

Teatro Dante Alighieri
Stagione d'Opera
2012-2013



The Rape of Lucretia

BENJAMIN BRITTEN

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
2012-2013

The Rape of Lucretia

OPERA IN DUE ATTI
DI RONALD DUNCAN,
DAL DRAMMA *LE VIOL DE LUCRÈCE*
DI ANDRÉ OBEY, DA TITO LIVIO E DA SHAKESPEARE

MUSICA DI
Benjamin Britten

con il contributo di



partner



Teatro Alighieri
marzo | venerdì 22, domenica 24

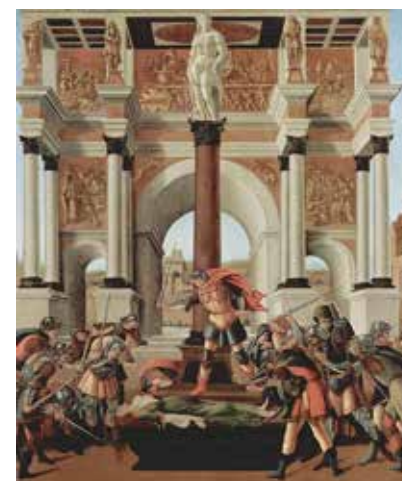


La natura come progetto

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.



Sandro Botticelli, *Storie di Lucrezia*, 1498
ca, Boston, Isabella Stewart Gardner
Museum.

Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica Ufficio Edizioni
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Il saggio di Lidia Bramani, la struttura
dell'opera di Enrico Girardi, la versione
italiana di Arianna Ghilardotti del libretto,
sono stati gentilmente concessi dalla
Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova.

In libretto in lingua è stato gentilmente
concesso da Boosey and Hawkes Music
Publishers Ltd., London.

Foto di scena alle pp. 4, 8, 64, 72, 78
© **Roberto Ricci**.

Foto di scena alle pp. 10, 52, 60, 68
© **Alfredo Anceschi**.

Foto di scena a p. 56
© **Marco Caselli Nirmal**.

L'editore si rende disponibile
per gli eventuali aventi diritto
sul materiale utilizzato.

Stampa **Tipografia Moderna, Ravenna**

Sommario

La locandina	pag. 5
Il libretto	pag. 7
Il soggetto	pag. 53
L'opera in breve di Cristina Ghirardini	pag. 55
La fiducia nell'opera lirica del Novecento di Lidia Bramani	pag. 59
Note di Regia di Daniele Abbado	pag. 79
Struttura dell'opera di Enrico Girardi	pag. 81
I protagonisti	pag. 83



The Rape of Lucretia

opera in due atti
di Ronald Duncan, dal dramma *Le viol de Lucrece*
di André Obey, da Tito Livio e da Shakespeare

musica di Benjamin Britten

L'opera viene rappresentata in lingua originale con sopratitoli in italiano

personaggi e interpreti

Lucretia **Julianne Young, Kirstin Chavez**
Male Chorus **John Daszak**
Female Chorus **Cristina Zavalloni, Susannah Glanville**
Collatinus **Joshua Bloom**
Tarquinius **Jacques Imbrailo**
Junius **Philip Smith**
Bianca **Gabriella Sborgi**
Lucia **Laura Catrani**

direttore Jonathan Webb

regia Daniele Abbado

scene, costumi e luci Gianni Carluccio

video Luca Scarzella

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

direttore allestimenti **Italo Grassi**
direttore di produzione **Marco Zane**
capo macchinista **Mauro Ravenni**
assistente datore luci **Luciano Roticiani**
consolle luci **Massimo Caverni**
attrezzeria **Cristina Pierattini**
tecnico video **Massimo Caponi**
responsabile vestizione **Gianna Poli**
trucco e parrucco **Marzia Lippi**

allestimento I Teatri di Reggio Emilia
coproduzione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, I Teatri di Reggio Emilia,
Teatro Alighieri di Ravenna

The Rape of Lucretia

Opera in due atti

(libretto di Ronald Duncan*)

dal dramma *Le viol de Lucrece* di André Obey, da Tito Livio e da Shakespeare

musica di Benjamin Britten

PERSONAGGI

Male Chorus	<i>tenore</i>	Coro maschile
Female Chorus	<i>soprano</i>	Coro femminile
Collatinus , a Roman general	<i>basso</i>	Collatino , generale romano
Junius , a Roman general	<i>baritono</i>	Giunio , generale romano
Prince Tarquinius , son of the Etruscan tyrant Tarquinius Superbus	<i>baritono</i>	Principe Tarquinio , figlio del tiranno etrusco Tarquinio il Superbo
Lucretia , wife of Collatinus	<i>contralto</i>	Lucrezia , moglie di Collatino
Bianca , Lucretia's nurse	<i>mezzosoprano</i>	Bianca , nutrice di Lucrezia
Lucia , Lucretia's maid	<i>soprano</i>	Lucia , ancella di Lucrezia

* Traduzione di Arianna Ghilardotti. Per gentile concessione della Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova.



Prefazione all'opera di Benjamin Britten

Molti pensano che i compositori possano adattare alla musica qualsiasi genere di antica poesia o che qualsiasi genere di parole possa stimolare la loro immaginazione. Ciò è vero in molti casi.

Alcuni grandi compositori si sono ispirati a versi molto semplici (come molto spesso Schubert) anche se non molti si sono spinti tanto lontano come Darius Milhaud che, nel suo *Machines agricoles*, musica un catalogo. Ma credo che, se le parole di una canzone si combinano con la musica per raggiungere la massima comprensione del pensiero e la massima chiarezza di espressione, il risultato sia una grande soddisfazione artistica per l'ascoltatore. Ciò si applica egualmente a forme più ampie, quali l'oratorio, la cantata e l'opera. In molti oratori naturalmente, dove le parole provengono dalla liturgia o dalla Bibbia, il compositore trova in esse l'ispirazione più grande possibile per questo genere di musica; ma salvo qualche eccezione, come Metastasio, Dryden, Da Ponte e Boito, pochi veri poeti hanno fornito libretti per questi generi musicali. Ci possono essere varie ragioni per questo atteggiamento: in primo luogo, i compositori d'opera hanno una reputazione di indifferenza spietata (in alcuni casi giustamente) nei confronti dei valori poetici – e tutto ciò di cui essi hanno bisogno è uno scrittore mediocre da tiranneggiare, e i veri poeti, questo, non lo possono tollerare. Inoltre, occorre moltissimo tempo per padroneggiare le formule operistiche – i recitativi, le arie e gli insiemi. La cattiva dizione di molti cantanti, infine, pare rendere impossibile la comprensione dei più raffinati pensieri di un poeta. Presumo che sia questa una delle ragioni più plausibili che determinano la timidezza di un poeta ad addentrarsi nel campo operistico. Per essere adatta alla musica, infatti, la poesia deve essere semplice, breve e cristallina; per molti poeti questo implica un grande sforzo, e il poema epico psicologico da leggere (o da non leggere) nella pace di uno studio risulta per loro più allettante: credo che si sbagliano. L'opera richiede simile concisione anche al compositore: egli deve essere capace di dipingere uno stato d'animo o un'atmosfera in una sola frase e deve ricercare incessantemente quella adatta. Questa ricerca è eternamente affascinante e stimolante, e tale deve essere anche per il poeta. Egualmente stimolante per lui dovrebbe essere il problema della continuità, o dei livelli di intensità e di sviluppo dei caratteri e delle situazioni. Inoltre, se sta lavorando insieme a un compositore con cui è in sintonia, allora i sincronismi e le inflessioni del dialogo possono essere fissati in modo esatto e definitivo a un livello che non è possibile attraverso alcun altro mezzo espressivo. Questo "lavorare insieme" del poeta e del compositore, appena descritto, sembra essere uno dei segreti per scrivere una buona opera. Nella discussione generale sulla forma del lavoro – la trama, la divisione in recitativi, arie, insiemi e così via – il musicista avrà molte idee che potranno stimolare e influenzare il poeta. Analogamente, una volta che il libretto è stato scritto e il compositore sta lavorando sulla musica, possibili mutamenti potranno essere suggeriti dal fluire della musica, e il libretto potrà essere modificato di conseguenza. Durante le prove, non appena il lavoro inizia a realizzarsi sia sul piano dell'ascolto che su quello visivo, altri cambiamenti possono essere considerati necessari. Il compositore e il poeta dovrebbero lavorare a strettissimo contatto attraverso tutte le fasi, da quelle preliminari fino alla prima rappresentazione. E questo fu, in effetti, il caso di *The Rape of Lucretia*.

(Traduzione di Elena Miola)



Act one

Scene I

*The generals' tent in the camp outside Rome.
(House curtain rises showing Male Chorus
and Female Chorus, reading from books)*

Male Chorus

Rome is now ruled by the Etruscan upstart:
Tarquinius Superbus, the Proud, King.
But once servant to the late monarch
Servius. How did Tarquinius reach the throne?
By making his own virtues and his will
bend to the purpose of determined evil.
In quiet humility he bid his pride;
and running to agree with every faction
divided the Roman court till each part
sought him as an ally; and those he murdered,
he would mourn as though a friend had died.
If piety impeded him, he'd pray with it;
if greed, he'd bribe it;
and always he'd pay his way with the
prodigious liberality
of self-coined obsequious flattery;
so he climbed and married the king's own
daughter
whom he murdered; then married her sister,
the self-seeking, self-appointed widow
who'd poisoned her first husband, the heir.
Once joined in holy wedlock they throttled
the king;
and now rule Rome by force and govern by
sheer terror.
Whilst their son, Tarquinius Sextus of whom
you shall hear,
leads Roman youth to Etruscan war
and treats the proud city as if it were his
whore.

Female Chorus

It is an axiom among kings, to use
a foreign threat to hide a local evil.
So here the grumbling Romans march from
Rome
to fight the Greeks who also march from home;
both armies fretting under their own generals.

Atto primo

Scena prima

*La tenda dei generali nell'accampamento alle
porte di Roma.
(Il sipario si alza, mostrando il Coro Maschile
e il Coro Femminile che leggono da libri)*

Coro maschile

Roma è ora governata dall'arrivista etrusco:
Tarquinio il Superbo, l'Orgoglioso, Re.
Ma in passato servo dell'ultimo re
Servio. Come è arrivato al trono Tarquinio?
Mettendo deliberatamente tutti i suoi talenti
e la sua volontà al servizio dei suoi scopi
malvagi.
Celò il suo orgoglio sotto un'apparenza di
umiltà silenziosa;
e correndo ad accordarsi con ogni fazione
divise la corte romana, finché ogni parte
lo cercò come alleato; e quelli che uccideva,
li piangeva come se fosse morto un suo amico.
Quando gli era d'ostacolo la pietà, sua arma
era la preghiera;
quando si trovava di fronte all'avidità,
ricorreva alla corruzione;
e riusciva sempre a farsi strada prodigando a
piene mani
la servile adulazione in cui è maestro;
così è salito sempre più in alto e ha sposato la
figlia del re
che poi ha ucciso; quindi ha sposato la sorella
di lei,
la vedova ambiziosa e interessata
che aveva avvelenato il suo primo marito, l'erede.
Una volta uniti in matrimonio strangolarono il re;
e ora regnano su Roma con la forza e la
governano con la legge del terrore.
Frattanto il figlio loro, Tarquinio Sesto del
quale sentirete,
conduce alla guerra etrusca la gioventù romana
e tratta l'orgogliosa città come se fosse la sua
sgualdrina.

Coro femminile

È un assioma tra i re usare
una minaccia straniera per nascondere il
male interno.
Così qui i Romani lasciano di malavoglia
Roma per andare
a combattere i Greci, che pure abbandonano

(Female Chorus closes her book)

How slowly time here moves towards the date;
this Rome has still five hundred years to wait before Christ's birth and death from which time fled
to you with hands across its eyes. But here other wounds are made, yet still His blood is shed.

Male and Female Chorus

While we as two observers stand between this present audience and that scene;
we'll view these human passions and these years
through eyes which once have wept with Christ's own tears.
(Front cloth rises. The scene is a camp outside Rome, with the generals' tent in Foreground)

Male Chorus

Here the thirsty evening has drunk the wine of light;
sated, the sun falls through the horizon, the air sits on their backs like a heavy bear.
Only the noise of crickets alleviates the weight of this silent evening.
Horses sensing thunder stamp in their stables
bull-frogs brag on their persistent note, centurions curse their men, the men curse their luck,
as they look towards Rome's distant lights, which, bent in the Tiber, beckon through the night.
(The tent is opened from the inside. Collatinus, Junius and Tarquinius are seated, drinking)

Collatinus

Who reaches heaven first is the best philosopher.
Bacchus jumps there with a cup,
reason climbs there later.

le loro case:

entrambi gli eserciti mordono il freno sotto il comando dei rispettivi generali.
(Il Coro Femminile chiude il libro)
Come avanza lentamente il tempo verso la data fatidica;
questa Roma deve ancora aspettare cinquecento anni
prima della nascita e della morte di Cristo, da cui il Tempo è fuggito
verso di voi coprendosi gli occhi con le mani.
Ma qui
vengono inferte altre ferite, tuttavia viene versato ancora il Suo sangue.

Coro maschile e femminile

Mentre noi staremo qui come due osservatori tra quella scena e il pubblico presente,
guarderemo queste umane passioni e questi anni
con occhi che un tempo hanno pianto con le lacrime di Cristo.
(Il sipario di proscenio si alza. La scena mostra un accampamento fuori Roma, con la tenda dei generali in primo piano)

Coro maschile

Qui la sera assetata ha bevuto il vino della luce;
ormai sazio, il sole cala al di là dell'orizzonte;
l'aria
grava sulle loro spalle, pesante come un orso.
Solo il canto dei grilli allevia il silenzio di questa sera opprimente.
I cavalli sentono avvicinarsi il tuono e scalpitano nelle stalle;
le rane giganti gonfiano la gola emettendo il loro monotono verso;
i centurioni imprecano contro i loro uomini, gli uomini maledicono la sorte, mentre guardano le lontane luci di Roma, che riflesse nel Tevere ammiccano nella notte.
(La tenda si apre dall'interno. Collatino, Giunio e Tarquino sono seduti e bevono)

Collatino

Il primo che raggiunge il cielo è il miglior filosofo
Bacco ci arriva in un salto con una coppa,
la Ragione ci si arrampica più tardi.

Collatinus, Junius, Tarquinius

(in the tent)
Oh, the only cup worth filling is this! Is this!

Male Chorus

They drink for their time is flowing with the night,
and life is dark except where wine sheds light.
But the officers are not generally drunk so early.

Junius

Who reaches heaven last is the worst philosopher.
Logic limps there on a rule,
Cupid flies there sooner.

Collatinus, Junius, Tarquinius

Oh, the only girl worth having is wine! Is wine! Is wine!

Male Chorus

The night is weeping with its tears of stars but these men laugh – for what is sad is folly.
And so they drink to drown their melancholy.

Tarquinius

Who drowns in women's eyes and then drinks lips of pleasure sucks all heaven in a kiss,
then thirsts in hell for ever!

Collatinus, Junius, Tarquinius

Oh, the only wine worth having is love! Is love! Is love!

Junius

Love, like wine, spills easily as blood...

Tarquinius

And husbands are the broken bottles.

Male Chorus

Last night some generals rode back to Rome

Collatino, Giunio, Tarquino

(nella tenda)
Oh, l'unica coppa che vale la pena di riempire è questa! È questa!

Coro maschile

Bevono perché il loro tempo sta fuggendo insieme alla notte
e la vita è cupa, quando non è illuminata dal vino,
ma gli ufficiali generalmente non si ubriacano così presto.

Giunio

Chi raggiunge il cielo per ultimo è il peggior filosofo.
La Logica zoppica fin lassù sulle sue regole,
Cupido volando arriva prima.

Collatino, Giunio, Tarquino

Oh, la sola ragazza che vale la pena di avere è il vino! È il vino! È il vino!

Coro maschile

La notte piange con lacrime di stelle, ma questi uomini ridono – perché la tristezza è follia.
E così bevono per affogare la loro malinconia.

Tarquino

Chi annega in occhi di donna e poi beve labbra di piacere, succhia tutto il paradiso in un bacio
e poi soffre la sete per sempre nell'inferno!

Collatino, Giunio, Tarquino

Oh, l'unico vino che val la pena di avere è l'amore! È l'amore! È l'amore!

Giunio

L'amore, come il vino, si versa facilmente come il sangue...

Tarquino

E i mariti sono le bottiglie infrante.

Coro maschile

Ieri notte alcuni generali sono tornati a Roma

to see if their wives stayed chaste at home.

Junius

Maria was unmasked at a masked ball.

Tarquinius

Celia was not found at all,
Flavius is still searching for her!

Junius

And Maximus found his wife Donata
had been served by some Sicilian actor!

Tarquinius

Sophia's silver chastity belt
was worn by her coachman – as a collar!

Junius

There Leda lay after a midnight bout,
too drunk to give a clear account.

Tarquinius

Patricia lay naked with a negro.
She told Junius she'd been having massage!

Collatinus

You were fools to go at all!
Fools to set the honour of your wives
against a drunken bet!
I warned you not to go.

Tarquinius

Why should you complain?
We found Lucretia safe at home.

Junius

The only wife who stood the test.

Tarquinius

And Collatinus has won the bet.
And Junius is a cuckold
a cuckold's a cock
without a crow
and Junius is a cuckold!

a cavallo
per vedere se le loro mogli se ne stavano
caste a casa.

Giunio

Maria era senza maschera a una festa
mascherata.

Tarquinius

Celia addirittura non si è trovata,
Flavio la sta ancora cercando!

Giunio

E Massimo ha scoperto che sua moglie Donata
era stata ben servita da un attore siciliano!

Tarquinius

La cintura di castità d'argento di Sofia
la portava al collo il suo cocchiere!

Giunio

Leda giaceva intontita dopo un'orgia
notturna,
troppo ubriaca per spiegare ciò che era
accaduto.

Tarquinius

Patrizia era a letto con un negro.
Ha detto a Giunio che le stava facendo un
massaggio!

Collatino

Che sciocchi siete stati!
Non dovevate giocare l'onore delle vostre mogli
per una scommessa da ubriachi!
Vi avevo avvertito di non andare.

Tarquinius

Perché ti lamenti?
Abbiamo trovato Lucrezia al sicuro a casa.

Giunio

L'unica moglie che ha passato l'esame.

Tarquinius

E Collatino ha vinto la scommessa.
E Giunio è un cornuto!
Un cornuto è un gallo
che non può cantare,
e Giunio è un cornuto!

Junius

(*angrily*)
So are you, too,
Tarquinius
since you have made
the whole of Rome
your brothel.
My wife's untrue,
but so is yours.
For you unmarried
can only know
the constancy
of whores.

Tarquinius

(*rising*)
You forget I am the Prince of Rome!

Junius

But I at least am Roman!

Tarquinius

With a negro deputy in bed,
it's better to be Etruscan!
(*They brawl*)

Junius

Spendthrift!

Tarquinius

Usurer!

Junius

Lecher!

Tarquinius

Eunuch!

Junius

Climber!

Tarquinius

Upstart!

Junius

Rake!

Tarquinius

Rat!

Junius

You young sot!

Giunio

(*con rabbia*)
Anche tu lo sei,
Tarquinius,
visto che hai fatto
di Roma intera
il tuo bordello.
Mia moglie è infedele
ma anche la tua lo è,
giacché non essendo sposato,
tu puoi conoscere solo
la fedeltà
delle prostitute.

Tarquinius

(*alzandosi*)
Dimentichi che sono il Principe di Roma!

Giunio

Ma io almeno sono romano!

Tarquinius

Con un negro nel letto al tuo posto,
è meglio essere etruschi!
(*Litigano*)

Giunio

Spendaccione!

Tarquinius

Usuraio!

Giunio

Libertino!

Tarquinius

Eunuco!

Giunio

Arrivista!

Tarquinius

Arricchito!

Giunio

Dissoluto!

Tarquinius

Opportunista!

Giunio

Giovane ubriacone!

Tarquinius
You old man!

Junius
Lewd licentious lout!

Tarquinius
Pagan dyspeptic pig!

Junius
Ram reared!

Tarquinius
Wolf weaned!

Collatinus
(*parting them*)
Peace! Peace! Save your swords till we meet
the Greeks.
Let us drink, Prince Tarquinius, a toast!

Tarquinius
To the chaste Lucretia!
To the lovely Lucretia!

Collatinus, Junius, Tarquinius
Lucretia!
(*Junius rushes from the tent, closing the flap
behind him*)

Junius
Lucretia! Lucretia!
I'm sick of that name.
Her virtue is
the measure of my shame.
Now all of Rome
will laugh at me,
or what is worse
will pity me.

Male Chorus
Oh, it is plain
that nothing pleases
your friends so much
as your dishonour,
for now they can
indulge in chatter
and patronise you
with their patter,
and if by chance
you lose your temper,
they say they tease
in all good humour.

Tarquinius
Vecchiaccio!

Giunio
Zoticone debosciato e immorale!

Tarquinius
Accidioso maiale pagano!

Giunio
Allevato da un montone!

Tarquinius
Svezzato da una lupa!

Collatino
(*separandoli*)
Basta! Fate la pace! Risparmiate le vostre
spade per i Greci.
Facciamo un brindisi, Principe Tarquinio!

Tarquinius
Alla casta Lucrezia!
Alla bella Lucrezia!

Tarquinius, Giunio, Collatino
Lucrezia!
(*Giunio corre fuori dalla tenda, lasciandone
ricadere i lembi dietro di sé*)

Giunio
Lucrezia! Lucrezia!
Non ne posso più di quel nome.
La sua virtù segna
la misura della mia vergogna.
Ora tutta Roma
riderà di me,
o peggio ancora,
mi compatirà.

Coro maschile
Oh, è evidente
che niente diverte
i tuoi amici quanto
il tuo disonore,
perché ora possono
sparlare di te quanto vogliono
e trattarti con superiorità
nelle loro ciarle,
e se ti capiterà
di perdere la pazienza,
diranno che volevano
soltanto scherzare.

Junius
Tomorrow the city urchins will sing my name
to school
and call each other "Junius" instead of "Fool".
Collatinus will gain my fame with the Roman
mob,
not because of battles he has won
– but because Lucretia's chaste –
and the Romans being wanton worship
chastity.
Lucretia!

Male Chorus
Collatinus is politically astute to choose a
virtuous wife.
Collatinus shines brighter from Lucretia's
fame.
Collatinus is lucky, very lucky...
Oh, my God with what agility
does jealousy
jump into a small heart,
and fit
till it fills it,
then breaks that heart.

Junius
(*with venom*)
Lucretia!...
(*Enter Collatinus from tent*)

Collatinus
How bitter of you,
how venomous
to vent your rage on her!
Why be so vicious
why so jealous?
You're blinded by grief
at Patricia's unfaithfulness.

Junius
The wound in my heart,
Collatinus,
will drive me to despair.
I ask your forgiveness
for being malicious
when you are so proud
of Lucretia's virtue
(*aside*)
or good luck!
(*Collatinus offers Junius his hand*)

Giunio
Domani tutti i monelli di Roma canteranno il
mio nome nelle scuole,
invece di darsi l'un l'altro dello sciocco
diranno "Giunio".
La fama di cui godevo presso il popolo
romano passerà a Collatino,
non per le battaglie vinte
– ma perché Lucrezia è casta –
e i Romani essendo dissoluti venerano la
castità.
Lucrezia!

Coro maschile
Collatino è politicamente astuto nell'essersi
scelto una moglie virtuosa.
Collatino brilla più luminoso grazie alla
reputazione di Lucrezia.
Collatino è fortunato, molto fortunato...
Oh mio Dio, con quale agilità
la gelosia
si tuffa in un piccolo cuore,
e lo pervade,
e lo riempie
fino a spezzarlo.

Giunio
(*con acredine*)
Lucrezia!...
(*Collatino esce dalla tenda*)

Collatino
Quanta ostilità,
com'è ingiusto,
da parte tua, sfogare tanta rabbia contro di lei!
Perché sei così incattivito,
così geloso?
Sei accecato dal dolore
per l'infedeltà di Patrizia.

Giunio
La ferita inferta al mio cuore,
Collatino,
mi condurrà alla disperazione.
Ti chiedo perdono
per il mio rancore,
quando tu sei così orgoglioso
della virtù di Lucrezia
(*a parte*)
o della tua fortuna.
(*Collatino porge la mano a Giunio*)

Collatinus

Dear friend!

Junius

Collatinus!
(They embrace)

Collatinus

Those who love create
fettors which liberate.
Those who love destroy
their solitude.
Their love is only joy
those who love defeat
time, which is Death's deceit.
Those who love defy
death's slow revenge.
Their love is all despair.
(*Tarquinius reels out of the tent*)

Tarquinius

Oh, the only girl worth having
is wine! Is wine! Is wine!
And Junius is a...

Collatinus

(*stopping him*)
Enough, Tarquinius!

Tarquinius

A cuckold, a cuckold, a cuckold!

Junius

For God's sake, stop!

Collatinus

You disgrace your rank by brawling like a
common peasant.

Junius

He's drunk.

Collatinus

That's enough, Junius! Leave
quarrelling to those with less
important tasks ahead.

Junius

I'm ready to forget. Give me your hand,
Tarquinius.

Collatino

Amico mio!

Giunio

Collatino!
(*Si abbracciano*)

Collatino

Coloro che amano si creano
catene che li rendono liberi.
Coloro che amano distruggono
la propria solitudine.
Il loro amore non è altro che gioia.
Coloro che amano vincono
il Tempo, che è l'inganno della Morte.
Coloro che amano sfidano
la lenta vendetta della Morte.
Il loro amore è pieno di disperazione.
(*Tarquinius entra barcollando nella tenda*)

Tarquinius

Oh, l'unica ragazza che vale la pena di avere
è il vino! È il vino! È il vino!
E Giunio è un...

Collatino

(*fermandolo*)
Basta, Tarquinius!

Tarquinius

Un cornuto, un cornuto, un cornuto!

Giunio

Per Dio, basta!

Collatino

Tu disonori il tuo grado, schiamazzando come
un volgare zoticone.

Giunio

È ubriaco.

Collatino

Basta, Giunio! Lasciate
i litigi a chi non ha compiti
importanti che lo aspettano.

Giunio

Sono pronto a dimenticare. Dammi la mano,
Tarquinius.

Collatinus

With you two arm in arm again,
Rome can sleep secure.
Good night!
(*Collatinus goes off towards his tent*)

Tarquinius

Good night!

Junius

Good night!

Tarquinius

There goes a happy man!

Junius

There goes a lucky man!

Tarquinius

His fortune is worth more than my Etruscan
crown.

Junius

But he is subject to your crown!

Tarquinius

And I am subject to Lucretia.

Junius

What makes the Nubian
disturb his heavy mountain?
Why does he ravish
the rock's austerity
and powder it to dust
to find its secret lust
till in his hand he holds
the cruel jewel?
Is this all his hands were seeking?

Tarquinius

What drives the Roman
beyond his river Tiber?
Why do Egyptians dare
the shark's ferocity
and grovel in the deep
to rake its dream of sleep
till to his Queen he gives
the royal pearl? Is this what his eyes were
seeking?

Collatino

Con voi due di nuovo amici,
Roma può dormire sicura.
Buona notte!
(*Collatino si avvia verso la sua tenda*)

Tarquinius

Buona notte!

Giunio

Buona notte!

Tarquinius

Ecco un uomo felice!

Giunio

Ecco un uomo fortunato!

Tarquinius

La sua fortuna vale di più della mia corona
etrusca.

Giunio

Ma egli è suddito della tua corona!

Tarquinius

E io sono suddito di Lucretia.

Giunio

Che cosa spinge il Nubiano
a disturbare l'imponente montagna?
Perché viola
l'austera roccia
e la riduce in polvere
per trovare l'oggetto del suo segreto desiderio,
finché non tiene tra le mani
il gioiello crudele?
Non è che questo, ciò che le sue mani
cercavano?

Tarquinius

Che cosa spinge il Romano
al di là del fiume Tevere?
Perché gli Egiziani sfidano
la ferocia dello squalo,
disturbandone il sonno,
e perlustrano strisciando il fondo del mare,
per permettergli di offrire alla sua regina
la perla regale?
È questo ciò che i suoi occhi stavano
cercando?

Tarquinius, Junius
If men were honest
they would all admit
that all their life
was one long search.
A pilgrimage to a pair of eyes,
in which there lies a reflection greater than
the image,
a perfection which is love's brief mirage.

Junius
It seems we agree.

Tarquinius
But are not of the same opinion!

Junius
What do you mean?

Tarquinius
I am honest and admit
as a woman's my beginning,
woman's the end I'm seeking.

Junius
Well...?

Tarquinius
But as ambition is your beginning,
power's the end you're seeking.

Junius
That's not true! But don't let's quarrel.
We're both unfortunate: I, with my unfruitful,
faithless
wife, you. . .

Tarquinius
With my barren bevy of listless whores.
Oh, I am tired of willing women!
It's all habit with no difficulty or achievement
to it.

Junius
But Collatinus has Lucretia...

Tarquinius
But Lucretia's virtuous.

Tarquinio, Giunio
Se gli uomini fossero onesti,
ammetterebbero tutti
che la loro vita
è stata una lunga ricerca.
Un pellegrinaggio verso due occhi
in cui brilla
un riflesso più grande dell'immagine,
una perfezione che è il breve miraggio
dell'amore.

Giunio
A quanto pare, siamo d'accordo.

Tarquinio
Ma non siamo della stessa opinione!

Giunio
Che cosa vuoi dire?

Tarquinio
Io sono onesto e ammetto
che poiché ho avuto inizio da una donna,
donna è pure la meta che sto cercando.

Giunio
E allora...?

Tarquinio
Ma poiché invece tu sei partito dall'ambizione,
il fine a cui ambisci è il potere.

Giunio
Non è vero! Ma non litighiamo.
Siamo entrambi sfortunati: io con la mia
sposa sterile e infedele,
e tu...

Tarquinio
Con la mia schiera inutile di prostitute
indifferenti.
Come sono stanco di donne pronte a
concedersi!
È tutta abitudine, non c'è assedio né
conquista.

Giunio
Ma Collatino ha Lucrezia...

Tarquinio
Ma Lucrezia è virtuosa.

Junius
Virtue in women is a lack of opportunity.

Tarquinius
Lucretia's chaste as she is beautiful.

Junius
Women are chaste when they are not
tempted.
Lucretia's beautiful but she's not chaste.
Women are all whores by nature.

Tarquinius
No, not Lucretia!

Junius
What?...
Already jealous of her honour?
Men defend a woman's honour
when they would lay siege to it themselves.

Tarquinius
I'll prove Lucretia chaste.

