di palesar, quand'ella viva
rubella della patria,
lacerata per via, giust'è che mora.

Lucio

Non ti lusinghi la crudeltade
contro d'un core che devi amar.
E per la figlia mostra pietade
se questo petto vuoi consolar.

Scena seconda

Vitellia, che corre a Tito, Lucio, e poi Servilia.

Vitellia

Padre: a te solo io palesar intendo
gl'arcani del mio cor.

Tito

Lucio.
(Vede Servilia.)

Tu non partisti?

Servilia

Torno.
Qui da Latini, e vengo
nuntia d'amica pace.

Tito

Narra.

Lucio e Servilia

(Che mai sarà?)

Servilia

Se di Vitellia
Geminio, che pur sente
per la vergine illustre
lo stral d'amor, Geminio il mio germano
stringe la man di sposa,
consolati non cerca ed è Romano.

Lucio

(Non mi tradir fortuna.)

Vitellia

(In sì gran punto
opra o possente Amor.)

Tito

Al fine un cieco
al tuo fratello aperse
della ragione i lumi.
Lucio.

Lucio

Che oprar degg'io?

Tito

Che di Geminio sia sposa Vitellia.

Lucio

E al mio rivale...

Tito

A Roma,

che in questo dì è tua patria,
non a Servilia il nodo
e il merto dell'amor ceder conviene.

Lucio
(Ahi crudo fato!)

Servilia e Vitellia
(Abbraccierò il mio bene.)

Tito
Servilia.

Servilia
Eroe del Tebro.

Tito
Riedi a Geminio: reca
dell'imeneo la fede.
e fra i Romani consoli, se ammesso
non è un Latin, dirai ch'in queste braccia
di pacifica fronda
egli cinta la chioma
avrà il cor del Senato, anzi, di Roma.

Vitellia
Gran cognata.

Servilia
Vitellia.

Vitellia
D'improvviso riede il riso
sul tuo labbro a balenar.
Teco io godo, perch' il nodo
torna l'alma a incatenar.

Servilia
Sul tuo labbro di cinabro
dolce riso brillerà;
al tuo seno m'incatenano,
schiava son di tua beltà.

Scena terza
Decio e detti, poi sopraggiunge Manlio.

Decio
Manlio, di Tito il figlio, ora qui viene.

Tito
Servilia impaziente
d'abbracciar la consorte,
l'invia Geminio; ei più soffrir non puote
del tuo piè le dimore.

Servilia
Eccolo. (Pur godrò l'idolo mio.)

Vitellia
(Stringerò tosto il caro nume anch'io.)

Lucio
(Io son fuor di speranza, o cieco Dio.)
(*Qui viene Manlio.*)

Tito
Figlio: le nozze di Vitellia e quanto
dir il german le impose,
Servilia mi narrò.
Giusto è ben ch'ella t'abbracci, e tu ch'affretti
col tuo ridente arrivo
d'un sì bel dì il lucido sereno;
Manlio: vieni al mio seno.
(*L'abbraccia.*)

Manlio
Gran genitor: da quel, che tu mi credi,
a te qui assai diverso or mi appresento.

Tito
Non vieni da' Latini?

Manlio
Vengo dal campo.

Servilia
E i sensi
di Geminio non rechi?

Vitellia
E non arrivi
ragguagliator di Pace
che di doppio imeneo fra i lacci è involta?

Manlio
O Vitellia, o Servilia, o padre ascolta:
co' cavalier del Tebro,
nel campo de' Latini,
dell'usbergo squamoso il sen vestito,
portai veloce il piè. Fu con Geminio
il primo incontro: questi,
con vilipendii, e scherni,
mi sfidò all'armi ingiurioso e fiero.
Io, che son cavaliero,
l'armi vibro e l'uccido;
ché pugnai provocato
saprà Servilia, il padre ed il Senato.

Servilia e Vitellia
(Morto è Geminio!)

Manlio

Quelle
(*Qui si fa avanti un soldato con le spoglie di Geminio.*)
spoglie sono del vinto,
di cui l'onte sfuggir io non potei.

Vitellia

(Manlio crudele.)

Servilia

(Oh Dei!)
(*Servilia sviene in braccio di Manlio, Vitellia di Lucio.*)

Lucio

(A sperar io ritorno, o affetti miei.)

Tito

(Dell'ucciso Geminio al vivo sangue
cade Vitellia esangue?)
(*A Lucio.*)

Or chi l'indusse
contro i Latini a non giurar le stragi,
scuopre il duol che l'uccide.
Per Geminio svenato
piagolla il Dio bendato.

Lucio

(Ei del mio foco
più rival non sarà.)

Tito

Ne i lor soggiorni,
l'una e l'altra si porte.
(*Sono portate via dai servi.*)

Lucio

(Seguirò la mia vita in braccio a' morte.)

Manlio

(Ahi destin! La mia vita è in braccio a' morte.)

Scena quarta

Tito e Manlio.

Tito

È questa, Manlio, è questa
del Senato la legge?
Il comando di Tito?

Manlio

Con ingiurie più volte e con gli scherni
provocommi colui.

Tito

Tu nemmen provocato

stringer dovevi il ferro,
né del sangue latin bagnar l'arena,
ma dell'error ben pagherai la pena.

Manlio

Signor, sfuggii la pugna, e ben diranlo
i cavalier del Tebro.

Tito

Ma Geminio uccidesti.

Manlio

Chiamò codardo e vile
Manlio, di Tito il figlio.

Tito

"Che sempre è vil, quando la patria il chiede,
ne pecca di viltà con alma rea":
il cittadin, risponder si dovea.

Manlio

Al cimento sfidommi; e la disfida
se non accetta, perde
il cavalier, di cavalier il pregio.

Tito

Tu che facesti?

Manlio

Chiesi
miglior tempo opportuno
al singolar cimento.

Tito

E uccidesti Geminio in quel momento.

Manlio

Deh, padre, genitore:
Manlio di Tito è figlio.

Tito

Di Tito era il comando.

Manlio

Disse Geminio altero
ch'io non son cavaliero.

Tito

Tu che facesti allor?

Manlio

Mia spada ignuda
gli chiuse il labbro, e il fé mentir tacendo.

Tito

Colpa nuova aggiungesti al tuo delitto.

Manlio

È colpa esser invitto? Ah! Se alla patria
la gloria accrebbi, se atterro un sol brando
tutto il campo latino
nel valor di Geminio, e se novelle
diedi le palme al Tebro
dei gloriosi aquisti,
perché perdo l'allor?

Tito

Non ubbidisti.

(Parte col popolo.)

Scena quinta

Manlio solo.

Manlio

E attender io dovea che le onorate
viscere mi passasse
d'insolente nemico il ferro ignudo?
Dovea, dunque, dovea
con la macchia di vile e di codardo
tornar a Roma? O Dio! Ché se il dolore
ha per me di Servilia il cor trafitto,
è quest'il mio delitto.

Se non v'aprite al dì,
begl'occhi del mio sol
più dì non v'è.
Brune pupille amate,
vostr'ombre idolatrate
ombre saran d'ocasso
alla mia fé.

Scena sesta

Cortile. Lindo e Vitellia.

Lindo

No. Fermati Signora.

Vitellia

Ove sepolto

giace l'amato nume,
Lindo, lascia ch'io vada, e fuor dell'urna
trarrò il cener amato.

Lindo

Che farai poscia?

Vitellia

Stillerowi in seno
tutto il mio core in pianti, e i nostri cori
unirà quell'amor ch'il mio dissolve,
l'uno in pianto converso e l'altro in polve.

Lindo

È grande insania: lascia
gl'estinti ai chiusi avelli.

Vitellia

Ma vive chi l'uccise, e la vendetta
porterò vanamente ove non entra
rimembranza d'offesa?
Vindice ferro impugno, e contro l'empio
di Tebe io volo a rinnovar lo scempio.

Lindo

Contro il fratello? No.

Vitellia

Perché quel sangue
ch'ei verserà svenato il primo forse
sarà che uscito da fraterne vene,
corse del patrio nido
a imporporar l'arene?

Grida quel sangue
vendetta ancora:
forz'è che mora
quel traditor.
E fin ch'esangue
sia l'omicida
sento che grida
se tardo ancor!

Scena settima

Servilia e detti.

Servilia

Vitellia, dove?

Vitellia

A trucidar colui,
che barbaro, inumano,
a me uccise l'amante, a te il germano.

Servilia

(O Manlio traditor!)

Lindo

(Manlio infelice!)

Vitellia

Tu pur l'ultrice destra
arma d'acciar pungente.

Lindo

E a te fratello,
e a te, consorte.

Vitellia

Andiamo
alle ferite.

Servilia

(O Dio:
Manlio bench'omicida, è l'idol mio.)

Vitellia

Servilia, ancor tu pensi
A colui traditore?

Servilia

(Per lui favella in sul mio labbro Amore.)

Vitellia

Dell'ucciso Geminio,
chiama il sangue vendetta.

Servilia

E un voto di Servilia anche l'affretta.

Vitellia

Dunque alle stragi.

Servilia

Aspetta.

Vitellia

Più non indugio.

Servilia

Andiamo.

Lindo

No.

Vitellia

Ha il caro ben svenato.

Servilia

L'uccise provocato.

Vitellia

Ah, Servilia, tu rendi
l'uccisor innocente e reo l'ucciso.
Tu in difesa converti
la reità di scellerato core.

Servilia

Per lui favella in su'l mio labbro Amore.

Lindo

Povero Manlio, quanto compatisco
il deplorabil tuo misero stato;
ché l'esser strapazzato

da una femmina sola è gran tormento,
ma da due, chi soffrir può un tal spavento?

Rabbia che accendasi
in cor di femmina
peggio è del tossico
che là nell'Erebo
crudo e pestifero
per man de' diavoli
sempre lavorasi
per gente flebile.
Dardo non scagliasi
veloce e rapido
fiamma non sforzasi
ratta ad ascendere,
vento non gonfiasi
sull'onde mobili
quanto la collera
pronta ad offendere
nel sesso debile.

Lindo

Eccolo.

Vitellia

(Indegno.)

Servilia

(Come,
cieli, stringer potrò quell'empia mano
ch'ancor fuma nel sangue
del trafitto germano?)

Lindo

(Questo per l'infelice è caso strano.)

Scena ottava

Manlio, e Vitellia, e Servilia.

Manlio

Mia Servilia; Vitellia.

Servilia

Manlio crudele.

Vitellia

Barbaro omicida.

Servilia

Nuntia io vengo di pace, e tu, nel campo
il fratello mi sveni?

Vitellia

Quando attendo lo sposo,
asperse del suo sangue,
le sue spoglie tu porti a gl'occhi miei?

Manlio

Fecer l'ingiurie sue le sue ferite.
 E tu o Vitellia, indarno
 caduta esangue à ravvisarlo estinto,
 l'anima gli mandasti;
 Manlio, Manlio l'uccise, e tanto basti.

Vitellia

O iniquo cor: per l'alta della patria
 inobbedita legge,
 per l'ucciso Geminio,
 di due delitti reo.

Servilia e Vitellia

Perfido core.

Vitellia

Se il mio sposo piagasti,

Servilia

se svenasti il germano,

Vitellia

questa man,

Servilia

questa mano,

Servilia e Vitellia

s'arma contro di te.

Vitellia

Perfido,

Servilia

e rio,

Vitellia

inumano.

Servilia

Fellon. (Basta, cor mio.)

Manlio

(Vitellia mi rinfaccia,
 non mi guarda Servilia;
 ho nemico il Senato, il padre e Roma.
 O misero trofeo;
 o valor sfortunato,
 o vittoria infelice!
 Che più sperar del mio destin mi lice?
 Ma se m'odia Servilia, odio la vita.)

Vitellia

Servilia andiam.

(*Servilia pensa, e poi risoluta dice:*)

Servilia

Andiamo.

Manlio

O mie furie tiranne,
 Manlio è pronto bersaglio alle vostr'ire.
 Uccidetemi. Presta
 tu a Servilia, o Vitellia,
 il ferro, che brandisci; ella primiera
 facci nel cor le piaghe.

Vitellia

Servilia, eccoti il ferro.

Servilia

Il ferro prendo.

Manlio

Tu le farai crudel, tu le farai?

Servilia

Eccomi.

Manlio

Non ve'l credo, amati rai.

Scena nona

Decio, con un Soldato che tiene la catena, e detti.

Decio

Manlio: Tito al tuo piede
 queste catene invia.

Servilia

(Che miro!)

Manlio

A questo piè catene? A questo piede,
 che fermò della patria
 la ruota alla fortuna?

Vitellia

Catene al traditor.

Servilia

(Giorno per me fatale.)

Decio

E alle catene il carcere succede.

Servilia

(Chiuso il mio Sol fra l'ombre?)

Vitellia

E al carcere la scure, onde quel capo

(Manlio: ché parli? Siegui l'opre esecrande? E perché peccan gl'altri, peccar tu ancora vuoi?)

Lucio

(Degno è suo caso acerbo dell'umana pietà.)

Manlio

Decio mi bendi
tirannide le luci.
Infame scure tronchi
questo mio capo, e ruotino a miei danni
tutti gl'astri del cielo erranti e fissi:
vissi Romano, e morirò qual vissi.

Lucio

Tue magnanime gesta,
signor io bacio, e adoro
l'anima invitta d'eroe.

Manlio

Lucio.

Lucio

Permetti

ch'io ti accompagni.

Manlio

No, resta, e vedrai

che il cipresso di morte
se in loco avrò del trionfale alloro,
mio trionfo saranno
un dì nel monumento
il pianto della patria e il pentimento.

Vedrà Roma, e vedrà il Campidoglio
dall'alto suo soglio
quai grandi sfortune
il fato le adune
nell'aspra mia sorte.
Parleran mie ferite a' Romani
e i lidi più strani
udran con orrore
cangiarsi il valore
in scure, ed in morte.

Scena undicesima

Lucio solo.

Lucio

Ingrata Roma, e più di Roma ingrato
Lucio, se non fai scudo
al cavalier ch'il tuo rivale uccise.
M'apre già questa carta

la via sicura; del campion romano
mi sforza alla difesa
l'obbligo, il merto e l'onorata impresa.

Combatta un gentil cor
la legge ed il rigor
quando nel trionfar
virtù prevale.
Da forte mai sarà
mostrarsi con virtù
non pronto a contrastar
con forza eguale.

Scena dodicesima

Salone. Tito solo.

Tito

Già da forte catena
cinte ha Manlio le piante; or di sua morte,
scriva la man di Tito
la sentenza fatal: giust'è che mora.
Chi trascura il comando della patria
è fellon della patria.
Legge non ubbidita
non è più legge; e il cittadin che a quella
non ubbidisce attento e non l'osserva
sedizioso vuole
sulla patria il comando e la fa serva.
(*Va a sedere ad un tavolino.*)

Io con occhio di padre
Manlio più non rimiro;
mi benda i lumi il suo delitto, e sola
la pena ch'egli merta è mia pupilla.
(*Lascia di scrivere.*)

Par che di far le note
la man sul foglio aperto
abbia perduto l'uso.
Scrivi, o mia destra, e mosso
sia dalla colpa il giudice. Non posso.
Tito non puoi? Non posso
castigare i delitti?

Un senso contumace a tanto arriva?
Mora il reo della Patria, e Tito scriva.
(*Va al tavolino a scrivere.*)

Il castigo è da giudice, egl'è vero,
ma la pietà, è da padre.
(*Vuol deporre la penna, ma fermatosi dice:*)
Manlio non è mio figlio: errò fellone.
Scritte col di lui sangue,
di giudice e di padre, al Tebro in riva
leggansi le giust'opre, e Tito scriva.

Scena tredicesima

Decio va da Tito, che scrive.

Tito

Decio che porti?

Decio

Primo
del gran romuleo soglio
cardine sempre fermo,
invitissimo Atlante: io qui per nome
delle romane squadre
chiedo, se degno dell'uffizio sono,
di Manlio, il figlio, a te la vita in dono.

Tito

Manlio di colpa è reo:
non ubbidì al Senato,
non eseguì del console il comando,
e dee morir.

Decio

L'invitto ardir, il sangue,
che del desio di bella gloria è ardente,
e quel valor che nacque
da te ch'il generasti in colpa, e accusa.

Tito

Valor intempestivo
è insania e non valor: e al fin è colpa.

Decio

Con tante bocche, quante
numera nel suo petto
piaghe ancor fresche, il popolo guerriero
le suppliche ti porge.

Tito

La legge inobbedita a lor si oppone.
Io, dettata da lei, scrivo la pena.

Decio

Il tuo voler è legge.
Ben può grazia donar chi dà castigo.
Nelle labbra de' giusti
sovente ella ancor suona.

Tito

Ma giustizia non fa chi grazie dona.

Decio

Manlio svenò in Geminio il maggior capo
dell'Idra a noi rubella, onde il suo fallo
merto diviene e l'omicidio è impresa.

Tito

Merto la fellonia chiamasi ancora?

(Scrive.)

Manlio è reo della Patria, e vuo' che mora.

Decio

E tuo figlio, o signor.

Tito

Dalla memoria
di padre questa penna or lo cancella.

Decio

Non san senza il suo braccio
pugnar le schiere, e naufraga la speme
de romani trionfi
nel pianto dell'esercito che tutto
prega al tuo piè prostrato
e grazia chiede al genitor sdegnato.

