



RAVENNA FESTIVAL 2013

Trilogia d'autunno



Giuseppe Verdi

Macbeth, Otello, Falstaff

Trilogia d'autunno, Verdi & Shakespeare è anche un omaggio ai luoghi verdiani. È qui, tra la casa natale di Giuseppe Verdi a Roncole, la città di Busseto e Villa Sant'Agata, che il progetto ha mosso i primi passi, dando vita al nuovo allestimento di *Falstaff*. Ravenna Festival ringrazia il Comune di Busseto e la Famiglia Carrara Verdi per avere accolto tutto lo staff con grande cordialità e disponibilità.

The Autumn Trilogy, Verdi & Shakespeare, is also a tribute to Verdi's homeland. It is here, close to his birthplace in Roncole, to the city of Busseto and to Villa Sant'Agata, that the project took its first steps, which blossomed into the new production of *Falstaff*. Ravenna Festival would like to thank the City of Busseto and the Carrara Verdi family for their warm and hearty welcome.

Trilogia d'autunno:
Verdi & Shakespeare

Macbeth Otello Falstaff

con il contributo di



Hormoz Vasfi

partner



Teatro Alighieri



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Comune di Ravenna



con il contributo di



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner



RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
BH Audio
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
CCC Consorzio Cooperative Costruzioni
Cinema City Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Nettuno
Hormoz Vasfi
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Officine Digitali
Poderi dal Nespole
Provincia di Ravenna
Publimedia Italia
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Radio Studio Delta
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Sigma 4
Sky Classica
Start Romagna
Tecno Allarmi Sistemi
Teleromagna
Tre Civette Global Service
Tuttifrutti
Unicredit
Yoko Nagae Ceschina
Yoox.com



Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti
Paolo Fignagnani
Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo
Gioia Falck Marchi
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Segretario
Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Gluco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petrolini, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*
Visual Technology, *Ravenna*

La Fondazione promuove lo sviluppo socio-culturale

La promozione della cultura nelle sue diverse espressioni è considerata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna elemento primario per la crescita sociale ed economica del territorio. Il Complesso degli Antichi Chiostrri Francescani è stato mirabilmente restaurato, ampliato e valorizzato strutturalmente e per la prima volta destinato integralmente ad attività culturali, arricchendo e rendendo unica la suggestiva zona Dantesca.

Anche per i prossimi anni, la Fondazione continuerà ad assicurare il proprio sostegno a progetti di sviluppo sociale che elevino la qualità della vita e il nostro patrimonio culturale.



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

La Fondazione fa crescere la città.

Indice

Macbeth

- 13 Il libretto
- 35 Il soggetto

Otello

- 39 Il libretto
- 71 Il soggetto

Falstaff

- 75 Il libretto
- 121 Il soggetto

- 125 **Ho piacere che servi meglio il poeta del maestro**
Conversazione con Cristina Mazzavillani Muti
di Vincenzo Raffaele Segreto

- 141 **Verdi & Shakespeare.**
Macbeth, Otello, Falstaff
di Marco Targa

- 161 **L'Opera e il suo doppio virtuale**
VerdiWeb 2.013
di Franco Masotti

- 165 **Inventare il vero**
Il "Falstaff" di Giuseppe Verdi
di Anna Bonazza

- 173 **Alberto Martini**
Note biografiche
di Paola Bonifacio

- 179 **Gli artisti**

- 223 **Teatro Alighieri**

Table of contents

Macbeth

- 13 Il libretto
- 35 Synopsis

Otello

- 39 Il libretto
- 71 Synopsis

Falstaff

- 75 Il libretto
- 121 Synopsis

- 125 I would like you to serve the poet better than the composer
A conversation with Cristina Mazzavillani Muti
by Vincenzo Raffaele Segreto

- 141 Verdi & Shakespeare.
Macbeth, Otello, Falstaff
by Marco Targa

- 161 The Opera and Its Virtual Double
VerdiWeb 2.013
by Franco Masotti

- 165 Inventing the Truth
Giuseppe Verdi's Falstaff
by Anna Bonazza

- 173 Alberto Martini
Biographical notes
by Paola Bonifacio

- 179 **The Artists**

- 223 **Teatro Alighieri**

Podere dal 1°
Nespoli
1929



Passione, esperienza
e innovazione.

Il nostro territorio
e uno stile di vita.

Prugnato, il Sangiovese
che racconta la storia
della nostra Romagna.

**Visite guidate
in cantina
e degustazioni**

La Bottega del Vino

LUNEDÌ	Chiuso
MARTEDÌ	15-19
DA MERCOLEDÌ A DOMENICA	9-13 / 15-19



PODERI DAL NESPOLI
Villa Rossi, 50
47012 Nespoli (FC) - Italia
T: +39 0543 989904
info@poderidalnespoli.com
news.poderidalnespoli.com

f poderidalnespoli1929

Cmc via Trieste 76 · 48122 Ravenna Italy · tel. +39 0544 428111 · www.cmcgruppo.com



Ogni opera è un grande progetto corale

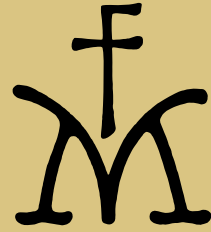
Tante competenze diverse
contribuiscono a realizzare
grandi progetti.

È questo il significato più
profondo del cooperare, anche
in un grande progetto artistico.



fabricando.com grafica





FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA
1473

Nell'era digitale
tutto si fa
con le dita.



La musica
da sempre
si esegue
con le dita.

La cultura arricchisce la qualità della vita.
A noi piace soprattutto immaginare il valore
emotivo che producono il teatro, la musica,
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**



Parlare di un adeguamento dell'uno all'altro è uno pseudo problema critico: anche e soprattutto perché non possediamo tutti i dati che potrebbero dare al problema l'equilibrio che gli manca e gli mancherà sempre: i dati, cioè, che dovrebbero riferirsi agli sforzi di Shakespeare per adeguarsi a Verdi. E questo non è uno pseudo problema, perché Shakespeare, com'è chiarissimo, Verdi lo aveva preveduto al millimetro. Tanto che, poi, avvenne.

(da Gabriele Baldini, Abitare la battaglia, Milano, Garzanti, 1970, p. 124)

It is a pseudo-critical problem [...] to speak about the "adaptation" of one to the other: primarily because we do not possess the facts which could give equilibrium to the problem, the facts, that is, which speak of Shakespeare's efforts to "adapt himself" to Verdi. The latter is not a pseudo-problem, because Shakespeare clearly anticipated Verdi in every detail. So much so that later, the "adaptation" simply occurred.

(Gabriele Baldini, The Story of Giuseppe Verdi, Cambridge University Press, 1980, page. 111 – Translated and edited by Roger Parker –; Originally published in Italian as Abitare la battaglia, Milano, Garzanti, 1970, p. 124)



8, 12, 15 novembre ore 20.30

Macbeth

melodramma in quattro atti
libretto di Francesco Maria Piave e Andrea Maffei
dalla omonima tragedia di William Shakespeare

musica di Giuseppe Verdi

(Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Macbeth	Evez Abdulla
Banco	Andrej Zemskov
Lady Macbeth	Vittoria Ji Won Yeo
Dama di Lady Macbeth	Antonella Carpenito
Macduff, nobile scozzese	Giordano Lucà
Malcolm, figlio di Duncan	David Ferri Durà
Fleanzio	Andrea Zannini
Medico	Carlos García-Ruiz
Domestico di Macbeth	Alessio Verna
Sicario	Lorenzo Malagola
Prima apparizione	Alfredo Stefanelli
Seconda apparizione	Pierfrancesco Venturi
Terza apparizione	Anna Rigotti

direttore Nicola Paszkowski

regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti

light design Vincent Longuemare *set design* Ezio Antonelli

costumi Alessandro Lai *visual design* Davide Broccoli, Sara Caliumi

movimenti coreografici Catherine Pantigny

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

“DanzActori” Trilogia d’autunno

Marta Capaccioli, Michael D’Adamio, Francesca De Lorenzi, Carlo Gambaro, Mirko Guerrini,
Alberto Mario Lazzarini, Giorgia Massaro, Michela Minguzzi, Chiara Nicastro, Fabrizio Petrachi

assistente alla regia e direzione di scena Maria Grazia Martelli

maestri di sala Davide Cavalli, Elisa Cerri *maestro collaboratore* Rossana Ruello *service audio* BH Audio

service video Visual Technology, Ravenna *sovratitoli* Prescott Studio Firenze

immagini di scena tratte dalle opere di Alberto Martini

responsabile sartoria Anna Tondini *sarte* Marta Benini, Manuela Monti, Margherita Savorani

parrucche Denia Donati *trucco* Mariangela Righetti *attrezzista* Enrico Berini, Federica Caraboni

realizzazione scene Laboratorio del Teatro Alighieri *costumi* Tirelli Costumi Roma *calzature* Pompei Roma

si ringrazia il Teatro dell’Opera di Roma per la fornitura di costumi e attrezzature

nuovo allestimento

coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri Ravenna

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins

Samuele Galeano**
Stefano Gullo
Francesco Salsi
Alessandro Cosentino
Roberta Mazzotta
Francesca Palmisano
Antonella D'Andrea
Alessandro Ceravolo
Alessandro Sgarabottolo
Costanza Scanavini

violini secondi second violins

Marco Nicolussi*
David Scaroni
Roberto Terranova
Isabella Rex
Maria Giulia Calcara
Andrea Pasquetto
Elisa Voltan
Francesca Tamponi

violenze violas

Flavia Giordanengo*
Clara Garcia Barrientos
Friederich Binet
Davide Bravo
Francesca Profeta
Francesca Moreschi

violoncelli cellos

Enrico Graziani*
Peter Krause
Martina Biondi
Irene Zatta
Giada Vettori
Veronica Fabbri

contrabbassi basses

Renzo Schina*
Cecilia Perfetti
Davide Sorbello
Dario Balleggi

flauti e ottavino flutes and piccolo

Roberta Zorino*
Gianluca Campo

oboi e corno inglese oboes and English horn

Gianluca Tassinari*
Cecilia Mugnai

clarinetti clarinets

Simone Nicoletta*
Roberta Patrini

fagotti bassoons

Angela Gravina*
Andrea Mazza

corni horns

Fabrizio Giannitelli*
Davide Bettani
Alessandro Piras
Simone Ciro Cinque

trombe trumpets

Nicola Baratin*
Nausica Breda

tromboni trombones

Emanuele Quaranta*
Andrea Angeloni
Roberto Basile
Gianluca Tortora

timpani timpani

Federico Zammarini*

percussioni percussions

Sebastiano Nidi
Saverio Rufo

arpa harp

Antonio Ostuni*

ispettore d'orchestra

stage manager
Leandro Nannini

** spalla

* prime parti

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

soprani sopranos

Barbara Aldegheri
Federica Bersellini
Carina Calafiura
Gloria Contin
Lucia Cortese
Giovanna Falco
Eva Grossi
Giulia Guarneri
Azusa Kinashi
Paola Modicano
Luisa Staboli
Federica Vitali

mezzosoprani mezzo-sopranos

Virginia Barchi
Angelica Gorgni
Rumiana Petrova
Mariangela Lontani
Daniela Viganì

contralti altos

Angela Albanesi
Eleonora Ardigò
Federica Bartoli
Barbara Chiriaco
Paola Leveroni
Maria Miccoli
Cristina Selavaggi

tenori primi first tenors

Lorenzo Caltagirone
Gianluigi Gremizzi
Gjergi Kora
Bruno Nogara
Mario Passaquindici
Marco Pollone
Aronne Rivoli
Roberto Toscano

tenori secondi second tenors

Ciro Aroni
Teo Aroni
Andrea Bianchi
Franco Boer
Manuel Epis
Sergio Martella
Donato Scorza
Pier Andrea Veneziani

baritoni baritones

Joseph Carotti
Lorenzo Malagola Barbieri
Adrian Charles Page
Filippo Pollini
Enrico Rolli
Alfredo Stefanelli
Alessio Verna

bassi basses

Enrico Caporiondo
Massimo Carrino
Graziano Dallavalle
Sandro Gugliermetto
Luca Marcheselli
Ruggiero Lo Popolo

Strumentisti in palcoscenico

diretti da conducted by

Marco Titotto

ottavino piccolo

Chiara Maria Scucces

corni horns

Giulia Paniccia
Claudio Rossi
Michele Schiatti
Francesco Brandolfi

tromboni trombones

Barbara Fattori
Stefano Seregni
Andrea Testa

tamburo drum

Giovanni Gallo

clarinetti clarinets

Enrico Giorgi
Gianluca Bonetti
Claudia Magnani
Ilaria Reati
Silvia Storchi
Cristian Mazza

oboi oboes

Laura De Battisti
Francesca Rodomonti

fagotti bassoons

Dario Galassini
Alex Rossi

controfagotto contra-bassoon

Giulia Donati

trombe trumpets

Fabio Cucchi
Marco Brunelli

Allievi degli Istituti Superiori di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" di Ravenna, "Achille Peri" di Reggio Emilia, "Giovanni Lettini" di Rimini, "Orazio Vecchi - Antonio Tonelli" di Modena e Carpi

Schermitori

Martina Ascani
Filippo Gueltrini
Melinda Mancinelli
Michela Mancinelli
Manuele Merendi
Yegor Putyatin
Eleonora Rocco
Isabella Signani

Maestri e allievi del Circolo Ravennate della Spada

Personaggi

Duncano, *Re di Scozia* –

Macbeth, *generale dell'esercito del Re Duncano* **baritono**

Banco, *generale dell'esercito del Re Duncano* **basso**

Lady Macbeth, *moglie di Macbeth* **soprano**

Dama di Lady Macbeth **mezzosoprano**

Macduff, *nobile scozzese, Signore di Fiff* **tenore**

Malcolm, *figlio di Duncano* **tenore**

Fleanzio, *figlio di Banco* –

Medico **basso**

Domestico di Macbeth **basso**

Sicario **basso**

Araldo **basso**

Ecate, *Dea della notte* –

Streghe, Messaggeri del Re, Nobili e Profughi scozzesi, Sicari, Soldati inglesi, Bardi, Spiriti aerei, Apparizioni.

La scena è in Scozia, e massimamente al castello di Macbeth. Sul principio dell'atto quarto è tra il confine di Scozia e d'Inghilterra.

Atto primo

Scena prima

Bosco. Tre crocchi di streghe appaiono l'un dopo l'altro fra lampi e tuoni.

Streghe I.

Che faceste? dite su!

Streghe II.

Ho sgozzato un verro.

Streghe I.

E tu?

Streghe III.

M'è frullata nel pensier
la mogliera di un nocchier;
al dimon la mi cacciò...
ma lo sposo che salpò
col suo legno affogherò.

Streghe III.

Un rovaio io ti darò...

Streghe III.

I marosi io leverò...

Streghe III.

Per le secche io lo trarrò.
(Odesi un tamburo.)

Tutte

Un tamburo! che sarà?
Vien Macbetto. Eccolo qual
(Si confondono insieme e intrecciano una ridda.)
Le sorelle vagabonde
van per l'aria, van sull'onde,
sanno un circolo intrecciar
che comprende e terra e mar.

Scena seconda

Macbeth e Banco. Le precedenti.

Macbeth

Giorno non vidi mai sì fiero e bello!

Banco

Né tanto glorioso!

Macbeth

(S'avvede delle streghe.)

Oh, chi saranno

costor?

Banco

Chi siete voi? Di questo mondo
o d'altra regione?
Dirvi donne vorrei, ma lo mi vieta
quella sordida barba.

Macbeth

Or via, parlate!

Streghe I.

Salve, o Macbetto, di Glamis sire!

Streghe II.

Salve, o Macbetto, di Caudor sire!

Streghe III.

Salve, o Macbetto, di Scozia re!

Banco

(A Macbeth.)

Tremar vi fanno così lieti auguri?
(Alle streghe.)

Favellate a me pur, se non v'è scuro,
creature fantastiche, il futuro.

Streghe I.

Salve!

Streghe II.

Salve!

Streghe III.

Salve!

Streghe I.

Men sarai di Macbetto e pur maggiore!

Streghe II.

Non quanto lui, ma più di lui felice!

Streghe III.

Non re, ma di monarchi genitore!

Tutte

Macbetto e Banco vivano!
Banco e Macbetto vivano!
(Spariscono.)

Macbeth

Vanir!... Saranno i figli tuoi sovrani.

Banco

E tu re pria di loro!

Banco e Macbeth

Accenti arcani!

Scena terza

Messaggeri del Re. I precedenti.

Messaggeri

Pro' Macbetto! Il tuo signore
Sir t'ellesse di Caudore.

Macbeth

Ma quel sire ancor vi regge!

Messaggeri

No! percosso dalla legge
sotto il ceppo egli spirò.

Banco

(Ah, l'inferno il ver parlò!)

Macbeth

(Fra sé.)

Due vaticini compiuti or sono...
mi si promette dal terzo un trono...
Ma perché sento rizzarmi il crine?
Pensier di sangue, d'onde sei nato?...
Alla corona che m'offre il fato
la man rapace non alzerò.

Banco

(Fra sé.)

Oh, come s'empie costui d'orgoglio
nella speranza di un regio soglio!
Ma spesso l'empio Spirto d'inferno

parla, e c'inganna, veraci detti,
e ne abbandona poi maledetti
su quell'abisso che ci scavò.

Messaggeri

*(Perché si freddo n'udi Macbetto?
perché l'aspetto non serenò?)
(Tutti partono.)*

Scena quarta

Le streghe ritornano.

Streghe

S'allontanarono! – N'accozzeremo
quando di fulmini – lo scroscio udremo.
S'allontanarono, – fuggiam!... s'attenda
le sorti a compiere – nella tregenda.
Macbetto riedere – vedrem colà,
e il nostro oracolo – gli parlerà.
Fuggiam, fuggiam, si fuggiam.
(Partono.)

Scena quinta

Atrio nel castello di Macbeth. Lady Macbeth leggendo una lettera.

Lady

“Nel dì della vittoria io le incontrai...
Stupito io n'era per le udite cose;
quando i nunzi del Re mi salutarò
Sir di Caudore, vaticinio uscito
dalle veggenti stesse
che predissero un serto al capo mio.
Racchiudi in cor questo segreto. Addio.”
Ambizioso spirto
tu sei, Macbetto... Alla grandezza aneli,
ma sarai tu malvagio?
Pien di misfatti è il calle
della potenza, e mal per lui che il piede
dubitoso vi pone, e retrocede!

Vieni! t'affretta! accendere
vo' quel tuo freddo core!
L'audace impresa a compiere
io ti darò valore;
di Scozia a te promettono
le profetesse il trono...
Che tardi? accetta il dono,
ascendivi a regnar.

Scena sesta
Un servo e la precedente.

Servo
Al cader della sera il Re qui giunge.

Lady
Che di'? Macbetto è seco?

Servo
Ei l'accompagna.
La nuova, o donna, è certa.

Lady
Trovi accoglienza quale un re si merta.
(*Il servo parte.*)

Scena settima
Lady Macbeth sola.

Lady
Duncanò sar\ qui?... qui? qui la notte?...

Or tutti sorgete, – ministri infernali,
che al sangue incorate, – spingete i mortali!
Tu, notte, ne avvolgi – di tenebre immota;
qual petto percota – non vegga il pugn\.

Scena ottava
Macbeth e la precedente.

Macbeth
Oh donna mia!

Lady
Caudore!

Macbeth
Fra poco il re vedrai.

Lady
E partir\?

Macbeth
Domani.

Lady
Mai non ci rechi il sole un tal domani.

Macbeth
Che parli?

Lady
E non intendi?

Macbeth
Intendo, intendo!

Lady
Or bene?...

Macbeth
E se fallisse il colpo?

Lady
Non fallir\... se tu non tremi.
(*Lieti suoni a poco a poco si accostano.*)
Il Re!

Lieto or lo vieni ad incontrar con me.

Scena nona
Musica villereccia, la quale avanzandosi a poco a poco annuncia l'arrivo del Re. Egli trapassa accompagnato da Banco, Macduff, Malcolm, Macbeth, Lady Macbeth e séguito.

Scena decima
Macbeth ed un servo.

Macbeth
Sappia la sposa mia che, pronta appena
la mia tazza notturna,
vo' che un tocco di squilla a me lo avvisi.
(*Il servo parte.*)

Scena undicesima
Macbeth solo.

Macbeth
Mi si affaccia un pugn\?! L'elsa a me volta?
Se larva non sei tu, ch'io ti brandisca...
Mi sfuggi... eppur ti veggo! A me precorri
sul confuso cammin che nella mente
di seguir disegnava!... Orrenda imago!
Solco sanguigno la tua lama irriga!...
Ma nulla esiste ancor... Solo il cruento
mio pensier le d\ forma, e come vera
mi presenta allo sguardo una chimera.
Sulla met\ del mondo

or morta \ la natura: or l'assassino
come fantasma per l'ombra si striscia,
or consuman le streghe i lor misteri.
Immobil terra! a' passi miei sta' muta...
(*Un tocco di squilla.*)
\ deciso... quel bronzo ecco m'invita!
Non udirlo, Duncanò! \ squillo eterno
che nel cielo ti chiama o nell'inferno.
(*Entra nelle stanze del Re.*)

Scena dodicesima
Lady Macbeth.

Lady
Regna il sonno su tutti... Oh qual lamento!
Risponde il gufo al suo lugubre addio!

Macbeth
(*Di dentro.*)
Chi v'ha?

Lady
Ch'ei fosse di letargo uscito
pria del colpo mortal?

Scena tredicesima
La precedente. Macbeth stravolto con un pugnale in mano.

Macbeth
Tutto \ finito!

Fatal mia donna! un murmure,
com'io non intendesti?

Lady
Del gufo udii lo stridere...
Test\ che mai dicesti?

Macbeth
Io!

Lady
Dianzi udirti parvemi.

Macbeth
Mentre io scendea?

Lady
Sì! Sì!

Macbeth
Di'! nella stanza attigua
chi dorme?

Lady
Il regal figlio...

Macbeth
(*Guardandosi le mani.*)
O vista, o vista orribile!

Lady
Storna da questo il ciglio...

Macbeth
Nel sonno udii che oravano
i cortigiani, e: "Dio
sempre ne assista", ei dissero;
"Amen" dir volli anch'io,
ma la parola indocile
gelò sui labbri miei.

Lady
Follie!

Macbeth
Perché ripetere
quell'"Amen" non potei?

Lady
Follie, follie che sperdono
i primi rai del di.

Macbeth
Allor questa voce m'intesi nel petto:
avr\ per guanciali sol vepri, o Macbetto!
Il sonno per sempre, Glamis, uccidesti!
Non v'è che vigilia, Caudore, per te!

Lady
Ma dimmi, altra voce non parti d'udire?
Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire:
Glamis, a mezz'opra vacilli, t'arresti,
fanciul vanitoso, Caudore, tu se'.

Macbeth
Vendetta! tuonarmi com'angeli d'ira,
udrò di Duncanò le sante virtù.

Lady
(*Quell'animo trema, combatte, delira...
chi mai lo direbbe l'invitto che fu?*)

Il pugnàl là riportate...
Le sue guardie insanguinate...
Che l'accusa in lor ricada.

Macbeth
Io colà?... non posso entrar!

Lady
Dammi il ferro.
(Strappa dalle mani di Macbeth il pugnale, ed entra nelle stanze del Re.)

Scena quattordicesima
Macbeth solo.
Bussano forte alla porta del castello.

Macbeth
Ogni rumore
mi spaventa!
(Si guarda le mani.)
Oh questa mano!
Non potrebbe l'oceano
queste mani a me lavar.

Scena quindicesima
Lady Macbeth, e il precedente.

Lady
Ve'! le mani ho lorde anch'io;
poco spruzzo, e monde son.
L'opra anch'essa andrà in obbligo...
(Battono di nuovo.)

Macbeth
Odi tu? raddoppia il suon!

Lady
Vieni altrove! ogni sospetto
rimoviam dall'uccisor;
torna in te! fa' cor, Macbetto!
Non ti vinca un vil timor.

Macbeth
Deh, potessi il mio delitto
dalla mente cancellar!
Deh, sapessi, o Re trafitto,
l'alto sonno a te spezzar!
(Macbeth è trascinato via da Lady.)

Scena sedicesima
Macduff e Banco.

Macduff
Di destarlo per tempo il Re m'impose;
e di già tarda è l'ora.
Qui m'attendete, o Banco.
(Entra nella stanza del Re.)

Scena diciassettesima
Banco solo.

Banco
Oh qual orrenda notte!
Per l'ær cieco lamentose voci,
voci s'udian di morte;
gemea cupo l'augel de' tristi auguri,
e si senti della terra il tremore...

Scena diciottesima
Macduff e Banco.

Macduff
Orrore! orrore! orrore!

Banco
Che avvenne mai?

Macduff
Là dentro
contemplate voi stesso... io dir nol posso!...
(Banco entra nelle stanze del Re.)
Correte!... olà!... tutti accorrete! tutti!
O delitto! o delitto! o tradimento!

Scena diciannovesima
Macbeth, Lady Macbeth, Malcolm, Macduff, Banco, Dama di Lady, Servi.

Lady e Macbeth
Qual subito scompiglio!

Banco
(Esce spaventato.)

Oh noi perduti!

Tutti
Che fu? parlate! che seguì di strano?

Banco
È morto assassinato il Re Duncan!
(Stupore universale.)

Tutti
Schiudi, inferno, la bocca, ed inghiotti
nel tuo grembo l'intero creato;
sull'ignoto assassino esecrato
le tue fiamme discendano, o Ciel.

O gran Dio, che ne' cuori penètri,
tu ne assisti, in te solo fidiamo;
da te lume, consiglio cerchiamo
a squarciar delle tenebre il vel!
L'ira tua formidabile e pronta
colga l'empio, o fatal punitor;
e vi stampi sul volto l'impronta
che stampasti sul primo uccisor.

Atto secondo

Scena prima

Stanza nel castello. Macbeth pensoso, seguito da Lady Macbeth.

Lady

Perché mi sfuggi, e fiso
ti veggio ognora in un pensier profondo?
Il fatto è irreparabile! Veraci
parlar le maliarde, e re tu sei.
Il figlio di Duncan, per l'improvvisa
sua fuga in Inghilterra,
parricida fu detto, e vuoto il soglio
a te lasciò.

Macbeth

Ma le spirtali donne
Banco padre di regi han profetato...
Dunque i suoi figli regneran? Duncano
per costor sarà spento?

Lady

Egli e suo figlio
vivono è ver...

Macbeth

Ma vita
immortale non hanno...

Lady

Ah si, non l'hanno!

Macbeth

Forz'è che scorra un altro sangue, o donna!

Lady

Dove? Quando?

Macbeth

Al venir di questa notte.

Lady

Immoto sarai tu nel tuo disegno?

Macbeth

Banco! l'eternità t'apre il suo regno.
(Parte precipitoso.)

Scena seconda

Lady sola.

Lady

La luce langue... il faro spegnesi
ch'eterno scorre per gli ampi cieli!
Notte desiata, provvida veli
la man colpevole che ferirà.
Nuovo delitto!! È necessario!...
Compier si debbe l'opra fatale.
Ai trapassati regnar non cale;
a loro un requiem, l'eternità.

O voluttà del soglio!
O scettro, alfin sei mio;
ogni mortal desio
tace e s'acqueta in te.
Cadrà fra poco esanime
chi fu predetto re.

(Parte.)

Scena terza

Parco. In lontananza il castello di Macbeth.

Sicari I.

Chi v'impose unirvi a noi?

Sicari II.

Fu Macbetto.

Sicari I.

Ed a che far?

Sicari II.

Deggiam Banco trucidar.

Sicari I.

Quando?... Dove?...

Sicari II.

Insieme con voi.
Con suo figlio ei qui verrà.

Sicari I.

Rimanete... or bene sta.

Tutti

Sparve il sol... la notte or regni
scellerata – insanguinata.
Cieca notte, affretta e spegni
ogni lume in terra e in ciel.
L'ora è presso!... or ci occultiamo,
nel silenzio lo aspettiamo.
Trema, o Banco! – nel tuo fianco
sta la punta del coltel!

(S'allontanano guardinghi.)

Scena quarta

Banco e Fleanzio.

Banco

Studia il passo, o mio figlio... usciam da queste
tenèbre... un senso ignoto
nascere mi sento in petto
pien di tristo presagio e di sospetto.

Come dal ciel precipita
l'ombra più sempre oscura!
In notte ugual trafissero
Duncano il mio signor.
Mille affannose immagini
m'annunciano sventura,
e il mio pensiero ingombrano
di larve e di terror.

(Si perdono nel parco.)

(Voce di Banco entro la scena.)

Ohimè!... Fuggi, mio figlio!... o tradimento!
(Fleanzio attraversa la scena inseguito da un sicario.)

Scena quinta

*Magnifica sala. Mensa imbandita. Macbeth, Lady Macbeth,
Macduff, Dama di Lady Macbeth. Dame e Cavalieri.*

Coro

Salve, o Re!

Macbeth

Voi pur salvète,
nobilissimi signori.

Coro

Salve, o donna!

Lady

Ricevete
la mercè de' vostri onori.

Macbeth

Prenda ciascun l'orrevole
seggio al suo grado eletto.
pago son io d'accogliere
tali ospiti a banchetto.
La mia consorte assidasi
nel trono a lei sortito,
ma pria le piaccia un brindisi
sciogliere a vostr'onor.

Lady

Al tuo regale invito
son pronta, o mio signor.

Coro

E tu ne udrai rispondere
come ci detta il cor.

Lady

Si colmi il calice
di vino eletto;
nasca il diletto,
muoia il dolor.
Da noi s'involino
gli odi e gli sdegni,
folleggi e regni
qui solo amor.
Gustiamo il balsamo
d'ogni ferita,
che nova vita
ridona al cor.

Tutti

(Ripetono.)

Cacciam le torbide
cure dal petto;
nasca il diletto,
muoia il dolor.

Scena sesta

*I precedenti. Un sicario si affaccia ad un uscio laterale. Macbeth
gli si fa presso.*

Macbeth

Tu di sangue hai brutto il volto.

Sicario

È di Banco.

Macbeth

Il vero ascolto?

Sicario
Sì.

Macbeth
Ma il figlio?

Sicario
Ne sfuggì!

Macbeth
Cielo!... e Banco?

Sicario
Egli morì.
(Macbeth fa cenno al sicario, che parte.)

Scena settima
I precedenti, meno il sicario.

Lady
Chi ti scosta, o re mio sposo,
dalla gioia del banchetto?...

Macbeth
Banco falla! il valoroso
chiuderebbe il serto eletto
a quant'avvi di più degno
nell'intero nostro regno.

Lady
Venir disse, e ci mancò.

Macbeth
In sua vece io sederò.
*(Macbeth va per sedere. Lo spettro di Banco, veduto solo da lui,
ne occupa il posto.)*
Di voi chi ciò fece?

Tutti
Che parli?

Macbeth
(Allo spettro.)
Non dirmi,
non dirmi ch'io fossi!... le ciocche cruento
non scuotermi intorno...

Tutti
(Sorgono.)
Partiamo.
Macbetho è soffrente!

Lady
Restate!... Gli è morbo fugace...
(Piano a Macbeth.)
E un uomo voi siete?

Macbeth
Lo sono, ed audace
s'io guardo tal cosa che al demone istesso
porrebbe spavento... là... là... nol ravvisi?
(Allo spettro.)
Oh, poi che le chiome scollar t'è concesso,
favella! il sepolcro può render gli uccisi?
(L'ombra sparisce.)

Lady
(Piano a Macbeth.)
Voi siete demente!

Macbeth
Quest'occhi l'han visto...

Lady
(Forte.)
Sedete o mio sposo! Ogni ospite è tristo.
Svegliate la gioia!

Macbeth
Ciascun mi perdoni:
il brindisi lieto di nuovo risuoni,
né Banco obbliate, che lungi è tuttor.

Lady
Si colmi il calice
di vino eletto;
nasca il diletto,
muoia il dolor.
Da noi s'involino
gli odi e gli sdegni,
folleggi e regni
qui solo amor.
Gustiamo il balsamo
d'ogni ferita,
che nova vita
ridona al cor.

Tutti
Vuotiam per l'inclito
Banco i bicchieri!
Fior de' guerrieri,
di Scozia onor.
(Riappare lo spettro.)

Macbeth
(Nel massimo terrore, allo spettro.)
Va', spirito d'abisso!... Spalanca una fossa,
o terra, e l'ingoia... Fiammeggian quell'ossa!
Quel sangue fumante mi sbalza nel volto!
Quel guardo a me volto – trafiggemi il cor!

Tutti
Sventura! terrore!

Macbeth
Quant'altri io pur oso!...
Diventa pur tigre, leon minaccioso...
M'abbranca... Macbetho tremar non vedrai,
conoscer potrai – s'io provi timor...
Ma fuggi!... deh fuggi fantasma tremendo!
(L'ombra sparisce.)
La vita riprendo!

Lady
(Piano a Macbeth.)
(Vergogna, signor!)

Macbeth
Sangue a me quell'ombra chiede,
e l'avrà, l'avrà, lo giuro!
Il velame del futuro
alle streghe squarcierò.

Lady
(Piano a Macbeth.)
Spirto imbelle! il tuo spavento
vane larve t'ha creato.
Il delitto è consumato;
chi morì tornar non può.

Macduff
(Fra sé.)
Biechi arcani!... s'abbandoni
questa terra: or ch'ella è retta
da una mano maledetta,
viver solo il reo vi può.

Tutti
Biechi arcani! sgomentato
da fantasmi egli ha parlato!
Uno speco di ladroni
questa terra diventò.

Atto terzo

Scena prima

Un'oscura caverna. Nel mezzo una caldaia che bolle. Tuoni e lampi. Streghe.

Streghe I.

Tre volte miagola la gatta in fregola.

Streghe II.

Tre volte l'ùpupa lamenta ed ulula.

Streghe III.

Tre volte l'istrice guaisce al vento.

Tutte

Questo è il momento.

Su via! sollecite giriam la pentola,
mesciamvi in circolo possenti intingoli:
sirocchie, all'opera! l'acqua già fuma,
crepita e spuma.

Streghe I.

Tu rospo venefico
che suggi l'aconito,
tu vepre, tu radica
sbarbata al crepuscolo,
va', cuoci e gorgoglia
nel vaso infernal.

Streghe II.

Tu lingua di vipera,
tu pelo di nottola,
tu sangue di scimìa,
tu dente di botolo,
va', bolli e t'avvoltola
nel brodo infernal.

Streghe III.

Tu dito d'un pargolo
strozzato nel nascere,
tu, labbro d'un Tartaro,
tu cor d'un eretico,
va'dentro, e consolida
la polta infernal.

Tutte

(Danzando intorno.)

Bolli. Bolli.

E voi Spirti

negri e candidi,
rossi e ceruli,
rimescete!

Voi che mescere
ben sapete,
rimescete!
rimescete!

Scena seconda

Le streghe, Ecate, spiriti, demoni.

La scena si riempie di spiriti, diavoli, streghe, che danzano intorno alla caldaia. Appare Ecate, la dea della notte e dei sortilegi. Tutti stanno religiosamente atteggiati, e quasi tremanti contemplandola. Ecate dice alle streghe che conosce l'opera loro e per qual scopo fu evocata; esamina tutto attentamente, poi annunzia che re Macbeth verrà ad interrogarle sul suo destino, e dovranno soddisfarlo. Se le visioni abbattessero troppo i suoi sensi, evocheranno gli spiriti aerei per risvegliarlo e ridonargli vigore. Ma non deve più differirsi la rovina che l'attende. Poiché le streghe hanno rispettosamente ricevuto i suoi ordini, Ecate scompare fra lampi e tuoni. Tutti allora danzano intorno alla caldaia una ridda infernale, né si arrestano che all'appressarsi di Macbeth.

Scena terza

Macbeth. Le precedenti.

Macbeth

(Sull'ingresso, parlando ad alcuno de' suoi.)

Finché appelli, silenti m'attendete.

(Si avvanza verso le Streghe.)

Che fate voi, misteriose donne?

Streghe

Un'opra senza nome.

Macbeth

Per quest'opra infernale io vi scongiuro!

Ch'io sappia il mio destin, se cielo e terra
dovessero innovar l'antica guerra.

Streghe

Dalle incognite posse udir lo vuoi,
cui ministre obbediam, oppur da noi?

Macbeth

Evocatele pur, se del futuro
mi possono chiarir l'enigma oscuro.

Streghe

Dalle basse e dall'alte regioni
spirti erranti, salite, scendete!
(Scoppia un fulmine e sorge da terra un capo coperto d'elmo.)

Macbeth

Dimmi o spirito...

Streghe

T'ha letto nel core;
Taci, e n'odi le voci segrete.

Apparizione

O Macbetto! Macbetto! Macbetto!
Da Macduffo ti guarda prudente.

Macbeth

Tu m'afforzi l'accolto sospetto!
Solo un motto...
(L'apparizione sparisce.)

Streghe

Richieste non vuole.
Ecco un altro di lui più possente.
(Tuono: apparisce un fanciullo insanguinato.)
Taci, e n'odi le occulte parole.

Apparizione

O Macbetto! Macbetto! Macbetto!
Esser puoi sanguinario, feroce:
nessun nato di donna ti nuoce.
(Sparisce.)

Macbeth

La tua vita, Macduffo, perdono...
(Feroce.)

No!... morrai... sul regale mio petto
doppio usbergo sarà la tua morte!

(Tuoni e lampi: sorge un fanciullo coronato che porta un arboscello.)

Ma che avvisa quel lampo, quel tuono?...
Un fanciullo col serto dei Re!

Streghe

Taci, ed odi.

Apparizione

Sta' d'animo forte:
glorioso, invincibil sarai
fin che il bosco di Birna vedrai
ravviarsi, e venir contro te.
(Sparisce.)

Macbeth

Lieto augurio! Per magica possa
selva alcuna giammai non fu mossa.
Or mi dite: salire al mio soglio
la progenie di Banco dovrà?...

Streghe

Non cercarlo!

Macbeth

Lo voglio! lo voglio!
o su di voi la mia spada cadrà!
(La caldaia cala sotterra.)
La caldaia è sparita! perché?
(Suono sotterraneo di cornamusa.)
Qual concento! Parlate! Che v'è?

Streghe I.

Apparite!

Streghe II.

Apparite!

Streghe III.

Apparite!

Tutte

Poi qual nebbia di nuovo sparite.
(Otto Re passano l'uno dopo l'altro. Da ultimo viene Banco con uno specchio in mano.)

Macbeth

(Al primo.)

Fuggi, regal fantasima,
che Banco a me rammenti!
La tua corona è folgore,
gli occhi mi fai roventi!

(Al secondo.)

Via, spaventosa immagine,
che il crin di bende hai cinto!

(Agli altri.)

Ed altri ancor ne sorgono?...

Un terzo?... un quarto?... un quinto?
O mio terror!... dell'ultimo
splende uno specchio in mano,
e nuovi Re s'attergano
dentro al cristallo arcano...
È Banco!... ah vista orribile!
Ridendo a me li addita?
Muori, fatal progenie!...
(Trae la spada, s'avventa sugli spettri, poi s'arresta.)
Ah! che non hai tu vita!

Vivran costor?
(Alle Streghe.)

Streghe
Vivranno.

Macbeth
Oh me perduto!
(Perde i sensi.)

Streghe
Ei svenne!... Aerei spirti,
ridonate la mente al Re svenuto!

Scena quarta
Scendono gli spirti e, mentre danzano intorno a Macbeth, le Streghe cantano il seguente

Coro
Ondine e Silfidi
dall'ali candide,
su quella pallida
fronte spirate.
Tessete in vortice
carole armoniche,
e sensi ed anima
gli confortate.
(Spiriti e streghe spariscono.)

Scena quinta
Macbeth rinviene, poi Lady Macbeth, annunciata da un araldo che parte.

Macbeth
Ove son io?... Svanirà!... O sia ne' secoli
maledetta quest'ora in sempiterno!

Araldo
La Regina!

Macbeth
(Che?)

Lady
Vi trovo
alfin; che fate?

Macbeth
Ancora
le streghe interrogai...

Lady
E disser?

Macbeth
Da Macduff ti guarda...

Lady
Segui...

Macbeth
Te non ucciderà nato da donna.

Lady
Segui...

Macbeth
Invitto sarai finché la selva
di Birna contro te non mova.

Lady
Segui...

Macbeth
Ma pur di Banco apparvemi la stirpe...
E regnerà!...

Lady
Menzogna!!!
Morte, sterminio sull'iniqua razza!

Macbeth
Sì, morte! di Macduffo arda la rocca!
Ne peran moglie, prole...

Lady
Di Banco il figlio si rinvenga, e muoia.

Macbeth
Tutto il sangue si sperda a noi nemico...

Lady
Or riconosco il tuo coraggio antico!...

Macbeth e Lady
Ora di morte – e di vendetta,
tuona, rimbomba – per l'orbe intero,
come assordante – l'atro pensiero
del cor le fibre – tutte intronò!
Ora di morte, – omai t'affretta!
Incancellabile – il fato ha scritto:
l'impresa compiere – deve il delitto,
poiché col sangue – si inaugurerò.

Atto quarto

Scena prima

Luogo deserto ai confini della Scozia e dell'Inghilterra. In distanza la foresta di Birnam. Profughi scozzesi, uomini, donne, fanciulli. Macduff in disparte addolorato.

Coro

Patria oppressa! il dolce nome
no, di madre aver non puoi,
or che tutta a' figli tuoi
sei conversa in un avell!
D'orfanelli, e di piangenti
chi lo sposo e chi la prole,
al venir del nuovo sole
s'alza un grido e fere il Ciel.
A quel grido il Ciel risponde
quasi voglia impietosito
propagar per l'infinito,
patria oppressa, il tuo dolor.
Suona a morto ognor la squilla,
ma nessuno audace è tanto
che pur doni un vano pianto
a chi soffre ed a chi muor.

Macduff

O figli, o figli miei! da quel tiranno
tutti uccisi voi foste, e insiem con voi
la madre sventurata!... Ah, fra gli artigli
di quel tigre io lasciai la madre e i figli?

Ah, la paterna mano
non vi fu scudo, o cari,
dai perfidi sicari
che a morte vi ferir!
E me fuggiasco, occulto
voi chiamavate invano
coll'ultimo singulto,
coll'ultimo respir.
Trammi al tiranno in faccia,
Signore! e s'ei mi sfugge
possa a colui le braccia
del tuo perdono aprir.

Scena seconda

Al suono del tamburo entra Malcolm, conducendo molti soldati inglesi.

Malcolm

Dove siam? che bosco è quello?

Coro

La foresta di Birnamo.

Malcolm

Svelga ognuno, e porti un ramo
che lo asconda, innanzi a sé.

(A Macduff.)

Ti conforti la vendetta.

Macduff

Non l'avrò... di figli è privo!

Malcolm

Chi non odia il suol nativo
prenda l'armi, e segua me.

(Malcolm e Macduff impugnano le spade.)

Tutti

La patria tradita
piangendo ne invita!
Fratelli! gli oppressi
corriamo a salvar.
Già l'ira divina
sull'empio ruina;
gli orribili eccessi
l'Eterno stancâr.

Scena terza

Scena nel castello di Macbeth come nell'atto primo. Notte. Medico e Dama di Lady Macbeth.

Medico

Vegliammo invan due notti.

Dama

In questa apparirà.

Medico

Di che parlava
nel sonno suo?

Dama

Ridirlo
non debbo a uom che viva... Eccola!

Scena quarta

Lady Macbeth, e precedenti.

Medico

recasi in man? Un lume

Dama

La lampada che sempre
si tiene a canto al letto.

Medico

Oh come gli occhi
spalanca!

Dama

E pur non vede.

Medico

Perché terge la man?

Dama

Lavarsi crede!

Lady

Una macchia è qui tuttora...
Via, ti dico, o maledetta!...
Una... due... gli è questa l'ora!
Tremi tu!... non osi entrar?
Un guerrier così codardo?
Oh vergogna!... orsù t'affretta!...
Chi poteva in quel vegliardo
tanto sangue immaginar?

Medico

Che parlò?...

Lady

Di Fiffe il Sire
sposo e padre or or non era?
Che n'avvenne?... e mai pulire
queste mani io non saprò?...

Dama e Medico

Oh terror!...

Lady

Di sangue umano
sa qui sempre... Arabia intera
rimondar sì picciol mano
co' suoi balsami non può.
Oimè!...

Medico

Geme?

Lady

I panni indossa
della notte... or via, ti sbratta!...
Banco è spento, e dalla fossa
chi morì non surse ancor.

Medico

Questo ancor!

Lady

A letto, a letto...
(S'avvia lentamente alle sue stanze.)
Sfar non puoi la cosa fatta...
Batte alcuno!... andiam, Macbetto,
non t'accusi il tuo pallor.

Dama e Medico

Ah di lei, pietà, Signor!
(Seguono Lady Macbeth inorriditi.)

Scena quinta

Sala nel Castello. Macbeth, esce agitatissimo.

Macbeth

Perfidi! All'Anglo contro me v'unite!
Le potenze presaghe han profetato:

“Esser puoi sanguinario, feroce;
Nessun nato di donna ti nuoce.”