Junius
No - that you will not dare! That you will not
dare...
Good night, Tarquinius.
(*Junius goes off to his tent; Tarquinius paces
slowly up and down*)

Male Chorus
Tarquinius does not dare,
when Tarquinius does not desire;
but I am the Prince of Rome
and Lucretia's eyes my Empire.
It is not far to Rome...
Oh, go to bed, Tarquinius...
The lights of Rome are beckoning...
The city sleeps. Collatinus sleeps.
Lucretia! Lucretia!

Tarquinius
My horse! My horse!
(*Front cloth falls as Tarquinius goes off with
sudden resolution*)

Giunio
Nelle donne, la virtù è solo mancanza di
occasioni.

Tarquinio
Lucrezia è tanto casta quanto bella.

Giunio
Le donne sono caste quando non hanno
tentazioni.
Lucrezia è bella, ma non è casta.
Le donne sono tutte sguadrine di natura.

Tarquinio
No, non Lucrezia!

Giunio
Che?...
Sei già geloso del suo onore?
Quando un uomo difende l'onore di una donna,
è perché vorrebbe esserne lui l'attentatore.

Tarquinio
Dimostrerò che Lucrezia è casta.

Giunio
No, non oserai! Questo no, non lo oserai...
Buona notte, Tarquinio.
(*Giunio esce; Tarquinio cammina lentamente
avanti e indietro*)

Coro maschile
Tarquinio non osa,
quando Tarquinio non desidera;
ma io sono il Principe di Roma
e gli occhi di Lucrezia il mio impero.
Roma non è lontana...
Oh, va' a letto, Tarquinio...
Le luci di Roma ammiccano invitanti...
La città sta dormendo. Collatino dorme.
Lucrezia! Lucrezia!

Tarquinio
Il mio cavallo! Il mio cavallo!
(*Il sipario di proscenio cala mentre Tarquinio
esce con improvvisa decisione*)

Interlude

Male Chorus

Tarquinius does not wait
for his servant to wake,
or his groom to saddle;
he snatches a bridle

and forcing the iron bit
through the beast's bared white teeth,
runs him out of the stable
mounts without curb or saddle

the stallion's short straight back
and with heel and with knees
clicks his tongue, flicks his whip,
throws the brute into mad gallop.

Impetuous the powered flanks,
and reckless the rider
now the Prince and Arab steed
bend as one for both are speed.

Hear the hoofs punish the earth!
Muscles strain, tendons taut,
tail held high, head thrust back,
all's compact, nothing's slack.

See, the horse takes the bit
between his teeth, now no rein
can impede or stop him,
yet the Prince still whips him.

Now who rides? Who's ridden?
Tarquinius, the stallion?
Or the beast, Tarquinius?
In both blood furious

with desire impetuous
burns for its quietus
with speed aflame through sweat and dust
the arrow flies straight as lust.

But here they cannot cross.
Turn back, Tarquinius;
do not tempt the Tiber
try to swim this river!

Stallion rears, hoofs paw the stars
the Prince desires, so he dares!

Interludio

Coro maschile

Tarquino è troppo impaziente
per svegliare il suo servo
e far sellare il cavallo;
afferra le briglie

e, forzando il morso
tra i bianchi denti dell'animale,
lo precipita fuori dalla stalla,
cavalcando senza sella né staffe

la liscia groppa dello stallone,
e spronandolo coi talloni e coi ginocchi
schiocca la lingua, schiocca la frusta,
e lo spinge a un folle galoppo.

Impetuosi sono i lombi possenti dell'animale,
e senza paura è il cavaliere;
ora il principe e il destriero arabo si piegano
come fossero una cosa sola, entrambi più
veloci del vento.

Udite come gli zoccoli colpiscono il suolo!
Muscoli al limite dello sforzo, tendini tesi,
alta la coda, arrovosciata la testa,
tutto è compatto, nessun cedimento.

Vedete come il cavallo stringe il morso
tra i denti, ormai non ci sono redini
che possano ostacolarlo o fermarlo,
eppure il principe continua a sferzarlo.

Ora chi è che cavalca? Chi è cavalcato?
È Tarquino che monta lo stallone?
O è il destriero che cavalca Tarquino?
In entrambi scorre un sangue impetuoso,

ardente di un desiderio
che anela all'appagamento,
accesa dal sudore e dalla polvere,
la freccia vola dritta e rapida come la bramosia.

Ma qui non possono attraversare.
Torna indietro, Tarquino!
Non sfidare il Tevere!
Prova a passare a nuoto questo fiume!

Lo stallone s'impenna, gli zoccoli scalciano
verso le stelle,

Now stallion and rider
wake the sleep of water

disturbing its cool dream
with hot flank and shoulder.
Tarquinius knows no fear!
He is across! He's heading here!
Lucretia!

Scene II

A room in Lucretia's house in Rome, the same evening.

(Front cloth rises, showing the hall of Lucretia's home. Lucretia is sewing, while Bianca and Lucia work at their spinning wheels)

Female Chorus

Their spinning wheel unwinds
dreams which desire has spun!
Turning and turning
twisting the shreds of their hearts
over and over.

Lucretia

Till in one word all is wound.
Collatinus! Collatinus!
Whenever we are made to part
we live within each other's heart,
both waiting, each wanting.

Female Chorus

Their humming wheel reminds
age of its loss of youth;
spinning and spinning
teasing the fleece of their time
restless, so restless.

Bianca

Till like an old ewe I'm shorn
of beauty! Of beauty!
Though I have never been a mother,
Lucretia is my daughter
when dreaming, when dreaming.

Female Chorus

Their restless wheel describes
woman's delirium;

il principe arde di desiderio e quindi osa!
Ora stallone e cavaliere
destano le acque dormienti,

disturbandone i freddi sogni
con i fianchi e le spalle palpitanti.
Tarquino non conosce la paura!
Ha attraversato il fiume! Si sta dirigendo qui!
Lucretia!

Scena seconda

Una stanza nella casa di Lucretia a Roma, la sera stessa.

(Si alza il sipario di proscenio, mostrando la sala della casa di Lucretia. Lucretia sta cucendo, mentre Bianca e Lucia lavorano all'arcolaio)

Coro femminile

La rocca dipana i sogni
che il desiderio ha filato!
Girando e girando,
attorciglia continuamente i fili
dei loro cuori.

Lucretia

Finché tutto si avvolge in un'unica parola.
Collatino! Collatino!
Ogni volta che siamo costretti a separarci,
viviamo l'uno nel cuore dell'altro,
entrambi in attesa, privo ciascuno dell'altro.

Coro femminile

Il fruscio della rocca ricorda
alla vecchiaia la giovinezza perduta;
filando e filando,
pettinando la lana del tempo che le è stato
assegnato,
senza tregua, senza tregua.

Bianca

Finché, come quando si tosa una vecchia
pecora,
da me cadrà la bellezza! La bellezza!
Anche se non sono mai stata una madre,
Lucretia è mia figlia
in sogno, in sogno.

Coro femminile

La loro rocca che non si ferma mai, descrive
la follia delle donne,

searching and searching
seeking the threads of their dreams
finding and losing.

Lucia

Till somebody loves her
from passion or pity.
Meanwhile the chaste
Lucretia gives
life to her Lucia who lives
her shadow and echo.

Female Chorus

Their little wheel revolves,
Time spins a fragile thread;
turning and turning,
they spin and then they are spun,
endless, so endless

Lucretia, Bianca, Lucia

Till our fabric's woven
and our hearts are broken
death is woman's final lover
in whose arms we lie forever
with our hearts all broken.
(Lucretia stops the spinning with a gesture)

Lucretia

Listen! I heard a knock. Somebody is at
the gate. Lucia, run and see; perhaps it is a
messenger. Run, Lucia!
(Lucia runs to the door)

Bianca

Come and sit down again my child; it is far
too late for a messenger. Besides, you have
already had two letters from Lord Collatinus
today.

Lucretia

Oh, if it were he come home again! These
months we spend apart is time thrown in the
grave. Perhaps the war is won or lost. What
matters if it's finished?

Bianca

My child, to hope tempts disappointment.

Lucretia

But did you not hear anything?
(Lucia returns)
Who was it?

che cercano e cercano incessantemente,
seguendo il filo dei loro sogni,
che trovano e smarriscono.

Lucia

Finché qualcuno le ama,
per passione o per pietà.
Nel frattempo la casta
Lucrezia dà
vita alla sua Lucia, che vive
come sua ombra ed eco.

Coro femminile

La loro piccola rocca gira,
il Tempo fila un filo fragile;
girando e girando,
filano e sono filate,
senza fine, senza fine.

Lucrezia, Bianca, Lucia

Finché la nostra stoffa è tessuta
e i nostri cuori sono infranti.
La morte è l'ultimo amante della donna;
nelle sue braccia giacciamo in eterno
con i cuori completamente spezzati.
(Lucrezia interrompe le filatrici con un gesto)

Lucrezia

Ascoltate! Ho udito picchiare alla porta.
Qualcuno è al cancello. Lucia, corri a vedere;
forse è un messaggero. Corri, Lucia!
(Lucia corre verso la porta)

Bianca

Tornate a sedervi, bambina mia; è troppo
tardi per un messaggero. Inoltre, la signora oggi
ha già ricevuto due lettere dal nostro signore
Collatino.

Lucrezia

Oh, se fosse lui, già di ritorno! Questi mesi
che dobbiamo passare separati sono tempo
gettato nella tomba. Forse la guerra è vinta o è
persa. Che importa, se è finita?

Bianca

Bambina mia, sperare attira le delusioni.

Lucrezia

Ma non hai sentito niente?
(Lucia ritorna)
Chi era?

Lucia

There was no one there, Madam.

Lucretia

I was sure I heard something.

Bianca

It was your heart you heard.

Lucretia

Yes, it runs after him with steady beat
like a lost child with tireless feet.

Bianca

It is better to desire and not to have than not
to desire at all. Have patience, Madam.

Lucretia

How cruel men are
to teach us love!
They wake us from
the sleep of youth
into the dream of passion,
then ride away
while we still yearn.
How cruel men are
to teach us love!

Bianca

Madam is tired, it is getting very late.

Lucia

Shall I put these wheels away, Madam?

Lucretia

Yes, and then we'll fold this linen.
(Lucia and Bianca begin folding the linen)

Lucia, Bianca

Ah!

Female Chorus

Time treads upon the hands of women.
Whatever happens, they must tidy it away.
Their fingers punctuate each day with infinite
detail, putting this here, that there, and washing
all away. Before the marriage they prepare the
feast. At birth or death their hands must fold
clean linen. Whatever their hearts hold, their
hands must fold clean linen. Their frail fingers
are love's strong vehicle, and in their routine is

Lucia

Non c'era nessuno, signora.

Lucrezia

Ero sicura di aver udito qualcosa.

Bianca

È il vostro cuore che avete udito.

Lucrezia

Sì, corre dietro a lui costantemente,
come un bambino perduto dal passo
instancabile.

Bianca

È meglio desiderare e non avere che non
desiderare affatto. Abbiate pazienza, signora.

Lucrezia

Come sono crudeli gli uomini
a insegnarci l'amore!
Ci destano dal
sonno della giovinezza
e ci dischiudono il sogno della passione,
poi se ne vanno
lasciandoci ancora anelanti.
Come sono crudeli gli uomini
a insegnarci l'amore!

Bianca

La signora è stanca, si sta facendo molto tardi.

Lucia

Devo riporre gli arcolai, signora?

Lucrezia

Sì, e poi piegheremo questa biancheria.
(Lucia e Bianca iniziano a piegare la biancheria)

Lucia, Bianca

Ah!

Coro femminile

Il Tempo cammina sulle mani delle donne.
Qualunque cosa succeda, le donne devono
rimettere tutto a posto. Le loro dita costellano
ogni giornata di infiniti dettagli, mettendo
questo qui, quello laggiù, e lavando via ogni
macchia. Prima del matrimonio, preparano
la festa. Alla nascita o alla morte le loro mani
devono piegare biancheria pulita. Qualunque
cosa si celi nei loro cuori, le loro mani devono

a home designed. Home is what man leaves to seek. What is home but women? Time carries men, but time treads upon the tired feet of women.

Lucretia

How quiet it is tonight. Even the street is silent.

Bianca

It is. I can almost hear myself thinking.

Lucretia

And what are you thinking?

Bianca

That it must be men who make the noise. And that Madam must be tired and should go to bed and leave this linen to Lucia and me.

Lucretia

Oh I am not tired enough. It is better to do something than lie awake and worry. But let us light the candles and go to bed.

(They light candles and prepare to go to bed)

Female Chorus

The oatmeal slippers of sleep creep through the city and drag the sable shadows of night over the limbs of light.

Male Chorus

Now still night to sound adds separate cold echo as hoof strikes hard stones on worn way, road to Rome.

Female Chorus

The restless river now flows out with the falling tide. And petals of stars fall out on to its back and float.

piegare biancheria pulita. Le loro deboli dita sono il forte veicolo dell'amore e sulla loro attività quotidiana si fonda la casa. La casa è ciò che l'uomo lascia per partire alla ricerca. Che cosa è la casa se non le donne? Il Tempo porta gli uomini, ma cammina sugli stanchi piedi delle donne.

Lucrezia

Che calma c'è stasera. Anche la strada è silenziosa.

Bianca

È vero. Posso quasi udire il rumore dei miei pensieri.

Lucrezia

E a che cosa stai pensando?

Bianca

Che devono essere gli uomini a fare rumore. E che la signora deve essere stanca e dovrebbe andare a letto e lasciare questa biancheria a me e Lucia.

Lucrezia

Oh, non sono poi così stanca. È meglio avere qualcosa da fare che non riuscire a prender sonno e preoccuparsi. Ma accendiamo le candele e andiamo a letto.

(Accendono le candele e si preparano ad andare a letto)

Coro femminile

Il sonno si insinua a passi furtivi nella città, trascinando le fosche ombre della notte, fino a coprire le ali della luce.

Coro maschile

Ora nella notte silenziosa riecheggiano distintamente i colpi secchi degli zoccoli, nel percorrere la dura pietra della strada consunta che porta a Roma.

Coro femminile

Il fiume dalle acque inquiete ora cala con la marea; petali di stelle ricadono sui suoi flutti e galleggiano.

Male Chorus

Dogs at heel race and bark, sleeping cocks wake and crow, drunken whores going home turn to curse the Prince of Rome.

Female Chorus

This city busy with dreams weaves on the loom of night a satin curtain which falls over its ancient walls.

Male Chorus

Now he's through the city walls! The black beast's white with sweat, blood's pouring from its hocks, the Prince dismounts; and now he...
(Loud knock on door. In the following scene the characters mime the actions described by the Male chorus or Female chorus)

Female Chorus

None of the women move. It is too late for a messenger, the knock is too loud for a friend.
(Loud knock repeated)
Lucia runs to the door, hoping that Apollo's called for her.
Anxiety's cold hand grips Lucretia's throat. She pales with an unspoken fear.

Tarquinius

(off)
Open, in the name of the Prince of Rome!

Female Chorus

Lucia unbolts the door with excited haste.

Male Chorus

Tarquinius enters Lucretia's home.

Female Chorus

The women curtsy. He is Prince of Rome.

Male Chorus

The Prince bows over Lucretia's hand. His unruly eyes run to her breast

Coro maschile

Torme di cani li inseguono abbaiano, galli addormentati si svegliano e cantano, sguadrine ubriache sulla via di casa si voltano a maledire il Principe di Roma.

Coro femminile

Questa città tutta presa nei suoi sogni tesse sul telaio della notte un sipario di raso, che cala sulle sue antiche mura.

Coro maschile

Ora ha oltrepassato le mura della città! Il nero cavallo è bianco di sudore, il sangue sgorga dai suoi garretti; il principe smonta; e ora...
(Si ode un forte colpo alla porta. Nella scena seguente i personaggi mimano le azioni descritte dal Coro maschile e dal Coro femminile)

Coro femminile

Nessuna delle donne si muove. È troppo tardi per un messaggero e il colpo è stato troppo forte per essere di un amico.
(Il forte colpo si ripete)
Lucia corre alla porta, sperando che Apollo sia venuto per lei.
La gelida stretta dell'ansia afferra Lucrezia alla gola e una paura inespressa la fa impallidire.

Tarquino

(da fuori)
Aprite, in nome del Principe di Roma!

Coro femminile

Lucia toglie in fretta i chivistelli alla porta, tutta agitata.

Coro maschile

Tarquino entra nella casa di Lucrezia.

Coro femminile

Le donne fanno la riverenza. È il Principe di Roma.

Coro maschile

Il Principe prende la mano di Lucrezia e si inchina.

and there with more thirst than manners rest.

Female Chorus

Lucretia asks for the news;
whether her Lord Collatinus is well, or ill
whether the army's put to flight.
And what brings His Highness here with
haste at night?

Male Chorus

Tarquinius laughs her fears away and asks
her for some wine.

Female Chorus

With much relief she pours it.

Male Chorus

He claims Lucretia's hospitality. He says his
horse is lame.

Bianca

(aside)

What brings the Prince Tarquinius here at this
hour of the night?

Lucia

(aside)

How can he dare to seek for shelter from
Lucretia?

Bianca

(aside)

Oh, where is Lord Collatinus?
He should be here to greet Tarquinius.
His coming threatens danger to us.

Female Chorus

The Etruscan palace stands only across the
city; but etiquette compels what discretion
would refuse, so Lucretia leads Prince
Tarquinius to his chamber, and with decorum
wishes him...

Lucretia

Good night, your Highness.

Female Chorus

Then Bianca with that rude politeness at
which a servant can excel, curtsies and says:

I suoi occhi impazienti corrono al seno di lei
e vi si soffermano con avidità, più che con
educazione.

Coro femminile

Lucrezia chiede notizie;
il suo signore Collatino sta bene o è malato?
L'esercito è stato forse sconfitto?
E che cosa conduce qui di notte Sua Altezza
con tanta fretta?

Coro maschile

Tarquino dissipa sorridendo le sue paure e
chiede del vino.

Coro femminile

Tutta sollevata, Lucrezia gli versa da bere.

Coro maschile

Chiede l'ospitalità di Lucrezia. Dice che il suo
cavallo si è azzoppato.

Bianca

(a parte)

Che cosa porta il principe Tarquino qui a
quest'ora della notte?

Lucia

(a parte)

Come osa cercare asilo in casa di Lucrezia?

Bianca

(a parte)

Oh, dov'è il nostro signore Collatino?
Dovrebbe essere qui a ricevere Tarquino.
Il suo arrivo è segno di pericolo per noi.

Coro femminile

Il palazzo etrusco è appena dall'altra parte
della città,
ma l'etichetta impone ciò che la discrezione
vorrebbe rifiutare, perciò Lucrezia conduce il
Principe Tarquino alla sua camera, e gli augura
con dignità...

Lucrezia

Buona notte, vostra Altezza.

Coro femminile

Poi Bianca con quella sfrontata cortesia in cui
una serva può essere maestra, si inchina e dice:

Bianca

Good night, your Highness.

Female Chorus

Whilst Lucia, standing tip-toe in her eyes,
curtsies lower than the rest, and shyly bids the
Prince:

Lucia

Good night, your Highness.

Male Chorus

And Tarquinius, with true Etruscan grace,
bows over Lucretia's hand,
then lifts it with slow deliberation to his lips...

Tarquinius

Good night, Lucretia.

Female and Male Chorus

And then all, with due formality, wish each
other a final:

Lucretia, Lucia, Bianca

Good night, your Highness.

Tarquinius

Good night, Lucretia.

*(The house curtain slowly falls as the
characters leave the stage and the Choruses
pick up their books and continue reading)*

Bianca

Buona notte, vostra Altezza.

Coro femminile

Mentre Lucia, con gli occhi che le brillano,
china il capo ancora più profondamente e
timidamente augura al Principe:

Lucia

Buona notte, vostra Altezza.

Coro maschile

E Tarquino, con vera grazia etrusca,
si inchina sulla mano di Lucrezia,
poi la solleva lentamente e deliberatamente
alle labbra...

Tarquino

Buona notte, Lucrezia.

Coro femminile e maschile

E poi tutti, con la dovuta formalità, si
augurano un ultimo:

Lucrezia, Lucia, Bianca

Buona notte, vostra Altezza.

Tarquino

Buona notte, Lucrezia.

*(Il sipario cala lentamente mentre i
personaggi escono di scena. Coro maschile
e femminile raccolgono i rispettivi libri e
continuano a leggere)*

Act two

Scene I

Lucretia's bedroom.

(The house curtain rises showing the Choruses reading)

Female Chorus

The prosperity of the Etruscans was due to the richness of their native soil the virility of their men and the fertility of their women... When the Etruscan Princes conquered Rome they founded the Imperial City, building it in stone. And the Etruscan builders watched the proud Romans sweat as they toiled in mountain quarry. Then the victors embellished their palaces with delicate silver and tapestries which they taught the Roman nobility to weave in the shadow of an Etruscan cellar. Through all their art there runs this paradox: passion for creation and lust to kill. Behind the swan's neck they'd paint a fox and on their tombs a wooden phallus stood.

Male Chorus

And Tarquinius Superbus ruled in Rome relentless as a torrid sun and the whole city...
(At the sound of the off-stage voices, symbolising the unrest in Rome, Male Chorus and Female Chorus stir uneasily)

Collatinus

(off)
Now Roman masters become Etruscan servants and all our city's a bazaar to them. Down with the Etruscans!

Lucia, Bianca, Junius

(off)
Down with the Etruscans!

Lucia

(off)
They recruit our sons and seduce our daughters

Atto secondo

Scena prima

La stanza di Lucrezia.

(Il sipario si alza mostrando i Cori che leggono)

Coro femminile

La prosperità degli Etruschi era dovuta alla ricchezza del loro suolo nativo, alla virilità degli uomini e alla fecondità delle donne... Quando i principi etruschi conquistarono Roma fondarono la Città imperiale, costruendola in pietra. E i costruttori etruschi guardavano gli orgogliosi Romani faticare e affannarsi nelle cave dei monti. Poi i vincitori abbellirono i loro palazzi con argenti fini e stoffe preziose, che alla nobiltà romana insegnarono a tessere nell'ombra di un sotterraneo etrusco. Tutta la loro arte è attraversata da questo paradosso: passione di creare e brama di uccidere. Sul collo del cigno dipingevano una volpe, e un fallo di legno stava sulle loro tombe.

Coro maschile

E Tarquinio il Superbo governava Roma implacabile come il sole quando è torrido, e la città intera...
(Al suono delle voci fuori scena, che simboleggia tumulti in Roma, Coro femminile e maschile si spostano con agitazione)

Collatino

(fuori scena)
Ora i padroni romani diventano servi etruschi e tutta la nostra città è il loro bazar. Abbasso gli Etruschi!

Lucia, Bianca, Giunio

(fuori scena)
Abbasso gli Etruschi!

Lucia

(fuori scena)
Reclutano i nostri figli e seducono le nostre figlie

with public processions and Grecian games. Rome's for the Romans!

Bianca, Junius, Collatinus

(off)
Rome's for the Romans!

Junius

(off)
God knows it's never been safe to speak one's mind in Rome, but now every whore has the Emperor's ear. Down with the Etruscans!

Lucia, Bianca, Collatinus

(off)
Down with the Etruscans!

Bianca

(off)
To-day, one either has friends who are officials or one goes without and gets kicked around! Down with Tarquinius!

Lucia, Luntus, Collatinus

(off)
Down with Tarquinius!

Lucia, Bianca, Collatinus, Junius

(off)
Now the she-wolf sleeps at night but each Roman marks his man. When the she-wolf bays at night Then their throats shall know our knife. Down with the Etruscans! Rome's for the Romans!

Male Chorus

And Tarquinius Superbus ruled in Rome relentless as a torrid sun. And the whole city sulked in discontent, hating the foreign aristocrats with their orgies and auguries and effete philosophies. There was whispering behind shuttering and every stone that was thrown

con processioni pubbliche e giochi greci. Roma è dei Romani!

Bianca, Giunio, Collatino

(fuori scena)
Roma è dei Romani!

Giunio

(fuori scena)
Dio sa se è mai stato sicuro esprimere la propria opinione a Roma, ma ora ogni prostituta trova ascolto presso l'Imperatore. Abbasso gli Etruschi!

Lucia, Bianca, Collatino

(fuori scena)
Abbasso gli Etruschi!

Bianca

(fuori scena)
Oggi, o hai amici tra i funzionari o, se non li hai, vieni preso a calci! Abbasso Tarquinio!

Lucia, Giunio, Collatino

(fuori scena)
Abbasso Tarquinio!

Lucia, Bianca, Collatino, Giunio

(fuori scena)
Ora la lupa di notte dorme, ma ogni romano cura il suo uomo. Quando la lupa ululerà nella notte, le loro gole faranno la conoscenza dei nostri coltelli. Abbasso gli Etruschi! Roma è dei Romani!

Coro maschile

E Tarquinio il Superbo governava Roma implacabile come il sole quando è torrido. E tutta la città masticava amaro in preda allo scontento, odiando gli aristocratici stranieri con le loro orge, le divinazioni e le loro idee dissolute. Dietro le porte chiuse si mormorava

spoke for the whole of Rome.
(*Male chorus closes his book*)
All tyrants fall though tyranny persists
though crowds disperse the mob is never
less.

For violence is the fear within us all
and tragedy the measurement of man
and hope his brief view of God.
Oh, Christ heal our blindness which we
mistake for sight,
and show us your day for ours is endless
night.

Male and Female Chorus

While we as two observers stand between
this present audience and that scene
we'll view these human passions and these
years
through eyes which once have wept
with Christ's own tears.
(*The front cloth rises showing Lucretia asleep
in bed, by the side of which a candle burns*)

Female Chorus

She sleeps as a rose upon the night.
And light as a lily that floats on a lake
Her eyelids lie over her dreaming eyes
as they rake the shallows and drag the deep
for the sunken treasures of heavy sleep.
Thus, sleeps Lucretia.
(*Tarquinius is seen stealthily approaching
Lucretia's bed*)

Male Chorus

When Tarquinius desires,
then Tarquinius will dare.

The shadows of the night conspire
to blind his conscience and assist desire.
Panther agile and panther virile,
the Prince steals through the silent hall.

And with all the alacrity of thought
he crosses the unlit gallery.

e ogni pietra che veniva scagliata
parlava a nome di tutta Roma.
(*Coro Maschile chiude il libro*)
Tutti i tiranni cadono, benché la tirannia
continui a esistere
benché le folle si disperdano, la massa non
diminuisce.
poiché la violenza è la paura che tutti ci
portiamo dentro
e la tragedia è la dimensione dell'uomo,
e la speranza la sua breve visione di Dio.
Oh, Cristo, guarisci la nostra cecità che
abbiamo scambiato per vista,
e mostraci il tuo giorno, giacché il nostro è
infinita notte.

Coro femminile e maschile

Mentre noi staremo qui come due osservatori
tra quella scena e il pubblico presente,
guarderemo queste umane passioni e questi
anni
con occhi che un tempo hanno pianto
con le lacrime di Cristo.
(*Il sipario si alza mostrando Lucrezia
addormentata nel letto; accanto a questo arde
una candela*)

Coro femminile

Dorme come una rosa nella notte.
Lievi come un giglio che galleggia sulle acque
di un lago,
le palpebre velano i suoi occhi sognanti,
che intanto sondano la superficie ed
esplorano le profondità
alla ricerca dei tesori nascosti nel sonno più
greve.
Così dorme Lucrezia.
(*Si vede Tarquinio che si avvicina furtivamente
al letto di Lucrezia*)

Coro maschile

Quando Tarquinio desidera,
allora Tarquinio osa.

Le ombre della notte cospirano ad accecare
la sua coscienza e ad assecondare il suo
desiderio.
Come pantera agile e pantera virile,
il principe avanza furtivo nell'atrio silenzioso

e spinto dalla forza delle sue intenzioni
attraversa la buia galleria,

Where a bust of Collatinus
stares at him with impotent blind eyes.

Now he is passing Bianca's door.
Wake up old woman! Warn your mistress!

See how lust hides itself.
It stands like a sentinel, then moves with
stealth.

The pity is that sin has so much grace
it moves like virtue. Back Tarquinius!
(*Tarquinius stands at the head of Lucretia's bed*)

Female Chorus

Thus sleeps Lucretia...

Tarquinius

Within this frail crucible of light
like a chrysalis contained
within its silk oblivion.
How lucky is this little light,
it knows her nakedness
and when it's extinguished
it envelops her as darkness
then lies with her as night.
Loveliness like this is never chaste;
if not enjoyed, it is just waste!
Wake up, Lucretia!

Female Chorus

No! Sleep and outrace Tarquinius' horse
and be with your Lord Collatinus.
Sleep on, Lucretia! Sleep on, Lucretia!

Tarquinius

As blood red rubies
set in ebony
her lips illumine
the black lake of night.
To wake Lucretia with a kiss
would put Tarquinius asleep awhile.
(*He kisses Lucretia*)

Female Chorus

Her lips receive Tarquinius
she dreaming of Collatinus.
And desiring him draws down Tarquinius
and wakes to kiss again and...
(*Lucretia wakes*)

dove un busto di Collatino
lo guarda con ciechi occhi impotenti.

Ora passa davanti alla porta di Bianca.
Svegliati vecchia! Avverti la tua padrona!

Guardate come la lussuria si nasconde.
Si ferma immobile come una sentinella, poi
avanza furtivamente.

Peccato che la colpa abbia così tanta grazia;
si muove come la virtù. Indietro, Tarquinio!
(*Tarquinius è al capo del letto di Lucrezia*)

Coro femminile

Così dorme Lucrezia...

Tarquinius

Entro questo fragile crogiolo di luce
giace come una crisalide,
racchiusa nell'involucro serico dell'oblio.
Com'è fortunata questa piccola luce,
conosce la sua nudità
e quando sarà spenta
l'avvolgerà, fattasi buio,
e infine, divenuta notte, giacerà con lei.
Una simile bellezza non è mai casta;
se non è goduta, è sprecata!
Destati, Lucrezia!

Coro femminile

No! Dormi e vola dal tuo signore Collatino,
più veloce del cavallo di Tarquinio.
Continua a dormire, Lucrezia! Continua a
dormire, Lucrezia!

Tarquinius

Come rubini rosso sangue
incastonati nell'ebano,
le sue labbra rischiarano
il lago oscuro della notte.
Svegliare Lucrezia con un bacio
calmerebbe Tarquinio per un istante.
(*Bacia Lucrezia*)

Coro femminile

Le labbra di lei ricevono Tarquinio
mentre sta sognando Collatino;
spinta dal desiderio attira a sé Tarquinio
e si sveglia per baciarlo ancora e...
(*Lucrezia si sveglia*)

Tarquinius
Lucretia!

Lucretia
What do you want?