Tito

Va' rapporta che l'aquile romane
arman più d'un artiglio,
né di famoso allor cinti la chioma
mancan figli guerrieri al Tebro, a Roma.

Decio

L'ultime lor libere voci ascolta:
o a Manlio dona vita, o...
(Qui Tito si leva in piedi e dice:)

Tito

Chi dà legge a Roma?
Chi è il console? Chi regge?
Son io del roman popolo in quest'ora
padre e giudice sono, e il figlio mora.

Decio

No, che non morirò.
In tante pene
al comun bene
troppo disdice
resti infelice
un vincitor.
Manlio sì si vivrà
che dura legge
Roma corregge
e quando un forte
vince la sorte
cinto è d'allor.

Scena quattordicesima

Servilia e Tito.

Servilia

(Amor, su queste labbra
tu favella per me.)

Tito

Servilia: vieni
a chieder supplicante
del prigionier la vita o pur la morte?
Se per la prima, scrisse
irrevocabil fato; e se il castigo
tu vuoi, non il perdono,
prima della domanda ottieni il dono.

Servilia

Signor: uccise Manlio
(se ben sfidato e per l'onor l'uccise)
Geminio in campo, ed obliò di Tito
gl'ordini e del Senato.
Gravi sono le colpe ed ancor grave
dee, per essemplio a gl'altri, esser la pena.
Del trafitto germano
al giudice romano
porto anch'io le querele ed i lamenti,
e affretto il volo alle saette ardenti.
Ma se Manlio è mio sposo,
e a me se tu lo desti,
perché sì di repente ora me'l togli?
Dunque, sono sì brevi
i favori di Tito?
Ma, o gran Tito, la legge
già da te comandata a te comanda?
Misera dignità, se usar non puote
con divina sentenza
la pietà ch'è da nume è la clemenza.
Signor, dammi il consorte,
e tolga il ciel che voglia
autor di crudo affanno
Tito, per essere giusto, essere tiranno.
(*Piange.*)

Tito

Servilia: del tuo dir io l'arte ammiro.
Tu, nel chieder le grazie hai gran virtude,
ma per chi dee morir non v'è salute.

Servilia

(Destin!) Almen concedi,
che nel brun de' suoi lumi
vegga la morte mia.

Tito

Servi: di Manlio
entri costei nell'orrida prigione.
Ciò al tuo facondo favellar ti done.

Servilia

Andrò fida e sconsolata
tra l'orror delle catene
a trovar l'amato oggetto.
E in veder la sfortunata

sua bell'alma in tante pene
l'alma mia parta dal petto.

Scena quindicesima

Tito e poi Vitellia.

Tito

Forte cor: non ti scuota o prego o pianto.

Vitellia

Mio gran Padre.

Tito

(Vitellia pe'l fratello,
qui porta ancor le preci?)

Vitellia

Amai Geminio, e vicendevol fiamma
l'anime nostre ardea.
Col vincolo di pace
seco unirmi consorte
concertai con amor e con la sorte.
La macchina struggeva il giuramento,
e l'industrie d'Amor givano al vento.
Manlio Geminio uccise:
tolse a Roma la pace e a me lo sposo.
Tu, scaglia impetuoso
folgore al capo indegno, e in questo punto
alle genti latine
(*Mette la mano sul tavolino.*)
giuro stragi, terror, scempi e ruine.

Tito

Lucio si chiami: al reo, colà, il castigo
del suo fallir è scritto.

Vitellia

Con la sua morte ei pagherà il delitto.

Scena sedicesima

Lucio, e detti.

Lucio

Eccomi a Tito.

Tito

A Manlio, ove da' ferri
incatenato ha il piede,
vanne. Leggi quel foglio,
e ritornò Vitellia alla tua fede.

Legga e vegga in quel terribile
foglio orribile
la sua morte a folgorar.

Scena diciassettesima

Vitellia, e Lucio.

Vitellia

Addio.

Lucio

Consorte.

Vitellia

A me?

Lucio

Geminio è spento.

Vitellia

(Ahi!) Consorte sarò del monumento.

Lucio

Fermati. Il Padre...

Vitellia

lo reggo

il mio voler.

Lucio

Le tue promesse...

Vitellia

È giusto.

Con chi porta catene usar l'inganno.

Lucio

(Quanto a mie piaghe acerbe è Amor tiranno.)

Vitellia

Povero amante cor,
mi fa pietà il tuo amor
ma volgi ad'altra il pié
se vuoi mercede.
Sospira quanto sai.
No, che non troverai
in questo sen per te
né amor né fede.

Scena diciottesima

Lucio solo.

Lucio

Vanne perfida, va'.
Scempio del tuo furore
Manlio non caderà. Dall'ombre cieche
porterò a rai del giorno
l'alto campion romano,
ché sua parca omicida io tengo in mano.

Fra le procelle
del mar turbato
lo sconcolato
il porto avrà.
E all'alme belle
ricche d'onore
suo gran valore
legge sarà.

ATTO TERZO

Scena prima

Prigione orrida con fanale acceso. Notte.

Manlio

Sonno, se pur sei sonno e non orrore,
spargi d'ombra funesta il ciglio mio.
(*Servilia, vedendo Manlio che dorme con la catena al piede, dice:*)

Servilia

Deposta Amor la benda,
chiusi ha i begl'occhi al sonno.
Ma, uniti in questi orrori,
sonno, e catene, o Dio, come andar ponno?
La catena, che troppo
è grave pondo al piede, infin penosi
rende li suoi riposi.
Vanne, o Servilia, e la solleva alquanto.

Tu dormi in tante pene,
e qui per tormentarti
vegliano le catene.
Dormite o luci vaghe,
sfere del foco mio,
delizie di mie piaghe,
amato bene.

O crudo, indegno laccio;
potesse il pianto mio...

Manlio

(*Sognando.*)
Cara, t'abbraccio.

Servilia

Manlio.

Manlio

(*Si risveglia.*)
Servilia: o Dei! Dove ti stringo?
Nel carcere? Tra i ferri? E tu qui meco?
Compagna nel delitto
a me tu già non fosti,
e nel carcere mio mi sei compagna?

Servilia

Manlio, mio ben, cor mio:
qui da Tito impetrai
venir nelle tue luci
quel giorno a rimirar che mi si asconde.
Ma in quest'orrendo e chiuso
sepolcro de' viventi,
il fratello di morte, ah, con quai vani,
importuni fantasmi
perturbò i tuoi riposi?

Manlio

Ascolta: mi pareo
colà nel Campidoglio,
fra gl'applausi, e le pompe, e circondato
dal popolo roman, seder in alto
di carro d'or ch'a i vincitor di guerra
Roma invitta prepara.
Pareami che sul crine,
con sua destra di luce,
mi ponesse la gloria il verde alloro.
Tito il console in volto
teneri m'imprimeva
caldi, paterni baci, e mi pareo
meo sul carro assisa
stringer al sen te, mia consorte, e dea.
(*Servilia piange.*)
Piangi? Dan questi applausi al mio trionfo
le tue pupille? (O Dei.)

Servilia

Piango que' baci
che ti stampò sulla tradita imago
il genitor tiranno.

Manlio

Chi sa: talor co' sogni il ciel favella.
Dalle labbra di Tito uscir potrebbe,
nel bacio che io sognai,
il messaggio di pace al mio tormento.

Servilia

Ah, che bacio sognato è tradimento.
Portai le preci a Tito:
poco il labbro parlò ch'ai mesti lumi
lascia l'ufficio, e questi impiegar tutta
la facondia del pianto.
Ma Tito ancor più crudo
del crudel Radamanto,
lodò il mio dir, e negò il dono; e disse
che fato irrevocabile già scrisse.

Manlio

Son reo, bella Servilia, e reo di morte.
Il fratello t'uccisi.

Servilia

Eh, che al fratel non penso, ed al pensiero
il toglie la cagione,
per cui nel suol per la tua destra ei cade.
Penso a te, del mio cor parte più cara.
Ma di perderti, lassa,
or ch'io sono in periglio,
Manlio, di te, di me, che mai sarà?

Manlio

Sia ciò che vuol fortuna,

ch'a te dovunque io sia, sarò fedele.
(*Servilia piange.*)

Non pianger più; l'avversa
malignità degl'altri
meco sopporta e soffri
l'ingiustizia del fato
che'al nostro amor sempre nemica fu.
(*Servilia piange.*)

Deh, cara anima mia, non pianger più.
Senti: a Tito ritorna,
gl'obblighi tuoi, gl'obblighi miei tu esprimi,
perché a me fra quest'ombre
di venir ti concesse.
Digli che per portarmi alle sue piante,
nel labbro tuo la supplica presento.

Servilia

Speri con le preghiere
duro ammollir quel core?

Manlio

Spero, ché Tito a Manlio è genitore.

Servilia

Parto contenta,
volto vezzoso,
labbro amoroso,
e sperar voglio
che l'aspra sorte
si cangierà.
Il ciel irato,
forse placato,
al gran cordoglio
il dolce balsamo
ci recherà.

Scena seconda

Manlio, Lucio che sopraggiunge leggendo, Servilia.

Manlio

Toglie, s'ella più resta,
al mio cor sempre forte
parte del suo vigor: e indebolisce
la mia costanza.

Lucio

Manlio.

Manlio

(Lucio?) Amico: se pure
il mio perfido fato
d'amico il nome e l'opre a te non toglie.

Lucio

A te nel carcer tenebroso e cieco

e morte, e vita arredo.

(*Gli presenta la sentenza di Tito, e Manlio la legge.*)

Manlio

"A Manlio, che la legge
del Senato e del console nel campo
de' nemici latini
non ubbidi, e Geminio
lor duce svenò in singolar cimento,
quando nova dal mar sorge l'aurora
recisa sia l'indegna testa e mora."
(*Manlio confuso pensa.*)

Lucio

Degno campion del Tebro: al tuo valore,
Ah, che mal corrispose
la patria sconoscente,
e fa più che da giudice e da padre
teco Tito crudele
le parti di tiranno.

Manlio

(È ver: peccato è trasgredir la legge.)
(*A parte.*)

Lucio

Fuggi da quest'orrori:
ti attendono, se vuoi, palme ed allori.

Manlio

Allori a Manlio? Ah Lucio, ben un tempo
più d'un allor mi circondò la chioma;
ora l'eroica fronda
anche indegni a mirar son questi rai.
La legge è trasgredita, ed io peccai.

Lucio

Odimi: in questo foglio,
l'esercito latino
me per suo duce acclama.
Io per giovarli sol, non perché il grado
m'alletti, o m'innamori,
accetterò l'offerta; ed or ch'è sorta
la notte, e che riposa,
per sorgere poi più vigorosa e forte,
la pena a darti morte;
in Roma bellicose
introdurrò le schiere,
e togliendoti a' ceppi ed alla scure,
alzerò, tuo campione, aste e bandiere.

Manlio

Ah, Lucio! Ben si scorge,
che il Tebro al tuo natal non dié le fasce,
e che non sai qual sia
petto roman, che intrepido resiste

ai colpi della sorte.
Il carcere io non veggio,
non sento le ritorte.

Lucio

(Lucio, che ascolti?)

Manlio

Sempre il favor della patria e quanto aspetta
a' cittadin fedele:

io fedelmente oprai,
né veggan del Tarpeo gl'inditi eroi,
che strugga Manlio i benefici suoi.

Servilia: ora ben veggio

che son bugie di sopor cieco i sogni.

Vergognoso teatro

di Manlio alle vittorie è il Campidoglio.

Sono applausi gli obbrobrii,

trofei le calpestate

trombe della mia fama.

La scure è il sacro alloro:

fa il carnefice infame,

della gloria la vice, e carro eccelso

del mio trionfo in popolata arena
dell'orrendo spettacolo è la scena.

Servilia

(*Piangendo.*)

Pena maggior non v'è della mia pena.

Manlio

Mia Servilia: va, parti,

bell'alma senza colpa, udir non dei

quest'ordine di pena, anzi di morte

apparato funesto.

Loco per gl'innocenti, ah, non è questo.

Lucio

Io parto.

Manlio

A Tito narra,

che di mia giusta morte

bacio il decreto: bacio

chi me l'arrega e bacerò il ministro

esecutor, perché di lui ministro.

Aggiungi ch'il mio labbro umile chiede,

se indegno è della mano,

anche baciare di chi lo scrisse il piede.

Lucio

(O, qual animo eccelso in lui risiede!)

Chi seguir vuol la costanza

o non cerca il suo contento

o tradisce il suo piacer.

Che se il bene è in lontananza

Troppo costa al debil core
di sospiri e di tormento
finché giunga al suo goder.

Scena terza

Manlio, e Servilia.

Manlio

Servilia: tu qui resti, e quel tormento,
che non mi dà l'annuncio

del mio morir vicino, or tu mi dai.

Và: con Lucio.

Servilia

Sì; vado, ora che veggio;

che per fuggirmi corri

incontro alla bipenne;

e per far onta all'amorose faci,

pria che baciare la sposa,

al carnefice reo tu porti i baci.

(*Mostra di partire.*)

Manlio

All'affetto d'amante...

(*Si volta, e vede Servilia.*)

Servilia tu non parti?

Servilia

Io movo il piede.

Manlio

All'affetto di moglie...

Servilia

Come...

Manlio

Ancor qui!

Servilia

M'affretto.

Manlio

Virtù d'eroe... (*Si volta e la vede.*) T'intendo.

Servilia

Vedimi.

Manlio

Restar tu vuoi lo veggio, il so

qui per più tormentarmi. Io partirò.

Servilia

Non mi vuoi con te, o crudele,

e pur sono a te fedele

e pur teco io vuoi morir.

Manlio

Se ben parton gl'occhi miei
tu negl'occhi ogn'ora sei
e mi dai pena e martir.

Servilia

Non mi vuoi con te, o crudele,
e pur sono a te fedele.

Manlio

Di te amante ancor fedele.

Servilia

E pur teco io vuò morir.

Manlio

Io sarò nel mio morir.

Scena quarta

Appartamenti. Lindo e Vitellia.

Lindo

Signora, d'ogni intorno
stanno genti raccolte:
stretti sono i discorsi,
folte le radunanze.

Vitellia

Affretteran di Manlio
la strage co' i lor voti, e accuseranno
d'interessato troppo
nell'affetto di padre
il genitor che prolungò sua vita.

Lindo

Manlio non morirà?

Vitellia

Sì, morirà, ma quando more il sole
tu va': ciò che ragiona
sempre loquace il volgo
di penetrar procura,
pria che venga l'orror di notte oscura.

Lindo

Brutta cosa è il far la spia;
ma far tutto ogn'ora suole
ch'il pan d'altri ha da mangiar.
Può anche dir qualche bugia
e mischiar delle parole
ond'il serio col faceto
s'abbia un poco da imbrogliar.

Scena quinta

Lucio e Vitellia.

Lucio

Bella Vitellia.

Vitellia

Fosti
al prigioniero? Intese
l'annunzio della pena à i suoi delitti?

Lucio

Il foglio lesse.

Vitellia

Lesse?

Lucio

E la costanza,
virtù di chi è Romano,
forte mostrò nell'incontrarlo invito.

Vitellia

Tolleranza sforzata
non è virtù.

Lucio

Servigio della patria
fù Geminio trafficato.

Vitellia

È mancante di fede il suo servizio.

Lucio

E a me, che fido sono
servo di tua beltà, tu pur uccidi.

Vitellia

Qual vanti servitù, s'oggi comincia?

Lucio

Che de tuoi rai cocenti
ardo, è lunga stagion, se ben la fiamma
in questo dì si scopre.

Vitellia

Merto di servitù sol vien dall'opre.

Lucio

Dimmi che oprar dovrò, perché quel ciglio
splenda per me sereno?

Vitellia

Tu mi reca di Manlio
il capo tronco, ed'io t'avrò nel seno.

A te sarò fedele
se fido a me sarai
usando crudeltà.
Se da me tu vuoi la vita
aprir dei cruda ferita
che vitale a te sarà.

Scena sesta

Lucio solo.

Lucio

Manlio mi baciò in volto, e in ricompensa
il suo capo reciso
io porterò d'un'empia donna al piede?
Non sia mai ver; non serbo
alma di tigre in petto.
Né la crudel Vitellia,
avezza sempre ad essere spietata
con questo cor fedele,
insegnerà al mio core
il divenir crudele.
Già la sua crudeltade
mi scioglie da' suoi lacci
e fa pormi in oblio la sua beltade.
Lascio... Ma come, o Dio!
s'opponne il core amante al labbro mio?
Ah! Tutto il suo rigore
estinguere non puote
in questo seno il troppo acceso ardore,
e piena l'anima mia
del barbaro, dolcissimo semblante,
finge di non curarlo e pur l'adora,
dice di non amarlo e l'ama ancora.

Non basta al labbro
sprezzar l'amore.
Forz'è ch'il core
Non voglia amar.
Quel non è fabbro
di nostra mente
sol v'acconsente
col favellar.

Scena settima

Tito, Servilia e detto.

Tito

Ch'ei venga à me dinanzi
in virtù di tue preci,
Servilia comandai.

Lucio

Baciarti il piede
prima di spirar l'anima,
signor, Manlio ti chiede.

Tito

Manlio tosto fra ceppi a me sia scorto.

Servilia

(Di questo cor dolcissimo conforto.)

Tito

No che non vedrà Roma
su queste luci il pianto:
son tutto crudeltà.
Già la pietà è doma,
e nel mio core intanto
ricetto più non ha.