No, non temo di voi, né del fanciullo
che vi conduce! Raffermar sul trono
questo assalto mi debbe,
o sbalzarmi per sempre... Eppur la vita
sento nelle mie fibre inaridita!

Pietà, rispetto, onore,
conforto ai di cadenti,
non spargeran d'un fiore
la tua canuta età.
Né sul tuo regio sasso
sperar soavi accenti:
sol la bestemmia, ah! lasso!

la nenia tua sarà.

Grida interne

Ella è morta!

Macbeth

Qual gemito?

Scena sesta

Dama della Regina, e Macbeth.

Dama

È morta

la Regina!...

Macbeth

(Pensoso.)

La vital!... che importa?...

È il racconto d'un povero idiota!

Vento e suono che nulla dinota!

(La Dama parte.)

Scena settima

Coro di guerrieri e Macbeth.

Coro

Sire! ah Sire!

Macbeth

Che fu?... quali nuove?

Coro

La foresta di Birna si muove!

Macbeth

(Attonito.)

M'hai deluso, presago infernale!...

Qui l'usbergo, la spada, il pugnale!

Prodi, all'armi! La morte o la gloria.

Coro

Dunque all'armi! sì, morte o vittoria.

(Escono tutti correndo.)

Scena ottava

Pianura circondata da alture e boscaglie. Il fondo della scena è occupato da soldati inglesi, i quali lentamente si avanzano, portando ciascheduno una fronda innanzi a sé. Malcolm, Macduff e soldati.

Macduff

Via le fronde, e mano all'armi,
mi seguite!

(Malcolm, Macduff e soldati partono.)

All'armi! all'armi!

(Di dentro odesi il fragore della battaglia.)

Scena nona

Macbeth incalzato da Macduff.

Macduff

Carnefice de' figli miei, t'ho giunto.

Macbeth

Fuggi; nato di donna

uccidermi non può.

Macduff

Nato non sono:

strappato fui dal sen materno.

Macbeth

(Spaventato.)

Cielo!

(Brandiscono le spade e, disperatamente battendosi, escono di vista.)

Scena decima

Entrano donne scozzesi. La battaglia continua.

Donne

Infausto giorno!...

Preghiam pei figli nostri!...

Cessa il fragor!

Voci interne

Vittoria!...

Donne

(Con gioia.)

Vittoria!...

Scena ultima

Malcolm seguito da soldati inglesi. Macduff con altri soldati, bardi e popolo.

Malcolm

Ove s'è fitto

l'usurpator?

Macduff

Colà da me trafitto.

Tutti

(Piegando un ginocchio a terra.)

Salve, o Re!

Bardi

(S'avanzano ed intuonano l'inno.)

Macbeth, Macbeth ov'è?

Dov'è l'usurpator?...

D'un soffio il fulminò

il Dio della vittoria.

(Poi volti a Macduff.)

Il prode eroe egli è

che spense il traditor.

La patria, il Re salvò;

a lui onore e gloria!

Soldati

Il prode eroe egli è

che spense il traditor;

la patria, il Re salvò;
a lui onore e gloria!

Donne

Salgano grazie a te,

gran Dio vendicator;

a chi ne liberò

inni cantiam di gloria.

Malcolm

Confida, o Scozia, in me!

Fu spento l'oppressor;

la gioia eternerò

tra noi di tal vittoria!

Macduff

S'affidi ognun al Re

Ridato al nostro amor!

L'aurora che spuntò

Vi darà pace e gloria!



Il soggetto

Atto primo

Macbeth e Banco, reduci da una vittoriosa battaglia, incontrano un drappello di Streghe, che accolgono Macbeth con un triplice saluto: sire di Glamis, sire di Caudor, re di Scozia. Egli è effettivamente sire di Glamis, ma gli altri due titoli non gli appartengono. Banco chiede che anche a lui venga predetto il futuro: egli sarà genitore di re. Quando le Streghe si allontanano, giungono messaggeri di Duncano ad annunciare a Macbeth che è stato nominato sire di Caudor. Il vaticinio realizzato getta Macbeth in un profondo turbamento, mentre Banco lo osserva con sospetto. Nel castello, Lady Macbeth legge la lettera del marito con il racconto del vaticinio: lei intuisce il segreto desiderio di lui, ma sa che la strada per realizzarlo è molto ardua, e teme che egli si lasci prendere dal timore. Quando un Servo annuncia l'arrivo di Duncano, Lady non ha più dubbi sulle decisioni da prendere, e cerca di stimolare il marito sopraggiunto. Entra nel castello il corteo del re, poi tutti si ritirano per la notte; poco dopo Macbeth, pur in preda a laceranti dubbi, entra nelle stanze dove riposa il re. Giunge Lady Macbeth, che vede rientrare il marito con in mano un pugnale intriso di sangue; egli è terrorizzato, ed è la donna a dover rientrare nella stanza per lasciarvi il pugnale e insanguinare i servi affinché siano essi considerati colpevoli. Si sente bussare alla porta, Lady Macbeth trascina via il marito; entrano Banco e Macduff: quest'ultimo, incaricato di svegliare il re, entra nella stanza. Mentre Banco ha la sensazione di un'imminente tragedia, Macduff esce stravolto dalla stanza, annunciando il terribile delitto. Alle sue grida accorrono tutti, stupefatti e increduli.

Atto secondo

In una stanza del castello Macbeth esprime la propria angoscia alla moglie: ha raggiunto il soglio regale, ma la predizione delle Streghe impone un nuovo e duplice delitto: Banco e suo figlio. Macbeth è ormai deciso ad agire, mentre la moglie, rimasta sola, pur nell'oscuro timore che comincia a possederla, ribadisce l'orgoglio del potere. Intanto i Sicari, di notte, tendono un'imboscata a Banco e l'uccidono, ma suo figlio Fleanzio riesce a fuggire. Un Sicario ne informa Macbeth mentre è in corso un magnifico banchetto; egli è turbato, ma siede alla mensa e, poco dopo, rimane improvvisamente atterrito nel vedere seduto alla mensa anche lo spettro di

Synopsis

Act I

Macbeth and Banco, returning from a successful battle, meet a group of Witches who hail Macbeth as the Thane of Glamis, the Thane of Cawdor and the King of Scotland. He is actually only the Thane of Glamis, and does not have the other two titles. Banco wants to have his future predicted, too, and is greeted as the father of kings. When the Witches leave, messengers from King Duncano arrive and announce that Macbeth has been named Thane of Cawdor. One of the Witches' prophecies is thus fulfilled, and Macbeth is upset. Banco looks at him suspiciously. In the castle, Lady Macbeth reads her husband's letter describing the Witches' prophecy: she understands his secret desire, but knows it won't be easily achieved, and fears courage will fail him. When a servant announces the arrival of King Duncano, Lady has no doubts: when her husband returns she incites him to kill the King. The King and the nobles arrive at the castle and retire for the night. Shortly after Macbeth, in the throes of agonizing doubt, enters the King's room. Lady Macbeth arrives and sees her husband holding a bloody dagger. Since he is terrified, she enters the King's room and smears the servants with the bloody dagger to incriminate them. When someone knocks at the door, Lady Macbeth drags her husband away, and Banco and Macduff arrive. While Banco somehow feels the impending tragedy, Macduff goes to wake the King and comes back to announce the horrible crime. Everyone rushes round him, amazed and incredulous.

Act II

A room in the castle. Macbeth expresses his anguish to his wife: he is now King, but the Witches' prediction disturbs him, and the double murder of Banco and his son is planned. Macbeth is determined to take action, and his wife, once she's alone, despite the dark fear which begins to possess her, prides herself in her newly acquired power. At night a gang of

Murderers ambush and kill Banco, but his son Fleanzio escapes. Meanwhile, inside the castle, a magnificent banquet is being held when one of the Murderers comes in to inform Macbeth. The King is alarmed and starts to rave when he sees Banco's ghost sitting at his own table. The guests are horrified, and Lady Macbeth tries to calm him, and vainly proposes a new toast.

Act III

In a dark cavern the Witches are gathered around a steaming cauldron. Hecate is conjured up with Devils and Spirits, and announces that Macbeth's downfall cannot be deferred. A flurry of hell is unleashed, then Macbeth arrives to question the Witches about his future. A helmed head rises from the ground and invites him to beware of Macduff. Then a bloody child appears and tells him that he cannot be harmed by a man "born of woman". Finally a crowned child appears and promises that his kingdom will be safe till Birnam Wood marches against him. Macbeth wants to know if Banco's heirs will reign, but the cauldron suddenly disappears to be replaced by eight ghosts of future kings: the last one is Banco, holding a mirror. Macbeth tries to attack the apparitions but faints, and the Spirits dance around him. When the Spirits and Witches leave, Lady Macbeth arrives: they spur each other on and resolve to kill Macduff and Banco's son to keep the kingdom.

Act IV

In Birnam Wood, on the borders of Scotland and England, the Scottish refugees lament the tragic fate of their country at the mercy of a bloodthirsty king, while Macduff mourns his wife and children, murdered by Macbeth's men: he is ready for revenge. Malcolm appears with the English army, and orders each soldier to cut a branch from the wood and hide behind it, then draws his sword and gets ready to fight. Meanwhile, at night, a Doctor and a Lady-in-waiting watch over Lady Macbeth who is walking in her sleep, obsessively wringing her hands to clean them of blood. In another room, Macbeth is preparing for battle and, despite the certainty of victory, mourns his pitiless, merciless life. The news of the Queen's death

Banco. La moglie, di fronte ai commensali stupiti, cerca di calmarlo e, invano, propone un nuovo brindisi.

Atto terzo

In un'oscura caverna, dove le Streghe si aggirano intorno a una caldaia che bolle, giunge Ecate, accompagnata da Diavoli e Spiriti, e annuncia che la rovina di Macbeth non può più essere differita. Al termine di una ridda infernale, giunge Macbeth, che chiede alle Streghe di svelargli il futuro. Da terra sorge un capo coperto da un elmo, e una voce lo invita a diffidare di Macduff; appare poi un fanciullo insanguinato, e una voce gli dice che nessun nato di donna potrà nuocergli; infine appare un fanciullo con una corona, e di nuovo una voce gli assicura il regno fino a che non vedrà il bosco di Birnam venirgli incontro. Ora Macbeth vuole sapere se la stirpe di Banco regnerà, ma la caldaia scompare improvvisamente e appaiono otto figure di re, l'ultimo è Banco con uno specchio in mano. Macbeth tenta di assalirli, ma cade a terra svenuto, mentre gli Spiriti danzano intorno a lui. Quando Spiriti e Streghe si sono allontanati, giunge Lady Macbeth e i due si fanno animo: per conservare il regno basterà uccidere Macduff e il figlio di Banco.

Atto quarto

Al confine fra Scozia e Inghilterra, presso il bosco di Birnam, profughi scozzesi piangono il tragico destino della patria oppressa da un re sanguinario; a sua volta Macduff, in lacrime per la morte della moglie e dei figli assassinati dai sicari di Macbeth, è pronto alla vendetta. Giunge Malcolm con molti soldati inglesi e dà ordine che ciascun combattente prenda un ramo e con esso si nasconda alla vista; poi, impugnando la spada, si appresta al combattimento. Nel frattempo, nel castello durante la notte, un Medico e una Dama osservano con occhi pietosi il delirio di Lady Macbeth che, in preda al sonnambulismo, è ossessionata dalla vista di macchie di sangue sulle mani. In un'altra stanza, Macbeth si appresta al combattimento e, pur essendo certo della vittoria, sente la tristezza di una vita che non ha conosciuto né pietà né amore. Quasi con indifferenza apprende della morte della moglie, e subito dopo i suoi uomini lo informano che il bosco di Birnam si sta muovendo. Il presagio delle Streghe è stato dunque ingannevole, ma egli non si lascia intimorire ed esce correndo, pronto a combattere. Intanto, Malcolm dà ordine

ai soldati inglesi, che avanzano portando ciascuno un ramo d'albero, di attaccare, e poco dopo si scontrano Macbeth e Macduff: quest'ultimo gli rivela di essere stato strappato dal ventre della madre morta, quindi di non essere nato da donna. Dunque, anche il secondo vaticinio è ingannevole e i due si allontanano combattendo. La battaglia infuria, si odono poi grida di vittoria ed entra Malcolm seguito da Macduff e dai soldati: Macbeth è stato ucciso da Macduff e tutti i presenti ringraziano il cielo, inneggiando al nuovo re Malcom.

leaves him indifferent, but then he learns from his men that Birnam Wood is indeed moving towards the castle. He's been deceived by the Witches' prediction, but refuses to be intimidated and runs out, ready to fight. Meanwhile, Malcolm orders the English army to attack, still hiding behind tree branches. Macbeth fights Macduff, who tells him that he was not "born of woman" but untimely "ripped" from his dead mother's womb: the Witches' second prediction was also misleading. They continue fighting and disappear from view while the battle rages on. Then victory cries are heard and Malcolm enters, followed by his soldiers and Macduff, who announces he has killed Macbeth. They thank heavens and sing a hymn to the new King, Malcolm.



9, 13, 16 novembre ore 20.30

Otello

dramma lirico in quattro atti
libretto di Arrigo Boito dalla tragedia *Othello* di William Shakespeare
musica di Giuseppe Verdi

(Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Otello	Yusif Eyvazov
Jago	Matias Tosi
Cassio	Giordano Lucà
Roderigo	David Ferri Durà
Lodovico	Claudio Levantino
Montano	Carlos García-Ruiz
Un araldo	Ruggiero Popolo
Desdemona	Monica Tarone, Diana Mian
Emilia	Antonella Carpenito

direttore Nicola Paszkowski

regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti

light design Vincent Longuemare

set design Ezio Antonelli

costumi Alessandro Lai

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

Coro di Voci Bianche Ludus Vocalis

maestro del coro Elisabetta Agostini

“DanzActori” Trilogia d’autunno

Marta Capaccioli, Michael D’Adamio, Francesca De Lorenzi, Carlo Gambaro, Mirko Guerrini,
Alberto Mario Lazzarini, Giorgia Massaro, Michela Minguzzi, Chiara Nicastro, Fabrizio Petrachi

assistente alla regia e direzione di scena Maria Grazia Martelli

maestri di sala Davide Cavalli, Elisa Cerri

maestro collaboratore Rossana Ruello *maestro di spada* Francesco Matteucci

service audio BH Audio *sovratitoli* Prescott Studio Firenze

responsabile sartoria Anna Tondini *sarte* Marta Benini, Manuela Monti, Margherita Savorani
parrucche Denia Donati *trucco* Mariangela Righetti *attrezzista* Enrico Berini, Federica Caraboni

realizzazione scene Laboratorio del Teatro Alighieri *costumi* Tirelli Costumi Roma

gioielli Jewels House *calzature* Pompei Roma

si ringrazia il Teatro dell’Opera di Roma per la fornitura di costumi e attrezzerie

nuovo allestimento

coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri Ravenna

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins

Samuele Galeano**
Stefano Gullo
Francesco Salsi
Alessandro Cosentino
Roberta Mazzotta
Francesca Palmisano
Antonella D'Andrea
Alessandro Ceravolo
Alessandro Sgarabottolo
Costanza Scanavini

violini secondi second violins

Marco Nicolussi*
David Scaroni
Roberto Terranova
Isabella Rex
Maria Giulia Calcara
Andrea Pasquetto
Elisa Voltan
Francesca Tamponi

violenze violas

Flavia Giordanengo*
Clara Garcia Barrientos
Friederich Binet
Davide Bravo
Francesca Profeta
Francesca Moreschi

violoncelli cellos

Peter Krause*
Enrico Graziani
Martina Biondi
Irene Zatta
Giada Vettori
Veronica Fabbri

contrabbassi basses

Renzo Schina*
Cecilia Perfetti
Davide Sorbello
Dario Balleggi

flauti flutes

Gianluca Campo*
Roberta Zorino
Jona Venturi (anche **ottavino piccolo**)

oboi oboes

Gianluca Tassinari*
Maria Chiara Braccalenti

corno inglese English horn

Cecilia Mugnai

clarinetti clarinets

Simone Nicoletta*
Roberta Patrini

clarinetto basso bass clarinet

Luisa Rosso

fagotti bassoons

Angela Gravina*
Andrea Mazza
Alfredo Altomare
Lorenzo Leone

corni horns

Alessandro Piras*
Davide Bettani
Fabrizio Giannitelli
Simone Ciro Cinque

cornette cornets

Nicola Baratin*
Guido Masin

trombe trumpets

Nausica Breda*
Daniele Colossi

tromboni trombones

Emanuele Quaranta*
Andrea Angeloni
Roberto Basile
Gianluca Tortora

timpani timpani

Sebastiano Nidi*

percussioni percussions

Andrea Bussoletti
Saverio Rufo
Federico Zammarini

arpa harp

Antonio Ostuni*

ispettore d'orchestra stage manager

Leandro Nannini

** spalla; * prime parti

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

soprani sopranos

Barbara Aldegheri
Federica Bersellini
Carina Calafiura
Gloria Contin
Lucia Cortese
Giovanna Falco
Eva Grossi
Giulia Guarneri
Azusa Kinashi
Paola Modicano
Luisa Staboli

mezzosoprani mezzo-sopranos

Virginia Barchi
Angelica Gorgni

Ilaria Italia

Rumiana Petrova
Mariangela Lontani
Daniela Vigani

contralti altos

Eleonora Ardigò
Federica Bartoli
Barbara Chiriaco
Paola Leveroni
Maria Miccoli
Cristina Selavaggi

tenori primi first tenors

Lorenzo Caltagirone
Gianluigi Gremizzi
Gjergi Kora
Bruno Nogara
Samuele Pedernani
Marco Pollone
Aronne Rivoli
Roberto Toscano

tenori secondi second tenors

Ciro Aroni
Teo Aroni
Andrea Bianchi
Franco Boer
Manuel Epis
Sergio Martella
Mario Passaquindici
Donato Scorza
Pier Andrea Veneziani

baritoni baritones

Joseph Carotti
Lorenzo Malagola Barbieri
Adrian Charles Page
Filippo Pollini
Enrico Rolli
Alfredo Stefanelli
Alessio Verna

bassi basses

Enrico Caporiondo
Massimo Carrino
Graziano Dallavalle
Sandro Gugliermotto
Luca Marcheselli
Ruggiero Lo Popolo

Strumentisti in palcoscenico

diretti da conducted by

Marco Titotto

grancassa bass drum

Gabriele Genta

mandolini mandolin

Raimondo Raimondi
Enrico Gramigna

chitarra guitar

Davide Crimaldi
Beatrice Ruggeri

oboi oboes

Francesca Rodomonti
Alessandro Lavaggi

trombe trumpets

Marco Brunelli
Michele Mori
Simone Scolari
Marco Vita
Tiziano Bianchi
Simone Copellini

tromboni trombones

Andrea Testa
Giorgio Casirati
Giovanni Capelli
Stefano Seregni

Allievi degli Istituti Superiori
di Studi Musicali "Giuseppe Verdi"
di Ravenna, "Achille Peri" di Reggio
Emilia, "Giovanni Lettimi" di Rimini,
"Orazio Vecchi - Antonio Tonelli"
di Modena e Carpi

Coro di voci bianche Ludus Vocalis

Giulio Antonicelli
Silvia Antonicelli
Jacopo Belli
Letizia Belli
Elisabetta Boschi
Giulia Del Borrello
Martina Del Borrello
Blanca Facchini
Anna Foschini
Giulia Gigante
Isabella Giordano
Jennyfer Lai
Margherita Melideo
Genevra Palmiotto
Sara Pantaleo
Greta Pizzigati
Anna Rigotti
Laura Rigotti
Greta Sangiovanni
Maria Santini
Roberta Sanderson
Alice Serra
Laura Tramonti
Claudio Venturi
Pierfrancesco Venturi
Celeste Wing

Laura Ferrari **assistente alla
direzione** assistant conductor

Personaggi

Otello, *moro, generale dell'Armata Veneta* **tenore**

Jago, *alfiere* **baritono**

Cassio, *capo di squadra* **tenore**

Roderigo, *gentiluomo veneziano* **tenore**

Lodovico, *ambasciatore della Repubblica Veneta* **basso**

Montano, *predecessore di Otello nel governo*

dell'isola di Cipro **basso**

Un araldo **basso**

Desdemona, *moglie d'Otello* **soprano**

Emilia, *moglie di Jago* **mezzosoprano**

Soldati e Marinai della Repubblica Veneta, Gentildonne e Gentiluomini veneziani, Popolani ciprioti d'ambo i sessi, Uomini d'arme greci, dalmati, albanesi, Fanciulli dell'isola, un Taverniere, quattro Servi di taverna, bassa Ciurma.

Una città di mare nell'isola di Cipro.

La fine del secolo xv.

Atto primo

Scena prima

L'esterno del castello.

Una taverna con pergolato. Gli spaldi nel fondo e il mare.

È sera. Lampi, tuoni, uragano.

Jago, Roderigo, Cassio, Montano, più tardi Otello. Cipriotti e soldati veneti.

Alcuni del Coro

Una vela!

Altri del Coro

Una vela!

Il primo gruppo

Un vessillo!

Il secondo gruppo

Un vessillo!

Montano

È l'alato Leon!

Cassio

Or la folgore lo svela.

Altri

(Che sopraggiungono.)

Uno squillo!

Altri

(Che sopraggiungono.)

Uno squillo!

Tutti

Ha tuonato il cannon!

Cassio

È la nave del duce.

Montano

Or s'affonda,
or s'inciela...

Cassio

Erge il rostro dall'onda.

Metà del Coro

Nelle nubi si cela e nel mar,
e alla luce dei lampi ne appar.

Tutti

Lampi! tuoni! gorgi! turbi tempestosi e fulmini!
Tremar l'onde! tremar l'aure! tremar basi e culmini.
Fende l'etra un torvo e cieco spirto di vertigine.
Iddio scuote il cielo bieco, come un tetro vel.
Tutto è fumo! tutto è fuoco! l'orrida caligine
si fa incendio, poi si spegne più funesta, spasima
l'universo, accorre a valchi l'aquilon fantasima,
i titanici oricalchi squillano nel ciel.
(Entrano dal fondo molte donne del popolo.)

Tutti

(Con gesti di spavento e di supplicazione e rivolti verso lo spaldo.)

Dio, fulgor della bufera!
Dio, sorriso della duna!
Salva l'arca e la bandiera
della veneta fortuna!
Tu, che reggi gli astri e il Fato!
Tu, che imperi al mondo e al ciel!
Fa' che in fondo al mar placato
posi l'ancora fedel.

Jago

È infranto l'artimon!

Roderigo

Il rostro piomba
su quello scoglio!

Coro

Aita! Aita!

Jago

(A parte.)

(L'alvo
frenetico del mar sia la sua tomba!)

Coro

È salvo! salvo!

Voci interne

Gittate i palischermi!

Mano alle funi! Fermi!

Prima parte Coro

Forza ai remi!

Seconda parte

(Scendono la scala dello spaldo.)

Alla riva!...

Voci interne

All'approdo! allo sbarco!

Altre voci interne

Evviva! Evviva!

Otello

(Dalla scala della spiaggia salendo sullo spaldo con seguito di marinai e soldati.)

Esultate! L'orgoglio musulmano
sepolto è in mar, nostra e del cielo è gloria!
Dopo l'armi lo vinse l'uragano.

Tutti

Evviva Otello! – Vittoria! vittoria!

(Otello entra nella rocca, seguito da Cassio, da Montano e dai soldati.)

Coro

Vittoria! Sterminio!
Dispersi, distrutti,
sepolti nell'orrido
tumulto piombâr.
Avranno per requie
la sferza dei flutti,
la ridda dei turbini,
l'abisso del mar.

Coro

Si calma la bufera.

Jago

(In disparte a Roderigo.)

Roderigo,
ebben, che pensi?

Roderigo

D'affogarmi...

Jago

Stolto
è chi s'affoga per amor di donna.

Roderigo

Vincer nol so.

(Alcuni del popolo formano da un lato una catasta di legna: la folla s'accalca intorno turbolenta e curiosa.)

Jago

Suvvia, fa' senno, aspetta
l'opra del tempo. A Desdemona bella,
che nel segreto de' tuoi sogni adori,
presto in uggia verranno i foschi baci
di quel selvaggio dalle gonfie labbra.
Buon Roderigo, amico tuo sincero
mi ti professo, né in più forte ambascia
soccorrerti potrei. Se un fragil voto
di femmina non è tropp'arduo nodo
pel genio mio né per l'inferno, giuro
che quella donna sarà tua. M'ascolta,
bench'io finga d'amarlo, odio quel Moro...
(Entra Cassio: poi s'unisce a un crocchio di soldati.)
(Jago sempre in disparte a Roderigo.)
... E una cagion dell'ira, eccola, guarda.
(Indicando Cassio.)
Quell'azzimato capitano usurpa
il grado mio, il grado mio che in cento
ben pugnate battaglie ho meritato;
tal fu il voler d'Otello, ed io rimango
di sua Moresca Signoria l'alfiere!
(Dalla catasta incominciano ad alzarsi dei globi di fumo sempre più denso.)
Ma, come è ver che tu Rodrigo sei,
così è pur vero che se il Moro io fossi
vedermi non vorrei d'attorno un Jago.
Se tu m'ascolti...
(Jago conduce Roderigo verso il fondo.)
(Il fuoco divampa. I soldati s'affollano intorno alle tavole della taverna.)

Coro

(Mentre dura il canto intorno al fuoco di gioia, i tavernieri appenderanno al pergolato dell'osteria delle lanterne veneziane a vari colori che illumineranno gaiamente la scena. I soldati si saranno adunati intorno alle tavole, parte seduti, parte in piedi, ciarlando e bevendo.)

Fuoco di gioia! – l'ilare vampa
fuga la notte – col suo splendor,
guizza, sfavilla – crepita, avvampa
fulgido incendio – che invade il cor.
Dal raggio attratti – vaghi sembianti
movono intorno – mutando stuol,
e son fanciulle – dai lieti canti,
e son farfalle – dall'igneo vol.
Arde la palma – col sicomoro,

canta la sposa – col suo fedel,
sull'aurea fiamma – sul lieto Coro
soffia l'ardente – spiro del ciel.
Fuoco di gioia – rapido brilla!
Rapido passa – fuoco d'amor!
Splende, s'oscura – palpita, oscilla,
l'ultimo guizzo – lampeggia e muor.
(Il fuoco si spegne a poco a poco: la bufera è cessata.)
(Jago, Roderigo, Cassio e parecchi altri uomini d'arme intorno a un tavolo dove c'è del vino: parte in piedi, parte seduti.)

Jago
Roderigo, beviam! qua la tazza,
Capitano.

Cassio
Non bevo più.

Jago
(Avvicinando il boccale alla tazza di Cassio.)
Ingoia
questo sorso.

Cassio
(Ritirando il bicchiere.)
No.

Jago
Guarda! oggi impazza
tutta Cipro! è una notte di gioia,
dunque...

Cassio
Cessa. Già m'arde il cervello
per un nappo vuotato.

Jago
Sì, ancora
ber tu devi. Alle nozze d'Otello
e Desdemona!

Tutti
Evviva!

Cassio
(Alzando il bicchiere e bevendo un poco.)
Essa infiora
questo lido.

Jago
(Sottovoce a Roderigo.)
(Lo ascolta.)

Cassio
Col vago
suo raggiar chiama i cuori a raccolta.

Roderigo
Pur modesta essa è tanto.

Cassio
Tu, Jago,
canterai le sue lodi!

Jago
(A Roderigo.)
(Lo ascolta.)
(Forte a Cassio.)
Io non sono che un critico.

Cassio
Ed ella
d'ogni lode è più bella.

Jago
(Come sopra, a Roderigo, a parte.)
(Ti guarda)
da quel Cassio.

Roderigo
Che temi?

Jago
(Sempre più incalzante.)
Ei favella
già con troppo bollor, la gagliarda
giovinezza lo sprona, è un astuto
seduttor che t'ingombra il cammino.
Bada...

Roderigo
Ebben?

Jago
S'ei s'innebria è perduto!
Fallo ber.)
(Ai tavernieri.)

Qua, ragazzi, del vino!
(Jago riempie tre bicchieri: uno per sé, uno per Roderigo, uno per Cassio. I tavernieri circolano colle anfore.)
(Jago a Cassio col bicchiere in mano: la folla gli si avvicina e lo guarda curiosamente.)
Inaffia l'ugola!
Trinca, tracanna!
prima che svampino
canto e bicchier.

Cassio
(A Jago, col bicchiere in mano.)
Questa del pampino
verace manna
di vaghe annugola
nebbie il pensier.

Jago
(A tutti.)
Chi all'esca ha morso
del ditirambo
spavaldo e strambo
beva con me.

Coro
Chi all'esca ha morso
del ditirambo
spavaldo e strambo
beve con te.

Jago
(Piano a Roderigo indicando Cassio.)
(Un altro sorso
e brillo egli è.)
(Ad alta voce.)

Il mondo palpita
quand'io son brillo!
Sfido l'ironico
nume e il destin!

Cassio
(Bevendo ancora.)
Come un armonico
liuto oscillo;
la gioia scalpita
sul mio cammin!

Jago
(Come sopra.)
Chi all'esca ha morso
del ditirambo
spavaldo e strambo
beva con me!

Tutti
Chi all'esca ha morso
del ditirambo
spavaldo e strambo
beve con te!

Jago
(A Roderigo.)
(Un altro sorso

e brillo egli è.)
(Ad alta voce.)
Fuggan dal vivido
nappo i codardi
che in cor nascondono
frodi e mister.

Cassio
(Alzando il bicchiere, al colmo dell'esaltazione.)
In fondo all'anima
ciascun mi guardi!
(Beve.)
Non temo il ver...
(Barcollando.)
Non temo il ver... – e bevo...

Tutti
(Ridendo.)
Ah! Ah!

Cassio
Del calice
gli orli s'imporporino!...

Jago
(A Roderigo, in disparte mentre gli altri ridono di Cassio.)
(Egli è briaco fradicio. Ti scuoti.
Lo trascina a contesa; è pronto all'ira,
t'offenderà... ne seguirà tumulto!
Pensa che puoi così del lieto Otello
turbar la prima vigilia d'amore!

Roderigo
(Risoluto.)
Ed è ciò che mi spinge.)

Montàno
(Entrando e rivolgendosi a Cassio.)
Capitano,
v'attende la fazione ai baluardi.

Cassio
(Barcollando.)
Andiam!

Montàno
Che vedo?!

Jago
(A Montàno.)
(Ogni notte in tal guisa
Cassio prelude al sonno.

Montàno Otello il sappia.)

Cassio
(Come sopra.)
Andiamo ai baluardi...

Roderigo, poi Tutti
Ah! ah!

Cassio
Chi ride?

Roderigo
(Provocandolo.)
Rido d'un ebro...

Cassio
(Scagliandosi contro Roderigo.)
Bada alle tue spalle!
Furfante!

Roderigo
(Difendendosi.)
Briaco ribaldo!

Cassio
Marrano!
Nessun più ti salva.

Montàno
(Separandoli a forza e dirigendosi a Cassio.)
Frenate la mano,
signor, ve ne prego.

Cassio
(A Montàno.)
Ti spacco il cerèbro
se qui t'interponi.

Montàno
Parole d'un ebro...

Cassio
D'un ebro?!
(Cassio sguaina la spada. Montàno s'arma anch'esso. Assalto furibondo. La folla si ritrae.)

Jago
(A parte a Roderigo, rapidamente.)
(Va' al porto, con quanta più possa

ti resta, gridando: sommossa! sommossa!
Va'! spargi il tumulto, l'orror. Le campane
risuonino a stormo.)
(Roderigo esce correndo.)
(Jago ai combattenti, esclamando.)
Fratelli! l'immane
conflitto cessate!

Molte donne del Coro
(Fuggendo.)
Fuggiam!

Jago
Ciel! già gronda
di sangue Montàno! – Tenzon furibonda!

Altre donne
Fuggiam.

Jago
Tregua!

Tutti
Tregua!

Donne
(Fuggendo.)
S'uccidono!

Uomini
Pace!

Jago
(Agli astanti.)
Nessun più raffrena quel nembo pugnace!
Si gridi l'allarme! Satàna li invade!!

Voci
(In scena e dentro.)
All'armi!!
(Campane a stormo.)
Soccorso!!

Scena seconda
Otello, Jago, Cassio, Montàno, popolo, soldati: più tardi Desdemona.

Otello
(Seguito da genti con fiaccole.)
Abbasso le spade!
(I combattenti s'arrestano. Montàno s'appoggia a un soldato.)

(Le nubi si diradano a poco a poco.)
Olà! che avvien? son io fra i Saraceni?
O la turchesca rabbia è in voi trasfusa
per sbranarvi l'un l'altro?... Onesto Jago,
per quell'amor che tu mi porti, parla.

Jago
Non so... qui tutti eran cortesi amici,
dianzi, e giocondi... ma ad un tratto, come
se un pianeta maligno avesse a quelli
smagato il senno, sguainando l'arme
s'avventano furenti... avess'io prima
stroncato i piè che qui m'addusser!

Otello
Cassio,
come obliasti te stesso a tal segno?...

Cassio
Grazia... perdon... parlar non so...

Otello
Montàno...

Montàno
(Sostenuto da un soldato.)
Io son ferito...

Otello
Ferito!... pel cielo
già il sangue mio ribolle. Ah! l'ira volge
l'angelo nostro tutelare in fuga!
(Entra Desdemona; Otello accorre ad essa.)
Che?... La mia dolce Desdemona anch'essa
per voi distolta da' suoi sogni?! – Cassio,
non sei più capitano.
(Cassio lascia cadere la spada che è raccolta da Jago.)

Jago
(Porgendo la spada di Cassio a un ufficiale.)
(Oh! mio trionfo!)

Otello
Jago, tu va nella città sgomenta
con quella squadra a ricompor la pace.
(Jago esce.)
Si soccorra Montàno.
(Montàno è accompagnato nel castello.)
Al proprio tetto
ritorni ognun.
(A tutti, imperiosamente.)
Io da qui non mi parto

se pria non vedo deserti gli spaldi.
(La scena si vuota.)

Scena terza
Otello e Desdemona.

Otello
Già nella notte densa
s'estingue ogni clamor.
Già il mio cor fremebondo
s'ammansa in quest'amplesso e si rinsensa.
Tuoni la guerra e s'inabissi il mondo
se dopo l'ira immensa
vien quest'immenso amor!

Desdemona
Mio superbo guerrier! quanti tormenti,
quanti mesti sospiri e quanta speme
ci condusse ai soavi abbracciamenti!
Oh! com'è dolce il mormorare insieme:
Te ne rammenti!

Quando narravi l'esule tua vita
e i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,
ed io t'udia coll'anima rapita
in quei spaventati e coll'estasi in cor.

Otello
Pingea dell'armi il fremito, la pugna
e il vol gagliardo alla breccia mortal,
l'assalto, orribil edera, coll'ugna
al baluardo e il sibilante stral.

Desdemona
Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,
all'arse arene, al tuo materno suol,
narravi allor gli spasimi sofferti
e le catene e dello schiavo il duol.

Otello
Ingentilia di lagrime la storia
il tuo bel viso e il labbro di sospir;
scendean sulle mie tenebre la gloria,
il paradiso e gli astri a benedir.

Desdemona
Ed io veda fra le tue tempie oscure
splendor del genio l'eterea beltà.

Otello
E tu m'amavi per le mie sventure
ed io t'amavo per la tua pietà.

Venga la morte! mi colga nell'estasi
di quest'amplesso
il momento supremo!
(Il cielo si sarà tutto rasserenato.)
Tale è il gaudio dell'anima che temo,
temo che più non mi sarà concesso
quest'attimo divino
nell'ignoto avvenir del mio destino.

Desdemona
Disperda il ciel gli affanni
e Amor non muti col mutar degli anni.

Otello
A questa tua preghiera
Amen risponda la celeste schiera.

Desdemona
Amen risponda.

Otello
(Appoggiandosi ad un rialzo degli spaldi.)
Ah! la gioia m'innonda
si fieramente... che ansante mi giaccio...
Un bacio...

Desdemona
Otello!...

Otello
Un bacio... ancora un bacio.
(Fissando una plaga del cielo stellato.)
Già la pleiade ardente al mar discende.

Desdemona
Tarda e la notte.

Otello
Vien... Venere splende.
(S'avviano abbracciati verso il castello.)

Atto secondo

Scena prima
Una sala terrena nel castello.
Due vasti veroni ai lati: una porta nel mezzo che dà sul giardino.
Jago al di qua del verone. Cassio al di là.

Jago
Non ti crucciare. Se credi a me, tra poco
farai ritorno ai folleggianti amori
di Monna Bianca, altiero capitano,
coll'elsa d'oro e col balteo fregiato.

Cassio
Non lusingarmi...

Jago
Attendi a ciò ch'io dico.
Tu dêi saper che Desdemona è il duce
del nostro duce, sol per essa ei vive.
Pregala tu, quell'anima cortese
per te interceda e il tuo perdono è certo.

Cassio
Ma come favellarle?

Jago
È suo costume
girsene a meriggiar fra quelle fronde
colla consorte mia. Quivi l'aspetta.
Or t'è aperta la via di salvezza;
vanne.
(Cassio s'allontana.)

Scena seconda
Jago solo.

Jago
(Seguendo coll'occhio Cassio.)
Vanne; la tua meta già vedo.
Ti spinge il tuo dimone,
e il tuo dimon son io,
e me trascina il mio, nel quale io credo,
inesorato Iddio:
(Allontanandosi dal verone senza più guardar Cassio che sarà scomparso fra gli alberi.)

– Credo in un Dio crudel che m'ha creato
simile a sé, e che nell'ira io nomo.
– Dalla viltà d'un germe o d'un atomo
vile son nato.
– Son scellerato
perché son uomo;
e sento il fango originario in me.
– Sì! questa è la mia fé!
– Credo con fermo cuor, siccome crede
la vedovella al tempio,
che il mal ch'io penso e che da me procede
per mio destino adempio.
– Credo che il giusto è un istrion beffardo
e nel viso e nel cuor,
che tutto è in lui bugiardo:
lagrima, bacio, sguardo,
sacrificio ed onor.
– E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
dal germe della culla
al verme dell'avel.
– Vien dopo tanta irrision la Morte.
– E poi? – La Morte è il Nulla
è vecchia fola il Ciel.

(Dal verone di sinistra si vede passare nel giardino Desdemona con Emilia. Jago si slancia al verone, al di là del quale si sarà appostato Cassio.)

Jago
(Parlando a Cassio.)
Eccola... Cassio... a te... Questo è il momento.
Ti scuoti... vien Desdemona.
(Cassio va verso Desdemona, la saluta, le s'accosta.)
(S'è mosso; la saluta e s'avvicina.)
Or qui si tragga Otello!... aiuta, aiuta
Sàtana il mio cimento!...
(Sempre al verone, osservando, ma un poco discosto.)
(Si vedono ripassare nel giardino Cassio e Desdemona.)
Già conversano insieme... ed essa inclina,
sorridente, il bel viso.
Mi basta un lampo sol di quel sorriso
per trascinare Otello alla ruina.
Andiam...
(Fa per avviarsi rapido all'uscio del lato destro, ma s'arresta subitamente.)
Ma il caso in mio favor s'adopra.

Eccolo... al posto, all'opra.)
(Si colloca immoto al verone, guardando fissamente verso il giardino, dove stanno Cassio e Desdemona.)

Scena terza
Jago e Otello.

Jago
(Simulando di non aver visto Otello il quale gli si sarà avvicinato.)
(Fingendosi di parlare fra sé.)
Ciò m'accora...

Otello
Che parli?

Jago
Nulla...voi qui? una vana
voce m'uscì dal labbro...

Otello
Colui che s'allontana
dalla mia sposa, è Cassio?

Jago
(E l'uno e l'altro si staccano dal verone.)
Cassio? no... quei si scosse
come un reo nel vedervi.

Otello
Credo che Cassio ei fosse.

Jago
Mio signore...

Otello
Che brami?...

Jago
Cassio, nei primi dì
del vostro amor, Desdemona non conosceva?

Otello
Sì.
Perché fai tale inchiesta?

Jago
Il mio pensiero è vago
d'ubbie, non di malizia.

Otello
Di' il tuo pensiero, Jago.

Jago
Vi confidaste a Cassio?

Otello
Spesso un mio dono o un cenno
portava alla mia sposa.

Jago
Dassenno?

Otello
Sì, dassenno.
Nol credi onesto?

Jago
Onesto?

Otello
Che ascondi nel tuo core?

Jago
Che ascondo in cor, signore?

Otello
“Che ascondo in cor, signore?”
Pel cielo! tu sei l'eco dei detti miei, nel chiostro
dell'anima ricetti qualche terribil mostro.
Sì, ben t'udii poc'anzi mormorar: ciò m'accora.
Ma di che t'accoravi? nomini Cassio e allora
tu corrughi la fronte. Suvvia, parla se m'ami.

Jago
Voi sapete ch'io v'amo.

Otello
Dunque senza velami
t'esprimi e senza ambagi. T'esca fuor dalla gola
il tuo più rio pensiero colla più ria parola!

Jago
S'anco teneste in mano tutta l'anima mia
nol sapreste.

Otello
Ah!

Jago
(Avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce.)
Temete, signor, la gelosia!
È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
sé stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno.

Otello
Misera mia!! – No! il vano sospettar nulla giova.
Pria del dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova,
dopo la prova (Otello ha sue leggi supreme),
amore e gelosia vadan dispersi insieme!

Jago
(Con piglio più ardito.)
Un tal proposto spezza di mie labbra il suggello.
Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello,
vigilate, soventi le oneste e ben create
coscienze non vedono la frode: vigilate.
Scrutate le parole di Desdemona, un detto
può ricondur la fede, può affermare il sospetto...
Eccola; vigilate...
(Si vede ricomparire Desdemona nel giardino, dalla vasta
apertura del fondo: è circondata da donne, da fanciulli, da
marinai cipriotti e albanesi che si avanzano e le offrono fiori ed
altri doni. Alcuni s'accompagnano, cantando, sulla “guzla”,
altri su delle piccole arpe.)

Coro
(Nel giardino.)
Dove guardi splendono
raggi, avvampan cuori,
dove passi scendono
nuvole di fiori.
Qui fra gigli e rose
come a un casto altar,
padri, bimbi, spose
vengono a cantar.

Fanciulli
(Spargendo al suolo fiori di giglio.)
T'offriamo il giglio
soave stel
che in man degli angeli
fu assunto in ciel,
che abbellà il fulgido
manto e la gonna
della Madonna
e il santo vel.

Donne e Marinai
Mentre all'aura vola
lieta la canzon,
l'agile mandòla
ne accompagna il suon.

Marinai
(Offrendo a Desdemona dei monili di corallo e di perle.)
A te le porpore,

le perle e gli ostri,
nella voragine
còlta del mar.
Vogliam Desdemona
coi doni nostri
come un'immagine
sacra adornar.

Fanciulli e donne
Mentre all'aura vola
lieta la canzon,
l'agile mandòla
ne accompagna il suon.

Le donne
(Spargendo fronde e fiori.)
A te la florida
messe dai grembi
a nemi, a nemi,
spargiam al suol.
L'april circonda
la sposa bionda
d'un etra rorida
che vibra al sol.

Fanciulli e Marinai
Mentre all'aura vola
lieta la canzon,
l'agile mandòla
ne accompagna il suon.

Tutti
Dove guardi splendono
raggi, avvampan cuori,
dove passi scendono
nuvole di fiori.
Qui fra gigli e rose,
come a un casto altar,
padri, bimbi, spose
vengono a cantar.

Desdemona
Splende il cielo, danza
l'aura, olezza il fiore.
Gioia, amor, speranza
cantan nel mio core.

Coro
Vivi felice! Addio. Qui regna Amore.
(Durante il coro, Otello osserva con Jago.)

Otello

(Soavemente commosso.)

... Quel canto mi conquide.

No, no, s'ella m'inganna, il ciel sé stesso irride!

Jago

(Beltà ed amor in dolce inno concordii!

I vostri infrangerò soavi accordi.)

Scena quarta

Finito il coro, Desdemona bacia la testa d'alcuni tra i fanciulli, e alcune donne le baciano il lembo della veste, ed essa porge una borsa ai marinai. Il Coro s'allontana: Desdemona, seguita poi da Emilia, entra nella sala e s'avanza verso Otello.

Desdemona

D'un uom che geme sotto il tuo disdegno
la preghiera ti porto.

Otello

Chi è costui?

Desdemona

Cassio.

Otello

Era lui
che ti parlava sotto quelle fronde?

Desdemona

Lui stesso, e il suo dolor che in me s'infonde
tanto è verace che di grazia è degno.
Intercedo per lui, per lui ti prego.
Tu gli perdona.

Otello

Non ora.

Desdemona

Non oppormi il tuo diniego.
Gli perdona.

Otello

Non ora.

Desdemona

Perché torbida suona
la voce tua? qual pena t'addolora?

Otello

M'ardon le tempie...

Desdemona

(Spiegando il suo fazzoletto come per fasciare la fronte d'Otello.)

Quell'ardor molesto

svanirà, se con questo
morbido lino la mia man ti fascia.