Tarquinius
You!

Lucretia
What do you want from me?

Tarquinius
Me! What do you fear?

Lucretia
You!
In the forest of my dreams
you have always been the Tiger.

Tarquinius
Give me your lips
then let my eyes
see their first element
which is
your eyes.

Lucretia
No!

Tarquinius
Give me your lips
then let me rise
to my first sepulchre,
which is
your thighs.

Lucretia
No! Never!

Tarquinius
Give me your lips
then let me rest
on the oblivion
which is
your breast.

Lucretia
No!

Tarquinius
Give me!

Tarquino
Lucrezia!

Lucrezia
Che cosa volete?

Tarquino
Te!

Lucrezia
Che cosa volete da me?

Tarquino
Me! Di che cosa hai paura?

Lucrezia
Di voi!
Nella foresta dei miei sogni
voi siete sempre stato la tigre.

Tarquino
Concedimi le tue labbra
e lascia che i miei occhi
vedano il loro primo elemento,
i tuoi
occhi.

Lucrezia
No!

Tarquino
Concedimi le tue labbra
e lascia che mi innalzi
al mio primo sepolcro,
le tue
cosce.

Lucrezia
No! Mai!

Tarquino
Concedimi le tue labbra
e lascia che riposi
nell'oblio
del tuo
seno.

Lucrezia
No!

Tarquino
Concedimelo!

Lucretia
No! What you have taken
never can you be given!

Tarquinius
Would you have given?

Lucretia
How could I give, Tarquinius,
since I have given to Collatinus,
in whom I am, wholly;
with whom I am, only;
and without whom I am, lonely?

Tarquinius
Yet the linnet in your eyes
lifts with desire,
and the cherries of your lips
are wet with wanting.
Can you deny your blood's dumb pleading?

Lucretia
Yes, I deny.

Tarquinius
Through April eyes
your young blood sighs;
and denies
refusal
and denial of your lips' frail lies.

Lucretia
No, you lie!

Tarquinius
Can you refuse your blood's desiring?

Lucretia
Yes, I refuse!

Tarquinius
Lucretia!

Lucretia
I refuse!

Tarquinius
Can you deny?

Lucrezia
No! Ciò che vi siete preso
non potrà mai esservi concesso!

Tarquino
L'avresti concesso?

Lucrezia
Come potrei concedervelo, Tarquino,
se ho dato tutto a Collatino,
nel quale sono con tutta me stessa,
Collatino che ha tutto di me,
senza il quale sono sola e perduta?

Tarquino
Ma il cardellino nei tuoi occhi
si solleva di desiderio
e le ciliege delle tue labbra
sono umide di bramosia.
Puoi negare la muta implorazione del tuo
sangue?

Lucrezia
Sì, la nego.

Tarquino
Attraverso gli occhi della primavera
il tuo giovane sangue sospira
e nega
il tuo rifiuto,
e il diniego
delle fragili menzogne delle tue labbra.

Lucrezia
No, mentite, mentite!

Tarquino
Puoi respingere il desiderio del tuo sangue?

Lucrezia
Sì, lo respingo!

Tarquino
Lucrezia!

Lucrezia
Lo respingo!

Tarquino
Puoi negarlo?

Lucretia

I deny!

Tarquinius

Your blood denies!

Lucretia

You lie, you lie!

Tarquinius

Lucretia!

(She turns away from him)

Lucretia

Oh, my beloved Collatinus,
you have loved so well
you have tuned my body
to the chaste note of a silver lute
and thus you have made my blood
keep the same measure
as your love's own purity.
For pity's sake, please go!

Tarquinius

Loveliness like this
cannot be chaste
unless all men are blind!
Too late, Lucretia, too late!
Easier stem the Tiber's flood
than to calm my angry blood
which coursing to the ocean of your eyes
rages for the quietus of your thighs.

Lucretia

Is this the Prince of Rome?

Tarquinius

I am your Prince!

Lucretia

Passion's a slave and not a Prince!

Tarquinius

Then release me!

Lucretia

What peace can passion find?
(He takes her in his arms)

Tarquinius

Lucretia! Lucretia!

Lucrezia

Lo nego!

Tarquino

Il tuo sangue nega!

Lucrezia

Voi mentite, mentite!

Tarquino

Lucrezia!

(Lucrezia gli volge le spalle)

Lucrezia

Oh, mio adorato Collatino,
mi hai amata così bene!
Hai intonato il mio corpo
come un casto liuto d'argento
e così hai mantenuto il mio sangue
al tempo della purezza
del tuo amore.
Per pietà, andatevene!

Tarquino

Una tale bellezza
non può essere casta,
a meno che gli uomini non siano tutti ciechi!
Troppo tardi, Lucrezia, troppo tardi!
È più facile arginare il Tevere in piena
che calmare il mio sangue ribollente,
che scorrendo impetuoso verso l'oceano dei
tuoi occhi,
anela a trovar pace tra le tue gambe.

Lucrezia

È questo il Principe di Roma?

Tarquino

Io sono il tuo principe!

Lucrezia

La passione è uno schiavo, non un principe!

Tarquino

Allora liberami!

Lucrezia

Quale pace può trovare la passione?
(La prende tra le braccia)

Tarquino

Lucrezia! Lucrezia!

Lucretia

Though I am in your arms
I am beyond your reach!
(She struggles free)

Male and Female Chorus

Go, Tarquinius!

Male Chorus

Go, Tarquinius,
before the cool fruit of her breasts
burns your hand
and consumes your heart with that fire
which is only quenched by more desire.
Go, Tarquinius! Go!

Female Chorus

(going near to bed)

Go, Tarquinius,
before your nearness
tempts Lucretia to yield
to your strong maleness.

Tarquinius

Beauty is all
in life!
It has the peace
of death.

Lucretia

If beauty leads to this,
beauty is sin.

Tarquinius

Though my blood's dumb
it speaks.
Though my blood's blind
it finds.

Lucretia

I am his,
not yours.

Tarquinius

Beauty so pure
is cruel.
Through your eyes' tears
I weep.
For your lips' fire
I thirst.
For your breast's peace

Lucrezia

Anche se sono tra le tue braccia,
non sarò mai alla tua portata!
(Riesce a liberarsi)

Coro maschile e femminile

Va', Tarquino!

Coro maschile

Va', Tarquino,
prima che il gelido frutto del suo seno
ti bruci la mano
e consumi il tuo cuore con quel fuoco
che soltanto un maggior desiderio potrà mai
spegnere.
Va', Tarquino, va'!

Coro femminile

(avvicinandosi al letto)

Va, Tarquino,
prima che la tua vicinanza
tenti Lucrezia a cedere
alla forza della tua virilità.

Tarquino

La bellezza è tutto
nella vita!
Ha la pace
della morte.

Lucrezia

Se la bellezza porta a questo,
la bellezza è colpa.

Tarquino

Anche se il mio sangue è muto,
parla.
Anche se il mio sangue è cieco,
trova.

Lucrezia

Io sono sua,
non vostra.

Tarquino

La bellezza quando è così pura
è crudele.
Tra le lacrime dei tuoi occhi
io piango.
Per il fuoco delle tue labbra
io ardo.
Per la pace del tuo seno

I fight.

Lucretia

Love's indivisible, love's indivisible!

Male and Female Chorus

Go! Tarquinius,
whilst passion is still proud
and before your lust is spent
humbled with heavy shame.
If you do not repent
time itself cannot
erase this moment from your name.

Tarquinius

I hold the knife
but bleed.
Though I have won
I'm lost.
Give me my soul
again;
in your veins' sleep
my rest.

Lucretia

No!

Tarquinius

Give me my birth
again
out of your loins
of pain!
Though I must give
I take.

Lucretia

For pity's sake, Tarquinius,
Go!
*(He pulls the coverlet from the bed and
threatens her with his sword)*

Tarquinius

Poised like a dart.

Lucretia

At the heart of woman.

Male Chorus

Man climbs towards his God,

Female Chorus

Then falls to his lonely hell.

io lotto.

Lucrezia

L'amore è indivisibile, indivisibile!

Coro maschile e femminile

Va', Tarquinio,
finché la passione è ancora orgogliosa
e prima che la tua lussuria sia consumata
e gravata dal peso della vergogna.
Se non ti penti,
il tempo stesso non potrà
cancellare questo momento dal tuo nome.

Tarquinius

Io impugno il coltello
ma sanguino.
Sebbene abbia vinto,
sono perduto.
Ridammi
la mia anima;
nel sonno delle tue vene
è il mio riposo.

Lucrezia

No!

Tarquinius

Fammi
rinascere
dal dolore
delle tue reni!
Anche se devo dare,
io prendo.

Lucrezia

Per pietà, Tarquinio,
vattene!
*(Tarquinio strappa le coperte dal letto e la
minaccia con la spada)*

Tarquinius

Puntato come una freccia.

Lucrezia

Al cuore della donna.

Coro maschile

L'uomo sale verso il suo Dio,

Coro femminile

E poi cade nel suo solitario inferno.

(He mounts the bed)

Omnes

See how the rampant centaur mounts the sky
and serves the sun with all its seed of stars.
Now the great river underneath the ground
flows through Lucretia and Tarquinius is
drowned.
*(Tarquinius beats out the candle with his
sword. The front cloth falls quickly)*

Interlude

Female Chorus and Male Chorus

Here in this scene you see
virtue assailed by sin
with strength triumphing
all this is endless
sorrow and pain for Him.

Nothing impure survives,
all passion perishes,
virtue has one desire
to let its blood flow
back to the wounds of Christ.

She whom the world denies,
Mary, Mother of God,
help us to lift this sin
which is our nature
and is the Cross to Him.

She whom the world denies
Mary most chaste and pure,
help us to find your love
which is His Spirit
flowing to us from Him.

Scene II

*A room in Lucretia's house in Rome, the next
morning.
(The front cloth rises showing the hall of
Lucretia's home flooded with early sun. Enter
Lucia and Bianca)*

Lucia, Bianca

Oh! What a lovely day!

(Tarquinio sale sul letto)

Tutti

Guardate come il centauro rampante
ascende al cielo
e serve il sole con tutto il suo seme di stelle.
Ora il grande fiume sotterraneo
scorre attraverso Lucrezia e Tarquinio ne è
sommerso.
*(Tarquinio spegne la candela con la spada. Il
sipario cala rapidamente)*

Interludio

Coro maschile e femminile

In questa scena vedete
la virtù assalita dal peccato
con forza trionfante;
tutto ciò è fonte di infinito
dolore e pena per Lui.

Niente di impuro sopravvive,
ogni passione perisce,
la virtù ha un solo desiderio:
lasciare che il suo sangue
rifluisca alle ferite di Cristo.

O tu che sei rinnegata dal mondo,
Maria, Madre di Dio,
aiutaci a sollevare questo peccato
che è la nostra natura
e la Sua Croce.

O tu che sei rinnegata dal mondo,
Maria castissima e pura,
aiutaci a trovare il tuo amore,
che è il Suo Spirito
che da Lui scorre verso di noi.

Scena seconda

*Una stanza nella casa di Lucrezia a Roma, il
mattino dopo.
(Il sipario si alza mostrando il salone della
casa di Lucrezia invaso dal sole mattutino.
Entrano Lucia e Bianca)*

Lucia, Bianca

Oh! Che bella giornata!

Lucia
Look how the energetic sun
drags the sluggish dawn from bed,
and flings the windows wide upon the world.

Lucia, Bianca
Oh! What a lovely morning!

Bianca
And how light the soft mulberry mist
lifts and floats over the silver Tiber.
It's going to be hot, unbearably hot,
and by evening it will thunder.

Lucia, Bianca
Oh! What a lovely day!

Lucia
Listen how the larks spill
their song and let it fall
over the city like a waterfall.
Oh! This is the day I've grown to.

Bianca
But look!
Here comes our spendthrift gardener
with all his wealth of flowers.
*(They go to the window and fetch baskets
filled with flowers)*

Lucia
Oh, what lovely flowers!

Bianca
It is as though the gods threw the stars
down at our feet.

Lucia
Let me arrange them royally for Prince
Tarquinius.
(They arrange the flowers)

Bianca
Oh, Lucia, please help me fill
my vase with laughing daffodils
and about their stalks I'll bind
white jasmine
and eglantine.
Then round the whole I'll wind
columbine
and leaves of vine.

Lucia
Guarda come il sole con la sua energia
trascina giù dal letto la pigra aurora
e spalanca le finestre sul mondo.

Lucia, Bianca
Oh! Che splendido mattino!

Bianca
E con quale leggerezza la nebbiolina si alza
dai gelsi e si disperde lungo il Tevere argenteo.
Farà caldo, un caldo insopportabile,
e stasera verrà un temporale.

Lucia, Bianca
Oh! Che bella giornata!

Lucia
Senti come le allodole sono prodighe
del loro canto e lo riversano
sulla città come una cascata.
Oh! Era da tanto che aspettavo una simile
giornata!

Bianca
Ma guarda!
Ecco che arriva il nostro prodigo giardiniere
con il suo tesoro di fiori.
*(Vanno alla finestra a prendere i cesti pieni di
fiori)*

Lucia
Oh, che splendidi fiori!

Bianca
È come se gli dèi avessero gettato le stelle
ai nostri piedi.

Lucia
Lascia che li sistemi in modo degno di un re,
per il Principe Tarquinio.
(Sistemano i fiori)

Bianca
Oh, Lucia, aiutami a riempire
il mio vaso di ridenti giunchiglie;
attorno ai loro steli intreccerò
bianchi gelsomini
e tralci di rosa canina,
poi avvolgerò il tutto
con aquileghe
e foglie di vite.

So will my little vase contain
the sun's exuberance
slaked with rain.

Lucia
Oh, Bianca! Then let me keep
These roses which in scarlet sleep
dream in tight buds of when
they'll open
be wanton
with the wind and rain and then
be broken,
and quite forgotten.
So will my pretty vase enclose
the sun's extravagance
which is the rose.

Bianca
What is the age of lavender?

Lucia
Is the rose young or old?

Lucia, Bianca
Now earth like a Mother
holds out her breast to the lips of Spring.

Lucia
Where shall we put
these violets, lilac and mimosa?
And what shall we do
with all this honeysuckle?
Which cupped like little children's hands
has begged from God
the precious scent of Heaven.

Bianca
We'll leave the orchids for Lucretia to
arrange;
Collatinus' favourite flowers.

Lucia
Bianca, how long will the Prince stay here?

Bianca
I think he's already gone. I heard someone
gallop out of the courtyard just before it was
light.

Così il mio piccolo vaso conterrà
tutta l'esuberanza del sole,
smorzata dalla pioggia.

Lucia
Oh, Bianca! Allora lasciami tenere questi
boccioli
di rosa, che, ancora chiusi nel loro sonno
scarlatto,
sognano di quando
si apriranno,
scherzeranno
col vento e con la pioggia e poi
si spezzeranno
e saranno dimenticati.
Così il mio bel vaso racchiuderà
tutta la prodigalità del sole,
che è la rosa.

Bianca
Qual è l'epoca della lavanda?

Lucia
La rosa è giovane o vecchia?

Lucia, Bianca
Ora la Terra, come una madre,
porge il seno alle labbra della Primavera.

Lucia
Dove metteremo
queste violette, questi lillà e queste mimose?
E che cosa faremo
con tutto questo caprifoglio?
Con le sue manine a coppa, simili a quelle dei
bambini,
ha implorato Dio
perché gli concedesse il prologo divino del
Cielo.

Bianca
Lasceremo da parte le orchidee perché le
disponga Lucrezia nei vasi;
sono i fiori preferiti di Collatino.

Lucia
Bianca, quanto tempo si fermerà qui il Principe?

Bianca
Credo che se ne sia già andato. Ho udito
qualcuno galoppare fuori dalla corte appena
prima che albeggiasse.

Lucia
That may not have been Tarquinius.

Bianca
Only a Tarquin would gallop on a cobbled road.

Lucia
Our Lady Lucretia is sleeping heavily this lovely morning. Shall I wake her?

Bianca
No, don't disturb her.
It isn't often she sleeps so well
forever fretting for Collatinus.

Lucia
I often wonder whether Lucretia's love
is the flower of her beauty,
or whether her loveliness
is the flower of her love.
For in her both love and beauty
are transformed to grace.

Bianca
Hush! Here she comes.
(*Enter Lucretia*)

Lucia, Bianca
Good morning, my lady.

Bianca
I hope you had happy dreams.

Lucretia
If it were all a dream
then waking would be less a nightmare.

Bianca
Did you sleep well?

Lucretia
As heavily as death.

Lucia
Look, what a lovely day it is,
and see how wonderful are all these flowers.

Lucretia
Yes, what a lovely day it is.
And how wonderful are all these flowers.

Lucia
Poteva non essere Tarquinio.

Bianca
Solo un Tarquinio può andare al galoppo su
una strada acciottolata.

Lucia
La nostra signora Lucrezia dorme
profondamente, in questa bella mattina. Devo
svegliarla?

Bianca
No, non disturbarla.
Non capita spesso che riesca a riposare bene;
è sempre così inquieta per Collatino!

Lucia
Spesso mi chiedo se l'amore di Lucrezia
sia il fiore della sua bellezza,
o se la sua bellezza
sia il fiore del suo amore;
poiché in lei amore e bellezza
sono entrambi trasformati in grazia.

Bianca
Taci! Sta arrivando.
(*Entra Lucrezia*)

Lucia, Bianca
Buon giorno, mia signora.

Bianca
Spero che abbiate fatto dei bei sogni.

Lucrezia
Oh, se fosse stato solo un sogno,
il risveglio non sarebbe un tale incubo.

Bianca
Avete dormito bene?

Lucrezia
Un sonno più profondo della morte.

Lucia
Guardate che meravigliosa giornata
e come sono belli questi fiori.

Lucrezia
È vero, che splendida giornata,
e come sono belli questi fiori.

You have arranged them prettily.

Bianca
But we have left his lordship's favourite
flowers
for you to do.

Lucretia
How kind of you.
where are they?

Bianca
Here, my lady.
The most perfect orchids I have ever seen.

Lucretia
(*she takes the flowers, then suddenly loses all
self control*)
How hideous!
Take them away!

Bianca
But, my lady, they are such lovely flowers!
These are the orchids you have grown.

Lucretia
Take them away, I tell you!
Oh! Monstrous flower!
Oh! Hideous hour!
Lucia, go send a messenger to my Lord
Collatinus.
What are you waiting for, girl? Go!

Lucia
What message, Madam,
shall I give the messenger
to take to Lord Collatinus?
(*Lucretia seizes an orchid*)

Lucretia
Give him this orchid.
Tell him I find
its purity
apt; and that its petals contain
woman's pleasure and woman's pain,
and all of Lucretia's shame.
Give him this orchid
and tell him a Roman harlot sent it.
And tell him to ride straight to her.
Tell him to come home. Go!
No! Wait, tell the messenger to take my love.
Yes, give my love to the messenger,

Li avete sistemati proprio bene.

Bianca
Ma abbiamo lasciato i fiori preferiti del
signore
per voi.

Lucrezia
Gentile da parte vostra.
Dove sono?

Bianca
Qui, mia signora.
Le orchidee più perfette che abbia mai visto.

Lucrezia
(*prende i fiori, poi improvvisamente perde
tutto l'autocontrollo*)
Sono orribili!
Portatele via!

Bianca
Ma, mia signora, sono fiori così belli!
Sono le orchidee che avete coltivato voi stessa.

Lucrezia
Portatele via, vi dico!
Oh! Fiore mostruoso!
Oh! Ora orribile!
Lucia, vai a inviare un messaggero dal mio
signore Collatino.
Che aspetti, ragazza? Vai!

Lucia
Quale messaggio, signora,
darò al messaggero
per il nostro signore Collatino?
(*Lucrezia afferra un'orchidea*)

Lucrezia
Dagli questa orchidea.
Digli che trovo
la sua purezza
acconcia; e che i suoi petali contengono
il piacere della donna e il dolore della donna,
e tutta la vergogna di Lucrezia.
Dagli questa orchidea
e digli che è stata inviata da una sguadrina
romana.
E digli di venire qui immediatamente da lei.
Digli di venire a casa. Vai!
No! Aspetta, di' al messaggero di prendere il

give my love to the stable boy,
and to the coachman, too.
And hurry, hurry, for all men love
the chaste Lucretia.
(Exit Lucia)

Bianca
Shall I throw the rest away, Madam?

Lucretia
No, I will arrange them.

Bianca
Here are the flowers.
(Lucretia sits and makes a wreath with the
orchids)

Lucretia
Flowers bring to every year
the same perfection;
even their root and leaf keep
solemn vow in pretty detail.
Flowers alone are chaste
for their beauty is so brief
Years are their love
and time's their thief.

Women bring to every man
the same defection;
even their love's debauched
by vanity or flattery.
Flowers alone are chaste.
Let their pureness show my grief
to hide my shame
and be my wreath.

Bianca
My child, you have made a wreath.

Lucretia
That is how you taught me as a child
to weave the wild flowers together.
Do you remember yesterday
that was a hundred years ago?
Do you remember?
(Exit Lucretia)

Bianca
Yes, I remember!
I remember when her hair

mio amore.
Sì, dai il mio amore al messaggero,
dai il mio amore allo scudiero,
dai il mio amore anche al cocchiere.
E presto, presto, perché tutti gli uomini amano
la casta Lucrezia.
(Lucia esce)

Bianca
Devo gettar via il resto, Signora?

Lucrezia
No, li sistemerò io.

Bianca
Ecco un vaso.
(Lucrezia si siede e intreccia una corona con
le orchidee)

Lucrezia
I fiori portano a ogni nuovo anno
la stessa perfezione;
persino le loro radici e le foglie si mantengono
fedeli alla promessa fin nei dettagli.
Soltanto i fiori sono casti,
perché la loro bellezza è così breve;
gli anni sono il loro amore,
il tempo il loro ladro.

Le donne portano a ogni uomo
la stessa mancanza;
persino il loro amore è corrotto
dalla vanità o dall'adulazione.
Soltanto i fiori sono casti.
Che la loro purezza sveli il mio dolore,
per nascondere la mia vergogna
ed essere la mia corona.

Bianca
Bambina mia, avete fatto una corona.

Lucrezia
Così mi hai insegnato da bambina
a intrecciare i fiori selvatici.
Ti ricordi ieri,
cioè un secolo fa?
Ti ricordi?
(Esce Lucrezia)

Bianca
Sì, ricordo!
Ricordo quando i suoi capelli

fell like a waterfall of night
over her white shoulders.
And when her ivory breasts
first leaned from her ivory tree.
And I remember how
she ran down the garden of her eyes
to meet Collatinus.
Yes, I remember, I remember...
(Enter Lucia)

Lucia
You were right. Tarquinius took one of the
horses.

Bianca
What did you tell the messenger?

Lucia
Lord Collatinus to come immediately.

Bianca
He must not come. Words can do more harm
than good.
Only time can heal. Has the messenger gone?

Lucia
Not yet.

Bianca
Then go and stop him. Quick, do as I say.

Lucia
But Lucretia said...

Bianca
Do as I say, quick! Hurry!
(Exit Lucia)

Bianca
Sometimes a good servant
should forget an order
and royalty should disobey.
Sometimes a servant
knows better than her mistress,
when she is servant to her heart's distress.
(Enter Lucia)
Did you stop him?

Lucia
It was too late.

cadevano come una cascata di notte
sulle sue bianche spalle.
E quando i suoi seni d'avorio
iniziarono a spuntare dal suo torso eburneo.
E ricordo come
correva nel giardino dei suoi occhi
per andare incontro a Collatino.
Sì, mi ricordo, mi ricordo...
(Entra Lucia)

Lucia
Avevi ragione. Tarquinius ha preso uno dei
cavalli.

Bianca
Che cosa hai detto al messaggero?

Lucia
Che il signore Collatino deve venire subito.

Bianca
Non deve venire. Le parole possono fare più
male che bene.
Soltanto il tempo può guarire. Il messaggero
è già partito?

Lucia
Non ancora.

Bianca
Vai a fermarlo. Presto, fa' come ti dico.

Lucia
Ma Lucrezia ha detto...

Bianca
Fa' come ti dico! Presto!
(Lucia esce)

Bianca
A volte una buona serva
dovrebbe dimenticare un ordine
e per lealtà dovrebbe disobbedire.
Qualche volta una serva
la sa più lunga della padrona,
quando questa è serva a sua volta del suo
dolore.
(Entra Lucia)
L'hai fermato?

Lucia
Troppo tardi.

Bianca
Too late?

Lucia
Lord Collatinus is here.

Bianca
Collatinus? Alone?

Lucia
No, Junius rode with him.

Bianca
Oh God, why should he come now?
(*Enter Collatinus and Junius*)

Collatinus
Where is Lucretia?
Tell me,
where is your Lady Lucretia?

Bianca
She is well.

Collatinus
Then why was the messenger sent to me?

Bianca
No messenger left here.

Collatinus
You're lying.

Junius
Where is Lucretia?

Bianca
Asleep. She had a restless night

Collatinus
Why did you not come to greet us at the gate?

Junius
Perhaps they were frightened that Tarquinius had come back.

Collatinus
Has Tarquinius been here?
Answer me!

Bianca
Troppo tardi?

Lucia
Il nostro signore Collatino è qui.

Bianca
Collatino? Solo?

Lucia
No, Giunio è venuto con lui.

Bianca
Oh Dio, perché è arrivato proprio ora?
(*Entrano Collatino e Giunio*)

Collatino
Dov'è Lucrezia?
Dimmi,
dov'è la tua signora Lucrezia?

Bianca
Sta bene.

Collatino
Perché allora mi è stato inviato un messaggero?

Bianca
Nessun messaggero è partito da qui.

Collatino
Menti.

Giunio
Dov'è Lucrezia?

Bianca
Dorme. La mia signora ha trascorso una notte insonne.

Collatino
Perché non siete venute a salutarci al cancello?

Giunio
Forse avevano paura che Tarquinius fosse ritornato.

Collatino
Tarquinius è stato qui?
Rispondimi!

Bianca
Oh, do not ask, my Lord.

Collatinus
Tarquinius here?

Junius
Last night I heard him gallop from the camp and I watched for his return, fearing his jealousy of you. He came back at dawn with his horse foundered, so I came to warn you.

Collatinus
Too late, Junius, too late, too late.
(*Lucretia is seen slowly walking towards Collatinus. She is dressed in purple mourning*)

Collatinus
Lucretia! Lucretia!
O, never again must we two dare to part.
For we are of one another
and between us
there is one heart.

Lucretia
To love as we loved
was to be never but as moiety;
to love as we loved
was to die, daily with anxiety;

Lucretia, Collatinus
to love as we loved
was to live, on the edge of tragedy.

Lucretia
Now there is no sea deep enough
to drown my shame;
now there is no earth heavy enough
to hide my shame;
now there is no sun strong enough
to lift this shadow;
now there is no night dark enough
to hide this shadow.
Dear heart, look into my eyes,
can you not see the shadow?

Collatinus
In your eyes I see
only the image of eternity

Bianca
Oh, non me lo chiedete, mio signore.

Collatino
Tarquinius qui?

Giunio
Stanotte ho sentito Tarquinius andarsene al galoppo dall'accampamento e allora ho atteso il suo ritorno, temendo la sua gelosia nei tuoi confronti. È rientrato all'alba con il cavallo completamente esausto, così sono venuto ad avvisarti.

Collatino
Troppo tardi, Giunio, troppo tardi, troppo tardi.
(*Si vede entrare Lucrezia, si avvicina lentamente a Collatino. È vestita a lutto*)

Collatino
Lucrezia! Lucrezia!
Oh, non dobbiamo lasciarci mai più,
poiché apparteniamo l'uno all'altra
e tra noi
c'è un solo cuore.

Lucrezia
Amare come ci siamo amati noi
era come essere sempre una metà,
amare come ci siamo amati noi
era come morire ogni giorno di inquietudine;

Lucrezia, Collatino
amare come ci siamo amati noi
era come vivere sull'orlo della tragedia.

Lucrezia
Ora non c'è un mare così profondo
da sommergere la mia vergogna;
ora non c'è una terra così greve
da celare la mia vergogna;
ora non c'è un sole così forte
da fugare questa ombra;
ora non c'è una notte così scura
da nascondere quest'ombra.
Caro cuore, guardami negli occhi,
non vedi quest'ombra?

Collatino
Nei tuoi occhi io vedo
soltanto l'immagine dell'eternità

and a tear which has no shadow.

Lucretia

Then turn away, for I must tell
though telling will
turn your tender eyes to stone
and rake your heart and bring the bones
of grief through the rags of sorrow.
Last night Tarquinius ravished me
and took his peace from me,
and tore
the fabric of our love.
What we had woven
Tarquinius has broken.
What I have spoken
never can be forgotten.
Oh, my love, our love was too rare
for life to tolerate or fate forbear from soiling.
For me this shame, for you this sorrow.

Collatinus

If spirit's not given, there is no need of shame.
Lust is all taking – in that there's shame.
What Tarquinius has taken
can be forgotten;
What Lucretia has given
can be forgiven.
(*Collatinus kneels to Lucretia*)

Lucretia

Even great love's too frail
to bear the weight of shadows.
(*She stabs herself*)
Now I'll be forever chaste,
with only death to ravish me.
See, how my wanton blood
washes my shame away!
(*She dies*)

Collatinus

(*kneeling over the body of Lucretia*)
This dead hand lets fall
all that my heart held when full
when it played like a fountain, prodigal
with love liberal,
wasteful.
So brief is beauty.
Is this it all? It is all!

e una lacrima che non ha ombra.

Lucrezia

Allora volgiti, perché devi sapere,
anche se il mio racconto
lascerà impietriti i tuoi dolci occhi,
torturerà il tuo cuore e farà emergere le ossa
del dolore dagli stracci della pena.
Ieri notte Tarquinius mi ha stuprata,
si è preso la mia pace,
e ha lacerato
il tessuto del nostro amore.
Ciò che avevamo tessuto,
Tarquinius lo ha strappato.
Ciò che ho detto
non potrà mai essere dimenticato.
Oh, amore mio, il nostro amore era troppo
prezioso
perché la vita lo tollerasse o il fato gli
impedisce di insozzarsi.
A me questa vergogna, a te questo dolore.

Collatino

Se lo spirito non ha ceduto, non c'è motivo di
vergogna.
La lussuria è tutta in chi prende – in questo è
la vergogna.
Ciò che Tarquinius ha preso
può essere dimenticato;
ciò che Lucrezia ha dato
può essere perdonato.
(*Collatino si inginocchia davanti a Lucrezia*)

Lucrezia

Anche il più grande amore è troppo fragile
per sopportare il peso delle ombre.
(*Si colpisce con un pugnale*)
Ora sarò casta per sempre,
solo la morte potrà stuprarmi.
Guarda come il mio sangue lascivo
lava via la mia vergogna!
(*Muore*)

Collatino

(*Inginocchiandosi sul corpo di Lucrezia*)
Questa morta mano lascia cadere
tutto ciò che il mio cuore racchiudeva
quand'era colmo,
quando giocava come una fontana, prodigo
di amore che spandeva
a piene mani.
Così breve è la bellezza.