Scena ottava

Manlio e detti.

Manlio

Padre, Tito, signor: a queste labbra,
pria che porgan le preci
baciarti tua invitta destra ora permetti.

Tito

Chi dee baciarti la faccia della morte
del giudice la mano
baciarti non è più degno.

Servilia

(Che implacabile cor.)

Lucio

(Che fiero sdegno.)

Manlio

Baciarò in essa il folgore, o almen l'orme
del folgore che scrisse.
Baciarò di giustizia
le sante leggi, e baciarò...

Tito

(Non posso
mirarti più di quel volto...)
(In quest'atto Manlio gli bacia la mano.)
O temerario cor, la man baciasti,
e da me non concesso il don rubasti?

Servilia

(Cielo, porgigli aita.)

Tito

(Insidioso bacio
con vigor penetrante
per la man per le vene al cor sei giunto,
e introduci pietà dov'è il rigore.)

Servilia

Manlio.

Manlio

Servilia.

Manlio e Servilia

O amore.

Tito

Troppo ardito Roman, sei reo di colpa.

Manlio

Il tuo comando trascurai.

Tito

La legge
del Senato offendesti.

Manlio

La giusta legge offesi.

Tito

E Geminio uccidesti.

Manlio

Geminio uccisi.

Tito

Gravi
rendono queste accuse i tuoi delitti.

Manlio

Giudicate da te son le mie colpe.

Tito

Le conobbe il Senato,
le giudicò la legge: ella prescrisse
la morte che leggesti, e Tito scrisse.

Manlio

Piego pria ch'alla scure
il capo a te, precede
il mio duol la bipenne,
il duol che mi trafigge e dalle labbra
l'alma nel suo partir ti bacia il piede.

Tito

Levati.

Servilia

Lucio, io moro.

Tito

(Intenerito io sono, e quasi viene
il pianto a queste luci.)

Figlio: l'amor di padre io desto in seno.
Ma perché non oblio quel della legge,
e perché andar impuni
non denno i gravi errori,
se ti negai la mano
queste braccia ti do. Vattene e muori.
(*Labbraccia.*)

Servilia

(Crudele.)

Lucio

(Astri inclementi.)

Manlio

La grazia per cui venni, o Tito ascolta:
Servilia, a cui svenai
l'adorato germano e che la pace
già ti portò, dall'innocente colpa
d'esser Latina assolvi.
Con occhio di pietà mira i suoi casi.
Da te non parta, e sia
degnata del tuo favor l'anima mia.

Tito

A Servilia di Tito
anche l'amor prometto:
se non del figlio, avrà del padre il letto.
Al carcere tornate il prigioniero.
Vieni o Lucio.

Lucio

(In amor io che più spero?)

Scena nona

Servilia e Manlio.

Servilia

Ingrato Manlio ascolta:
perché un altro m'abbraccia a me t'involi?

Manlio

Tito sia tuo consorte.
Abbraccia il tuo destino, io vado a morte.

Servilia

Ferma: sol per donarmi ad un tiranno
qui, nunzia de' tuoi prieghi,
me a pregiudizio mio venir facesti?

Manlio

Tito non è tiranno.
Nemico io solo fui delle mie glorie,
già che le colpe son le mie vittorie.

Servilia

Manlio, o Dio, tu mi lasci?

Manlio

Ti lascio, ed a te lascio
 la fé d'amante pria, poscia di sposo.
 La supplica ti lascio
 di conceder perdono
 a chi il fratel t'uccise e all'onorata
 cagion per cui l'uccise.
 Lascio la pace al cor; e in fin ti lascio
 l'ultima mi preghiera:
 d'amar Tito, la legge,
 la volontà degl'astri e la tua sorte,
 Roma, la mia costanza e la mia morte.

Servilia

Ah! Che'l più non mi lasci, e teco porti.

Manlio

Che lasciarti di più, che mai poss'io?
 L'alma? Quaggiù non resta.
 Il cor! È della patria e non più mio.

Ti lascerei
 gl'affetti miei,
 ma questi meco
 portar io vuò.
 Colassù fra gl'alti dei
 pudico amante t'adorerò.

Scena decima

Servilia sola.

Servilia

O, tu, che per Alcide
 la notte prolungasti,
 per me, deh, quest'ancora
 prolunga sì, ché più non venga aurora,
 né il sol, dalle cui luci
 spuntar all'occhi miei l'alba si scorge,
 abbia l'ocaso allor che l'altro sorge.

Sempre copra notte oscura
 la più pura luce al giorno,
 né già mai faccia ritorno
 nuovo sol e nuova aurora.
 Senza moto e mormorio
 resti il vento immoto, e l'onda
 al mio pianto sol risponda
 pietosa eco insin ch'io mora.

Scena undicesima

*Strada fuori di Roma con veduta del Tevere.
 Vitellia e Lindo.*

Vitellia

Tu il vedesti?

Lindo

E a momenti
 dal carcer fra i littori
 andrà in catene al taglio della scure.

Vitellia

Io, io con questa mano
 gli benderò le luci.
 Farò ch'a viva forza
 pieghi al suol le ginocchia; e più dal tempo
 termine a uscir di vita
 quel tiranno d'amor già non attende.

Lindo

Vedi che il novo Febo in ciel risplende.

Mi fa da piangere
 la sorte misera
 del poveretto
 fra lacci stretto
 che va a morir.
 Io vorrei frangere
 con le mie lagrime
 quelle catene
 ch'in tante pene
 lo fan perir.

Scena dodicesima

Lindo, Servilia e Vitellia.

Lindo

Servilia viene.

Vitellia

Al fine,
 o Servilia...

Servilia

Vitellia.

Vitellia

Di Manlio è irreparabile la strage.

Servilia

Ingiusto guiderdone alla virtude.

Vitellia

Sembianza ha di virtù, ma è fasto vano
 di cor superbo e altero.

Servilia

Sempre è degno d'allor valor guerriero.

Lindo

Ecco Manlio: vedetelo.

Vitellia

Pur viene.

Scena tredicesima

Manlio, Soldati e Littori, Lucio e detti.

Manlio

(È qui Servilia?) Bella,
vado dove si vieta
più ritornar colà donde si parte.

Né gl'amori né gl'odi
perdona s'io t'offesi.
Sol m'è grave il morir, perché m'è tolto
celebrar con la spada
tuo merto illustre e far più grande il nome.

Servilia

(Morir mi sento.)

Lucio

(Io dall'acerbo duolo
sento passarmi il cor.)

Manlio

Vitellia, parto.

Più non avrai negl'occhi
chi ti svenò l'amante.
Perdono a te non chieggo,
poiché allor che l'uccisi,
ignoto era il tuo foco: io nol sapea,
né con te di sua morte ho l'alma rea.

Vitellia

Va pur alla bipenne,
barbaro dispietato.
(Mio Geminio svenato.)

Manlio

Servilia, de' tuoi sguardi
Manlio degno non è? Nulla mi dici?

Servilia

O mio sol che tramonta.
Manlio, degno campion de' sette colli,
specchio d'onor e di valor esempio,
Manlio, va in pace. Va' de tuoi trionfi
a goder fra le stelle
la gloria de' gl'eroi, va' ch'al tuo crine
son preparate in cielo
le stellate corone,
e a te serbato fu
dal primo in fra gli Dei... Non posso più.

Lucio

Guidatelo, o littori.

Servilia

Ahi! Tanta fretta?

Manlio

Vengo. Lucio, con questo
bacio, che di mie labbra è a te il secondo,
pregoti contro Roma
non portar l'armi de Latini. Lascia
la cara patria in pace, e tu la pace
rendile, ch'io le tolsi
quando Geminio provocato uccisi.

Lucio

Signor, con l'alma mia che teco viene,
teco porta la fede,
che dà questa mia destra alla tua destra.

Manlio

(A Servilia.)
Un solo amplesso almeno

Servilia

Manlio t'abbraccio.

Lucio

(E di Vitellia in petto
il core non si spezza?)

Manlio

Dal labbro di Vitellia
queste grazie non chiedo:
elle sarieno offese.

Vitellia

E più m'offendi
con tua dimora. Va'.

Manlio

Senza baciarti
vado, cruda Vitellia,
dove per la mia morte ardon le faci.
(*Vitellia corre dietro a Manlio.*)

Vitellia

No, Manlio, ferma: ecco gli amplessi, e i baci.

Lucio

Ciel.

Manlio

Vitellia.

Vitellia

Fratello.

Manlio

Lasciami.

Vitellia

Teco io venir voglio.

Servilia

Anch'io.

Manlio

No, fermatevi. Il vanto
di morir per la patria, e allor ch'io moro
lasciar di nuovi allori
coronata sua fronte, a me si ascriva.

Vitellia

No.

Servilia

No.

Manlio

Restate.

Popolo

Viva Manlio, viva.

Manlio

Quai popoli?

Servilia e Vitellia.

Quai voci?

Scena quattordicesima

Decio con falangi armate e detti.

Decio

Viva il Marte del Tebro, itene voi.
Nostro è Manlio guerrier, non più di Roma,
di lauro vincitor degna è sua chioma.
(*Gli mette l'allor in capo.*)

Servilia

(O giusti numi.)

Manlio

Amici:
a voi, per voi rinasco.

Lucio

(lo volo a Tito.)

Decio

Va' pur al genitore, e ben si denno
i già pronti obelischi al tuo valore.

Vitellia

Al ciel porgiamo i voti.

Servilia

E ad amore.

Manlio

Doppo sì rei disastri
torna la calma al sen.
L'empio tenor degl'astri
non più mi toglie al core
di pace il bel seren.

Scena ultima

Tito e detti.

Tito

Non morì Manlio? Vilipeso in Roma
è il comando del console, di Tito?

Decio

Questi non più di Roma,
non più di Tito figlio.
D'empio Cloto sottratto al ferro indegno,
e del romano Marte
sua conquistata deità guerriera.
Il veggia Tito e veggalo il Senato.
Il fil de' nostri brandi
raggruppò di sua vita oggi lo stame,
ché non si dee, gran Tito,
a chi merta l'allor, la scura infame.

Tito

(Tito, che vedi?) Decio:
è il voler delle squadre
legge alla legge: in mano
chi tiene Roma, impero ha sul Romano.
Manlio, figlio, alla patria
vivi, ed al Padre. E questa
nel tuo nuovo natal, virtute impara:
quel cittadin che vago è di vittoria
della sua patria cerchi
l'ubbidienza pria, poscia la gloria.
A Servilia che degno
è d'amor e di fede al mondo esempio,
e che diverso in petto
il core ha dai natali;
stringi la man di sposa.

Manlio

Mia vita.

Servilia

Mio tesoro.

Manlio

Quanto il sogno mi diede al fin possesso.

Lucio

Signor, fa che ritrosa

Vitellia a me s'annodi, e alla tua destra
do l'armi de' Latini, ed il comando.

(Gli dà la lettera dei Latini.)

Del caduceo disponi tu e del brando.

Vitellia

Spontanea ecco la destra.

La pace abbia la patria e con l'ulivo.

Decio

E con l'allor di Manlio.

Servilia e Decio

Oggi si scriva:

Viva l'eroe del Campidoglio.

Tutti

Viva.

Coro

Sparì già dal petto
la tema, e 'l dolore
la gioia e 'l diletto
già scherzan sul core.

Il soggetto



Lazione si svolge a Roma, sotto il consolato di Tito Manlio Torquato, nel III secolo a.C. Come ricompensa del loro servizio sui campi di battaglia, i Latini, alleati dei Romani, hanno chiesto al Senato di scegliere un console tra le loro fila. In seguito al rifiuto del Senato, hanno dichiarato guerra alla Repubblica. Nel momento in cui inizia il dramma, lo scontro è imminente.

Atto primo

La notte è appena scesa su Roma. In un tempio ornato per le cerimonie, il console Tito Manlio giura solennemente di sterminare fino all'ultimo dei Latini. A turno, Decio, capo dei centurioni, Lucio, cavaliere latino fedele a Roma per amore di Vitellia, la figlia del console, poi Manlio, figlio di Tito, prestano giuramento. Ma Vitellia e Servilia, promessa di Manlio, si rifiutano di giurare, per fedeltà verso il capo dei ribelli Geminio, amante della prima e fratello della seconda. Tito, furioso, le fulmina entrambe poi ordina a Manlio di andare a perlustrare il campo avverso, proibendogli in modo assoluto di cominciare formalmente la battaglia.

Reclusa nei suoi appartamenti, Vitellia chiede al suo servitore Lindo di andare al campo latino per implorare l'aiuto di Geminio. Tito sopraggiunge dopo la partenza del messaggero e interroga la figlia sulle ragioni del suo atteggiamento. Davanti al suo silenzio, il console minaccia Vitellia di umiliarla pubblicamente trascinandola incatenata per le vie di Roma. Rimasta sola, Vitellia riceve la visita di Lucio che le rivela il proprio amore: decide allora di servirsi del traditore per sfuggire al suo destino. Alle porte del campo latino, Geminio squadra Manlio da capo a piedi e lo incita al combattimento. Manlio è sul punto di cedere alle provocazioni del capo ribelle quando sopraggiunge Servilia che riesce a fare tacere le armi ottenendo da suo fratello che rinunci alla carica di console in cambio della mano di Vitellia. Servilia parte subito per Roma per annunciare a Tito la felice notizia, ma Geminio, rimpiangendo già la propria debolezza, provoca di nuovo Manlio. Malgrado la promessa fatta a suo padre, questi inizia un duello con Geminio, e l'uccide.

Atto secondo

Mentre Lucio ha appena confessato a Tito il suo amore per la di lui figlia, Servilia arriva al Palazzo ed annuncia al console l'offerta di pace di Geminio. Tito l'accetta, provocando la disperazione di Lucio. Ma Manlio sopraggiunge in quell'istante e rivela l'esito fatale del suo scontro con Geminio. La notizia della sua disobbedienza agli ordini ricevuti suscita la collera minacciosa di Tito, mentre Vitellia e

Servilia, entrambe prostrate, si fronteggiano in merito al destino dell'omicida: l'una invocando la vendetta, l'altra implorando la salvezza del proprio amante. Tito, rimasto solo, è diviso tra il dovere politico ed il sentimento paterno. La sua mano fatica a scrivere la sentenza di morte; tuttavia, malgrado le suppliche e le minacce di Decio a nome dell'esercito, si decide a firmare la condanna a morte di suo figlio.

Atto terzo

In fondo alla prigione, Manlio riceve la visita di Servilia, poi quella di Lucio. Questi, che i Latini hanno appena scelto come nuovo capo, propone al prigioniero di liberarlo con l'aiuto delle sue truppe. Manlio rifiuta tuttavia questa offerta, preferendo morire piuttosto che vedere Roma cadere nelle mani dei suoi nemici. Come ultimo favore, chiede di essere condotto davanti a suo padre, ai piedi del quale si prostra, suscitando di nuovo l'agitazione nel cuore di Tito. Ma il console mantiene la sentenza e Manlio è condotto dai littori sul luogo dell'esecuzione. Vitellia, il cui furore si placa di fronte a tale spettacolo, stringe suo fratello un'ultima volta. Nello stesso momento, un clamore si alza: l'esercito si è sollevato in favore del condannato e viene a strapparli al suo supplizio. Decio, alla testa delle truppe, cinge la fronte di Manlio con una corona di alloro, e proclama che, oramai, il *Marzo del Tevere* non appartiene più a Roma, ma all'esercito. Tito, costretto a inchinarsi davanti alla scelta dei suoi soldati, riconosce che la volontà delle Legioni deve essere la Legge suprema. Manlio, tornato libero, sposa Servilia mentre Lucio offre a Roma il vassallaggio dei Latini ottenendo in cambio la mano di Vitellia.





Il “Mondo novo”

di Sylvie Mamy

Da strumento di rappresentazione del potere aristocratico qual era nel secolo precedente, lo spettacolo lirico diventa un mero prodotto di “marketing”, si confronta con un clima artistico vivacissimo, pervaso da uno spirito molto concorrenziale

Non è sorprendente che così poche opere barocche siano state ammesse dalla nostra modernità alla dignità di essere esumate e trasmesse al pubblico? E per quanti melomani non è Vivaldi la sola espressione della Venezia musicale del Settecento, mentre Monteverdi e Cavalli sono gli unici rappresentanti della Venezia del XVII secolo? E perché in particolare queste personalità sono divenute dei veri e propri miti, quando una quantità di partiture operistiche – che meriterebbero nella stessa misura interesse e passioni – giacciono ancora abbandonate nel fondo delle biblioteche, dimenticati della storia? Con quante difficoltà i musicologi non cercano di suscitare l’interesse degli organizzatori musicali (editori, festival, teatri...) per altri compositori di genio! Citiamo soltanto il caso di Baldassarre Galuppi, più giovane di una generazione rispetto a Vivaldi, maestro di cappella a San Marco, autore di diverse raccolte di sonate e di concerti, di meravigliosi lavori sacri, di una trentina di magnifici oratorii scritti per le “figlie” dell’Ospedale degli Incurabili e di un buon centinaio di opere serie e buffe...

Ricollocare Vivaldi nel suo contesto musicale è difficile. Il tempo ha cancellato, occultato troppi degli elementi politici, economici, sociali, estetici, religiosi che costituivano il paesaggio familiare a questo creatore, perché la nostra visione su tale universo sia obiettiva. Riconduciamoci piuttosto allo sguardo di uno dei contemporanei del “prete rosso”, un uomo a lui vicino come l’Abate Antonio Conti.