Otello

(Getta il fazzoletto a terra.)

Non ho d'uopo di ciò.

Desdemona

Tu sei crucciato

signor.

Otello

(Aspramente.)

Mi lascia!

(Emilia raccoglie il fazzoletto dal suolo.)

Desdemona

Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato,
dammi la dolce e lieta
parola del perdono.
La tua fanciulla io sono
umile e mansueta;
ma il labbro tuo sospira,
hai l'occhio fiso al suol.
Guardami in volto e mira
come favella amore.
Vien ch'io t'allieti il core,
ch'io ti lenisca il duol.

Otello

(A parte.)

(Forse perché gl'inganni
d'arguto amor non tendo,
forse perché discendo
nella valle degli anni,
forse perché ho sul viso
quest'atro tenebror,
ella è perduta e irriso
io sono e il cor m'infrango
e ruinar nel fango
vedo il mio sogno d'ôr.)

Jago

(A Emilia sottovoce.)

(Quel vel mi porgi
ch'or hai raccolto.

Emilia

(Sottovoce a Jago.)

Qual frode scorgi?

Ti leggo in volto.

Jago

T'opponi a vôto
quand'io comando.

Emilia

Il tuo nefando
livor m'è noto.

Jago

Sospetto insano!

Emilia

Guardia fedel
è questa mano.

Jago

Dammi quel vel!

(Jago afferra violentemente il braccio di Emilia.)

Su te l'irosa
mia man s'aggrava!

Emilia

Son la tua sposa,
non la tua schiava.

Jago

La schiava impura
tu sei di Jago.

Emilia

Ho il cor presago
d'una sventura.

Jago

Né mi paventi?

Emilia

Uomo crudel!

Jago

A me...

Emilia

Che tenti?

Jago

A me quel vel!

(Con un colpo di mano Jago ha carpito il fazzoletto ad Emilia.)

Jago

(Già la mia brama
conquido, ed ora
su questa trama
Jago lavora!)

Emilia

(Vinser gli artigli
truci e codardi.
Dio dai perigli
sempre ci guardi.)

Otello

Escite! – Solo vo' restar.

Jago

(Sottovoce ad Emilia che sta per escire.)
(Ti giova

tacere. Intendi?)

(Desdemona ed Emilia escono. Jago finge d'escire dalla porta del fondo, ma giuntovi s'arresta.)

Scena quinta

Otello, Jago nel fondo.

Otello

(Accasciato, su d'un sedile.)
Desdemona rea!

Jago

(Nel fondo guardando di nascosto il fazzoletto, poi riponendolo con cura nel giustacuore.)
(Con questi fili tramerò la prova
del peccato d'amor. Nella dimora
di Cassio ciò s'asconda.)

Otello

Atroce idea!

Jago

(Fra sé, fissando Otello.)
(Il mio velen lavora.)

Otello

Rea contro me! contro me!!!

Jago

(Soffri e ruggi!)

Otello

Atroce!!!... atroce!!!...

Jago
(*Dopo essersi portato accanto ad Otello – bonariamente.*)
Non pensateci più.

Otello
(*Balzando.*)
Tu?! Indietro! fuggi!!

M'hai legato alla croce!...
Ahimè!... Più orrendo d'ogni orrenda ingiuria
dell'ingiuria è il sospetto.
Nell'ore arcane della sua lussuria
(e a me furate!) m'agitava il petto
forse un presagio? Ero baldo, giulivo...
Nulla sapevo ancor; io non sentivo
sul suo corpo divin che m'innamora
e sui labbri mendaci
gli ardenti baci
di Cassio! – Ed ora!... ed ora...

Ora e per sempre addio sante memorie,
addio sublimi incanti del pensier!
Addio schiere fulgenti, addio vittorie,
dardi volanti e volanti corsier!
Addio vessillo trionfale e pio!
e diane squillanti in sul mattin!
Clamori e canti di battaglia, addio!...
Della gloria d'Otello è questo il fin.

Jago
Pace, signor.

Otello
Sciagurato! mi trova
una prova sicura
che Desdemona è impura...
Non sfuggir! non sfuggir! nulla ti giova!
Vo' una sicura, una visibil prova!
(*Afferrando Jago alla gola e atterrandolo.*)
O sulla tua testa
s'accenda e precipiti il fulmine
del mio spaventoso furor che si desta!

Jago
(*Rialzandosi.*)
Divina grazia difendimi! Il cielo
vi protegga. Non son più vostro alfiere.
Voglio che il mondo testimon mi sia
che l'onestà è periglio.
(*Fa per andarsene.*)

Otello
No... rimani.
Forse onesto tu sei.

Jago
(*Sulla soglia fingendo d'andarsene.*)
Meglio varebbe
ch'io fossi un ciurmador.

Otello
Per l'universo!
Credo leale Desdemona e credo
che non lo sia; te credo onesto e credo
disleale... La prova io voglio! voglio
la certezza!!

Jago
(*Ritornando verso Otello.*)
Signor, frenate l'ansie.
E qual certezza v'abbisogna? Avvinti
verderli forse?

Otello
Ah! morte e dannazione!!

Jago
Ardua impresa sarebbe; e qual certezza
sognate voi se quell'immondo fatto
sempre vi sfuggirà?... – Ma pur se guida
è la ragione al vero, una sì forte
congettura riserbo che per poco
alla certezza vi conduce. Udite:
(*Avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce.*)

Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto.
Con interrotte voci tradia l'intimo incanto.
Le labbra lente, lente, movea, nell'abbandono
del sogno ardente; e allor dicea, con flebil suono:
“Desdemona soave! Il nostro amor s'asconda.
Cauti vegliamo! l'estasi del ciel tutto m'innonda.”
Seguia più vago l'incubo blando; con molle angoscia,
l'interna imago quasi baciando, ei disse poscia:
“Il rio destino impreco che al Moro ti donò.”
E allora il sogno in cieco letargo si mutò.

Otello
Oh! mostruosa colpa!

Jago
Io non narrai
che un sogno.

Otello
Un sogno che rivela un fatto.

Jago
Un sogno che può dar forma di prova

ad altro indizio.

Otello
E qual?

Jago
Talor vedeste
in mano di Desdemona un tessuto
trapunto a fior e più sottil d'un velo?

Otello
È il fazzoletto ch'io le diedi, pegno
primo d'amor.

Jago
Quel fazzoletto ieri
(certo ne son) lo vidi in man di Cassio.

Otello
Ah! mille vite gli donasse Iddio!
Una è povera preda al furor mio!!
Jago, ho il cuore di gelo.
Lungi da me pietose larve!
Tutto il mio vano amor esalo al cielo,
guardami, ei sparve.

Nelle sue spire d'angue
l'idra mi avvince! Ah! sangue! sangue! sangue!!
(*S'inginocchia.*)

Sì, pel ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori!
Per la morte e per l'oscuro mar sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
questa man ch'io levo e stendo!
(*Levando la mano al cielo.*)

Jago
(*Otello fa per alzarsi, Jago lo trattiene inginocchiato e s'inginocchia anch'esso.*)

Non v'alzate ancor!
Testimon è il Sol ch'io miro, che m'irradia e inanima,
l'ampia terra e il vasto spiro del Creato inter,
che ad Otello io sacro ardenti, core, braccio ed anima
s'anco ad opere cruenti s'armi il suo voler!

Jago e Otello
(*Insieme, alzando le mani al cielo come chi giura.*)
Sì, pel ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!
Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
questa man ch'io levo e stendo. Dio vendicator!

Atto terzo

Scena prima

La gran sala del castello.

A destra un vasto peristilio a colonne. Questo peristilio è annesso ad una sala di minori proporzioni; nel fondo della sala un verone. Otello. Jago. L'araldo.

Araldo

(Dal peristilio, a Otello che sarà con Jago nella sala.)

La vedetta del porto ha segnalato la veneta galea che a Cipro adduce gli ambasciatori.

Otello

(All'araldo, facendogli cenno di allontanarsi.)

Bene sta.

(L'araldo esce.)

(A Jago.)

Continua.

Jago

Qui trarrò Cassio e con astute inchieste lo adescherò a ciarlar. Voi là nascosto lo adescherò a ciarlar. Voi là nascosto *(Indicando il vano del verone.)*

scrutate i modi suoi, le sue parole, i lazzi, i gesti. Paziente siate o la prova vi sfugge. Ecco Desdemona. Finger conviene... io vado.

(S'allontana come per escire, poi s'arresta e si riavvicina ad Otello.)

Il fazzoletto...

Otello

Va'! volentieri obliato l'avrei.

(Jago esce.)

Scena seconda

Otello. Desdemona dalla porta di sinistra.

Desdemona

(Ancora presso alla soglia.)

Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano.

Otello

(Andando incontro a Desdemona e prendendole la mano.)

Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano.

Caldo mador ne irroro la morbida beltà.

Desdemona

Essa ancor l'orme ignora del duolo e dell'età.

Otello

Eppur qui annida il demone gentil del mal consiglio, che il vago avorio allumina del piccioletto artiglio. Mollemente alla prece s'atteggia e al pio fervore...

Desdemona

Eppur con questa mano io v'ho donato il core. Ma riparlar vi debbo di Cassio.

Otello

Ancor l'ambascia del mio morbo m'assale; tu la fronte mi fascia.

Desdemona

(Porgendogli un fazzoletto.)

A te.

Otello

No; il fazzoletto voglio ch'io ti donai.

Desdemona

Non l'ho meco.

Otello

Desdemona, guai se lo perdi! guai! Una possente maga ne ordia lo stame arcano: ivi è riposta l'alta malia d'un talismano. Bada! smarrirlo, oppur donarlo, è ria sventura!

Desdemona

Il vero parli?

Otello

Il vero parlo.

Desdemona

Mi fai paura!...

Otello

Che!? l'hai perduto forse?

Desdemona

No...

Otello

Lo cerca.

Desdemona

Fra poco...
lo cercherò...

Otello

No, tosto!

Desdemona

Tu di me ti fai gioco, storni così l'inchiesta di Cassio; astuzia è questa del tuo pensier.

Otello

Pel cielo! l'anima mia si desta!
Il fazzoletto...

Desdemona

È Cassio l'amico tuo diletto.

Otello

Il fazzoletto!!

Desdemona

A Cassio perdona...

Otello

Il fazzoletto!!!

Desdemona

Gran Dio! nella tua voce v'è un grido di minaccia!

Otello

Alza quegli occhi!
(Prendendola a forza sotto il mento e alla spalla e obbligandola a guardarlo.)

Desdemona

Atroce idea!

Otello

Dimmi chi sei!
Guardami in faccia!

Desdemona

La sposa fedel d'Otello.

Otello

Giura!
Giura e ti danna...

Desdemona

Otello fedel mi crede.

Otello

Impura
ti credo.

Desdemona

Iddio m'aiuti!

Otello

Corri alla tua condanna,
di' che sei casta.

Desdemona

(Fissandolo.)

Casta... lo son...

Otello

Giura e ti danna!!!

Desdemona

Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo, in te parla una Furia, la sento e non l'intendo. Mi guarda! il volto e l'anima ti svelo; il core infranto mi scruta... io prego il cielo per te con questo pianto. Per te con queste stille cocenti aspergo il suol. Guarda le prime lagrime che da me sprema il duol.

Otello

S'or ti scorge il tuo demone un angelo ti crede e non t'afferra.

Desdemona

Vede l'Eterno la mia fede!

Otello

No! la vede l'inferno.

Desdemona

La tua giustizia impetro,
sposo mio!

Otello

Ah! Desdemona! Indietro! indietro! indietro!!

Desdemona

Tu pur piangi?!... e gemendo freni del cor lo schianto e son io l'innocente cagion di tanto pianto!... Qual è il mio fallo?

Otello
E il chiedi?... Il più nero delitto
sovra il candido giglio della tua fronte è scritto.

Desdemona
Ahimè!

Otello
Che? non sei forse una vil cortigiana?

Desdemona
Ciel! No... no... pel battesimo della fede cristiana!...

Otello
Che?...

Desdemona
Non son ciò che esprime quella parola orrenda.
(*Otello prende Desdemona per mano e la conduce alla porta
d'onde entrò.*)

Otello
Datemi ancor l'eburnea mano, vo' fare ammenda.
Vi credea (perdonate se il mio pensiero è fello)
quella vil cortigiana che è la sposa d'Otello.
(*Alle ultime parole, Otello che sarà sul limitare della porta di
sinistra sforza, con una inflessione del braccio, Desdemona
ad escire. – Poi ritorna verso il centro della scena nel massimo
grado dell'abbattimento.*)

Scena terza
Otello.

Otello
Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
della miseria, – della vergogna,
far de' miei baldi trofei trionfali
una maceria, – una menzogna...
E avrei portato la croce crudel
d'angoscie e d'onte
con calma fronte
e rassegnato al volere del ciel.
Ma, o pianto, o duol! m'han rapito il miraggio
dov'io, giulivo, – l'anima acqueto.
Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio
che mi fa vivo, – che mi fa lieto!
Tu alfin, Clemenza, pio genio immortal
dal roseo riso,
copri il tuo viso
santo coll'orrida larva infernal!

Scena quarta
Otello, poi Jago.

Otello
Ah! Dannazione!
Pria confessi il delitto e poscia muoia!
Confession! Confession!...
(*Entra Jago.*)
La prova!...

Jago
(*Accanto ad Otello e indicando l'ingresso.*)
Cassio è là!

Otello
Là?! Cielo! gioia!!
(*Poi con subito raccapriccio.*)
Orror! – Supplizî immondi!!

Jago
Ti frena! Ti nascondi.
(*Conduce rapidamente Otello nel fondo a sinistra dove c'è il
vano del verone; corre verso il fondo del peristilio dove incontra
Cassio che esita ad entrare.*)

Scena quinta
Otello nascosto. Jago e Cassio.

Jago
Vieni; l'aula è deserta.
T'inoltra, Capitano.

Cassio
Questo nome d'onor suona ancor vano
per me.

Jago
Fa' cor, la tua causa è in tal mano
che la vittoria è certa.

Cassio
Io qui credea di ritrovar Desdemona.

Otello
(*Nascosto.*)
(*Ei la nomò.*)

Cassio
Vorrei parlarle ancora,
per saper se la mia grazia è profferta.

Jago
(*Gaiamente.*)
L'attendi; e intanto, giacchè non si stanca
mai la tua lingua nelle fole gaie,
narrami un po' di lei che t'innamora.
(*Conducendo Cassio accanto alla prima colonna del peristilio.*)

Cassio
Di chi?

Jago
(*Sottovoce assai.*)
Di Bianca.

Otello
(*Sorrìdel!*)

Cassio
Baiei!...

Jago
Essa t'avvince
coi vaghi rai.

Cassio
Rider mi fai.

Jago
Ride chi vince.

Cassio
(*Ridendo.*)
In tai disfide – per verità,
vince chi ride – Ah! Ah!

Jago
(*Come sopra.*)
Ah! Ah!

Otello
(*L'empio trionfa, il suo scherno m'uccide;
Dio frena l'ansia che in core mi sta!*)

Cassio
Son già di baci
sazio e di lai.

Jago
Rider mi fai.

Cassio
O amor' fugaci!

Jago
Vagheggi il regno – d'altra beltà.
Colgo nel segno? –

Cassio
Ah! Ah!

Jago
Ah! Ah!

Otello
(*L'empio m'irride – il suo scherno m'uccide;
Dio frena l'ansia che in core mi sta!*)

Cassio
Nel segno hai còlto.
Sì, lo confesso.
M'odi...

Jago
(*Assai sottovoce.*)
Sommesso
parla. T'ascolto.

Cassio
(*Assai sottovoce, mentre Jago lo conduce in posto più lontano da
Otello.*)
(*Or sì, or no si senton le parole.*)
Jago, t'è nota
la mia dimora...
.....
.....
(*Le parole si perdono.*)

Otello
(*Avvicinandosi un poco e cautamente per udir ciò che dicono.*)
(*Or gli racconta il modo,
il luogo e l'ora...*)

Cassio
(*Continuando il racconto sempre sottovoce.*)
.....
Da mano ignota...
.....
(*Le parole si perdono ancora.*)
.....

Otello
(*Le parole non odo...
Lasso! udir le vorrei! Dove son giunto!!*)

Cassio
.....
Un vel trapunto...
.....
(Come sopra.)

Jago
È strano! è strano!

Otello
(D'avvicinarmi Jago mi fa cenno.)
(Passo passo con lenta cautela, Otello, nascondendosi dietro le colonne, arriverà più tardi vicino ai due.)

Jago
(Sottovoce.)
Da ignota mano?
(Forte.)
Baie!

Cassio
Da senno.
(Jago gli fa cenno di parlar ancora sottovoce.)
Quanto mi tarda
saper chi sia...

Jago
(Guardando rapidamente dalla parte d'Otello, fra sé.)
(Otello spia.)
(A Cassio ad alta voce.)
L'hai tecco?

Cassio
(Estrae dal giustacuore il fazzoletto di Desdemona.)
Guarda.

Jago
(Prendendo il fazzoletto.)
Qual meraviglia!
(A parte.)
(Otello origlia.)
Ei s'avvicina
con mosse accorte.)
(A Cassio inchinandosi scherzosamente e passando le mani dietro la schiena perché Otello possa osservare il fazzoletto.)
Bel cavaliere – nel vostro ostel
pèrdono gli angeli – l'aureola e il vel.

Otello
(Avvicinandosi assai al fazzoletto, dietro le spalle di Jago e nascosto dalla prima colonna.)
(È quello! è quello!)

Ruina e morte!)
Jago
(Origlia Otello.)

Otello
(Nascosto dietro la colonna e guardando di tratto in tratto il fazzoletto nelle mani di Cassio.)
(Tutto è spento! Amore e duol.
L'alma mia nessun più smuova.
Tradimento, la tua prova
spaventosa mostri al sol.)

Jago
(A Cassio.)
(Indicando il fazzoletto.)
Quest'è una ragna
dove il tuo cuor
casca, si lagna,
s'impiglia e muor.
Tropo l'ammiri,
troppo la guardi,
bada ai deliri
vani e bugiardi.
Quest'è una ragna
dove il tuo cuor
casca, si lagna,
s'impiglia e muor.

Cassio
(Guardando il fazzoletto che avrà ritolto a Jago.)
Miracolo vago
dell'aspo e dell'ago
che in raggi tramuta
le fila d'un vel;
più bianco, più lieve
che fiocco di neve,
che nube tessuta
dall'aure del ciel.
(Squillo di tromba interno, poi un colpo di cannone.)
(Otello sarà ritornato nel vano del verone.)

Jago
Quest'è il segnale che annuncia l'approdo
della trireme veneziana. Ascolta.
(Squilli da varie parti.)
Tutto il castel co' suoi squilli risponde.
Se qui non vuoi con Otello scontrarti
fuggi.

Cassio
Addio.

Jago
Va'.
(Cassio esce velocemente dal fondo.)

Scena sesta
Jago. Otello.

Otello
(Avvicinandosi a Jago.)
Come la ucciderò?

Jago
Vedeste ben com'egli ha riso?

Otello
Vidi.
(Di tanto in tanto salve di gioia e squilli che si avvicinano.)

Jago
E il fazzoletto?

Otello
Tutto vidi.

Voci
(Dal di fuori, lontane.)
Evviva!

Voci
Alla riva!

Voci
Allo sbarco!

Otello
È condannata.
Fa' ch'io m'abbia un velen per questa notte.

Voci
(Più vicine.)
Evviva! Evviva il Leon di San Marco!

Jago
Il toscano no, val meglio soffocarla,
là, nel suo letto, là, dove ha peccato.

Otello
Questa giustizia tua mi piace.

Jago
A Cassio
Jago provvederà.

Otello
Jago, fin d'ora
mio Capitano t'eleggo.

Jago
Mio duce,
grazie vi rendo.
(Il tumulto è sempre più vicino. Fanfare e grida.)
Ecco gli ambasciatori.
Li accogliete. Ma ad evitar sospetti
Desdemona si mostri a quei messeri.

Otello
Sì, qui l'adduci.
(Jago esce dalla porta di sinistra: Otello s'avvia verso il fondo per ricevere gli ambasciatori.)

Scena settima
Otello. Lodovico, Roderigo, l'araldo. Dignitari della Repubblica Veneta. Gentiluomini e dame. Soldati. Trombettieri, dal fondo, poi Jago con Desdemona ed Emilia, dalla sinistra.

Lodovico
(Tenendo una pergamena.)
Il Doge ed il Senato
salutano l'eroe trionfatore
di Cipro. Io reco nelle vostre mani
il messaggio dogale.

Otello
(Prendendo il messaggio e baciando il suggello.)
Io bacio il segno
della Sovrana Maestà.
(Lo spiega e legge.)

Lodovico
(Avvicinandosi a Desdemona.)
Madonna,
v'abbia il cielo in sua guardia.

Desdemona
E il ciel v'ascolti.

Emilia
(A Desdemona, a parte.)
(Come sei mesta.)

Desdemona
(Ad Emilia, a parte.)
(Emilia! una gran nube
turba il senno d'Otello e il mio destino.)

Jago
(*Andando da Lodovico.*)
Messer, son lieto di vedervi.
(*Lodovico, Desdemona e Jago formano un crocchio insieme.*)

Lodovico
Jago,
quali nuove?... ma in mezzo a voi non trovo
Cassio.

Jago
Con lui crucciato è Otello.

Desdemona
Credo
che in grazia tornerà.

Otello
(*A Desdemona rapidamente e sempre in atto di leggere.*)
Ne siete certa?

Desdemona
Che dite?

Lodovico
Ei legge, non vi parla.

Jago
Forse
che in grazia tornerà.

Desdemona
Jago, lo spero;
sai se un verace affetto io porti a Cassio...

Otello
(*Sempre in atto di leggere e febbrilmente a Desdemona sottovoce.*)
Frenate dunque le labbra loquaci...

Desdemona
Perdonate, signor...

Otello
(*Arventandosi contro Desdemona.*)
Demonio, taci!!

Lodovico
(*Arrestando il gesto d'Otello.*)
Ferma!

Tutti
Orrore!

Lodovico
La mente mia non osa
pensar ch'io vidi il vero.

Otello
(*Repentinamente all'araldo e con accento imperioso.*)
A me Cassio!
(*L'araldo esce.*)

Jago
(*Passando rapido accanto ad Otello, e a bassa voce.*)
(*Che tenti?*)

Otello
(*A Jago a bassa voce.*)
(*Guardala mentr'ei giunge.*)

Lodovico
Ah! triste sposa!
(*A bassa voce avvicinandosi a Jago che si sarà un po' allontanato da Otello.*)
Quest'è dunque l'eroe? quest'è il guerriero
dai sublimi ardimenti?

Jago
(*A Lodovico alzando le spalle.*)
È quel ch'egli è.

Lodovico
Palesa il tuo pensiero.

Jago
Meglio è tener su ciò la lingua muta.

Scena ottava
Cassio seguito dall'araldo, e detti.

Otello
(*Che avrà sempre fissato la porta.*)
(*Eccolo! È lui!*)
(*Avvicinandosi a Jago mentre Cassio è sulla soglia.*)
Nell'animo lo scruta.)
(*Ad alta voce a tutti.*)
Messer! Il Doge...
(*Ruvidamente ma sottovoce a Desdemona.*)
(*ben tu fingi il pianto*)

(*A tutti ad alta voce.*)
mi richiama a Venezia.

Roderigo
(*Infida sorte!*)

Otello
(*Continuando ad alta voce e dominandosi.*)
E in Cipro elegge
mio successor colui che stava accanto
al mio vessillo, Cassio.

Jago
(*Fieramente e sorpreso.*)
(*Inferno e morte!*)

Otello
(*Continuando come sopra e mostrando la pergamena.*)
La parola ducale è nostra legge.

Cassio
(*Inclinandosi ad Otello.*)
Obbedirò.

Otello
(*Rapidamente a Jago in segreto ed indicando Cassio.*)
(*Vedi? non par che esulti*)
l'infame.

Jago
No.)

Otello
(*Ad alta voce a tutti.*)
La ciurma e la coorte
(*A Desdemona sottovoce e rapidissimo.*)
(*continua i tuoi singulti...*)
(*Ad alta voce a tutti, senza più guardar Cassio.*)
e le navi e il castello
lascio in poter del nuovo duce.

Lodovico
(*A Otello, additando Desdemona che s'avvicina supplicevolmente.*)

Otello,
per pietà la conforta o il cor le infrangi.

Otello
(*A Lodovico e Desdemona.*)
Noi salperem domani.
(*Afferra Desdemona furiosamente.*)
A terra!... e piangil...
(*Desdemona cade. Emilia e Lodovico la sollevano pietosamente.*)

Desdemona
A terra!... sì... nel livido
fango... percossa... io giaccio...
Piango... m'agghiaccia il brivido

dell'anima che muor.
E un dì sul mio sorriso
fioria la speme e il bacio
ed or... l'angoscia in viso
e l'agonia nel cor.

Emilia
(*Quella innocente un fremito
d'odio non ha né un gesto,
trattiene in petto il gemito
con doloroso fren.*)
Ah chi non piange,
non ha più core in sen.
La lagrima si frange
muta sul volto mesto:
no, chi per lei non piange
non ha pietade in sen.)

Roderigo
(*Per me s'oscura il mondo,
s'annuvola il destin;
l'angiol soave e biondo
scompar dal mio cammin.*)

Cassio
(*L'ora è fatal! un fulmine
sul mio cammin l'addita.
Già di mia sorte il culmine
s'offre all'inerte man.*)
L'ebbra fortuna incalza
la fuga della vita.
Questa che al ciel m'innalza
è un'onda d'uragan.)

Lodovico
(*Egli la man funerea
scuote anelando d'ira,
essa la faccia eterea
volge piangendo al ciel.*)
Nel contemplar quel pianto
la carità sospira,
e un tenero compianto
stempra del core il gel.)

Il Coro
(*A gruppi dialogando.*)

Dame
Pietà!

Cavalieri
Mistero!

Dame
Ansia mortale, bieca,
ne ingombra, anime assorto in lungo error.

Cavalieri
Quell'uomo nero è sepolcrale, e cieca
un'ombra è in lui di morte e di terror.

Dame
Vista crudel!

Cavalieri
Tuoni un clamor di gloria
che sperda il nostro duolo.
L'astro della vittoria
splenda sul nostro suolo.

Dame
Ei la colpi! quel viso santo, pallido,
blando, si china e tace e piange e muor.
Piangon così nel ciel lor pianto gli angeli
quando perduto giace il peccator.

Jago
(Avvicinandosi a Otello che resterà accasciato su d'un sedile.)
(Una parola.

Otello
E che?

Jago
T'affretta! Rapido
slancia la tua vendetta! Il tempo vola.

Otello
Ben parli.

Jago
È l'ira inutil ciancia. Scuotiti!
All'opra ergi tua mira! All'opra sola!
Io penso a Cassio. Ei le sue trame espia.
L'infame anima ria l'averno inghiotte!

Otello
Chi gliela svelle?

Jago
Io.

Otello
Tu?

Jago
Giurai.

Otello
Tal sia.

Jago
Tu avrai le sue novelle questa notte...)
(Abbandona Otello e si dirige verso Roderigo.)

Jago
(Ironicamente a Roderigo.)
(I sogni tuoi saranno in mar domani
e tu sull'aspra terra.

Roderigo
Ahi triste!

Jago
Ahi stolto!
Stolto! Se vuoi tu puoi sperar; gli umani,
orsù! cimenti afferra, e m'odi.

Roderigo
Ascolto.

Jago
Col primo albor salpa il vascello. Or Cassio
è il duce. Eppur se avvien che a questi accada
(Toccando la spada.)
sventura... allor qui resta Otello.

Roderigo
Lùgubre
luce d'atro balen!

Jago
Mano alla spada!
A notte folta io la sua traccia vigilo,
e il varco e l'ora scruto, il resto a te.
Sarò tua scolta. A caccia! a caccia! Cingiti
l'arco!

Roderigo
Sì! t'ho venduto onore e fé.)

Jago
Tuoni in clamor di gloria
che sperda il nostro duol!
L'astro della vittoria
splenda su questo suol!

Roderigo
Il dado è tratto! Impavido t'attendo
ultima sorte, occulto mio destin.
Mi sprona amor, ma un avido, tremendo
astro di morte infesta il mio cammin.

Otello
(Ergendosi e rivolto alla folla, terribilmente.)
Fuggite!

Tutti
Ciel!

Otello
(Slanciandosi contro la folla.)
Tutti fuggite Otello!
(Fanfara interna.)

Jago
(Agli astanti.)
Lo assale una malia
che d'ogni senso il priva.

Otello
(Con forza.)
Chi non si scosta è contro me rubello.

Lodovico
(Fa per trascinare lontano Desdemona.)
Mi segui...

Voci
(Dal di fuori.)
Evviva!

Desdemona
(Sciogliendosi da Lodovico e accorrendo verso Otello.)
Mio sposo!

Otello
(A Desdemona.)
Anima mia
ti maledico!

Tutti
(Escono inorriditi.)
Orror!...
(Desdemona, fra Emilia e Lodovico, esce.)

Scena nona
Otello e Jago soli.

Otello
(Sempre più affannoso.)
Fuggirmi io sol non so!... Sangue! Ah! l'abbietto
pensiero!... ciò m'accora!
(Convulsivamente, delirando.)
Vederli insieme avvinti... il fazzoletto!
Ah!...
(Sviene.)

Jago
(Il mio velen lavora.)

Fanfara e Voci
(Dal di fuori.)
Viva Otello!

Jago
(Ascoltando le grida, poi osservando Otello disteso a terra tramortito.)

L'eco della vittoria
porge sua laude estrema.
(Dopo una pausa.)
Chi può vietar che questa fronte io prema
col mio tallone?

Fanfara e Voci
(Esterne più vicine.)
Evviva Otello! Gloria
al Leon di Venezia!

Jago
(Ritto e con gesto d'orrendo trionfo, indicando il corpo inerte d'Otello.)

Ecco il Leone!...

Atto quarto

Scena prima

La camera di Desdemona.

Letto, inginocchiatoio, tavolo, specchio, sedie. Una lampada arde appesa davanti all'immagine della Madonna che sta al di sopra dell'inginocchiatoio. Porta a destra. È notte. Un lume acceso sul tavolo.

Desdemona. Emilia.

Emilia

Era più calmo?

Desdemona

Mi pareva. M'ingiunse di coricarmi e d'attenderlo. Emilia, te ne prego, distendi sul mio letto la mia candida veste nuziale. Senti. Se pria di te morir dovessi mi sePELLisci con un di quei veli.

Emilia

Scacciate queste idee.

Desdemona

(Sedendo macchinalmente davanti allo specchio.)

Son mesta tanto.

Mia madre aveva una povera ancella innamorata e bella; era il suo nome Barbara. Amava un uom che poi l'abbandonò, cantava un canzone: la canzon del Salice.

(A Emilia.)

Mi disciogli le chiome.

Io questa sera ho la memoria piena di quella cantilena:

Piangea cantando
nell'erma landa,
piangea la mesta.

O Salce! Salce! Salce!

Sedeo chinando
sul sen la testa!

O Salce! Salce! Salce!

Cantiamo! il Salce funebre
sarà la mia ghirlanda.

Affrettati; fra poco giunge Otello.

Scorreano i rivi fra le zolle in fior,

gemea quel core affranto,
e dalle ciglia le sgorgava il cor
l'amara onda del pianto.

O Salce! Salce! Salce!

Cantiamo! il Salce funebre
sarà la mia ghirlanda.

Scendean gli augelli a vol dai rami cupi
verso quel dolce canto.

E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto,
da impietosir le rupi.

(A Emilia levandosi un anello dal dito.)

Riponi questo anello.

Povera Barbara! – Solea la storia
con questo semplice – suono finir:

Egli era nato – per la sua gloria,
io per amarlo...

(Interrompendo.)

Ascolta. Odo un lamento.

(Emilia fa qualche passo.)

Taci. Chi batte a quella porta?...

Emilia

È il vento.

Desdemona

Io per amarlo e per morir.

Emilia, addio. Come m'ardono le ciglia!
È presagio di pianto.

(Abbraccia Emilia che esce.)

Buona notte.

Scena seconda

Desdemona sola.

Desdemona

(Va all'inginocchiatoio.)

Ave Maria, piena di grazia, eletta
fra le spose e le vergini sei tu,
sia benedetto il frutto, o benedetta,
di tue materne viscere, Gesù.

Prega per chi adorando a te si prostra,

prega pel peccator, per l'innocente
e pel debole oppresso e pel possente,
misero anch'esso, tua pietà dimostra.

Prega per chi sotto l'oltraggio piega
la fronte e sotto la malvagia sorte;

per noi tu prega
sempre e nell'ora della morte nostra.

*(Resta ancora inginocchiata ed appoggia la fronte
sull'inginocchiato come chi ripeta mentalmente un'orazione.
Non s'odono che le prime e le ultime parole della preghiera.)*

Ave Maria

.

. nell'ora della morte.

Amen.

(S'alza e va a coricarsi.)

Scena terza

Desdemona. Otello.

*(Otello entra da una porta segreta, depono una scimitarra sul
tavolo, s'arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no.
Guarda Desdemona. Spegne la face. La scena resta rischiarata
dal solo lume dell'inginocchiato. Otello, spinto da un impeto
di furore, s'avvicina al letto; ma là s'arresta. Contempla
lungamente Desdemona che dorme. La bacia tre volte.
All'ultimo bacio Desdemona si desta.)*

Desdemona

... Chi è là?...

Otello?

Otello

Sì. Diceste questa sera
le vostre preci?

Desdemona

Orai.

Otello

Se vi sovviene
di qualche colpa commessa che attenda
grazia dal ciel, imploratela tosto.

Desdemona

Perché?

Otello

T'affretta. Uccidere non voglio
l'anima tua.

Desdemona

D'uccider parli?

Otello

Sì.

Desdemona

Pietà di me, mio Dio.

Otello

Amen.

Desdemona

pietà voi pure.

E abbiate

Otello

Pensa ai tuoi peccati.

Desdemona

Mio peccato è l'amor.

Otello

Perciò tu muori.

Desdemona

E perché t'amo m'uccidi?...

Otello

Ami Cassio.

Desdemona

No! sull'anima mia!!

Otello

Quel fazzoletto
ch'io ti donai gli desti.

Desdemona

Non è vero!

Otello

Nella sua man lo vidi.

Desdemona

Io rea non sono!

Otello

Confessa!

Desdemona

Giuro!

Otello
Bada allo spergiuro...
Pensa che sei sul tuo letto di morte.

Desdemona
Non per morir.

Otello
Per morir tosto.

Desdemona
Aita!
Cassio non amo... ch'ei qui venga... ei parli.

Otello
Muto è per sempre.

Desdemona
Cielo! Morto?

Otello
Morto.

Desdemona
Son perduta!... ei tradito!

Otello
E pianger l'osi?

Desdemona
Otello... non uccidermi...

Otello
Tu invano
ti difendi.

Desdemona
Ch'io viva ancor...

Otello
Giù! cadì,
prostituta!...

Desdemona
Pietà!

Otello
Muori!!

Desdemona
Ch'io viva
questa notte...

Otello
No.

Desdemona
Un'ora...

Otello
No.

Desdemona
Un istante.

Otello
No.

Desdemona
Sol ch'io dica un'Ave.

Otello
È tardi! È tardi!...
(La soffoca. Un grido di Desdemona.)
(S'ode bussare alla porta.)

Otello
(Contemplando il corpo inerte di Desdemona.)
Calma come la tomba.

Emilia
(Dal di fuori.)
Aprite! Aprite!

Otello
(Trabalzando.)
Chi è là! Chi batte!

Emilia
(Come sopra.)
Signor mio... ven prego,
lasciate ch'io vi parli... Aprite!

Otello
(Aprendo.)
Emilia,
che avvenne?

Emilia
(Entrando.)
Un gran delitto! Cassio uccise
Rodrigo.

Otello
E Cassio?

Emilia
Vive.

Otello
Cassio vive!!

Desdemona
(Dal letto.)
Ingiustamente... uccisa ingiustamente...

Emilia
(Accorrendo al letto.)
Chi geme là?... Orrore!

Desdemona
Muio innocente...

Emilia
Gran Dio!... Chi fu?

Desdemona
Nessuno... io stessa... al mio
signor mi raccomanda...
Muio innocente... Addio...
(Muore.)

Otello
O mentitrice! io l'uccisi.

Emilia
Assassino!

Otello
Fu di Cassio la druda. A Jago il chiedi.

Emilia
A Jago?!

Otello
A Jago.

Emilia
Stolto!! e tu il credesti?...

Otello
Negar lo ardisci?
(Fa per avventarsi contro Emilia.)

Emilia
Non ti temo.

Otello
(La afferra.)
Bada!

Emilia
(Si svincola e corre verso la porta gridando disperatamente.)
Olà! Soccorso! Aiuto! Otello uccise
Desdemona!

Scena quarta
Otello. Emilia. Lodovico. Cassio. Jago. Poi Montano con gente
armata.

Tutti
(Tranne Otello ed Emilia.)
Quai grida! Orrore! Orrore!

Emilia
Jago, smentisci quel vile assassino.
Hai tu creduto Desdemona infida?
Parla!

Jago
Tal la credea.

Otello
Quel fazzoletto
che un dì le diedi, a Cassio essa donava.

Emilia
O potenza divina!

Jago
(Ad Emilia.)
Taci!

Emilia
No,
tutto rivelo!

Jago
Taci!

Emilia
No! Costui
dalla mia man quel fazzoletto svelse
a viva forza.

Cassio
E nella mia dimora
trovai quel vel.

Montano

(Entrando ed indicando Jago.)

Roderigo morente
mi svelò di quest'uom l'arti nefande.

Otello

(A Jago.)

Ah! discolpati!!

Jago

(Fuggendo.)

No.

Lodovico

Ferma.

Montano

S'insegua.

(Alcuni escono inseguendo Jago.)

Tutti

Afferratelo!

Otello

(Slanciandosi per afferrar la spada.)

E il ciel non ha più fulmini?!...

Lodovico

La spada a me!

Otello

Tant'osi?! Niun mi tema
s'anco armato mi vede. Ecco la fine
del mio cammin... Oh! Gloria! Otello fu.

(Lascia cadere la spada.)

(Va presso al letto e contempla Desdemona.)

E tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella,
pia creatura nata sotto maligna stella.
Fredda come la casta tua vita, e in cielo assorta.
Desdemona! Desdemona!... Ah!... morta!... morta!...

[morta!...

(Estraendo furtivamente dalle vesti un pugnale.)

Ho un'arma ancor!

(Si ferisce.)

Cassio

Ah! Ferma!

Tutti

Sciagurato!

Otello

Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai.

Or morendo... nell'ombra... in cui mi giacio...
un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...

(Muore.)

Il soggetto

Atto primo

La flotta veneziana approda a Cipro nel corso di una furiosa tempesta e Otello, sbarcando, annuncia la vittoria contro i turchi, poi accompagnato da Cassio e Montano si ritira nel castello. La città è in festa, mentre Roderigo confida il proprio tormento a Jago: egli ama Desdemona, la moglie di Otello, senza speranza. Ma Jago lo rassicura, forse a Desdemona verranno a noia le carezze del moro, quell'Otello che anch'egli odia, perché ha nominato capitano il bel Cassio e ha relegato lui nel ruolo più modesto di alfiere. Torna Cassio, per prendere parte alla festa popolare; Jago gli fa bere qualche bicchiere di troppo e lo spinge a brindare alla bella Desdemona, suscitando la gelosia di Roderigo. E quando Montano invita Cassio al suo turno di guardia, scoppia una lite che Jago abilmente fomenta fino a farla sembrare una sommossa, nel corso della quale Cassio ferisce Montano. Otello, sopraggiunto nel frattempo, nel vedere ciò toglie il grado di capitano a Cassio e ordina a Jago di riportare la calma, per poi ritirarsi nel castello abbracciando Desdemona.

Atto secondo

Jago rassicura Cassio: egli sarà di nuovo capitano se chiederà aiuto a Desdemona, alla quale Otello nulla può rifiutare. Ed ecco che Otello, sopraggiungendo, coglie un'espressione di disappunto in Jago che sta osservando il dialogo fra Cassio e Desdemona. Incuriosito, Otello chiede spiegazioni e Jago, con abili domande ed evasive risposte, insinua nel moro il sospetto che Cassio ami Desdemona e ne sia ricambiato. Quando Cassio si allontana, Desdemona si avvicina a Otello e gli chiede di perdonare il capitano degradato: Otello ha un'improvvisa reazione, lei vorrebbe fasciargli la fronte con un fazzoletto, ma lui lo getta a terra. Di nascosto, Jago riesce a strappare il fazzoletto dalle mani di Emilia, che lo ha raccolto. Ora, per convincersi della colpevolezza di Desdemona, Otello chiede a Jago delle prove: una notte, mentre Cassio dormiva – racconta Jago – l'ho udito più volte invocare il nome di Desdemona, e nelle sue mani ho visto un fazzoletto ricamato che forse le appartiene. Otello, in preda alla più lacerante gelosia, giura di vendicarsi e Jago si unisce a lui nel terribile giuramento.

Atto terzo

Desdemona cerca ancora una volta di intercedere per Cassio, ma Otello le chiede del fazzoletto e, quando la moglie gli

Synopsis

Act I

The Venetian fleet lands in Cyprus during a fierce storm. Otello comes in and announces his victory over the Turks, then retires in the castle with Cassio and Montano. While the city celebrates, Roderigo confides his torment to Jago: he is in love with Desdemona, Otello's wife, and has no hope of winning her love. Jago assures him that Desdemona will soon tire of her husband's caresses, and reveals he hates Otello for promoting the handsome Cassio to Captain and relegating him to the modest role of ensign. When Cassio comes back to take part in the celebrations, Jago goads him into drinking and, as he grows tipsy, proposes a toast to beautiful Desdemona, provoking the jealousy of Roderigo. Montano arrives to escort Cassio to his turn at guarding the castle, but they quarrel. Jago skilfully stirs up a brawl and Cassio wounds Montano. Otello bursts in, strips Cassio of his rank and orders Jago to restore peace. He then retires slowly to the castle, arm in arm with his beloved Desdemona.

Act II

Jago reassures Cassio: he will be reinstated if he presents his case to Desdemona, since Otello never refuses anything to her. When Otello enters, he sees disappointment in the eyes of Jago, who is watching Cassio talk to Desdemona. He asks for an explanation, but Jago skirts around the question arousing Otello's suspicion that Cassio loves Desdemona and is reciprocated. When Cassio leaves, Desdemona approaches Otello with a petition for pardon from Cassio. Otello has a sudden reaction, and when she offers a handkerchief to cool his forehead, he throws it to the ground. Jago seizes the handkerchief from the hands of Emilia, his wife and Desdemona's attendant, who picked it up. Otello calls for certain proof of Desdemona's guilt, and Jago relates a story of how Cassio spoke of Desdemona in his sleep. He also reveals that he saw her handkerchief in Cassio's hand. Exploding with rage and



risponde di non averlo con sé, la aggredisce con violenza insultandola. Mentre Otello è al colmo dell'abbattimento, vede Cassio tenere in mano il fazzoletto di Desdemona, che Jago ha posto di nascosto nella sua dimora. Non gli occorrono altre prove: nomina Jago capitano e lo incarica di uccidere Cassio, mentre a Desdemona penserà lui stesso. Giungono gli ambasciatori veneziani guidati da Lodovico, con un messaggio del Doge: Otello è richiamato a Venezia e Cassio sarà il suo successore. Davanti a loro, stupiti, Otello ha ancora parole di disprezzo per la moglie.

Atto quarto

Nella sua stanza, aiutata da Emilia, Desdemona si prepara alla notte, in attesa di Otello. Prega, poi si addormenta. Entra quindi Otello che la bacia tre volte: lei si sveglia, lui la invita a confessare la propria colpa e a prepararsi a morire, infine, insensibile alle sue strazianti preghiere, la soffoca. Torna improvvisamente Emilia per annunciare che Cassio ha ucciso Roderigo e, scoprendo Desdemona morente, chiama aiuto. Sopraggiungono Jago, Cassio e Montano: quest'ultimo rivela che Roderigo morente ha svelato le orribili trame di Jago, che fugge. Otello si avvicina al letto di Desdemona, si trafigge con un pugnale e, cadendo sopra di lei, la bacia ancora tre volte.

jealousy, Otello swears vengeance, and Iago joins in the terrible oath.

Act III

Desdemona pleads for Cassio again, but Otello demands the handkerchief he gave her. When he learns she does not have it, he violently insults her. In a mood of utter dejection, Otello sees Cassio holding Desdemona's handkerchief, which Iago had secretly hidden in his place. He needs no further proof: he promotes Iago to Captain and instructs him to kill Cassio, while he vows to kill Desdemona. Some dignitaries from Venice arrive with ambassador Lodovico. They bring a message from the Doge: Otello is recalled to Venice and Cassio is appointed to govern Cyprus. Losing control at this news, Otello hurls more insults to his wife.