(*Junius goes towards the window and
addresses the crowd below*)

Junius

Romans arise!
See what the Etruscans have done!
Here lies the chaste Lucretia, dead,
and by Tarquinius ravished.
Now let her body be
borne through our city.
Destroyed by beauty
their throne will fall. I will rule!

Lucia, Bianca

(*over Lucretia's body*)
She lived with too much grace to be
of our crude humanity.
For even our shame's refined
by her purity of mind.
Now place the wreath about her head
and let the sentinels of the dead
guard the grave where our Lucretia lies.
So brief is beauty.
Why was it begun? It is done!

Female Chorus

Beauty is the hoof of an unbroken filly
which thundering up to the hazel hedge
leaps into the sun,
and is gone.
So brief is beauty.
Why was it begun? It is done!

Male Chorus

They have no need of life to live;
they have no need of lips to love;
they have no need of death to die
in their love all's dissolved
in their love all's resolved.
O, what is there but love?
Love is the whole. It is all!

Omnes

How is it possible that she
being so pure should die!
How is it possible that we

È tutto qui? Questo è tutto!
(*Giunio va verso la finestra e si rivolge alla
folla di sotto*)

Giunio

Romani, ribellatevi!
Guardate che cosa hanno fatto gli Etruschi!
Qui giace la casta Lucrezia, morta,
dopo essere stata violata da Tarquinius.
Ora, che il suo corpo
sia trasportato per tutta la città.
Distruo dalla bellezza,
il loro trono cadrà. Io regnerò!

Lucia, Bianca

(*sul corpo di Lucrezia*)
Viveva con troppa grazia per far parte
della nostra rozza umanità,
giacché anche la nostra vergogna è temperata
dalla purezza della sua mente.
Ora mettete la corona sul suo capo
e lasciate che le sentinelle dei morti
guardino la tomba dove giace la nostra Lucrezia.
Così breve è la bellezza.
Perché fu concepita? È finita!

Coro femminile

La bellezza è lo zoccolo di una puledra non
domata
che, arrivando fragorosamente a una siepe di
noccioli,
salta nel sole
e si allontana.
Così breve è la bellezza.
Perché fu concepita? È finita!

Coro maschile

Non hanno nessun bisogno di una vita da
vivere;
non hanno nessun bisogno di labbra da
amare;
non hanno nessun bisogno di una morte da
morire;
nel loro amore tutto si è dissolto,
nel loro amore tutto si è risolto.
Oh, che altro c'è oltre l'amore?
L'amore è il tutto. È tutto!

Tutti

Come è possibile che lei,
così pura, debba morire?
Com'è possibile che noi

grieving for her should live?
So brief is beauty.
Is this it all? It is all! It is all!
*(Collatinus, Junius, Bianca and Lucia kneel
round Lucretia's body. They stay like this till the
end of the opera)*

Epilogue

Female Chorus

Is it all? Is all this suffering and pain
is this in vain?
Does this old world grow old
in sin alone?
Can we attain
nothing
but wider oceans of our own tears?
And it, can it gain
nothing
but drier deserts of forgotten years?

For this did I
see with my undying eye
his warm blood spill
upon that hill
and dry upon that Cross?
Is this all loss?
Are we lost?
Answer us
or let us
die in our wilderness. Is it all?
Is this it all?

Male Chorus

It is not all. Though our nature's still as frail
and we still fall
and that great crowd's no less
Along that road
endless and uphill;
for now
He bears our sin and does not fall
and He, carrying all
turns round
stoned with our doubt and then forgives us
all.

For us did He
live with such humility;

si debba vivere gravati di questo lutto?
Così breve è la bellezza.
È tutto qui? È tutto! È tutto!
*(Collatino, Giunio Bianca e Lucia si
inginocchiano intorno al corpo di Lucrezia.
Resteranno così fino alla fine dell'opera)*

Epilogo

Coro femminile

È tutto qui? Tutta questa sofferenza e questo
dolore
è invano?
Questo mondo sta invecchiando
soltanto nel peccato?
Non possiamo aspirare
ad altro
che a oceani più grandi delle nostre stesse
lacrime?
E che cosa può ottenere
se non
deserti più aridi di anni dimenticati?

Per questo ho visto
con il mio occhio immortale
il Suo caldo sangue spargersi
su quella collina
e seccare su quella Croce?
Si può soltanto perdere?
Siamo perduti?
Rispondici
o lasciaci morire
nella nostra desolazione. È tutto qui?
È tutto qui?

Coro maschile

Non è tutto qui. Benché la nostra natura sia
ancora fragile
e cadiamo ancora in fallo,
e quella grande folla non si trovi
più lungo quella strada
infinita e in ascesa
– tuttavia ora
egli porta il nostro peccato e non cade;
ed Egli, sostenendo tutto il peso,
si volta
lapidato dai nostri dubbi e poi ci perdona tutti.

Per noi Egli
visse con tanta umiltà;

For us did He
die that we might live, and He forgive
wounds that we make
and scars that we are.
In His Passion
is our hope
Jesus Christ, Saviour. He is all! He is all!
*(The lights fade on the mourning group. Only
Female Chorus and Male Chorus remain lit)*

Male and Female Chorus

Since Time commenced or Life began
great Love has been defiled by Fate or Man.
Now with worn words and these brief notes
we try
to harness song to human tragedy.

(The house curtain slowly falls)

per noi Egli
morì, perché noi
potessimo vivere, ed Egli perdonare
le ferite che causiamo
e le cicatrici che siamo.
Nella Sua Passione
risiede la nostra speranza,
Gesù Cristo, Salvatore. Egli è tutto! Egli è tutto!
*(Le luci si dissolvono sul gruppo in lutto.
Soltanto Coro femminile e maschile rimangono
illuminati)*

Coro femminile e maschile

Da quando Tempo e Vita hanno avuto inizio,
il grande amore è sempre stato profanato dal
fato o dall'uomo.
Ora, con parole stanche e con queste scarse
note, tentiamo
di decorare di canto la tragedia umana.

(Il sipario lentamente cala)

Il soggetto



Atto primo

Il Coro maschile (tenore) e il Coro femminile (soprano) lamentano la corruzione in cui è caduta Roma sotto il dominio etrusco di Tarquinio il Superbo.

Scena I. Accampamento fuori Roma. In una tenda il principe Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo, Giunio e Collatino, generali romani, discutono, già ebbri di vino, di una visita a sorpresa effettuata da alcuni nobili per controllare la fedeltà delle proprie mogli: solo Lucrezia, moglie di Collatino, si è dimostrata virtuosa. Tarquinio, forte del suo essere celibe, schernisce Giunio, la cui moglie è stata scoperta in compagnia di uno schiavo. Accecato dalla gelosia, Giunio sfida Tarquinio a mettere alla prova egli stesso la virtù di Lucrezia: eccitato dalla sfida, l'arrogante principe parte a cavallo alla volta di Roma.

Interludio: il Coro maschile descrive l'affannosa cavalcata di Tarquinio verso la casa di Lucrezia.

Scena II. Una sala in casa di Lucrezia, in piena notte. Lucrezia sta filando con Bianca, sua vecchia nutrice, e con l'ancella Lucia e dichiara il suo amore per il marito Collatino ed il suo dolore per la lunga separazione. Mentre si apprestano ad andare a dormire, si ode bussare alla porta: è Tarquinio che, fra lo stupore delle donne, chiede ospitalità per la notte. Viene accolto con il rispetto dovuto al suo grado.

Atto secondo

Il Coro maschile e femminile esprimono il crescente desiderio di rivolta dei Romani contro la tirannia etrusca.

Scena I. La camera da letto di Lucrezia. Lucrezia dorme serena, mentre Tarquinio si introduce furtivamente nella stanza. Invano la donna cerca di resistere: minacciata con la spada, è costretta a subire la violenza di Tarquinio.

Interludio: i Cori ricordano il dolore di Cristo quando la virtù è assalita dal peccato e invocano la Vergine Maria.

Scena II. Una stanza della casa di Lucrezia, all'alba. Lucrezia invia Lucia a chiamare il marito. Quando Collatino giunge, accompagnato da Giunio, gli narra la violenza subita e confessa di non poter sopportare la vergogna: si colpisce così con un pugnale e muore per lavare l'onta col proprio sangue, nonostante Collatino le professi la sua immutata fiducia ed il suo amore. Giunio si rivolge allora al popolo romano e, rivelando l'offesa fatta

a Lucrezia, lo incita alla rivolta.

Epilogo: i Cori concludono l'opera rievocando la passione di Cristo e la speranza di perdono che egli ha donato al mondo.



L'opera in breve

di Cristina Ghirardini

Per colpa di una fatale casualità, la sua data di nascita, il 22 novembre 1913, Benjamin Britten rimarrà per sempre legato agli anniversari verdiani e wagneriani. Per i propri meriti, invece, e in particolare per l'opera *Peter Grimes*, rappresentata nel 1945, è stato visto dalla critica come colui che ha reso possibile la rinascita dell'opera nazionale inglese, tre secoli dopo Purcell, in un'epoca in cui la trasformazione del linguaggio musicale contemporaneo pareva aver reso il teatro d'opera un ricordo del passato. In un articolo apparso su «La Stampa» del 5 dicembre 1976, a seguito della prematura scomparsa del compositore, così si esprimeva Massimo Mila:

La fama di Britten era esplosa subito dopo la guerra, con quella memorabile esecuzione di *Peter Grimes* a Londra il 7 giugno 1945, che non solo rivelò l'apparizione d'un nuovo operista, e proprio di là dove meno uno se lo sarebbe aspettato, ma che parve addirittura un lieto pegno di rinascita dei valori di arte e di civiltà: le rovine fumavano ancora, eppure ecco che l'opera lirica – il genere più complicato e laborioso di produzione musicale – già accendeva un luminoso fuoco di bengala, quasi ad affermare che l'arresto creativo dei cinque anni di guerra era stato soltanto una compressione forzosa delle circostanze esterne, ma che nulla era compromesso, nulla era perduto, nulla era realmente distrutto. *Peter Grimes* fu proprio questo: la rivincita immediata delle forze creative dell'uomo, l'arte accantonata e tenuta in castigo e rintanata nei rifugi antiaerei, che subito salta fuori a proclamare: – Niente paura. Eccomi qua.

Benché inglese, afferma Mila, Britten era un vero e proprio compositore internazionale, che aveva saputo accogliere nella propria scrittura musicale gli insegnamenti di tutti coloro che nei secoli in Europa avevano reso possibile il connubio tra musica e poesia:

Che la buona novella venisse da un paese che in passato era stato piuttosto importatore che produttore ed esportatore di melodrammi, e da un musicista quasi sconosciuto di trentadue anni, pareva aggiungere al fatto, lieto in sé e per sé, particolari ancora più entusiasmanti. In realtà, solo la chiusura delle frontiere aveva impedito di prendere conoscenza di lavori da concerto come *Les illuminations*, per soprano e archi (1939) e di *Serenade*, per tenore, corno e archi (1943), che in altre circostanze avrebbero imposto il giovane musicista all'attenzione europea. Vi si sarebbe riscontrato già in buona parte quel miscuglio di esperienze antiche e moderne, fuso nel fuoco d'una personalità non potentissima, ma quanto mai informata e colta, che nel *Peter Grimes* sembrò esprimersi in un linguaggio suo, eclettico

finché si vuole, eppure mai ascoltato prima nella sua interezza. Mallarmé e la poesia inglese, Purcell e Monteverdi, Verdi e Wagner, Mahler e Alban Berg, Stravinskij e Schönberg, queste e altre ancora le fonti a cui il musicista si abbeverava con spregiudicata avidità, ma non in un casuale saccheggio, bensì tutto riconducendo sotto il comune denominatore d'un'aggiornata cultura, non soltanto musicale, e soprattutto di un marcatissimo gusto personale.

Nel solco di un rinnovamento della musica inglese, che in realtà era già stato avviato da alcuni decenni, Britten conquistò il pubblico internazionale con una particolare attitudine comunicativa ed espressiva:

In Inghilterra [...] l'apparizione di Britten fu salutata con entusiasmo tutto particolare. Era ormai più di mezzo secolo che si protraeva la laboriosa nascita, o rinascita, della musica inglese: da Elgar a Vaughan-Williams, da Frederick Delius a Edmund Rubbra, da Arnold Bax a Gustav Holst, da Arthur Bliss a Walton, da Frank Bridge a John Ireland (entrambi maestri di Britten), questa gestazione si prolungava spasmodicamente. Che cosa mancava ancora alla nuova musica inglese per esistere realmente? Si vorrebbe dire: la gioia di far musica. La scioltezza e la naturalezza della spontaneità. Con Britten, col pur dottissimo Britten, tutto infarinato di cultura storica, la musica inglese conosceva forse per la prima volta dopo l'età elisabettiana (e dopo la particolarissima eccezione ottocentesca di Gilbert e Sullivan) quella dimensione peccaminosa che la mentalità vittoriana aveva contribuito a tenerle lontana: il piacere.

E a proposito del suo linguaggio, osserva infine Mila:

Britten, salutato al suo apparire come un musicista moderno, si vide presto assegnato ad un altro reparto: non quello d'una smaccata reazione conservatrice, ma nemmeno quello



dell'avanguardia, che di lì a poco sarebbe venuta a sostituire l'invecchiata "musica moderna" nella prima fila del progresso. E divenne il più autorevole esponente della terza forza: non uno Straussiano né un Pucciniano (sebbene non ignorasse né il bavarese né l'italiano e ne facesse occasionalmente buon pro), ma nemmeno, mai, un dodecafonico, anche se non disdegnasse a volte – curioso com'era di esperienze e sensazioni nuove – di sporgersi sul pericoloso abisso della atonalità, raggiunta attraverso gli intricati e insidiosi sentieri della modalità e della cosiddetta tonalità allargata.

The Rape of Lucretia, di un anno successiva a *Peter Grimes*, è una delle cosiddette opere da camera di Britten, realizzate per un organico ridotto, che pertanto esplora potenzialità espressive del teatro d'opera diverse da modelli quali potevano essere Verdi, Puccini, Berg e Gershwin o lo stesso *Peter Grimes*.

L'idea, come suggerisce lo studioso inglese Arnold Whittall, deriva da un'attenzione che il compositore aveva già da tempo per forme più intime di teatro musicale che erano da secoli parte del patrimonio culturale inglese, quali *Dido and Aeneas* di Henry Purcell o *The Beggar's Opera* di John Gay. Fu tuttavia stimolata anche dai lavori di compositori del Novecento come *Renard* e *L'histoire du soldat* di Stravinskij e *Sāvitri* di Gustav Holst.

In una lettera a Ralph Hawkes del 30 giugno 1946 è lo stesso Britten a spiegare cosa intendeva per *chamber opera*:

I am keen to develop a new art-form (the chamber opera, or what you will) which will stand beside the grand opera as the quartet stands beside the orchestra. I hope to write many works for it.

[Ho intenzione di sviluppare una nuova forma d'arte (la *chamber opera*, o come la si voglia chiamare) che starà alla *grand opera* come il quartetto sta all'orchestra. Spero di comporre molti lavori per essa.]

Dunque una concezione cameristica dell'opera, che viene incontro anche alle difficoltà sostenute per la produzione del *Peter Grimes*, evidenziate dal regista e produttore Eric Crozier. Questi infatti suggeriva di creare un gruppo di musicisti di talento, diretti dallo stesso Britten, di rinunciare al coro, e di affidare a questa compagine ridotta la rappresentazione di opere di minore monumentalità, ma che potessero funzionare ugualmente nei grandi teatri d'opera e in sale di dimensioni più ridotte.

Il suggerimento fu accolto e per un organico ridotto Britten compose *The Rape of Lucretia* (Glyndebourne, 12 luglio 1946), *Albert Herring* (Glyndebourne, 20 giugno 1947) e *The Turn of the Screw* (La Fenice, Venezia, 14 settembre 1954).

Fu ancora Eric Crozier a individuare il testo di riferimento per la prima di queste opere da camera: si tratta del dramma *Le viol de Lucrece* (1931) di André Obey, che Ronald Duncan riadattò, non senza andare incontro a qualche critica per le frequenti allusioni al cristianesimo, che, secondo alcuni, mal si adattano allo spirito di Shakespeare e di Obey. Tuttavia questi rinvii ad una morale legata al cristianesimo non dispiacevano a Britten, il quale richiese esplicitamente l'epilogo che riconduceva le nefandezze della triste storia di Lucrezia alla Passione di Cristo.

Pur nata in un interesse per la classicità dimostrato da Britten già da qualche anno con le musiche per il programma radiofonico *The Rescue*, basato sull'*Odissea*, e con lo studio del *Dido and Aeneas* di Purcell, *The Rape of Lucretia* non riprende la struttura "a numeri" dell'opera barocca o classica, ma cerca di conciliare i principi ottocenteschi del *durchkomponiert* (comporre un'opera per intero, evitando ripetizioni e forme strofiche)

con risorse dell'opera pre-romantica, quali la presenza di arie, recitativi, parti di insieme, le quali a loro volta si mescolano a convenzioni e linguaggi musicali meno consueti nel teatro musicale, come la marcia, la ninna nanna, le canzoni legate al vino della scommessa cameratesca tra Junius, Tarquinius e Collatinus sulla fedeltà delle donne e i canti delle donne intente alla filatura.

The Rape of Lucretia è divisa in due atti, di due scene ciascuno separate da un breve interludio, con un epilogo finale. La storia dello stupro di Lucrezia è introdotta e commentata da due narratori: benché siano rappresentati come personaggi che leggono da libri, quasi degli eruditi, che talvolta si esprimono con recitativi disadorni, essi sono pienamente implicati nel terrore e nella pietà dell'azione, nella definizione di un rapporto tra la storia narrata che si colloca nel passato pagano ("questa Roma deve ancora aspettare cinquecento anni prima della nascita e della morte di Cristo") e la messa in scena della loro narrazione ("mentre noi staremo qui come due osservatori tra quella scena e il pubblico presente") e infine nel presentare la vicenda in una prospettiva cristiana.

Si è notata una struttura simmetrica all'interno dell'opera: nella prima scena agiscono solo uomini, Junius, Tarquinius e Collatinus, tre deboli, di fatto, che litigano violentemente a partire da un pretesto irrisorio: i primi due devianti rispettivamente dalla gelosia e dalla lascivia praticata in stretta connessione col potere, il terzo un idealista; nella seconda invece sono protagoniste tre donne, Lucrezia, Bianca e Lucia, in una scena notturna, intente ai lavori domestici. La serenità della musica notturna è violata dall'irrompere di Tarquinius e dalla rievocazione dei motivi della sua cavalcata verso Roma (descritta e commentata dal Coro maschile nell'interludio), che sembra in questo modo anticipare lo stupro che avviene nel secondo atto.

Nell'atto successivo, alla ninna nanna del Coro femminile fa seguito l'intervento del Coro maschile, il quale segue da vicino i movimenti di Tarquinius che si avvicina al letto di Lucrezia. Il successivo ripetersi di accenni alla ninna nanna, che sfociano nell'aria di Tarquinius, non fanno che accentuare il clima sinistro. Il dialogo tra Tarquinius e Lucrezia, nel quale la donna tenta di difendersi, è forse la parte più debole dell'opera, ma è funzionale all'aumento della tensione che prepara lo stupro, il climax della vicenda. La scena seconda si apre nuovamente in un clima di quiete apparente: Bianca e Lucia si rendono conto che Tarquinius è partito, ma non sanno cosa sia successo e si apprestano a sistemare i fiori prima del risveglio di Lucrezia. Il primo dialogo tra le donne e Lucrezia è sfuggente poiché la protagonista è reticente a raccontare l'accaduto. Se gli uomini nell'opera sono rappresentati come capaci di esternare facilmente la propria rabbia, i rancori e la propria sete di potere, al contrario è il non detto esplicitamente, nei dialoghi tra le donne, a preparare gli eventi futuri e a creare un clima di attesa e inquietudine: ciò è evidente anche nell'atto precedente, quando le donne accolgono e ospitano Tarquinius, sebbene insospettite dalla visita inattesa.

La vicenda comincia a volgere al tragico epilogo quando Lucrezia si presenta vestita di viola, colore legato alla Passione di Cristo. Solo dopo il dialogo tra la protagonista e Collatinus e la morte di Lucrezia è una forma musicale a determinare la struttura drammatica: la passacaglia della marcia funebre.

Sono infine il Coro femminile e maschile a chiudere la narrazione e a dissiparne l'intensità emotiva: se "da quando Tempo e Vita hanno avuto inizio il grande amore è sempre stato profanato dal fato o dall'uomo" è la Passione di Cristo a suggerire un messaggio di speranza per gli uomini.



La fiducia nell'opera lirica del Novecento

di Lidia Bramani

Il fatto che *The Rape of Lucretia* sia nata poco dopo la fine della guerra (fu allestita a Glyndebourne il 12 luglio 1946), fece sì che Britten e il suo librettista, Ronald Duncan, fossero naturalmente portati a una riflessione sulle atrocità cui può condurre una gestione dittatoriale e incivile del potere politico. Fu infatti la prima opera che Britten scrisse a ridosso del trionfo ottenuto con il *Peter Grimes* prodotto da Sadler's Well, nel 1945, al suo rientro in Gran Bretagna, dopo sei anni trascorsi in America. Gli orrori del conflitto mondiale aleggiavano evidentemente anche sul soggetto di *Lucretia*, suggerito da Eric Crozier, produttore di *Peter Grimes*.

Alla prima rappresentazione spiccava un cast d'eccezione: sotto la guida di Ernest Ansermet, direttore del coro Reginald Goodall, erano protagonisti Kathleen Ferrier (Lucretia, moglie di Collatinus, contralto), Otakar Kraus (Tarquinius, figlio di Tarquinius Superbus, duce etrusco dei romani, baritono), Owen Brannigan (Collatinus, generale romano, basso), Edmund Donlevy (Junius, generale romano, baritono), Anna Pollock (Bianca, vecchia nutrice di Lucretia, mezzosoprano), Margaret Ritchie (Lucia, serva, soprano), Coro maschile (Peter Pears, tenore), Coro femminile (Joan Cross, soprano).

Le difficoltà finanziarie che rendevano, negli anni del dopoguerra, ancora più difficile trovare fondi per gli allestimenti operistici, spingono Britten a sfruttare questa limitazione in un modo a lui congeniale. Decide così, dopo la sontuosa ricchezza corale e strumentale del *Grimes*, di comporre un'opera da camera dal costo complessivo e dai mezzi estremamente contenuti. L'organico prevede infatti solo dodici esecutori: flauto (anche ottavino e flauto in sol), oboe (anche corno inglese), clarinetto (anche clarinetto basso), fagotto, corno, un percussionista, arpa, due violini, viola, violoncello, contrabbasso. Questa compagine ristretta lo costringe a sfruttare nel modo più raffinato e sapiente le possibilità timbriche nelle loro diverse combinazioni, creando continui effetti di chiaroscuro (anche attraverso l'uso frequente di strumenti solisti) con improvvisi cambi di luce e di atmosfera. Il direttore d'orchestra suona anche il pianoforte durante i recitativi. Inoltre, proprio perché ridotti nel numero, gli strumenti si fanno portatori di un suono molto caratteristico. In un assetto terso e coerente, ma dal carattere grandioso ed eloquente, ogni timbro diventa simbolo drammaturgico all'interno di una vera e propria architettura di colori. Del resto, sono molti i commentatori che hanno notato la tendenza di Britten, negli anni che precedono *Lucretia*, a ottenere il massimo effetto con il minor dispiego di mezzi.¹

Un atteggiamento di questo tipo è strettamente legato alla fiducia di Britten nella capacità dell'opera di vivere anche nel Novecento, sapendosi adattare ai nuovi spazi, ai diversi tipi di pubblico, alle differenti aspettative sociali. Era sua convinzione che l'opera lirica, nella sua più classica accezione, non fosse affatto morta.² In questo senso, non ebbe paura di utilizzare uno stile che poteva apparire superato, cosa che gli costò il disprezzo e l'isolamento da parte delle frange più dogmatiche dell'avanguardia musicale. Senza nulla togliere alle esperienze più sperimentali del Novecento storico, bisogna riconoscere che Britten scelse una strada altrettanto legittima. La sua estetica è molto lontana dalla concezione positivista che vede il pensiero umano evolversi lungo un percorso le cui tappe devono per forza essere scandite, ogni volta, da un azzeramento dei codici e delle convenzioni linguistiche prececenti. Britten insinua il "nuovo" in spiragli espressivi, non in gesti di palese cambiamento, anticipando, quindi, una visione più duttile dell'arte e della scienza rispetto alle tesi del primo Novecento. Oggi l'opera di Britten sta riconquistando, seppure a fatica, il suo giusto ruolo. Né la storia, né l'arte, né la scienza pretendono di disporsi, infatti, alla luce di questo scorcio di millennio, lungo un tracciato che le avventure tecnologiche di inizio secolo ritenevano teso verso qualcosa di esterno all'uomo, vale a dire verso un ipotetico, inarrestabile progresso, nel quale ogni passaggio doveva sempre essere segnato da una radicale inversione di tendenza. Il grande valore artistico dei lavori di Britten poggia solo sulla qualità intrinseca dei mezzi che usa e sull'originalità intesa come capacità di imprimere una cifra personale e inconfondibile alla propria opera.

In quest'ottica va considerato il linguaggio di *The Rape of Lucretia*, ancora legato al sistema tonale benché arricchito di inediti risvolti, e la forma operistica volutamente narrativa (che in questo caso assottiglia la trama rendendola essenziale per avvicinarsi alla discussione morale e filosofica), che si modella su un uso soggettivo e fantasioso delle forme chiuse tradizionali.



Britten e Mozart

Molti studiosi hanno riconosciuto una spiccata influenza mozartiana sull'opera di Britten.³ Secondo Hans Keller, solo Mozart e Britten riuscirono a fondere perfettamente pensiero sinfonico e operistico.⁴ E se di influenza mozartiana si può parlare, si riconoscono in *The Rape of Lucretia* gli stessi valori, condivisi e letti in una chiave religiosa che aspira a valori universali di convivenza civile e pacifica, presenti nella *Clemenza di Tito* mozartiana.

Si può facilmente notare come la concezione cristiana dell'antichità da parte di Britten abbia suscitato lo stesso sospetto che ha portato parte della critica materialista novecentesca a fraintendere la religiosità di Mozart – la quale, nelle vesti particolari del suo pensiero massonico, tende a tradurre sul piano di un'aspirazione alla pace e alla tolleranza temi specificamente cristiani. E che il cristianesimo abbia rivestito di nuovi significati simbolici luoghi e miti del mondo antico è particolarmente evidente nel panteismo massonico di Mozart. Allo stesso modo, in *The Rape of Lucretia*, sono le radici pagane della tradizione cristiana a riaprire, nel Novecento, alle infinite suggestioni del sacro, principi etici universali.

In *Lucretia* ritroviamo, del resto, il tema anch'esso antichissimo della scommessa sulla fedeltà delle donne, frequente pure nella letteratura medievale e rinascimentale e già ripreso da Mozart in *Così fan tutte*, mediato dal mito di Cefalo e Procri nelle *Metamorfosi* di Ovidio e dall'*Orlando furioso* di Ariosto.

La storia delle origini e dell'evoluzione del soggetto fino alla stesura di Duncan è tanto più significativa se si tiene conto di una sorta di venerazione che Britten provava nei confronti del testo e delle parole, confermata da Myfanwy Piper, librettista di *The Turn of the Screw*, *Owen Wingrave* e *Death in Venice*:

Britten aveva un appassionato rispetto e amore per le parole. Ogni parola è disposta in modo da essere ascoltata per la sua funzione nello svolgersi della vicenda e per il suo contributo musicale come strumento umano. La parola che esprime dolore o gioia, nello sforzo o nella naturalezza di un'ordinaria conversazione è parte integrante della musica affidata alla voce come la nota stessa che la sostiene: parola e nota sono una sola cosa, non due. Perciò usare un termine che non è autentico rispetto alle esigenze del momento, o stravolgere il linguaggio usando un'enfasi sbagliata o un'innaturale inversione è come sbagliare una nota, colpisce e offende [...]. Ho imparato tutto questo andando alle prove e alle rappresentazioni di tutte le opere di Britten dal 1946 (*The Rape of Lucretia*) in poi, molto prima, dunque, che vi fosse alcun progetto di lavorare con lui come librettista.⁵

Il soggetto: da Tito Livio, attraverso Shakespeare e Obey, fino a Duncan-Britten

The Rape of Lucretia sviluppa alcuni temi cari a Britten e comuni ad altre sue opere di quel periodo: *Peter Grimes* (1945), *Albert Herring* (1947), *The Beggar's Opera* (1948), *The Little Sweep* (l'opera per bambini del 1949), *Billy Budd* (1951). In particolare, spiccano l'orrore per l'innocenza tradita, la difesa dei deboli e degli emarginati (non dimentichiamo che in Shakespeare, Lucrece viene definita, dopo lo stupro, "esausta agnella"),⁶ la condanna dell'ingiustizia perpetrata dalla società a danno degli individui. Motivi costanti nella sua produzione, basti pensare al mutuo condizionamento di purezza e corruzione in *The Turn of the Screw* (1954). Si sente anche l'influsso dell'*Oedipus Rex* di Cocteau-Stravinskij, sia nella cifra espressiva rituale, sia nel gravare della colpa sul destino degli individui e della collettività.