Stanco dello spirito provinciale in cui affondano a quel tempo gli ambienti scientifici e accademici veneziani, curioso di tutto, l’erudito veneziano parte per un soggiorno di tredici anni a Parigi. Siamo nel 1713, lo stesso anno in cui Vivaldi, allora trentacinquenne, scrive la sua prima opera, *l’Ottone in villa*. Di ritorno sulla laguna, nel 1726, Conti invia con grande regolarità alla sua amica, Marthe Marguerite, contessa di Caylus, rimasta a Parigi, una lettera, una sorta di resoconto giornalistico di quello che succede sulla scena politica, letteraria e musicale veneziana. Questa corrispondenza cessa con la morte prematura della Caylus nella primavera del 1729.¹

Questi anni, 1726-1729, sono un periodo ricco, intenso, ma anche eterogeneo e disuguale. All’epoca, sei teatri sono aperti agli spettacoli operistici. I patrizi Grimani primeggiano ancora con il prestigioso San Giovanni Grisostomo (l’attuale Malibran) e il San Samuele inaugurato qualche anno prima, nel 1710. Il Teatro Tron di San Cassiano – che è cronologicamente e simbolicamente il primo teatro di Venezia aperto agli spettacoli operistici – è in difficoltà finanziarie e gira a ritmo ridotto. Il piccolo San Moisè, proprietà della famiglia Giustiniani, presenta soltanto delle riprese. Il San Luca dei fratelli Vendramin è soprattutto un teatro di prosa e di commedia: qui le rappresentazioni d’opera sono occasionali. Infine il Sant’Angelo, prode cavallino che, nonostante scarsi mezzi

materiali, conduce un'attività regolare, onorevole e fa del proprio meglio per essere al livello dei maggiori. A quel tempo, ne è Vivaldi l'impresario! Questa è anche l'epoca in cui il compositore è più produttivo, con nove opere in prima rappresentazione a Venezia, Firenze e Reggio.

Lo sguardo di Antonio Conti

È uno sguardo senza indulgenza quello che Conti getta sul pubblico veneziano ipocrita, frivolo, superficiale, che corre all'opera appena la stagione è aperta, appassionandosi soltanto agli aspetti facili, alle voci e alla bellezza delle cantanti. Nel gennaio 1727, Conti dice di non aver apprezzato la nuova opera presentata al San Giovanni Grisostomo, l'*Aldiso* del veneziano Giovanni Porta, all'epoca maestro del coro agli Incurabili; lo spettacolo certamente è piaciuto per la "magnificenza delle scene", ma, aggiunge Conti, "la composizione è così detestabile e la musica così triste che ho dormito durante un atto". Il mese seguente, in compenso, rimane gradevolmente sorpreso dal *Farnace* di Vivaldi: "Il libretto è passabile se si escludono gli errori di un episodio contrario a ogni verosimiglianza. La musica è di Vivaldi. È molto varia nel sublime e nel tenero. La sua allieva [Anna Giraud] vi fa delle meraviglie, per quanto la sua voce non sia delle più belle".

Fra le chiese, gli ospedali e i teatri, i compositori sostengono dei ritmi infernali! Da parte sua, il "prete rosso" ora indossa il berretto dell'impresario: "Vivaldi ha fatto tre opere in meno di cinque mesi", scrive Conti, "due per Venezia e la terza per Firenze. Quest'ultima ha rimesso in sesto il teatro di quella città e ha fatto guadagnare molto denaro all'impresario. Vivaldi aspira a esserlo dell'opera di San Gian Grisostomo. Lo auspico per l'onore di questo teatro". Per l'Ascensione, il San Samuele dà in prima rappresentazione un'opera di Albinoni, *L'incostanza schernita*, di cui il pubblico ha apprezzato una o due arie che Conti si affretta a far trascrivere da sua nipote, per inviarle a Parigi. All'inizio dell'inverno seguente, i teatri presentano l'*Ezio* di Porpora e *Le due rivali in amore* di Albinoni. Nuova delusione: "Le nostre opere non valgono a nulla, finora", scrive. "Dubito che Farinelli, che è atteso con impazienza, possa rimettere in sesto un'opera in cui i musicisti sono pessimi, la musica mediocre, le scene ordinarie, se si eccettua la prima, e la composizione del poeta piena di personaggi molto piatti e di casi molto romanzeschi". Il giovane prodigio, l'evirato Carlo Broschi detto Farinelli, canterà per la prima volta a Venezia nel *Catone in Utica* di Leo, durante il Carnevale 1729. A quell'epoca la cantante veneziana Faustina Bordoni, futura sposa del compositore sassone Johann Adolph Hasse, sta lasciando Londra, dopo il fallimento della prima Royal Academy of Music in cui era stata ingaggiata da Händel, e vuole impiegare il denaro guadagnato in Inghilterra diventando l'impresario del teatro San Cassiano: idea folle e votata allo scacco, secondo Conti, se si mette in conto il successo considerevole che riporterà Farinelli nel teatro concorrente di San Giovanni Grisostomo.

I Riformatori e il "Teatro alla moda"

Ciò che interessa Conti, prima di tutto, è il dramma! Egli stesso è autore di numerose tragedie e di due cantate musicate da Benedetto Marcello. Per l'Abate (ma anche per tutti i Riformatori dell'epoca, come Scipione Maffei o Luigi Riccoboni, detto Lelio, che si è insediato al teatro di San Luca dove subisce nel 1715 uno scacco cocente) bisogna tornare all'etica della tragedia greca e ridare alla tragedia italiana la dignità che aveva ancora nel XVI secolo. All'opera Conti non può che rimproverare l'impiego di libretti antichi ripresi e deformati (come il vecchio libretto del *Tito Manlio* di Matteo Noris rimaneggiato da "anonimi"); libretti che servono soprattutto a fornire ai cantanti delle vocali su cui fare gorgheggi. Non può che condannare interpreti come Farinelli, che certamente meravigliano per il loro virtuosismo ma che non "toccano" e non sanno più "recitare". Rimpiange la generazione precedente, quella dei Nicola Grimaldi (che, secondo gli inglesi, è il più grande attore del teatro d'opera). Nel 1727, "Nicolino" ha più di cinquant'anni. Si esibisce ancora nell'*Arianna* e

Teseo di Porpora, benché ormai – constata Conti – “parli più che cantare”. Francesco Algarotti ricorderà inoltre questa frase cara a Nicolino: “Sul cartellone dell’opera sta scritto che si recita in musica e non che si canta!”. Insomma, dei partigiani del “prima le parole, poi la musica” che come l’archeologo Caylus, figlio della contessa, prendono a modello l’Antichità e si oppongono al “far presto” di un Guardi a Venezia e di un Watteau in Francia.

Quando si tratta di emettere un giudizio sulla musica, Conti si rimette al suo amico, il patrizio Benedetto Marcello, ferocemente ostile a tutto quello che costituisce il mondo dell’opera. Nel 1720 (appena un anno dopo il *Tito Manlio*), Marcello pubblica anonimamente un virulento pamphlet, *Il Teatro alla Moda*, dove schernisce ciascun protagonista del dramma serio: dal librettista al compositore, al cantante, all’impresario, dal costumista allo scenografo, all’affittapalchi; egli accusa poeta e compositore di sottomettersi servilmente ai capricci degli interpreti e condanna il pubblico per la sua ricerca insaziabile di novità. La famiglia Marcello è in parte proprietaria del Sant’Angelo, dove Lotti e Vivaldi conducono le proprie attività teatrali. Ai due musicisti vengono rivolte numerose critiche. È l’epoca in cui Marcello pubblica il suo celebre *Estro poetico armonico*, edizione in otto grandi volumi, di un lusso di cui si era persa l’abitudine a Venezia, immediatamente diffusa e noleggiata nell’intera Europa. Carlo vi – scrive Conti – fa eseguire questi Salmi dalla sua cappella musicale a Vienna, sedendo egli stesso al clavicembalo. Conti vede in Marcello il musicista-guida per il rinnovamento della musica italiana che, così, tornerà ad essere il faro che era nell’Europa del XVI secolo: “Tutte le arie vi sono bandite”, scrive a Caylus il 13 marzo 1727; “ci sono soltanto cori di armonia sorprendente e il recitativo è semplice o maestoso, patetico o fiero a seconda della passione che si vuole esprimere. Gli accompagnamenti sono senza violini, strumenti troppo effeminati per una musica così grave...”.

Il mondo della cultura sta ancora una volta separandosi in due campi: gli Antichi e i Moderni!

Un rinnovamento stilistico

La modernità è la pleora di maestri venuti dal Sud della penisola (Leo, Vinci, Sarro, Broschi...) che, a partire dagli anni Venti, incominciano a colonizzare non soltanto le scene veneziane e italiane ma anche tutti i teatri delle grandi corti europee. Il napoletano Nicola Porpora è, sulla laguna, qualcosa di più di un uccello migratore! È maestro del coro agli Incurabili dal 1726 al 1733; dopo aver fallito al concorso per l’ingresso a San Marco (impredibile bastione dei maestri veneziani), parte per Londra dove dirige la compagnia rivale di quella di Händel, poi ritorna a Venezia, nel 1743, per sostituire all’Ospedaletto il vecchio compositore veneziano Carlo Francesco Pollarolo la cui musica fuori moda non piace più ai fedeli. Johann Adolph Hasse, “il caro Sassone” (come tutti lo chiamano a Venezia), anch’egli formatosi a Napoli, soggiorna a Venezia dal 1727 al 1730, sposa la Bordoni, parte per dirigere la cappella musicale di Dresda; Hasse non smetterà mai, in ogni caso, di dominare la vita musicale di questa Venezia che predilige e dove ritornerà a finire i suoi giorni.

La modernità è espressa da grandi cantanti virtuosi, come gli evirati Farinelli, Caffarelli, Senesino, Domenico Gizzi... che portano a Venezia un rinnovamento stilistico (rinnovamento perpetuamente rimesso in questione!); cantanti che concentrano sulla propria persona tutto l’interesse dello spettacolo operistico che, da strumento di rappresentazione del potere aristocratico qual era nel secolo precedente, diventa un mero prodotto di “marketing”; divi e dive di fama internazionale senza i quali un teatro non può riscuotere un vero successo popolare; cantanti esigenti che possono essere ingaggiati soltanto dai teatri più ricchi, come il San Giovanni Grisostomo di cui Vivaldi – lui che non ha mai avuto interpreti molto famosi – ambisce alla gestione.

La modernità è soprattutto la crisi del mondo “antico”. Il declino economico delle strutture istituzionali. San Marco continua a fissare le proprie scelte sui musicisti locali: Antonio Lotti che, a partire dal 1719, smette di scrivere opere e si dedica alla musica sacra, e il vecchio Carlo Francesco Pollarolo.

Ma i teatri aristocratici dei Grimani, dei Vendramin, dei Tron... non offrono più sicurezza sufficiente agli artisti e si trovano abbandonati ai calcoli degli impresari e alle leggi del mercato: gusti del pubblico e concorrenza. Il San Giovanni Grisostomo cede alla moda e ingaggia i più grandi compositori e cantanti napoletani! Evoluzione che, in fondo, non è poi così nefasta per l'artista che si libera delle due tutele, la Chiesa e il Principe, che l'avevano imbavagliato per secoli. Figlio di agiati mercanti veneziani, Tommaso Albinoni, autore di una cinquantina di opere, vive di insegnamento e di composizione, e non occupa nessun posto di prestigio nella propria città. Lo stesso per Vivaldi, che ha soltanto un umile posto come maestro di violino alla Pietà; è grazie alle sue edizioni, alla vendita dei suoi manoscritti e alla sua collaborazione con i teatri che "si guadagna la vita". Si può facilmente immaginare Vivaldi al Sant'Angelo come un Giorgio Strehler alla Piccola Scala, un Jean Vilar ad Avignone o un Peter Brook al Théâtre des Bouffes du Nord, a Parigi. Galuppi, più giovane, giocherà sulle due scacchiere: è il maestro della prestigiosa cappella ducale e nello stesso tempo un brillante compositore d'opera buffa che crea, in binomio con Goldoni, una vena veneziana del tutto originale.

Crisi politica e sociale, anche: Venezia si ripiega su se stessa. Per Conti, l'attualità a Venezia è fatta soltanto di piccoli nonnulla: nel 1720, il finanziere John Law che, dopo il fallimento del suo sistema bancario a Parigi, trova rifugio sulla laguna dove sperpera nelle bische il poco denaro che gli rimane. Il governo sclerotizzato assiste impotente alla crescita sempre maggiore degli Asburgo che hanno firmato la pace con il governo dell'impero ottomano e dichiarato Trieste porto franco; i veneziani vedono se stessi scacciati dal Mediterraneo mercantile e le proprie frontiere compresse da tutte le parti. Quello che Carlo VI non può prendere con la forza, lo conquista con la seduzione: l'Imperatore che è a Trieste "ha dato molto denaro a Vivaldi", scrive Conti nel settembre 1728, "con una catena e una medaglia d'oro e l'ha fatto cavaliere *'Schiavo signor Cavalliere'* (sic)". Nel giugno 1741, il maestro farà le valigie e partirà per Vienna, dove morirà il mese successivo in povertà e in un quasi totale anonimato.

Nella Venezia di Vivaldi, ricchi e poveri si precipitano febbrilmente all'opera come gli sfaccendati davanti alla lanterna magica del "Mondo novo", sul celebre affresco di Giandomenico Tiepolo a Ca' Rezzonico, per vedere le immagini di un mondo di sogno e d'illusione, un mondo effimero destinato a un consumo senza domani. Il "prete rosso" sarà presto dimenticato dopo la sua morte, i suoi manoscritti saranno salvati per miracolo e per due secoli interi egli aspetterà... la resurrezione.

1. Vedi Sylvie Mamy (a cura di), *Antonio Conti, Lettere da Venezia a Madame la comtesse de Caylus, 1727-1729. Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia*, Linea Veneta (17), Firenze, Leo S. Olschki, 2003.



Un ideale comune

di Cesare Fertonani

Nella produzione compositiva del "prete rosso" il teatro e i concerti si presentano come due ambiti non distinti e separati, ma piuttosto comunicanti e strettamente collegati attraverso un'interessante trama di rimandi

Il 17 maggio 1713 Antonio Vivaldi esordisce come operista con la rappresentazione, al Teatro delle Garzerie di Vicenza, del dramma per musica *Ottone in villa*. All'epoca Vivaldi, indicato nel libretto a stampa semplicemente come "celebre virtuoso di violino", è già un affermato autore strumentale; due anni prima aveva pubblicato ad Amsterdam *L'estro armonico* op. III, la grandiosa e per certi versi epocale raccolta di concerti che gli avrebbe dato fama europea. Da quel giorno del 1713 sino alla morte nel 1741, il teatro musicale è per il "prete rosso" un'attrazione irresistibile, un mondo tentacolare e seducente nel quale gettarsi a capofitto, senza risparmio di energie e di risorse, per mettersi ogni volta in gioco come artista e come uomo, investire denaro e rischiare in proprio, sfidare le convenzioni sociali e morali del tempo. Eppure, al di là della sua frenetica attività teatrale di compositore, direttore musicale e impresario, protrattasi per oltre un quarto di secolo, Vivaldi restava anzitutto, per formazione, talento, carriera e fortuna, un geniale autore strumentale. Con questi presupposti era quasi inevitabile che nella produzione del "prete rosso" il teatro e la musica strumentale fossero due ambiti non distinti e separati ma piuttosto comunicanti e strettamente collegati.

Nelle partiture operistiche, dal 1713, il magistrale autore di concerti si ravvisa nell'accuratezza della scrittura orchestrale, nella raffinatezza del trattamento timbrico e in genere nella fantasia riservata alle parti strumentali. Di contro, nella sua musica strumentale la vocazione teatrale aveva già iniziato a manifestarsi ben prima di quella data, come propensione alla cantabilità e soprattutto come volontà di imprimere alle astratte forme musicali una tensione drammaturgica e narrativa, come tendenza a interpretare l'espressione strumentale nel segno di una pronunciata intensità affettiva e immaginifica. Dall'*Ottone in villa*, però, nell'esperienza creativa di Vivaldi il teatro e la musica strumentale incominciano a intrecciarsi in modo continuo e fattuale. E al di là delle differenze dei generi è la concezione unitaria del linguaggio e dello stile che consente al "prete rosso" di destreggiarsi con l'abilità di un giocoliere tra i diversi ambiti facendoli convergere verso un ideale terreno comune, fertile di incroci compositivi e suggestioni semantiche. Così tra la musica vocale, in particolare operistica, e quella strumentale di Vivaldi si stende una rete fittissima di rielaborazioni, citazioni, allusioni, corrispondenze e analogie che per vastità e interesse all'epoca non conosce eguali se non in Händel.

L'aspetto più evidente del rapporto organico tra la musica strumentale e il teatro è dato senza dubbio dai concerti, per così dire, a programma e descrittivi come *Le quattro stagioni*, *La tempesta di mare*, *La notte*, *Il sospetto*, *L'inquietudine*.