Act IV

In her room, Desdemona prepares for bed with Emilia's help, waiting for Otello. She says her prayers and falls asleep. Otello enters and wakes her up with three kisses. He invites her to confess her guilt and prepare to die, then strangles her, insensitive to her harrowing protests. Emilia suddenly returns with news that Cassio has killed Roderigo. She finds the dying Desdemona and calls for help. Iago, Cassio and Montano arrive. Montano reports the dying Roderigo revealed Iago's horrible plot, but Iago escapes. Otello approaches Desdemona's deathbed, draws a dagger and stabs himself. He collapses by her side and kisses her three times before expiring.



10, 17 novembre ore 15.30, 14 novembre ore 20.30

Falstaff

commedia lirica in tre atti
libretto di Arrigo Boito
dalla commedia *Le allegre comari* di Windsor e dal dramma *Enrico IV* di William Shakespeare

musica di Giuseppe Verdi

(Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Sir John Falstaff	Kiril Manolov
Ford	Francesco Landolfi
Fenton	Matthias Stier
Dr. Cajus	Giorgio Trucco
Bardolfo	Matteo Falcier
Pistola	Graziano Dallavalle
Mrs. Alice Ford	Eleonora Buratto
Nannetta	Damiana Mizzi
Mrs. Quickly	Isabel De Paoli
Mrs. Meg Page	Anna Malavasi
L'Oste della Giarrettiera	Fabrizio Petrachi
Robin paggio di Falstaff	Michael D'Adamio

direttore Nicola Paszkowski

regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti

light design Vincent Longuemare *set design* Ezio Antonelli

costumi Alessandro Lai *visual design* Davide Broccoli

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

"DanzActori" Trilogia d'autunno

Marta Capaccioli, Francesca De Lorenzi, Carlo Gambaro, Mirko Guerrini,
Alberto Mario Lazzarini, Giorgia Massaro, Chiara Nicastro

assistente alla regia e direzione di scena Maria Grazia Martelli

maestri di sala Davide Cavalli, Elisa Cerri *maestro collaboratore* Rossana Ruello

immagini fotografiche Miriam Anconelli, Luca Concas, Martina Zanzani (VerdiWeb 2012)

service audio BH Audio *service video* Visual Technology, Ravenna *sovratitoli* Prescott Studio Firenze

responsabile sartoria Anna Tondini *sarte* Marta Benini, Manuela Monti, Margherita Savorani

parrucche Denia Donati *trucco* Mariangela Righetti *attrezzista* Enrico Berini, Federica Caraboni

realizzazione scene Laboratorio del Teatro Alighieri *costumi* Tirelli Costumi Roma *calzature* Pompei Roma
si ringrazia il Teatro dell'Opera di Roma per la fornitura di costumi e attrezzerie

nuovo allestimento

coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri Ravenna, Teatro del Giglio Lucca,
Fondazione Teatri di Piacenza, Teatro dell'Opera Giocosa di Savona, Fondazione Teatro Comunale di Ferrara

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins

Samuele Galeano**
Stefano Gullo
Francesco Salsi
Alessandro Cosentino
Roberta Mazzotta
Francesca Palmisano
Antonella D'Andrea
Alessandro Ceravolo
Alessandro Sgarabottolo
Costanza Scanavini

violini secondi second violins

Marco Nicolussi*
David Scaroni
Roberto Terranova
Isabella Rex
Maria Giulia Calcara
Andrea Paschetto
Elisa Voltan
Francesca Tamponi

viola violas

Flavia Giordanengo*
Clara Garcia Barrientos
Friederich Binet
Davide Bravo
Francesca Profeta
Francesca Moreschi

violoncelli cellos

Peter Krause*
Martina Biondi
Enrico Graziani
Irene Zatta
Giada Vettori
Veronica Fabbri

contrabbassi basses

Cecilia Perfetti*
Renzo Schina
Davide Sorbello
Dario Balleggi

flauti flutes

Gianluca Campo*
Roberta Zorino
Jona Venturi (anche **ottavino**
piccolo)

oboi oboes

Gianluca Tassinari*
Maria Chiara Braccalenti

corno inglese English horn

Cecilia Mugnai

clarinetti clarinets

Simone Nicoletta*
Roberta Patrini

clarinetto basso bass clarinet Luisa Rosso

fagotti bassoons

Andrea Mazza*
Angela Gravina

corni horns

Fabrizio Giannitelli*
Simone Ciro Cinque
Davide Bettani
Giulio Montanari

trombe trumpets

Nausica Breda*
Nicola Baratin
Guido Masin

tromboni trombones

Emanuele Quaranta*
Andrea Angeloni
Roberto Basile
Gianluca Tortora

timpani timpani

Sebastiano Nidi*

percussioni percussions

Saverio Rufo
Federico Zammarini

arpa harp

Antonio Ostuni*

chitarra guitar

Aldo Ferrari

corno di palcoscenico stage horn

Alessandro Piras

ispettore d'orchestra stage manager

Leandro Nannini

** spalla

* prime parti

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

soprani sopranos

Barbara Aldegheri
Carina Calafiura
Gloria Contin
Eva Grossi
Azusa Kinashi
Luisa Staboli
Federica Vitali

contralti altos

Eleonora Ardigò
Federica Bartoli
Barbara Chiriaco
Rumiana Petrova
Maria Miccoli
Cristina Selavaggi
Daniela Vigani

tenori primi first tenors

Lorenzo Caltagirone
Gianluigi Gremizzi
Gjergi Kora
Bruno Nogara
Aronne Rivoli
Roberto Toscano

tenori secondi second tenors

Manuel Epis
Sergio Martella
Mario Passaquindici
Donato Scorza

baritoni baritones

Joseph Carotti
Lorenzo Malagola Barbieri
Alfredo Stefanelli

bassi basses

Massimo Carrino
Luca Marcheselli
Ruggiero Lo Popolo

Personaggi

Sir John Falstaff **baritono**
Ford, *marito d'Alice* **baritono**
Fenton **tenore**
Dr. Cajus **tenore**
Bardolfo, *seguace di Falstaff* **tenore**
Pistola, *seguace di Falstaff* **basso**
Mrs. Alice Ford **soprano**
Nannetta, *figlia d'Alice e di Ford* **soprano**
Mrs. Quickly **mezzosoprano**
Mrs. Meg Page **mezzosoprano**
L'Oste della Giarrettiera –
Robin, *paggio di Falstaff* –
Un paggetto di Ford –

Borghesi e popolani, Servi di Ford, Mascherata di Folletti,
di Fate, di Streghe, ecc.

La vicenda si svolge a Windsor sotto il regno di Enrico IV
d'Inghilterra.

La presente commedia è tolta dalle *Allegre Comari di Windsor*
e da parecchi passi dell'*Enrico IV* riguardanti il personaggio di
Falstaff.

Atto primo

Parte prima

L'interno dell'Osteria della Giarrettiera.

Una tavola. Un gran seggiolone. Una panca. Sulla tavola i resti d'un desinare, parecchie bottiglie e un bicchiere. Calamaio, penne, carta, una candela accesa. Una scopa appoggiata al muro. Uscio nel fondo, porta a sinistra.

Falstaff è occupato a riscaldare la cera di due lettere alla fiamma della candela, poi le suggella con un anello. Dopo averle suggellate spegne il lume e si mette a bere comodamente sdraiato sul seggiolone.

Falstaff, Dr. Cajus, Bardolfo, Pistola, l'Oste nel fondo.

Dr. Cajus

(Entrando dalla porta a sinistra e gridando minaccioso.)

Falstaff!

Falstaff

(Senza abbadare alle vociferazioni del Dr. Cajus, chiama l'Oste che si avvicina.)

Olà!

Dr. Cajus

(Più forte di prima.)

Sir John Falstaff!!

Bardolfo

(Al Dr. Cajus)

Oh! che vi piglia?!

Dr. Cajus

(Sempre vociando e avvicinandosi a Falstaff che non gli dà retta.)

Hai battuto i miei servi!...

Falstaff

(All'Oste, che esce per eseguir l'ordine.)

Oste! un'altra bottiglia

di Xeres.

Dr. Cajus

(Come sopra.)

Hai fiaccata la mia giumenta baia, sforzata la mia casa.

Falstaff

Ma non la tua massaia.

Dr. Cajus

Troppa grazia! Una vecchia cisposa. Ampio Messere, se foste venti volte John Falstaff Cavaliere v'obbligherò a rispondermi.

Falstaff

(Con flemma.)

Ecco la mia risposta:

“Ho fatto ciò che hai detto”.

Dr. Cajus

E poi?

Falstaff

L'ho fatto apposta.

Dr. Cajus

(Gridando.)

M'appellerò al Consiglio Real.

Falstaff

Vatti con Dio.

Sta' zitto o avrai le beffe; quest'è il consiglio mio.

Dr. Cajus

(Ripigliando la sfuriata contro Bardolfo.)

Non è finita!!

Falstaff

Al diavolo!

Dr. Cajus

Bardolfo!

Bardolfo

Ser Dottore.

Dr. Cajus

(Sempre con tono minaccioso.)

Tu, ier, m'hai fatto bere.

Bardolfo

Pur troppo! e che dolore!...

(Si fa tastare il polso dal Dr. Cajus.)

Sto mal. D'un tuo pronostico m'assisti. Ho l'intestino guasto. Malanno agli osti che dan la calce al vino!

(Mettendo l'indice sul proprio naso enorme e rubicondo.)
Vedi questa meteora?

Dr. Cajus
La vedo.

Bardolfo
Essa si corca
rossa così ogni notte.

Dr. Cajus
(Scoppiando.)
Pronostico di forca!
(Indicando Pistola.)
M'hai fatto ber, furfante, con lui, narrando frasche;
poi, quando fui ben ciuschero, m'hai vuotate le tasche.

Bardolfo
(Con decoro.)
Non io.

Dr. Cajus
Chi fu?

Falstaff
(Chiamando.)
Pistola!

Pistola
(Avanzandosi.)
Padrone.

Falstaff
(Sempre seduto sul seggiolone e con flemma.)
Hai tu vuotate
le tasche a quel Messere?

Dr. Cajus
(Scattando contro Pistola.)
Certo fu lui. Guardate
come s'atteggia al niego quel ceffo da bugiardo!
(Vuotando una tasca della giubba.)
Qui c'eran due scellini del regno d'Edoardo
e sei mezze-corone. Non ne riman più segno.

Pistola
(A Falstaff, dignitosamente brandendo la scopa.)
Padron, chiedo di battermi con quest'arma di legno.
(Al Dottore con forza.)
Vi smentisco!

Dr. Cajus
Bifolco! tu parli a un gentiluomo!

Pistola
Gonzo!

Dr. Cajus
Pezzente!

Pistola
Bestia!

Dr. Cajus
Can!

Pistola
Vil!

Dr. Cajus
Spauracchio!

Pistola
Gnomo!

Dr. Cajus
Germoglio di mandragora!

Pistola
Chi?

Dr. Cajus
Tu.

Pistola
Ripeti!

Dr. Cajus
Sì.

Pistola
(Scagliandosi contro il Dottore.)
Saette!!!

Falstaff
Ehi là! Pistola!
(Al cenno di Falstaff, Pistola si frena.)
Non scaricarti qui!
(Chiamando Bardolfo, che s'avvicina.)
Bardolfo! Chi ha vuotate le tasche a quel Messere?

Dr. Cajus
(Subito.)
Fu l'un dei due.

Bardolfo
(Con serenità indicando il Dr. Cajus.)
Costui beve, poi pel gran bere
perde i suoi cinque sensi, poi ti narra una favola
ch'egli ha sognato mentre dormì sotto la tavola.

Falstaff
(Al Dr. Cajus.)
L'odi? Se ti capaciti, del ver tu sei sicuro.
I fatti son negati. Vattene in pace.

Dr. Cajus
Giuro
che se mai mi ubbriaco ancora all'osteria
sarà fra gente onesta, sobria, civile e pia.
(Esce dalla porta a sinistra.)

Bardolfo e Pistola
(Accompagnando buffonescamente sino all'uscio il Dr. Cajus e salmodiando.)
Amen.

Falstaff
Cessi l'antifona. La urlate in contrattempo.
(Bardolfo e Pistola smettono e si avvicinano a Falstaff.)
L'arte sta in questa massima: "Rubar con garbo e a tempo".
Siete dei rozzi artisti.
(Si mette ad esaminare il conto che l'Oste avrà portato insieme alla bottiglia di Xeres.)

"sei polli: sei scellini.
trenta giarre di Xeres: due lire; tre tacchini..."
Fruga nella mia borsa. "Due fagiani. Un'acciuga."

Bardolfo
(Estrae dalla borsa le monete e le conta sul tavolo.)
Un mark, un mark, un penny.

Falstaff
Fruga.

Bardolfo
Ho frugato.

Falstaff
Fruga!

Bardolfo
(Gettando la borsa sul tavolo.)
Qui non c'è più uno spicciolo.

Falstaff
(Alzandosi.)
Sei la mia distruzione!

Spendo ogni sette giorni dieci ghinee! Beone!
So che se andiam, la notte, di taverna in taverna
quel tuo naso ardentissimo mi serve da lanterna;
ma quel risparmio d'olio me lo consumi in vino.
Son trent'anni che abbevero quel fungo porporino!
Costi troppo.
(A Pistola, poi all'Oste che sarà rimasto ed esce.)
E tu pure. Oste! Un'altra bottiglia.
(Rivolto ancora a Bardolfo e Pistola.)
Mi struggete le carni! Se Falstaff s'assottiglia
non è più lui, nessun più l'ama; in quest'addome
c'è un migliaio di lingue che annunciano il mio nome!

Pistola
(Acclamando.)
Falstaff immenso!

Bardolfo
(Come sopra.)
Enorme Falstaff!

Falstaff
(Toccandosi e guardandosi l'addome.)
Questo è il mio regno.
Lo ingrandirò. Ma è tempo d'assottigliar l'ingegno.

Pistola e Bardolfo
Assottigliam.
(Tutti e tre in crocchio.)

Falstaff
V'è noto un tal, qui del paese,
che ha nome Ford?

Bardolfo
Sì.

Pistola
Sì.

Falstaff
Quell'uom è un gran borghese...

Pistola
Più liberal d'un Creso.

Bardolfo
È un Lord!

Falstaff
Sua moglie è bella.

Pistola

E tien lo scrigno.

Falstaff

È quella! O amor! Sguardo di stella!
Collo di cigno! e il labbro?! un fior. Un fior che ride.
Alice è il nome, e un giorno, come passar mi vide
ne' suoi paraggi, rise. M'ardea l'estro amatorio
nel cor. La dea vibrava raggi di specchio ustorio,
(*Pavoneggiandosi.*)
su me, su me, sul fianco baldo, sul gran torace,
sul maschio piè, sul fusto saldo, erto, capace;
e il suo desir in lei fulgea sì al mio congiunto
che pareva dir: "Io son di Sir John Falstaff".

Bardolfo

Punto.

Falstaff

(*Continuando la parola di Bardolfo.*)

E a capo. Un'altra; e questa ha nome: Margherita.

Pistola

La chiaman Meg.

Falstaff

È anch'essa de' miei pregi invaghita.
E anch'essa tien le chiavi dello scrigno. Costoro
saran le mie Golconde e le mie Coste d'oro!
Guardate. Io sono ancora una piacente estate
di San Martino. A voi, due lettere infuocate.
(*Dà a Bardolfo una delle due lettere che sono rimaste sul tavolo.*)
Tu porta questa a Meg; tentiam la sua virtù.
(*Bardolfo prende la lettera.*)
Già vedo che il tuo naso arde di zelo.
(*Dà a Pistola l'altra lettera.*)

E tu

porta questa ad Alice.

Pistola

(*Ricusando con dignità.*)

Porto una spada al fianco.

Non sono un Messer Pandarus. Ricuso.

Falstaff

(*Con calma sprezzante.*)

Saltimbanco.

Bardolfo

(*Avanzandosi e gettando la lettera sul tavolo.*)

Sir John, in quest'intrigo non posso accondiscendervi,
lo vieta...

Falstaff

(*Interrompendolo.*)

Chi?

Bardolfo

L'Onore.

Falstaff

(*Vedendo il paggio Robin che entra dal fondo.*)

Ehi! paggio!

(*Poi subito a Bardolfo e Pistola.*)

Andate a impendervi,

ma non più a me!

(*Al Paggio, che escirà correndo colle lettere.*)

Due lettere, prendi, per due signore.

Consegna tosto, corri, via, lesto, va'!

(*Rivolto a Pistola e Bardolfo.*)

L'Onore!

Ladri! Voi state ligi all'onore vostro, voi!

Cloache d'ignominia, quando, non sempre, noi
possiam star ligi al nostro. Io stesso, sì, io, io,
devo talor da un lato porre il timor di Dio

e, per necessità, sviar l'onore e usare
stratagemmi ed equivoci, destreggiar, bordeggiare.

E voi, coi vostri cenci e coll'occhiata torta
da gatto-pardo e i fetidi sghignazzi, avete a scorta
il vostro onore! Che onore?! che onore? che onore! che ciancia!
Che baia! Può l'onore riempirvi la pancia?

No. Può l'onore rimettervi uno stinco? Non può.

Né un piede? No. Né un dito? No. Né un capello? No.

L'onore non è chirurgo. Che è dunque? Una parola.

Che c'è in questa parola? C'è dell'aria che vola.

Bel costrutto! L'onore lo può sentire chi è morto?

No. Vive sol coi vivi?... Neppure: perché a torto

lo gonfian le lusinghe, lo corrompe l'orgoglio,

l'ammorban le calunnie; e per me non ne voglio!

Ma, per tornare a voi, furfanti, ho atteso troppo,
e vi discaccio.

(*Prende in mano la scopa e insegue Bardolfo e Pistola che
scansano i colpi correndo qua e là e riparandosi dietro la tavola.*)

Olà! lesti! lesti! al galoppo!

Al galoppo! Il capestro assai bene vi sta.

Ladri! Via! Via di qua! Via di qua! Via di qua!

(*Bardolfo fugge dalla porta a sinistra, Pistola fugge dall'uscio
del fondo non senza essersi buscato qualche colpo di granata, e
Falstaff lo insegue.*)

Parte seconda

Giardino.

A sinistra la casa di Ford. Gruppi d'alberi nel centro della scena.
Alice, Nannetta, Meg, Mrs. Quickly, poi Mr. Ford, Fenton, Dr.

Cajus, Bardolfo, Pistola.

*Meg con Mrs. Quickly da destra. S'avviano verso la casa di
Ford, e sulla soglia s'imbattono in Alice e Nannetta che stanno
per escire.*

Meg

(*Saluta.*)

Alice.

Alice

(*Come sopra.*)

Meg.

Meg

(*Salutando.*)

Nannetta.

Alice

(*A Meg.*)

Escivo appunto

per ridere con te.

(*A Mrs. Quickly.*)

Buon di comare.

Quickly

Dio vi doni allegria.

(*Accarezzando la guancia di Nannetta.*)

Botton di rosa!

Alice

(*Ancora a Meg.*)

Giungi in buon punto.

M'accade un fatto da trasecolare.

Meg

Anche a me.

Quickly

(*Che parlava con Nannetta, avvicinandosi con curiosità.*)

Che?

Nannetta

(*Avvicinandosi.*)

Che cosa?

Alice

(*A Meg.*)

Narra il tuo caso.

Meg

Narra il tuo.

Alice

(*In crocchio.*)

Promessa

di non ciarlar.

Meg

Ti pare?!

Quickly

Oibò! Vi pare?!

Alice

Dunque: se m'acconciassi a entrar ne' rei
propositi del diavolo, sarei
promossa al grado di Cavalleressa!

Meg

Anch'io.

Alice

Motteggi.

Meg

(*Cerca in tasca una lettera.*)

Non più parole,

ché qui sciupiamo la luce del sole.

Ho una lettera.

Alice

(*Cerca in tasca.*)

Anch'io.

Nannetta e Quickly

Oh!!

Alice

(*Dà la lettera a Meg.*)

Leggi.

Meg

(*Scambia la propria lettera con quella di Alice.*)

Leggi.

(*Leggendo la lettera d'Alice.*)

"Fulgida Alice! amor t'offro"... Ma come?!

Che cosa dice?

Salvo che il nome

la frase è uguale.

Alice

(*Cogli occhi sulla lettera che tiene in mano, ripete la lettura di
Meg.*)

"Fulgida Meg, amor t'offro"...

Meg
(*Continuando sul proprio foglio la lettura d'Alice.*)
“amor bramo”.

Alice
Qua “Meg”, là “Alice”.

Meg
È tal e quale.
(*Come prima.*)
“Non domandar perché, ma dimmi:”

Alice
(*Come prima.*)
“t’amo”.
Pur non gli offersi
cagion.

Meg
Il nostro
caso è pur strano.
(*Tutte in un gruppo addosso alle lettere, confrontandole e
maneggiandole con curiosità.*)

Tutte
Guardiam con flemma.

Meg
Gli stessi versi.

Alice
Lo stesso inchiostro.

Quickly
La stessa mano.

Nannetta
Lo stesso stemma.

Alice, Meg
(*Leggendo insieme ciascuna sulla propria lettera.*)
“Sei la gaia comare, il compar gaio
son io, e fra noi due facciamo il paio.”

Alice
Già.

Nannetta
Lui, lei, te.

Quickly
Un paio in tre.

Alice
“Facciamo il paio in un amor ridente
(*Tutte col naso sulle lettere.*)
di donna bella e d’uomo”

Tutte
“appariscente”

Alice
(*Con caricatura.*)
“e il viso tuo su me risplenderà
come una stella sull’immensità.”

Tutte
(*Ridendo.*)
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Alice
(*Continua e finisce.*)
“Rispondi al tuo scudiere,
John Falstaff Cavaliere.”

Quickly
Mostro!

Alice
Dobbiam gabbarlo.

Nannetta
E farne chiasso.

Alice
E metterlo in burletta.

Nannetta
Oh! Oh! che spasso!

Quickly
Che allegria!

Meg
Che vendetta!

Alice
(*Rivolgendosi or all’una ora all’altra, tutte in crocchio
cinguettando.*)
Quell’otre! quel tino!
quel Re delle pancie,
ci ha ancora le ciance
del bel vagheggino.
E l’olio gli sgocciola
dall’adipe unticcio

e ancor ei ne snocciola
la strofa e il bisticcio!
Lasciam ch’ei le pronte
sue ciarle ne spifferi,
farà come i pifferi
che sceser dal monte.
Vedrai che se abbindolo
quel grosso compar,
più lesto d’un guindolo
lo faccio girar.

Meg
(*Ad Alice.*)
Quell’uomo è un cannone,
se scoppia ci spaccia.
Colui, se l’abbraccia,
ti schiaccia Giunone.
Vedrai che a un tuo cenno
quel mostro si spappola
e perde il suo senno
e corre alla trappola.
Potenza di un fragile
sorriso di donna!
Scienza d’un agile
movenza di gonna!
Se il vischio l’impegola
lo udremo strillar,
e allor la sua fregola
vedremo svampar.

Nannetta
(*Ad Alice.*)
Se ordisci una burla
vo’ anch’io la mia parte.
Convieni condurla
con senno e con arte.
L’agguato ov’ei sdrucchiola
convien ch’ei non scerna.
Già prese una lucciola
per una lanterna.
Che il gioco riesca
perciò più non dubito.
Per coglierlo subito
bisogna offrir l’esca.
E se i scilinguagnoli
sapremo adoprar,
vedremo a rigagnoli
quell’orco sudar.

Quickly
(*Ora ad Alice, ora a Nannetta, ora a Meg.*)
Un flutto in tempesta

gittò sulla rena
di Windsor codesta
vorace balena.
Ma qui non ha spazio
da farsi più pingue;
ne fecer già strazio
le vostre tre lingue.
Tre lingue più allegre
d’un trillo di nacchere,
che spargon più chiacchere
di sei cingallegre.
Tal sempre s’esilari
quel bel cinguettar.
Così soglion l’ilari
comari ciarlar.
(*S’allontanano.*)

*Mr. Ford, Dr. Cajus, Fenton, Bardolfo, Pistola entrano da
destra, mentre le donne escono da sinistra. Ford nel centro,
Pistola al suo fianco destro, Bardolfo al suo fianco sinistro,
Fenton e il Dr. Cajus dietro Ford. Tutti in gruppo, parlando
a Ford a bassa voce, e brontolando. Entrano vivamente da
destra: Ford, seguito dal Dr. Cajus, poi Bardolfo, poi Pistola,
poi Fenton.*

Dr. Cajus
(*A Ford.*)
È un ribaldo, un furbo, un ladro,
un furfante, un turco, un vandalo;
l’altro di mandò a soquadro
la mia casa e fu uno scandalo.
Se un processo oggi gl’intavolo
sconterà le sue rapine.
Ma la sua più degna fine
sia d’andare in man del diavolo.
E quei due che avete accanto
genti son di sua tribù,
non son due stinchi di santo
né son fiori di virtù.

Bardolfo
(*A Ford.*)
Falstaff, si ripeto, giuro,
(per mia bocca il ciel v’illumina)
contro voi, John Falstaff rumina
un progetto alquanto impuro.
Son uom d’arme e quell’infame
più non vo’ che v’impozzangheri.
Non vorrei, no, escir dai gangheri
dell’onor per un reame!
Messer Ford, l’uomo avvisato
non è salvo che a metà.

Tocca a voi d'ordir l'agguato
che l'agguato storerà.

Ford

(Da sé, poi agli altri.)

Un ronzio di vespe e d'avid
calabron brontolamento,
un rombar di nemi gravidi
d'uragani è quel ch'io sento.
Il cerèbro un ebro allucina
turbamento di paura;
ciò che intorno a me si búcina,
è un sussurro di congiura.
Parlan quattro ed uno ascolta,
qual dei quattro ascolterò?
Se parlaste uno alla volta
forse allor v'intenderò.

Pistola

(A Ford.)

Sir John Falstaff già v'appresta,
Messer Ford, un gran pericolo.
Già vi pende sulla testa
qualche cosa a perpendicolo.
Messer Ford, fui già un armigero
di quell'uom dall'ampia cute;
or mi pento e mi morigero
per ragioni di salute.
La minaccia or v'è scoperta,
or v'è noto il ciurmador.
State all'erta, all'erta, all'erta!
Qui si tratta dell'onor.

Fenton

(A Ford.)

Se volete, io non mi perito
di ridurlo alla ragione
colle brusche o colle buone,
e pagarlo al par del merito.
Mi dà il cuore e mi solletica
(e sarà una giostra gaia),
di sfondar quella ventraia
iperbolico-apoplettica.
Col consiglio o colla spada
se lo trovo al tu per tu,
o lui va per la sua strada
o l'assegno a Belzebù.

Ford

(A Pistola.)

Ripeti.

Pistola

(A Ford.)

In due parole:
l'enorme Falstaff vuole
entrar nel vostro tetto,
beccarvi la consorte,
sfondar la cassa-forte
e sconquassarvi il letto.

Dr. Cajus

Caspita!

Ford

Quanti guai!

Bardolfo

(A Ford.)

Già le scrisse un biglietto...

Pistola

(Interrompendo.)

Ma quel messaggio abbietto
ricusai.

Bardolfo

Ricusai.

Pistola

Badate a voi!

Bardolfo

Badate!

Pistola

Falstaff le occhieggia tutte
che siano belle o brutte
pulzelle o maritate.

Bardolfo

La corona che adorna
d'Atteon l'irte chiome
su voi già spunta.

Ford

Come

sarebbe a dir?

(Rientrano da sinistra le quattro donne.)

Bardolfo

Le corna.

Ford

Brutta parola!

Dr. Cajus

Ha voglie
voraci il Cavaliere.

Ford

Sorveglierò la moglie.
Sorveglierò il messere.
(Rientrano da sinistra le quattro donne.)
Salvar vo' i beni miei
dagli appetiti altrui.

Fenton

(Vedendo Nannetta.)

(È lei.)

Nannetta

(Vedendo Fenton.)

(È lui.)

Ford

(Vedendo Alice.)

(È lei.)

Alice

(Vedendo Ford.)

(È lui.)

Dr. Cajus

(A Ford indicando Alice.)

(È lei.)

Meg

(Ad Alice indicando Ford.)

(È lui.)

Alice

(Alle altre a bassa voce indicando Ford.)

(S'egli sapesse!...

Nannetta

Guai!

Alice

Schiviamo i passi suoi.

Meg

Ford è geloso?

Alice

Assai.

Quickly

Zitto.

Alice

Badiamo a noi.)
*(Alice, Meg e Quickly escono da sinistra. Resta Nannetta. Ford,
Dr. Cajus, Bardolfo e Pistola escono da destra. Resta Fenton.)*

Fenton

(Fra i cespugli verso Nannetta a bassa voce.)
Pst, pst, Nannetta.

Nannetta

(Mettendo l'indice al labbro per cenno di silenzio.)
Ssss.

Fenton

Vien qua.

Nannetta

(Guardando attorno con cautela.)
Taci.

Che vuoi?

Fenton

Due baci.

Nannetta

In fretta.

Fenton

In fretta.
(Si baciano rapidamente.)

Nannetta

Labbra di foco!

Fenton

Labbra di fiore!...

Nannetta

Che il vago gioco
sanno d'amore.

Fenton

Che spargon ciarle,
che mostran perle,
belle a vederle,
dolci a baciarle!

(Tenta di abbracciarla.)
Labbra leggiadre!

Nannetta
(Difendendosi e guardandosi attorno.)
Man malandrine!

Fenton
Ciglia assassine!
Pupille ladre!
T'amo!

Nannetta
Imprudente.
(Fenton fa per baciarla ancora.)
No.

Fenton
Sì... due baci.

Nannetta
(Si svincola.)
Basta.

Fenton
Mi piaci
tanto!

Nannetta
Vien gente.
(Si allontanano l'una dall'altro mentre ritornano le donne.)

Fenton
(Cantando allontanandosi.)
Bocca baciata non perde ventura.

Nannetta
(Continuando il canto di Fenton, avvicinandosi alle altre donne.)
Anzi rinnova come fa la luna
(Fenton si nasconde dietro gli alberi del fondo.)

Alice
Falstaff m'ha canzonata.

Meg
Merita un gran castigo.

Alice
Se gli scrivessi un rigo?...

Nannetta
(Riunendosi al crocchio con disinvoltura.)
Val meglio un'ambasciata.

Alice
Sì.

Nannetta, Meg, Quickly
Sì.

Alice
(A Quickly.)
Da quel brigante
tu andrai. Lo adeschi all'offa
d'un ritrovo galante
con me.

Quickly
Questa è gaglioffa!

Nannetta
Che bella burla!

Alice
Prima,
per attirarlo a noi,
lo lusinghiamo, e poi
gliele cantiamo in rima.

Quickly
Non merita riguardo.

Alice
È un bove.

Meg
È un uomo senza fede.

Alice
È un monte di lardo.

Meg
Non merita clemenza.

Alice
È un ghiotton che scialacqua
tutto il suo aver nel cuoco.

Nannetta
Lo tufferem nell'acqua.

Alice
Lo arrostitremo al fuoco.

Nannetta
Che gioia!

Alice
Che allegria!

Tutte
Che gioia! Che gioia!

Meg
(A Quickly.)
Procaccia di far bene
la tua parte.

Quickly
(Accorgendosi di Fenton che s'aggira nel fondo.)
Chi viene?

Meg
La c'è qualcun che spia.
(Escono rapidamente da destra Alice, Meg, Quickly. Nannetta resta, Fenton le torna accanto.)

Fenton
Torno all'assalto.

Nannetta
(Come sfidandolo.)
Torno alla gara.
Ferisci!

Fenton
Para!
(Si slancia per baciarla: Nannetta si ripara il viso con una mano che Fenton bacia e vorrebbe ribaciare, ma Nannetta la solleva più alta che può e Fenton ritenta invano di raggiungerla con le labbra.)

Nannetta
La mira è in alto.
L'amor è un agile
torneo, sua corte
vuol che il più fragile
vinca il più forte.

Fenton
M'armo, e ti guardo.
T'aspetto al varco.

Nannetta
Il labbro è l'arco.

Fenton
E il bacio è il dardo.
Bada! la freccia

fatal già scocca
dalla mia bocca
sulla tua treccia.
(Le bacia la treccia.)

Nannetta
(Annodandogli il collo colla treccia mentre egli la bacia.)
Eccoti avvinto.

Fenton
Chiedo la vita!

Nannetta
Io son ferita
ma tu sei vinto.

Fenton
Pietà! Facciamo
la pace e poi...

Nannetta
E poi?

Fenton
Se vuoi,
ricominciamo.

Nannetta
Bello è quel gioco
che dura poco.
Basta.

Fenton
Amor mio!

Nannetta
Vien gente. Addio!
(Fugge da destra.)

Fenton
(Allontanandosi cantando.)
Bocca baciata non perde ventura.

Nannetta
(Di dentro rispondendo.)
Anzi rinnova come fa la luna.
(Rientrano dal fondo Dr. Cajus, Bardolfo, Ford e Pistola. Fenton si unisce poi al crocchio.)

Bardolfo
(A Ford.)
Udrai quanta egli sfoggia

magniloquenza altera.

Ford

Diceste ch'egli alloggia
dove?

Pistola

Alla Giarrettiera.

Ford

A lui mi annuncierete,
ma con un falso nome,
poscia vedrete come
lo piglio nella rete.
Ma... non una parola.

Bardolfo

In ciarle non m'ingolfo.
Io mi chiamo Bardolfo.

Pistola

Io mi chiamo Pistola.

Ford

Siam d'accordo.

Bardolfo

L'arcano
custodirem.

Pistola

Son sordo
e muto.

Ford

Siam d'accordo
tutti.

Bardolfo, Pistola

Sì.

Ford

Qua la mano.
(*Si avanzano dal fondo Alice, Nannetta, Meg, Quickly.*)

Dr. Cajus

(*A Ford.*)

Del tuo barbaro diagnostico
forse il male è assai men barbaro.
Ti convien tentar la prova
molestissima del ver.
Così avvien col sapor ostico

del ginepro o del rabarbaro;
il benessere rinnova
l'amarissimo bicchier.

Pistola

(*A Ford.*)

Voi dovete empirgli il calice
tratto, tratto interrogandolo
per tentar se vi riesca
di trovar del nodo il bandolo.
Come all'acqua inclina il salice
così al vin quel Cavalier.
Scoverete la sua tresca,
scoprirete il suo pensier.

Ford

(*A Pistola.*)

Tu vedrai se bene adopera
l'arte mia con quell'infame,
e sarà prezzo dell'opera
lo sventare le sue trame.
Se da me storno il ridicolo
non avrem oprato invan.
Se l'attiro nell'inganno,
l'angue morde il cerretan.

Bardolfo

(*A Ford.*)

Messer Ford, un infortunio
marital in voi si incorpora;
se non siete astuto e cauto
quel Sir John vi tradirà.
Quel paffuto plenilunio
che il color del vino imporpora
troverebbe un pasto lauto
nella vostra ingenuità.

Fenton

(*Fra sé.*)

Qua borbotta un crocchio d'uomini,
c'è nell'aria una malia.
Là cinguetta un stuol di femine,
spira un vento agitator.
Ma colei che in cor mi nomini,
dolce amor, vuol esser mia!
Noi saremo come due gemine
stelle unite in un ardor.

Alice

(*A Meg.*)

Vedrai che se abbindolo
quel grosso compar,

più lesto d'un guindolo
lo faccio girar.

Meg

(*Ad Alice.*)

Se il vischio l'impegola
lo udremo strillar,
e allor la sua fregola
vedremo svampar.

Nannetta

(*Ad Alice.*)

E se i scilinguagnoli
sapremo adoprar,
vedremo a rigagnoli
quell'orco sudar.

Quickly

Tal sempre s'esilari
quel bel cinguettar;
così soglion l'ilari
comari ciarlar.
(*Ford, Dr. Cajus, Fenton, Bardolfo, Pistola escono.*)

Alice

Qui più non si vagoli...

Nannetta

(*A Quickly.*)

Tu corri all'ufficio
tuo.

Alice

Vo' ch'egli miagoli
d'amor come un micio.
(*A Quickly.*)
È intesa.

Quickly

Sì.

Nannetta

È detta.

Alice

Domani.

Quickly

Sì. Sì.

Alice

Buon di Meg.

Quickly

Nannetta
buon di.

Nannetta

Addio.

Meg

Buon di.

Alice

(*A Meg.*)

Vedrai che quell'epa
terribile e tronfia
si gonfia.

Alice e Meg

Si gonfia.

Alice, Meg, Quickly, Nannetta

Si gonfia e poi crepa.

Alice

Ma il viso mio su lui risplenderà

Tutte

come una stella sull'immensità.
(*Si accomiatano e s'allontanano ridendo.*)

Atto secondo

Parte prima

L'interno dell'Osteria della Giarrettiera come nell'Atto Primo. Falstaff sempre adagiato nel suo gran seggiolone al suo solito posto bevendo il suo Xeres. Bardolfo e Pistola verso il fondo accanto alla porta di sinistra. Poi Mrs. Quickly.

Bardolfo, Pistola

(Cantando assieme e battendosi il petto in atto di pentimento.) Siam pentiti e contriti.

Falstaff

(Volgendosi appena verso Bardolfo e Pistola.)

L'uomo ritorna al vizio,
la gatta al lardo...

Bardolfo, Pistola

E noi, torniamo al tuo servizio.

Bardolfo

Padron, là c'è una donna che alla vostra presenza chiede d'essere ammessa.

Falstaff

S'inoltri.

(Bardolfo esce da sinistra e ritorna subito accompagnando Mrs. Quickly.)

Quickly

(Inclinandosi profondamente verso Falstaff il quale è ancora seduto.)

Reverenza!

Falstaff

Buon giorno buona donna.

Quickly

Se Vostra Grazia vuole,

(Avvicinandosi con gran rispetto e cautela.)

vorrei, segretamente, dirle quattro parole.

Falstaff

T'accordo udienza. –

(A Bardolfo e Pistola rimasti nel fondo a spiare.)

Escite.

(Escono da sinistra facendo sberleffi.)

Quickly

(Facendo un altro inchino ed avvicinandosi più di prima.)

Reverenza! Madonna

(A bassa voce.)

Alice Ford...

Falstaff

(Alzandosi ed accostandosi a Quickly premuroso.)

Ebben?

Quickly

Ahimè! Povera donna!

Siete un gran seduttore!

Falstaff

(Subito.)

Lo so. Continua.

Quickly

Alice

sta in gran agitazione d'amor per voi; vi dice ch'ebbe la vostra lettera, che vi ringrazia e che suo marito esce sempre dalle due alle tre.

Falstaff

Dalle due alle tre.

Quickly

Vostra Grazia a quell'ora potrà liberamente salir ove dimora la bella Alice. Povera donna! le angoscie sue son crudeli! ha un marito geloso!

Falstaff

(Rimuginando le parole di Quickly.)

Dalle due

alle tre.

(A Quickly.)

Le dirai che impaziente aspetto quell'ora. Al mio dover non mancherò.

Quickly

Ben detto.

Ma c'è un'altra ambasciata per Vostra Grazia.

Falstaff

Parla.

che anela di conoscervi; offre una damigiana di Cipro per l'asciolvere di Vostra Signoria.

Quickly

La bella Meg (un angelo che innamora a guardarla) anch'essa vi saluta molto amorosamente, dice che suo marito è assai di rado assente. Povera donna! un giglio di candore e di fè! Voi le stregate tutte.

Falstaff

Stregoneria non c'è ma un certo qual mio fascino personal!... Dimmi: l'altra sa di quest'altra?

Quickly

Oibò! La donna nasce scaltra.

Non temete.

Falstaff

(Cercando nella sua borsa.)

Or ti vo' remunerar...

Quickly

Chi semina

grazie, raccoglie amore.

Falstaff

(Estraendo una moneta e porgendola a Quickly.)

Prendi, Mercurio-femina.

(Congedandola col gesto.)

Saluta le due dame.

Quickly

M'inchino.

(Esce.)

Falstaff solo, poi Bardolfo, poi Mr. Ford, poi Pistola.

Falstaff

(Alice è mia!)

Va', vecchio John, va', va' per la tua via.

Questa tua vecchia carne ancora sprema qualche dolcezza a te.

Tutte le donne ammutinate insieme si dannano per me!

Buon corpo di Sir John, ch'io nutro e sazio, va', ti ringrazio.

Bardolfo

(Entrando da sinistra.)

Padron, di là c'è un certo Mastro Fontana

Falstaff

Il suo nome è Fontana?

Bardolfo

Sì.

Falstaff

Bene accolta sia

la fontana che spande un simile liquore!

Entri.

(Bardolfo esce.)

Va', vecchio John, per la tua via.

(Ford travestito entra da sinistra, preceduto da Bardolfo che si ferma all'uscio e s'inchina al suo passaggio e seguito da Pistola, il quale tiene una damigiana che depone sul tavolo. Pistola e Bardolfo restano nel fondo. Ford tiene un sacchetto in mano.)

Ford

(Avanzandosi dopo un grande inchino a Falstaff.)

Signore,

v'assista il cielo!

Falstaff

(Ricambiando il saluto.)

Assista voi pur, signore.

Ford

(Sempre complimentoso.)

Io sono,

davver, molto indiscreto, e vi chiedo perdono, se, senza cerimonie, qui vengo e sprovveduto di più lunghi preamboli.

Falstaff

Voi siete il benvenuto.

Ford

In me vedete un uomo ch'ha un'abbondanza grande degli agi della vita; un uom che spende e spande come più gli talenta pur di passar mattana. Io mi chiamo Fontana!

Falstaff

(Gli stringe la mano con grande cordialità.)

Caro signor Fontana!

Voglio fare con voi più ampia conoscenza.

Ford

Caro Sir John, desidero parlarvi in confidenza.

Bardolfo
(*Sottovoce a Pistola nel fondo, spiando.*)
(Attento!

Pistola
(*Sottovoce a Bardolfo.*)
Zitto!

Bardolfo
Guarda! Scommetto! Egli va dritto
nel trabocchetto.

Pistola
Ford se lo intrappola...

Bardolfo
Zitto!)

Falstaff
(*A Bardolfo e Pistola, i quali escono al cenno di Falstaff.*)
Che fate là?
(*A Ford, col quale è rimasto solo.*)
V'ascolto.

Ford
Sir John, m'infonde ardire
un ben noto proverbio popolar: si vuol dire
che l'oro apre ogni porta, che l'oro è un talismano,
che l'oro vince tutto.

Falstaff
L'oro è un buon capitano
che marcia avanti.

Ford
(*Avviandosi verso il tavolo.*)
Ebbene... Ho un sacco di monete
qua, che mi pesa assai. Sir John, se voi volete
aiutarmi a portarlo...

Falstaff
(*Prende il sacchetto e lo depone sul tavolo.*)
Con gran piacer... non so,
davver, per qual mio merito, Messer...

Ford
Ve lo dirò....
C'è a Windsor una dama, bella e leggiadra molto,
si chiama Alice; è moglie d'un certo Ford.

Falstaff
V'ascolto.

Ford
Io l'amo e lei non m'ama; le scrivo, non risponde;
la guardo, non mi guarda; la cerco e si nasconde.
Per lei sprecai tesori, gittai doni su doni,
escogitai, tremando, il vol delle occasioni.
Ahimè! tutto fu vano! Rimasi sulle scale,
negletto, a bocca asciutta, cantando un madrigale.

Falstaff
(*Canterellando scherzosamente.*)
L'amor, l'amor che non ci dà mai tregue
finché la vita strugge
è come l'ombra...

Ford
che chi fugge...

Falstaff
insegue...

Ford
E chi l'insegue...

Falstaff
fugge.

Ford
E questo madrigale l'ho appreso a prezzo d'or.

Falstaff
Quest'è il destin fatale del misero amator.
Essa non vi diè mai luogo a lusinghe?

Ford
No.

Falstaff
Ma infin, perché v'aprite a me?

Ford
Ve lo dirò:
voi siete un gentiluomo prode, arguto, facondo,
voi siete un uom di guerra, voi siete un uom di
mondo...

Falstaff
(*Con gesto d'umiltà.*)
Oh!...

Ford
Non vi adulo, e quello è un sacco di monete:
spendetele! spendetele! sì, spendete e spandete

tutto il mio patrimonio! Siate ricco e felice!
Ma, in contraccambio, chiedo che conquistiate Alice!

Falstaff
Strana ingiunzion!

Ford
Mi spiego: quella crudel beltà
sempre è vissuta in grande fede di castità.
La sua virtù importuna m'abbarbagliava gli occhi,
la bella inespugnabile dicea: "Guai se mi tocchi!"
Ma se voi l'espugnate, poi, posso anch'io sperar;
da fallo nasce fallo e allor... Che ve ne par?

Falstaff
Prima di tutto, senza complimenti, Messere,
accetto il sacco. Poi (fede di cavaliere;
qua la mano!) farò le vostre brame sazie.
(*Stringendo forte la mano a Ford.*)
Voi, la moglie di Ford possederete.

Ford
Grazie!!

Falstaff
Io son già molto innanzi; (non c'è ragion ch'io taccia
con voi) fra una mezz'ora sarò nelle mie braccia.

Ford
Chi?...

Falstaff
Alice. Essa mandò dianzi una... confidente
per dirmi che quel tanghero di suo marito è assente
dalle due alle tre.

Ford
Lo conoscete?