Come avverrà in *Billy Budd*, in fondo, anche in *The Rape of Lucretia* il candore della persona è violato dalla prepotenza delle istituzioni, poiché Tarquinio pensa che gli sia lecito possedere Lucrezia in grazia del suo potere. Per vincere gli scrupoli, prima di violentarla, dice a se stesso “Ma sono il principe di Roma! E gli occhi di Lucretia il mio impero”.⁷ Britten affermerà, nel 1948, sul «Times», che “più è violenta la società, più è violento l'individuo”.⁸ Questa tematica gli giunge dal mondo classico e in particolare dall'episodio dello stupro di Lucrezia narrato da Tito Livio nella *Storia di Roma dalla sua fondazione*.⁹ Shakespeare, che amplia e approfondisce il breve episodio in un poemetto composto da strofe di sette versi, inverte i ruoli tra i sessi che vedevano, nel suo precedente *Venus and Adonis*, la matura e lasciva dea cercare di sedurre il candido e reticente fanciullo. Ma Lucrezia, a differenza di Adone, è personaggio più complesso, poiché non teme l'amore, ma già lo conosce nella sua forma più autentica e assoluta. Della *Lucrece* di Shakespeare, pubblicata nel 1594, Duncan mantiene i principali temi e significati. L'idea dei due Cori deriva invece dal più vicino esempio di André Obey, che scrisse *Le Viol de Lucrece* nel 1930 per la Compagnie des Quinze, fondata da Jacques Copeau con l'intento di ridare vita al teatro di prosa francese. Nonostante Britten mantenga anche alcuni significativi dettagli ricavati da Livio, la figura della protagonista, in Obey come in Britten, si modella sull'eroina shakespeariana. Lucrezia non si perdona di avere soggiaciuto alla paura, nonostante il suo impietoso rigore verso se stessa appaia ancora più estremo in Livio, giacché viene minacciata non solo di morte, come in Britten, ma anche e soprattutto di infamare se stessa e Collatino. Tarquinio, infatti, si dichiara pronto a ucciderla insieme a un suo schiavo e a diffondere la notizia di averli colti in flagrante peccato. In Shakespeare, il disonore ricadrebbe anche sui suoi figli, che invece non compaiono né in Livio né in Britten. Ma in fondo, l'orrore e la vergogna che le impediscono di vivere non riguardano tanto o solo il fatto di non essere stata abbastanza forte da preferire qualsiasi conseguenza (compresa la morte e, in Livio e in Shakespeare, l'infamia) al ricatto, ma l'impossibilità di convivere con la perdita d'identità che la violenza sessuale comporta. Il che non significa affatto accettazione di un ruolo passivo, ma conseguenza tragica e irreversibile della violenza maschile sull'innocenza femminile. Che in Britten si dilata fino a divenire simbolo, l'una dell'aggressività, del potere, della guerra e del sopruso, l'altra del sentimento, dell'accoglienza e della dignità.

Simmetrie formali e uso dei Leitmotive

The Rape of Lucretia si articola secondo uno schema formale estremamente chiaro, cui corrisponde una disposizione simmetrica dei personaggi: da un lato Lucretia, le due ancelle e il Coro femminile, dall'altro Tarquinio, i due generali e il Coro maschile. Ogni atto è composto da un'introduzione e due scene. Nel primo atto, dopo il quadro storico tratteggiato dal Coro maschile e femminile, si contrappongono due episodi nettamente contrastanti. Nel primo, gli uomini sono sotto la tenda e discutono della perversa scommessa ai danni delle donne. Nel secondo, l'autenticità femminile si esprime nell'universo caldo e accogliente della casa. L'uno rappresenta la ferocia individuale e sociale che condurrà a guerra e rovina, l'altro il mondo dei sentimenti, della riflessione e della solidarietà.

Nel secondo atto, sono ancora i due Cori a commentare gli avvenimenti storici che introducono la successiva, terribile scena dello stupro di Lucrezia. Anche il secondo quadro, questa volta, è casalingo, poiché solo nel cuore della vita privata, la casa, si possono leggere, in profondità, le conseguenze esistenziali della degenerazione politica. Ancora

al Coro spetta il compito di dare un senso superiore e consolatorio al dolore cui si è assistito.

Norman Del Mar sottolinea come Duncan, immaginando la scena in modo che i Cori assistessero allo svolgersi della vicenda pur appartenendo a un altro tempo, volesse così ispirarsi a certi pittori italiani dell'epoca classica che incorniciavano l'episodio storico o realistico con scene bibliche o rappresentazioni della Madonna col bambino.¹⁰ I Cori, dunque, osservano la vicenda pagana dalla loro ottica cristiana.

La tecnica del *Leitmotiv* raggiunge in *The Rape of Lucretia* il massimo sviluppo, inserita in un contesto di forme chiuse antitetico rispetto alla concezione wagneriana del dramma come flusso unitario. La struttura straordinariamente solida e classica deriva dall'uso duttile e metamorfico di un materiale estremamente conciso. Oltre ad alcuni motivi-chiave che attraversano tutta l'opera con le loro infinite variazioni, combinazioni e implicazioni, si crea quindi un tessuto rigorosamente compatto che sfrutta la germinazione di quegli stessi temi per ulteriori elaborazioni e invenzioni melodiche, timbriche, armoniche, formali.¹¹

L'opera lirica come fusione tra le arti

Britten credeva anch'egli, inoltre, come Wagner ma da tutt'altra prospettiva, all'opera d'arte totale, intesa però come strettissima collaborazione tra compositore, librettista, regista, coreografo. La sua idea dello spettacolo si fondava sulla massima valorizzazione delle specifiche competenze.¹² Il punto di riferimento ideale era, in tal senso, il balletto di Diaghilev. In un convegno dedicato a *The Rape of Lucretia* tenutosi a Bodley Head nel 1948, Britten dichiarò che

Compositore e poeta dovrebbero lavorare nel più stretto contatto durante tutte le fasi, da quelle preliminari fino all'ultima notte [...].¹³

John Piper, che venne chiamato a disegnare le scene di *The Rape of Lucretia*, sottolineava come Britten, mentre si lavorava all'allestimento, insistesse in modo particolare sulla necessità della più intima collaborazione fra i responsabili delle diverse competenze.¹⁴

Anche il librettista Myfanwy Piper ricorda, a proposito di *Owen Wingrave*, l'importanza data dal compositore a tutti gli aspetti artistici dell'opera in musica, e in particolare a quelli visivi:

Quando stavamo progettando il lavoro, la nostra prima discussione fu sulla presentazione visiva, ancor più che verbale, dei punti drammatici [...].¹⁵

Atto primo

L'opera non è avviata dalla tradizionale *ouverture* orchestrale, ma da un prologo nel quale il Coro maschile e quello femminile (ognuno rappresentato da un solo interprete) leggono episodi da libri di storia romana, sostituendo i narratori presenti nella tragedia di Obey. Annunciati da due cellule ritmiche di inesorabile e incalzante scansione di tutta l'orchestra, che ricorrendo quasi ossessivamente in questa introduzione definiscono una dimensione rituale e sacra, i Cori creano un tessuto connettivo che sostiene l'azione. Nel corso dell'opera svolgono funzioni espressive diversificate. A volte forniscono il contesto

storico, a volte un indispensabile supporto narrativo sintetizzando o chiarendo la trama; in alcuni momenti commentano i fatti dall'esterno e in chiave filosofica, in modo simile al coro dell'antica tragedia greca, in altri descrivono l'ambiente naturale o dipingono la scenografia emotiva; ancora, in alcune situazioni, dilatano il punto di vista dei personaggi immedesimandosi nei loro pensieri o sentimenti. Fin dall'inizio dell'opera, intonano un recitativo per lo più secco, sostenuto dal pianoforte in stile antico, con brevi ma suggestivi episodi accompagnati dall'orchestra. Non di rado, infatti, come già avviene in questo prologo, il recitativo si apre, quasi sempre su sollecitazione delle parole, a una libertà melodica più vicina all'arioso. Nell'episodio *Solenne*, che definisce il sordo rumore della marcia da Roma, ad esempio, contrabbasso col legno e timpani colorano di oscuri presagi la linea del soprano sostenuta dal fagotto. Il Coro maschile narra come Lucio Tarquinio, detto il Superbo (padre di Sesto Tarquinio, protagonista dell'opera) abbia conquistato il potere con l'ipocrisia e lo mantenga ora, sostenuto dal figlio, con la mera forza. Prosegue il Coro femminile descrivendo la guerra tra Roma e Grecia e definendo il tempo che separa questi fatti dall'avvento di Cristo.¹⁶ Il prologo termina con un inno, *Solenne*, che annuncia il ruolo di commentatore cristiano dei due Cori e ricomparirà altre due volte.¹⁷ Solo in questo inno, ad eccezione di una battuta alla fine della prima scena e della pagina che precede l'Interludio del secondo atto, i Cori cantano insieme. Confermando ciò che è già implicito nella simmetria formale dell'opera: la contrapposizione tra il maschile, portatore di violenza e di guerra, e il femminile, simbolo di sentimenti positivi, può dunque ricomporsi in un superiore equilibrio solo grazie a una sintesi sacra dei più universali valori umani.



Scena prima

Con la prima scena, ambientata in un campo fuori Roma, cambia radicalmente il registro espressivo, che da solenne e celebrativo diventa duttile e vario. Il sole sta calando. Pagine orchestrali ricche e fluenti disegnano i contorni inquieti di un tramonto estivo, che gli archi con sordina e i glissando di arpa e contrabbasso pizzicato rendono caldo e "assetato" e nel quale risuonano le voci dei grilli e delle rane. Il Coro maschile descrive l'atmosfera già suggerita dalla musica e racconta ciò che sta accadendo. Un clima sinistro preannuncia il temporale atmosferico e quello esistenziale. Nel brindisi di Tarquinus, Collatinus e Junius – che si immette sulla precedente musica di atmosfera – infatti, non si avverte vera festa, ma sottesa e malcelata rivalità. Si alternano il *Lento tranquillo*, con i suoni della natura e il commento del Coro, e il brindisi dei generali, *Vivace*, nel quale la stessa strumentazione (tamburo basso, corno e legni all'unisono nelle prime due delle tre stanze di cui si compone l'episodio), sanguigna e marziale, denuncia la grossolanità della loro gioia. Il brindisi è rivolto da Collatinus a Bacco, la cui energia vince sulla più fredda ragione. Tarquinus pare intuire la futura tragedia quando canta "Chi annega in occhi di donna / e beve labbra di piacere / succhia il paradiso in un bacio / e poi vive assetato per sempre nell'inferno".¹⁸ I generali rievocano, sul recitativo secco sostenuto dal pianoforte, la scommessa avvenuta la sera prima, quando, avendo deciso di verificare la fedeltà delle loro mogli sorprendendole con un ritorno inaspettato, solo Lucrezia si trovava a tessere fra le sue ancelle. In Shakespeare, dove tutto ciò viene descritto solo nell'antefatto, le donne sono intente "a ballare, a bisbocciare o in diversi passatempi"¹⁹ e anche in Livio "se la spassano in sontuosi banchetti insieme con le compagne".²⁰ In Duncan-Britten, invece, come in *Obey*, la premessa acquista ben più peso e gli uomini si diffondono nel descrivere le oscure attività delle proprie mogli. Collatinus si svela subito come animo particolarmente nobile criticando pesantemente l'idea stessa di spiare le consorti (mentre in Tito Livio è lui a proporre l'idea e in Shakespeare lo decidono tutti insieme). Unico a non averne subito le conseguenze negative, ricorda quanto fosse contrario a quell'atto che ancora giudica meschino. Britten prende spunto della *Storia di Roma* di Livio nella quale gli uomini cavalcano verso Roma per raggiungere le mogli perché eccitati dal vino. In *The Rape of Lucretia* l'ebbrezza dell'alcool agisce invece quando rievocano l'episodio. Tarquinus, che è celibe, beffeggia Junius per l'infedeltà della moglie (colta con un "negro" nel letto). Quest'ultimo reagisce dicendogli che se a lui tocca il tradimento della moglie, almeno non deve subire quello di tutte le prostitute di Roma. La tensione cresce culminando nella frase di Tarquinus "Dimentichi che sono il principe di Roma!", cui replica Junius "Ma io almeno sono Romano!".²¹ I due si insultano nell'*Allegro pesante*, sull'irruzione sonora dell'orchestra. Dopo che Collatinus ha cercato di ristabilire la pace, Tarquinus anticipa il motivo della protagonista brindando "To the chaste Lucretia" ("Alla casta Lucretia"). A lui si uniscono anche Junius e Collatinus.²² Junius, che si dichiara stufo di quel nome ed è già connotato da ipocrite consonanze affidate ai legni, riversa nell'aria "Lucretia!", in cui dialoga con il Coro maschile, il suo rancore per il comportamento della moglie. Il suo odio è rivolto innanzitutto a Tarquinus, forse perché vede riflessa in lui la sua stessa ambizione. Stranamente, mi pare che nessuno abbia notato un fatto singolare e per nulla secondario: Britten rende romano Junius Brutus, che Tito Livio ben descrive, invece, come figlio della sorella di Lucio Tarquinio detto il Superbo, quindi cugino di Sesto. L'idea che Junius sia figura capace di mentire deriva proprio da Livio: avendo coscienza che lo zio despota sopprime chiunque gli paia ambizioso e per non venire ucciso come suo fratello, si comporta come fosse sciocco e inoffensivo, da

cui l'appellativo "brutus", che significa appunto "stolto".²³ Britten mantiene questo lato del suo carattere assegnandogli una diversa funzione nella dinamica dell'opera. In Livio come in Shakespeare, Junius non incide in alcun modo sul comportamento di Tarquinius: compare infatti solo alla fine, insieme al marito e al padre di Lucrezia, Spurio Lucrezio Tricipitino, entrambi da lei convocati perché facciano giustizia. Nobilmente, propone di eternare il sacrificio dell'eroina portandone il corpo per la città in modo da aizzare i romani a ribellarsi alla tirannia degli etruschi e a instaurare la repubblica. Ciò che non viene più citato in Shakespeare e viene addirittura capovolto in Britten è il fatto che la repubblica fosse nata quindi da una nuova alleanza tra etruschi e romani, poiché a guidarla furono, insieme, e proprio grazie al suicidio di Lucrezia, Lucio Giunio Bruto e Lucio Tarquinio Collatino.²⁴

Il Coro maschile, dopo avere descritto come le subdole insinuazioni di Junius lavorino nell'animo del principe,²⁵ propone un motivo di grande portata simbolica all'interno dell'opera sulle parole "Oh mio Dio, con quale agilità la gelosia si tuffa in un piccolo cuore, / e lo pervade, e lo riempie fino a spezzarlo",²⁶ che ricorrerà altre tre volte (due per ogni atto). Nella successiva conversazione tra Collatinus e Junius risuonano ancora derivazioni del tema di Tarquinius.²⁷ Sarebbe un errore considerare Collatinus, al pari di Ottavio nel *Don Giovanni* mozartiano, uno spirito onesto ma troppo semplice. In lui c'è la stessa grandezza d'animo di un altro eroe mozartiano, Tito, che lo rende rappresentativo della parte migliore della mascolinità. La sola che in una concezione sacra dell'esistenza può coniugarsi all'eterno femminile per ricondurre l'umanità al suo più alto compito.

Gli interventi di Tarquinius, che continua a intonare il motivo del brindisi, lo presentano selvaggio e primitivo, là dove Junius appare in malafede e ipocrita giudicando squaldrine tutte le donne e dichiarandosi convinto che anche Lucrezia non faccia eccezione. La sua perfida sfida centra tragicamente il bersaglio, poiché, in questa fase, Tarquinius arriva a difenderla, affermando che ne proverà lui stesso la castità.

Mentre la musica rievoca l'oppressiva atmosfera serale, il Coro maschile descrive l'accendersi del desiderio in Tarquinius. Tutta questa prima scena, quindi, affidata a tre voci maschili cui si aggiunge la quarta del coro, è intessuta sui risvolti e sulle elaborazioni del tema di Lucrezia.

Segue l'*Interludio* costituito dalla cavalcata verso Roma, dove l'eccitazione animale-sca di Tarquinius si identifica completamente con quella del suo cavallo, sul *forte* del Coro maschile e dell'orchestra, con le acciaccature del flauto, poi del corno e dei fiati che segnano il galoppo.²⁸ Quando compare per la seconda volta il già citato motivo ricorrente, ritorna anche, in una severa rielaborazione contrappuntistica, il tema di Lucrezia, proprio nel momento in cui il Coro maschile la nomina. Anche in questo caso, Duncan e Britten parrebbero essersi ispirati alla vivida metafora della forza virile del cavallo, che in *Venus and Adonis* di Shakespeare si inalbera e si libera per raggiungere la puledra.

Scena seconda

Dalla furia della cavalcata di Tarquinio si passa, con l'evocazione del sonno notturno di Roma da parte del Coro femminile, alla dolce e cullante seconda scena, in cui le donne tessono dentro le mura domestiche.²⁹ Come Mozart caratterizza l'apparire di Fiordiligi e Dorabella, in *Così fan tutte*, con il timbro dei clarinetti, così Britten segnala il mondo femminile con arpa³⁰ e legni (soprattutto flauto) in contrasto con archi e percussioni che si legano più spesso alle atmosfere maschili.³¹

È sera inoltrata. Nella casa regna un tempo rituale e raccolto, non immobile, ma circolare. In Shakespeare manca completamente questa scena e non compaiono né la materna Bianca, vecchia nutrice di Lucrezia, né la giovane e appassionata serva Lucia: sono poche, infatti (l'incontro con l'ancella e il valletto, l'arrivo finale di Collatinus, del padre e di Brutus), le situazioni che esulano dai densi e articolati monologhi interiori di Tarquinius e Lucretia e dal loro dialogo nel momento dello stupro. Anche in questo caso, Britten segue invece la traccia di Obey.

La presenza costante, accanto a Lucretia, delle altre due donne, e il loro strettissimo legame tematico e timbrico, è un intervento importantissimo di Britten che toglie ogni dubbio sulla rilevanza simbolica attribuita all'elemento femminile. Aspetto che, come vedremo, diventerà fondamentale come chiave interpretativa dell'intera opera, capace di attribuire il giusto ruolo anche alla dimensione sacra, a quella storica e politica e al senso del rapporto tra uomo e destino.

Anche in questo caso, Britten e Duncan hanno però mantenuto il fulcro espressivo del poemetto shakespeariano, sviluppandolo poi, sul piano drammaturgico e narrativo, in modo personale. Hanno infatti colto l'importanza di un punto breve e secondario ma assai significativo, quando scatta una solidarietà istintiva tra Lucrezia e una sua ancella (personaggio senza nome e fuggevole, ma di grande carica umana). Dopo il lungo e straziante monologo che segue lo stupro, è commovente l'arrivo dell'ancella che condivide, pur senza conoscerne la causa, il dolore della sua signora:

Immote alquanto stan le vaghe donne / come d'avorio due fonti che l'acque / entro cisterne di corallo gettino; / piange a ragione l'una e l'altra versa / sol per consenso di dolore il pianto.³²

Ed è sempre Shakespeare a rendere centrale il senso della grandezza femminile, che dà l'impronta profonda anche all'opera di Britten:

Ha la donna qual fertile pianura, / la superficie uguale, ove inoltrarsi, / scivolando, la via s'apre ogni serpe. / Nell'uomo, come dentro irte boscaglie, / brulican vizi d'ogni specie, immersi / in alto sonno, entro caverne oscure [...] Oh non s'incolpi l'appassito fiore, / ma il rude inverno che quel fiore uccise; / perché merita biasimo soltanto / quei che distrugge e non quei ch'è distrutto. / Ma niuno accusi le infelici donne / se dei torti degli uomini son colme; / ma su questi ricada alto disprezzo, / orgogliosi e colpevoli signori, / che alle misere donne il vassallaggio / vogliono imporre della loro infamia.³³

I pensieri delle tre donne (con la parte di Lucia che ha un profilo più lirico e acceso), contrappuntati dai commenti filosofici del Coro femminile (sostenuti dagli armonici dell'arpa) sono uniti da una complicità che manca completamente agli uomini. Le loro linee vocali hanno una compattezza omofonica da corale, a differenza di quelle maschili, spesso polifonicamente contrapposte. Che il loro destino le accomuni risulta evidente quando, facendo proprio il pensiero shakespeariano, cantano insieme: "La morte è l'ultimo amante della donna / nelle cui braccia giacciamo per sempre / con i cuori completamente spezzati".³⁴

Il clima di malinconica pace, non priva di una sottesa ma palpabile inquietudine, è interrotto da Lucretia alla quale sembra di sentire bussare alla porta:³⁵ può essere un presentimento o la speranza che sia giunto Collatinus. Smette di tessere ed esprime, nel recitativo e arietta "How cruel men are", la sua ansia e il suo amore per il marito. Dopo di che, dirige le attività che vedono le donne piegare i tessuti, mentre la voce di soprano del

coro, unendosi agli incantevoli vocalizzi di Bianca e Lucia, disquisisce sui compiti femminili, in un episodio etereo che sprigiona amore e operosità.³⁶ Nel silenzio e nel sonno del focolare domestico, le donne si preparano al riposo, cullate dal Coro femminile che viene interrotto e poi sopraffatto dall'incedere di quello maschile che accompagna l'avvicinarsi di Tarquinius.

Il Coro femminile ci dice che quando sente davvero bussare alla porta, Lucretia impallidisce per il terrore. Un oscuro presagio la paralizza. I personaggi alternano i loro interventi. Le donne e il Coro femminile, in assoluta simbiosi, avvertono il pericolo, mentre nel Coro maschile, che si identifica con Tarquinius, serpeggia, in modo sempre più sinistro, il motivo che evoca la sua selvaggia cavalcata nella Roma notturna. Lo scambio di saluti e il dialogo con Tarquinius, che calma un po' Lucretia ma è musicalmente carico di tensione, conduce al solenne, religioso concertato conclusivo sul "Buona notte".³⁷

Atto secondo

Scena prima

Il secondo atto comincia, come il primo, con un prologo nel quale i due Cori narrano della dispotica occupazione etrusca e della soggezione del popolo romano, che dà segni di scontento e di ribellione. Il Coro femminile, nel suo primo intervento, sottolinea il paradossoso tra la raffinatezza culturale degli etruschi e la loro prepotenza politica. Le altre voci, ad eccezione di quelle del principe di Roma e di Lucretia, esecrano, fuori scena e quindi in una sfera anch'essa atemporale, il governo dell'oppressore Tarquinius: i cittadini romani, rappresentati, come già in Shakespeare, dalla purezza di Lucretia, lottano



contro l'oppressione dello straniero. Risuona ancora l'inno che abbiamo ascoltato alla fine del prologo introduttivo al primo atto. I due Cori concludono interpretando i fatti a posteriori, in vista del futuro avvento del cristianesimo.

Dopo il prologo, il secondo atto si apre in un'atmosfera resa onirica dalla reiterazione ipnotica di alcuni elementi musicali. È notte profonda. Il sonno di Lucretia è cullato dalla melodia del flauto contralto e del clarinetto basso, sostenuti dal corno con sordina, che intonano una ninna nanna introducendo il dolcissimo intervento del Coro femminile "She sleeps as a rose upon the night" accompagnato dagli armonici dell'arpa.

Questo motivo viene interrotto dal Coro maschile che ancora evoca la cavalcata di Tarquinius verso Roma, con un recitativo sussurrato e scandito dalle percussioni che denota una totale identificazione con il principe. Sulla ripresa della ninna nanna, Tarquinius canta poi un'aria intensa ai piedi del letto di Lucretia, "Within this frail crucible of light", un *molto tranquillo* che si inarca sul sinistro battito dei tamburi.³⁸ I commenti del Coro femminile si intrecciano ai pensieri del principe, sempre più travolto dal desiderio. La donna, che sta sognando il marito, si abbandona al suo abbraccio, senza rendersene conto.

Svegliatasi su un drammatico *fortissimo*, anche in Britten come già in Shakespeare, Lucretia sfrutta tutta la sua eloquenza e la sua cultura nel tentativo di difendersi, svelando, dietro una commovente e adolescenziale bellezza, un carattere forte e combattivo. Prova anche, inutilmente, a far leva sulla parte migliore di Tarquinius. È qui solo accennato, per ovvi motivi drammaturgici, ma si mantiene emotivamente molto potente, il lungo dibattersi del principe che è in Shakespeare lacerato dagli scrupoli ma incapace di ascoltarli. Dopo avere cercato invano di sedurla e di convincerla, ma ricevendo solo inflessibili rifiuti, risponde con la violenza. Era stata assai diversa, invece, la reazione di Lucretia all'arrivo di Tarquinius; mentre in Shakespeare è incapace di presentire il male, nell'opera è sospettosa fin dall'inizio.

La Lucrece shakespeariana, strappata alla pace dell'innocenza, svela un'acuta lucidità etica e politica:

E che non oserai, salito in trono, / se tanto or osi che n'hai sol la speme? / [...] Ed ecco si riversano nella tua mole illimitata d'acque / l'atra lussuria, il disonore, l'onta / e il malgoverno, che macchiare tentano del tuo sangue l'oceano.³⁹

La stessa coscienza (che la rende artefice della rivoluzione contro i Tarquini) anima la protagonista di *The Rape of Lucretia*, affiorando chiaramente quando dice "Nella foresta dei miei sogni tu sei sempre stato la Tigre" (mentre il suo alter ego shakespeariano, inizialmente più disarmato, afferma "tu non mi sembri perfido all'aspetto") e soprattutto nella violenta ironia della frase "È questo il Principe di Roma?".⁴⁰ È opinione di alcuni studiosi che Lucretia provi anch'essa una più o meno consapevole attrazione verso Tarquinius. Se la morale le vieta l'adulterio, il suo istinto, che affiora nel sonno, la porterebbe a condividere il desiderio di Tarquinius. Sarebbe proprio questa la colpa che non potrà perdonarsi e la spingerà a uccidersi.⁴¹ Ma gli indizi in tal senso sono davvero inconsistenti. Non può certo suggerire desiderio il suo iniziale abbandono all'abbraccio di Tarquinius, poiché è chiaro che sta pensando al marito, tanto da chiamarlo più volte per nome.⁴² Né può essere interpretata in tal senso la presenza di Tarquinius nei suoi sogni, perché, come abbiamo visto, è connotato come tigre, come belva feroce. E come si può credere, in questo contesto, al vaneggiamento erotico di Tarquinius, che, schiavo

dei suoi istinti più brutali, vorrebbe convincerla di essere lei stessa preda della lussuria: “Eppure il cardellino nei tuoi occhi / si solleva di desiderio, / e le ciliegie delle tue labbra / sono bagnate di lussuria...”⁴³ Tale motivazione – ricolma di doppi sensi, che uniscono la simbologia dell’uccello a quella della parola “cherry”, che in inglese significa ciliegia ma anche verginità e, volgarmente, imene – pare davvero uscire dai più beceri tentativi di difesa che ancora oggi, persino nei tribunali dei paesi “civili”, purtroppo, inducono a cercare morbosamente una complicità da parte della donna che ha subito uno stupro. Né si può addurre, a riprova di un suo presunto languore, la frase del Coro femminile “Vai Tarquinius, prima che la tua vicinanza tenti Lucretia a cedere alla tua forte mascolinità”.⁴⁴

Ciò che ha spinto alcuni commentatori a pensare che Lucretia si uccida perché non sopporta di avere lei stessa partecipato del godimento erotico, è la sua insistenza, dopo lo stupro, sull’ombra, sulla vergogna e sulla colpa che hanno irrimediabilmente intaccato lei e il suo amore. Se Collatinus nega che vi sia la minima traccia di peccato e subito la rassicura, perché lei dovrebbe uccidersi, se non per un’oscura complicità? Già in Shakespeare la risposta è chiarissima. Dopo lo stupro, quando Lucretia rivolge i suoi strali contro la Notte (della quale Tarquinius è re), l’Occasione, il Tempo e l’Onore e quando osserva, atterrita, il dipinto che ritrae la città di Troia che sta per essere assalita, si rimprovera di non avere scelto la morte e l’infamia piuttosto che perdere la propria integrità psicologica. Perché di questo si tratta. La violenza è tale da avere scalfito indelebilmente il suo animo. Inoltre, teme una gravidanza, e ha paura di dovere portare dentro di sé l’orrore di quella esperienza.⁴⁵ Qualunque donna capisce che la violenza dello stupro risultava – e risulta – devastante. E ai tempi di Tito Livio (ma sicuramente ancora a quelli di Shakespeare) non esisteva ancora una coscienza femminile collettiva capace di sostenere la donna nella sua lotta per la vita contro la morte e la violenza. Mantenere, nel Novecento, la forza di questa disperazione, è da parte di Obey prima e di Duncan e Britten poi, un gesto coraggioso e profondo, che comunica con grande efficacia l’insanabile angoscia di uno strazio. Come si può sospettare che Lucretia provi desiderio, quando le sue parole sono tutte, sempre e solo un elenco di rifiuti, accuse, implorazioni? È proprio questo che Lucretia non vuole. Sa fin d’ora che non potrà perdonare Tarquinius né potrà ancora amare Collatinus come prima, poiché lei stessa non potrà mai più essere ciò che era. La sua condanna di Tarquinius è senza appello. Sa che solo un gesto limite potrà inchiodarlo per sempre alla sua infamia. Dice Lucretia in Livio: “ma solo il corpo è stato oltraggiato, l’animo è innocente; ne sarà testimone la morte”.⁴⁶ Del resto, già in Shakespeare, Tarquinius ne è pienamente conscio, solo che non può nulla contro la sua bestiale eccitazione. Non c’è ombra di amore e neppure di eros, se non nel parossismo impotente di chi è schiavo delle proprie perversioni. In tal senso, quindi, non può esserci alcuna attrazione da parte di Lucretia. Tutta la scena è avvolta da un’ombra di morte. È infatti qui che muore Lucretia.

La tessitura grave cui è costretta la sua voce – e che accentua la *climax* dell’opera colorandola di orrore – era stata concepita per la voce di Kathleen Ferrier, che interpretò la protagonista alla prima rappresentazione di Glyndebourne.

La cantante Janet Baker ricorda:

Uno degli aspetti più toccanti della sua personalità era la profonda comprensione degli interpreti e dei loro problemi. Lui stesso era stato un esecutore del più alto calibro e conosceva perciò dall’interno, esattamente, come noi ci sentivamo. Questo era il solo livello di comunicazione con lui.

Parlavamo, una volta, della difficoltà della scena dello stupro di Lucretia [...] L’intera scena è piena di tensione, difficile per me da rendere con un registro così grave della voce. Il com-

mento di Ben quando parliamo di questo fu, “Oh cara, è colpa mia, ho scritto tutto sbagliato”. Naturalmente, non aveva affatto scritto “tutto sbagliato”; aveva concepito l’episodio per la Ferrier la cui voce era ricca e piena in quel registro ma che aveva difficoltà più avanti, nell’opera, dove io mi sentivo invece perfettamente a mio agio...⁴⁷

La tensione di questa scena sfocia nel quartetto in cui Lucretia, Tarquinius e i due Cori (che anche qui cantano insieme) chiudono sulla terza comparsa del motivo ricorrente, mescolando gli elementi tematici maschili e femminili: “Vedi come il rampante centauro scala il cielo, / e serve il sole, con tutti i suoi semi di stelle. / Ora il grande fiume sotterraneo scorre attraverso Lucretia e Tarquinius ne è travolto”.⁴⁸ L’innocenza è morta e con lei sia Lucretia, il cui destino è segnato, sia Tarquinius, che da questo momento scompare dall’opera. Ai Cori il compito di sintetizzare la straziante scena shakespeariana che accomuna vittima e carnefice in un infinito dolore. Coro maschile e Coro femminile, sostenuti dal corno, cantano, nell’interludio, una preghiera a Maria, la “grande madre” che concentra in sé la forza delle antiche e archetipiche figure femminili.⁴⁹

Scena seconda

La seconda scena si apre ancora in un clima casalingo. È l’alba. Risuonano gli accordi dell’arpa sulle note tenute, pianissimo, di archi e legni. Nonostante l’autenticità e la pace siano stati ormai profanati, la musica si abbandona all’utopia del femminile e intesse pagine orchestrali ricchissime di invenzione melodica e timbrica. Siamo ancora, come nelle altre scene domestiche, in un tempo che pare rassicurante:⁵⁰ si passa dall’esuberanza tematica e timbrica del duetto delle ancelle “O what a lovely day!” alla gioia e alla luce che emana dalla disposizione dei fiori, nel duetto tra viola e violoncello con il flauto, dal recitativo e arietta della sola Lucia “I often wonder” al recitativo sofferente e severo di Lucretia, “How hideous”, la cui passionalità ferita sfocia in panico alla vista delle orchidee amate da Collatinus. In questo momento, il dolore la distacca perfino dalle sue compagne.