I concerti a programma

Intorno alla metà degli anni Dieci Vivaldi consolida la fama di autore strumentale con *La stravaganza* op. IV (1716) e al contempo rafforza l'impegno nel teatro musicale. Non è probabilmente casuale che in questo momento, cruciale per l'esperienza artistica del musicista, abbia inizio la cospicua produzione dei concerti con intenti rappresentativi, in buona misura correlata tanto al crescente coinvolgimento del "prete rosso" nella composizione di melodrammi quanto all'affinamento della dimensione teatrale ed immaginifica della sua arte strumentale (tra le motivazioni di tale specifica produzione va comunque tenuto in debito conto anche il calcolo commerciale consistente nell'attrarre il pubblico con un omaggio al gusto francesizzante della musica descrittiva, ovvero con l'attrattiva di un fantasioso titolo extramusicale).

Da un lato il riferimento ad assunti evocativi e descrittivi sembra infatti corrispondere all'intenzione e alla necessità del compositore di integrare il proprio linguaggio strumentale, di matrice per così dire astratta, in accentuato senso rappresentativo e immaginifico, al fine di elaborare un vocabolario operistico adeguato alla varietà degli affetti e delle situazioni drammatiche. Ed è innegabile che l'attività in campo teatrale e, più in generale, il confronto con la prassi compositiva vocale abbiano arricchito il linguaggio strumentale vivaldiano, non fosse per il fatto che l'intonazione di testi, la rappresentazione di affetti e situazioni drammatiche presuppongono un atteggiamento diverso rispetto a quello implicato dagli equilibri e dai rapporti puramente musicali della composizione strumentale. È dunque verosimile che, di riflesso, la sollecitazione di un preciso riferimento semantico e il tipo di invenzione connesso con il processo compositivo vocale abbiano determinato, o per lo meno ispirato, quei concerti in cui la musica rivendica ed esibisce specifiche capacità rappresentative, evocative e significative. Del resto nei lavori vocali, non soltanto operistici, di Vivaldi sono soprattutto la vividezza emozionale degli affetti e delle situazioni drammatiche nonché le concrete immagini e



metafore naturalistiche proposte dai testi verbali (che trionfano nelle arie di comparazione) ad accendere la scintilla dell'invenzione. Per il "prete rosso" un immaginario teatrale e pittorico funge spesso da catalizzatore delle idee musicali; da cui la frequenza con la quale nelle sue opere compaiono i soggetti prediletti come la tempesta, la caccia, il canto degli uccelli, il sonno, la notte. D'altro lato i concerti a programma e descrittivi non costituiscono, come già s'accennava, che l'esplicito inveroimento dell'inclinazione di Vivaldi a imprimere alla musica strumentale una dimensione rappresentativa, drammatica e narrativa. A tale riguardo, il teatro musicale sembra nei concerti a programma e descrittivi del "prete rosso" più un naturale ambito di sconfinamento, un alternativo quanto contiguo campo di attività che non l'origine di una prassi.

Un linguaggio duttile e ambizioso

Si profila in ogni caso un rapporto non univoco tra concerti e opera e, su più vasta scala, tra arte strumentale e musica vocale, bensì una complessa interrelazione, riconducibile alle aspirazioni e alle qualità espressive di un linguaggio duttile e ambizioso. Inoltre, i concerti a programma e descrittivi mostrano emblematicamente come il rapporto tra musica strumentale e teatro si dispieghi su almeno due livelli diversi. Il primo coincide con la definizione di un codice retorico e figurativo in cui strutture melodiche, ritmiche, armoniche, locuzioni e tonalità sono associate con precisione a immagini, concetti e campi semantici. Questo codice, in parte assimilabile alle convenzioni dell'epoca e in parte frutto di personalissima invenzione, trova puntuali riscontri nella produzione operistica del compositore, laddove è in atto il nesso semantico con un testo verbale o una situazione drammatica. La sigla che apre i concerti intitolati *La notte* RV 104/439 e RV 501 si ritrova per esempio, di volta in volta reinterpretata ma sempre ben riconoscibile, in testa ad alcune arie nelle quali si evocano le tenebre del mondo infernale e i cui incipit verbali sono di per sé indicativi: "Lo stridor, l'orror d'Averno" (III, 2) dell'*Orlando finto pazzo* (Venezia, 1714), "Nel profondo cieco mondo" (I, 5) dell'*Orlando* (Venezia, 1727) "Ombre vane, ingiusti orrori" (III, 5) della *Griselda* (Venezia, 1735), "Degl'Elisi dal soggiorno" (II, 8) del *Catone in Utica* (Verona, 1737). E proprio i riscontri e le corrispondenze nella produzione vocale permettono d'illuminare per converso il senso delle implicazioni semantiche e affettive anche di quella musica strumentale vivaldiana, la stragrande maggioranza, che è sprovvista di titoli o altri dichiarati riferimenti descrittivi o rappresentativi.

Gli autoimprestiti

Il secondo livello del rapporto tra musica strumentale e teatro è invece quello degli autoimprestiti, cioè delle effettive citazioni e rielaborazioni; autoimprestiti che sono anch'essi non a senso unico e percorrono entrambe le direzioni tra l'uno e l'altro ambito. Ecco allora, per esempio, concerti che riutilizzano brani operistici oppure, al contrario, opere teatrali che accolgono citazioni di lavori strumentali in un affascinante gioco di rimandi e di echi. In un simile gioco di specchi non è sempre agevole riconoscere una priorità: stabilire se un brano vocale deriva da uno strumentale o viceversa può essere difficile se non impossibile per le lacune di una cronologia povera di datazioni certe e inequivocabili (se si conoscono le date di rappresentazione delle opere teatrali, quelle di composizione dei concerti sono individuabili soltanto per ipotesi e approssimazione, considerando lo stile, le caratteristiche calligrafiche e materiali delle fonti manoscritte, l'eventuale pubblicazione a stampa di un dato lavoro e così via).

Al di là delle difficoltà relative alla cronologia, l'aspetto più avvincente della questione consiste nell'impiego degli autoimprestiti in funzione semantica. Com'era abituale per i musicisti del Settecento, Vivaldi, incalzato dalla fretta, attingeva in caso di necessità al proprio archivio di composizioni per riuscire a portare a termine un lavoro in tempi rapidi o semplicemente per ovviare alla mancanza d'ispirazione, in linea di principio rispolverando pezzi di sicuro successo: acquisire in blocco ovvero

rielaborare un'idea già sviluppata era il mezzo più comodo per far fronte ai tempi imposti alla composizione dalla committenza e dal consumo della musica. D'altra parte, in diverse circostanze Vivaldi riutilizza la propria musica mosso da istanze che non sono, o non sono soltanto, quelle della ragion pratica, dell'opportunità contingente e della disinvoltura (qualcuno potrebbe addirittura parlare di cinismo artistico), bensì da motivazioni che appaiono esteticamente fondate e, per così dire, giustificate; il che contribuisce a far luce sulla consapevolezza compositiva del "prete rosso", troppo spesso accusato dai contemporanei di essere un musicista mediocre se non un mestierante disposto a tutto pur di incontrare il favore del pubblico. Ora, è indubbio che Vivaldi puntasse, come ogni altro autore dell'epoca, a riproporre e a riciclare, laddove ve ne fosse l'occasione, musiche di particolare successo, ma non si vede perché bisognerebbe fargliene una colpa. In un secolo in cui il consumo della musica è vertiginoso, in cui ciò che oggi è una novità dopodomani rischia di essere antiquato, in cui sostanzialmente non esiste la tutela legale del diritto d'autore (rendendo di fatto legittima ogni appropriazione indebita della proprietà artistica), è del tutto comprensibile che un compositore cerchi di sfruttare sino in fondo la fortuna della sua musica. Per questo appaiono tanto più importanti e significative le circostanze in cui Vivaldi ricorre all'autoimprestito sulla base di precise motivazioni semantiche.

Gli aspetti semantici

Alcuni esempi possono ben illustrare l'aspetto semantico degli autoimprestiti che connettono teatro e musica strumentale. Si prenda, per incominciare, uno dei ritornelli più celebri del "prete rosso", quello del primo movimento della *Primavera*. Il ciclo delle *Quattro stagioni*, pubblicato nel *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. VIII (1725), risale agli anni intorno al 1720. Vivaldi riutilizzerà il ritornello della *Primavera* in due occasioni: la prima come sinfonia della "Fortuna in macchina" (I, 5) nel *Giustino* (Roma, 1724); la seconda nel finale della sinfonia introduttiva e quindi nel susseguente coro "Dell'aura al sussurrar" (I, 1) all'inizio della *Dorilla in Tempe* (rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1726). In entrambi i casi l'autocitazione è motivata da effettive funzionalità semantiche e drammaturgiche: nel *Giustino* l'apparizione della macchina scenografica della Fortuna simboleggia il risveglio e la metaforica rigenerazione del protagonista, presunto contadino destinato alla gloria politica e militare; nella *Dorilla in Tempe* la citazione e rielaborazione del ritornello s'accorda alla lettera con la festa per l'arrivo della primavera che apre l'opera.

Nel *Concerto per violino "Amato bene"* RV 761 il titolo, benché verosimilmente apocrifo, svela la citazione di un brano vocale, l'aria "Amato ben tu sei la mia speranza", più volte impiegata da Vivaldi come brano di successo nelle sue opere tra cui *La verità in cimento* (Venezia, 1720): qui la sostanza musicale dell'aria viene parafrasata dal primo episodio solistico del movimento iniziale e dal tempo lento. Il *Concerto* RV 761 fu scritto con ogni probabilità dopo la messa in scena di *Ercole sul Termodonte* (Roma, 1723), contenente a sua volta "Amato ben tu sei la mia speranza" (III, 7), per un pubblico, quello romano, che aveva particolarmente apprezzato l'aria in questione. D'altronde l'aria compare anche quale movimento centrale di un altro concerto per violino, *Il sospetto* RV 199, appartenente a un ciclo di medaglioni di affetti cui sono riconducibili anche *L'inquietudine* RV 234 e *Il riposo* RV 270 (forse il ciclo, concepito intorno al 1720, comprendeva pure *Il piacere* RV 180, poi pubblicato nell'op. VIII). Nel *Sospetto* la presenza della musica di "Amato ben tu sei la mia speranza" assume una valenza semantica in quanto il testo dell'aria consente di chiarire il titolo del concerto, decodificando il contesto specifico cui esso allude. Il "sospetto" sono i dubbi e i timori d'amore, rappresentati dalla cupa e lacerante introspezione dei movimenti mossi, che nel tempo lento centrale cedono appunto il posto a una malinconica speranza espressa con morbida e affettuosa intonazione patetica di disegno vocale.

Il superbo *Concerto funebre* RV 579, databile intorno al 1725, è tra i vertici dell'arte strumentale

vivaldiana. L'organico eccezionale (violino, oboe, chalumeau, tre "viole all'inglese", archi, continuo) e la strumentazione a lutto con l'impiego generalizzato della sordina denotano già sul piano timbrico la ricerca di una tinta terrea e livida per rappresentare il senso dello strazio fisico e carnale della morte. Il concerto è improntato a presupposti di continuità drammatica e coesione tematica: i movimenti sono concatenati l'uno all'altro in un'unica arcata e si fondano sul tetracordo discendente del lamento, tradizionalmente associato alla sfera semantica del dolore e della sofferenza. Nel complesso, la composizione delinea uno svolgimento narrativo, culminante in una sorta di metafisica consolatoria simboleggiata dalla fuga del finale, e l'impatto emozionale dell'introduzione lenta che apre il concerto non lascia dubbi sul significato e il lugubre tono cerimoniale dell'intero lavoro. Oltre alla straordinaria tinta timbrica, a caratterizzare l'introduzione è soprattutto l'insolita sequenza di intervalli discendenti di nona che in Vivaldi sono una specie di sigla della morte (li si ritrova per esempio nella *Sinfonia al Santo Sepolcro* RV 169). Di fatto l'introduzione lenta del *Concerto funebre* riprende una sinfonia (III, 12) del *Tito Manlio* (Mantova, 1719), adattandone la strumentazione originaria, con trombe e timpani, all'organico del *Concerto funebre*: non a caso nell'opera la sinfonia costituisce la musica che accompagna l'eroe protagonista, Tito Manlio, al supplizio.

Un rapporto più mediato

In innumerevoli altre circostanze l'autoimprestito instaura un rapporto più mediato ma non per ciò meno suggestivo tra musica operistica ed espressione strumentale, come si può cogliere da un paio di esempi. Il movimento iniziale del *Concerto per violino* RV 177 utilizza lo stesso tema iniziale del primo movimento della sinfonia dell'*Olimpiade* (Venezia, 1734); quest'ultimo rimanda a sua volta a uno dei momenti di maggior rilievo simbolico dell'opera stessa, l'aria "Siam navi all'onde argenti" (II, 5), dove è formulato, attraverso la metafora delle navi in balia della tempesta, il tema nodale del conflitto delle passioni che mette a dura prova gli amici Licida e Megacle. Poiché tanto lo stile compositivo quanto la natura dell'autografo inducono a supporre una prossimità cronologica tra il concerto e l'opera, sembra lecito tentare di leggere il pezzo strumentale nei termini del contenuto affettivo e drammatico dell'*Olimpiade*. Così come sarebbe di notevolissimo interesse interpretare la singolare cifra, d'intima e carezzevole sensibilità affettiva, del *Concerto per flauto diritto* RV 442, databile intorno al 1725, alla luce degli svariati autoimprestiti vocali che ne intessono e ne percorrono la sostanza musicale tanto da farlo apparire una specie di concerto parateatrale dove il solista assimila parte della voce: anzitutto le arie "Ti sento, sì, ti sento" (I, 14) del *Teuzzone* (Mantova, 1719), "Se lascio d'adorare" (II, 4) da *La virtù trionfante* (Roma, 1724), "Sentire che nel sen" (I, 7) dall'*Orlando finto pazzo* (Venezia, 1714) che informano rispettivamente il primo, il secondo e il terzo movimento.





Genesi dell'opera

di Raffaele Mellace

Il dramma per musica *Tito Manlio*, scritto da Matteo Noris per il granduca di Toscana Ferdinando de' Medici, andò in scena per la prima volta nel 1696 nella villa di Pratolino con musica del bresciano Carlo Francesco Pollarolo, vicemaestro di cappella nella Basilica di S. Marco e operista prolifico per un intero quarantennio tra Sei e Settecento. Il titolo rappresenta il maggior successo del compositore: già l'anno successivo approdava alle scene prestigiose del veneziano S. Giovanni Grisostomo, ed entro otto anni dalla "prima" era stato ripreso in buona parte dello stivale (a Venezia, Ferrara, Livorno, Napoli, Genova, Verona e Torino).

Indipendentemente dalla musica di Pollarolo, il libretto di Noris aveva intanto iniziato, com'era consueto, una vita autonoma. Riproposto in una dozzina di intonazioni diverse, sarà messo in musica per l'ultima volta da Niccolò Jommelli nel 1746, a cinquant'anni dalla "prima" medicea. Vivaldi lo intonò un quarto di secolo dopo Pollarolo, per la stagione di carnevale 1719 del Teatro Arciduciale di Mantova, da lui stesso allestita nella veste di "maestro di cappella di camera" del principe Filippo, langravio di Assia-Darmstadt e governatore plenipotenziario dello stato di Mantova per conto della corona imperiale. Al servizio di questo munifico patrono della musica, il "prete rosso" trascorse per propria ammissione ("In Mantova sono stato tre anni al servizio del piissimo principe Darmstadt") il triennio 1718-20, trampolino di lancio per la popolarità del Vivaldi operista al di fuori della Serenissima e dell'Italia stessa: dal 1719, infatti, arie di Vivaldi compaiono sistematicamente nelle opere date in una sede prestigiosa dell'opera italiana d'oltralpe quale Amburgo. Sulle scene arciducali Vivaldi propose la ripresa dell'*Armida al campo d'Egitto* e le "prime" del *Teuzzone*, del *Tito Manlio*, e della *Candace o siano li veri amici*. Il *Tito Manlio*, in particolare, fu allestito per festeggiare le nozze – nella realtà poi non più celebrate – tra il principe Filippo e la principessa Eleonora di Guastalla, dedicataria dell'opera. Il compositore intervenne pesantemente su un libretto tanto datato, adattandolo alle convenzioni drammaturgiche correnti. S'interveniva in particolare sulla dotazione delle arie e sul *cast*; in particolare un personaggio comico, il servo Lindo, guadagnò un rilievo scenico e musicale inedito, gratificato da ben quattro arie scritte *ex novo*. Nel carnevale 1720, l'opera andò in scena in forma di pasticcio al Teatro della Pace di Roma: il contributo di Vivaldi (resta da stabilire se presente di persona o meno) si limita all'atto III (RV Anh. 56), mentre i primi due vennero composti rispettivamente da Gaetano Boni e Giovanni Giorgi.