Falstaff
Il diavolo
se lo porti all'inferno con Menelao suo avolo!
Vedrai! Te lo cornifico netto! se mi frastorna
gli sparo una girandola di botte sulle corna!
Quel Messer Ford è un bue! Un bue! Te lo corbello,
vedrai! Ma è tardi. Aspettami qua. Vado a farmi bello.
(*Prende il sacco di monete ed esce dal fondo.*)

Mr. Ford solo, poi Falstaff.

Ford
È sogno? o realtà?... Due rami enormi

crescon sulla mia testa.
È un sogno? – Mastro Ford! Mastro Ford! Dormi?
Svegliati! Su! ti desta!
Tua moglie sgarra e mette in malo assetto
l'onor tuo, la tua casa ed il tuo letto!
L'ora è fissata, tramato l'inganno;
sei gabbato e truffato!...
E poi diranno
che un marito geloso è un insensato!
Già dietro a me nomi d'infame conio
fischian passando; mormora lo scherno.
O matrimonio: inferno!
Donna: demonio!
Nella lor moglie abbian fede i babbei!
Affiderei
la mia birra a un Tedesco,
tutto il mio desco
a un Olandese lurco,
la mia bottiglia d'acquavite a un Turco,
non mia moglie a se stessa. O laida sorte!
Quella brutta parola in cor mi torna:
le corna! Bue! capron! le fusa torte!
Ah! le corna! le corna!
Ma non mi sfuggirai! no! sozzo, reo,
dannato epicureo!
Prima li accoppio
e poi li colgo. Io scoppio!
Vendicherò l'affronto!
Laudata sempre sia
nel fondo del mio cor la gelosia.

Falstaff
(*Rientrando dalla porta del fondo. Ha un farsetto nuovo,
cappello e bastone.*)
Eccomi qua. – Son pronto.
M'accompagnate un tratto?

Ford
Vi metto sulla via.
(*Si avviano: giunti presso alla soglia fanno dei gesti
complimentosi per cedere la precedenza del passo.*)

Falstaff
Prima voi.

Ford
Prima voi.

Falstaff
No, sono in casa mia.
(*Ritirandosi un poco.*)
Passate.

Ford
(*Ritirandosi.*)
Prego...

Falstaff
È tardi. L'appuntamento preme.

Ford
Non fate complimenti...

Falstaff
Ebben; passiamo insieme.
(*Prende il braccio di Ford sotto il suo ed escono a braccetto.*)

Parte seconda
Una sala nella casa di Ford.
Ampia finestra nel fondo. Porta a destra, porta a sinistra e un'altra porta verso l'angolo di destra nel fondo che riesce sulla scala. Un'altra scala nell'angolo del fondo a sinistra. Dal gran finestrone spalancato si vede il giardino. Un paravento chiuso sta appoggiato alla parete sinistra accanto ad un vasto camino. Armadio addossato alla parete di destra. Un tavolino, una cassapanca. Lungo le pareti, un seggiolone e qualche scranna. Sul seggiolone un liuto. Sul tavolo dei fiori.
Alice, Meg, poi Quickly dalla porta di destra ridendo. Poi Nannetta.

Alice
Presenteremo un bill, per una tassa al parlamento, sulla gente grassa.

Quickly
(*Entrando.*)
Comari!

Alice
(*Accorrendo con Meg verso Quickly, mentre Nannetta ch'è entrata anch'essa resta triste in disparte.*)
Ebben?

Meg
Che c'è?

Quickly
Sarà sconfitto!

Alice
Brava!

Quickly
Fra poco gli farem la festa!

Alice, Meg
Bene!

Quickly
Piombò nel laccio a capo fitto.

Alice
Narrami tutto, lesta.

Meg
Lesta.

Alice
Lesta.

Quickly
Giunta all'Albergo della Giarrettiera chiedo d'essere ammessa alla presenza del Cavalier, segreta messaggera. Sir John si degna d'accordarmi udienza, m'accoglie tronfio in furfantasca posa: "Buon giorno, buona donna"
"Reverenza"
a lui m'inchino molto ossequiosamente, poi passo alle notizie ghiotte. Lui beve grosso ed ogni mia massiccia frottola inghiotte. Infine, a farla spiccia, vi crede entrambe innamorate cotte delle bellezze sue.
(*Ad Alice.*)
E lo vedrete presto ai vostri piè.

Alice
Quando?

Quickly
Oggi, qui, dalle due alle tre.

Meg
Dalle due alle tre.

Alice
Son già le due.
(*Correndo subito all'uscio del fondo e chiamando.*)
Olà! Ned! Will!
(*A Quickly.*)

Già tutto ho preparato.
(*Torna a gridare dall'uscio verso l'esterno.*)
Portate qui la cesta del bucato.

Quickly
Sarà un affare gaio!

Alice
Nannetta, e tu non ridi? Che cos'hai?
(*Avvicinandosi a Nannetta ed accarezzandola.*)
Tu piangi? Che cos'hai? Dillo a tua madre.

Nannetta
(*Singhiozzando.*)
Mio padre...

Alice
Ebben?

Nannetta
Mio padre...

Alice
Ebben?

Nannetta
Mio padre...
(*Scoppiando in lagrime.*)
vuole ch'io mi mariti al Dottor Cajo!!

Alice
A quel pedante?!

Quickly
Oibò!

Meg
A quel gonzo!

Alice
A quel grullo!

Nannetta
A quel bisavolo!

Alice
No! No!

Nannetta
No! No!
No! No! Piuttosto lapidata viva...

Alice
Da una mitraglia di torsi di cavolo.

Quickly
Ben detto!

Meg
Brava!

Alice
Non temer.

Nannetta
(*Saltando di gioia.*)
Evviva!
Col Dottor Cajo non mi sposerò!
(*Intanto entrano due servi portando una cesta piena di biancheria.*)

Alice
(*Ai servi.*)
Mettete là. Poi, quando avrò chiamato, Vuoterete la cesta nel fossato.

Nannetta
Bum!

Alice
(*A Nannetta, poi ai servi che escono.*)
Taci. Andate.

Nannetta
Che bombardamento!

Alice
(*Corre a pigliare una sedia e la mette presso al tavolo.*)
Prepariamo la scena. – Qua una sedia.

Nannetta
(*Corre a pigliare il liuto e lo mette sul tavolo.*)
Qua il mio liuto.

Alice
Apriamo il paravento.
(*Nannetta e Meg corrono a prendere il paravento, lo aprono dopo averlo collocato fra la cesta e il camino.*)
Bravissime! Così! – Più aperto ancora, fra poco s'incomincia la commedia.

Gaie comari di Windsor! è l'ora!
L'ora di alzar la risata sonora!
L'alta risata che scoppia, che scherza, che sfolgora, armata di dardi e di sferza!
Gaie comari! festosa brigata!

Sul lieto viso
spunti il sorriso,
splenda del riso l'acuto fulgor!
Favilla incendiaria
di gioia nell'aria,
di gioia nel cor.
(A Meg.)
A noi! – Tu la parte
farai che ti spetta.

Meg
(Ad Alice.)
Tu corri il tuo rischio
col grosso compar.

Quickly
Io sto alla vedetta.

Alice
(A Quickly.)
Se sbagli ti fischio.

Nannetta
Io resto in disparte
sull'uscio a spiar.

Alice
E mostreremo all'uom che l'allegria
d'oneste donne ogni onestà comporta.
Fra le femmine quella è la più ria
che fa da gattamorta.

Quickly
(Che sarà andata alla finestra.)
Eccolo! È lui!

Alice
Dov'è?

Quickly
Poco discosto.

Nannetta
Presto.

Quickly
A salir s'avvia.

Alice
(Prima a Nannetta indica l'uscio a sinistra: poi a Meg
indicando l'uscio di destra.)
Tu di qua. Tu di là!

Nannetta
(Esce correndo da sinistra.)
Al posto!

Meg
(Esce correndo da destra con Quickly.)
Al posto!

Alice sola. Poi Falstaff. Poi Quickly. Poi Meg

(Alice si sarà seduta accanto al tavolo, avrà preso il liuto
toccando qualche accordo.)

Falstaff
(Entra con vivacità – vedendo che Alice sta suonando si mette a
cantarellare.)
Alfin t'ho colto
raggiante fior
t'ho colto!
(Prende Alice pel busto. Alice avrà cessato di suonare e si sarà
alzata.)
Ed or potrò morir felice.
Avrò vissuto molto
dopo quest'ora di beato amor.

Alice
O soave Sir John!

Falstaff
Mia bella Alice!
Non so far lo svenevole,
né lusingar, né usar frase fiorita,
ma dirò tosto un mio pensier colpevole.

Alice
Cioè?

Falstaff
Cioè:
vorrei che Mastro Ford
passasse a miglior vita...

Alice
Perché?

Falstaff
Perché? Lo chiedi?
Saresti la mia Lady
e Falstaff il tuo Lord!

Alice
Povera Lady inver!

Falstaff
Degna d'un Re.
T'immagino fregiata del mio stemma,
mostrar fra gemma e gemma
la pompa del tuo sen.
Nell'iri ardente e mobile dei rai
dell'adamante,
col picciol piè nel nobile
cerchio d'un guardinfante
risplenderai
più fulgida d'un ampio arcobalen.

Alice
Ogni più bel gioiel mi nuoce e spregio
il finto idolo d'or.
Mi basta un vel legato in croce, un fregio
al cinto e in testa un fior.
(Si mette un fiore nei capelli.)

Falstaff
(Per abbracciarla.)
Sirena!

Alice
(Facendo un passo indietro.)
Adulator!

Falstaff
Soli noi siamo
e non temiamo agguato.

Alice
Ebben?

Falstaff
Io t'amo!

Alice
(Scostandosi un poco.)
Voi siete nel peccato!

Falstaff
(Avvicinandola.)
Sempre l'amor l'occasione azzecca.

Alice
Sir John!

Falstaff
Chi segue vocazion non pecca.
T'amo! e non è mia colpa...

Alice
(Interrompendolo.)
Se tanta avete vulnerabil polpa...

Falstaff
Quand'ero paggio
del Duca di Norfolk ero sottile,
ero un miraggio
vago, leggiere, gentile, gentile.
Quello era il tempo del mio verde Aprile,
quello era il tempo del mio lieto Maggio.
Tant'ero smilzo, flessibile e snello
che avrei guizzato attraverso un anello.

Alice
Voi mi celiate.
Io temo i vostri inganni.
Temo che amiate...

Falstaff
Chi?

Alice
Meg.

Falstaff
Coi? M'è in uggia la sua faccia.

Alice
Non traditemi John...

Falstaff
Mi par mill'anni
d'averti fra le braccia!
(Rincorrendola e tentando di abbracciarla.)
T'amo...

Alice
(Difendendosi.)
Per carità!...

Falstaff
(La prende attraverso il busto.)
Vieni!

Quickly
(Dall'antisala gridando.)
Signora Alice!

Falstaff
(Abbandona Alice e rimane turbato.)
Chi va là?

Quickly
(Entrando e fingendo agitazione.)
Signora Alice?

Alice
Che c'è?

Quickly
(Rapidamente ed interrotta dalla foga.)
Mia signora!
C'è Mistress Meg e vuol parlarvi, sbuffa...
strepita, s'abbaruffa...

Falstaff
Alla malora!

Quickly
E vuol passar e la trattengo a stento...

Falstaff
Dove m'ascondo?

Alice
Dietro il paravento...
(Falstaff si rimpiatta dietro il paravento. Quando Falstaff è nascosto, Quickly fa cenno a Meg che sta dietro l'uscio di destra: Meg entra fingendo d'essere agitatissima. Quickly torna ad escire.)

Meg
Alice! che spavento!
Che chiasso! Che discordia!
Non perdere un momento,
fuggi!...

Alice
Misericordia!
Che avvenne?

Meg
Il tuo consorte
vien gridando accorr'uomo!
Dice...

Alice
(Presto a bassa voce.)
(Parla più forte).

Meg
Che vuol scannare un uomo!

Alice
(Come sopra.)
(Non ridere.)

Meg
Ei correva
invaso da tremendo
furor! Maledicendo
tutte le figlie d'Eva!

Alice
Misericordia!

Meg
Dice
che un tuo ganzo hai nascosto,
lo vuole ad ogni costo
scoprir...

Quickly
(Ritornando spaventatissima e gridando più di prima.)
Signora Alice!

Vien Mastro Ford! Salvatevi!
È come una tempesta!
Strepita, tuona, fulmina,
si dà dei pugni in testa,
scoppia in minacce ed urla...

Alice
(Avvicinandosi a Quickly a bassa voce e un poco allarmata.)
(Dassenno oppur da burla?)

Quickly
(Ancora ad alta voce.)
Dassenno. Egli scavalca
le siepi del giardino...
Lo segue una gran calca
di gente... è già vicino...
Mentr'io vi parlo ei valca
l'ingresso...

Ford
(Di dentro urlando.)
Malandrino!!!

Falstaff
(Sgomentatissimo avrà già fatto un passo per fuggire dal paravento, ma udendo la voce dell'uomo torna a rimpiattarsi.)
Il diavolo cavalca
sull'arco di un violino!!
(Alice con una mossa rapidissima lo chiude nel paravento in modo che non è più veduto.)

Alice, Meg, Quickly, Mr. Ford, poi subito il Dr. Cajus, poi Fenton, poi Bardolfo e Pistola, poi Nannetta. Falstaff sempre nascosto nel paravento.

Ford
(Dal fondo gridando rivolto a chi lo segue.)
Chiudete le porte! Sbarrate le scale!
Seguitemi a caccia! Scoviamo il cignale!
(Entrano correndo il Dr. Cajus e Fenton.)
Correte sull'orme, sull'usta.
(A Fenton.)

Tu fruga
negli anditi.

Bardolfo, Pistola
(Irrompono nella sala gridando, mentre Fenton corre a sinistra.)
A caccia!

Ford
(A Bardolfo e Pistola indicando la camera a destra.)
Sventate la fuga!

Cercate là dentro!
(Bardolfo e Pistola si precipitano nella camera coi bastoni levati.)

Alice
(Affrontando Ford.)
Sei tu dissennato?
Che fai?

Ford
(Vede il cesto.)
Chi c'è dentro quel cesto?

Alice
Il bucato.

Ford
(Ad Alice.)
Mi lavi!! rea moglie!
(Consegnando un mazzo di chiavi al Dr. Cajus, che escirà correndo dall'uscio di sinistra.)

Tu, piglia le chiavi,
rovista le casse.
(Rivolgendosi ancora ad Alice.)

Ben tu mi lavi!
(Dà un calcio alla cesta.)

Al diavolo i cenci!
(Gridando verso il fondo.)
Sprangatemi l'uscio

del parco!
(Estrae furiosamente la biancheria dalla cesta, frugando e cercando dentro, e disseminando i panni sul pavimento.)

Camicie... gonnelle... Or ti sguscio
briccon! Strofinacci! Via! Via! Cuffie rotte!
Ti sguscio. Lenzuola... berretti da notte...
– Non c'è...
(Rovescia la cesta.)

Alice, Meg, Quickly
(Guardando i panni sparsi.)
Che uragano!!

Ford
(Correndo e gridando, esce dalla porta a sinistra.)
Cerchiam sotto il letto,
nel forno, nel pozzo, nel bagno, sul tetto,
in cantina...
(Correndo e gridando esce dalla porta a sinistra.)

Alice
È farnetico!

Quickly
Cogliam tempo.

Alice
Troviamo
modo com'egli esca.

Meg
Nel panier.

Alice
No, là dentro
non c'entra, è troppo grosso.

Falstaff
(Sbalordito, ode le parole d'Alice, sbuca e corre alla cesta.)
Vediam; si c'entro, c'entro.

Alice
Corro a chiamare i servi.
(Esce.)

Meg
(A Falstaff, fingendo sorpresa.)
Sir John! Voi qui? Voi?

Falstaff
(Entrando nella cesta.)

Amo te sola... salvami! salvami!

T'amo!

Quickly
(A Falstaff, raccattando i panni.)

Svelto!

Meg

Lesto!

Falstaff
(Accovacciandosi con grande sforzo nella cesta.)
Ahi!... Ahi!... Ci sto... – Copritemi...

Quickly
(A Meg.)

Presto! colmiamo il cesto.
(Fra tutte due con gran fretta ricacciano la biancheria nel cesto.)

Meg e Quickly attendono a nascondere Falstaff sotto la biancheria mentre Nannetta e Fenton entrano da sinistra.

Nannetta
(Sottovoce e con cautela a Fenton.)
(Vien qua.)

Fenton
Che chiasso!

Nannetta
(Avviandosi al paravento: Fenton la segue.)
Quanti schiamazzi!
Segui il mio passo.

Fenton
Casa di pazzi!

Nannetta
Qui ognun delira
con vario error.
Son pazzi d'ira...

Fenton
E noi d'amor.

Nannetta
(Lo prende per mano, lo conduce dietro il paravento e vi si nascondono.)
Seguimi. Adagio.

Fenton
Nessun mi ha scorto.

Nannetta
Tocchiamo il porto.

Fenton
Siamo a nostr'agio.

Nannetta
Sta' zitto e attento.

Fenton
(Abbracciandola.)
Vien sul mio petto!

Nannetta
Il paravento
sia benedetto!

Nannetta e Fenton nascosti nel paravento. Mr. Ford ed il Dr. Cajus da sinistra, Bardolfo e Pistola da destra con gente del vicinato. Quickly e Meg accanto alla cesta dove c'è Falstaff nascosto. Poi ritornerà Alice dal fondo.

Dr. Cajus
(Urlando di dentro.)
Al ladro!

Ford
(Come sopra.)
Al pagliardo!

Dr. Cajus
(Entra, traversando di corsa la sala.)
Squartatelo!

Ford
(Come sopra.)
Al ladro!
(Incontrando Bardolfo e Pistola che corrono da destra.)
C'è?

Pistola
No.

Ford
(A Bardolfo.)
C'è?

Bardolfo
Non c'è, no.

Ford
(Correndo, cercando e frugando nella cassapanca.)
Vada a soqquadro
la casa.
(Bardolfo e Pistola escono da sinistra.)

Dr. Cajus
(Dopo aver guardato nel camino.)
Non trovo nessuno.

Ford
Eppur giuro
che l'uomo è qua dentro. Ne sono sicuro!
Sicuro! Sicuro!

Dr. Cajus
Sir John! Sarò gaio
quel di ch'io ti veda dar calci a rovaio!

Ford
(Slanciandosi verso l'armadio e facendo sforzi per aprirlo.)
Vien fuori, furfante! T'arrendi! o bombardo
le mura!

Dr. Cajus
(Tenta aprire l'armadio colle chiavi.)
T'arrendi!

Ford
Vien fuori! Codardo!
Sugliardo!

Bardolfo e Pistola
(Dalla porta di sinistra, di corsa.)
Nessuno!

Ford
(A Bardolfo e Pistola mentre continua a sforzare l'armadio col Dr. Cajus.)
Cercatelo ancora!
(Bardolfo e Pistola ritornano d'onde erano venuti.)
T'arrendi! Scanfardo!
(Riesce finalmente ad aprire l'armadio.)
Non c'è!!

Dr. Cajus
(Aprende a sua volta la cassapanca.)
Vieni fuori!
Non c'è!
(Gira per la sala sempre cercando e frugando.)
Pappalardo! Beon! Bada a te!

Ford
(Come un ossesso apre il cassetto del tavolino.)
Scagnardo! Falsardo! Briccon!
(Nannetta e Fenton sempre dietro il paravento si saran fatte moine durante il frastuono.)

Nannetta, Fenton
(Si danno un bacio sonoro nel posto del verso marcato dall'asterisco.)

(*)

(In questo punto è cessato il baccano e tutti sentono il susurro del bacio.)

Ford
(Sottovoce, guardando il paravento.)
C'è!

Dr. Cajus
(Come sopra.)
C'è!

Intorno al paravento.

Ford
(Avviandosi pian piano e cautamente al paravento.)
Se t'agguanto!

Dr. Cajus
(Come sopra.)
Se ti piglio!

Ford
Se t'acciuffo!

Dr. Cajus
Se t'acceffo!

Ford
Ti sconquasso!

Dr. Cajus
T'arronciglio
come un can!

Ford
Ti rompo il ceffo!

Dr. Cajus
Guai a te!

Ford
Prega il tuo santo!
Guai se alfin con te m'azzuffo!
Se ti piglio!

Dr. Cajus
Se t'agguanto!

Ford
Se t'acceffo!

Dr. Cajus
Se t'acciuffo!

Bardolfo
(*Rientrando da sinistra.*)
Non si trova.

Pistola
(*Rientrando con alcuni del vicinato.*)
Non si coglie.

Ford
(*A Bardolfo, Pistola e loro compagni.*)
Pss... Qua tutti.
(*Sottovoce con mistero, indicando il paravento.*)
L'ho trovato.
Là c'è Falstaff con mia moglie.

Bardolfo
Sozzo can vituperato!

Ford
Zitto!

Pistola e Dr. Cajus
Zitto!

Ford
Urlerai dopo.
Là s'è udito il suon d'un bacio.

Bardolfo
Noi dobbiamo pigliare il topo
mentre sta rodendo cacio.

Nel paravento.

Nannetta
(*A Fenton.*)
Mentre quei vecchi
corron la giostra
noi di sottecchi
corriam la nostra.
L'amor non ode
tuon né bufere,
vola alle sfere
beate e gode.

Fenton
(*A Nannetta.*)
Bella! Ridente!
Oh! come pieghi
verso i miei prieghi
donnescamente!

Intorno alla cesta.

Quickly
(*Accanto alla cesta, a Meg.*)
Facciamo le viste
d'attendere ai panni;
pur ch'ei non c'inganni
con mosse imprevedute.
Finor non s'accorse
di nulla; egli può
sorprenderci forse,
confonderci no.

Meg
(*Accanto alla cesta, a Quickly.*)
Facciamogli siepe
fra tanto scompiglio.
Ne' giuochi il periglio
è un grano di pepe.
Il rischio è un diletto
che accresce l'ardor,
che stimola in petto
gli spirti e il cor.

Intorno al paravento.

Ford
Ragioniam. Colpo non vibro
senza un piano di battaglia.

Gli altri
Bravo.

Dr. Cajus
Un uom di quel calibro
con un soffio ci sbaraglia.

Ford
La mia tattica maestra
le sue mosse pria registra.
(*A Pistola e a due compagni.*)
Voi sarete l'ala destra,
(*A Bardolfo e al Dr. Cajus.*)
noi saremo l'ala sinistra,
(*Agli altri compagni.*)

e costor con piè gagliardo
sfonderanno il baluardo.

Tutti gli altri
Bravo.

Dr. Cajus
Bravo Generale:
aspettiamo un tuo segnale.

Nel paravento.

Fenton
Come ti vidi
m'innamorai,
e tu sorridi
perché lo sai.

Nannetta
Lo spiritello
d'amor, volteggia.

Fenton
Già un sogno bello
d'Imene albeggia.

Nannetta
Tutto delira
sospiro e riso.
Sorridente il viso
e il cor sospira.
Dolci richiami
d'amor. Sì, t'amo.

Intorno alla cesta.

Falstaff
(*Sbucando colla faccia.*)
Affogo!

Quickly
(*Ricacciandolo giù.*)
Sta' sotto.

Meg
Or questi s'insorge.

Quickly
(*Abbassandosi e parlando a Falstaff sulla cesta.*)
Se l'altro ti scorge
sei morto.

Falstaff
(*Rispondendo sotto la biancheria.*)
Son cotto!

Meg
Sta' sotto!

Falstaff
(*Sbucando.*)
Che caldo!

Quickly
Sta' sotto!

Falstaff
Mi squaglio!

Quickly
Sta' sotto!

Meg
Il ribaldo
vorrebbe un ventaglio.

Falstaff
(*Supplicante, col naso fuori.*)
Un breve spiraglio
non chiedo di più.

Quickly
Ti metto il bavaglio
se parli.

Meg
(*Ricacciandolo sotto la biancheria.*)
Giù!

Quickly
(*Come sopra.*)
Giù!

Intorno al paravento.

Ford
(*Al Dr. Cajus accostando l'orecchio al paravento.*)
Senti, accosta un po' l'orecchio!
Che patetici lamenti!!
Su quel nido d'usignuoli
Scoppierà fra poco il tuon.

Dr. Cajus
(*A Ford accostando l'orecchio al paravento.*)
Sento, intendo e vedo chiaro

delle femmine gl'inganni.

Bardolfo

(A Pistola.)

È la voce della donna
che risponde al cavalier.

Pistola

(A Bardolfo.)

Ma fra poco il lieto giuoco
turberà dura lezion.
Egli canta, ma fra poco
muterà la sua canzon.

Gente del vicinato

S'egli cade più non scappa
nessuno più lo può salvar.
Nel tuo diavolo t'incappa
che tu possa stramazzar!

Ford

(Agli altri.)

Zitto! A noi! Quest'è il momento.
Zitto! Attenti! Attenti a me.

Dr. Cajus

Da' il segnal.

Ford

Uno... Due... Tre...
(Rovesciano il paravento.)

Dr. Cajus

Non è lui!!!

Ford e Tutti

(Ravvisando sua figlia con Fenton.)
Sbalordimento!

Nel paravento.

Fenton

Fra quelle ciglia
veggo due fari
a meraviglia
sereni e chiari.
Dimmi se m'ami!

Nannetta

Sì, t'amo!

Fenton

T'amo!
(Nel rovesciarsi del paravento, rimangono scoperti e confusi.)

Intorno alla cesta.

Meg

(A Quickly.)
Sta' zitta! Se ridi
la burla è scoperta.
Dobbiam stare all'erta.
Tu il giuoco disguidi.
Geloso marito,
compare sfacciato,
ciascuno è punito
secondo il peccato.
Parliam sottovoce
guardando il Messer
che brontola e cuoce
nel nostro panier.

Quickly

(A Meg.)

Costui s'è infardato
di tanta viltà
che darlo al bucato
è averne pietà.

Falstaff

(Sbucando e sbuffando.)
Ouff!... Cesto molesto!

Alice

(Che è rientrata e si sarà avvicinata alla cesta.)
Silenzio!

Falstaff

(Sbucando.)
Protesto!

Meg e Quickly

Che bestia restia!

Falstaff

(Gridando.)
Portatemi via!

Meg

È matto furibondo!

Falstaff

Aiuto!
(Si nasconde.)

Alice, Meg, Quickly

È il finimondo!

Ford

(A Nannetta, con furia.)
Ancor nuove rivolte!
(A Fenton.)

Tu va pe' fatti tuoi!

L'ho detto mille volte: costei non fa per voi.
(Nannetta sbigottita fugge e Fenton esce dal fondo.)

Bardolfo

(Correndo verso il fondo.)
È là! Ferma!

Ford

Dove?

Pistola

(Correndo.)

Là! Sulle scale.

Ford

Squartatelo!

Pistola, Bardolfo, Dr. Cajus ed i compagni

A caccia!

Quickly

Che caccia infernale!
(Tutti gli uomini salgono a corsa la scala del fondo.)

Alice

(Scampanellando.)
Ned! Will! Tom! Isäac! Su! Presto! Presto!
(Nannetta rientra con quattro servi e un paggetto.)
Rovesciate quel cesto
dalla finestra nell'acqua del fosso.
Là! Presso alle giuncaie
davanti al crocchio delle lavandaie.

Tutte

Sì, sì, sì, sì!

Nannetta

(Ai servi che s'affaticano a sollevare la cesta.)
C'è dentro un pezzo grosso.

Alice

(Al paggetto, che poi esce dalla scala nel fondo.)
Tu chiama mio marito;
*(A Meg, mentre Nannetta e Quickly stanno a guardare i servi
che avranno sollevato la cesta.)*
gli narreremo il nostro caso pazzo.
Solo al vedere il Cavalier nel guazzo
d'ogni gelosa ubbia sarà guarito.

Quickly

(Ai servi.)
Pesa!

Alice e Meg

(Ai servi che sono già vicini alla finestra.)
Coraggio!

Nannetta

Il fondo ha fatto crac!

Nannetta, Meg e Quickly

Su!

Alice

(La cesta è portata in alto.)
Trionfo!

Tutte

Trionfo!
Ah! Ah!

Alice

Che tonfo!

Nannetta e Meg

Che tonfo!
*(La cesta, Falstaff e la biancheria capitombolano giù dalla
finestra.)*

Tutte

Patatrac!
*(Gran grido e risata di donne dall'esterno: immensa risata
di Alice, Nannetta, Meg e Quickly. Ford e gli altri uomini
rientrano: Alice vedendo Ford lo piglia per un braccio e lo
conduce rapidamente alla finestra.)*

Atto terzo

Parte prima

Un piazzale.

A destra l'esterno dell'Osteria della Giarrettiera coll'insegna e il motto: "Honni soit qui mal y pense". Una panca di fianco al portone. È l'ora del tramonto.

Falstaff, poi l'Oste.

Falstaff

(Seduto sulla panca, meditando. Poi si scuote, dà un gran pugno sulla panca e rivolto verso l'interno dell'osteria chiama l'Oste.)

Ehi! Taverniere!

(Ritorna meditabondo.)

Mondo ladro. Mondo rubaldo.

Reo mondo!

(L'Oste dall'osteria riceve l'ordine e rientra.)

Taverniere: un bicchier di vin caldo.

Io, dunque, avrò vissuto tanti anni, audace e destro

cavaliere, per essere portato in un canestro

e gittato al canale coi pannolini biechi,

come si fa coi gatti e i catellini ciechi.

Che se non galleggiava per me quest'epa tronfia

Certo affogavo. Brutta morte. L'acqua mi gonfia.

Mondo reo. Non c'è più virtù. Tutto declina.

Va', vecchio John, va', va' per la tua via; cammina

finché tu muoia. Allor scomparirà la vera

virilità dal mondo. Che giornata nera!

M'aiuti il ciel! Impinguo troppo. Ho dei peli grigi.

(Ritorna l'Oste portando su d'un vassoio un gran bicchiere di vino caldo. Mette il bicchiere sulla panca e rientra nell'osteria.)

Versiamo un po' di vino nell'acqua del Tamigi.

(Beve sorseggiando ed assaporando. Si sbottona il panciotto, si sdraia, ribeve a sorsate, rianimandosi poco a poco.)

Buono. Ber del vin dolce e sbottonarsi al sole,

dolce cosa! Il buon vino sperde le tetre fole

dello sconforto, accende l'occhio e il pensier, dal labbro

sale al cervel e quivi risveglia il picciol fabbro

dei trilli; un negro grillo che vibra entro l'uom brillo.

Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo

guizza e il giocondo globo squilibra una demenza

trillante! E il trillo invade il mondo!!!...

Falstaff, Mrs. Quickly. – Poi nel fondo Alice, Nannetta, Meg, Mr. Ford, Dr. Cajus e Fenton.

Quickly

(Inclinandosi e interrompendo Falstaff.)

Reverenza.
La bella Alice!...

Falstaff

(Alzandosi e scattando.)

Al diavolo te con Alice bella!

Ne ho piene le bisaccie! Ne ho piene le budella!

Quickly

Voi siete errato!

Falstaff

Un canchero!! Sento ancor le cornate

di quell'irco geloso! Ho ancor l'ossa arrembate

d'esser rimasto curvo, come una buona lama

di Bilbao, nello spazio d'un panierin di dama!

Con quel tufo! E quel caldo! Un uom della mia tempra,

che in uno stillicidio continuo si distempra!

Poi, quando fui ben cotto, rovente, incandescente,

M'han tuffato nell'acqua. Canaglie!!!

(Alice, Meg, Nannetta, Mr. Ford, Dr. Cajus, Fenton sbucano dietro una casa, or l'uno or l'altro spiando non visti da Falstaff e poi si nascondono, poi tornano a spiare.)

Quickly

Essa è innocente.

Prendete abbaglio...

Falstaff

Vattene!!

Quickly

(Infervorata.)

La colpa è di quei fanti

malaugurati! Alice piange, urla, invoca i santi.

Povera donna!! V'ama. Leggete.

(Estrae di tasca una lettera. Falstaff la prende e la legge.)

Alice

(Nel fondo a bassa voce agli altri, spiando.)

(Legge.)

Ford

(Sottovoce.)

Legge.

Nannetta

Vedrai che ci ricasca.

Alice

L'uomo non si corregge.

Meg

(Ad Alice.)

Nasconditi!

Dr. Cajus

Rilegge.

Ford

Rilegge. L'esca inghiotte.)

Falstaff

(Rileggendo ad alta voce e con molta attenzione.)

T'aspetterò nel Parco Real, a mezzanotte.

Tu verrai travestito da Cacciatore nero

alla quercia di Herne.

Quickly

Amor, ama il mistero.

Per rivedervi, Alice, si val d'una leggenda

popolar. Quella quercia è un luogo da tregenda.

Il Cacciatore nero s'è impeso ad un suo ramo.

V'ha chi crede vederlo ricomparir...

Falstaff

(Rabbonito prende per un braccio Mrs. Quickly e s'avvia per entrare con essa nell'osteria.)

Entriamo.

Là si discorre meglio. Narrami la tua frasca.

Quickly

(Incominciando il racconto della leggenda con mistero, entra nell'osteria con Falstaff.)

Quando il rintocco della mezzanotte...

(Alice, Meg, Nannetta, Mr. Ford, Dr. Cajus, Fenton. Poi Mrs. Quickly.)

Ford

(Dal fondo che avrà seguita la mossa di Falstaff.)

Ci casca.

Alice

(Avanzandosi con tutto il crocchio, comicamente e misteriosamente ripigliando il racconto di Mrs. Quickly.)

Quando il rintocco della mezzanotte

cupo si sparge nel silente orror,

sorgon gli spiriti vagabondi a frotte

e vien nel parco il nero Cacciator.

Egli cammina lento, lento, lento,

nel gran letargo della sepoltura.

S'avanza livido...

Nannetta

Oh che spavento!

Meg

Già sento il brivido della paura!

Alice

(Con voce naturale.)

Fandonie che ai bamboli

raccontan le nonne

con lunghi preamboli,

per farli dormir.

Alice, Nannetta e Meg

Vendetta di donne

non deve fallir.

Alice

(Ripigliando il racconto.)

S'avanza livido e il passo converge

al tronco ove esalò l'anima prava.

Sbucan le Fate. Sulla fronte egli erge

due corna lunghe, lunghe, lunghe...

Ford

Brava!

Quelle corna saranno la mia gioia!

Alice

(A Ford.)

Bada! tu pur ti meriti

qualche castigatoia!

Ford

Perdona. Riconosco i miei demeriti.

Alice

Ma guai se ancor ti coglie

quella mania feroce

di cercar dentro il guscio d'una noce

l'amante di tua moglie.

Ma il tempo stringe e vuol fantasia lesta.

Meg

Affrettiam.

Fenton
Concertiam la mascherata.

Alice
Nannetta.

Nannetta
Eccola qua!

Alice
(A Nannetta.)
Sarai la Fata
Regina delle Fate, in bianca veste
chiusa in candido vel, cinta di rose.

Nannetta
E canterò parole armoniose.

Alice
(A Meg.)
Tu la verde sarai Ninfa silvana,
e la comare Quickly una befana.
(Scende la sera, la scena si oscura.)

Nannetta
A meraviglia!

Alice
Avrò con me dei putti
che fingeran folletti,
e spiritelli
e diavoletti
e pipistrelli,
e farfarelli.
Su Falstaff camuffato in manto e corni
ci scaglieremo tutti
e lo tempesteremo
finch'abbia confessata
la sua perversità.
Poi ci smaschereremo
e pria che il ciel raggiorni,
la giuliva brigata
se ne ritornerà.

Meg
Vien sera. Rincasiam.

Alice
L'appuntamento
è alla quercia di Herne.

Fenton
È inteso.

Nannetta
A meraviglia!
(Allegramente.)
Oh! che allegro spavento!

Alice, Nannetta e Fenton
(Scambievolmente.)
Addio.

Meg
(A Nannetta e Alice.)
Addio.
(Alice, Nannetta, Fenton si avviano per uscire da sinistra. Meg da destra.)

Alice
(Sul limitare a sinistra, gridando a Meg che sarà già avviata ad andarsene da destra.)
Provvedi le lanterne.

(Alice, Nannetta, Fenton escono da sinistra: in questo momento Mrs. Quickly esce dall'osteria e vedendo Ford e il Dr. Cajus che parlano, sta ad origliare sulla soglia.)

Ford
(Al Dr. Cajus, parlandogli segretamente, vicino all'osteria.)
Non dubitar, tu sposerai mia figlia.
Rammenti bene il suo travestimento?

Dr. Cajus
Cinta di rose, il vel bianco e la vesta.

Alice
(Di dentro a sinistra gridando.)
Non ti scordar le maschere.

Meg
(Di dentro a destra gridando.)
No, certo.
Né tu le raganelle!

Ford
(Continuando il discorso col Dr. Cajus.)
Io già disposti
la rete mia. Sul finir della festa
verrete a me col volto ricoperto
essa dal vel, tu da un mantel fratesco
e vi benedirò come due sposi.

Dr. Cajus
(Prendendo il braccio di Ford ed avviandosi ad escire da sinistra.)
Siam d'accordo.

Quickly
(Sul limitare dell'osteria con gesto accorto verso i due che escono.)
(Stai fresco!)
(Mrs. Quickly esce rapidamente da destra.)
Nannetta! Ohé! Nannetta!
(Di dentro a destra gridando e sempre più allontanandosi.)
Nannetta! Ohé!

Nannetta
(Di dentro a sinistra, allontanandosi.)
Che c'è? Che c'è?

Quickly
(Come sopra.)
Prepara la canzone della Fata.

Nannetta
(Come sopra.)
È preparata.

Alice
(Di dentro a sinistra.)
Tu, non tardar.

Quickly
(Come sopra, più lontano.)
Chi prima arriva, aspetta.

Parte seconda
Il parco di Windsor.
Nel centro la grande quercia di Herne. Nel fondo, l'argine d'un
fosso. Fronde foltissime. Arbusti in fiore. È notte.
Si odono gli appelli lontani dei guardia-boschi. Il parco a poco a
poco si rischiarirà coi raggi della luna.
Fenton poi Nannetta vestita da Regina delle Fate. Alice non
mascherata portando sul braccio una cappa e in mano una
maschera. Mrs. Quickly in gran cuffia e manto grigio da
befana, un bastone e un brutto ceffo di maschera in mano. Poi
Meg vestita con dei veli verdi e mascherata.

Fenton
Dal labbro il canto estasiato vola
pe' silenzi notturni e va lontano
e alfin ritrova un altro labbro umano
che gli risponde colla sua parola.

Allor la nota che non è più sola

vibra di gioia in un accordo arcano
e innamorando l'aer antelucano
con altra voce al suo fonte rivola.

Quivi ripiglia suon, ma la sua cura
tende sempre ad unir chi lo disuna.
Così baciai la disziata bocca!
Bocca baciata non perde ventura.

Nannetta
(Di dentro, lontana e avvicinandosi.)
Anzi rinnova come fa la luna.

Fenton
(Slanciandosi verso la parte ove udì la voce.)
Ma il canto muor nel bacio che lo tocca.
(Fenton vede Nannetta che entra e la abbraccia.)

Alice
(Dividendo Fenton da Nannetta e obbligandolo a vestire la
cappa nera.)
Nossignore! Tu indossi questa cappa.

Fenton
(Aiutato da Alice e Nannetta ad indossare la cappa.)
Che vuol dir ciò?

Nannetta
(Aggiustandogli il cappuccio.)
Làsciat fare.

Alice
(Porgendo la maschera a Fenton.)
Allaccia.
(Fenton si aggiusta la cappa e la maschera.)

Nannetta
(Rimirando Fenton.)
È un fraticel sgusciato dalla trappa.

Alice
(Alle compagne.)
Il tradimento che Ford ne minaccia
tornar deve in suo scorno e in nostro aiuto.

Fenton
Spiegatevi.

Alice
Ubbidisci presto e muto.
L'occasione come viene scappa.
(A Mrs. Quickly.)

Chi vestirai da finta sposa?

Quickly

Un gajo

ladron nasuto
che aborre il Dottor Caio.

Meg

(Accorrendo dal fondo, ad Alice.)

Ho nascosto i folletti lungo il fosso.
Siam pronte.

Alice

(Origliando.)

Zitto. Viene il pezzo grosso.

Via!...

(Tutte fuggono con Fenton da sinistra.)

Falstaff con due corna di cervo in testa e avviluppato in un ampio mantello. Poi Alice. Poi Meg. Mentre Falstaff entra in scena suona la mezzanotte.

Falstaff

Una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette botte,
otto, nove, dieci, undici, dodici. Mezzanotte.
Questa è la quercia. Numi proteggetemi! Giove!
Tu per amor d'Europa ti trasformasti in bove;
portasti corna. I numi c'insegnan la modestia.
L'amore metamorfosa un uomo in una bestia.
(Ascoltando.)

Odo un soave passo!

(Alice comparisce nel fondo.)

Alice! Amor ti chiama!

(Avvicinandosi ad Alice.)

Vieni! l'amor m'infiamma!

Alice

(Avvicinandosi a Falstaff.)

Sir John!

Falstaff

Sei la mia dama!

Alice

Sir John!

Falstaff

(Afferrandola.)

Sei la mia dama!

Alice

O sfavillante amor!

Falstaff

(Attirandola a sé con ardore.)

Vieni! Già fremo e fervo!

Alice

(Sempre evitando l'abbraccio.)

Sir John!

Falstaff

Sono il tuo servo!

Sono il tuo cervo imbizzarrito. Ed or
piovan tartufi, rafani e finocchi!!!

E sian la mia pastura!

E amor trabocchi!

Siam soli...

Alice

No. Qua nella selva densa
mi segue Meg.

Falstaff

È doppia l'avventura!

Venga anche lei! Squartatemi

come un camoscio a mensa!!

Sbranatemi!! Cupido

alfin mi ricompensa!

Io t'amo! t'amo!

Meg

(Di dentro.)

Aiuto!!!

Alice

(Fingendo spavento.)

Un grido!

Ahimè!

Meg

(Dal fondo senza avanzare, non ha la maschera.)

Vien la tregenda!

(Fugge.)

Alice

(Come sopra.)

Ahimè! Fuggiamo!

Falstaff

(Spaventato.)

Dove?

Alice

(Fuggendo da destra rapidissimamente.)

Il cielo perdoni al mio peccato!

Falstaff

(Appiattandosi accanto al tronco della quercia.)

Il diavolo non vuol ch'io sia dannato.

Nannetta

(Di dentro.)

Ninfe! Elfi! Silfi! Doridi! Sirene!

L'astro degli incantesmi in cielo è sorto.

(Comparisce nel fondo fra le fronde.)

Sorgete! Ombre serene!

Falstaff

(Gettandosi colla faccia contro terra, lungo disteso.)

Sono le Fate. Chi le guarda è morto.

Nannetta vestita da Regina delle Fate. Meg da Ninfa verde, colla maschera. Mrs. Quickly da befana, mascherata. Alice colla maschera. Bardolfo in cappa rossa, senza maschera, col cappuccio calato. Pistola da satiro. Il Dr. Cajus in cappa grigia, senza maschera. Fenton in cappa nera, mascherato. Mr. Ford senza cappa, né maschera. Ragazzette vestite da Fate bianche e da Fate azzurre. Altre Fate e Ninfe, Spiritelli, Diavoli. Falstaff sempre a terra colla faccia rivolta verso il suolo, immobile. Le piccole Fate si dispongono in cerchio intorno alla loro Regina. Le Fate più grandi formano un secondo cerchio. Tutti gli uomini formano un crocchio a destra e le donne un crocchio a sinistra.

Alice

Inoltram.

Nannetta

Egli è là.

Alice

Steso al suol...

Nannetta

Lo confonde

il terror.

(Tutte si inoltrano con precauzione.)

Le Fate

Si nasconde!

Alice

Non ridiam!

Le Fate

Non ridiam!

Nannetta

(Indicando alle Fate il loro posto, mentre Alice parte rapidamente da sinistra.)

Tutte qui, dietro a me.

Cominciam.

Le Fate

Tocca a te.

La Regina delle Fate

Sul fil d'un soffio etesio
scorrete agili larve,
fra i rami un baglior cesio
d'alba lunare apparve.

Danzate! e il passo blando
misuri un blando suon,
Le magiche accoppiando
carole alla canzon.

Le Fate

La selva dorme e sperde
incenso ed ombra; e par
nell'aer denso un verde
asilo in fondo al mar.

La Regina delle Fate

Erriam sotto la luna
scegliendo fior da fiore,
ogni corolla in core
porta la sua fortuna.

Coi gigli e le viole
scriviam dei nomi arcani,
dalle fatate mani
germogliano parole.

Parole alluminate
di puro argento e d'or,
carmi e malie. Le Fate
hanno per cifre i fior.

Le Fate

(Le piccole Fate vanno cogliendo fiori.)

Moviam ad una ad una
sotto il lunare albor,
verso la quercia bruna
del nero Cacciator.
(Tutte le Fate colla Regina mentre cantano si avviano lentamente verso la quercia.)

Bardolfo

(Intoppando nel corpo di Falstaff e arrestando tutti con un gesto.)
Alto là!

Pistola
(*Accorrendo.*)
Chi va là?

Falstaff
Pietà!