Lucretia manda a chiamare il marito ed è preda di un delirio nel quale mostra una dolente e irreparabile perdita d’identità, già evidente in Shakespeare e qui ulteriormente ampliata. Quando Lucretia gli invia il suo messaggio d’amore, infatti, come impazzita comanda che altrettanto amore sia rivolto, da parte sua, anche al valletto, allo stalliere, al vetturino, poiché ormai si sente grottescamente corrotta. Si sente addosso, come orribile ragnatela della quale non potrà più liberarsi, proprio quel sospetto di sottomessa e ipocrita complicità che molti studiosi (*sic!*) le attribuiranno.

Anche in questo caso, viene pienamente compreso e sfruttato un geniale spunto shakespeariano: nel poema, Lucrece convoca un servo perché vada a chiamare il marito e arrossisce per timore che egli possa sapere quanto è accaduto nella notte. Il suo rossore scatena quello del giovane in una spirale di frainteso, reciproco imbarazzo. È sconvolgente la profondità con la quale già Shakespeare aveva dato voce all’abissale disagio in cui versa una donna violentata. Solo in questo senso è da intendersi anche il lamento di Lucretia “Flowers bring to every year” e in particolare la frase “Le donne portano a ogni uomo la stessa mancanza; anche il loro amore è corrotto / dalla vanità o dall’adulazione. / Fiori solo sono casti. / Che la loro purezza sveli il mio dolore / per nascondere la mia vergogna ed essere la mia corona”.⁵¹

Lucretia ha fatto una corona della sua vergogna e ricorda, con Bianca, quando, fanciulla, la componeva con fiori innocenti. Di questo non si può dare pace. Bianca si abbandona a

una breve e solitaria reminiscenza, nell'arietta "I remember", dopo di che cerca invano, in un ultimo gesto di amore per Lucretia, di fermare il messaggero, ma è ormai troppo tardi perché Lucia annuncia, in un recitativo, l'arrivo di Collatinus e Junius. Nei pochi scambi di parole tra Collatinus, Bianca e Junius, già si percepisce come ognuno di loro, dal proprio punto di vista, intuisca quanto è successo. Junius, addirittura, spiega a Collatinus che aveva cercato di metterlo in guardia dopo aver sentito Tarquinius ritornare al campo, all'alba. Collatinus, avvertendo il pericolo, travolge Lucretia con parole d'amore e giunge ad augurarsi che non si separino mai più poiché sono una cosa sola: è quindi pronto ad abbandonare potere, carriera, guerra e ambizione. Lucretia racconta loro ciò che è successo la notte precedente ed esprime tutta la sua vergogna in una marcia funebre avviata da una monotona, tragica pulsazione dell'orchestra fiorita dal corno inglese, "To love as we loved". Inutilmente Collatinus cerca di rassicurarla, assolvendola completamente da ogni colpa.⁵² Quando Lucretia replica che Tarquinius "la notte scorsa l'ha stuprata lacerando il tessuto del loro amore" risuona, nell'orchestra, un frammento tematico che accompagnava l'insinuazione del principe "Eppure il cardellino nei tuoi occhi / si solleva di desiderio, / e le ciliegie delle tue labbra / sono bagnate di lussuria".⁵³

È significativo notare che manca qui completamente la frase presente in Tito Livio e ripresa da Shakespeare nella quale Lucretia vuole difendere, con il suo gesto, l'onore delle donne dopo di lei: "nessuna donna vivrà disonorata seguendo l'esempio di Lucretia...".⁵⁴

Britten, come Obey, elimina anche la figura del padre, che in Livio e in Shakespeare giunge con Publio Valerio. Lucretia infatti non invoca vendetta, quella vendetta che tanto peso ha sia in Tito Livio che in Shakespeare, richiesta con determinazione non solo a Collatinus, ma anche al genitore e agli altri presenti.⁵⁵ La tragedia si consuma, in *The Rape of Lucretia*, all'interno del loro amore. Ciò non significa affatto che lei ritenga di essere stata consenziente, piuttosto, come più volte abbiamo sottolineato, di essere rimasta ferita a



morte da quella violenza. Risuona per la quarta e ultima volta il motivo ricorrente, sulle parole "O my love, our love was too rare, / for life to tolerate or fate forbear from soiling" ("O amor mio, il nostro amore è troppo prezioso, / per sopportare che la vita o il destino lo macchino"). Nonostante Collatinus si sia gettato ai suoi piedi, Lucretia, dopo avere intonato due battute di *Recitativo appassionato* e *cantabile* sulle parole "Even great love's too frail / to bear the weight of shadow" ("Anche il più grande amore è troppo fragile / per sopportare il peso dell'ombra"), si uccide.

Nel successivo concertato, una marcia funebre in forma di passacaglia, ogni personaggio (ad eccezione di Tarquinius) esprime il proprio stato d'animo, compresi i due Cori e Junius, che chiama i romani alla rivolta. Britten rievoca un'altra celebre aria su un tema di passacaglia, "When I am laid in earth... Remember me", intonata dalla protagonista, in *Dido and Aeneas* di Purcell, prima di uccidersi. Là l'eroina moriva per un amore non ricambiato, qui Lucretia muore per un amore violentato. Tutti riflettono sulla fugacità della natura e della bellezza e sull'inesorabilità della morte. Bianca e Lucia si presentano ancora legate da un medesimo destino, come al loro primo apparire.⁵⁶ Riaffiora, prepotente, uno dei temi centrali dell'opera: la fragilità della vita e della bellezza, negli uomini come nei fiori, il lato oscuro che corrompe ciò che parrebbe incontaminato.⁵⁷ Aveva detto Lucretia a Tarquinius: "Se la bellezza conduce a questo / la bellezza è colpa".⁵⁸ La vita, che le sembrava pura come la sua casa e il suo amore, si è rivelata tutt'altra cosa.

Nel ripetersi ossessivo di "È così breve la bellezza. È tutto qui? È tutto qui!",⁵⁹ sentiamo l'eco della riflessione shakespeariana "Non avvi al mondo si perfetta cosa / che qualche impurità non la corrompa".⁶⁰ Ma la stessa bellezza ha diversi volti. Junius, infatti, esulta: "Distrutti dalla bellezza / il loro trono cadrà. Io governerò!".⁶¹

Nell'Epilogo, Coro maschile e femminile continuano, soli, a esprimere un rassicurante punto di vista cristiano che conduce, con la ripresa dell'inno già ascoltato in chiusura dei due prologhi e mentre risuonano, insistenti ma ormai calati in una dimensione lontana, gli enigmatici intervalli di terza, alle ultime parole: "bardare di canto l'umana tragedia".⁶²

Patricia Howard ritiene che proprio in queste corali pagine conclusive si nasconda il senso pagano del fato che sovrasta quello cristiano del perdono.⁶³ Si chiede, giustamente, quale perdono dovrebbe mai chiedere Lucretia, non avendo peccato? Del resto, Tarquinius e Junius, che soli hanno davvero commesso gravi colpe, non chiedono alcun perdono.⁶⁴

C'è un altro aspetto che ci aiuta a comprendere il punto di vista di Britten: nonostante risulti impossibile giustificare, secondo l'ortodossia cristiana, un suicidio, non c'è ombra di accusa in tal senso, nei confronti di Lucretia, da parte dei Cori. L'idea di morte come sacrificio purificatore ha in sé, piuttosto, una forte carica pagana, mediata anche dalla tragedia greca, cui si sovrappone un punto di vista di matrice cristiana, non ortodosso ma simbolicamente sfaccettato. L'amore solo vince la morte. Dice infatti il Coro maschile, nel concertato finale di tutti i personaggi che conduce all'epilogo: "Non hanno bisogno di vita per vivere. Non hanno bisogno di labbra per amare. Non hanno bisogno di morte per morire. Nel loro amore tutto è dissolto. Nel loro amore tutto è risolto. Che cosa c'è oltre all'amore? Amore è tutto. È tutto".⁶⁵ Per Britten la salvezza dell'uomo riposa quindi nella capacità di trasformarsi e rinnovarsi. Cristo, emblema di antiche credenze, è prova e strumento di un ciclo ininterrotto di vita-morte-rinascita. I due Cori, insomma, negano l'ineluttabilità della morte e del destino grazie all'elemento femminile, che solo può condurre, come nel *Faust* di Goethe, con la sua pazienza e il suo dolore, a una superiore dimensione sacra e unificatrice.

La protesta di Lucrezia

Prima di Shakespeare, già Lucrezia era stata protagonista di una tragedia a lei dedicata dallo scrittore tedesco Hans Sachs (1494-1576), mentre successive erano state le omonime tragedie di Pierre Du Ryer (1605-1658) e di François Ponsard (1814-1867). E se diversi compositori si ispirarono a Lucretia, da Antonio Draghi a Reinhard Keiser, da Heinrich August Marschner a Edgard Munzinger, si colgono, nell'opera di Britten, echi della raffinata eloquenza che sostiene la splendida cantata per soprano e cembalo di Händel, *Oh numi eterni* per soprano e cembalo, HWV 145, dove non solo le due intensissime arie, ma il lungo recitativo che si apre spesso alle più morbide arcate melodiche dell'arioso, seguono con duttile plasticità le tensioni psicologiche del lungo e appassionato monologo di Lucrezia.

Dall'iconografia pittorica Britten trae il tono tragico e l'evocazione della bellezza come simbolo ambivalente dei doni e dei limiti della vita umana: da *Tarquinio e Lucretia* di Tiziano a *Lucrezia si difende da Tarquinio* di Tintoretto, dalla *Morte di Lucrezia* del Veronese alle immagini di Andrea del Sarto, Dürer, Cranach e Guido Reni, tutti riconoscono nella vittima la fusione perfetta di bellezza e grandezza d'animo. Là dove lo sguardo di terrore della donna romana evoca la condizione femminile disperata di fronte alla violenza maschile, senza ombra di lascivia, di debolezza, di connivenza, ma di volta in volta accentuando il lato di dolore infinito e perdente o quello di nobile ribellione. Nella pittura, come in Britten, il personaggio di Lucretia appare animato dalla statura morale di certe eroine della tragedia greca quali Antigone.

Non è un caso, dunque, che Britten abbia scelto un soggetto antico tanto amato e frequentato dalla letteratura, dalla musica e dalla pittura di tutti i tempi per un messaggio rivolto alla contemporaneità. Poiché, come si diceva, la violenza cui Lucretia si ribella con l'unico gesto che le rimane – quello di porsi al di sopra e al di là del suo torturatore – diventa per Britten simbolo di quanto era appena accaduto durante la seconda guerra mondiale. Anzi, diventa bandiera di una rivolta dell'uomo verso i lati più oscuri del suo animo e della sua storia, quelli che lo spingono a negare se stesso e la propria dignità. Perciò si spiegano i continui riferimenti ai fatti storici e politici che sempre ripropongono gli stessi, tragici errori. Dice infatti il Coro femminile, all'inizio del primo atto: "È un assioma tra i re, usare / una minaccia straniera per nascondere un male interno",⁶⁶ facendoci rabbrivire, poiché non solo all'epoca di Britten ma sotto i nostri occhi, ogni giorno, vediamo le conseguenze di una cinica politica dell'immagine e dell'apparenza. Il Coro maschile, a sua volta, in eco alle considerazioni sull'animo subdolo di Junius, nota che "Collatino è politicamente astuto nell'essersi scelto una moglie virtuosa".⁶⁷ E non paiono affiorare dalle immagini di guerre e orrori che continuano a insanguinare il nostro pianeta, dalle stragi, dalle deportazioni, dalle violenze razziali e da quelle perpetrate contro donne e bambini, le parole che tutti, tranne Tarquinius, cantano prima dell'Epilogo: "Com'è possibile che lei / così pura debba morire! / Com'è possibile che noi si debba vivere / gravati di questo lutto?".⁶⁸ Ancora, osserva il Coro maschile, all'inizio del secondo atto, che "Tutti i tiranni cadono, sebbene la tirannide continui / poiché violenza è la paura dentro tutti noi".⁶⁹ Ed ecco perché il suicidio di Lucrezia rappresenta la ribellione contro la sopraffazione, la morte e la violenza: il suo gesto di protesta permetterà a Roma di riconquistare la libertà.

¹ Si veda, ad esempio, Norman Del Mar, *The Chamber Operas*, in *Benjamin Britten: a Commentary on his Works from a Group of Specialists*, a cura di Donald Mitchell e Hans Keller, London, Rorkliff, 1952, p. 141.

² È quanto Britten sostiene nell'*Introduction a Grand Opera, The Story of the World's Leading Opera House and Personalities*, a cura di Antony Gishford, London, Weidenfeld & Nicolson, 1972, pp. 11-12.

³ L'analogia tra il pensiero operistico di Britten e quello di Mozart è sostenuto da Hans Keller, nella sua *Introduction: Operatic Music and Britten in The Operas of Benjamin Britten*, a cura di David Herbert, London, The Herbert Press, 1989.

⁴ Ivi., p. xiv.

⁵ Myfanwy Piper, *Writing for Britten*, in *The Operas of Benjamin Britten*, cit., pp. 8-9; traduzione italiana a cura di chi scrive.

⁶ "Wearied lamb" in William Shakespeare, *Lucrece*, in *The complete works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, 1998, p. 1214; traduzione di chi scrive.

⁷ Gli esempi riguardanti musica e testo fanno riferimento alla partitura di *The Rape of Lucretia* pubblicata da Boosey & Hawkes, USA, 1949. "But I am the Prince of Rome / and Lucretia's eyes my Empire"; la traduzione italiana dei passi del libretto riportati è a cura di chi scrive.

⁸ "The more vicious the society, the more vicious the individual", in «The Times», 16 febbraio 1948, traduzione di chi scrive.

⁹ Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, I, 57-59.

¹⁰ N. Del Mar, *The Chamber Operas*, cit., p. 133.

¹¹ Christopher Headington, ad esempio, ha individuato il ruolo-chiave svolto all'interno dell'opera da alcuni intervalli fondamentali (con tutte le loro indirette implicazioni emotive) come la terza minore, simbolo di Lucrezia, che segna i momenti più intensi e suggestivi, la quarta giusta, che si accompagna al carattere franco e diretto di Collatinus, e quella diminuita che si lega invece a Tarquinius, la settima e la nona, che si accendono sui momenti culminanti delle passioni, la sesta, intesa come naturale inversione dell'intervallo di terza, cfr. Christopher Headington, *The Rape of Lucretia*, in *The Britten Companion*, a cura di Christopher Palmer, London-Boston, Faber & Faber, 1984, pp. 120-26.

¹² John Piper, *Designing for Britten*, in *The Operas of Benjamin Britten*, cit., p. 5.

¹³ Ivi, pp. 5-6, traduzione di chi scrive.

¹⁴ Ivi, p. 6.

¹⁵ M. Piper, *Writing for Britten*, cit., p. 13; traduzione di chi scrive.

¹⁶ Qui compaiono già gli intervalli fondamentali il cui ruolo simbolico è stato sottolineato da Headington, cfr. nota 11.

¹⁷ L'inno, cantato dai due Cori a distanza di ottava, presenta un tema di corale costituito da un frammento scalare di sei note cui si aggiungono i caratteristici intervalli di terza maggiore o minore (anche nel loro rivolto di sesta) collegati a tono e semitono, che anticipano il tema di Lucrezia.

¹⁸ "Who drowns in women's eyes / and then drinks lips of pleasure / sucks all heaven in a kiss, / then thirsts in hell for ever".

¹⁹ "The other ladies were all founded dancing and revelling, or in several disports" in W. Shakespeare, *Lucrece*, cit., p. 1207; traduzione italiana a cura di chi scrive.

²⁰ Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, I, 58, traduzione italiana di Mario Scandola, Milano, Rizzoli, 1998, p. 361.

²¹ Alle parole di Tarquinius "You forget I am the Prince of Rome!", replica infatti Junius con "But I at least am Roman!". Tarquinius si presenta sul tema di quattro note contigue discendenti all'interno dell'intervallo di quarta diminuita (do-si-la-sol#).

²² La parola "Lucretia", seconda battuta del secondo sistema, è intonata sul motivo a lei legato, articolato sugli intervalli di quarta giusta, terza maggiore e minore, semitono. Idem nelle due battute successive, la prima volta ancora su una quintina di ottavi, la seconda sul ritmo di 5/4, con l'intervento di tutta l'orchestra.

²³ Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, I, 56.

²⁴ Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, I, 60.

²⁵ Il Coro disquisisce anche, interrotto dall'intervento di Junius, sulla fortuna di Collatinus (il tutto intessuto sul tema di Lucrezia).

²⁶ "Oh, my God, with what agility does jealousy jump into a small heart, / and fit till it fills it, then breaks that heart". Nel frattempo, l'arpa distorce il tema di Lucrezia in un'ossessiva figurazione in crescendo fino al fortissimo.

²⁷ L'intervallo di quarta giusta si fa emblema di Collatinus (cui fa da contraltare la quarta diminuita di Tarquinius). La sua successiva aria è infatti costruita su un andamento di quarte discendenti, accompagnate dalle terze inquietanti legate a Lucrezia e affidate ai legni.

²⁸ La cavalcata si articola in *Allegro con fuoco* e nell'*Istesso tempo ma molto pesante*, segnato dalle scansioni, sul tempo forte, delle acciaccature dei fiati e delle percussioni e dagli arpeggi strappati degli archi, mentre su interrogativi frammenti scalari il coro declama le sue angosciose domande.

²⁹ Si noti che in Tito Livio i generali si recano prima a Roma e poi a Collazia (dove vive Lucretia, dato che il nome Collatino deriva proprio dalla sua città di residenza) per sorprendere le mogli. In Shakespeare si parla, in questa prima fase, genericamente di Roma. Quindi, in Livio, Sesto Tarquinio cavalca verso Collazia e non verso Roma, come avviene invece in Britten per necessità di maggiore concisione drammaturgica. In Shakespeare, sempre nell'antefatto in prosa, Tarquinius si reca poi a Collazia, da Lucretia, la sera stessa, mentre in Livio lo fa alcuni giorni dopo.

³⁰ L'arpa ancora apre questa sezione con il fatidico intervallo di terza.

³¹ Il clima di questa scena è segnato anche dall'accordo di quarte dei contrabbassi colorato dal gong.

³² W. Shakespeare, *Lucrece*, cit., p. 1218; William Shakespeare, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 1307, traduzione italiana di Mario Praz.

³³ W. Shakespeare, *Lucrece*, cit., p. 1218; W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., pp. 1307-1308.

³⁴ "Death is woman's final lover / in whose arms we lie forever / with our hearts all broken".

³⁵ Sempre sull'intervallo di terza, intorno alla nota mi, all'interno dell'intervallo do-fa, nella tonalità di do.

³⁶ In questa scena casalinga, quando Lucretia sta tessendo con la mente rivolta al marito assente, Bianca pensa alla giovinezza perduta e Lucia all'amore, risuonano struggenti, intervalli ascendenti di settima e nona.

³⁷ Il concertato è incentrato su intervalli di quarta.

³⁸ L'aria è quasi esclusivamente costruita su intervalli di terza minore e sesta maggiore. L'intervallo di terza (insieme alla sua inversione, data dall'intervallo di sesta maggiore) si conferma emblematico proponendosi in varie accezioni timbriche e in differenti contesti melodici e armonici quando Tarquinius raggiunge il letto nel quale dorme Lucretia e pensa alla luce della candela che conosce la sua nudità facendo dire al coro "The pity is, that sin has so much grace" ("è un peccato che la colpa abbia tanta grazia"). Diventerà ossessivo e quasi ipnotico con l'avvicinarsi al momento cruciale dello stupro, quando il principe canta "to wake Lucretia with a kiss" ("svegliare Lucretia con un bacio") e, da ultimo, quando il coro ripropone, pianissimo, lo stesso tema mentre Tarquinius prende Lucretia fra le braccia.

³⁹ W. Shakespeare, *Lucrece*, cit., p. 1213; W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., pp. 1300-1301.

⁴⁰ "You... In the forest of my dreams / you have always been the Tiger". In inglese: "Is this the Prince of Rome?". Anche qui Tarquinius mostra la sua arroganza rispondendole "I am your Prince", "Sono il tuo Principe".

⁴¹ Christopher Headington (*The Rape of Lucretia*, cit., p. 123) sostiene che "We learn that she has been attracted by Tarquinius [...]" ("apprendiamo che ella è stata attratta da Tarquinius [...]); cfr. anche Peter Evans, *The music of Benjamin Britten*, London, Dent, 1979, p. 141: "her mental torture after the event suggests a recognition that revulsion and attraction can co-exist, that some part of her has shared the guilt" ("la sua tortura mentale dopo l'evento suggerisce un riconoscimento che repulsione e attrazione possono coesistere, che qualche parte di lei ha condiviso la colpa"); Philip Brett, invece, pur riconoscendo che, "at first sight" (a prima vista), tali tesi possano suscitare ribrezzo per quanto somiglino al tipico sistema degli aggressori di giustificare lo stupro, sostiene poi che Lucretia abbia "interiorizzato" la colpa e che questo processo mentale la conduca prima all'isteria e poi all'autodistruzione ("her words, her doubt, her guilt... are seen as the projection of an internalized role, then first her hysteria, and later her self-destruction"); ma è poco chiaro come tale concetto di interiorizzazione, che parrebbe diverso da quello di condivisione, venga poi sfruttato per sostenere, ancora una volta, che "by raping her, in other words, Tarquinius manages to make his desire her crime" ("violentandola, in altre parole, Tarquinius fa in modo di rendere il suo desiderio il crimine di lei"); e queste parole risultano ancora più esplicite: "Lucretia [...] is represented as at least partly guilty" ("Lucretia [...] è rappresentata almeno in parte colpevole"); Philip Brett, *Grimes and Lucretia*, in *Music and Theatre: Essays in honor of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 363-64; traduzioni di chi scrive.

⁴² Sempre secondo Headington, sarebbero invece credibili le parole di Tarquinius quando afferma "il fanello nei tuoi occhi / si solleva di desiderio, / e le ciliegie delle tue labbra / sono bagnate di lussuria". Per questo, quando Collatinus le confermerà il suo totale amore sostenuto da un'assoluta fiducia nella sua fedeltà ("se lo spirito non ha ceduto, non c'è motivo di vergogna"), Lucretia ammetterebbe il suo peccato affermando: "see, how my wanton blood / washes my shame away!" ("vedi, come il mio sangue lascivo lava via la mia colpa"): da notare che "wanton" può significare lascivo ma anche gratuito o crudele; cfr. C. Headington, *The Rape of Lucretia*, cit., p. 123.

⁴³ "Yet the linnet in your eyes / lifts with desire, / and the cherries of your lips / are wet with wanting..."; traduzione di chi scrive.

⁴⁴ "Go! Tarquinius / before your nearness / tempts Lucretia to yield / to your strong maleness"; traduzione di chi scrive.

⁴⁵ Si noti che tale timore appare in Shakespeare e non in Livio.

⁴⁶ Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, I, 58, traduzione di Mario Scandola, cit., p. 363.

⁴⁷ Janet Baker, *Working with Britten*, in *The Operas of Benjamin Britten*, cit., p. 1; traduzione di chi scrive.

⁴⁸ "See how the rampant centaur mounts the sky / and serves the sun with all its seed of stars. / Now the great river underneath the ground / flows through Lucretia and Tarquinius is drowned".

⁴⁹ Anche l'interludio è intessuto sui due intervalli-base di terza minore e quarta. I due cori cantano, come nell'inno sul tema di corale, all'ottava.

⁵⁰ Il tutto è continuamente ricamato dal timbro dell'arpa e dagli intervalli di terza e di tono o semitono.

⁵¹ "Women bring to every man the same defecation; / even their love's debauched / by vanity or flattery. / Flowers alone are chaste. / Let their pureness show my grief / to hide my shame and be my wreath.

⁵² Sui soliti, franchi, positivi intervalli di quarta giusta.

⁵³ "Last night Tarquinius ravished me / and tore the fabric of our love." Nelle due battute successive, le ultime del secondo sistema, a tempo, risuona il frammento tematico.

⁵⁴ W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., p. 1312; "No dame, hereafter living, / by my excuse shall claim excuse's giving" in W. Shakespeare, *Lucrece*, cit., p. 1223. Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, I, 58, traduzione di Mario Scandola, cit., p. 363.

⁵⁵ In Tito Livio: "Ma stringetevi le destre e promettete che l'adultero non rimarrà impunito"; Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, I, 58; traduzione di Mario Scandola, cit., p. 363; in Shakespeare: "Be suddenly revenged on my foe, / thine, mine, his own... yet let the traitor die... shall plight your honourable faiths to me, / with swift pursuit to venge this wrong of mine", W. Shakespeare, *Lucrece*, cit., pp. 1222-1223; "di costui prendi subito aspra vendetta che si fe' nemico e mio e tuo e suo... ma l'infame muoia... sul vostro onore vendicar l'oltraggio mi promettete, senza porre indugio", W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., p. 1312.

⁵⁶ Anche qui, infatti, cantano per terze e seste.

⁵⁷ Sono moltissimi i riferimenti alla duplice e ambigua natura della bellezza, sia in Shakespeare che in Duncan; Tarquinius giunge ad accusare Lucrece, in Shakespeare, che proprio la sua bellezza sia la causa del misfatto che sta compiendo: "the fault is thine, / for those thine eyes betray thee into mine" ("solo tua dunque è la colpa, / ché gli stessi occhi tuoi t'hanno tradita"), W. Shakespeare, *Lucrece*, cit., cit., p. 1211; W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., p. 1299.

⁵⁸ "If beauty leads to this / beauty is sin".

⁵⁹ La frase, pronunciata da Collatinus, viene variamente ripresa ed elaborata nel concertato: "So brief is beauty. Is this it all? It is all!".

⁶⁰ W. Shakespeare, *Tutte le opere*, cit., p. 1303; "But no perfection is so absolute / that some impurity doth not pollute", W. Shakespeare, *Lucrece*, cit., p. 1215.

⁶¹ "Destroyed by beauty / their throne will fall. I will rule!".

⁶² "Since time commenc'd or life began, / great love has been defil'd by fate or man, / now with worn words and these brief notes / we try to harness song to human tragedy" ("da quando il tempo e la vita sono cominciate, / il grande amore è sempre stato profanato dall'uomo o dal destino, / ora con stanche parole e scarse note, / cerchiamo di decorare di canto l'umana tragedia"). Legni e tremoli degli archi, nel pianissimo, continuano a riproporre l'intervallo di terza fino al quasi niente su cui si chiude l'opera.

⁶³ Patricia Howard, *The Operas of Benjamin Britten*, London, Barrie & Rockliff, 1969, pp. 25-45; la Howard anticipa questo concetto alle pp. 38-39 e lo approfondisce a conclusione del suo saggio, pp. 42-45.

⁶⁴ Peter Evans, dal canto suo, ritiene invece che Lucretia non riesca a sopportare che repulsione e attrazione possano coesistere. E in tal senso si spiegherebbe anche la pressione del Coro affinché Tarquinius se ne vada: "Go! Before your nearness / tempts Lucretia to yield / to your strong maleness!" ("Vai! Prima che la tua vicinanza / tenti Lucretia a cedere / alla tua forte mascolinità"); P. Evans, *The Music of Benjamin Britten*, cit., pp. 141-143.

⁶⁵ "They have no need of life to live; / they have no need of lips to love; / they have no need of death to die; / in their love all's dissolved. / In their love all's resolved. O, what is there but love? / Love is the whole. It is all!".

⁶⁶ "It is an axiom among kings, to use / a foreing threat to hide a local evil".

⁶⁷ "Collatinus is politically astute to choose a virtuous wife".

⁶⁸ "How is it possible that she / being so pure should die! / How is it possible that we / grieving for her should live".

⁶⁹ "All tyrants fall though tyranny persists / for violence is the fear within us all".



Note di Regia

di Daniele Abbado

Per tante ragioni *The Rape of Lucretia* è un'opera forte e inquietante nella sua profondità esistenziale. Di una particolarità sento di dover parlare, in riferimento al nostro allestimento che va in scena in questi giorni: del fatto che questa rappresentazione di *The Rape of Lucretia* presenta il caso, dichiarato, di un necessario "tradimento" delle indicazioni lasciateci dall'autore.

Cosa intendo, in questo caso, affermando di "tradire l'autore"? Britten (e con lui ovviamente il suo librettista Ronald Duncan) pensa e scrive con/per gli strumenti che ha a disposizione in quel particolare momento. Pensa ad una drammaturgia "statica" in cui viene affidata alla straordinaria capacità inventiva della sua musica il compito di esprimere i continui mutamenti espressivi del racconto scenico.

A questa impostazione consegue direttamente una domanda: come può essere "statica" un'opera che ha al suo centro la violenza? Proprio la violenza di noi esseri umani? Questo l'interrogativo iniziale.

Vediamo come funziona l'opera dal punto di vista pratico: nella prima didascalia del libretto ci viene detto che "il sipario si apre, mostrando il Coro maschile e il Coro femminile che leggono da libri". E per tutto il resto del testo i due Cori resteranno vincolati a questi libri stando seduti, leggendo brani o chiudendo i libri e commentando i fatti che si svolgono in scena. Di fatto, i due Cori svilupperanno argomenti che, partendo dalla vicenda di Lucretia e Tarquinius, arrivano a riflessioni politiche, filosofiche e infine religiose espresse con un taglio fortemente esistenziale.

La messa in scena della violenza umana porta l'autore a comporre un'opera in cui parla spietatamente dell'Uomo posto di fronte alla propria drammatica imperfezione. Unico riferimento esistenziale possibile a quel punto, per Britten, è la figura di Gesù Cristo.