Il veneziano Matteo Noris (attivo dal 1666, morto a Treviso il 6 ottobre 1714) è un esponente di spicco della vita operistica in Laguna nella seconda metà del Seicento. Estesa dalla *Zenobia* del 1666 alla *Semiramide o La regina creduta re* del 1704, la sua produzione, che terminò con due

drammi isolati nel secondo decennio del Settecento (l'ultimo, *Le passioni per troppo amore*, fu intonato da Johann David Heinichen nel 1713), copri con oltre cinquanta titoli mezzo secolo di opera veneziana, attirando l'attenzione, anche postuma, dei più importanti compositori del genere: gli Ziani, Sartorio, Pollarolo, Perti, Alessandro Scarlatti e Händel. Vivaldi s'imbatté tre volte nella drammaturgia di Noris, col *Nerone fatto Cesare* (un pasticcio messo in scena al Teatro di Sant'Angelo nel 1715), il *Tito Manlio*, e infine *L'inganno trionfante in amore* (in scena sempre al Sant'Angelo nell'autunno 1725 e oggi perduto). L'attività di Noris si svolse prevalentemente a Venezia nel circuito dei teatri posseduti dalla famiglia Grimani (il San Giovanni e Paolo e il San Giovanni Grisostomo), che gli assicurarono una certa celebrità dagli anni Ottanta del Seicento. Al sodalizio con Pollarolo è legato il temporaneo allontanamento dalle scene veneziane, in seguito allo scandalo provocato dall'allestimento nel 1686 del *Demone amante, ovvero Giugurta*, giudicato blasfemo dalla censura, ma anche il ritorno a Venezia, col *Tito Manlio*, al San Giovanni Grisostomo nel 1697. Composto per i Medici in quegli anni di esilio dalla Laguna, proprio il *Tito Manlio* rappresenta dunque una chiave di volta nella produzione di Noris, aprendo la strada all'ultimo tratto della sua carriera. I drammi di Noris oscillano tra l'invenzione romanzesca ispirata al teatro spagnolo del *siglo de oro* (*Bassiano, ovvero Il maggior impossibile, Il re infante*) e la proposta di *exempla* tratti dalla storia romana antica (*Attilio Regolo, Catone Uticense*). A quest'ultimo fondo memoriale, che sarà sviluppato e portato al successo su scala europea da Zeno e Metastasio, appartiene appunto il *Tito Manlio*. Soggetto di grande successo (sarebbe stato ripreso nel 1742, l'anno dopo la morte di Vivaldi, dal librettista Gaetano Roccaforte per la musica di Gennaro Manna), mette in scena un episodio della Roma repubblicana, narrato da Livio nel suo capolavoro storiografico (*Ab urbe condita* VIII,7). Come di consueto, il fondamento storico viene adattato alle "convenienze teatrali", attraverso un intervento, ammesso senza reticenze dall'*Argomento* anteposto al libretto, orientato prevedibilmente in due direzioni: da un lato la complicazione dell'intreccio attraverso una fioritura di legami amorosi incrociati tra Romani e Latini; dall'altro il cambio di segno della leggenda antica, con un lieto fine che scongiura l'esecuzione capitale del primo uomo. La romanità proposta dal *Tito Manlio*, incarnata innanzitutto dal personaggio eponimo, propone un antiquato eroismo stentoreo, sdegnoso, arcigno: un'inflessibilità a tratti inumana, di casa peraltro sulle scene barocche veneziane e ancora vigente nei drammi di Stampiglia, Salvi, Zeno e fino al primo *Catone in Utica* metastasiano, ma che il Settecento arcade si affretterà ben presto a mitigare, proprio attraverso la penna del Metastasio, sostituendole una più cordiale e ragionevole modulazione sentimentale. Si tratta insomma di "un'immagine convenzionale della romanità, fatta di comportamenti schematici e stereotipati, di violenza e ferocia e di un eroismo verbale altisonante" (Silvia Tatti). L'asprezza della vicenda – traboccante in un dramma fondato su continue repulse, sconfessioni, rinnegamenti, conflitti fisici e verbali – raggiunge nel dissidio tra il console e il figlio Manlio, fedelissimo allo spirito della patria ma non alla lettera della sua autorità, il culmine intollerabile, che reclama il riscatto *ex machina* della vittima innocente.



Da Tito a Manlio: una nuova visione del potere

Intervista ad Alessio Pizzech
a cura di Cristina Ghirardini

La Roma repubblicana del soggetto e il Settecento barocco si incontrano nel *Tito Manlio* di Vivaldi. Quale è la lente che, attraverso le diverse epoche storiche, ha usato per rileggere oggi quest'opera?

Inizialmente avevo tentato di passare, attraverso un gioco di specchi, da una dimensione temporale all'altra: io che oggi rileggo Vivaldi, Vivaldi che interpreta la romanità... Una chiave interpretativa interessante. Ma ora non credo che, nel mettere in scena opere come questa, la cosa importante sia restituire una visione barocca della romanità, mi interessa piuttosto una visione "contemporanea" dell'epoca barocca, una visione, direi, quasi psicologica. Cerco allora di lavorare sugli affetti, per poter esprimere quella affinità del sentire che lega noi, la nostra contemporaneità, al periodo barocco. Il *Tito Manlio* ci permette di riflettere su un'idea di società e di rapporto tra uomo e società: certamente un tema molto attuale che devo cercare di tradurre per il pubblico, non solo nell'apparato scenico e visivo dello spettacolo, ma soprattutto nella sostanza della narrazione che scelgo di intraprendere.

Quello che tuttavia può trapelare della visione barocca dello spettacolo è il tema della durata degli affetti: l'affetto che nella pratica comunicativa attuale esprimiamo in una frazione di secondo nel codice barocco viene dilatato nella durata del pezzo chiuso, dell'aria, con tutte le ripetizioni previste dalle consuetudini compositive dell'epoca. E la dilatazione del tempo va percepita come un invito a perdersi nel labirinto delle passioni umane e ad inoltrarsi come in un giardino.

Questo allestimento è lo stesso andato in scena nel 2003 a Barga, di cui sempre lei fu chiamato a curare la regia. Sono passati sei anni, come si è evoluto il suo modo di affrontare la regia di questo soggetto?

Un nuovo allestimento con nuovi cantanti richiede sempre un ripensamento dei personaggi. Ma ciò che veramente ha influito sull'evoluzione delle mie scelte interpretative sono state le esperienze vissute in questi anni: dal 2003 ad oggi mi sono dedicato molto al Novecento e ho sentito sempre più forte la necessità di confrontarmi con una riflessione sull'uomo che appartiene agli autori novecenteschi. In particolare, affrontare il teatro di Kurt Weill e di Bertold Brecht [*Ascesa e caduta della città di Mahagonny*] mi ha spinto a riflettere di più sulla recitazione del cantante (sebbene per me sia sempre stata molto importante) e ad aprire gli occhi in modo nuovo anche su Vivaldi. Col risultato di un maggiore approfondimento del recitativo e della parola: una parola che non nasconde niente, ed anzi svela verità profonde attraverso i corpi che vibrano, che non discriminano tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, ma che testimoniano fino in fondo ciò che sentono.

Nel *Tito Manlio* che va in scena ora c'è più violenza, e più forte è il tema della negazione della

libertà individuale, come il tema del conflitto tra sentimento e ragione. In uno spettacolo che si fa più aspro e tagliente e in cui il protagonista è veramente un personaggio terribile: tutto il male che scaturisce dalla sua azione genera un male sempre più profondo.

Tanto terribile da condannare a morte il proprio figlio. Ma chi è veramente il potente console Tito?

Tito è un padre che non riuscirà mai ad essere tale, che mai saprà esprimere la propria affettività di padre. Egli rimane sempre un uomo politico, un uomo di potere, inflessibile, nonostante finisca per mostrare qualche cedimento nel momento in cui si trova a condannare a morte Manlio, il proprio figlio.

Questi, invece, compie un percorso importante. Mi ricorda Amleto, come lui è un giovane ragazzo che non conosce le esperienze della vita, né la violenza del male e della guerra. Egli si trova ad uccidere Geminio quasi inconsapevolmente, senza capire perché, rispondendo ad un istinto che neanche lui riconosce come proprio. E si ritrova, prigioniero e negato dal padre, a compiere un viaggio quasi ascetico, francescano, attraverso il quale abbandona dietro di sé gli affetti, accettando fino in fondo il proprio destino di morte. Solo così arriva a sentirsi maturo, a scoprire l'amicizia per Lucio e l'amore profondo che lo lega a Servilia.

A proposito di Servilia, scorrendo l'opera, tra le figure femminili sembra il personaggio meglio delineato. È veramente così?

Servilia è una creatura d'amore, un personaggio straordinario perché vive continuamente nella contraddizione tra la propria appartenenza ai Latini e l'amore per il romano Manlio. Anche lei, insieme a Manlio, è vittima: di nuovo penso ad Amleto, e ad Ofelia che è protagonista quanto lui perché testimone del suo percorso. In questo senso anche Servilia si può considerare davvero protagonista: infatti, è meglio tratteggiata degli altri personaggi perché esprime più degli altri la paura che i sentimenti possano soccombere al destino e questo per lei è terribile. Quando il sentimento è in conflitto con un destino che appare segnato, Servilia decide di andare in prigione con Manlio, e lì anche lei intraprende un percorso di coscienza, un viaggio interiore che la porta a scoprire quanto sia grande l'amore che prova per Manlio.

Si potrebbe dire che il percorso di crescita e di scoperta accomuna tutti i personaggi dell'opera?

Certo, la grandezza di quest'opera, credo, sta proprio nel fatto che quasi tutti i personaggi sono costretti a trasformarsi, a cambiare. Lucio che, proseguendo nel paragone con l'*Amleto*, ci appare un po' come Orazio e nel corso della vicenda si scopre fedele amico di Manlio. Vitellia che, pur mostrandosi intransigente (degnata figlia di Tito) e pur non cedendo mai veramente al sentimento, alla fine, quando vede il fratello andare verso la morte si lascia andare, gli "corre" (proprio così scrive il librettista Noris in didascalia) incontro. Anche Decio, che appare il più statico, è il personaggio che scioglie la situazione di crisi che si viene a creare.

Diverso è il discorso per Lindo e Geminio: non sono personaggi tridimensionali, perché nell'economia dell'opera hanno una funzione prettamente narrativa. In particolare il servo Lindo si stacca da tutti gli altri: è il personaggio più concreto e, come tutti i servi, è portatore del linguaggio della commedia dell'arte. Al tempo stesso, è fuori dalla vicenda narrata, anzi, è lui che racconta, è il Virgilio che ci guida nel viaggio. In questo senso è il tramite tra palcoscenico e platea. Lo dimostrano le sue tre arie (una per ogni atto): in esse egli si ferma, fa il punto della situazione, ed esprimendosi in un linguaggio più popolare finisce per incarnare l'occhio dello spettatore, per cui traduce e sintetizza. Si può dire che abbia quasi una funzione metateatrale.

Nel suo disegno registico rivestono un'importanza fondamentale l'alternanza e il rapporto tra luce e oscurità. Come si esprime questa polarità?

L'opera stessa è un continuo alternarsi di luce e oscurità, anche in senso psicologico: ci sono parti

dei singoli personaggi oscure anche a loro stessi, e che essi non riusciranno comunque a scoprire. Ma c'è anche un alternarsi di luce e oscurità nel modo di vedere il mondo. E' abbagliante la luce del potere che all'inizio illumina Tito: una luce che non gli consente di vedere e di capire se chi sta sotto di lui ama, vive, sente... La luce che illumina Manlio nel finale e rompe l'oscurità della prigione, invece, è una luce rivelatrice, che gli permette di vedere oltre la morte. La stessa luce che permette a Vitellia di vedere, finalmente, le cose come sono.

In che modo la qualità timbrica dell'orchestra, che in questo caso è particolarmente ricca di fiati, ha influenzato le sue scelte di regista?

La presenza dei fiati mi ha fornito indicazioni registiche molto forti. Per esempio, l'ultima aria di Servilia giocata com'è tutta con i flauti, assume un colore mistico e mi ha spinto ad una visione quasi sacra. Al contrario, nel primo atto, l'uso dei fiati in senso guerresco suggerisce una dinamica di scena più combattiva. Un altro momento importante è la rarefazione musicale a cui si assiste nell'atto finale: l'orchestra non è più massiccia e gli affetti vengono declinati da strumenti isolati o da piccoli gruppi. La corrispondenza tra gli strumenti che guidano le arie ed i cantanti, quindi i personaggi, va percepita e illuminata: anche gli strumenti parlano, e raccontano.

Si possono individuare alcune parole chiave con cui identificare i nuclei narrativi di cui si compone l'opera?

Absolutamente sì, tanto che li ho identificati con dei miei titoli: *giuramento* è quello che all'inizio Tito impone ai Romani contro i Latini e da cui scaturiscono quelli che io definisco *amori silenziosi*. Quegli amori di cui è costellata la seconda parte del primo atto: amori non corrisposti, o che legano fazioni, popoli avversi. Così, dal tema politico si sfocia in quello intimo, fino alla sfera privata dei singoli personaggi.

Poi, *catene*: quelle che cingono Vitellia, che contro il volere del padre rifiuta di giurare in nome dell'amore che la lega al latino Geminio. Dalle catene si passa alle *armi*, al combattimento tra Geminio e Manlio in una dimensione di violenza che non ha più niente di diplomatico e politico, ma diviene guerresca, aspramente metallica.

Errore di morte: è la morte di Geminio. Con lui viene uccisa la persona sbagliata. Manlio lo colpisce inconsapevolmente ed il suo gesto diviene il motore di un'azione che non dipende più da Tito e che sfugge al suo controllo. Ma l'istinto di Manlio genera ancora morte: quella che vorrebbero per lui Vitellia e Servilia che con Geminio hanno perso rispettivamente l'amato e il fratello. Così *morte* diviene la parola chiave che conduce all'ultimo atto, all'oscurità del carcere. E' questo il luogo più tenebroso dell'intera opera: uno spazio frammentato, spaccato, rotto dall'esplosione della morte. Non un luogo chiuso, ma dove troviamo tronchi d'alberi, detriti lasciati da un fiume che passando ha generato rovina: dove i personaggi sono schiacciati dalle catene, e si percepisce la forza della costrizione. Ma è proprio qui che avviene la rigenerazione: ergendosi sopra i resti della distruzione Manlio riesce a compiere un destino salvifico. E' dal basso di questo carcere che si avvia il percorso di ascensione, con il *tema degli addii* di Manlio: come Cristo sulla croce lascia il discepolo alla Madonna, Manlio lascia Servilia a Lucio e poi al padre. Ha inizio il processo che conduce il giovane Manlio ad ottenere il potere. Un potere, però, diverso da quello gestito da Tito: un potere democratico, conferito dal popolo. Ma ciò che più mi preme non è la dimensione politica del finale, è invece la dimensione salvifica: Manlio si salva non in quanto eroe d'armi, ma perché eroe di spirito, eroe dell'animo.

I protagonisti





Stefano Montanari

Diplomatosi in violino e pianoforte con il massimo dei voti e lode, ottiene il diploma di alto perfezionamento in Musica da camera con il maestro Pier Narciso Masi presso l'Accademia Musicale di Firenze, e il diploma di solista con il maestro Carlo Chiarappa presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano. Dal 1995 è primo violino concertatore di Accademia Bizantina, ensemble specializzato in musica antica, con cui effettua tournée in tutto il mondo. Collabora con i più importanti esponenti nel campo della musica antica: in particolare con Christoph Rousset (con cui ha recentemente inciso le *Sonate per violino e clavicembalo obbligato* di Bach per la casa discografica Naïve), con Kammerorchester Basel, con Concerto Köln in veste di Konzertmeister e direttore e con cui registrerà in prima mondiale i concerti per violino di Antonio Montanari per la casa discografica Sony, e con Tafelmusik di Toronto con cui effettuerà una tournée in Canada e negli USA ed una registrazione discografica in veste di direttore e solista. Ha inciso per etichette quali Foné, Frequenz, Denon, Opus 111, Erato, Virgin, Tactus, Astrée, Thymallus, Simphonia, La Bottega Discantica, Decca, Oiseau Lyre, Arts (recentemente la sua incisione delle *Sonate* Op. 5 di Corelli ha ottenuto il Diapason d'or in Francia e numerosi riconoscimenti e premi

internazionali) e Naïve (nel 2007 è risultato vincitore del premio Internazionale MIDEM, come miglior disco dell'anno di musica barocca). Protagonista nel 2007 della rivista «Amadeus» per l'uscita dell'integrale delle *Sonate per violino, viola da gamba e continuo* di Buxtheude e in febbraio di quest'anno con le *Trio Sonate* di Pachelbel con l'ensemble Estravagante. È docente di violino barocco presso l'Accademia Internazionale della Musica di Milano, dei corsi di II livello di violino barocco presso il Conservatorio "Dall'Abaco" di Verona e il Conservatorio di Novara, inoltre, da due anni è presente ai Corsi di alto perfezionamento in Musica Antica di Urbino. È stato protagonista nel 2007 del Concerto di Natale al Senato della Repubblica dove ha diretto l'orchestra barocca di Santa Cecilia di Roma ed ha eseguito in diretta Eurovisione le *Quattro Stagioni* di Vivaldi. All'attività solistica affianca quella di direttore: in questa veste ha debuttato ne *Le nozze di Figaro* di Mozart nella stagione lirica dell'Orchestra I pomeriggi musicali di Milano in collaborazione con As.Li.Co.; ha diretto l'Orchestra 1813 di Como e la Aargauer Kammerorchester; è da 4 anni direttore del progetto giovanile europeo "Jugendspodium Incontrimusicali Dresda-Venezia"; nell'autunno 2007 è stato protagonista nella stagione autunnale del Teatro di Bergamo dove ha diretto l'Orchestra del Bergamo Musica Festival Donizetti nel concerto d'apertura e nell'opera *Don Gregorio* di Donizetti. Nelle scorse settimane ha diretto *L'elisir d'amore* nella stagione d'opera del Teatro Donizetti di Bergamo, opera che andrà in tournée nei maggiori teatri del Giappone. Nel 2010 dirigerà l'ensemble ARION di Montreal (Canada), poi, in collaborazione con la Hochschule di Berna dirigerà un progetto europeo incentrato sulla riscoperta di opere ottocentesche. Infine l'anno successivo sarà protagonista della stagione operistica Opera-Atelier di Toronto. Per l'editore Carisch sta curando la pubblicazione del suo *Metodo per violino barocco*.