Quickly
(*Toccando Falstaff col bastone.*)
C'è un uomo!

Alice, Nannetta, Meg
C'è un uom!

Coro
Un uom!

Ford
(*Che sarà accorso vicino a Falstaff.*)
Cornuto come un bue!

Pistola
Rotondo come un pomo!

Bardolfo
Grosso come una nave!

Pistola e Bardolfo
(*Toccando Falstaff col piede.*)
Alzati olà!

Falstaff
(*Alzando la testa.*)
Portatemi una grue!
Non posso.

Ford
È troppo grave.

Quickly
È corrotto!

Coro
È corrotto!

Alice, Meg, Nannetta
È impuro!

Coro
È impuro!

Bardolfo
(*Con dei gran gesti da stregone.*)
Si faccia lo scongiuro!

Alice
(*In disparte a Nannetta, mentre il Dr. Cajus s'aggira come chi cerca qualcuno. Fenton e Quickly nascondono Nannetta colle loro persone.*)
(Evita il tuo pericolo.)
Già il Dottor Cajo ti cerca.

Nannetta
Troviamo un nascondiglio.
(*S'avvia con Fenton nel fondo della scena, protetta da Alice e da Quickly.*)

Quickly
Poi tornerete lesti al mio richiamo.)

Bardolfo
(*Continuando i gesti di scongiuro sul corpo di Falstaff.*)
Spiritelli! Folletti!
Farfarelli! Vampiri! Agili insetti
del palude infernale! Punzecchiatelo!
Orticheggiatelo!
Martirizzatelo
coi grifi aguzzi!
(*Accorrono dal fondo velocissimi alcuni ragazzi vestiti da folletti, e si scagliano su Falstaff.*)

Falstaff
(*A Bardolfo.*)
Ahimé! tu puzzi
come una puzzola.

Folletti
(*Addosso a Falstaff spingendolo e facendolo ruzzolare.*)
Ruzzola, ruzzola, ruzzola, ruzzola!

Alice, Quickly, Meg
Pizzica, pizzica,
pizzica, stuzzica,
spizzica, spizzica
pungi, spilluzzica,
finch'egli abbà!

Falstaff
Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Folletti e Diavoli
Scrolliam crepitacoli
scarandole e nacchere!

Di schizzi e di zacchere
quell'otre si macoli.
Meniam scorribandole,
danziamo la tresca,
Treschiam le faràndole
sull'ampia ventresca.
Zanzare ed assilli
volate alla lizza
coi dardi e gli spilli!
Ch'ei crepi di stizza!

Alice, Meg, Quickly
Pizzica, pizzica,
pizzica, stuzzica,
spizzica, spizzica,
pungi, spilluzzica
finch'egli abbà!

Falstaff
Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Folletti
Cozzalo, aizzalo
dai pie' al cocuzzolo!
Strozzalo, strizzalo!
Gli svampi l'uzzolo!
Pizzica, pizzica, l'unghia rintuzzola!
Ruzzola, ruzzola, ruzzola, ruzzola!
(*Fanno ruzzolare Falstaff verso il proscenio.*)

Dr. Cajus e Ford
Cialtron!

Pistola e Bardolfo
Poltron!
Ghiotton!

Tutti gli uomini
Pancion!
Beon!
Briccon!
In ginocchion!
(*Lo alzano in quattro e lo obbligano a star ginocchioni.*)

Ford
Pancia ritronfia!

Alice
Guancia rigonfia!

Bardolfo
Sconquassa-letti!

Quickly
Spacca-farsetti!

Pistola
Vuota-barili!

Meg
Sfonda-sedili!

Dr. Cajus
Sfianca-giumenti!

Ford
Triplice mento!

Bardolfo e Pistola
Di' che ti penti!
(*Bardolfo prende il bastone di Quickly e dà una bastonata a Falstaff.*)

Falstaff
Ahi! Ahi! mi pento!

Tutti gli uomini
Uom frodolento!

Falstaff
Ahi! Ahi! mi pento!

Gli uomini
Uom turbolento!

Falstaff
Ahi! Ahi! mi pento!

Gli uomini
Capron!
Scrocon!
Spaccon!

Falstaff
Perdon!

Bardolfo
(*Colla faccia vicinissima alla faccia di Falstaff.*)
Riforma la tua vita!

Falstaff
Tu puti d'acquavita.

Tutte Le donne
Domine fallo casto!

Falstaff
Ma salvagli l'addomine.

Le donne
Domine fallo guasto!

Falstaff
Ma salvagli l'addomine.

Le donne
Fallo punito Domine!

Falstaff
Ma salvagli l'addomine.

Le donne
Fallo pentito Domine!

Falstaff
Ma salvagli l'addomine.

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Globo d'impurità!
Rispondi.

Falstaff
Ben mi sta.

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Monte di obesità
rispondi.

Falstaff
Ben mi sta.

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Oltre di malvasia
rispondi.

Falstaff
Così sia.

Bardolfo
Re dei panciuti!

Falstaff
Va' via, tu puti.

Bardolfo
Re dei cornuti!

Falstaff
Va' via, tu puti.

Tutti
(Pistola gli dà un colpo di frusta.)
Furfanteria!

Falstaff
Ahi! Così sia.

Tutti
Gaglioferia!

Falstaff
Ahi! Così sia.

Bardolfo
Ed or che il diavolo ti porti via!!!
(Nella foga del dire gli casca il cappuccio.)

Falstaff
(Rialzandosi.)
Nitro! Catrame! Solfo!!!
Riconosco Bardolfo!
(Violentissimamente contro Bardolfo.)
Naso vermiglio!
Naso-bargiglio!
Puntùta lesina!
Vampa di resina!
Salamandra! Ignis fatuus! Vecchia alabarda! Stecca
di sartore! Schidion d'inferno! Aringa secca!
Vampiro! Basilisco!
Manigoldo! Ladrone!
Ho detto. E se mentisco
voglio che mi si spacchi il cinturone!!!!

Tutti
Bravo!

Falstaff
Un poco di pausa. Sono stanco.

Quickly
(Che si trova vicina a Bardolfo, gli dice a bassa voce.)
(Vieni. Ti coprirò col velo bianco.)
(Mentre il Dr. Cajus ricomincia a cercare e cercando esce, dalla parte opposta, Quickly e Bardolfo scompaiono dietro gli alberi del fondo.)

Ford
(Con un inchino ironico, avvicinandosi a Falstaff.)
Ed or, mentre vi passa la scalmana,

Sir John, dite: il cornuto
chi è?

Alice e Meg
(Che si saranno avvicinate, ironicamente a Falstaff smascherandosi.)
Chi è?

Alice
Vi siete fatto muto?

Falstaff
(Dopo un primo istante di sbalordimento andando incontro a Ford.)
Caro signor Fontana!

Alice
(Interponendosi.)
Sbagliate nel saluto.
Questi è Ford mio marito.

Quickly
Cavaliero.

Falstaff
Reverenza.

Quickly
Voi credeste due donne così grulle,
così citrulle,
da darsi anima e corpo all'Avversiero,
per un uom vecchio, sùdicio ed obeso...

Meg, Quickly
Con quella testa calva...

Alice, Meg e Quickly
E con quel peso!

Ford
Parlano chiaro.

Falstaff
Incomincio ad accorgermi
d'esser stato un somaro.

Alice
Un cervo.

Ford
Un bue.

Tutti
(Ridendo.)
Ah! Ah!

Ford
E un mostro raro!

Falstaff
(Che avrà riacquistato la sua calma.)
Ogni sorta di gente dozzinale
mi beffa e se ne gloria;
pur, senza me, costor con tanta boria
non avrebbero un briciolo di sale.
Son io che vi fa scaltri.
L'arguzia mia crea l'arguzia degli altri.

Tutti
Ma bravo!

Ford
Per gli dèi!
Se non ridessi ti sconquasserei!
Ma basta. Ed or voglio che m'ascoltiate.
Coronerem la mascherata bella
cogli sponsali della
Regina delle Fate.
(Il Dr. Cajus e Bardolfo vestito da Regina delle Fate col viso coperto da un velo s'avanzano lentamente tenendosi per mano. Il Dr. Cajus ha la maschera sul volto.)
Già s'avanza la coppia degli sposi.
Attenti!

Tutti
Attenti!

Ford
Eccola in bianca vesta
col velo e il serto delle rose in testa
e il fidanzato suo ch'io le disposi.
Circondatela o Ninfe.
(Dr. Cajus e Bardolfo si collocano nel mezzo: le Fate grandi e piccole li circondano.)

Alice
(Presentando Nannetta e Fenton entrati da pochi istanti. Nannetta ha un gran velo celeste e fitto che la copre tutta. Fenton ha la maschera e la cappa.)

Un'altra coppia
d'amanti desiosi
chiede d'essere ammessa agli augurosi
connubi!

Ford

E sia. Farem la festa doppia.
Avvicinate i lumi.
(*I folletti guidati da Alice si avvicinano con le loro lanterne.*)

Il ciel v'accoppia.
(*Ford è davanti alle due coppie.*)
(*Alice prenderà in braccio il più piccolo dei ragazzetti che sarà mascherato da spiritello, e farà in modo che la lanterna che tiene in mano illumini in pieno la faccia di Bardolfo appena questi resterà senza il velo che lo nasconde. Un altro spiritello guidato da Meg illuminerà Nannetta e Fenton.*)
Giù le maschere e i veli. Apoteosi!
(*Al comando di Ford rapidamente Fenton e il Dr. Cajus si levano la maschera. Nannetta si toglie il velo e Quickly toglie il velo a Bardolfo: tutti rimangono a viso scoperto.*)

Tutti

(*Ridendo, tranne Ford, il Dr. Cajus e Bardolfo.*)
Ah! Ah! Ah! Ah!

Dr. Cajus

(*Riconoscendo Bardolfo, immobilizzato dalla sorpresa.*)
Spavento!

Ford

Tradimento!

Gli altri

(*Ridendo.*)
Apoteosi!

Ford

(*Guardando l'altra coppia.*)
Fenton con mia figlia!!!

Dr. Cajus

(*Esterrefatto.*)
Ho sposato Bardolfo!!

Tutti

Ah! Ah!

Dr. Cajus

Spavento!

Le donne

Vittoria!

Tutti

(*Tranne Dr. Cajus e Ford.*)
Evviva! Evviva!

Ford

(*Ancora sotto il colpo dello stupore.*)
Oh! meraviglia!

Alice

(*Avvicinandosi a Ford.*)
L'uom cade spesso nelle reti ordite
dalle malizie sue.

Falstaff

(*Avvicinandosi a Ford con un inchino ironico.*)
Caro buon Messer Ford, ed ora, dite:
lo scornato chi è?

Ford

(*Accenna al Dr. Cajus.*)
Lui.

Dr. Cajus

(*Accenna a Ford.*)
Tu.

Ford

No.

Dr. Cajus

Si.

Bardolfo

(*Accenna a Ford e al Dr. Cajus.*)
Voi.

Fenton

(*Accenna pure a Dr. Cajus e Ford.*)
Lor.

Dr. Cajus

(*Mettendosi con Ford.*)
Noi.

Falstaff

Tutti e due.

Alice

(*Mettendo Falstaff con Ford e il Dr. Cajus.*)
No. Tutti e tre.
(*A Ford, mostrando Nannetta e Fenton.*)
Volgiti e mira quelle ansie leggiadre.

Nannetta

(*A Ford giungendo le mani.*)
Perdonateci padre.

Ford

Chi schivare non può la propria noia
l'accetti di buon grado.
Facciamo il parentado
e che il ciel vi dia gioia.

Tutti gli altri

(*Tranne Dr. Cajus.*)
Evviva!

Falstaff

Un coro e terminiam la scena.

Ford

Poi con Sir Falstaff, tutti, andiamo a cena.

Tutti

Tutto nel mondo è burla.
L'uom è nato burlone.
Nel suo cervello ciurla
sempre la sua ragione.
Tutti gabbàti! Irride
l'un l'altro ogni mortal,
ma ride ben chi ride
la risata final.



Il soggetto

Atto primo

Nell'Osteria della Giarrettiera, Falstaff sta terminando di scrivere due lettere, quando giunge il Dottor Cajus, che lo accusa di avere picchiato i suoi servi e rovinato la giumenta. Non avendone ottenuta soddisfazione, il Dottor Cajus affronta Bardolfo e Pistola, i servi di Falstaff, rei di averlo fatto bere per poterlo derubare. I servi respingono l'accusa e il Dottor Cajus esasperato si allontana. Ora Falstaff fa il conto dei pochi soldi che gli rimangono e incarica i due servi di recapitare le lettere che ha appena scritto: una ad Alice, moglie del ricco borghese Ford, l'altra a Meg. Falstaff spera così, conquistando le due donne, di rimpinguare il borsellino ormai vuoto. Ma Bardolfo e Pistola ricusano l'incarico che incrinerebbe la loro dignità di uomini d'onore. Allora, Falstaff furente consegna le due lettere al paggio Robin, scacciando a colpi di scopa Bardolfo e Pistola, non senza aver loro spiegato il labile significato della parola "onore".

In un giardino presso la casa di Ford, Meg e l'amica Quickly incontrano Alice che sta uscendo di casa con la figlia Nannetta: Alice e Meg hanno appena ricevuto le lettere che ha loro inviato Falstaff e, confrontandole, si accorgono ridendo che sono identiche. Decidono subito di punire il pingue corteggiatore e, mentre stanno meditando la burla, entrano Ford e il Dottor Cajus, che vengono informati da Bardolfo e Pistola sulle pericolose intenzioni di Falstaff. Intanto Fenton, unitosi al gruppo degli uomini, cerca di trovare il momento opportuno per appartarsi con l'innamorata Nannetta. A Ford l'idea di vedersi crescere in fronte un ingombrante paio di corna non piace affatto, quindi si allontana con gli altri uomini per studiare la vendetta; nel frattempo, le donne hanno già stabilito che Quickly, in veste di mezzana, si presenterà a Falstaff per fissargli un appuntamento con Alice e Meg. Con l'impegno di ritrovarsi l'indomani per la grande burla, anche le donne si allontanano.

Atto secondo

Bardolfo e Pistola sono tornati all'Osteria della Giarrettiera a chiedere perdono a Falstaff e gli annunciano la visita di una donna: è Quickly, venuta ad informare il cavaliere che Alice, approfittando di un'assenza del marito, lo aspetta in casa sua dalle due alle tre. In quanto a Meg, l'appuntamento dovrà essere rimandato, perché il marito di lei non si assenta

Synopsis

Act I

At the Garter Inn, Falstaff is writing two letters. Dr. Caius bursts in and accuses him of beating his servants and riding his bay mare. Unable to obtain reparations, Dr. Caius faces Bardolfo and Pistola, Falstaff's servants, guilty of getting him drunk to rob him. The servants reject the accusation, and Dr. Caius leaves in a fury. Falstaff discovers how little money is left in his purse, and instructs his two servants to deliver the letters he has just written to Alice, wife of the rich Mr Ford, and to Meg. Falstaff hopes to seduce the two prosperous women and replenish his empty purse. But Bardolfo and Pistola refuse, pleading their honour. Falstaff gives them a lecture on the subject of honour, then kicks them out and instructs Robin, a page, to deliver the letters.

In a garden near the Fords', Meg and her friend Quickly meet Alice and her daughter, Nannetta: Alice and Meg have just received identical letters from Falstaff and make merry over him. They immediately decide to take revenge on their fat suitor. While they are contemplating the hoax, Ford arrives with Dr. Caius. Bardolfo and Pistola inform them of Falstaff's dangerous intentions, while Fenton, who joined the group of men, tries to find a moment to seclude himself with his beloved Nannetta. Ford is furious at the idea of being cuckolded, and walks off with the men to plot his revenge. In the meantime the women have decided that Quickly shall visit Falstaff and act as a matchmaker, making an assignation with Alice and Meg. The women agree to meet the following day for the hoax and leave.

Act II

Bardolfo and Pistola are back at the Garter Inn: feigning penitence, they re-join Falstaff's service and announce the visit of a woman. Mistress Quickly informs Falstaff that Alice is waiting for him at home, since her husband is out of the house every afternoon between two and three. As for Meg, the appointment should be postponed, because her husband

never leaves the house. Falstaff dismisses the woman, and exults for his success with women despite advancing age. Bardolfo and Pistola return to announce the visit of a man, a “Mister Fontana” (Ford in disguise). Fontana offers him money and makes a strange proposal: he explains he has long been in love with Alice, but to no avail. If the more experienced Falstaff could seduce her, she might then be more likely to fall a second time and accept Fontana. Falstaff agrees to the plan and accepts the money, telling Fontana that he has already arranged a meeting with Alice later that day. Falstaff leaves to get ready for the meeting and Ford gives way to jealous rage and desire for revenge, but when Falstaff is ready the two men leave together as friends.

At home, Alice prepares for Falstaff’s visit with the help of her friends. She promises her daughter Nannetta that she will marry Fenton, not Dr. Caius as in her father’s scheme. Once Alice is alone, Falstaff launches his seduction plan. When Quickly enters to announce Meg, Falstaff hides behind a screen. Meg rushes in in a panic, warning Alice that her husband is approaching in a jealous temper. This is just a trick to scare Falstaff, but Quickly comes back to announce that Ford is really on his way with a group of townsfolk. The terrified women hide Falstaff in a large laundry basket, and the manhunt begins. In the confusion Nannetta and Fenton also hide behind a screen to kiss and exchange sweet words of love. When Ford and the men move away, Alice instructs her servants to empty the laundry basket out of the window. Ford arrives just in time to see poor Falstaff fall into a ditch among washerwomen.

Act III

Outside the Garter Inn, Falstaff laments the wickedness of the world, but soon cheers up with a glass of mulled wine. Quickly arrives and he tries to drive her out, but she persuades him that Alice is innocent and proposes a new rendezvous at midnight by Herne’s Oak, in the woods: he must come disguised as the Black Huntsman. As Quickly explains about the meeting, all the others prepare for the joke: it will be a masquerade with Nannetta disguised

mai. Falstaff congeda la mezzana e si compiace di avere ancora fortuna con le donne, malgrado l’età avanzata. Ma ora rientrano Bardolfo e Pistola ad annunciare la visita di un uomo, un certo Fontana, ovvero Ford travestito. Costui, dopo aver consegnato a Falstaff una borsa piena di denaro, gli fa una strana proposta: egli, innamorato di Alice, non riesce a scalfirne la virtù e chiede alla consumata esperienza di Falstaff di preparargli la strada alla meta. Afferrando la borsa, Falstaff accetta la proposta, tanto più che è già vicino alla conquista: oggi stesso, tra le due e le tre, stringerà fra le sue braccia Alice. Detto questo, si allontana per prepararsi all’appuntamento. Sconforto e desiderio di vendetta scuotono l’animo di Ford, ma Falstaff è già pronto, e i due uomini si allontanano a braccetto. Nella propria casa, Alice con le amiche si prepara a ricevere Falstaff e intanto rassicura Nannetta: non sposerà il Dottor Cajus come sarebbe nei piani di Ford. Ora Alice è sola, e Falstaff si lancia alla sua conquista. Ma entra Quickly ad annunciare l’arrivo di Meg: Falstaff allora si nasconde dietro un paravento, mentre Meg entra agitatissima, avvisando Alice che suo marito si avvicina, pazzo di gelosia. È solo un trucco per spaventare Falstaff, ma subito dopo Quickly rientra: Ford, insieme ai suoi amici e seguito da una gran folla, sta per giungere davvero. Le donne, terrorizzate, nascondono Falstaff nel cesto della biancheria sporca. Comincia la caccia all’uomo. Nella confusione generale, Nannetta e Fenton si nascondono dietro un paravento a baciarsi e sussurrarsi parole d’amore. Approfittando di un momento in cui Ford e gli altri uomini si sono allontanati, Alice ordina ai servi di gettare la cesta fuori della finestra: Ford giunge appena in tempo per vedere il povero Falstaff precipitare nell’acqua di un canale dove lavorano le lavandaie.

Atto terzo

Davanti all’Osteria della Giarrettiera, Falstaff impreca contro il mondo intero, trovando conforto solo in un buon bicchiere di vin caldo. Quando Quickly si presenta, egli la vorrebbe scacciare, ma la donna gli assicura che Alice è innocente; gli fissa così un nuovo appuntamento, questa volta nel bosco accanto alla quercia di Herne, a mezzanotte: egli dovrà presentarsi travestito da Cacciatore Nero. Mentre Quickly spiega le modalità dell’incontro, tutti gli altri spiano e preparano la burla: una mascherata, con Nannetta travestita da Regina della Fate. Ford dà poi istruzioni al Dottor Cajus, che

nel corso della mascherata farà sposare a Nannetta (non sa che Alice sta già predisponendo le adatte contromisure). È notte, nei pressi della quercia di Herne: Fenton canta una canzone d’amore e Nannetta gli risponde, mentre Alice dà gli ultimi tocchi al suo piano. A mezzanotte entra Falstaff e Alice gli si presenta; ma di nuovo l’eccitazione del focoso cavaliere viene frenata, questa volta dall’arrivo delle fate. Poiché chi le guarda muore, Falstaff si getta faccia a terra, ma dopo il canto della Regina delle Fate entrano tutti a pizzicare, punzecchiare, calciare e tormentare il povero Falstaff sdraiato per terra. Ma quando infine Falstaff riconosce Bardolfo, tutti gettano la maschera: il cavaliere, dopo un momento di smarrimento, accetta la sconfitta con una risata. Ford allora invita agli sponsali la Regina delle Fate e un uomo mascherato, mentre a sua volta Alice introduce altri due sposi, una fanciulla nascosta da un velo celeste e un uomo in cappa e maschera. Ford benedice le due coppie di sposi e solo quando vengono tolti i veli e le maschere si accorge di aver sposato il Dottor Cajus con Bardolfo, e Fenton con Nannetta. Falstaff ride alle sue spalle: ormai non resta altro che accettare il nuovo parentado, non senza aver intonato, per ben chiudere la festa, un buon coro burlesco.

as the Fairy Queen. Ford instructs Dr. Caius and promises he will marry Nannetta in the course of the masquerade, but Alice is already arranging suitable countermeasures. At night, by Herne’s Oak, Fenton sings a love song and Nannetta replies, while Alice gives the finishing touches to her plan. Falstaff arrives at midnight, and Alice appears, but once again his excitement is interrupted by spirits approaching. Legend has it that whoever sees the spirits will die, so Falstaff throws himself face to the ground. Nannetta, disguised as the Fairy Queen, sings and summons the imps who pinch and poke a terrified Falstaff lying on the ground. In the midst of the assault Falstaff recognizes Bardolfo: when all the conspirators reveal themselves, Falstaff realizes he has been tricked and accepts his defeat with a laugh. Ford invites the Fairy Queen and a masked man to the nuptials, while Alice introduces another couple, a young girl with a blue veil and a man in a cape and mask. Ford blesses the two couples, but, when they remove their veils and masks, it is revealed that he has married Fenton to Nannetta and Dr. Caius to Bardolfo. Falstaff has a laugh at his expense, and Ford has no choice but to accept and bless the new couple: the company join in a chorus and share a good hearty laugh.



Ho piacere che servi meglio il poeta del maestro¹

Conversazione con Cristina Mazzavillani Muti

di Vincenzo Raffaele Segreto

L'impresa è gigantesca. Che importa? O sbalordire o farsi ammazzare [...] Per Dio, che soggetto colossale!... Quante novità!... Quanta poesia!

Cristina Mazzavillani Muti mi perdonerà se utilizzo queste parole, che Verdi scrisse in una sua lettera all'amico librettista Piave annunciandogli il futuro *Macbeth*, quale *esergo* a queste pagine nelle quali tento di trasformare in parola scritta le conversazioni che abbiamo tenute tra le pause e al termine di qualche prova – in quei giorni erano di *Otello* – della nuova Trilogia d'autunno di Ravenna Festival: il progetto "Verdi-Shakespeare", la messa in scena di tre nuove produzioni di *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*.

Anche se sono certo che il suo fine ultimo non sia, come per Verdi, quello di "sbalordire o farsi ammazzare", pure, quando mi confidava le emozioni provate nel momento in cui aveva cominciato a pensare a riunirle in un unico progetto di messa in scena – la trepidazione, lo sgomento, la consapevolezza delle sue difficoltà, ma anche della sua bellezza –, quella lettera mi era subito tornata in mente.

Ma come descrivere questo progetto, le sue caratteristiche, le sue motivazioni, le sue suggestioni? Come cominciare a parlare di questi tre capolavori? Mica facile, già in una conversazione amichevole, figurarsi su un programma di sala. Mi ero immaginato due "attacchi", due citazioni verdiane entrambe relative al *Macbeth*, cioè al primo "atto" di questa trilogia, che mi piacevano perché potevano essere usate un po' come grimaldello per aprire la porta di questo palazzo d'emozioni, fantasia, musica.

La prima riguardava l'atteggiamento di Verdi nei confronti del modo in cui i cantanti dovevano affrontare il loro personaggio, la loro resa, la loro interpretazione. Sappiamo tutti quale e quanta cura Verdi avesse dedicato alla scelta dei due protagonisti, Marianna Barbieri-Nini e Felice Varesi: lei, che doveva dare alla Lady non solo la figura "brutta e cattiva" (e fin qui sembra – la prima delle malelingue che commentavano il brutto aspetto della cantante era proprio la Strepponi – che

I would like you to serve the poet better than the composer

A conversation with Cristina Mazzavillani Muti

It is a giant task, but what does it matter? We will either impress or be killed [...] By God, what a colossal subject! ... What a lot of novelties! ... What a lot of poetry!

Cristina Mazzavillani Muti will forgive me for using the words from one of Verdi's letters to his librettist Piave as an *exergue* to these pages, where I will try to give a written form to the conversations we had during the breaks or at the end of the rehearsals for the new Autumn Trilogy of Ravenna Festival (more specifically, during the rehearsals for *Otello*): the "Verdi-Shakespeare" project will propose this year the new productions of *Macbeth*, *Othello* and *Falstaff*.

Although I am quite sure Cristina's ultimate goal is not Verdi's "either impress or be killed", the words of this letter immediately came to my mind when I saw her emotion at recollecting her first idea about the staging of these three operas within one single project: her trepidation, her dismay, the awareness of the difficulties but also the beauty of the project. But how could I describe the project, its characteristics, its motivations, its suggestions? How could I start writing about these three masterpieces? This is not an easy task in friendly conversation, let alone in the Trilogy programme notes! I had come up with two different "openings", both introduced by quotes from Verdi's writings about *Macbeth*,



which will be the first “act” in the trilogy. I liked them because they could be used as a sort of “crowbar” to open the door to this “building” of emotions, fantasy and music.

The first quote concerned Verdi’s attitude to his singers: he clearly knew how they had to deal with their character, their performance, their interpretation. We all know the care Verdi had dedicated to the choice of his two protagonists, Marianna Barbieri-Nini and Felice Varesi: he wanted Lady Macbeth to be “ugly and evil” (a request Barbieri-Nini could perfectly and effortlessly meet – Strepponi was apparently the first to comment on the singer’s poor looks!), and to have “a harsh, stifled and hollow voice [...] with a diabolical quality”. Varesi, instead, was chosen because

ella potesse perfettamente rispondere alle richieste verdiane), ma anche “una voce aspra, soffocata, cupa [...] che dovrebbe aver del diabolico”, come scrisse Verdi; lui, che dal compositore si meritò l’encomiastico elogio d’essere “il solo artista attuale in Italia che possa fare la parte che medito, e per il suo genere di canto, e per il suo sentire, ed anche per la stessa sua figura”, tanto da essere stato da lui scelto quale primo interprete anche di *Rigoletto* e di *Germont*.

È risaputo che le prove svolte per la prima fiorentina furono in numero enorme per le abitudini dell’epoca (forse 150), eppure, quasi al termine di quel massacrante (immaginiamo) percorso, Verdi ebbe ancora da uscire in questa vera e propria dichiarazione d’estetica e interpretazione teatrale, tanto lapidaria quanto significativa, rivolta a questo suo favorito interprete:

Io non cesserò mai di raccomandarti di studiare bene la posizione e le parole: la musica viene da sé. Insomma, ho piacere che servi meglio il poeta del maestro.

Parole che, secondo me, potevano ben servire per cominciare a parlare con una regista della sua idea di messa in scena di un’opera.

La seconda “via” che mi ero preparato era un’altra citazione verdiana che riguardava l’esecuzione parigina del *Macbeth* nella sua nuova edizione (1865) rivista in molti, e non secondari, punti: quando, alle critiche rivolte a Verdi da chi lo accusava di non conoscere il drammaturgo inglese, il compositore rispose protestando con veemenza, come leggiamo in questa lettera a Léon Escudier:

Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbeth*, ma che io non conosco, che io non capisco e non sento Shaspeare [sic] no per Dio, nò. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente.

Se la prima citazione riguardava dunque l’opera “dal di dentro”, cioè una regola interpretativa (e quanto eloquente!), questa affrontava un aspetto a monte, cioè quello del rapporto, dell’influenza – intensi sia a livello artistico che, e forse ancor più, umano – che Verdi dichiarava di aver avuto con e da Shakespeare, il drammaturgo secondo solo a Schiller in quanto a numero di opere da lui tradotte in musica: quattro per Schiller (*Giovanna d’Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*, *Don Carlo*) e tre per Shakespeare (naturalmente *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*, che, forse non occorre ricordare, in Shakespeare non è un’opera sola ma un personaggio che vive in più commedie). Che strano, però! Nel gigantesco epistolario verdiano, pochissime sono le citazioni del grande drammaturgo tedesco che vadano al di là del momento dell’elaborazione del libretto, numerosissime invece (e sempre ammirative) quelle che riguardano il Bardo, a testimonianza dei rapporti ben diversi intessuti da Verdi con essi: “Infatti – come scrive la studiosa di letteratura romantica Federica Troisi – la sintonia con Schiller [...] legata a valori etici – quali la ragion di stato, il senso dell’onore e del dovere – [dei quali, aggiungiamo noi, Verdi accentua in maniera decisiva l’influenza nella sfera privata] risulta meno esplicita rispetto a quella dirompente stabilita con Shakespeare fin dalla giovinezza e coltivata per tutta la vita”. La vicinanza con Shakespeare sembra andare ben al di là dell’ammirazione

he was “the only artist in Italy at the present time who, by virtue of his style of singing, his sensibility and his actual appearance, could do the role I have in mind” (he will then be chosen again to create the title role of *Rigoletto*, and as the original Germont).

It is well known that the rehearsals for the debut in Florence were many more than usual (about 150), and yet, at the end of that gruelling (at least we can imagine it so!) work schedule, Verdi came out with the following declaration to his favourite interpreter, a lapidary but significant statement on his aesthetic and theatrical ideals:

I shall never stop urging you to study carefully the context and the words: the music comes by itself. In short, I would like you to serve the poet better than the composer.

I reckoned these words would be suited to start talking with a director about her idea of opera staging.

The second “opening” I had prepared was a quotation concerning the new version of *Macbeth*, restaged in Paris in 1865 after several important changes: this is how Verdi vehemently replied to the accusation of not knowing the English playwright (from a letter to his French impresario, Léon Escudier):

It may be that I have not done justice to *Macbeth*, but to say that I do not know, understand and feel Shaspeare [sic]: no, by God, no! He is one of my favourite poets. I have had him in my hands from my earliest youth, and I read and reread him continually.

Thus, if the first quote concerned the opera “from within”, eloquently providing a rule for its interpretation, the second quote concerned an “upstream” aspect, namely the intense artistic and human relationship and influence Verdi claimed with Shakespeare, a playwright who was second only to Schiller in terms of the number of works he translated into music: four by Schiller (*Giovanna d’Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*, *Don Carlo*) and three by Shakespeare (obviously *Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*, which is not a play but a recurring character from several of Shakespeare’s plays). It’s funny, though! In

Verdi's huge collection of letters, the name of the German playwright appears in very few instances, usually dated at the time of drafting the librettos. The Bard, instead, appears in quite a number of admiring quotations, as a proof that Verdi's relationship with the two men of the stage were quite different: as the Romantic literature scholar Federica Troisi wrote, "Verdi's relationship with Schiller, [...] based on such ethical values as reasons of state, the sense of honour and duty – [and, we might add, their decisive influence on the private sphere], is far less explicit than the disruptive relationship with Shakespeare, established in his youth and cultivated for a lifetime." Verdi's attachment to Shakespeare seems to go far beyond admiration, and testifies to a peculiar congeniality, a perfect harmony with his own nature. His nature as a (musical) playwright, but also his nature as a man, since the core of their theatre lies in the nature of man, in the tangle of human passions as told by Shakespeare and translated into music by Verdi. The action, or the unfolding of the action, is no longer the essence of the plot. The dramatic action becomes an internal action and vice versa, and the internal action becomes the core of Verdi's theatre: the same core he found in Shakespeare. "Equipped" with these two keys to the "door" of our conversation, I was present at some of the stage rehearsals, and listened to some of Cristina's conversations with the young participants of the VerdiWeb 2.013 project. I soon realized that Cristina's mind was always set on the whole huge "task" (to use the word Verdi used in his letter), both when she explained the young webreporters how to translate their newly acquired knowledge of Verdi into their own languages, or when she gave indications to the young singers on gestures and positions. And suddenly I knew: in order to explain the project to the readers of these programme notes, i.e. the audience, I had to start from the project itself. But what project? The staging, the musical interpretation, the production? Only later did I discover the real, innermost core of this project, when, deep in conversation, lucid and passionate thinking gave way to personal memories: this project was a practical,

per il drammaturgo, testimoniando prima ancora che una peculiare congenialità, una perfetta sintonia con la sua natura. Natura di drammaturgo (musicale), ma anche natura d'uomo: così come nella natura dell'uomo, nel groviglio delle passioni umane raccontate da Shakespeare e tradotte in musica da Verdi, sta il nocciolo del teatro di entrambi. L'azione, lo svolgimento dell'azione, non è più l'essenza della trama. L'azione drammatica si trasforma invece in azione interiore e viceversa, e l'azione interiore diventa il nucleo del teatro di Verdi: e, questo nucleo, Verdi lo trova in Shakespeare. Preventivamente "armato" dunque di queste due chiavi, che pensavo di utilizzare per aprire la nostra conversazione, ho potuto assistere a qualche prova di regia così come ai colloqui con i giovani del VerdiWeb 2.013: e lì mi sono andato accorgendo di una cosa, cioè che sia nel presentare a quei giovanissimi webreporter il compito di tradurre nei loro rispettivi linguaggi quanto di quel percorso andavano scoprendo e capendo, sia indicando ai cantanti un gesto o una posizione, a Cristina Muti era sempre presente "l'impresa" – come l'aveva chiamata Verdi in quella lettera riportata all'inizio – nel suo complesso: cioè il progetto, come diciamo noi adesso, intendendo la stessa cosa. Ecco, allora: per parlare del progetto, per presentarlo ai lettori di questo programma di sala, che sono anche gli spettatori di queste produzioni, proprio dal progetto nel suo complesso bisognava partire. Ma quale progetto? Quello della messa in scena, dell'interpretazione musicale, della produzione? Cosa poi fosse il nucleo più interno di questo progetto lo scoprii in realtà più avanti, nel momento più serrato di una conversazione nella quale il ricordo personale prese il posto della lucida, quanto appassionata, riflessione: questo progetto era la risposta, fattiva, pratica, propositiva, al vuoto cui si trovò di fronte anni fa una giovane studentessa di canto del Conservatorio di Milano all'indomani del diploma. Dalla gioia per il bellissimo voto, dalla soddisfazione di poter mostrare alla famiglia il riconoscimento di anni di lavoro, allo sgomento, allo smarrimento che ne prendevano il posto diventando una domanda sola: "E ora? Che faccio?". Voltarsi intorno e non trovare nessuno che offriva a quella giovane artista una possibilità, un modo per esprimere il proprio talento. Quella giovane cantante era naturalmente Cristina Mazzavillani, ed ecco, quella risposta allora non trovata è divenuta il progetto che questa Trilogia (e forse tutto il Ravenna Festival) vuole

essere: raccogliere l'entusiasmo, il talento, la forza di giovani artisti, cantanti, strumentisti, scenografi, videomaker, fotografi... e proiettarli, convogliarli sul palcoscenico. Come fu l'anno scorso con la Trilogia popolare, come è oggi per questo "Verdi-Shakespeare". È "anche" questo, perché è "anche" modello di un nuovo modo d'intendere la fattibilità produttiva del fare opera oggi, ma è "anche", e qui le virgolette dovrebbero aumentare di numero, rappresentare Verdi, rappresentare Shakespeare: "Che soggetto colossale!... Quante novità!... Quanta poesia!", per riprendere ancora le parole di Verdi... Ma veniamo alla conversazione.

Se non ci fossero già abbastanza preoccupazioni nel mettere in scena tre opere quali *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*, certo una dichiarazione come quella che fece Verdi al suo primo *Macbeth*, cioè di studiarsi "bene la posizione e le parole: la musica viene da sé. Insomma, ho piacere che servi meglio il poeta del maestro", aggiunge qualche altro motivo di riflessione al lavoro di una regista che vede proprio dal compositore attribuire all'interpretazione scenica e all'intelligibilità drammatica della parola un ruolo preminente rispetto a quello della "semplice" interpretazione musicale.

Verdi poteva ben indirizzare queste parole a un grande cantante quale Varesi: poteva farlo, perché il primo a mettersi al servizio del poeta, cioè di Shakespeare, era stato proprio lui! Sappiamo della predilezione di Verdi per il grande drammaturgo, sappiamo che le sue tragedie erano a portata di mano sul comodino della camera da letto di Sant'Agata, sappiamo della sua venerazione quasi di discepolo verso il maestro ("Ah, Shakespeare! Il gran maestro del cuore umano! Ma io non imparerò mai!"), della sua ammirazione verso tutte le sue opere, a cominciare dal *Macbeth*, che considerava "una delle più grandi creazioni umane". Io penso che i due si rassomigliassero moltissimo, che Verdi abbia così ben conosciuto e amato Shakespeare, l'abbia talmente sentito (e forse fatto) suo, che in queste opere sembra si completino a vicenda, creando momenti nei quali non capiamo dove finisca la suggestione della parola di uno e cominci la suggestione della musica dell'altro, e viceversa. E dove questa magia la sentiamo più forte e più vera, è nelle pause che Verdi mette nella sua musica. Le pause, che contano tanto e a volte più della musica, sono il punto in cui forse Verdi ha meglio capito, e

concrete, proactive answer to the void a young student of singing at the Milan Conservatory faced on the day after her graduation. She passed from the joy for her full marks and the satisfaction of showing her family the fruit of her work to distress, a sense of loss and one big question: "What next? What am I supposed to do now?". It was difficult for a young artist to get the chance to express her talent. The young singer was obviously Cristina Mazzavillani, and the answer she could not find then has now become the project of this Trilogia (and maybe the project of Ravenna Festival itself): her aim is to make good use of the enthusiasm, talent and energy of young artists, singers, musicians, set designers, video-makers and photographers by giving them a chance to reach the stage. It happened last year with the Popular Trilogia, and it happens again today with the "Verdi-Shakespeare" project. But there is more than this, because the project is "also" a model new way of approaching the production of operas today, and it is "also" a chance to stage Verdi, a chance to stage Shakespeare: "What a colossal subject! ... What a lot of novelties! ... What a lot of poetry!", Verdi wrote. But let's move on to our conversations.

As if it was not difficult enough to stage three operas like *Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*, Verdi's statement about *Macbeth* adds some extra concern for a director who sees the composer give such a prominent role to staging, dramatic intelligibility and words. Verdi, it will be remembered, had encouraged his singers with these words: "study carefully the context and the words: the music comes by itself. In short, I would like you to serve the poet better than the composer."

Verdi could easily speak like that to a great performer as Varesi: he could do so because he himself was the first to serve Shakespeare, the poet! Verdi's predilection for the great playwright is well known: he kept copies of his works on his bedside table in Sant'Agata, and he had for his Maestro the veneration of a disciple ("Ah, Shakespeare! The grand master of the human heart! But I'll never learn!"). We know that he admired all of his works, especially *Macbeth*, which he considered "one



of the grandest creations of mankind." I think the two men were very much alike: Verdi knew and loved Shakespeare so much that he seems to complement him in these operas, where at times we do not understand where the suggestion of the playwright's words gives way to the suggestion of the composer's music, and vice versa. This magic is stronger and more genuine in the musical rests. These rests, which are at least as important as the music, are the moments where Verdi seems to better understand and "serve" the poet: a great actor is revealed in the rests, which are the key moments of a concept, a scene, a passage, a legato, a staccato, a scream, a whisper. If you are a director or a singer-actor and cannot fill these rests, you blow your task.

Almost half a century of unparalleled creativity separates *Macbeth* from *Falstaff*: what do the three Shakespearean operas have in common?

quindi "servito" il poeta: perché è nelle pause che sta il grande attore, pause che sono come la cucitura di un concetto, di un luogo scenico, di un passo, di un legato, di uno staccato, di un urlo, di un sussurro. Se tu regista, se tu cantante-attore non sai riempire quelle pause, hai sbagliato il tuo compito.

Da *Macbeth* a *Falstaff* passa circa mezzo secolo di un arco creativo senza pari per qualità, quantità, capacità di evoluzione nelle realizzazioni: cosa lega, e cosa distanzia, queste tre opere?

Pensando a Shakespeare come filo conduttore (ma certo anche in Shakespeare queste tre opere hanno qualcosa in comune e qualcosa che le differenzia), il Verdi di *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* è sempre quello, e allo stesso tempo completamente differente. Pur con tutta la sua enorme carica di novità, sento *Macbeth* comunque legato al linguaggio del Verdi di quegli anni, nonostante rappresenti una sorta di collegamento, soprattutto dal punto di vista dello scavo psicologico sui personaggi, con

i successivi capolavori della Trilogia popolare. Ma, come un ponte verso il futuro, Lady Macbeth lascia immaginare che in futuro ci sarà uno Jago.

Mi sembra di intravedere in queste tre opere come un progressivo innalzamento: da *Macbeth* a *Otello*, dal melodramma alla tragedia. E poi un passaggio ancora, ancora un superamento: quello del *Falstaff*, la conquista finale della commedia. Se in *Macbeth* sento ancora come una sorta di "passo breve", nelle altre due opere a mano a mano questa misura si allunga e il respiro si fa più profondo: e di questa conquista dobbiamo rendere grazie a Shakespeare (e a Boito), quasi un "enzima" capace di rendere possibile questa reazione chimica, questa trasformazione che, in ultimo, ci rende il Verdi più alto e profondo: e forse il più vero! In questa sorta di viaggio attraverso Shakespeare (e attraverso se stesso), Verdi scopre un aspetto di sé e della propria arte che già possedeva senza averlo ancora espresso se non, in embrione, proprio nel *Macbeth*. Da *Macbeth* a *Otello* a *Falstaff*, una progressione, anzi, un'immersione sempre più in profondità dentro l'uomo, e dentro il teatro, ma anche nelle difficoltà del mio lavoro di regista: e così, se nel *Macbeth* mi ritrovo, nell'*Otello* mi perdo, e nel *Falstaff* mi stravolgo. Per quanto riguarda la regia, senz'altro l'opera più difficile è *Falstaff*: se *Macbeth* e *Otello*, con i loro chiaroscuri, la loro forte tinta drammatica, i personaggi a tutto tondo, offrono molti appigli alla resa scenica, *Falstaff*... *Falstaff* è un'altra cosa. La sua purezza, la sua inafferrabilità, il suo equilibrio supremo, quella sua misura che non è comica e non è drammatica, non è nostalgica né malinconica: basta un niente per toglierle il sorriso, e sarebbe un errore, ma non bisogna cadere però in quello opposto, e accentuarne troppo l'aspetto comico facendolo magari sfociare nel grottesco, che sarebbe anche peggio. A proposito di queste difficoltà, mi ricordo ancora le parole di Strehler sul *Don Giovanni* che mise in scena con la direzione di Muti: "Noi avremo anche fallito nel fare *Don Giovanni*, perché quest'opera non la può fare nessuno. Ma forse il nostro, tra tanti fallimenti, è il migliore!". Ecco, forse *Falstaff* è inavvicinabile come *Don Giovanni*, bisognerebbe avere il coraggio di non farlo! Però è così bello ascoltarle, queste opere, che bisogna invece farle, di nuovo e sempre: e poi, che bello, dopo averlo iniziato con quella "popolare", concludere l'anno del bicentenario verdiano con una nuova trilogia, quella di Shakespeare! Spingerci con coraggio, forse con incoscienza, ma anche con tanto entusiasmo e tanto

What differentiates them?