Sintetizzo questo discorso in un'unico esempio. Ecco quanto canta il Coro maschile all'inizio del secondo atto, quasi introducendo la scena dello stupro: "All tyrants fall though tyranny persists / though crowds dispersed the mob is never less. / For violence is the fear within us all / and tragedy the measurement of man / and hope his brief view of god. / Oh, Christ heal our blindness which we mistake for sight, / and show us your day for ours is endless night".

I due Cori, quindi, che si sono annunciati come osservatori della vicenda, la descrivono, la commentano e ne estraggono i dolorosi significati, che lanciano in un vuoto attonito. Ci parlano della purezza e della corruzione umana partendo da Tito Livio e soprattutto dal

poema giovanile di Shakespeare, l'autore che più di tutti ci ha mostrato come i sentimenti dell'invidia e della gelosia siano i motori delle più assurde e drammatiche vicende umane. Parlano di queste vicende avendo ben in mente quanto di più terribile l'essere umano abbia compiuto, appena compiuto: l'Olocausto (l'opera è del 1946). Fin qui sembra tutto chiaro e consequenziale, vorrei dire che tutto sembra essere razionale.

Poi però accadono alcune cose: il livello della tensione drammatica in scena, così come viene espressa dalla musica e dai testi, è altissimo. Succede che la circolazione dei pensieri, originata dal "razionale" meccanismo di partenza, porti il Coro maschile a immergersi completamente nei pensieri di Junius prima e successivamente di Tarquinius, al punto da generare con essi una sorta di "dialogo impossibile" – "impossibile" perché uno dei due soggetti coinvolti (Junius, poi Tarquinius) non riceve le parole dell'altro (il Coro maschile in questo caso) se non come possibile suggestione e niente di più.

Lo stesso succederà tra il Coro femminile e le figure femminili nella seconda scena del primo atto. Poi, nella scena finale dello stesso, si creerà una polifonia di frasi, voci, descrizioni di azioni che sono quasi didascalie viventi, in cui i personaggi in scena e i due Cori sembrano diventare parte di uno stesso mondo. È un mondo particolarissimo fatto di pensieri e di sensazioni fisiche (il sospetto, la paura, l'angoscia) totalmente essenzializzate e molto precise.

Assistiamo ad un crescendo e il secondo atto viene letteralmente "invaso" dai due Cori che – chiusi definitivamente i libri – diventano due figure onnipresenti, vicine al destino dei protagonisti: lo soffrono come lo vivessero in prima persona e lo elevano alla tragicità della sua vera dimensione.

Lo stupro di Lucretia da parte di Tarquinius porta i due Cori (Britten stesso) a dare voce alla più grande angoscia e disperazione: significati umani sfiorano l'incomprensibile, lo oltrepassano, lo sfigurano. La richiesta iniziale di un approccio "razionale" si è rivelata perdente.

Nello spettacolo che vedrete in scena, la didascalia iniziale è stata ribaltata e i due Cori circolano a volte all'interno dell'azione dei personaggi, in modo da sviluppare tutta la ricchezza dei legami, mentali e fisici, che *The Rape of Lucretia* ci offre.

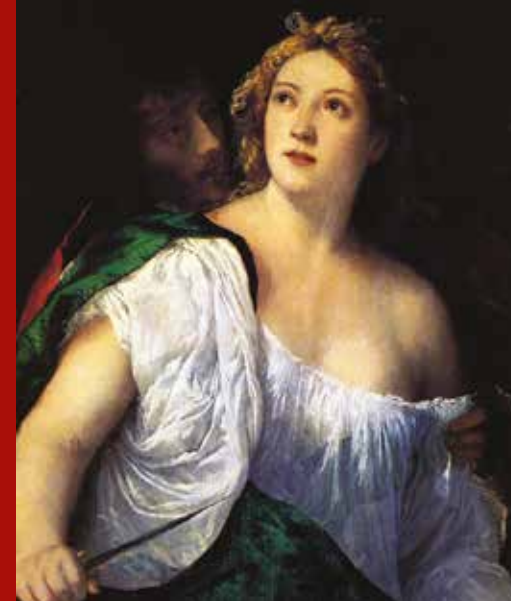
Credo che questo processo registico-drammaturgico trovi la sua origine nella scrittura dello stesso Britten, cioè nell'urgenza esistenziale e politica in cui è nata *The Rape of Lucretia*. In quest'opera, più che altrove, Britten è esplicito: cerca e azzarda significati, costringe se stesso alla maggiore, disperante, sincerità possibile.

L'iniziale richiesta di razionalità va quindi ribaltata, quasi che lungo la scrittura fosse saltata qualsiasi indicazione di ordine logico e dovessimo appunto uscire da questi schemi tranquillizzanti, così poco consoni al tema, per riuscire invece ad aprire la nostra sensibilità di spettatori all'ascolto e all'apprendimento dei dubbi più profondi.

Britten ci indica infine una strada di grande attualità teatrale: il pensiero come motore dei significati teatrali, lungo un percorso di spietata ricerca esistenziale.

A questa indicazione deve corrispondere una ricerca di precisione della scrittura scenica e devo riconoscere che è stato un piacere ritrovarci con Gianni, Luca, Daniela, Jonathan, Gabriella e tutti i nuovi componenti del cast, a lavorare per precisare ulteriormente questo lavoro nato oltre quindici anni fa.

Questo avviene perché quest'opera, come succede con tanti capolavori del teatro musicale, sta di fronte a noi piena di nuove offerte ed interrogativi: *The Rape of Lucretia* sta nel nostro futuro e non in un passato museale.



Struttura dell'opera

di Enrico Girardi

Act one

Scene 1

Allegro con fuoco "Rome is now ruled by the Etruscan upstart"
(Male Chorus, Female Chorus)

Solenne "While we as two observers stand between"
Lento e Tranquillo "Here the thirsty evening has drunk the wine of light"
(Female and Male Chorus)

Vivace-Lento tranquillo "Who reaches heaven first"
(Collatinus, Junius, Tarquinius, Male Chorus)

Recitativo "Love like wine spills easily as blood..."
(Junius, Tarquinius, Collatinus, Male Chorus)

Allegro pesante "Spendthrift!" - "Usurer!" - "Lecher!"
(Junius, Tarquinius, Collatinus)

Allegro con fuoco "Lucretia! I'm sick of that name!"
(Junius)

Tranquillo "Oh, it is plain"
Molto più largamente "Oh, my God, with what agility"
(Male Chorus, Junius)

Andante con moto/Vivace/Recitativo "How bitter of you"
Moderato "Good Night"
Allegro agitato "What makes the Nubian"
(Collatinus, Junius, Tarquinius)

Lento tranquillo come prima "Tarquinius does not dare"
(Male Chorus)

Interlude

Allegro con fuoco "Tarquinius does not wait"
(Male Chorus)

Scene 2

Molto moderato "Their spinning wheel unwinds" - "Till is one word all is wound"
(Female Chorus, Lucretia, Bianca, Lucia)

Recitativo agitato "Listen! I heard a knock"
(Lucretia, Bianca, Lucia)

Agitato "How cruel men are"
(Lucretia)

Andante tranquillo "Ah!" - "Time treads upon the hands of women"
(Lucia, Female Chorus, Bianca)

Recitativo tranquillo/Tempo come sopra "How quiet it is tonight. Even the street is silent"

(Lucretia, Bianca, Lucia)

Lento~Allegro con fuoco "The oatmeal slippers of sleep"

(Female and Male Chorus)

Allegretto "Lucia runs to the door, hoping that Apollo's called for her"

(Female Chorus, Tarquinius, Male Chorus, Bianca)

Allegro grazioso "Good night, your Highness"

(Lucretia, Female Chorus, Bianca, Lucia, Male Chorus, Tarquinius)

Act two

Scene 1

Allegro sostenuto~Recitativo "The prosperity of the Etruscans was due"

(Female Chorus)

Vivace~Recitativo "And Tarquinius Superbus ruled in Rome"

(Male Chorus)

Recitativo agitato~Recitativo "Now Roman masters become Etruscan Servants"

(Lucia, Bianca, Junius, Collatinus)

Allegro sostenuto~Recitativo "Now the she-wolf"

(Lucia, Bianca, Junius, Collatinus, Male Chorus)

Solenne "While we as two observers stand between"

(Female and Male Chorus)

Allegretto comodo~Poco lento e misterioso "She sleeps as a rose upon the night"

(Female Chorus, Male Chorus)

Molto tranquillo "Within this frail crucible of light"

(Tarquinius, Female Chorus)

Allegro agitato "Lucretia!" - "What do you want?"

(Tarquinius, Lucretia)

Grave "Go, Tarquinius" - "Beauty is all"

(Female and Male Chorus, Tarquinius, Lucretia)

Interlude

Presto "Here in this scene you see"

(Female and Male Chorus)

Scene 2

Allegro molto "Oh! What a lovely day!"

(Lucia, Bianca)

Vivace/Recitativo/Allegretto semplice "Oh, Lucia, please help me fill"

(Bianca, Lucia)

Allegro agitato "How hideous!"

(Lucretia [Bianca, Lucia])

Andante lento "Flowers bring to every year"

(Lucretia [Bianca])

Allegro molto "Yes, I remember!"

(Bianca)

Recitativo agitato "You were right. Tarquinius took one of the horses"

(Lucia, Bianca, Collatinus, Junius)

Poco adagio e dolente "Lucretia! O, never again must we two dare to part"

Recitativo "In your eyes I see"

Andante sostenuto "If spirit's not given, there is no need of shame"

(Collatinus, Lucretia)

Alla marcia, grave "This dead hand lets fall"

(Collatinus, Junius, Lucia, Bianca, Female Chorus, Male Chorus)

Epilogue

Stesso tempo/Poco più lento "Is it all? Is all this suffering and pain"

(Female Chorus, Male Chorus)



Jonathan Webb

Ha debuttato in direzione d'orchestra a 21 anni all'Opera House di Manchester con la produzione *West Side Story*. Laureato all'Università di Manchester, è stato direttore musicale per Opera Ireland, Maestro del Coro al Wexford Festival e direttore stabile alla New Israeli Opera di Tel Aviv, dove ha diretto molte produzioni tra cui *Der Freischütz*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Macbeth*, *Samson et Dalila*, *La Juive*, *Faust*, *Cenerentola*, *L'Italiana in Algeri*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Jenůfa*, *The Cunning Little Vixen*. Ha ricevuto il "Premio Internazionale Ultimo 900 Pisa 2000 nel mondo" (novembre, 2004) e la medaglia dell'Associazione Pisana Amici della Lirica come riconoscimento del suo lavoro con i Teatri della Toscana compresa la Città Lirica.

È stato frequentemente ospite dei teatri d'opera europei, tra cui Berlino (Deutsche Oper) per *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *La forza del destino*, *Carmen*; Vienna (Volkoper) per *Don Pasquale*, *Der Zigeunerbaron*, *Die Zauberflöe*; Colonia per *La traviata*; Lisbona (Teatro Sao Carlo) per *Ein Florentinisches Tragodie* di Zemlinskij, *The Miserly Night* di Rachmaninov, *Il barbiere di Siviglia*, *La Navarraise* di Massenet, *Cavalleria Rusticana*; Siviglia (Teatro Maestranza) per *The Rape of Lucretia*; Marsiglia per *The Saint of Bleeker Street* di Gian Carlo Menotti; Nizza per *L'Histoire du Soldat*; Dublino per *Le Nozze di Figaro* e *Falstaff*; Tenerife per *The Turn of*

the Screw. In Italia si è esibito a Roma (Teatro dell'Opera) e Napoli (San Carlo) con *Elegy for Young Lovers* di Henze e *Così fan tutte* di Mozart; Venezia (La Fenice) con *Tancredi*; Palermo (Teatro Massimo), Genova (Teatro Carlo Felice) con opere di Britten quali *The Rape of Lucretia*, *Peter Grimes*, *Billy Budd*, e *Il Turco in Italia* di Rossini; Reggio Emilia, Bari (Teatro Petruzzelli) con *The Turn of the Screw*, *A Midsummer Night's Dream* di Britten; Bologna, Parma, Catania, Cagliari, Verona con *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*; Ravenna, Pisa, Lucca, Livorno, Trento con *Il ratto dal serraglio*; Cremona, Como, Brescia, Ferrara; Modena con *The Death of Klinghoffer* di Adams; Livorno e Modena con *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. Ha collaborato con numerosi registi tra i quali Daniele Abbado, Goetz Friedrich, Hugo de Ana, Robert Carsen, Graham Vick, David Poutney e David Alden.

Invitato da Valery Gergiev, ha diretto *Lady Macbeth of Mtsensk* in una coproduzione tra la Kirov Opera e la New Israeli Opera. È stato alla guida dell'Orchestra di Santa Cecilia a Roma con i Kings Singers e l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino a Firenze in occasione del settantesimo compleanno di Henze. In Israele ha diretto in diverse occasioni la Jerusalem Symphony Orchestra, Israel Sinfonietta e Israel Chamber Orchestra. Ha collaborato con numerosi solisti tra cui Shlomo Mintz, Vadim Repin, Fazil Say, Arabella Steinbacher, Louis Lortie, Alexander Toradze. È stato invitato dalla Camerata Strumentale di Prato e dalla Real

Filarmonica di Galicia e ha registrato con le etichette R.T.E. Radio e R.T.E. Concert Orchestra in Irlanda.

Ha partecipato a diversi festival, tra cui Caesarea, A Coruña, Wexford, Caracalla, Settembre Musica con l'orchestra della RAI di Torino e il Liturgica Festival di Gerusalemme. Invitato da Seiji Ozawa, ha collaborato al Saito Kinen Festival in Giappone e ha diretto The Festival Orchestra e gli ensembles in tournée in Giappone e Cina; è stato cembalista con Ozawa per il suo progetto per giovani musicisti, Ongaku Juku.

Si è dedicato inoltre ad orchestre di giovani strumentisti: ha diretto l'Orchestra Giovanile Italiana in partiture di Stavinskij e Mahler a Roma, Firenze e Udine. Ha lavorato con la Young Israel Philharmonic Orchestra e ha diretto l'Orchestra e il Coro Giovanile di Santa Cecilia con musiche di Mendelssohn per *Oedipus in Kolonus* per la manifestazione "Colosseo 2000", in occasione della riapertura dell'anfiteatro di Roma per un concerto, per la prima volta dopo 1500 anni. È stato coinvolto nel progetto "Opera Studio" nei Teatri di Pisa e Livorno; al RADA di Londra ha diretto *Company* di Sondheim.

Ha inaugurato la stagione sinfonica 2011 del Teatro San Carlo di Napoli dirigendo la prima mondiale di *Terra*, di Luca Francesconi, alla presenza del Presidente della Repubblica.

Daniele Abbado

Attivo nell'ambito del teatro musicale, dell'opera lirica, della regia video e del teatro di ricerca, si dedica alla produzione operistica di Mozart dal 1995. Nel 2005 cura la regia di *Die Zauberflöte* a Reggio Emilia, in un allestimento che è andato in scena l'anno successivo al Festival di Edimburgo. Nel 2006 cura inoltre una nuova produzione della trilogia Mozart e Da Ponte in cui i tre titoli sono concepiti come un unico spettacolo.

A partire dal 1998 realizza diverse produzioni con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, tra cui *Fidelio*, *Tannhäuser*, *Wozzeck* e *Così fan tutte*, queste ultime nelle sale del nuovo Auditorium di Roma. Dedicata particolare attenzione agli autori del Novecento: la sua regia del *Prigioniero* e del *Volo di notte* di

Dallapiccola, prodotti dal Maggio Musicale Fiorentino, ha ottenuto il Premio Abbiati come migliore spettacolo realizzato in Italia nel 2004.

Intensa è la collaborazione con autori contemporanei: Luciano Berio, Giorgio Battistelli, Hans Werner Henze, Helmut Horing, Nicola Sani, Shigeaki Saegusa, Fabio Vacchi. Dalla collaborazione con Giorgio Battistelli è nato il progetto *Miracolo a Milano*, che ha debuttato a Reggio Emilia nel novembre 2007 ed è stato rappresentato a Roma nel giugno 2008, negli spazi del nuovo Auditorium.

Fra le sue ultime produzioni si segnalano l'allestimento della nuova opera di Matteo d'Amico, *Patto di sangue*, in prima esecuzione assoluta al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, *Rigoletto* alla Fenice di Venezia, *Cenerentola* all'Opéra de Nice e al Comunale di Bologna, una nuova produzione di *Oberon* al Théâtre du Capitole di Tolosa e *Don Carlo* alla Wiener Staatsoper.

Ha inaugurato la stagione 2012-2013 con una nuova produzione di *Nabucco* andata in scena alla Scala e ripresa dal Covent Garden di Londra, dal Liceu di Barcellona e dalla Lyric Opera of Chicago.

Dal settembre 2002 è direttore artistico della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia.

Gianni Carluccio

Nato a Milano, si diploma in Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Dopo una breve collaborazione con Pier'Alli, inizia la propria attività come scenografo e costumista firmando alcuni spettacoli anche come regista, fra i quali: *Suor Angelica* di Puccini, *I pescatori di perle* di Bizet a Pisa, *In limine* da Jean Tardieu e *Il duello* da Cechov a Milano.

Collabora con registi come Roberto Andò, Daniele Abbado, Walter Pagliaro, Giampiero Solari e Moni Ovadia, con i quali ha allestito spettacoli in molti teatri italiani tra i quali il Piccolo di Milano, il Massimo di Palermo, il Carlo Felice di Genova, l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, il Maggio Musicale Fiorentino.

Tra i suoi impegni più importanti: *Wozzeck* di Berg, regia di Daniele Abbado, che ha inaugurato la stagione 2003-2004 del nuovo Auditorium Parco della Musica a Roma e *Il*

prigioniero e *Volo di notte* di Dallapiccola, anch'essi con la regia di Daniele Abbado, per la stagione 2003-2004 del Maggio Fiorentino, spettacolo che ha vinto il Premio Abbiati.

Nel 2005 debutta nel cinema firmando la scenografia del film *Viaggio segreto* di Roberto Andò. L'anno successivo realizza le scene, i costumi e le luci della trilogia mozartiana: *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, regia di Daniele Abbado in scena all'Arena di Verona e a Reggio Emilia.

Per Walter Pagliaro firma scene e i costumi di *Trachinie* per la stagione 2007 del Teatro Greco di Siracusa e l'anno seguente collabora di nuovo con Roberto Andò per l'istallazione/spettacolo *Proprio come se nulla fosse avvenuto*, in occasione della prima edizione del Napoli Teatro Festival.

Nel 2010 cura *Cenerentola* di Rossini per la regia regia di Daniele Abbado al Petruzzelli di Bari e nel 2012 realizza le scene e le luci della trilogia *The coast of utopia*, regia di Marco Tullio Giordana, una coproduzione Teatro Stabile di Torino, Teatro di Roma e Zachar Produzioni.

Recentemente ha firmato la scenografia del film *Viva la libertà*, di Roberto Andò.

Ha infine progettato e realizzato installazioni proprie e per conto di Peter Greenaway e Robert Wilson a Milano e a Lille.

Luca Scarzella

Laureatosi nel 1986 in Filosofia al Dipartimento di Estetica dell'Università Statale di Milano, dal 1987 al 1997 opera all'interno di Studio Azzurro, factory milanese riconosciuta a livello internazionale nel campo della videoarte, collaborando alla regia video di *Camera astratta*, realizzato con la compagnia di Giorgio Barberio Corsetti (Documenta8, Kassel, 1988), e di *Kepler's Traum*, opera-video con musiche di Giorgio Battistelli (Ars Electronica, Linz, 1990). Sempre con Studio Azzurro firma la regia di *Delfi* con il progetto vocale e musicale di Moni Ovadia e Piero Milesi, (Suoni e Visioni, Milano 1994) e di *Striaz* opera-video con musiche di Luca Francesconi (Mittelfest, 1996).

Nel 1993 ha inizio la collaborazione con il regista Daniele Abbado, con il quale da un lato approfondisce l'utilizzo delle nuove tecnologie

video in spettacoli multimediali quali *Fiume di musica*, musiche di Piero Milesi (RomaEuropa Festival, 1993); *Frammenti sull'Apocalisse* (Centro Videoarte, Ferrara, 1994), musiche di Nicola Sani; *Dokumentation n. 1*, musiche di Helmut Ohering (Festival di Spoleto, 1996); *Laborintus 2* di Luciano Berio (Teatro Carlo Felice, Genova, 2001); dall'altro cura progetti visivi per l'opera lirica in *Tosca* (Teatro Regio, Torino, 1995 e Hyogo Performing Art Center, Osaka 2012), *Così fan tutte* (Politeama Garibaldi, Palermo, 1997), *Der Freischütz* (Accademia di Santa Cecilia, Roma, 1998), *The Rape of Lucretia* (Carlo Felice, Genova, 1999; Teatro de la Maestranza, Siviglia, 2002; Teatro Real Madrid, 2007), *Tannhäuser* (Accademia di Santa Cecilia, Roma, 2001) *Lohengrin* (Comunale di Bologna, 2002; Teatro Eskalduna, Bilbao, 2004), *Volo di notte*, vincitore del Premio Abbiati (Comunale di Firenze, 2004), *Jr Butterfly* di Segusa (Bunka Kaikan, Tokio, 2005) *Così fan tutte* e *Don Giovanni* (Filarmonico di Verona; Teatro Valli, Reggio Emilia; St. Paul Orchestra Usa; Thessaloniki Music Hall, 2006), *Oberon* (Théâtre du Capitole, Tolosa 2011).

Ha curato inoltre la regia-video in *La clemenza di Tito*, regia di Denis Krief (Comunale di Ferrara 1998), *Il viaggio a Reims* di Luca Ronconi (Rossini Opera Festival, 1999), *Sadkò*, regia di Egisto Marcucci (La Fenice, Venezia, 2000), *Simon Boccanegra*, direzione di Claudio Abbado e regia di Carl-Philip von Maldeghem, (Comunale di Ferrara 2001), *Attila* (Comunale di Firenze, 2002) e *Ascanio in Alba* (La Scala, Milano, 2006), entrambe con la regia di Franco Ripa di Meana, *Don Giovanni* di Damiano Michieletto (La Fenice, Venezia, 2010).

Negli ultimi anni avvia anche una frequente collaborazione con Roberto Andò, per il quale realizza video in *La memoria dell'offesa: Der Kaiser von Atlantis, Der Kindertotenlieder, A Survivor from Warsaw*, (Massimo di Palermo, 2002), *L'olandese volante* (Massimo di Palermo, 2003), *Sette storie per lasciare il mondo* con musiche di Marco Betta (Teatro Bellini, Catania, 2006), *Cavalleria rusticana* e *Edipo re* (Regio di Torino, 2007), *Il castello di Barbablù* (San Carlo, 2008), *Winterreise* (Comunale di Firenze, 2009).

Nel 2010 firma i video per *Carmen Replay* spettacolo di danza della Compañía Nacional

de Danza in co-produzione con il Teatro Real di Madrid, di *Sandglasses*, performance per 4 violoncelli, video e live electronics con musica di Juste Janulyte (Vilnius Gaida Festival, Holland Festival, MaerzMusik Festival Berlino, Warsaw Autumn Festival, Festival Musica Strasburgo, RomaEuropa Festival) e di *Conversazione con Chomsky*, musica di Emanuele Casale e regia di Francesco Micheli (Aperto Festival, Reggio Emilia).

Julianne Young

Scozzese di nascita, ha iniziato gli studi presso il South African College of Music di Cape Town, per poi concluderli al Royal College of Music di Londra. Durante la sua formazione, con Lillian Watson, ha ottenuto importanti riconoscimenti, tra i quali il Song Prize al Kathleen Ferrier Awards e la John McCormack Golden Voice Competition in Irlanda.

I suoi ruoli operistici includono: Tisbe in *Cenerentola* per il Gran Teatro del Liceu, Barcellona; Baba the Turk in *The Rake's Progress* per il Teatro Massimo di Palermo e La Monnaie, Brussels; Waltraute in *Die Walküre* ai Festival di Salisburgo e Aix-en-Provence, diretta da Sir Simon Rattle; Anezka in *The Two Widows* di Smetana per la Scottish Opera; Mother Goose in *The Rake's Progress*, per La Monnaie, Lyon, Teatro Real di Madrid e La Scala di Milano; Alcina nell'*Orlando furioso* di Vivaldi con Jean-Christophe Spinosi e the Ensemble Matheus a Torino e Bremen; la Sorceress in *Dido and Aeneas* nel suo debutto alla Scala e alla Fenice di Venezia; Angelina nella *Cenerentola* a Frankfurt e Colonia; Tisbe e Angelina nella *Cenerentola* per The Welsh National Opera; Polly Peachum in *The Beggar's* a Bari; Idamante nell'*Idomeneo* per Glyndebourne Touring Opera; Hänsel in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck e Cherubino nelle *Nozze di Figaro* per Opera North; Seconda Dama nel *Flauto magico* per la Welsh National Opera e il Glyndebourne Festival; Edith nei *Pirates of Penzance* di Arthur Sullivan per English National Opera; Popova in *The Bear per Clonter Opera* e nel Linbury Theatre, Covent Garden. Ancora: Jocasta in *Oedipus Rex* di Stravinskij, Hippolyta in *A Midsummer Night's*

Dream di Britten, Adalberto nell'*Ottone* di Händel, Vitige nel *Flavio* di Händel, il Kompositist in *Ariadne auf Naxos* (RCM), Phoebe in *The Yeoman of the Guard* di Sullivan (British Youth Opera).

Attiva anche come voce recitante, ha interpretato *Phaedra* di Britten a Torino con Jeffrey Tate e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. Si è anche esibita alla Wigmore Hall, Queen Elizabeth Hall e The Barbican.

Intensa è anche la sua attività nell'ambito dell'oratorio e della musica sacra, nell'ambito dei quali ha eseguito: *Praise we great Men* di Britten con la City of Birmingham Symphony Orchestra e Sakari Oramo al Festival di Aldeburgh, *Messiah* di Händel e *Requiem* di Mozart alla Royal Albert Hall con Sir David Willcocks, e le Passioni di Matteo e Giovanni di Bach al St. John's Smith Square, l'ultima con Peter Schreier. Ha lavorato con la Royal Philharmonic Orchestra, Royal Festival Orchestra, BBC Concert Orchestra e English Chamber Orchestra.

Tra gli impegni recenti va segnalata una tournée in Sudafrica con il pianista Mark Nixon e l'interpretazione di Waltraute nella *Walküre* in forma di concerto a Berlino con Simon Rattle e i Berliner Philharmoniker.

Kirstin Chavez

Nata ad Albuquerque, nel New Mexico, si è formata a Kuala Lumpur, in Malesia, dove i suoi genitori si trasferirono come insegnanti di inglese e di musica. Ha continuato gli studi alla New Mexico State University e alla Eastman School of Music. Dopo aver avviato una residenza alla Orlando Opera, ha ottenuto importanti riconoscimenti in concorsi internazionali organizzati da istituzioni quali The Sullivan Foundation, The George London Foundation, Licia Albanese-Puccini Foundation, Opera Index Foundation, The Gerda Lissner Foundation, Jensen Foundation e Metropolitan Opera National Council Auditions.

Ha suscitato l'attenzione del pubblico e della critica soprattutto come Carmen, ruolo che ha interpretato in teatri quali New York City Opera, Minnesota Opera, Orlando Opera, Manitoba Opera, Staatsoper Hannover, all'Arena di

Verona, a Tokyo, Pechino, Sydney, Taipei (con Opera Australia) e Graz. È stata inoltre Rosina nel *Barbiere di Siviglia* (San Diego, Santa Fe, Indianapolis, Orlando, Opéra de Nice), Dorabella in *Così fan Tutte* (Orlando, Connecticut Opera, Graz), Cenerentola in *Cenerentola* (Kentucky Opera, Fresno Opera), Desideria in *The Saint of Bleeker Street* di Gian Carlo Menotti (Central City Opera, Colorado) e Maddalena in *Rigoletto* (San Diego, New York City Opera, Opera Company of Philadelphia, Metropolitan Opera, Dallas Opera). Ha inoltre interpretato Octavian in *Der Rosenkavalier* (Firenze), Cherubino nelle *Nozze di Figaro* (New York City Opera, Opera Company of Philadelphia), Hansel in *Hänsel und Gretel* (Atlanta Opera), Orfeo in *Orfeo ed Euridice* (Metropolitan Opera), Preziosilla nella *Forza del Destino* (Caramoor Festival, NY), Jo in *Little Women* di Mark Adamo (Opera Pacific), Thérèse, in *Thérèse Raquin* di Tobias Picker (San Diego) e Sondra Finchley in *An American Tragedy* di Tobias Picker (Metropolitan Opera).

Nella stagione 2011-2012 ha inoltre preso parte alla produzione di *Dead Man Walking* di Jake Heggie con la Tulsa Opera ed è stata Baba the Turk in *The Rake's Progress* con la Cincinnati Chamber Orchestra.

Ha collaborato con la Detroit Symphony Orchestra in concerti al Meadow Brook Music Festival e con il Wintergreen Performing Arts Festival per rappresentazioni di *El Amor Brujo* di De Falla. In ambito concertistico si è esibita nel *Messiah* di Händel, nel *Requiem* di Mozart, nella Nona sinfonia di Beethoven, nel *Magnificat* di Bach e nello *Stabat Mater* di Rossini.

John Daszak

Si è formato alla Guildhall School of Music and Drama di Londra, al Royal Northern College of Music di Manchester e all'Accademia d'arte lirica di Osimo, per debuttare all'English National Opera come Steva nel *Jenůfa* di Janáček. Hanno fatto seguito ruoli quali il protagonista in *Peter Grimes* al Welsh National Opera, Adolar (*Euryanthe* di Carl Maria von Weber) al Glyndebourne Festival e Achille (*King Priam* di Michael Tippett), Dimitri (*Boris Godunov*), Skuratov (*Da una casa di morti* di Janáček), Ismaele (*Nabucco*), Max (*Der*

Freischütz) e Pierre (*Guerra e pace* di Prokof'ev) all'English National Opera.

È stato inoltre Sigfrido nel *Crepuscolo degli dei* a São Paulo in Brasile, il principe Andrey Khovansky (*Khovanshchina*) all'Opera di Francoforte, Jimmy (*Mahagonny*) alla Komische Oper di Berlino, il Male Chorus (*The Rape of Lucretia*) al Maggio Musicale Fiorentino, Peter Grimes all'Opera reale svedese e ha interpretato Erik (*Der fliegende Holländer*) e il *Requiem* di Verdi con la Sinfonica di Sidney, diretta da David Robertson.