Alessio Pizzech

Nato a Livorno nel 1972, compie gli studi classici e musicali presso l'Istituto "Nicolini Guerrazzi" della sua città, dove frequenta la scuola di dizione e recitazione "Laura Ferretti". Frequenta l'Accademia nazionale d'arte drammatica di Roma e la Scuola europea per l'arte dell'attore, dove studia con Marisa Fabbri, Domenico Polidoro e Mario Sciacaluga. Particolarmente importanti per la sua formazione sono gli incontri con Jacques Fournier, Michel Azama, Jean Claude Carrière, Dario Marconcini e con Paolo Billi, Marion d'Amburgo e Federico Tiezzi.

Ha al suo attivo un'intensa attività di traduzione di opere dal francese, tra cui *Théâtre de poche* di Jean Cocteau, una nuova versione italiana della *Histoire du soldat* di Charles Ferdinand Ramuz e di *Savannah Bay* di Marguerite Duras. La sua attività di regista si svolge sia nell'ambito della prosa che in quello del teatro musicale.

Tra gli spettacoli in prosa più significativi ricordiamo: *La parrucca* di Natalia Ginzburg, *Lezioni d'amore* di Dacia Maraini, *Dolore sotto chiave* di Eduardo de Filippo, *Kreisleriana* di E.T. A. Hoffmann, *Le serve* di Genet, *Il bell'indifferente* e *Le sang d'un poète* di Cocteau, *Savannah Bay* e *Hiroshima Mon Amour* di Marguerite Duras, *Caligola* di Camus, *Yerma* e *Nozze di sangue* di Garcia Lorca, *La morsa* e *Sogno, ma forse no* di Pirandello, *Barber's shop* di Alberto Severi, *Processo ebbro* e *L'eredità* di Bernard-Marie Koltès, *Mele e negri* di Tommaso Santi, e *Illuminazioni*

da Heiner Müller.

Tra gli attori che Pizzech ha diretto figurano i nomi di Elena Croce, Marion d'Amburgo, Antonio Piovaneli, Mita Medici, Martine Brochard, Adria Mortari, Gianluigi Fogacci, Anna Montinari, Bob Marchese, Maria Rosaria Omaggio, Beppe Ghiglioni.

È stato, inoltre, assistente e regista collaboratore di Pier'Alli, Micha van Hoecke, Ugo Gregoretti, Michele Mirabella, Giorgio Pressburger.

Dal 1997 si dedica alla regia lirica e ha diretto *Le pauvre matelot* e *Trois opéras minutes* di Milhaud, *Il barbiere di Siviglia* e *Cenerentola* di Rossini, *Sonnambula* di Bellini, *Gianni Schicchi*, *Bohème* e *Tosca* di Puccini, *Le nozze di Figaro* di Mozart, *Rigoletto* di Verdi, *La voix humaine* in versione pianistica e orchestrale di Poulenc, *Histoire du soldat* di Stravinskij, *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *Pinotta*, nonché *Amica* e *Zanetto* di Mascagni, *Don Giovanni Tenorio* di Giuseppe Gazzaniga, *Brundibar* di Hans Krása, *Il piccolo spazzacamino* di Britten, *Faust* di Gounod, *Marcella* di Giordano, *Elisir d'amore* di Donizetti, *Carmen* di Bizet. Nel repertorio settecentesco si segnalano: *La Daunia felice* di Paisiello allestita a Foggia nel 2001 (prima rappresentazione in tempi moderni), *Tito Manlio* di Vivaldi a Barga nel 2003, *La serva scaltra*, *La contadina* e *Il tutore* di Adolf Hasse, nel 2004 per il Festival delle Colline Vesuviane, lo *Stabat mater* di Pergolesi in versione scenica nel 2006, e nello stesso anno, *La Dirindina va a teatro* di Domenico Scarlatti per il Teatro sperimentale di Spoleto, poi *Il re pastore* di Piccinni per il Festival della Valle d'Itria nel 2008.

Infine nel 2009 per il Teatro Alighieri di Ravenna ha diretto *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Kurt Weill.



Michele Ricciarini

Geometra, si è specializzato in scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e presso l'Accademia Galli Bibbiena.

Ha collaborato alle scenografie per festival e istituzioni quali Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Regio di Parma, Festival Taormina Arte, Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro di Rifredi di Firenze, Festival Opera Barga, Teatro Petrarca di Arezzo, Teatro Opera Lille, Teatro SNG Maribor in Slovenia, Festival della Valle d'Itria, Teatro Manzoni di Pistoia, River Side Studios di Londra, Teatro Regio di Torino, Art-concerts di Monaco, Teatro di Busseto.

Ha diretto i lavori per la realizzazione del Museo della Poesia di Cesa, ideato da Perla Cacciaguerra, presso il quale ha collaborato a eventi quali il recital *Tocco d'anima* dedicato a Corrado Calabrò.

Ha collaborato inoltre a produzioni cinematografiche come *La vita è bella* e *Pinocchio* di Roberto Benigni (scene e costumi Danilo Donati), *Malena* di Giuseppe Tornatore, *Edgaro Mortara* di Damien O' Dowell.

Con lo stilista Ettore Bilotta lavora ad allestimenti per "Alta Moda" di Roma.

Attualmente è assistente alle scene del maestro Pier'Alli e collabora con Cristian Taraborelli in qualità di assistente scenografo.



Cristina Aceti

Diplomatasi all'Accademia di Belle Arti di Brera, ha poi preso parte al Corso di specializzazione per scenografi e costumisti realizzato presso i laboratori del Teatro alla Scala e ed ha completato la propria formazione specializzandosi in tecniche di manutenzione e conservazione dei tessuti sacri ed antichi.

Nell'ambito della propria attività formativa ha collaborato con Liliana Cavani per *Il ballo in maschera*, continuando anche in seguito ad occuparsi di teatro d'opera.

Per la regia di Cristina Panti Liberovici ha realizzato i costumi per: *Il matrimonio segreto* e *La sonnambula* al Teatro dell'Opera di Osijek in Croazia, *I Capuleti e Montecchi* e *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* al Teatro dell'Opera di Zagabria, *Andrea Chénier* per il Teatro Donizetti di Bergamo, *Rigoletto* per il Teatro Comunale di Atri, *La serva padrona* per Opera Studio Ginevra, *La scala di seta* nella produzione di Kammerakademie Potsdam, *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello per il Festival Internazionale di Montepulciano.

Ha inoltre realizzato i costumi per diverse opere con la regia di Francesco Bellotto: *Roberto Devereux* nei teatri di Bergamo e Trieste, *Lucrezia Borgia* per il Regio di Torino, *L'elisir*

d'amore per il Teatro Sociale Città Alta di Bergamo.

Come assistente di Hugo de Ana ha realizzato i costumi per *Aida* presso i Teatri di Padova e Bassano del Grappa, *Medea* al Regio di Torino, *Don Giovanni* per il Teatro Verdi di Salerno, *La favorita* per il Festival di Santander.

Con Alessio Pizzech ha realizzato i costumi per *Don Giovanni Tenorio* di Giuseppe Gazzaniga al Donizetti di Bergamo, per lo spettacolo *In così dura sorte* con musiche di Debussy, Monteverdi e Tosti, alla Sala Piatti Città Alta Bergamo, per *Il piccolo spazzacamino* di Britten al Teatro della Fortuna di Fano, *L'histoire du soldat* di Stravinskij, *Brundibar* di Hans Krása e *Elisir d'amore* per la Fondazione Donizetti di Bergamo, *Traviata* per Pergine Spettacolo Aperto, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, per Opera Studio Livorno, Pisa, Lucca e per il Teatro Alighieri di Ravenna.



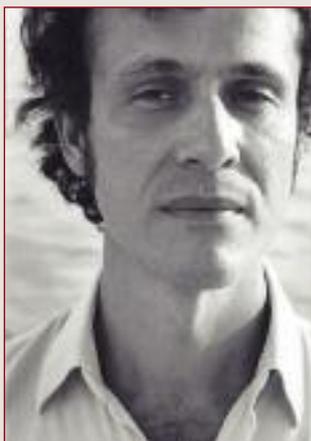
Enrico Finocchiaro

Nato a Zurigo nel 1968, fino all'età di 25 anni si è dedicato alla danza iniziando la sua carriera teatrale calcando prestigiosi palcoscenici italiani ed esteri come ballerino solista e primo ballerino ed entrando a far parte della compagnia Aterballetto diretta da Amedeo Amodio.

Nel 1995 decide di dedicarsi, sempre in ambito teatrale, al Light Design iniziando un intenso percorso di studi e stages.

Collabora con Daniel Jassogne (Belgio) realizzando le luci per l'allestimento de *La vedova allegra* in versione di balletto per le coreografie di Serge Manguette con la compagnia New Classic Ballet, seguendo tutta la tournée, in Italia e in Europa.

Collabora assiduamente con la Fondazione Ravenna Manifestazioni e con Ravenna Festival nel cui ambito gli viene offerta la possibilità di affiancare grandi artisti entrando in contatto coi più prestigiosi nomi del teatro internazionale. Per Ravenna Festival nel 2008 ha firmato le luci della produzione di *Salomè* per la regia di Micha van Hoecke.



Sergio Foresti

Nato a Modena, ha conseguito il diploma di pianoforte e di canto lirico presso l'Istituto Musicale "Orazio Vecchi" della sua città. Come basso si è dedicato soprattutto alla musica antica, affrontando il repertorio medievale e rinascimentale e specializzandosi in quello barocco.

Dopo il debutto nell'*Olimpiade* di Vivaldi a Cosenza nel 1998, ha interpretato l'*Orfeo* di Monteverdi a Graz poi a Berlino e a Cremona, Como, Brescia e Pavia; *Il marito disperato* di Cimarosa a Napoli e *L'incoronazione di Poppea* a Bologna e a Strasburgo. Ha cantato al Teatro Real di Madrid e al Comunale di Bologna per il *Giulio Cesare* diretto da Rinaldo Alessandrini. Ha successivamente interpretato *Eliogabalo* a Bruxelles e a Innsbruck; *Il ritorno di Ulisse in patria* a Berlino e poi nei teatri lombardi, e infine *Motezuma* di Vivaldi con Modo Antiquo diretto da Federico Maria Sardelli a Rotterdam. Ha poi tenuto concerti con la Freiburger Barockorchester ed il RIAS Kammerchor, oggetto di una registrazione per Harmonia Mundi. Con René Jacobs ha cantato ed inciso *La Clemenza di Tito* in tournée a Bruxelles, Köln, Parigi e Berlino. A Gelsenkirchen ha interpretato la *Petite Messe Solennelle* di Rossini.

Nell'agosto 2006 ha interpretato Danao nell'*Ipermestra* di Cavalli al Festival Oude-Muziek di Utrecht. Al Teatro la Fenice di Venezia

ha cantato nella *Passione di Gesù Cristo* di Salieri, sotto la direzione di Ottavio Dantone, e in seguito *Il Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi, riprendendo poi *Orfeo* sia con Jacobs che con Alessandrini e registrandolo per l'etichetta Naïve. Alla Bayerische Staatsoper ha cantato in *Alcina* per poi interpretare Theodorus nel *Boris Goudenow* di Mattheson a San Pietroburgo, Mosca e Amburgo. Di nuovo con Jacobs, ha cantato nell'oratorio di Caldara *Maddalena ai piedi di Cristo* a Parigi. Con la Netherlands Bach Society e Rinaldo Alessandrini ha partecipato ad un tour olandese dei *Vespera in Nativitate Domini* di Monteverdi.

Recentemente ha partecipato all'Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, dove ha ripreso l'oratorio di Caldara. Inoltre ha partecipato alla prima esecuzione moderna dell'oratorio di Bononcini *La Conversione di Maddalena* per MITO Settembre Musica con l'Accademia d'Arcadia e Diego Fasolis.

Quest'anno ha interpretato *Ariodante* con Modo Antiquo e Federico Maria Sardelli al Festival International de Musique Baroque de Beaune e al Festival Via Stellae di Santiago de Compostela, *La Resurrezione* di Händel con l'ensemble La Risonanza e Fabio Bonizzoni, e il *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi con Jordi Savall a Parigi.



Giacinta Nicotra

Nata a Napoli, dopo la maturità classica si è laureata con lode in Lettere Moderne. Nel frattempo ha intrapreso lo studio del canto a Roma, ha svolto attività artistica nel coro del Teatro San Carlo di Napoli, ha interpretato il *Gloria* di Vivaldi e la *Cenerentola* di Rossini nelle produzioni estive del Teatro San Carlo.

Nel 1998 il soprano è protagonista nel *Pulcinella* al San Carlo (ruolo già interpretato all'Accademia Santa Cecilia di Roma). L'anno successivo vince il concorso del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto e debutta ne *Le nozze di Figaro* e in *Dido and Aeneas*; è Angelina nella *Cenerentola* a Savona, Imperia, La Spezia e Fermo. Nel 2000 si esibisce nelle *Nozze di Figaro* a Trieste e nell'*Incoronazione di Poppea* al Maggio Musicale Fiorentino; si aggiudica il Premio "Viotti" e interpreta Rosina nel *Barbiere di Siviglia* a Savona, per poi esibirsi, diretta da Gelmetti, nel 2001 a Roma, ne *La Rondine* e *Il flauto magico*.

Eseguito lo *Stabat Mater* di Rossini con l'Accademia di S. Cecilia, interpreta Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e Fidalma nel *Matrimonio segreto* a Teramo, mentre a Trapani debutta nel *Signor Bruschino*. La sua carriera prosegue con *Cenerentola* a Savona, *Suor Angelica* a Roma, *La Traviata* a Venezia, *La principessa fedele* a Palermo; poi in Francia, con una serie di concerti di musica barocca. Canta, inoltre, in

Tancredi e in *Orfeo all'inferno* a Trieste, nel *Barbiere di Siviglia* a Teramo e in *Francesca da Rimini* a Roma. È a Ravenna per interpretare *Orlando*, a Bologna per *Le Comte Ory*, a Roma per *Il flauto magico* e a Macerata per *Francesca da Rimini*.

Negli ultimi anni è tornata sul repertorio mozartiano all'Opera di Roma con *Così fan tutte* e *Nozze di Figaro* (2005), si è esibita a Jesi ne *Li finti filosofi* e a Brescia ne *L'incoronazione di Poppea*. Nel 2006 ha interpretato *Andrea Chénier* in Giappone e a Bologna, si è esibita ancora ne *Il flauto magico* a Macerata e ha cantato nell'*Aida* che ha inaugurato la stagione della Scala. Nel 2007 ha partecipato a *Traviata* e *Così fan tutte*; l'anno successivo a *La Rondine* alla Fenice di Venezia.

Recentemente ha cantato ne *La virtù de' strali d'amore* di Cavalli al Malibran di Venezia, in *Ifigenia in Aulide* all'Opera di Roma e in *Demofonte* a Salisburgo, Parigi e Ravenna sotto la direzione di Riccardo Muti.



premio al XV Concorso Internazionale per giovani cantanti lirici "Riccardo Zandonai" di Riva del Garda, ottenendo anche il premio speciale del Tiroler Festspiele di Erl.

Nello scorso settembre ha partecipato al Concorso Internazionale per giovani cantanti lirici "Renata Tebaldi" di San Marino, aggiudicandosi diversi premi, tra cui il premio della critica musicale. A luglio è stata tra gli interpreti solisti della *Nona Sinfonia* di Beethoven con l'orchestra dei Pomeriggi musicali diretta dal maestro Antonello Manacorda al Teatro agli Arcimboldi di Milano.

Romina Tomasoni

Dopo aver affrontato lo studio degli strumenti a percussione presso il Conservatorio "Marenzio" di Brescia, si è laureata in canto lirico con il massimo dei voti, sotto la guida del mezzosoprano Ida Bormida. Ha poi frequentato il corso di Alto Perfezionamento Artistico del coro del Teatro alla Scala di Milano ed è entrata a far parte dell'Accademia di Alto Perfezionamento Artistico per cantanti lirici del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, che le ha dato la possibilità di interpretare diversi ruoli lirici collaborando con direttori come Michele Mariotti, Federico Maria Sardelli, Roberto Polastri, Giovanbattista Varoli e Marco Berrini. Sempre per l'Accademia del Maggio Musicale ha tenuto concerti in Italia e all'estero. E sempre collaborando con l'istituzione fiorentina ha interpretato *Elektra* di Strauss, diretta da Seiji Ozawa e *Carmen* sotto la direzione di Zubin Metha. Si è poi esibita nel *Falstaff* di Verdi nel circuito lombardo, diretta da Antonello Manacorda, e nell'*Ernani* al Teatro Bellini di Catania, diretta da Antonio Pirolli.