Obviously Shakespeare is a common thread, even though, even for Shakespeare, these three works have something in common and something that differentiates them. Similarly, the Verdi of *Macbeth* is the same Verdi of *Otello* and *Falstaff*, but at the same time he is also a completely different composer. For all its incredible novelty, *Macbeth* still shows the language of Verdi's "galley years", even though it represents a link to the later masterpieces of the popular trilogy, especially for the psychological depth and development of the characters: as a sort of bridge to the future, Lady Macbeth prefigures the forthcoming Jago. In these three operas I catch the glimpse of a gradual progression: from *Macbeth* to *Otello*, from melodrama to tragedy, with a further step towards the final conquest of comedy with *Falstaff*. If *Macbeth* marked quite a small step, in the other two operas the step gradually stretches and becomes more extensive, and we must give thanks to Shakespeare (and Boito) for this: they acted like a sort of "enzyme", enabling a chemical reaction, a transformation which produced the highest, the most profound and probably the most genuine Verdi! In this journey through Shakespeare (and through himself) Verdi discovered an aspect of himself and of his own art that was already there but that he had only expressed in *Macbeth* in an embryonic form. There is a progression from *Macbeth* to *Otello* to *Falstaff*, a sort of diving deeper and deeper into the man, into his theatre, but also in the difficulties of my work as a director: and so, if I can find myself in *Macbeth*, I get lost in *Otello*, and I get upset in *Falstaff*. As for my work as a director, *Falstaff* is the most difficult opera: *Macbeth* and *Otello*, with their strong contrasts between light and dark, their stark dramatic colours and their all-round characters, offer many hints for their stage rendition, but *Falstaff* is different... *Falstaff* is something else. It has purity and elusiveness, and a supreme balance that is neither funny nor dramatic, neither nostalgic nor melancholic: anything can destroy its smile, and this would be a mistake. But beware of the opposite mistake, since accentuating the comic aspect into

the grotesque would be even worse. About these difficulties, I still remember Strehler's words about the *Don Giovanni* he staged for Riccardo Muti: "We may have failed with our *Don Giovanni*, because nobody can stage this opera! But our failure is probably the best of all others..." Well, *Falstaff* may be as unapproachable as *Don Giovanni*, and one should have the courage to avoid it! But these operas are such a pleasure that it is necessary to stage them, again and again. And we loved the idea of opening Verdi's bicentenary with the popular trilogy and closing it with the Shakespeare trilogy! What a great idea it was to stage the most extreme Verdi, with a lot of courage, some recklessness and a great enthusiasm and love! We renewed the experiment we had attempted a year ago, resorting to young people in every area of the production, starting with the singers, who, according to Verdi's precept that "music comes by itself", must "carefully study the context and the words", since the voice was never, or almost never, his first concern, especially in these operas where declamatory singing is preponderant!

We've just started talking about the three operas, about how to stage them and about their interpretative problems, and you already focus on the "project": what is a project, then, from your perspective?

Think of an octopus. One head and many "arms", a body that moves in many different directions trying to grab an idea and make it bloom, make it real. A stage alive with sounds, costumes, lights; a scene that starts from Shakespeare's idea, a plain platform to be enriched with a few simple scenic elements and moved from one place to another. A Wagon of Thespis, or a puppet theatre, the world of my childhood years, to which I still have very strong blood ties, a sort of theatre in which I feel at home. The model – also from the production point of view – of an ethical theatre, which is modern, topical and necessary today. This theatre was popular because it could speak to everybody, it was understood by everybody, but how noble in contents! I have great confidence in this type of production, in

amore, fino al Verdi più estremo! Rinnovando l'esperimento del progetto dello scorso anno, quindi ricorrendo ai giovani in ogni settore della produzione, a cominciare dai cantanti. Cantanti per i quali dobbiamo ancora una volta ricordare il precetto verdiano per cui dove c'è la posizione scenica, dove c'è la parola, dove c'è l'interpretazione, lì c'è la musica: e la voce, come Verdi ha scritto in tantissime occasioni, non era mai, o quasi, la sua prima preoccupazione, soprattutto in queste opere in cui il canto declamato è preponderante!

Abbiamo appena iniziato a parlare di queste tre opere, di come metterle in scena e dei problemi interpretativi che pongono, che subito lei pone l'accento sul "progetto": cosa vuol dire allora, nella sua prospettiva, progetto?

Avete presente un polipo? Una testa e molte "braccia", un organismo che si muove in tante direzioni per afferrare un'idea e farla fiorire, farla divenire realtà. Un palcoscenico che vive di suoni, di costumi, di luci; una scenografia che riprende l'idea shakespeariana, una semplice pedana pronta ad essere arricchita di pochi, semplici elementi scenici e ad essere spostata da una piazza all'altra. Un Carro di Tespi, o un teatro di burattini, quel mondo cui io sono appartenuta fin dall'infanzia e cui sono legata da vincoli di sangue, quel modo di fare teatro nel quale mi ritrovo come a casa. Un modello, anche dal punto di vista produttivo, di un teatro etico che oggi è più che mai attuale, per non dire necessario. Un teatro che era popolare perché riusciva a parlare a tutti, e da tutti era compreso, ma altissimo nei contenuti che affrontava! Ho molta fiducia in questo tipo di produzione, in questo tipo di teatro in cui con semplicità di mezzi si riesce a trasmettere un'emozione profonda, un teatro fatto di quei sentimenti che accomunano gli uomini di tutte le epoche. Arrivare alla verità dell'emozione attraverso la meraviglia, ritrovando in noi quella infantile capacità di stupore che ci permette di "portarci a casa" tutta l'emozione che il teatro può e sa darci.

E come sarà il "teatro" che gli spettatori di questa trilogia si troveranno davanti?

Sarà un teatro di crisi, come si sarebbe detto qualche anno fa, o meglio, un teatro dei tempi, o per i tempi, di crisi: oppure, meglio ancora, un teatro *contro* la crisi. Il nostro è un festival, e un festival ha caratteristiche, libertà, diverse da quelle

di un teatro di repertorio, che è legato alle sue stagioni, le sue abitudini, le sue masse artistiche: il progetto del nostro festival vuole anche dimostrare che si può realizzare un differente modello produttivo, soprattutto in momenti di crisi come quelli che appunto stiamo vivendo, nei quali, se non c'inventiamo nuovi modi di fare, senza rinunciare alla qualità e senza tradire l'eredità che grandi creatori quali Shakespeare o Verdi ci hanno lasciato, rischiamo di chiudere. Puntare sui giovani o, meglio, contare sui giovani, è per me il punto di partenza: giovani non solo in palcoscenico o in buca, ma in ogni settore della produzione, dalla scenografia all'illuminotecnica, alle proiezioni visive, alla sartoria. E poi il modo d'immaginarsi e di costruire lo spettacolo, a cominciare dallo spazio scenico, dalle scenografie: un palcoscenico vuoto, riempito con quelle che da bambini chiamavamo "le costruzioni", solo un po' più grandi; il palcoscenico come una grande scatola piena di scale, scalette, due cunei che diventano dei piani inclinati, torri e torrette, passerelle, un cassone, accompagnati da questo semplice foglietto d'istruzioni: "Hai delle idee? E allora mettile in pratica e falle diventare teatro!". "Falle...": no, "Fatele!", perché non mi stancherò mai di ricordare quanto importante sia in questo progetto il lavoro d'équipe, il lavorare insieme con uno scopo e una lingua in comune. Un lavoro d'équipe nel quale s'inserisce il tecnico fonico, perché per me, e anche qui son sicura di andare verso il profondo del dettato verdiano, a quello spazio scenico si deve aggiungere un altro spazio, quello sonoro, enormemente importante per un Verdi accuratissimo nel segnalare in partitura moltissime indicazioni di quella che oggi chiamiamo la "spazializzazione sonora": indicazioni di "da fuori", "da lontano", "come da sottoterra"... Sono convinta che se Verdi avesse avuto le possibilità tecniche di oggi, alla partitura orchestrale ne avrebbe aggiunta un'altra, elettronica, fatta di suoni e di rumori, di voci e di timbri dislocati su piani e spazi differenti. Quando Verdi suggeriva in partitura "da lontano", il cantante per farsi sentire in sala doveva urlare, o quasi; oggi invece abbiamo la possibilità di fare arrivare alle nostre orecchie anche un sussurro, un pianissimo impalpabile: e allora, perché non sfruttarla? Coi loro poveri mezzi, ma con grande fantasia, anche i burattinai di un tempo avevano la loro "tecnologia": e quando il re Alboino scendeva sottoterra, e lì incontrava il diavolo che lo voleva rapire, il burattinaio gridava "Aiuto!" dentro il bossolo vuoto di una bomba spolettata,

this type of theatre, which conveys the deepest emotions with simple means: a theatre of universal and permanent feelings, for the men of all ages. I try to reach the emotional truth by reviving the children's ability to wonder, the ability which allows us to "take home" all the excitement the theatre can (and does) give us.

What sort of "theatre" will the audience of this trilogy see, then?

A few years ago we would have called it a "theatre of crisis", or better, a "theatre in (or for) the times of crisis" or, better still, a "theatre *against* the times of crisis". We work within a Festival, and a Festival has its own freedom and features, which are different from the features of a repertory theatre, bound by its seasons, repertoire and resident artists. The project of our Festival also aims at proving that a different production model is possible, especially in times of crisis, when, unless we think of new ways – without sacrificing quality and without betraying the legacy of such great artists as Shakespeare or Verdi – we risk closing. I think that focussing on, rather, relying on young people is the starting point: young people are not only on stage or in the pit, but in every area of production, from set design to lighting, from video projections to tailoring. Then we need a new way of imagining and building the show, starting from the stage, from the sets: an empty stage to be filled with big toy blocks, since the stage is like a large box full of ladders and stairs, with two large wedges that provide ramps, towers, turrets, walkways, a chest and a small instruction leaflet which reads: "Have you got any ideas? If so, put them into practice and turn them into theatre." I'll never stop mentioning the importance of team work in this project, where working together means sharing a common purpose and a common language. An important member of the team is the sound engineer, since I agree with Verdi: the scenic space must be complemented by the sound space. Sound had an enormous importance for Verdi, who was extremely accurate in his indications on what we now call the "spatial sound": his scores read "from outside", "from a distance", "from below ground"... I'm quite



sure that, if today's technical possibilities had been available to Verdi, his orchestral scores would be paired with another electronic score, made of sounds, noises and voices from different plans and spaces. When Verdi wrote "from a distance" in his score, the singer had to shout in order to be heard. Today we can make even the feeblest of sounds audible, like an impalpable pianissimo: why shouldn't we exploit this possibility, then? I'm reminded of old puppeteers: for all their poor resources, they had great imagination and "technology": and when king Alboin went underground to meet the devil who wanted to kidnap him, the puppeteer shouted "Help!" inside an empty bombshell, which made it sound like a voice from the underground! Besides meeting the composer's requirements, the means we are using here now can also attract an audience of young people who are quite keen

dando così perfettamente l'idea di una voce che giunge dal profondo! I mezzi che usiamo qui, oltre ad andare incontro alle esigenze del compositore, a mio avviso possono anche attrarre un pubblico di giovani che a questi accorgimenti, a questi innovativi tipi di luci e di diffusione sonora, sono molto attenti. Inoltre, grazie alle proiezioni video si possono ottenere, con molta efficacia e a costi sempre più sostenibili grazie alla diffusione di questa tecnologia, effetti scenici impensabili, incisivi e soprattutto, molto, molto poetici.

Ancor oggi, per pigrizia, e anche per ignoranza, c'è un pubblico che continua a pensare che rappresentare Verdi voglia dire rifare sempre le stesse cose, voglia dire "antico", voglia dire "tradizione", senza pensare a cosa veramente queste parole significhino. Ma soprattutto senza sapere che Verdi fu, anche dal punto di vista della messa in scena, un rivoluzionario.

Io credo che Verdi a queste persone avrebbe dato un calcio nel sedere! Già a metà degli anni '40 dell'Ottocento, Verdi era attratto dalla più moderna macchinaria teatrale: pensiamo a *Macbeth*, alle sue richieste per la fantasmagoria, per la ruota nella quale mostrare le apparizioni dei re, alla lanterna magica. Allora erano il massimo della tecnologia, la forma più moderna di teatro: chi sa a cosa avrebbe fatto ricorso oggi! Legare la sua musica, il suo teatro, al tempo in cui furono composti è per me un grave errore: sono musiche per tutti i tempi e per tutti gli uomini, di allora, di oggi, e di domani. Certo, dico sempre, bisogna usare molta delicatezza, molto amore per rispondere alle sue esigenze musicali e sceniche, e non cercare solo l'effettaccio.

Come diventa teatro, dunque, questa tecnologia? Ne viene utilizzato lo stesso tipo per ogni opera? O meglio, c'è un tipo di tecnologia che distingue maggiormente un'opera dall'altra?

Sì, è così. Uso le diverse tecnologie in modo e "peso" differente nelle tre diverse opere. Cominciamo dalla fine, cioè da *Falstaff*. Quando ho iniziato a pensare a come metterlo in scena, mi è venuta in mente una lettera che Verdi scrisse a Giulio Ricordi nel 1891:

Mi convinco sempre di più che la vastità della Scala nuocerebbe all'effetto. Scrivendo *Falstaff* non ho pensato né a Teatri, né a Cantanti. Ho scritto per piacer mio, e per conto mio, e credo che invece che alla Scala bisognerebbe rappresentarlo a Sant'Agata.

Ecco, l'idea di questo *Falstaff* domestico, di questo *Falstaff* da camera mi ha convinta a chiedere ai ragazzi di VerdiWeb di diventarne gli scenografi, fotografando e filmando la villa di Sant'Agata, il parco, il laghetto, il ponticello che l'attraversa: questa sarà la scenografia dell'opera, dentro alla quale allo spettatore fornito di fantasia sarà permesso di viaggiare a proprio piacimento, a braccetto con Verdi e accompagnato dalla sua musica. Ecco dunque, *Falstaff* è tutto proiezioni. *Otello*, quest'opera che è tutta tragedia e contrasti, sarà invece tutta fatta di luci. Saranno le luci di scena a dar vita ai personaggi, facendoli emergere dal buio che li circonda. Il *Macbeth* invece combina in sé queste diverse soluzioni e possibilità: c'è la magia delle proiezioni, che è prerogativa del mondo delle Streghe, in una sorta di terreno di sogno in

on technical effects and innovative lights and sounds. Moreover, the use of video projections offers sustainable, cost-effective, sometimes unthinkable and extremely poetic stage effects.

A part of the audience (either lazy or ignorant) still seems to think that staging Verdi means doing the same old things over and over again, as if Verdi was a synonym for "ancient" or "traditional", without really knowing what these words mean. They seem to ignore that Verdi was a revolutionary, also from the point of view of opera staging.

Verdi would have happily kicked these people, I'm sure! By mid-1840s, Verdi was keen on the most modern theatrical machinery: think of *Macbeth*, think of his requests for the phantasmagoria, for a wheel with which to conjure up the apparitions of the kings; think of the magic lantern. These things were cutting-edge technology by then, the most modern form of theatre: who knows what he would have employed today! Tying his music, his theatre, to the time they were created is a big mistake, I think: his music has no time, it is written for the people of yesterday, today and tomorrow. Of course, one must be very careful, delicate and loving to meet his musical and scenic needs... The scenic effect *tout court* is not enough...

How does technology become theatre then? Is technology used in the same way in the different operas? Or rather, is there a type of technology that can distinguish an opera from the others?

Yes, there is. I use various technologies in different ways and measures in the three operas. Let's start with the last one, *Falstaff*. When I started thinking about its staging, I came up with a letter that Verdi wrote to Giulio Ricordi in 1891:

I am increasingly convinced that the vast stage of La Scala could harm the effect of the opera. While writing *Falstaff*, I thought neither of theatres nor of singers. I wrote for my pleasure according to my own opinions, and I think that instead of La Scala we should debut in Sant'Agata.

The idea of this domestic, “chamber” *Falstaff* urged me to ask the young artists of VerdiWeb to turn set designers: I asked them to take pictures and footage of the Sant’Agata villa, of its park, lake and bridge: these pictures and footage will provide the stage design, where the imaginative spectator will wander at ease, accompanied by Verdi and by the sound of his music. Thus, *Falstaff* is all projections. *Otello*, all about tragedy and conflict, will be entirely designed by lights. The stage lighting will give life to the characters, letting them emerge from the darkness that surrounds them. *Macbeth* combines all of these solutions and possibilities: the magic of video projections will be a prerogative of witches and fairies in a sort of dreamland which blurs the edges between real and virtual, dream and reality, while *Macbeth*, his Lady and the other characters will be defined by the lights and the spatialization of sounds.

The Witches, Macbeth, his Lady: the characters begin to enter the scene. Who are the protagonists of the first opera the audience will see at the Alighieri theatre?

Macbeth is a hero with a poor knowledge of himself: he thinks he is strong, but at the first obstacle he finds out he is as weak as a child. Lady *Macbeth*, in turn, believes she can call the shots of the intrigue and make up for the king’s weakness, and pushes him to murder. But she, too, has been deluded, and her madness is the inevitable outcome of her mistake. In a sense, they are interchangeable: she is in love with power, he is in love with her, and through her, he is in love with power, or the illusion of power. But Verdi seems to love them all, and in a sense, he makes us love them all: we come to love *Macbeth* because of his weakness, and Lady *Macbeth* because of her madness. Their redemption lies in this madness, in this death: and Verdi, the wonderful educator, adopts Shakespeare’s idea of a highly ethical theatre, and redeems us all, too. *Falstaff*’s world, instead, is totally different! Far from being the hard-drinking sluggard he appears to be at a first impression, *Falstaff* seems to know everything, and is wise enough to laugh or smile about everything. The others tease him: as he sings at the end of the opera,

cui non c’è un limite preciso tra reale e virtuale, tra sogno e realtà; a *Macbeth*, alla Lady e agli altri personaggi sono invece “assegnate” le luci e la spazializzazione dei piani sonori.

Le Streghe, Macbeth, la Lady: cominciano a entrare in scena i personaggi delle opere. Chi sono i protagonisti della prima opera che il pubblico vedrà all’Alighieri?

Macbeth è un valoroso che ancora non conosce se stesso: credeva di essere forte, ma al primo inciampo si ritrova debole come un bambino. Lady *Macbeth* a sua volta crede di essere capace di reggere le fila dell’intrigo e, insieme, di supplire alla debolezza del re, che spinge fino all’assassinio: ma anch’ella si era illusa sulle proprie forze, e la sua pazzia non è che l’esito inevitabile di questo suo errore. In un certo senso sono intercambiabili: lei è innamorata del potere, lui è innamorato di lei e, attraverso lei, del potere, o dell’illusione del potere. Ma Verdi sembra comunque amarli tutti e, in un certo senso, ce li fa amare tutti: *Macbeth* per la sua debolezza, Lady *Macbeth* per la sua pazzia. In questa pazzia, in questa morte c’è il loro riscatto: e Verdi, meraviglioso educatore, in questa idea di teatro che è anche quella di Shakespeare, cioè di un teatro dall’altissimo valore etico, sembra in questo modo riscattare anche noi.

Quanto è diverso invece, da questo mondo, quello di *Falstaff*! Lontano dall’aspetto di beone fannullone che solo una visione superficiale può suggerire, *Falstaff* sembra invece saper tutto e, attraverso questa sua sapienza, ridere, o sorridere, di tutto. Gli altri lo prendono in giro: “ogni sorta di gente dozzinale / mi beffa e se ne gloria”, ma “pur, senza me, costor con tanta boria / non avrebbero un briciol di sale. / Son io che vi fa scaltri. / L’arguzia mia crea l’arguzia degli altri”, come *Falstaff* canta alla fine dell’opera! Lui lo sa e, complici il libretto di Boito, bellissimo, e soprattutto la musica di Verdi, lo capiscono anche gli altri personaggi, e lo capiamo noi che li ascoltiamo. Per comprendere *Falstaff* è proprio da questa sua dichiarazione che bisogna partire, e allora apparirà un personaggio che non è comico, o soltanto comico, né tantomeno buffonesco, ma che è invece un gentiluomo di buona educazione, un sorridente, disincantato filosofo.

C’è dell’autobiografia in questo ritratto che Verdi fa del “pancione”? Come non pensare che *Falstaff* rappresenti,

anche dal punto di vista biografico, qualcosa di più che una “semplice” opera, ma un culmine in tutti i sensi conclusivo? Questo anche ricordando la sfida che Boito propose al compositore quando, per spronarlo alla nuova impresa, gli scrisse: “C’è un modo solo di finir meglio che con *Otello* ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*. Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano finire con uno scoppio immenso d’ilarità! C’è da far strabiliare!”.

Come non pensare che il suo “Tutto nel mondo è burla!” è, per riprendere ancora le parole della Troisi, “non solo il distacco dell’uomo dalla vita [ma anche il] burlarsi di tante lacrime e sospiri, di tutto un mondo da lui creato e vissuto, di una società che lo aveva ora vilipeso, ora osannato”? Come non pensare che sia Verdi stesso che pronuncia quelle parole?

Sì, “Tutto nel mondo è burla!” è il maramao di Pulcinella o Petruška, ma è anche il saluto-congedo di Verdi a se stesso, al mondo, al suo pubblico, ai suoi critici ed ai suoi appassionati amatori. Sono anch’io convinta che in tante pieghe di *Falstaff* sia nascosto il viso, e il sorriso, di Verdi. E non è forse Verdi quello che per tre volte ripete insieme con *Falstaff* “Son io, son io, son io che vi fa scaltri...”? E chi, se non Verdi, invece che *Falstaff*, poteva a buona ragione proclamare dall’alto della sapienza suprema della sua ultima opera: “Siete dei rozzi artisti!”?

Ma lasciamo *Falstaff*, col suo sorriso, col suo mistero, e arriviamo a *Otello*, con le sue certezze (o quelle che lui credeva tali) e con la sua tragedia.

Otello, la gelosia, l’amore che vuole possedere... un soggetto che sembra essere fatto per i nostri giorni. *Otello*, nato schiavo e diventato capitano per il valore della sua spada, un carattere tutto forza e istinto, un tenore davvero unico nell’opera verdiana (e infatti è più Cassio ad appartenere a questa categoria cui *Otello* sembra sfuggire), e non solo nella tessitura, che a volte è davvero baritonale (e chi sa quanto più deve esserlo stato ai tempi di Verdi, quando il diapason delle orchestre era di norma sensibilmente più basso che quello di oggi). E poi Jago, l’altro protagonista: egli non tesse la sua tela di ragno, Jago è la tela di ragno. “Jago con la faccia di galantuomo! Mi par di vederlo questo prete! Cioè questo Jago con la faccia di uomo giusto!”,

“All sorts of common folk mock me, and glory in it / but without me, those braggarts’ lives would lack even a pinch of salt. / It is I, I alone, who make you lively, / it is my sharp wit that makes you witty.” He knows it well, and in Boito’s beautiful libretto and Verdi’s music this truth becomes clear to all the other characters and to us listeners. In order to understand *Falstaff*, you have to start from this statement. You will find a character that is not comic, or merely comic, nor clownish: he is a well-educated gentleman, a smiling, disenchanted philosopher.

Is this portrait of Big Belly somewhat autobiographical? How can we avoid thinking that *Falstaff* is more than a “simple” opera? Also from a biographical point of view, it is obviously the crowning of Verdi’s career. Remember the challenge Boito presented to the composer to encourage him to tackle the new task: “There’s only one way to end better than with *Otello*, and that’s to end triumphantly with *Falstaff*. Having made all the shrieks and groans of the human heart resound, to end with a mighty burst of laughter – now that is to astonish the world”. Once again quoting Troisi, *Falstaff*’s “everything in the world is a joke!” is “not only man’s detachment from life [but also] his making fun of the many tears and sighs of a world he has created and lived in, of a society that has either vilified or applauded him.” Should we not think that those words came from Verdi himself?

Yes, “Everything in the world is a joke” is like Pulcinella’s or Petrushka’s thumbing their noses at the world, but it is also Verdi’s taking leave of himself, of the world, of his audience, his critics and fans. I truly believe that *Falstaff* often hides Verdi’s own grin. And is it not Verdi who repeats along with *Falstaff*, “I am, I am, I am the one who makes you clever...”? And who, if not Verdi, could rightly proclaim from the height of the supreme wisdom of his latest opera, “You are rude artists”?

But let’s leave *Falstaff*, with his smiles and mystery. Let’s move on to *Otello*, with his certainties (or his supposed certainties) and his tragedy.



Otello: jealousy, love that wants to own... a subject that seems made for today. Otello, a former slave who became a military commander by proving his valour, is all strength and instinct, a unique tenor role in the corpus of Verdi's opera for its darker, baritone colour pallet (the role of Cassio was better in line with the category of tenors, especially at the times of Verdi, when orchestras were tuned to a lower register than today). And Iago, the other protagonist: he does not weave a spider's web, he actually is a spider's web. "Iago with the mask of a gentleman! I seem to see that priest, that is, that Iago with the face of an honest man": this is how Verdi portrayed him. In Verdi's own words: "Iago is Shakespeare, he is humanity, that's to say a part of humanity, the ugly part." It really impresses me that Verdi, at a certain point, seems to abandon this giant character: after so much plotting, he leaves

per ribadire il ritratto fatto da Verdi. "Jago – scrive Verdi – è Shakespeare, è l'umanità; cioè una parte dell'umanità: il brutto". M'impresiona molto, di questo gigantesco personaggio, il fatto che Verdi a un certo punto sembri abbandonarlo: dopo aver tanto tramato, lo fa uscire di scena quasi inavvertitamente per lo spettatore, men che meno gli dà la grande ribalta di un'aria finale, la dignità di una morte in scena; mette in moto la macchina e la guida, ma a un certo punto sembra che la macchina proceda poi anche senza di lui, che gli sfugga di mano; Jago esce, e non sappiamo che fine faccia, dove andrà, cosa farà, se ricomincerà a tessere un'altra tela di ragno o se invece aver portato Otello al delitto, e poi al suicidio, sarà stato sufficiente... È un'altra delle grandi lezioni morali che Verdi mutua da Shakespeare: che dopo aver tanto fatto il male, il male ti si può poi ritorcere contro. Se Verdi, come dicevo prima a proposito di *Macbeth*, riesce nel miracolo di farci amare tutti i suoi personaggi, anche i più malvagi, a Jago, e a lui solo, riserva

un destino diverso, quello dell'unico personaggio che non riusciamo ad amare, perché lui non ha voluto farcelo amare.

Nel momento di questa nostra conversazione, il viaggio verso l'andata in scena di questa trilogia è circa a metà: non è ancora tempo di conclusioni, naturalmente, ma forse è già possibile trarre qualche bilancio, fermarsi a fare una riflessione sul tratto di strada già percorso al fianco di questi personaggi, delle loro vicende, delle loro voci.

Macbeth, Otello, Falstaff: neppure per un attimo, fin da quando ho iniziato a pensare di affrontarne la messa in scena, ho creduto che potesse essere un compito facile, anzi! Durante tutto il periodo di studio sui libretti e le partiture, e poi da quando abbiamo iniziato a lavorare in palcoscenico, non nascondo che di fronte a tre simili capolavori ho avuto momenti in cui, letteralmente, mi è mancato il fiato, momenti nei quali il timore reverenziale si mischiava e veniva vinto dall'amore, dal rispetto, dall'entusiasmo. Ed è in questo mix di sentimenti che ho sentito però, insieme al mio, crescere l'entusiasmo di tutti questi giovani – dai Danzatori che fin da quando erano ragazzini hanno iniziato il percorso di "Parole, musica, canto, danza", ai cantanti, musicisti, macchinisti, scenografi, tecnici delle luci e dei suoni – che sono con me per realizzare questo appassionante progetto.

E il bisogno di testimoniare ancora una volta quanto siano fondamentali il posto, il ruolo, l'importanza, che il teatro oggi può avere, nel cuore e nella vita di tutti noi. Può avere: no, *deve* avere.

1 Giuseppe Verdi in una lettera a Felice Varesi.

the scene almost unnoticed, and has no great prominence in the final, nor the dignity of a staged death. He starts the engine and drives the car, but at some point the car seems to proceed without him: *Exit Iago*, and we do not know what will become of him, where he will go, what he will do, whether he will start weaving another spider's web or whether his leading Otello to crime and suicide will be enough... This is one of Verdi's great moral lessons, a lesson modelled after Shakespeare: after so much evil, evil can backfire. As with *Macbeth*, Verdi makes the miracle of having us love all his characters, even evil ones, but Iago has a different fate: he is the only character we cannot love, because Verdi would not let us love him.

At the time of this conversation, we are halfway in the journey towards the debut of the Trilogy: no time for conclusions, yet, but perhaps we could draw up a balance, we could stop and think about the stretch of road we have already covered, side by side with these characters, their stories, their voices.

Macbeth, Otello, Falstaff: I have never thought this would be an easy task, not even for a moment! I cannot deny that, during the time I was studying the librettos and the scores, and when we started working on stage, I was sometimes speechless in front of these three masterpieces. In these moments awe mingled with love, respect and enthusiasm, and had to surrender. And in this mix of feelings I have felt the enthusiasm of all these young people growing along with mine. I'm thinking of the DanceActors, who have been involved in a project called "Words, music, singing, dancing" since they were kids; and I'm thinking of all the young singers, musicians, stagehands, fly crew, set designers, lighting and sound technicians who are working by my side at this exciting project, and who are here to learn that the theatre can, or better, *must*, have an important place and role in our hearts and lives.

1 Verdi's letter to Felice Varesi.

Verdi & Shakespeare. Macbeth, Otello, Falstaff

di Marco Targa

Al genio teatrale di Verdi sarebbe toccato di riuscire in quell'impresa nella quale qualsiasi altro compositore avrebbe fallito: tradurre in forma melodrammatica il teatro di Shakespeare, un tipo di drammaturgia così refrattaria a sopportare i soprusi che le convenzioni operistiche impongono e sostanzialmente antitetica alle esigenze del teatro musicale. In rari casi il melodramma è stato capace di restituire la grandezza di quella poesia, la complessità dell'universo interiore di quei personaggi, la profondità filosofica dei loro monologhi.

La venerazione che Verdi ebbe per Shakespeare fin dalla prima gioventù è un aspetto fondamentale per comprendere la sua poetica teatrale, sul quale giustamente la critica si è soffermata a lungo. Se a Schiller Verdi dedicò un interesse maggiore (sono quattro le opere verdiane basate su drammi dello scrittore tedesco), Shakespeare rimase il modello principale verso il quale orientarsi nella ricerca di un nuovo ideale di melodramma. I drammi shakespeariani musicati da Verdi si collocano infatti in momenti fondamentali della sua parabola artistica, durante i quali più forti si fanno gli stimoli all'innovazione e i ripensamenti estetici: il *Macbeth* è il primo importante esempio di ricerca di una drammaturgia anticonvenzionale, votata al realismo psicologico dei personaggi; *Otello* e *Falstaff* rappresentano i frutti di una maturazione avvenuta durante i lunghi anni di silenzio artistico seguiti ad *Aida* e, nella loro inimitabile unicità, rappresentano l'opera di un compositore redivivo, che nell'ultima fase della propria esistenza ebbe la fortuna di conoscere una nuova vita artistica.

L'assidua frequentazione che sempre Verdi riservò ai drammi shakespeariani si iscrive in quell'interesse che la generazione romantica iniziava a nutrire, dapprima nei paesi d'oltralpe poi a poco a poco anche in Italia, verso uno degli scrittori più fraintesi e misconosciuti durante il secolo dei Lumi. Si sa che il giudizio negativo che Voltaire diede del teatro di Shakespeare, di cui salvava solamente alcune pagine, pesò per lungo tempo sulla sua fortuna. Le tesi volteriane furono riprese in

Verdi & Shakespeare. Macbeth, Otello, Falstaff

The musical refashionment of Shakespeare's dramas could only be successfully achieved by Verdi's theatrical genius: indeed, the necessity of accommodating these formally unruly plays to the strict conventions of opera made the adaptation of Shakespeare a hazardous business for most composers. Only in rare cases was melodrama able to render the complexity of Shakespeare's poetry, the inner universe of his many-faceted characters and the philosophical depth of their monologues. Verdi's life-long veneration for Shakespeare is the key to understanding his poetics, which critics have quite rightly speculated upon. Even though Verdi dedicated a greater interest to Schiller (four of his operas are based on the German playwright's dramas), Shakespeare was the main model for his new melodramatic ideal. Verdi set his hand to Shakespeare's plays at some crucial moments of his artistic career, when the stimulus to innovation and aesthetic reflection grew stronger: *Macbeth* is the first major example of research in the field of an unconventional dramaturgy keen on the characters' psychological realism, while *Otello* and *Falstaff*, composed after the long years of artistic silence following *Aida*, are the inimitably unique works of a revived composer returning to success after an early retirement. Verdi's fascination with the Bard's plays can partly be ascribed to the interest the Romantic generation - first in countries beyond the Alps and then in Italy - was beginning to nurse for Shakespeare, one of the writers the Age of Enlightenment had most misunderstood and underrated. Voltaire's antagonism had had

a long-standing influence on Shakespeare's luck: in Italy, the Arcadians felt that the dramatic extravagances and irregularities of Shakespeare's works were unacceptable defects which the undeniable greatness of his sublime poetry could not redeem.¹

Eighteenth-century melodrama almost ignored him, also because of the difficulties involved in remoulding these heterogeneous and diverse plays into librettos. Some melodramas based on Shakespearean subjects began to appear at the turn of the XVIII and XIX centuries: they were usually not drawn from the original texts, but rather from adaptations and remakes that seldom preserved the original spirit.² The most famous is undoubtedly Rossini's *Otello* (Naples, 1816), on a libretto by Francesco Berio Salsa following the 1792-93 adaptation by Jean-François Ducis. Because of this illustrious antecedent, which had not made a complete mess of Shakespeare's play like other contemporaries had done, Verdi initially referred to his opera as *Iago*, but he quickly changed his mind: "I would rather it were said *he tried to pit his strength against that of a giant and was crushed than he tried to hide behind the title of Iago*."³

In Italy, the direct knowledge of Shakespeare's plays was made possible by Carlo Rusconi's prose translations first (1831), and then by Giulio Carcano's prose and verse renditions. Rusconi's translation was probably the source Verdi used for the dramatic outline of his *Macbeth*, then put to verse by Francesco Maria Piave. This was the first opera directly based on a Shakespearean play (actually, a translation). And it was also the first opera in which a composer tried to be faithful to the original dramatic idea, within the limitations imposed by opera conventions.

Reception by the intellectuals was not enthusiastic. Poet Giuseppe Giusti, writing after the première, urged the composer to avoid the extravagance of the "fantastic" genre to focus on the "true" and to return to patriotic subjects: a singular reproach, when you consider that the opera contained one of the most sincere of patriotic choruses, "Patria oppressa". Similar reservations had been expressed by Mazzini fifteen years earlier: even though he praised the Bard as a great creator

Italia dai letterati dell'Arcadia che videro nelle stravaganze e nelle irregolarità drammaturgiche dei suoi lavori difetti inaccettabili, a rimedio dei quali neppure la grandezza sublime della sua poesia poteva essere sufficiente contrappeso.¹

Il melodramma settecentesco lo trascurò quasi completamente, anche per l'effettiva difficoltà di dare forma librettistica a una drammaturgia teatrale così eterogenea e centrifuga. Tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, iniziarono a comparire melodrammi basati su soggetti shakespeariani, ma nessuno di essi si basava sui testi originali, bensì su adattamenti e rifacimenti che raramente riuscivano a mantenere intatto lo spirito del dramma di provenienza.² Il più celebre di questi melodrammi è certamente l'*Otello* di Rossini, su libretto di Francesco Berio di Salsa, andato in scena a Napoli nel 1816 e basato sull'adattamento fatto da Jean-François Ducis nel 1792-93. Forse fu anche per la presenza di questo illustre antecedente il quale, tutto sommato, non aveva violentato la tragedia shakespeariana quanto altre opere contemporanee, che Verdi all'epoca della composizione del suo *Otello* decise di evitarne una replicazione e intitolare la sua opera *Jago*, idea poi giustamente ritirata: "preferisco che si dica *ha voluto lottare col gigante ed è rimasto schiacciato* piuttosto che *si è voluto nascondere sotto il titolo Jago*".³

In Italia la prima conoscenza diretta con il teatro di Shakespeare fu possibile con le traduzioni in prosa di Carlo Rusconi (1831) e successivamente in prosa e versi di Giulio Carcano. La traduzione di Rusconi fu con ogni probabilità la fonte sulla quale Verdi lavorò per stendere il piano drammatico del suo *Macbeth*, poi versificato da Francesco Maria Piave, di fatto la prima opera basata direttamente su un dramma di Shakespeare (seppur tradotto) e soprattutto la prima nella quale il compositore si sia sforzato di mantenersi fedele all'idea drammatica originaria, per quanto i limiti del teatro d'opera lo potessero consentire.

L'accoglienza degli intellettuali non fu entusiasta. È celebre la lettera che il poeta Giuseppe Giusti inviò a Verdi dopo la prima dell'opera, esortandolo ad abbandonare la stravaganza del genere fantastico per concentrarsi sul "vero" e soprattutto a tornare al tema patriottico. Un rimprovero singolare, se si considera che l'opera conteneva uno dei cori più sentitamente patriottici, "Patria oppressa". Del resto, riserve simili su Shakespeare le aveva espresse anche Mazzini quindici anni

prima: pur lodandolo come grande creatore di caratteri, reputava i suoi drammi arte "individuale", priva di appelli collettivi, in quegli anni considerati imprescindibili per qualsiasi arte che volesse dirsi grande. Al coro di voci critiche che circolavano da tempo si aggiungeva anche quella di Manzoni che, sempre riconoscendo in Shakespeare le doti del grande drammaturgo unite a una rara profondità morale, non poteva accettare la scandalosa commistione di generi presente nei suoi drammi, tratto peculiare del suo stile. Aborrito dalle teorie classiche di drammaturgia, esso era invece di estremo interesse per Verdi. Il contatto con il teatro di Shakespeare ebbe infatti un'influenza determinante nell'evoluzione di Verdi verso uno stile drammatico in cui i toni della tragedia e quelli della commedia potessero giungere a convivere e, in alcuni casi, addirittura fondersi. Proprio nel *Macbeth* shakespeariano è presente uno degli esempi più noti ed efficaci di questa sconvolgente commistione, inaudita per un pubblico abituato alla drammaturgia regolare di ascendenza aristotelica: la scena del Portiere. Dopo il terribile momento dell'omicidio del re Duncan, il personaggio del Portiere fa il suo ingresso in scena e, totalmente ignaro della sciagura accaduta, si mette a disquisire con dovizia di dettagli sugli inconvenienti dell'ubriachezza, soffermandosi in particolare su quello più molesto: l'impotenza sessuale.⁴ Inutile dire che questo intervento buffonesco fu per lungo tempo bandito dalle scene italiane: il pubblico non avrebbe accettato una così brutale giustapposizione di sublime e di triviale, e anche nel libretto di Piave ovviamente non ve ne rimase traccia.

Tuttavia Verdi non restò insensibile a questo tipo di mescolanza di registri che, in qualche modo, si accordava alla sua idea di rappresentazione realistica; lo rielaborò e lo fece suo in molti luoghi delle opere successive:⁵ *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino* e anche negli abbozzi del *Re Lear*, l'altra grande opera shakespeariana che non realizzò mai e che tuttavia rimase un pensiero ricorrente nei suoi progetti.⁶ Dopo il *Macbeth*, infatti, la musa shakespeariana dovette tacere per diversi decenni, evocata solamente dai ripetuti ma sempre infecondi tentativi di riportare in vita l'idea del *Re Lear*. Tornerà a cantare molti anni dopo, sui versi di Arrigo Boito, per le due ultime grandi opere che chiudono nel più glorioso dei modi la carriera del compositore. Se il *Macbeth* è un esperimento non completamente risolto, anche perché vittima di un ineliminabile squilibrio stilistico fra le parti originali

of characters, Mazzini considered his dramas as manifestations of excessive individualism, lacking in social consciousness, an essential quality for all great art.

The chorus of critical voices had been circulating for some time when Manzoni joined in: he recognized in Shakespeare the qualities of a great playwright combined with rare moral depth, but could not accept a typical trait of his style, that is, the outrageous mix of genres in his plays. Abhorred by the classical theories of drama, this trait was of great interest to Verdi: indeed, Shakespeare's theatre had a significant influence on the evolution of Verdi's dramatic style towards a form in which the tones of tragedy and those of comedy may co-exist and sometimes merge. One of the best known examples of this shocking but effective mixture, unprecedented for an audience accustomed to the rules of Aristotelian dramaturgy, can be found in Shakespeare's *Macbeth*: it is the scene of the Porter. After the terrible murder of King Duncan, the Porter enters and, totally unaware of the recent disaster, begins to quibble in great detail on the incidents of drunkenness, putting special emphasis on its most troublesome aspect: sexual impotence.⁴ Needless to say, this clownish intervention was long banned from Italian stages: the audience would not have accepted such a brutal juxtaposition of the sublime and the trivial, and even Piave's libretto bears no traces of it.

However, Verdi was not insensitive to this mix of registers, which somehow suited his idea of realistic portrayal: he reworked it and made it his own in many places of his later operas⁵ (*Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*), and even in the drafts for *Re Lear*, another great Shakespeare play he never set to music but which remained one of his recurring thoughts.⁶ After *Macbeth*, however, the Shakespearean muse was silent for several decades, with the only exception of the repeated but fruitless attempts to revive the idea of *Re Lear*. The muse started singing again several years later, inspired by the verses Arrigo Boito wrote for the last two jewels of the composer's career. If the experiment of *Macbeth* was not completely successful due to the inevitable stylistic imbalance between



the original parts and the additions for the Paris re-staging of 1865, *Otello* and *Falstaff* are true masterpieces. They are far from being undisputed, though, probably because of their cumbersome source, which looms over them calling for an inevitable but difficult or impossible comparison. As is obvious, the judgments on the operation of remoulding Shakespeare into melodrama are rather erratic. Some are paradoxical, as the authoritative opinion of a keen Shakespeare scholar, G. Baldini, who thought *Macbeth* was better than the two later operas: "This recreation of Shakespeare is much more vigorous and powerful than *Otello*, which was watered down by Boito's preciousness".⁷ This accusation of Boito's bad influence on Verdi has the approval of Baldacci and Degrada, but is contradicted by Mila who, on the contrary, was among the first who chose not to choose, recognizing the value of both the early Verdi (albeit with some reservations in the case of *Macbeth*) and the later Verdi.

The supporters of musical drama had quite opposite opinions: they saw in Verdi's last two works the final liberation from the trivial dross of Italian opera, also in virtue of their subjects: of all Shakespeare's plays, *Othello* was the most suitable for an opera because

e quelle aggiunte per la ripresa parigina del 1865, *Otello* e *Falstaff* sono due capolavori. Tutt'altro che indiscussi, però. Probabilmente lo sarebbero se la fonte da cui provengono non incombesse su loro in maniera così ingombrante, a richiedere un confronto inevitabile, che in ogni caso rimane di difficile decisione, se non impossibile. E infatti i giudizi circa la riuscita dell'operazione di trasformare Shakespeare in melodramma sono fra i più altalenanti. Vi sono quelli paradossali, come l'opinione del Baldini, autorevolissima perché proviene da un anglista esperto di Shakespeare, secondo la quale il *Macbeth* verdiano è superiore agli altri due lavori: "lo Shakespeare *riinventato* in quell'occasione era molto più nerboruto e potente che non quello dilavato dalle preziosità di Boito nell'*Otello*".⁷ Nell'accusa di cattiva influenza di Boito su Verdi si uniscono anche le voci di Baldacci e di Degrada, contraddette da Mila che fu invece tra i primi a scegliere di non scegliere fra i due Verdi, riconoscendo il valore tanto del primo Verdi (seppure, nel caso di *Macbeth*, con riserve) quanto del secondo.

Di segno opposto, invece, furono i giudizi dei sostenitori del dramma musicale, che videro nelle due ultime opere la definitiva liberazione di Verdi dalle scorie triviali dell'opera italiana, grazie anche alla scelta di un soggetto, l'*Otello*, che certamente era il lavoro di Shakespeare più adatto a essere trasformato in opera lirica, per la linearità dell'intreccio e il numero di personaggi relativamente basso, tanto che

Bernard Shaw ebbe modo di scrivere, con la consueta arguzia, che "invece che essere *Otello* un'opera italiana scritta nello stile di Shakespeare, è *Othello* a essere un dramma scritto da Shakespeare nello stile dell'opera italiana".⁸ Il caso di *Falstaff* è ancora diverso, poiché si basa su una fonte, la commedia *Le allegre comari di Windsor* integrata da Boito con episodi dall'*Enrico IV*, che rappresenta uno dei lavori meno riusciti di Shakespeare, certamente migliorato dalla sintesi che ne fecero Boito e Verdi.⁹ La ragione di questa opposizione di giudizi in fondo risiede nel fatto che in Verdi sono esistiti due diversi compositori, vissuti in epoche diverse, ognuno con il proprio stile musicale, fra loro così differenti. Si può scegliere quale dei due sia più grande, se il Verdi delle cabalette o il Verdi degli ultimi capolavori; oppure non si sceglie e li si ama entrambi.