Recentemente ha debuttato al Metropolitan come Captain Vere (*Billy Budd*) sotto la guida di David Robertson, al De Nederlandse Opera come Grishka Kuter'ma (*La leggenda dell'invisibile città di Kitez* di Rimskij-Korsakov) diretto da Marc Albrecht, alla Bayerische Staatsoper nel ruolo del titolo di *Der Zwerg* di Zemlinskij con Kent Nagano e alla Berliner Staatsoper come Tamburomaggiore (*Wozzeck*) sotto la bacchetta di Daniel Barenboim. Si è esibito inoltre alla Wiener Staatsoper, all'Opera di Amburgo, all'Opéra di Parigi, alla Scala, al Vlaamse Opera, al Bregenz Festival, al Palau de les Arts di Valencia e al Maggio Musicale Fiorentino. Oltre a quelli già menzionati ha collaborato con artisti quali Sir Colin Davis, Daniel Harding, Kurt Masur, Leonard Slatkin, Sir Mark Elder, Mariss Jansons, Zubin Mehta, Simone Young e Sakari Oramo.

Il suo repertorio concertistico va dall'ottava sinfonia di Mahler, alla *Messa glagolitica* di Janáček, attraverso la nona sinfonia di Beethoven e il *Requiem* di Verdi.

Ha inciso *Tosca* (come Spoletta) per la Chandos Records e *La campana sommersa* di Respighi con l'Orchestre National de Montpellier diretta da Friedemann Layer; tra le rappresentazioni uscite in dvd si segnalano *Palestrina* di Pfitzner alla Bayerische Staatsoper (diretta da Simone Young) e *L'oro del Reno* di Wagner al Palau de Les Arts di Valencia (diretta da Zubin Mehta).

Cristina Zavalloni

Cantante e compositrice, nasce a Bologna, dove dopo la maturità linguistica si dedica alla musica, studiando canto, composizione, danza

contemporanea. Nel 1994 inizia lo studio del canto lirico nella vocalità di mezzosoprano, mentre al Conservatorio "Giovan Battista Martini" di Bologna continua gli studi di composizione.

La sua attività concertistica la porta a esibirsi sia in festival jazz, sia in stagioni classiche. Ha collaborato con orchestre quali la London Sinfonietta, BBC Symphony Orchestra, Schönberg Ensemble, Sentieri Selvaggi, Musik Fabrik, Orkest De Volharding, Orchestra della Rai Torino, Los Angeles Philharmonic, ORT, Orchestra Toscanini, diretta da Martyn Brabbins, Stefan Asbury, Reinbert De Leeuw, Oliver Knussen, David Robertson, Jurjen Hempel, Georges-Elie Octor, Andrea Molino.

Collabora con il compositore olandese Louis Andriessen, che ha scritto per lei *Passeggiata in tram per l'America e ritorno*, *La Passione*, *Inanna*, *Letter from Cathy*, *Racconto dall'Inferno*, la parte di Dante nella *Commedia*, con cui la Zavalloni ha debuttato alla Carnegie Hall di New York nel 2010, e la parte di Anais nel monodramma *Anais Nin* (2010), in tournée tra 2011 e 2012 (Olanda, Germania, Inghilterra, Stati Uniti). È interprete di prime esecuzioni di Carlo Boccadoro, Luca Mosca, Emanuele Casale e interprete designata di composizioni di James McMillan (di cui ha eseguito la prima statunitense di *Raising Sparks*, alla Carnegie Hall di New York nel 2011) e William Parker (prima mondiale *live* di *Alphaville Suite*, Bologna, 2010).

Sperimenta il repertorio barocco (*Incoronazione di Poppea*, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*), avvia una collaborazione con Alain Platel e Fabrizio Cassol (*VSPRS e Pitié!*) e coltiva la sua passione per la musica brasiliana, in duo, con il mandolinista brasiliano Hamilton de Holanda e, in quartetto, con Guinga, Gabriele Mirabassi, Roberto Taufic.

Nel 2011 si esibisce, in prima mondiale, con il pianista Jason Moran al Teatro Ariosto di Reggio Emilia. Debutta inoltre al Teatro Filarmonico di Verona, con l'Orchestra dell'Arena di Verona, in un programma di *folk song* per voce e orchestra (Berio, Strawinsky, De Falla). Il 2012 si apre con la partecipazione, in veste di special guest, al Premio Django Reinhardt indetto dall'Académie du Jazz de France, cui seguono il debutto al Grande Auditório della Fundação Gulbenkian di Lisbona

con la prima portoghese di *Per caso Aznavour*, in quartetto con il gruppo IDEA, la ripresa del *Pierrot Lunaire* di Schönberg al Teatro Nazionale di Roma, la prima statunitense di *Anais Nin* di Louis Andriessen, alla Walt Disney Hall di Los Angeles, la prima mondiale in duo insieme al pianista francese Benoit Delbecq, alla Cantina Bentivoglio di Bologna. Seguono il debutto con la formazione IDEA al Teatro Municipale di Tunisi e al Movimentos Festival di Wolsburg nel progetto *Per caso Aznavour*; il dramma musicale *Vite* di Fabrizio Festa al Lugo Opera Festival; l'esibizione a Pechino, al Beijing Concert Hall, con il *Racconto dall'Inferno* di Louis Andriessen, il debutto in veste di special guest nel progetto *Strange Fruit* di Fabrizio Cassol, al KVS e Théâtre National di Bruxelles; quello al Ulriksdals Slottsteater Confidencen di Stoccolma, con la sua prima di *Round M* assieme all'ensemble La Venexiana e il ritorno al West Cork Chamber Music Festival (Irlanda) con *Phaedra* di Britten.

Collabora con l'etichetta EGEA, che ha pubblicato i suoi ultimi tre cd: *IDEA* (2006) e *Tilim-Bom* (2008), in duo con Andrea Rebaudengo, e *SOLIDAGO* (2009), in quartetto. Ha inciso per Winter&Winter, Felmay, Ishtar, Cantaloupe, MN Records, Deutsche Grammophon-DG Concerts Series. Il programma del suo nuovo album jazz per EGEA, *La donna di cristallo*, è stato eseguito in anteprima al Roccella Jazz Festival. Svolge attività didattica nell'ambito dei Corsi di alto perfezionamento dell'Accademia Musicale Pescarese.

Susannah Glanville

Originaria di Settle, nel nord dello Yorkshire, ha studiato al Royal College of Music e al National Opera Studio, avvalendosi di borse di studio concesse da Opera North, Friends of Covent Garden, Countess of Munster Trust e Wolfson Trust.

Molti dei titoli facenti parte del suo repertorio sono legati ad esibizioni con Opera North, dove ha interpretato il ruolo del titolo in *Luisa Miller*, *Giovanna d'Arco*, *Arabella* e *Tosca*, nonché Micaela in *Carmen* (Phyllida Lloyd), Fiordiligi in *Così fan tutte*, La principessa

straniera in *Rusalka* di Dvořák, Lady Penelope Rich in *Gloriana* di Britten, Donna Luisa in *La Duenna* di Gerhard e Cressida in *Troilus and Cressida*. Si è inoltre esibita come Alice Ford in *Falstaff*, Pamina nel *Flauto magico*, Micaela nella *Carmen* di Jonathan Miller per la English National Opera, Lisa nella *Dama di picche* per la Welsh National Opera, Vitellia nella *Clemenza di Tito* per il Glyndebourne in tournée e ha debuttato come prima donna nel *Flauto magico* alla Royal Opera House e al Covent Garden diretta da Philip Jordan.

Fuori dal Regno Unito è stata la Contessa nelle *Nozze di Figaro* per l'Opéra di Nizza, Ellen Orford nel *Peter Grimes* e Lady Penelope Rich nel *Gloriana* dell'Opera North al Liceu di Barcelona. Ha debuttato negli Stati Uniti nel 1998 come Blanche in *Un tram che si chiama desiderio* di André Previn all'Opera di San Francisco, diretta dallo stesso compositore, ruolo che ha poi interpretato anche al Washington National Opera, al Lyric Opera di Austin, in Texas e in una serie di rappresentazioni in forma di concerto con la Boston Symphony Orchestra al Tanglewood Festival. Nel 2006 ha debuttato al Metropolitan Opera di New York come prima donna nel *Flauto magico*.

Ha avviato anche un'attività concertistica che l'ha vista protagonista nelle opere di Hindemith *Das Nusch-Nuschi* e *Mörder, Hoffnung der Frauen* alla Barbican Hall con Sir Andrew Davis e la BBC Symphony Orchestra, nell' *Inno di lode* di Mendelssohn con l'Orchestra di St John's Smith Square, nella quarta sinfonia di Mahler (Noseda), in concerti e arie di Mozart con i BBC Philharmonic, nella *Spring Symphony* di Britten con la Oslo Philharmonic diretta da Previn e nel *War Requiem* di Britten con la Bournemouth Symphony Orchestra. Ha interpretato inoltre Palmyra nel *Koanga* di Delius e *Francesca da Rimini* di Zandonai con il Chelsea Opera Group, il Requiem di Donizetti con la Northern Sinfonia e il Requiem di Verdi con la English Northern Philharmonia (diretta da Paul Daniel).

È stata Donna Elvira in una versione televisiva del *Don Giovanni* con Sir Thomas Allen e Lady Penelope Rich nella versione cinematografica di *Gloriana* di Phyllida Lloyd. Inoltre ha preso parte alla prima mondiale di *Mothers shall not cry* di Jonathan Harvey al BBC Proms, ha

debuttato a Berlino con la Deutsche Sinfonie in *How could this happen* di John Adams diretta da Kent Nagano, ha interpretato i *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss con la Northern Philharmonia e *Les noces* di Stravinskij con il Royal Ballet al Covent Garden.

Si è esibita infine in *The Turn of the Screw* a Bari, nella prima mondiale di *Agamemnon's Tomb* di John Pickard per la Huddersfield Choral Society e come Elisabetta nel *Don Carlo* per Opera North. Recentemente è stata Helena in *A Midsummer Night's Dream* a Bari e Reggio Emilia, e ha interpretato i *Wesendonck Lieder* di Wagner nell'ambito della International Chamber Music series di Leeds.

Joshua Bloom

Formatosi all'Università di Melbourne, si è laureato nel 1996 in Storia dell'arte. Nel frattempo ha compiuto gli studi musicali, diplomandosi in contrabbasso e canto, vincendo numerosi concorsi vocali e debuttando come Figaro nel *Barbiere di Siviglia* con la OzOpera, a cui sono seguiti i ruoli di Schaubard, Dandini, Figaro nelle *Nozze di Figaro* e Nick Shadow in *The Rake's Progress* di Stravinskij.

Vincitore del Wiener Staatsoper Award nel 2002, ha successivamente interpretato i ruoli di Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* e del Commissario imperiale nella *Madama Butterfly*. Presso la San Francisco Opera ha vestito i panni di Gianni Schicchi, Bartolo, Don Alfonso, Garibaldi nella *Rodelinda* di Händel, Angelotti in *Tosca*, il Marchese d'Obigny nella *Traviata*, The Black Politician nel *Grand Macabre* di Ligeti, 1st Mate in *Billy Budd* di Britten.

Nel 2006, oltre a varie repliche come Nick Shadow all'Opera Australia, partecipa agli allestimenti di *Un ballo in maschera* alla San Francisco Opera, di *Salome* e *Die Zauberflöte* alla Santa Fe Opera; si esibisce inoltre come basso solista nel Requiem di Verdi per la Melbourne Corale e nel *Messiah* per la Sydney Philharmonia.

Nel 2007 è nuovamente Figaro nelle *Nozze di Figaro* nella stagione dell'Opera di Sydney e in seguito Don Pedro nel *Béatrice et Bénédict* (Opera di Chicago). Interpreta

Cristo nella Passione di San Matteo (Sydney Philharmonia), nuovamente il *Messiah* (Royal Melbourne Philharmonia), ed è solista, con la West Australian and Melbourne Symphony Orchestra, in *The Dream of Gerontius* di Elgar. Inoltre sostituisce Bryn Terfel nelle *Nozze di Figaro* mozartiane al Metropolitan di New York.

L'anno seguente torna alla Australia Opera come Dandini, Escamillo e Leporello e debutta come Masetto al Metropolitan Opera.

Nel 2009 è Alidoro nella *Cenerentola* alla Garsington Opera, e Truffaldino al Metropolitan e partecipa a varie produzioni concertistiche con le orchestre di Melbourne e di Sydney.

Nel 2011 è nel cast dell'*Ariadne auf Naxos* con il Metropolitan e con Opera Australia e prende parte a *Cunning Little Vixen* di Janáček (come Harashta) con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Alan Gilbert.

L'anno successivo è di nuovo Figaro nelle *Nozze di Figaro* a Sydney, Masetto a Los Angeles e Dijon, Leporello a Garsington, Angelotti in *Tosca* a Los Angeles e Algermon Moncrieff nella prima europea, al Barbican, di *The Importance of Being Earnest* di Gerald Barry.

Jacques Imbrailo

Dopo aver condotto studi di legge e di musica, ha intrapreso un percorso specialistico in canto al Royal College of Music nel 2003, sotto la guida di Ryland Davies, arrivando ad ottenere il premio del pubblico nell'edizione 2007 della BBC Cardiff Singer of the World competition.

Tra il 2006 e il 2008 ha preso parte al Jette Parker Young Artists Programme alla Royal Opera House, dove ha interpretato il ruolo del titolo in *Owen Wingrave* di Britten, Demetrius in *A Midsummer Night's Dream*, Morales in *Carmen*, Marullo nel *Rigoletto*, Scythian in *Iphigénie en Tauride*, un deputato fiammingo in *Don Carlos* e il Parrucchiere nell'*Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss.

Nel 2010 ha debuttato al Glyndebourne Festival nel ruolo del titolo di *Billy Budd*, nella nuova produzione di Michael Grandage diretta da Sir Mark Elder.

Ha inoltre recentemente interpretato

Tarquinius in *The Rape of Lucretia* (Houston Grand Opera e a Firenze), il ruolo principale da baritono in *Miss Fortune*, la nuova opera commissionata a Judith Weir dalla Royal Opera House (eseguita per la prima volta al Bregenz Festspiele), il Barone di Trombonok nel *Viaggio a Reims* (Royal Opera House), Figaro nel *Barbiere di Siviglia* (Welsh National Opera), il Conte d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro* (Opéra de Lille, Welsh National Opera e Royal Opera House), Malatesta nel *Don Pasquale* (Royal Opera House), Guglielmo nel *Così fan tutte* (Opera Colorado, Glyndebourne Touring Opera e Opera North), Schaunard nella *Bohème* (Royal Opera House), Pelléas in *Pelléas et Mélisande* (Essen Opera), il ruolo del titolo in *Don Giovanni* e Valentin nel *Faust* di Gounod.

In ambito concertistico è stato Cristo negli *Apostoli* di Elgar con Hallé e Sir Mark Elder al BBC Proms e ha interpretato i *Carmina Burana* con la New York Philharmonic e Rafael Frühbeck de Burgos, nonché la *Passione secondo Giovanni* di Bach, il *Messiah* di Händel, i *Requiem* di Brahms, Fauré e Duruflé. Si è esibito in recital liederistici alla Wigmore Hall, al St John's Smith Square e al Concertgebouw di Amsterdam, e in concerti al Verbier Festival, alla Royal Albert Hall e al South Bank Centre.

Philip Smith

Dopo un percorso come zoologo, ha intrapreso gli studi di canto con Barbara Robotham al Royal Northern College of Music, dove ha interpretato Figaro nelle *Nozze di Figaro*, Forester in *Cunning Little Vixen* di Janáček e Ramiro in *L'heure espagnole* di Ravel. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, è *alumnus* del Britten-Pears Young Artist Programme e ha ottenuto una Independent Opera/Royal Northern College of Music Postgraduate Voice Fellowship nel 2008. Si perfeziona attualmente con Robert Dean.

Nel 2009 ha partecipato all'Uzerche International Festival (France), si è esibito a Cracovia e al Making Music Malta Festival. Ha successivamente preso parte a recital del Leeds Lieder Festival e all'Aldeburgh Festival, dove ha interpretato diversi *song cycle* di Britten con Malcolm Martineau, in un concerto

trasmesso da BBC Radio 3. Ha interpretato inoltre gli oratori *Belshazzar's Feast* (Walton), *Five mystical Songs* (Vaughan Williams), *A Child of our Time* (Tippett), *Petite Messe Solennelle* (Rossini) and *Dream of Gerontius* (Elgar).

In ambito operistico si è esibito come Arlekin nell'*Ariadne auf Naxos* di Strauss e Sid in *Albert Herring* di Britten, in una produzione diretta da Keith Warner, al Cantiere Internazionale d'Arte, Montepulciano.

Ha fatto parte del Glyndebourne Festival Chorus e ha collaborato con Longborough Festival Opera, Opera by Definition, Manchester Camerata, Opera Minima, Ensemble 10/10, Edinburgh Studio Opera.

Gabriella Sborgi

Nata a Milano, studia canto al Conservatorio "Giuseppe Verdi" (con Canetti e Uccello) e si perfeziona in seguito a Londra (Isepp, Hancock, McSherry), Lugano (Castellani) e al Centre de Formation Lyrique de l'Opéra de Paris. Vince numerosi concorsi, tra i quali il Cardiff Singer of the World, in cui viene selezionata come rappresentante italiana, "Il Cantante Attore" della William Walton Foundation e, nel 1996, il concorso lirico As.Li.Co.

Ha lavorato nei maggiori teatri italiani ed esteri, collaborando con direttori quali Aprea, Benedetti Michelangeli, Bolton, Bosman, Corboz, Fasolis, Francis, Gibault, Marin, Mazzola, Mehta, Morandi, Nosedà, Oren, Orizio, Panni, Prandi, Renzetti, Rophé, Severini, Sieberer, Tate, e registi fra cui Abbado, Andò, Dall'Aglio, Carsen, De Capitani, Dodin, Grinda, Hytner, Judge, Krief, Livermore, Mariani, Ovidia, Pagliaro, Pelly, Piva, Puecher, Ronconi, Scaparro, Senigaglia, Schweigkofler, Strehler, Tiezzi.

Interprete del teatro mozartiano (*La clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Idomeneo*), barocco (Cimarosa, Gluck, Haydn, Monteverdi, Pergolesi, Provenzale, Purcell) e del Novecento (Britten, Menotti, Ravel, Rota, Weill), le sono state affidate anche prime esecuzioni contemporanee di autori quali Bacalov, Corghi, D'Amico, Denisov, Francesconi Galante, Ustwolskaja e Vacchi. Degne di menzione le interpretazioni di Sesto nella

Clemenza di Tito, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Nerone nell'*Incoronazione di Poppea*, Carmen, Leokadja Begbick in *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Kurt Weill e le protagoniste femminili di alcuni titoli di Ravel e Britten.

Ha recentemente interpretato Gertrude in *Roméo et Juliette* in scena a Bolzano, Modena e Piacenza, l'opera contemporanea *La metamorfosi* (la madre) di Silvia Colasanti e la regia di Pier'Alli al Maggio Musicale Fiorentino, *La traviata* (Flora) e *Carmen* (Mercedes) allo Sferisterio Opera Festival di Macerata.

Attiva anche nell'ambito della musica da camera, sacra e sinfonica, collabora con l'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestra Regionale Toscana, il Festival di Brescia e Bergamo, Amici della Musica di Vicenza e di Firenze, Archi della Scala, Pomeriggi Musicali, Kollegium Vocale Innsbruck, Osaka International Music Festival, i Festival di Toulon e di Musica Contemporanea di Tolosa, l'Académie Internationale de Nice, l'Accademia Chigiana, la Verdi di Milano e la Biennale di Venezia.

Ha all'attivo numerose incisioni discografiche.

In qualità di attrice, ha partecipato alla serie televisiva *Hospital* e al film *Gianni e le donne* di Di Gregorio, presentato al Festival del Cinema di Berlino 2011.

Laura Catrani

Nata a Rimini, ha intrapreso in giovane età gli studi musicali, diplomandosi a pieni voti in Canto e in Musica vocale da camera presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, sotto la guida di Daniela Uccello. Nel corso della propria formazione artistica ha inoltre approfondito lo studio della recitazione presso la Scuola civica d'arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano, che l'ha portata ad esibirsi in ruoli di cantante-attrice.

Debutta nel 1997, a soli 21 anni, nella *Frascatana* di Paisiello nel ruolo di Lisetta, per poi prendere parte, l'anno successivo, alla prima esecuzione in tempi moderni della *Pazienza di Socrate con due mogli* di Draghi (1680), alla Sagra Musicale Malatestiana, con l'Ensemble Antonio Draghi, sotto la direzione di Alan Curtis.

In seguito frequenta una master class con Julia Hamari e collabora con la Nuova Polifonica Ambrosiana diretta da Riccardo Ceni, interpretando, come solista, repertori da camera sacri e profani. Nel 2001 vince una borsa di studio offerta dall'Opernschule di Stoccarda e nel 2006 consegue il "Premio bel canto" nell'ambito del Festival Rossini di Wildbad.

Ha interpretato ruoli quali Barbarina nelle *Nozze di Figaro* al Regio di Torino (diretta da Stefan Anton Reck), al Comunale di Treviso (sotto la bacchetta di Michael Güttler), alle Settimane Musicali di Stresa (sotto la direzione di Gianandrea Noseda) e al Teatro Carlo Felice di Genova (diretta da Tomas Netopil); Serpina nella *Serva padrona*, Belinda in *Dido and Aeneas* (diretta da Giulio Prandi), Grilletta nello *Speziale* di Haydn, Zerlina nel *Dissoluto assolto* di Azio Corghi sotto la bacchetta di Riccardo Muti e successivamente sotto la guida di Marko Letonia. Dello stesso Corghi ha interpretato inoltre *Ite bellu* in prima esecuzione assoluta al Teatro Lirico di Cagliari, diretta da Vittorio Parisi.

È stata Papagena nel *Flauto magico* di Mozart per le Settimane Musicali di Stresa diretta da Gianandrea Noseda e al Regio di Torino diretta da Fabio Biondi; ha successivamente interpretato lo *Stabat mater* di Boccherini con l'ensemble Litta diretta da Carlo De Martini e ha debuttato il ruolo di protagonista nel *Don Chisciotte* di Mercadante in prima esecuzione moderna al Festival Rossini di Wildbad del 2007, diretta da Antonino Fogliani. Per il Piccolo Regio di Torino ha debuttato come Pamina in *Un piccolo flauto magico* di Mozart/Biscione e ha successivamente interpretato Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, al Cantiere Internazionale di Montepulciano, Papagena in una produzione del Circuito Lirico Lombardo e *Leggenda*, nuova opera di Alessandro Solbiati al Regio di Torino (in collaborazione con MiTo).

Si è esibita inoltre alla Biennale Musica di Venezia, al Silenzio Solo Musica di Reggio Emilia, al Festival "Dino Ciani" di Cortina d'Ampezzo, al Festival Pontino, alle Settimane Musicali Chigiane, al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival Milano Musica al Teatro alla Scala, dove ha interpretato, tra l'altro, una nuova prima esecuzione di Michele Tadini.

Tra le registrazioni discografiche e video

si segnala *Kirkias*, una produzione di musica contemporanea a tre mani di Alessandro Solbiati, Michele Tadini e Matteo Franceschini su un progetto video di Francesco Lupi Timini per Stalker Video. Ha inoltre inciso per Stradivarius *Agli inquieti spiriti*, musiche di Alessandro Solbiati e Massimo Botter eseguite con il Quartetto d'archi di Torino.

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Dicembre 2011: l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino inaugura il Nuovo Teatro dell'Opera di Firenze, fra i più all'avanguardia in Europa. Fondata nel 1928 da Vittorio Gui come Stabile Orchestrale Fiorentina, è impegnata fin dagli esordi in un'intensa attività concertistica e nelle stagioni liriche del Teatro Comunale di Firenze ed è, oggi, una delle più apprezzate da celebri direttori e dai pubblici di tutto il mondo. Nel 1933 contribuì alla nascita del più antico e prestigioso festival musicale europeo dopo quello di Salisburgo, il Maggio Musicale Fiorentino, di cui prende il nome. A Gui subentrano come direttori stabili Mario Rossi (nel 1937) e, nel dopoguerra, Bruno Bartoletti. Capitoli fondamentali nella storia dell'Orchestra sono la direzione stabile di Riccardo Muti (1969-1981) e quella di Zubin Mehta, direttore principale dall'85, che firma da allora in ogni stagione importanti produzioni sinfoniche e operistiche e le più significative tournée e che celebra, nel 2012, il 50° anniversario del suo debutto a Firenze. Negli anni Ottanta e Novanta, l'Orchestra stabilisce un rapporto privilegiato con Myung-Whun Chung e con Semyon Bychkov, direttori ospiti principali rispettivamente dall'87 e dal 92. Apprezzatissima nel mondo musicale internazionale, nel corso della sua storia è stata guidata da alcuni fra i massimi direttori quali: De Sabata, Guarnieri, Marinuzzi, Gavazzeni, Serafin, Furtwängler, Walter, Klemperer, Dobrowen, Perlea, Erich Kleiber, Rodzinski, Mitropoulos, Karajan, Bernstein, Schippers, Claudio Abbado, Maazel, Giulini, Prêtre, Sawallisch, Carlos Kleiber, Solti, Chailly, Sinopoli e Ozawa. Illustri compositori come Richard Strauss, Pietro Mascagni, Ildebrando

Pizzetti, Paul Hindemith, Igor Stravinskij, Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Krzysztof Penderecki e Luciano Berio hanno diretto loro lavori, spesso in prima esecuzione. L'Orchestra realizza fin dagli anni Cinquanta numerose incisioni discografiche, radiofoniche e televisive, insignite di prestigiosi riconoscimenti fra i quali il Grammy Award. Dopo i successi riportati dalla terza tournée in Giappone con Zubin Mehta sul podio, che del Maggio Musicale Fiorentino è anche direttore onorario a vita, compie un'applaudita tournée a Varsavia, al Musikverein di Vienna, a Francoforte e a Baden-Baden. Riceve, nell'80° anniversario della fondazione, e per i suoi altissimi meriti artistici, il Fiorino d'Oro della Città di Firenze. Nel 2011 il Maggio Musicale Fiorentino è nominato dal Presidente della Repubblica Ambasciatore della cultura italiana nel mondo e svolge un ruolo importante nelle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Sempre nel 2011 l'Orchestra compie prestigiose tournée in più di dodici paesi (Francia, Lussemburgo, Spagna, Germania, Giappone, Taiwan, Cina, India, Ungheria, Russia, Austria e Svizzera), mentre nel 2012, sia il 75° Maggio Musicale che un tour in Sud America (in Cile, Uruguay, Argentina e Brasile) sono dedicati alla memoria di Amerigo Vespucci. Recentissima una tournée ad Istanbul e Baku, sempre con Mehta, coronata da grande successo.

violino primo
Yehezkel Yerushalmi

violino secondo
Marco Urbano Zurlo

viola
Joerg Winkler

violoncello
Michele Tazzari

contrabbasso
Nicola Domeniconi

flauto (anche ottavino e flauto in sol)
Gregorio Tuninetti

oboe (anche corno inglese)
Marco Salvatori
Alberto Negroni

clarinetto (anche clarinetto basso)
Riccardo Crocilla

fagotto
Stefano Vicentini

corno
Luca Benucci
Gianfranco Dini

arpa
Susanna Bertuccioli

timpani
Gregory Lecoœur

percussioni
Lorenzo D'Attoma

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,
Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2012-2013

Direttore artistico

Angelo Nicastro
*Coordinamento programmazione
e progetti per le scuole* Federica Bozzo

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini
Servizi di sala Alfonso Cacciari

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi, archivio fotografico Stefano Bondi,
Giorgia Orioli*
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Segreteria Antonella Gambi, Ivan Merlo*

Biglietteria

Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione
Bruna Berardi, Fiorella Morelli, Paola Notturmi,
Maria Giulia Saporetti, Mariarosaria Valente

Segreteria e contrattualistica

Responsabile Lilia Lorenzi
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria amministrazione Valentina Battelli
Segreteria di direzione Michela Vitali, Elisa Vanoli*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Capo macchinisti Enrico Ricchi
Macchinisti Enrico Berini*, Matteo Gambi,
Massimo Lai, Francesco Orefice, Marco Stabellini
Capo elettricisti Luca Ruiba
Elettricisti Christian Cantagalli, Uria Comandini,
Marco Rabiti
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti, Giusi Padovano*,
Samantha Sassi*

* Collaboratori a tempo determinato



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA
1473

prossimi spettacoli

domenica 14 aprile ore 15.30 (fuori abb.)

Dido and Aeneas

opera in tre atti
libretto di Nahum Tate

musica di **Henry Purcell**

Dido Cristina Alunno
Aeneas Mauro Borgioni
Belinda Vittoria Giacobazzi
Second Woman Margherita Pieri
Sorceress Carlo Vistoli
First Witch Costanza Fontana
Second Witch Marina Maroncelli
Spirit Jacopo Facchini
Sailor Andrea Fermi

direttore Luca Giardini
regia Gabriella Medetti
scene Francesca Tagliavini
costumi Collettivo Di Costume
luci Fiammetta Baldiserri

danzatori di Faenz'a Danza
coreografia Sara Buratti, Federica Zani

Ensemble del Dipartimento di Musica antica
e Coro da Camera del Conservatorio "B. Maderna"
maestro del coro Paola Urbinati

Prima dell'opera

Martedì 9 aprile ore 17.30 Sala Arcangelo Corelli
a cura di Angelo Nicastro

Sabato 20 aprile ore 20.30 (turno A)

Domenica 21 aprile ore 15.30 (turno B)

AILEY® II

direttore artistico Troy Powell
Revelations di Alvin Ailey
e altre coreografie di autori contemporanei
Coreografie e regia Roberto Zappalà

Indice delle illustrazioni

a p. 53
Guido Reni, **Morte di Lucrezia**,
1625-1640, São Paulo, São Paulo
Museum of Art.

p. 55
Jacopino del Conte, **Lucrezia**, Roma,
Galleria Borghese.

p. 59
Giampietrino, **Lucrezia**, 1500-1540,
Madison, Chazen Museum of Art.

p. 79
Lucas Cranach, **Lucrezia**, 1525 ca.

p. 81
Tiziano, **Tarquinio e Lucrezia**, 1516-1517,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Ogni tanto
il corpo ha
bisogno
di vacanze.



La mente ha
sempre bisogno
di emozioni.

La cultura arricchisce la qualità della vita. A noi piace soprattutto immaginare il valore emotivo che producono la musica, il teatro, l'arte. Questo è il motivo per cui UniCredit si impegna nella promozione della cultura in tutte le sue espressioni. Perché la cultura fa bene alla nostra vita.

unicredit.it

La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.

Benvenuto in
 **UniCredit**