Tra i riconoscimenti ricevuti si ricordano: il primo premio al 59° Concorso per Giovani Cantanti Lirici d'Europa As.Li.Co., il primo premio al IV Concorso Internazionale "Città di Pisa omaggio a Titta Ruffo per giovani cantanti lirici", il secondo



preta il ruolo di *Grimgerde* in *Die Walküre* durante i Wagner Days organizzati dal Budapest Palace of Arts e dal direttore Ádám Fischer. In Italia ha tenuto concerti con i Virtuosi delle Muse, diretti da Stefano Molardi, e con i Virtuosi della Musica Sacra, diretti da Daniela de Marco. Svolge anche attività concertistica insieme al pianista András Virágh.

Nel 2007, insieme al violinista István Kerek, ha creato in Ungheria l'ensemble Perle della Musica, con cui si dedica al repertorio barocco di stile veneziano.

Inoltre, insieme a Gabriella Varga, ha costituito il duo Aria Rinascimentale, che propone musiche di compositori ungheresi.

Kornélia Bakos

Formatasi in Ungheria, ha studiato pianoforte e canto presso la Béla Bartók Secondary School for Music di Miskolc e si è specializzata in canto, alla Ferenc Liszt Academy of Music, Teacher Training Institute di Budapest.

Nel corso degli ultimi anni ha ricevuto riconoscimenti quali il premio speciale al "Szilvia Geszty Coloratura Competition" a Murcia, in Spagna, e il primo premio e premio speciale all'International Händel Competition di Eger.

Ha debuttato nel *Giulio Cesare* di Händel nell'ambito dell'Hungarian Opera Studio nel 2003. Presso la stessa istituzione, con cui ha collaborato fino al 2006, ha avuto l'opportunità di lavorare con direttori quali Ervin Lukács, János Kovács e Ádám Medveczky.

Specializzata nel repertorio barocco, collabora regolarmente con la Budapest Chamber Orchestra, con la quale ha interpretato *Semele* di Händel e *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Si è poi esibita con orchestre quali la Savaria Baroque Orchestra, con la quale ha affrontato il repertorio vivaldiano (*Juditha Triumphans*, *Salve Regina*, *Stabat Mater*), l'Ars Longa Chamber Ensemble, con cui ha eseguito l'*Oratorio di Natale* di Bach e cantate e duetti di Händel, e la Hungarian Virtuosi Orchestra. Dal 2006 inter-



Valentina Coladonato

Laureata in Lingue e letterature straniere, ha studiato come soprano con Donato Martorella presso il Conservatorio "Luisa d'Annunzio" di Pescara e si è perfezionata con Claudio Desderi, Edith Wiens e Renata Scotto.

Nel 1999 ha debuttato con *L'Ormindo* di Cavalli prodotto dalla Fondazione William Walton a Ischia. Successivamente ha interpretato *Bastien und Bastienne* di Mozart e *La Caduta de' Decemviri* di Alessandro Scarlatti all'Opera Barga Festival e al Teatro de' Rozzi di Siena. Ha inoltre preso parte alla produzione di *Statira* di Cavalli al Teatro San Carlo di Napoli sotto la direzione di Antonio Florio ed ha cantato nel *Falstaff* di Verdi. Nel 2007 ha vinto il Concorso "Toti Dal Monte" per la parte di Fiordiligi (*Così fan tutte*) che ha debuttato al Teatro Comunale di Treviso diretta da Antonello Manacorda. L'anno successivo si è esibita nell'opera buffa di Spontini *Li puntigli delle donne* al Festival Pergolesi Spontini di Jesi. Negli ultimi anni ha ottenuto riconoscimenti in concorsi internazionali: il primo premio nel "Valentino Bucchi" e nel "Giuseppe Di Stefano", poi il secondo premio e il premio del pubblico al "Maria Caniglia".

Nell'attività concertistica propone un repertorio che spazia dalla musica rinascimentale a quella

contemporanea. Ha collaborato con importanti ensemble specialisti nel repertorio antico, tra i quali la Cappella della Pietà de' Turchini, Accademia Bizantina e La Venexiana, col quale oltre ad esibirsi al Musikverein di Vienna, al De Singel di Anversa, alla Frick Collection di New York, ha inciso sei dischi. Dal 2005 collabora con Sentieri Selvaggi, gruppo specializzato in musica contemporanea, diretto da Carlo Boccadoro. Nell'aprile 2009 è stata impegnata nella prima assoluta di *33 noms* di Ivan Fedele con la Filarmonica della Scala diretta da David Robertson.

Recentemente ha cantato in *Demofonte* di Jommelli, diretta da Riccardo Muti, al Festival di Pentecoste di Salisburgo, all'Opéra National di Parigi e a Ravenna Festival. Ha infine debuttato in *Norma* al Teatro Verdi di Pisa.



Margherita Settimo

Diplomata in pianoforte con il massimo dei voti, sta ora per laurearsi al DAMS dell'Università degli Studi di Torino.

Vincitrice del Concorso "Pacini" nel 2008, in quello stesso anno il mezzosoprano ha interpretato Maddalena del *Rigoletto* a La Spezia. Nel 2007 ha cantato nella *Manon Lescaut* a Roma, nella *Medea* al Teatro Antico di Taormina e in *Dido and Aeneas* a Milano.

Ha partecipato agli spettacoli di Lorenzo Arruga dedicati a Mozart e a Goldoni per Ravenna Festival (nel 2006 e 2007) e al Teatro Olimpico di Vicenza con i Solisti Veneti. Ha cantato ne *Il viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival, in *Street Scene* di Kurt Weill e in *Blimunda* di Azio Corghi al Teatro Regio di Torino. Ha poi interpretato *Magma* di Lamberto Coccioli diretta da Denise Fedeli al Teatro Rossini di Lugo, e ha inoltre cantato ne *Le preziose ridicole* di Felice Lattuada diretta da Guido Maria Guida a Novara e ne *Le nozze di Figaro* di Mozart a Duino sotto la direzione artistica di Claudio Desderi.

Si è esibita nei *Lieder Book* e *Song Book* di Giorgio Gaslini in duo con lo stesso autore. Tra i vari recital come solista si ricordano, oltre a quelli con il pianista Aldo Ceccato, quelli con i maestri Romano Gandolfi, Leone Magiera,

Jeffrey Swann, Massimo Palumbo per gli Amici del Museo Teatrale La Scala e per la Sala Verdi di Milano, il Teatro Comunale di Modena, il Regio di Torino, Musica per Roma, il Teatro Puccini di Merano, la Wiener Musikhochschule e l'Accademia Filarmonica di Bologna.

Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Donato Renzetti, Marco Guidarini, Gilberto Jiménez, Christopher Franklin, John Mauceri, Will Humburg, Denise Fedeli e con registi come Emilio Sagi, Giorgio Gallione, Jerome Savary.

Tra i riconoscimenti ricevuti si ricordano i primi premi ai concorsi lirici internazionali di Alessandria, "Catalani" di Ostra, "Debutto a Merano". Ha registrato, per BMG Ricordi, una selezione di arie d'opera rossiniane per mezzosoprano e, per La Bottega Discantica, G. Gaslini. *Storie di Sto.*

Più recentemente sono da segnalare il debutto nell'*Edgar* di Puccini al Teatro Rosetum di Milano, un concerto con orchestra al Théâtre National de Nice, la partecipazione a *Lustige Witwe* al Teatro Carlo Felice di Genova. E, ancora, ne *Il re nudo* di Luca Lombardi, su libretto di Sandro Cappelletto, al Teatro dell'Opera di Roma.



Nicola Pisaniello

Dopo aver intrapreso gli studi come tenore nel 1990 con il mezzosoprano Annamaria Rota, si è diplomato nel 1996 sotto la guida del tenore Paride Venturi. Ha inoltre studiato con Arrigo Pola e con Carlo Bergonzi, approfondendo il repertorio operistico verdiano e ricevendo l'attestato dell'Accademia Verdiana di Busseto. Ha ottenuto riconoscimenti in diversi concorsi internazionali, tra cui "Primo Palcoscenico" (1 classificato nel 2006), "Giuseppe Di Stefano" e "Ibla Grand Prize" di Ragusa.

Ha eseguito in concerto la *Petite messe solennelle* di Rossini e la *Krönungsmesse* di Mozart. Ha interpretato

Il barbiere di Siviglia presso l'Arena del Centro Studi Bacchelli e il Teatro Galiera di Bologna, i Teatri Ariberto, S. Domingo e S. Lorenzo alle Colonne di Milano, il Montecorvino Opera Festival. Ha poi preso parte a *L'elisir d'amore*, *Gianni Schicchi* e *Cenerentola* ancora nei Teatri S. Domingo e S. Lorenzo alle Colonne di Milano e a *Così fan tutte* presso il Teatro Bonci di Cesena.

Ha poi interpretato *Don Giovanni* presso il Teatro Greco di Taormina, *La Canterina* di Haydn al Teatro Consorziale di Budrio, *Traviata* al Cervinara Opera Festival e al Teatro Comunale

di Ragusa. Nell'ambito del festival di Cervinara si è inoltre esibito in *Bohème*, *Lucia di Lammermoor* (quest'ultima proposta anche presso il Teatro degli Industri di Grosseto) e *Rigoletto*. Ha preso parte infine a *Tosca* presso il Teatro di Budrio.

Ha cantato sotto la direzione di direttori quali Julian Kovacev, Alberto Veronesi, Onofrio Claudio Gallina, Marco Balderi, Silvia Casarin Rizzolo, Daniel Pacitti, Stefano Seghedoni, Silvano Frontalini, Angelo Pagliuca.

Ha infine preso parte alla registrazione in prima mondiale dell'opera *Gli amici di Gesù* di Giuseppe Zelioli.



Christian Senn

Cileno, ma di origine italiana, dopo aver conseguito la laurea in biochimica, vince una borsa di studio per continuare lo studio del canto, come baritono, perfezionandosi all'Accademia per solisti del Teatro alla Scala.

Recentemente ha partecipato alla rappresentazione di opere rossiniane: *La pietra di paragone* in una coproduzione del Teatro Regio di Parma e del Théâtre du Châtelet di Parigi, diretta da Jean Christophe Spinosi, *Italiana in Algeri* al Regio di Torino, *Barbiere di Siviglia* alla Scala, al Regio di Torino, alla Fenice e al Petruzzelli di Bari. Ha interpretato, inoltre, *Orlando* di Händel al Palau Les Arts di Valencia, *Faust* di Gounod a Santiago del Cile e a Mosca, *Lucia di Lammermoor* a Santiago del Cile, *L'infedeltà delusa* di Haydn al Musikfestspiele di Potsdam.

Specialista anche del repertorio barocco, si è esibito in opere vivaldiane quali *Bajazet* con L'Europa Galante di Fabio Biondi, *Orlando Furioso* con l'ensemble Matheus di Jean Christophe Spinosi a Torino e al Musikfest di Bremen, *La Senna Festeggiante* con l'Orchestra della Toscana.

Con il Giardino Armonico ha poi cantato la *Resurrezione* di Händel e con i Barocchisti della RTSI di Diego Fasolis *Alexander fest* sempre di Händel, *Magnificat* e *Cantata BWV 11* di Bach e

il *Requiem* di Mozart. Tra le interpretazioni mozartiane si ricordano inoltre *Betulia Liberata* in Germania con Accademia Bizantina, *Le Nozze di Figaro* alla Scala, *Il flauto magico* a Montpellier, *Così fan Tutte* al Teatro National di Santiago del Cile diretto da Maurizio Benini e successivamente da Johnatan Webb al Teatro Filarmonico di Verona e a Reggio Emilia. Appassionato del repertorio bachiano, ha eseguito tra l'altro la *Passione secondo Matteo* e la *Passione secondo Giovanni*, *Oratorio di Natale*, *Magnificat*, *Actus Tragicus*, diverse cantate profane oltre una quindicina di cantate sacre.

Ha collaborato inoltre con direttori quali Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Carlo Rizzi, Tiziano Severini, Fabrizio Carminati, Corrado Rovaris, Maurizio Barbacini, Ottavio Dantone, Giovanni Antonini e Antonio Florio.



Accademia Bizantina

Nasce a Ravenna nel 1983, con l'intento di fare musica "come un grande quartetto d'archi", con lo stesso impegno, la stessa partecipazione e soddisfazione collettiva. Oggi come allora, col medesimo approccio "cameristico", il gruppo è interamente gestito dai propri componenti, che, assieme, ne stabiliscono obiettivi e linee guida. Dal 1996 Ottavio Dantone e Stefano Montanari collaborano in piena sintonia alla gestione musicale dell'ensemble, ricoprendo rispettivamente i ruoli di direttore musicale e di primo violino concertatore, fondendo insieme il meglio delle loro qualità umane ed artistiche. L'intento comune, in ogni fase del lavoro, è quello di coniugare ricerca filologica e studio della prassi esecutiva su strumenti originali, con un'attenta e rispettosa lettura della partitura, come nella più nobile tradizione cameristica italiana. Rigore e raffinatezza di Dantone, energia ed estro di Montanari, entusiasmo e complicità da parte di ogni singolo strumentista, si fondono insieme come le tessere di un mosaico bizantino, rendendo l'Accademia uno dei più raffinati e vivaci ensemble di musica antica presenti oggi sulla scena internazionale. Numerose le incisioni per Decca, l'Oiseau Lyre, Harmonia Mundi, Naïve, Arts, Denon, Amadeus (premiata da riconoscimenti come Diapason D'Or e Midem), le partecipazioni a trasmissioni e dirette radiofoniche (Radio France, Rai Radio Tre, RSI, WDR) e i concerti nelle più prestigiose stagioni e sale di tutta Europa, Israele, Giappone, Messico, Stati Uniti e America del Sud.

violini primi

**Stefano Montanari, Gabriele Raspanti,
Mauro Massa, Marta Peroni**

violini secondi

Lisa Ferguson, Laura Mirri, Ulrike Fischer

viole

Diego Mecca, Alice Bisanti

celli

Jacques Emmanuel, Paolo Ballanti

violoni

Nicola Dal Maso

flauti a becco

Marco Scorticati, Gregorio Carraro

oboi

Barbara Ferrara, Pere Saragossa

fagotto

Steno Boesso

corni

Ermes Pecchinini, Dimer Maccaferri

trombe

Jonathan Pia, Luca Marzana

timpani

Danilo Grassi (13 nov), Riccardo Balbinutti (15 nov)

arciliuto

Tiziano Bagnati

cembalo

Stefano Demicheli



Fondazione
Ravenna
Manifestazioni

Teatro di Tradizione **Dante Alighieri**
Stagione d'Opera e Danza
2009-2010

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Vicario

Mario Salvagiani

Vicepresidente

Lanfranco Gualtieri

Consiglieri

Gianfranco Bessi, Antonio Carile, Alberto Cassani,
Valter Fabbri, Francesco Giangrandi, Natalino Gigante,
Roberto Manzoni, Maurizio Marangolo,
Pietro Minghetti, Antonio Panaino, Gian Paolo Pasini,
Roberto Petri, Lorenzo Tarroni

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Assemblea dei Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Ascom Confcommercio

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Revisori dei conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Direttore artistico

Angelo Nicastro

Coordinamento programmazione e progetti per le scuole

Federica Bozzo

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini

Servizi di sala Alfonso Cacciari

Marketing e ufficio stampa

Responsabile Fabio Ricci

Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza

Sistemi informativi, archivio fotografico Stefano Bondi

Impaginazione e grafica Antonella La Rosa

Segreteria Antonella Gambi, Ivan Merlo

Coordinamento biglietteria Daniela Calderoni

Biglietteria e promozione Bruna Berardi, Fiorella Morelli,

Paola Notturmi, Mariarosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita

Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Segreteria e contrattualistica

Responsabile Lilia Lorenzi

Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti

Segreteria amministrazione Valentina Battelli

Segreteria Maria Giulia Saporetti, Michela Vitali

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani

Capo macchinisti Enrico Ricchi

Macchinisti Matteo Gambi, Massimo Lai,

Francesco Orefice, Marco Stabellini

Capo elettricisti Luca Ruiba

Elettricisti Christian Cantagalli, Uria Comandini,

Marco Rabiti

Portineria Giuseppe Benedetti, Marco De Matteis



prossimo spettacolo

MAGGIODANZA
La Sylphide

coreografia originale
August Bournonville

ripresa da
Frank Andersen

musica
Herman Severin Lovenskjold

dicembre
sabato 19, ore 20.30 (turno A)
domenica 20, ore 15.30 (turno B)



L'associazione della piccola e media impresa

**Commercio, turismo, servizi,
lavoro autonomo**

Associati e Tutelati



Ravenna, piazza Bernini 7

Tel. 0544 292711 - Fax 0544 408188

www.confesercentiravenna.it

FATE SPAZIO.



maio

BURBERRY
LONDON
MEN'S TAILORIED CLOTHING

MISSONI

ETRO
Milano

EXCLUSIVO

POLO RALPH LAUREN

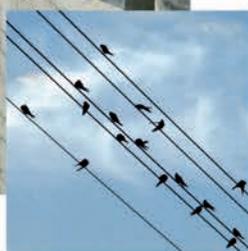
Fay

BALLANTYNE
CASIMERE

Lasciate il posto ai grandi marchi.

RWBWA via Cavour via Cairoli C.C.S.p.a. - Forlì - C.so. della Repubblica - www.tagiuri.it

TAGIURI
STILE DI VITA



La natura come progetto Il progetto come musica

Costruire imparando dalla natura.
Questo è il grande progetto
da più di cent'anni di Cmc.

Questo è il progetto di uomini che
lavorano per altri uomini, per realizzare
un futuro in armonia con l'ambiente.