Macbeth

Macbeth

*La vita... che importa?...
è il racconto d'un povero idiota;
vento e suono che nulla dinota!*

(Francesco Maria Piave, *Macbeth*, atto IV, scena VI)

Macbeth

*Life's but a walking shadow, a poor player
that struts and frets his hour upon the stage
and then is heard no more. It is a tale
told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing.*

(William Shakespeare, *Macbeth*, atto V, scena V)

Considerando che la predilezione di Verdi per Shakespeare risaliva ai suoi anni giovanili, potrebbe destare stupore il fatto che egli abbia atteso così tanti anni prima di decidersi a musicare uno dei suoi drammi. In realtà, egli aspettava l'occasione giusta, l'occasione con la quale, maggiormente libero dagli obblighi che abitualmente le contingenze teatrali imponevano, avrebbe potuto collaudare un nuovo tipo di drammaturgia musicale, ben più attenta alla verità e profondità psicologica dei personaggi di quanto i numerosi adattamenti shakespeariani fino a quel momento composti avevano potuto fare.

Per il dramma shakespeariano che Verdi aveva in mente da

of its linear plot and its relatively low number of characters. In Bernard Shaw's witty words: "instead of *Otello* being an Italian opera written in the style of Shakespeare, *Othello* is a play written by Shakespeare in the style of Italian opera".⁸ *Falstaff* is different, since it is based on some of Shakespeare's least successful plays: *The Merry Wives of Windsor* integrated with episodes from the *Henry IV* plays, undoubtedly improved by the synthesis made by Boito and Verdi.⁹ The reason for these contrasting judgements lies in the fact that two different Verdis have existed, in different times, each with his own musical style, so different from the other. Which is greater, the Verdi of cabalettas or the Verdi of the later masterpieces? But one can also avoid to choose, and love them both.

Macbeth

Macbeth

*La vita... che importa?...
è il racconto di un povero idiota;
vento e suono che nulla dinota!*

(Francesco Maria Piave, *Macbeth*, Act IV, Scene VI)

Macbeth

*Life's but a walking shadow, a poor player
that struts and frets his hour upon the stage
and then is heard no more. It is a tale
told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing.*

(William Shakespeare, *Macbeth*, Act V, Scene V)

Knowing that Verdi's predilection for Shakespeare dated back to his early years, it might seem surprising that he waited so long before deciding to set one of his plays to music. In fact, he was waiting for the right opportunity when, free from the usual obligations of theatrical contingencies, he could try his hand at a new type of musical drama, far closer to the truth and depth of Shakespeare's characters than the numerous previous adaptations.

The Shakespearean opera Verdi had had in mind for some time needed the singer to be more than a beautiful voice: it needed an actor who could meet the exacting interpretative demands of the role, and a theatre capable

of supporting the staging project Verdi was gradually defining. The opportunity presented itself with baritone Felice Varesi, scheduled for an opera to be staged at the Teatro La Pergola in Florence in the 1847 season. The availability of one of the best baritones of the time, acclaimed for his remarkable dramatic talent, convinced Verdi that the time was ripe. The drama he had in mind was *Macbeth*, which would best allow him to investigate one of his dearest issues: power, and the consequences of power abuse. In Verdi's mind, the role of Macbeth, central to the whole plot, called for a baritone. Having eliminated the central love story, which was something unheard of in musical theatre, the opera would focus on Macbeth's rise to power and subsequent decline, his gradual moral corruption, his doubts and torment, his loneliness, remorse and death. The daring elimination of the romantic element was also suggested by the presence of Lady Macbeth as a female character: the feminine version of her husband's bloody ambition, a demon inducing him to crime, she is equally doomed to psychic collapse, as brilliantly represented in the sleepwalking scene (Act IV). This new dramatic material imposed a reconsideration of traditional musical forms, no longer suited to Verdi's revolutionary intentions. A famous example of this new dramatic conception is the "Grand scene and duet" of Act I, with Macbeth and his Lady: the love duet of traditional operas becomes here the dismal scene of the murder of King Duncan, the first of Verdi's exemplary portrayals of the characters' psychological dimension by way of music. Or Lady Macbeth's famous sleepwalking scene, which could have been an occasion for sticking to the usual melodramatic conventions for a mad scene: Verdi chose a totally unconventional way, with a weary, broken, unmelodic vocal line: his first performer, soprano Marianna Barbieri-Nini, unhappy with her own performance in this scene, went as far as asking Verdi to either rewrite it or delete it.¹⁰ In his search of a new dramatic ideal, Verdi was not only committed to composition: he lavished extraordinary care on all the aspects of opera staging, devoting himself personally

qualche tempo erano necessari la collaborazione di un cantante che non fosse solamente una bella voce, ma un attore in grado di esaudire le esigenti richieste interpretative che il ruolo avrebbe comportato, e un teatro capace di assecondare completamente il progetto di messinscena che il compositore andava maturando. L'occasione si presentò con la disponibilità del baritono Felice Varesi per un'opera da dare al Teatro La Pergola di Firenze nella stagione del 1847. La possibilità di lavorare con uno dei migliori baritoni del tempo, acclamato per le grandi doti interpretative, convinse Verdi che il momento fosse arrivato. Ovviamente il dramma che aveva in mente era il *Macbeth*, un soggetto che più di ogni altro gli avrebbe dato modo di indagare una fra le tematiche a lui più care: il potere e le conseguenze del suo abuso. Il ruolo del protagonista, centro dell'intera vicenda, andava necessariamente affidato alla voce baritonale. Eliminato qualsiasi intreccio amoroso-sentimentale, cosa inaudita per il teatro melodrammatico, l'opera avrebbe descritto la parabola della ascesa al potere di Macbeth e il suo conseguente declino, la graduale corruzione morale, i dubbi e i tormenti esistenziali, la solitudine, i rimorsi, la morte. La coraggiosa eliminazione dell'elemento amoroso era suggerita anche dalla presenza di un personaggio femminile come Lady Macbeth, polo muliebre dell'ambizione sanguinaria del consorte e demone istigatore di delitti. Anche ella sarà destinata al totale crollo psichico, magistralmente rappresentato nella scena del sonnambulismo del quarto atto. Una materia drammatica così nuova impose a Verdi un ripensamento delle tradizionali forme musicali, non più adatte ai suoi rivoluzionari propositi. Esempio celeberrimo di questa nuova concezione drammatica è la "Gran scena e Duetto" di Macbeth e Lady Macbeth del primo atto: laddove in un'opera tradizionale avremmo potuto trovare un consueto duetto d'amore, vi è invece la lugubre scena dell'uccisione del Re Duncano, primo grande saggio verdiano di rappresentazione della dimensione psicologica dei personaggi attraverso mezzi musicali. O, ancora, il luogo che con tutta probabilità avrebbe potuto offrire l'occasione per aderire alla più consueta convenzione melodrammatica della scena di follia, ovvero la grande scena del sonnambulismo di Lady Macbeth, viene musicato da Verdi in maniera totalmente anticonvenzionale, con un canto continuamente spezzato, mai pienamente melodico, tanto che la prima interprete, il soprano Marianna Barbieri-Nini, insoddisfatta della resa musicale della

scena, chiese addirittura a Verdi di riscriverla o eliminarla.¹⁰ Nella ricerca del suo nuovo ideale drammatico Verdi non si limitò alla sola composizione della musica, bensì profuse delle cure assolutamente straordinarie per l'epoca per tutti gli aspetti dello spettacolo e della messinscena, per la prima volta dedicandosi in prima persona all'organizzazione dell'allestimento e spendendosi in numerose e precise indicazioni registiche e scenografiche che oggi possiamo leggere nelle lettere inviate all'impresario Lanari.¹¹ Curò in prima persona la stesura del piano drammatico dell'opera e la sequenza delle scene, avvalendosi del librettista Francesco Maria Piave solo in funzione di verseggiatore e praticando nei suoi confronti una vera e propria vessazione per ottenere esattamente quanto aveva in mente. Ciò che appare assolutamente paradossale è che questo tentativo di dar vita a un nuovo tipo di rappresentazione realista, votata all'espressione verosimile degli affetti dei personaggi, sia stato compiuto da Verdi all'interno di un dramma che per la prima volta portava sui palcoscenici italiani il genere fantastico, assolutamente inedito nel panorama operistico dell'epoca e, come abbiamo visto, ulteriore motivo di diffidenza da parte dell'*intelligenza* italiana nei confronti della drammaturgia shakespeariana: streghe che recitano incantesimi e formulano vaticini, apparizioni di spettri trucidati, caldaie che sprofondano sottoterra a suscitare macabre visioni premonitrici, allucinazioni di vario tipo.¹² Sebbene nell'economia globale dell'opera l'elemento fantastico sia forse l'aspetto meno riuscito, nelle intenzioni di Verdi su esso doveva concentrarsi tutta l'azione drammatica. Lo testimonia l'impegno che egli mise nel progettare la messinscena delle apparizioni del terzo atto, per la quale propose addirittura l'utilizzo della lanterna magica, insieme alla convinzione che le streghe costituissero un elemento fondamentale del dramma:

Abbate per massima che i *roles* di quest'opera sono tre, e non possono che essere tre: *Lady Macbet*, *Macbet* [sic!]-il *Coro delle Streghe*. Le streghe dominano il dramma: tutto deriva da loro; sguajate e pettegole nel primo atto; sublimi e profetiche nel terzo. Sono veramente un personaggio ed un personaggio della più alta importanza.¹³

Probabilmente quello che riusciva meno accettabile per la critica dell'epoca non era tanto l'aspetto fantastico in

for the first time to organization and set up, giving numerous and detailed staging directions to the impresario Lanari, as can be read in their correspondence.¹¹ Verdi personally made a draft outline of the dramatic plan of the opera and of the sequence of scenes, pestering and bullying his compliant librettist, Francesco Maria Piave, used as a mere versifier with a view to getting exactly what he had in mind. Paradoxically enough, this attempt at a new kind of realistic representation, devoted to the plausible expression of the characters' emotions, was made in a drama which first introduced the "fantastic genre" on Italian stages. It has already been noted that this genre, unprecedented on the operatic scene of the time, provided the Italian *intelligentsia* with plenty reasons for distrusting Shakespeare: witches casting spells and predictions, ghosts of slain kings, cauldrons sinking underground to inspire macabre premonitions and hallucinations of various kinds.¹² Although the fantastic element is perhaps the least successful aspect in the whole opera, it had been Verdi's intention to make it the focus of the dramatic action. This is testified by the commitment he put in designing the staging for the apparitions in Act III, for which he even proposed the use of a magic lantern, along with the belief that the witches were a fundamental element of the drama:

Abide by the rule that the main roles of this opera are, and can only be, three: *Lady Macbeth*, *Macbeth* and the *Chorus of witches*. The witches dominate the drama, everything stems from them – rude and gossipy in Act I, exalted and prophetic in Act III. They make up a real character, and one of the greatest importance.¹³

What was probably unacceptable to the critics was not so much the fantastic element in itself, but the fact that it could introduce the category of *ugliness* into opera (ugliness as an object of representation was one of the most innovative aspects of the Romantic aesthetics). In this sense, even those parts of the opera that still seem related to the coarse style of the immature composer acquire a particular meaning. See for example, the barbaric traits of the party scene in the Finale of Act II, or the *March* in Act I, marked in the



score as “folk-like music” (*musica villereccia*), which, in Baldini’s provocative opinion, is one of Verdi’s best pages because it is still full of the genuine primitivism of his early manner. Verdi knew well that his score was not perfectly balanced, and, when the Théâtre Lyrique in Paris offered to re-stage it in 1865, he realized that an overhaul of the entire opera was required: he completely rewrote portions of the music and changed the instrumentation of others. In particular, he added Lady Macbeth’s aria “La luce langue” in Act II and the duet at the end of Act III; he wrote a completely different “Patria oppressa” chorus and changed the entire finale, introducing a new triumphal choral ending. The 1865 parts are significantly better than the original, and this score remains the preferred version for modern performances, but the newer parts bear the traits of the composer’s mature style and inevitably clash with the rest of the opera.

sé, quanto il fatto che attraverso esso potesse penetrare anche nell’opera quella categoria del *brutto* come oggetto di rappresentazione che costituisce uno degli aspetti più innovativi dell’estetica romantica. In questo senso acquistano un significato particolare anche quelle parti d’opera che paiono ancora legate alle grossolanità dello stile acerbo del primo Verdi. Ad esempio, la scena della festa del Finale del secondo atto, dai tratti barbarici o la Marcia del primo atto, segnata in partitura con la dicitura “musica villereccia”, che secondo il provocante giudizio di Baldini è una delle pagine migliori di Verdi proprio perché ancora interamente avvolta nel genuino primitivismo della prima maniera verdiana. Che l’opera fosse affetta da squilibri qualitativi era cosciente Verdi stesso, tanto che in occasione della ripresa al Théâtre Lyrique di Parigi, nel 1865, decise di riscriverne alcune parti e di migliorare la strumentazione di altre. Con questo rifacimento vennero introdotte l’aria di Lady Macbeth “La luce langue” del secondo atto, e il duetto che chiude il terzo

atto, vennero riscritti il coro “Patria oppressa” e l’intero finale dell’opera, con l’aggiunta del brano fugato che accompagna la battaglia conclusiva ed il coro di vittoria. Queste aggiunte successive, rimaste nella versione attualmente eseguita, decisamente migliori rispetto ai rispettivi brani della versione del ’47, recano già i tratti dello stile maturo del compositore e generano quindi con le restanti parti uno scarto stilistico che è uno dei difetti ineliminabili dell’opera.

Nonostante queste risapute carenze, il *Macbeth* è una delle tappe più importanti che il Verdi degli “anni di galera” compie nel cammino verso un teatro musicale in cui all’espressione dell’idea drammatica partecipino con uguale importanza la musica, la recitazione, la messinscena, in una sorta di *Gesamtkunstwerk*¹⁴ in salsa italiana, per alcuni aspetti ancora un po’ ingenuo e istintivo, ma già consapevole delle enormi potenzialità espressive in esso insite. Essa ha quindi il fascino di quelle opere non completamente risolte, ma nelle quali si possono scorgere i segni di una grandezza che solo nelle opere successive sarà portata a perfezione.

Otello

Jago

Ma, come è ver che tu Roderigo sei così è pur vero che se il Moro io fossi vedermi non vorrei d’attorno un Jago.

(Arrigo Boito, *Otello*, atto I, scena I)

Iago

It is sure as you are Roderigo, were I the Moor, I would not be Iago.

(William Shakespeare, *Othello*, atto I, scena I)

Si può facilmente immaginare quanto fosse trepidante la curiosità del pubblico del Teatro alla Scala di Milano la sera del 5 febbraio 1887, quando andò in scena per la prima volta l’*Otello* di Verdi. Da circa diciassette anni nessuna nuova opera di Verdi aveva visto la luce (ad eccezione della Messa da Requiem) e il suo pubblico si era ormai rassegnato all’idea che il compositore avrebbe concluso la propria esistenza chiuso in un silenzio compositivo del tutto simile a quello scelto da Rossini quarant’anni prima. Le ragioni di questa lunga assenza dalle scene sono molteplici, ma non difficili da comprendere:

This is one of the opera’s unavoidable flaws. Despite these shortcomings, *Macbeth* is one of the most important steps Verdi took during the time he described as his “galley years”: he was moving towards a musical theatre in which the dramatic idea was equally entrusted to the music, the acting and the staging, in a sort of Italian *Gesamtkunstwerk*,¹⁴ still somewhat naive and instinctive, but already aware of its enormous expressive potential. *Macbeth* has the charm of those imperfect works in which one can see traces of a greatness to be perfected in later works.

Otello

Jago

Ma, come è ver che tu Roderigo sei così è pur vero che se il Moro io fossi vedermi non vorrei d’attorno un Jago.
(Arrigo Boito, *Otello*, Act I, Scene I)

Iago

It is sure as you are Roderigo, were I the Moor, I would not be Iago.

(William Shakespeare, *Othello*, Act I, Scene I)

One can easily imagine the great curiosity of the audience anxiously waiting at the Teatro alla Scala in Milan on the evening of February 5, 1887, when Verdi’s *Otello* was to be first performed. Verdi had not composed anything for 17 years (with the only exception of the Requiem Mass) and his audience had reluctantly accepted the idea that he had ended his career, much as Rossini had done forty years earlier. The reasons for his early retirement are varied, but not difficult to understand: the world was changing rapidly in those decades, and with it the musical tastes of the audience. The Italian operatic scene had been radically influenced by the massive importation of French music, and the popularity of Wagner’s operas had started the high tide of Wagnerism. Tastes had inevitably become more international, and the new generation of composers had taken to experimentation, almost invariably with disastrous results. The operas produced in those twenty years are hardly worth remembering, with the exception of just a

handful which are still part of the operatic repertoire today. Verdi was not happy with the new climate, and preferred to stand aside, watch, listen and do nothing. The decision of taking up the pen to compose the music for *Otello* was the result of a sort of subliminal persuasion carried out primarily by Verdi's brilliant publisher, Giulio Ricordi, who gently coaxed the composer out of retirement with the coordinated effort of librettist Arrigo Boito, who had already worked on the revision of Verdi's *Simon Boccanegra*. Boito faced the tough task of turning the Shakespearean tragedy into an opera libretto with rare dedication and commitment, knowing that this collaboration would prove to be the opportunity of a lifetime.¹⁵ So, with Verdi clearly non-committal, working for himself and all along not promising anything, *Otello* was completed. The premiere was one of the most important music events in those years: with Francesco Tamagno, "the Cannon Tenor", in the title role and baritone Victor Maurel in the role of Iago, the debut was a triumphant success with audience and critics alike. They acknowledged its entirely new style, on a totally different plane from Verdi's earlier masterpieces: a style that, while not indifferent to the new trends, was totally *sui generis*, the result of a profound personal growth. *Otello* marked Verdi's return to Shakespeare forty years after *Macbeth*. The straightforward plot allowed him to concentrate on the characters' psychological dimension, the clever representation of which is one of the most important achievements in Verdi's artistic evolution, the destination of a journey that had taken him from a theatre of stage effects to a theatre based on the characters' inner psychology. *Otello* is built on the protagonist's gradual but inexorable moral and psychological debasement. The various stages of his fall from grace mark the stages of the dramatic action proceeding towards the inevitable (and tragic) final catastrophe. In the four acts of the opera, Otello passes from the tender love duet of Act I, describing his newly-found marital happiness, to the suspicion of Desdemona's betrayal, to growing jealousy, to his tremendous plans for revenge and then to psychic breakdown, murder and suicide.

in quei decenni il mondo stava cambiando velocemente e con esso i gusti musicali del pubblico. Il panorama operistico italiano era stato radicalmente influenzato dalla massiccia importazione di opere francesi e l'arrivo sui palcoscenici italiani delle opere di Wagner aveva dato il via al fenomeno del wagnerismo italiano. I gusti si erano fatti inevitabilmente più internazionali e la nuova generazione di compositori tentava a più riprese le vie della sperimentazione, seppur quasi sempre con esiti fallimentari, tanto che i titoli di opere prodotte in quel ventennio e rimaste in repertorio si contano sulle dita di una mano. In questo nuovo clima Verdi preferisce mettersi da parte, osservare e soprattutto ascoltare, senza agire. La decisione di riprendere in mano la penna e musicare l'*Otello* fu frutto di una sorta di operazione di convincimento subliminale, operata *in primis* dal giovane e brillante dirigente di Casa Ricordi, Giulio, che con sapienti e mai inopportune lusinghe sollecitò e incoraggiò il lavoro di Verdi lungo le varie tappe. E poi dal librettista Arrigo Boito, con il quale Verdi aveva già lavorato al rifacimento del *Simon Boccanegra*, che affrontò l'ardua impresa di volgere la tragedia shakespeariana in libretto d'opera con una dedizione e una convinzione rare per un librettista, consapevole che questa collaborazione avrebbe rappresentato l'occasione di una vita.¹⁵ Così, sempre pensando di comporre un'opera unicamente per se stesso e senza sapere se essa sarebbe stata mai conclusa e rappresentata, Verdi portò a termine l'*Otello*. La sera della prima rappresentazione fu uno degli eventi più importanti della vita musicale di quegli anni, con Francesco Tamagno, il "tenore-cannone", nella parte del protagonista e il baritono Victor Maurel nella parte di Iago. Pubblico e critica accolsero il lavoro trionfalmente, riconoscendo in esso uno stile completamente nuovo, assolutamente differente dal Verdi dei precedenti capolavori; uno stile che, pur non indifferente alle moderne correnti, risultava totalmente *sui generis*, frutto di una profonda maturazione personale. Con l'*Otello*, Verdi torna a Shakespeare dopo quarant'anni dall'esperienza del *Macbeth*. Questa volta con un dramma che più di ogni altro gli consente di concentrarsi sulla dimensione psicologica dei personaggi, la cui sapiente rappresentazione costituisce una delle più importanti conquiste della sua evoluzione artistica, meta di un percorso che lo aveva condotto da un teatro fatto di effetti esteriori a un teatro proiettato nell'interiorità dei personaggi. *Otello* è uno di quei drammi

costruiti nella forma di un graduale e inesorabile percorso di abbattimento morale e psicologico attraverso il quale il protagonista viene condotto passo dopo passo. I vari stadi della caduta costituiscono le tappe del dramma, verso l'inevitabile (e, in quanto tale, tragico) momento della catastrofe finale. Lungo i quattro atti dell'opera, Otello passa dall'agognata conquista della felicità coniugale, teneramente descritta nel duetto d'amore del primo atto, ai turbamenti del sospetto di tradimento della moglie Desdemona, alla crescente gelosia, al tremendo proposito di vendetta, al tracollo psichico fino all'uccisione della donna amata e al suicidio. Ognuna di queste tappe è descritta da una musica che scava nella profondità dell'universo interiore, illuminandone i più lievi moti. La caduta di Otello è tanto più sconcertante quanto essa non è frutto dell'avversità della sorte o di condizionamenti sociali, come è regola consueta nel genere tragico, bensì della lucida e intelligente macchinazione di uno dei più memorabili *villains* che il teatro occidentale conosca:¹⁶ Iago, un personaggio con il quale Shakespeare sembra quasi aspirare alla rappresentazione stessa del Male. Verdi teneva moltissimo all'esatta interpretazione di questo ruolo, che non doveva mai assumere i tratti sguaiati di un satanismo esasperato: il suo Iago doveva avere "la faccia da galantuomo" e la sua parte, salvo qualche rara esplosione vocale, poteva essere cantata tutta sottovoce. Sono, queste, raccomandazioni fondamentali per la giusta interpretazione del personaggio, da tenere in attenta considerazione soprattutto nel celebre monologo, il cosiddetto "Credo", in cui confluiscono i tratti di un demonismo tipicamente scapigliato e di un nichilismo già alle soglie del decadente. Sorprende il fatto che questa, che è una delle pagine più note di tutta l'opera, non trovi nessun corrispondente nella tragedia originale, essendo una pura trovata della fantasia di Boito. A Verdi piacque moltissimo: la considerava genuinamente shakespeariana. All'opposto del diabolico impersonato da Iago vi è Desdemona, la moglie devota e fedele di Otello che, come ogni figura angelicata, si deve spogliare di una più complessa caratterizzazione drammatica per assurgere a simbolo di purezza e castità. Questa è la sua funzione nell'economia del dramma, ma ciò non impedisce che a lei sia riservato il momento più commovente di tutta l'opera: la trasognata "Canzone del salice" seguita dalla recita della celebre "Ave Maria"; anche questa pagina è una sapiente aggiunta inventata

Verdi's music delves into the depths of the protagonist's inner universe, illuminating its subtlest motions at each stage of his downfall. The fall of Otello is all the more disconcerting because it is not the result of adverse fortune or social conditioning, as is usual in the tragic genre, but rather the lucid and intelligent plot of one of the most memorable *villains* in Western theatre:¹⁶ Iago, whom Shakespeare intended as the embodiment of Evil. Verdi keenly focused on this role, which he did not want to have the coarse traits of exasperated Satanism: his Iago must have "the face of an honest man" and his part, except for some rare vocal explosions, could be sung throughout quite softly. These were the Maestro's key recommendations for the role of Iago, especially for his famous monologue, the so-called "Creed", which merges a typically *scapigliato*, bohemian demonism with an almost Decadent nihilism. Surprisingly enough, Iago's "Creed", one of the most famous pages in the opera, is Boito's brilliant invention and has no counterpart in the original play: Verdi quite liked it, and considered it genuinely Shakespearean. At the exact opposite of evil Iago is Desdemona, Othello's faithful and devoted wife who, like all angelic figures, must be stripped of all complex dramatic characterization to become a symbol of purity and chastity. This is her function in the economy of the drama, but this does not prevent her from being entrusted with the most moving moment of the entire opera: the dreamy "willow song", followed by the celebrated *Ave Maria*: another clever addition by Boito, now permanently recognized as one of Desdemona's defining traits. It has already been noted that the novelty of *Otello* was clearly evident since the debut, a novelty both in the aspect of drama and in musical language. Verdi wanted to move away from conventional melodramatic forms without arousing suspicion that he had surrendered to the Wagnerian fashion. The result was a miraculous balance of different musical elements: a varied and arduous vocality, based on careful vocal inflection and articulation, accompanied by an orchestra that only occasionally organizes the musical discourse into closed forms, following the



da Boito e ormai entrata stabilmente nell'immaginario del personaggio. Si scriveva di quanto fu evidente fin dalla prima rappresentazione che l'*Otello* rappresentasse una novità sotto l'aspetto della drammaturgia e del linguaggio musicale. La sfida che si presentava a Verdi era infatti quella di prendere le distanze dalle convenzionali forme melodrammatiche, senza però dare adito al sospetto di essersi arreso alle mode wagneriane. Il risultato fu un miracoloso equilibrio di diversi elementi musicali: una vocalità varia e mobilissima, attenta a ogni inflessione della parola, accompagnata da un'orchestra che solo a tratti organizza il discorso musicale in forme chiuse, seguendo l'azione e il dialogo con timbri e colori armonici di estrema modernità. A proposito della nuova vocalità dell'*Otello*, Massimo Mila giunge addirittura ad individuare cinque diversi tipi di stili vocali: il canto vero e proprio, adottato nei momenti che si configurano come arie e duetti propriamente intesi (ad esempio, l'aria di Otello "Ora e per sempre addio" o i duetti che chiudono il primo

e il secondo atto); il cantabile e il declamato melodico che, fondendosi l'uno con l'altro, costituiscono la modalità di canto più ricorrente nell'opera (ne è un esempio quella sorta di micro-aria che canta Otello al suo primo ingresso in scena, "Esultate! L'orgoglio musulmano / sepolto è in mar"); infine il recitativo tradizionale e il parlato per i momenti più prosaici o dove la musica deve tacere per lasciar spazio alla sola parola. A questo nuovo tipo di vocalità fa riscontro un linguaggio armonico completamente rinnovato, in linea con le tendenze più avanzate dell'epoca, a testimonianza del fatto che Verdi, pur per lungo tempo lontano dalle scene, aveva seguito da vicino quanto stava accadendo intorno a lui in quegli anni. Bastano anche solo le prime battute dell'opera, che si apre con la descrizione musicale dell'uragano marino, per misurare quanto si fosse allargata la gamma di mezzi armonici a disposizione del compositore.

Certamente questi aspetti innovativi dell'opera convivono con altri che risultano ancora debitori di convenzioni melodrammatiche radicate. Uno su tutti, il grande concertato dell'atto terzo, un omaggio alla magniloquenza un po' retorica nello stile del *grand-opéra* francese, cui Verdi difficilmente rinunciava. Boito era cosciente del fatto che questo momento rischiava di risultare eccessivamente statico e, per ovviare a questo pericolo, divise la scena in due diversi piani drammatici: da un lato i personaggi coinvolti nel concertato, dall'altro Jago che dialoga dapprima con Otello e poi con Roderigo. In questo modo il librettista tentò di dare maggiore dinamismo alla colossale scena concertata: "Il pezzo d'insieme ha, come avevamo progettato, la sua parte lirica e la sua parte drammatica fuse insieme".¹⁷ Sarà questa una soluzione che in qualche modo lascerà il segno e verrà più di una volta imitata dai compositori della generazione successiva. Si tratterà però di una delle poche cose che l'*Otello* lascerà in eredità, poiché i compositori della Giovane Scuola, a dire la verità, sapranno assorbire molto poco dalla lezione dell'ultimo Verdi, orientandosi presto verso una drammaturgia dai caratteri completamente diversi.

L'esperienza dell'*Otello* è infatti un *unicum* privo tanto di ascendenti quanto di discendenti, una sorta di prodigio inatteso, che non lascia tracce evidenti dietro sé, nei futuri sviluppi dell'opera italiana. Quello che è sorprendente è che Verdi da lì a pochi anni avrebbe ripetuto un analogo prodigio, questa volta sotto le forme della commedia.

action and dialogues with extremely modern, unprecedented harmonic timbres and colours. Commenting on the new vocal style of *Otello*, musicologist Massimo Mila identified five different vocal styles: the song, in the form of proper arias and duets (like Otello's aria "Ora e per sempre addio", or the duets at the end of Act I and Act II); the cantabile and the melodic recitative, often merging with one another, which are the most common mode in the opera (see Otello's entrance act, the brief recitative "Esultate! L'orgoglio musulmano / sepolto è in mar"), and finally the traditional recitative and the spoken parts for the most prosaic moments, or for those moments where the music must be silent and give way to speech. This new vocal style is matched by a completely renovated harmonic language, in line with the newest trends of the time, reflecting the fact that Verdi, despite his long absence from the scene, had been closely watching what was happening in those years. The first bars of the opera, opening with the musical portrayal of a storm at sea, are enough to prove how the composer's range of harmonic means had highly developed. These innovative aspects obviously coexist with some deeply rooted melodramatic conventions. See for example the grand concertato finale in Act III, a tribute to the somewhat rhetorical bombast of French *grand opéra*, which Verdi hardly gave up. Boito was conscious of the fact that this moment was likely to be too static and, to avoid this danger, he devised two different dramatic plans for the scene: on the one hand the characters involved in the concertato, on the other Jago, interacting first with Otello and then with Roderigo. The librettist thus tried to give more dynamism to the colossal concertato scene: "The ensemble number has, as we planned, its lyrical part and its dramatic part blended together."¹⁷ This solution will have an impact on further operas, and will be often imitated by the next generation of composers. However, this will be one of the very few legacies of *Otello*, since the composers of the Giovane Scuola did not absorb much from the lesson of the last Verdi and soon addressed a completely different type of dramaturgy.

The experience of *Otello* remained an

exception, with neither ancestors nor descendants, a sort of unexpected prodigy which left no traces in the subsequent development of Italian opera. Surprisingly enough, though, Verdi soon made another miracle, this time in the form of a comedy.

Falstaff

All

Tutto nel mondo è burla.

L'uom è nato burlone,

la fede in cor gli ciurla,

gli ciurla la ragione.

Tutti gabbati! Irride

l'un l'altro ogni mortal.

Ma ride ben chi ride

la risata final.

(Arrigo Boito, *Falstaff*, Act III, Part Two)

The genesis of *Falstaff* was very similar to that of *Otello*. The writing proceeded in fits and starts, for Verdi worked for himself, with no concerns for the stage: “I enjoy making music without any plans whatsoever, and do not even know whether I will finish”¹⁸ In the frequent breaks from work, he had to be inevitably encouraged and persuaded by Ricordi and Boito who, once again, had put his heart and soul in the libretto. As with *Otello*, scene after scene, the score of *Falstaff* was finally completed and reached the orchestra’s music holders in the Teatro alla Scala, Milan, to be first performed on Feb. 9, 1893.

Curiosity and expectation filled the audience in the theatre: this was Verdi’s first comic opera (except for the youthful *Un giorno di regno*, completely forgotten by then). The composer had obviously had several opportunities to tackle the comic register: as already noted, the typically Shakespearean mix of comedy and tragedy had become a frequent element of Verdi’s operas since *Rigoletto*. In *Falstaff*’s case, however, comedy was not the striking antithesis to tragedy, but the very subject of the opera. In the second half of the century, comic opera had suffered a gradual decline after the glories of the great tradition of Rossini. Verdi was confronted with two options: either try and revive this glorious tradition (Mascagni would follow this option

Falstaff

Tutti

Tutto nel mondo è burla.

L'uom è nato burlone,

la fede in cor gli ciurla,

gli ciurla la ragione.

Tutti gabbati! Irride

l'un l'altro ogni mortal.

Ma ride ben chi ride

la risata final.

(Arrigo Boito, *Falstaff*, atto III, parte seconda)

La genesi del *Falstaff* seguì una vicenda molto simile a quella dell’*Otello*. Verdi lavorò all’opera con tutta calma, per puro piacere personale e senza la prospettiva di una messinscena: “Io mi diverto a fare musica senza progetti di sorta e non so nemmeno se finirò”¹⁸ Nelle frequenti pause dal lavoro, giungevano gli immancabili incoraggiamenti di Ricordi e di Boito che, anche in questo caso, aveva lavorato al libretto *toto corde*. E, come era successo per la precedente opera, scena dopo scena, la musica del *Falstaff* fu completata e si trovò sui leggii degli orchestrali del Teatro alla Scala di Milano, pronta per essere eseguita il 9 febbraio 1893.

Altrettanta curiosità riempiva il pubblico del teatro: si trattava della prima opera comica composta da Verdi (eccezion fatta per la giovanile *Un giorno di regno*, all’epoca completamente dimenticata). Certamente il compositore aveva avuto modo più volte di misurarsi con il registro comico: a partire da *Rigoletto*, come abbiamo visto, quella commistione fra comico e tragico che costituiva uno dei caratteri più shakespeariani del suo teatro, si era fatto elemento frequente nelle opere successive. Ma in questo caso il comico non rappresentava lo stridente contraltare del tragico, bensì la materia stessa del dramma. L’opera comica aveva subito nella seconda parte del secolo un graduale declino, dopo i fasti della grande tradizione rossiniana. A Verdi si presentavano due possibilità: provare a rinverdire quella gloriosa tradizione come, ad esempio, avrebbe cercato di fare qualche anno dopo Mascagni con *Le maschere*, oppure creare qualcosa di assolutamente inedito. La scelta cadde sulla seconda via ed ecco una commedia lirica che non assomigliava a nessun’altra. In essa si possono ritrovare alcuni temi tipici dell’opera buffa (la giovane coppia di innamorati, i vecchi gelosi, gli equivoci e i travestimenti, le nozze finali che sanciscono la

concordia unanime), ma nonostante questo l’opera scorre su binari che sono suoi propri, mai prevedibili, mantenendosi sempre entro quell’aura di umorismo disincantato che costituisce il suo maggiore fascino. Come nell’*Otello*, la passione che vi divampa maggiormente è la gelosia, ma se là era dipinta come forza distruttiva, qui è osservata con il bonario umorismo di chi può guardare alle miserie dei casi umani da una posizione di compiaciuto distacco.

Tutto ruota intorno alla figura di Falstaff, il goffo cavaliere che compare in numerosi drammi di Shakespeare (soprattutto nell’*Enrico IV* e ne *Le allegri comari di Windsor*), oltremodo grasso, vanaglorioso e con ridicole pretese di conquiste amorose. Verdi dipinge il personaggio con tratti che alternano un divertito cinismo a una benevola indulgenza. Non diversamente da quanto succede per tutte le altre varie tipologie di personaggi che popolano la commedia: il geloso Ford, le astute comari Alice, Meg e Mrs. Quickly, i servi buffi Pistola e Bardolfo, il vecchio petulante Dr. Cajus, i quali entrano coralmemente in questo gioco di accusa e assoluzione dei difetti e delle piccolezze umane.

La corda sentimentale è toccata invece dai frequenti e fugaci interventi dei due giovani amanti, Nannetta e Fenton che, come diceva Boito, con le loro affettuosità clandestine sono lo zucchero che si stende a velo sottile sull’intera torta.

Il moderno stile che Verdi aveva inaugurato con l’*Otello* si fa qui, se possibile, ancora più raffinato. Nelle eleganti cesellature dell’accompagnamento orchestrale si può trovare la più evidente testimonianza di quanto Verdi avesse saputo assimilare la tradizione della musica strumentale d’oltralpe, in quegli anni indicata come via necessaria di rinnovamento per l’opera italiana. Ancora molti anni prima Boito aveva avuto modo di scrivere: “Esercitemoci alla sinfonia ed al quartetto per poter affrontare il melodramma”¹⁹ Nel *Falstaff* Verdi sembra aver fatto tesoro di quel consiglio, dimostrando di padroneggiare completamente quel linguaggio e di saperci addirittura giocare volgendolo, dove necessario, in veste ironica.

La paletta dei colori strumentali si moltiplica, dai roboanti e chiassosi scoppi degli ottoni per le più prosaiche esternazioni del pancione, alla magia dei suoni sul “fil d’un soffio etesio” della magistrale scena della finta tregenda nel terzo atto. Con questa mascherata che viene messa in scena dalle allegre comari per burlarsi pubblicamente di Falstaff, Verdi si concede un tardivo ritorno a quella dimensione del fantastico che dopo il *Macbeth* non aveva mai più tentato. Ma in questo caso tutto è

in a few years’ time, with *Le maschere*), or try and create something completely new. Verdi’s choice fell on the second option, and here’s a *commedia lirica* that has no equals. Some typical themes of the *opera buffa* are maintained here (the young lovers, a jealous old man, disguises and misunderstandings, the final wedding and reconciliation), but the opera runs on its own unpredictable tracks in an aura of disenchanting humour which is its greatest charm. As in *Otello*, the blazing passion here is jealousy, but if in *Otello* it was a destructive force, here it is seen with the good-natured humour of someone who can look at human miseries with an air of smug detachment. Everything revolves around Falstaff, the clumsy, fat, vain and boastful knight from Shakespeare’s plays (namely, *Henry IV* and *The Merry Wives of Windsor*). Verdi paints this character in traits of amused cynicism alternating with benevolent indulgence. The same is true for all the other characters: the jealous Mr Ford, the smart Mistress Alice, Mistress Meg and Mrs. Quickly, the funny servants, Pistola and Bardolfo, and the petulant old Dr. Caius, who enter the choral game of accusation and acquittal with their human defects and pettiness. The fleeting but frequent episodes with the young lovers, Fenton and Nannetta, strike a sentimental chord: in Boito’s words, their clandestine affections are sprinkled on the whole comedy like sugar on a tart.

The modern style Verdi had inaugurated with *Otello* is even more refined here. The elegant and sophisticated orchestral writing is the most evident proof that Verdi had assimilated the tradition of instrumental music from across the Alps, seen as a necessary step towards the renewal of Italian opera. Many years earlier, Boito had written, “Let us exercise ourselves on the symphony and the quartet, so that we may be able to face up to the melodrama”¹⁹ Verdi seems to have treasured this advice in *Falstaff*, where he shows complete mastery of the language which he twists and turns, when necessary, to the ironic. The palette of instrumental colours is multiplied, from the bombastic loud bursts of the brass section, commenting on the prosaic utterances of Big Belly, to the magic



aria "Sul fil d'un soffio etesio" in the masterly scene of the witches' Sabbath in Act III. With this masquerade, arranged by the merry wives to play a humiliating joke on Falstaff, Verdi returns to the fantastic element he had abandoned after *Macbeth*. But everything is parody and joke here. For several decades, at the height of the Wagner fashion, the Italian stages had been invaded by demons, fairies, nymphs and spectres providing the Italian audience with a new mythological imagery. Verdi somehow adapts to this vogue and makes its finest caricature. The preciousness of Verdi's harmonic and timbric language finds its verbal counterpart in the verses of Boito, whose greatest merit is his success in crafting a coherent, remarkable libretto from multiple sources. But it was with poetic style that Boito achieved in *Falstaff* something totally new and un-traditional, creating a sophisticated, eccentric vocabulary

parodia e scherzo. Nei decenni precedenti, nel pieno della moda wagnerista, i palcoscenici italiani erano stati invasi da villi, fate, ninfe e spettri creando nel pubblico della penisola un nuovo immaginario mitologico. Verdi si adatta a suo modo a questa voga e ne fa la più raffinata caricatura. Il preziosismo che contraddistingue il linguaggio armonico e timbrico trova il suo corrispettivo in campo verbale nella poesia di Boito. Il merito maggiore del poeta fu certamente quello di aver dato una forma compiuta a una dramma che, a differenza dell'*Otello*, era privo di una fonte unica, ma andava confezionato a partire da elementi provenienti da drammi diversi. Ma è sul piano dello stile poetico che Boito tenta nel *Falstaff* qualcosa di assolutamente innovativo per il teatro d'opera, inventandosi un lessico ricercato ed eccentrico e racchiudendolo in una veste metrica insolita e originale. Il celebre sonetto cantato da Fenton nel terzo atto, "Dal labbro il canto estasiato vola", con i suoi endecasillabi (verso poetico fra i più estranei al teatro d'opera, poiché difficilmente musicabile e quindi solitamente confinato

al recitativo), è insieme un raffinato vezzo poetico ed una sfida ammiccante lanciata al compositore. Verdi la raccoglie e, anche in questo caso, ne esce vincitore.

Il *Falstaff* è una di quelle commedie che, collocandosi cronologicamente nella fase conclusiva di un'epoca, vengono permeate da un'aura crepuscolare che a brevi tratti colora la corda dell'umorismo di tinte malinconiche. Come succede ne *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, nel *Così fan tutte* di Mozart o nel *Don Pasquale* di Donizetti, di quando in quando la risata lascia spazio a momenti di contemplazione malinconica e assorta: solitamente, quando questo accade, si aprono attimi di grande poesia. Tale è, ad esempio, la prima scena del terzo atto, nella quale il protagonista, abbattuto per aver fallito i suoi propositi amorosi ed essere stato sbeffeggiato e gettato nelle acque del Tamigi dentro una cesta di panni sporchi, si abbandona all'autocommiserazione e all'amara constatazione dell'età che avanza. Sono sufficienti però il semplice conforto di un bicchiere di vino caldo e il tepore del tramonto per ritrovare la consolazione e il buon umore.

Una malinconia, quindi, che fugge velocemente per lasciare spazio all'ottimismo e alla gaiezza che percorre l'intera commedia. Da lì a poco avrà infatti luogo la mascherata e l'opera si concluderà nella maniera più gioiosa e brillante. Come buona norma comanda, la commedia deve chiudersi con la recita corale della "morale". Verdi si inventa per questo finale una delle pagine più sorprendenti di tutta l'opera: una fuga contrappuntistica a otto voci reali. Non è dato sapere se, quando decise di utilizzare la forma musicale della fuga per il concertato finale, avesse in mente il finale del *Don Giovanni* di Mozart che ricorre a una medesima soluzione. Quello che è certo è che la trovata di attirare le voci di tutti i personaggi in un giocondo turbinio di melodie cantate sui versi: "Tutto nel mondo è burla, [...] ma ride ben chi ride / la risata final" è quanto di più geniale si potesse immaginare per concludere non solo l'opera, ma la sua intera carriera.

with an unprecedented poetic metre. The famous sonnet Fenton sings in Act III, "Dal labbro il canto estasiato vola", for example, written in hendecasyllabic verses, extremely hard to set to music and virtually absent from opera librettos or only confined to recitative, is both a refined poetic affectation and a challenge to the composer. Verdi picked up the gauntlet and, once again, emerged as winner. *Falstaff*, coming at the end of an era, is a comedy drenched in melancholy. As with Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Mozart's *Così fan tutte* or Donizetti's *Don Pasquale*, for all its slapstick and humour, *Falstaff* sometimes gives way to melancholy, thoughtful contemplation and great poetry. See, for example, the first scene of Act III, where the protagonist, in a gloomy mood after being mocked and thrown in a dirty laundry basket, indulges in self-pity and curses his advancing age. But a glass of mulled wine and the warm sunset are enough to console him and restore his good humour. Melancholy quickly vanishes, making room for optimism and playfulness again. A masquerade soon follows and the opera will close on the most joyful of happy endings. As is best practice, a comedy must end with a moral, traditionally entrusted to the chorus: for this finale Verdi composed an eight-voice fugue, one of the opera's most striking pages. We do not know whether Verdi was thinking of Mozart's *Don Giovanni* when he wrote his own final concertato, but the gimmick of having the whole company sing such verses as "Everything in the world is a jest, [...] But he laughs well who has the last laugh" is a most brilliant way for concluding the opera and his career as a composer.



- 1 See D.R.B. Kimbell, *The Young Verdi and Shakespeare*. «Proceedings of the Royal Musical Association», 101, 1974-1975, pp. 59-73.
- 2 See F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico italiano (Una ricognizione preliminare)*, in *Shakespeare e Verdi*, edited by G. Silvani and C. Gallico, Parma, Università degli Studi di Parma, 2000, pp. 119-139.
- 3 Letter no. 71, *Carteggio Verdi-Boito*, edited by M. Medici and M. Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 99.
- 4 Here is the famous passage of the Porter: Macduff: "What three things does drink especially provoke?" Porter: "Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. / Lechery, sir, it provokes, and unprovokes; it provokes / the desire, but it takes away the performance. / Therefore, much drink may be said to be an equivocator / with lechery: it makes him, and it mars him; it sets him / on, and it takes him off; it persuades him, / and disheartens him; makes him stand to, and not stand to; / in conclusion, equivocates him

- 1 Cfr. D.R.B. Kimbell, *The Young Verdi and Shakespeare*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 101, 1974-1975, pp. 59-73.
- 2 Cfr. F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico italiano (Una ricognizione preliminare)*, in *Shakespeare e Verdi*, a cura di G. Silvani e C. Gallico, Parma, Università degli Studi di Parma, 2000, pp. 119-139.
- 3 Lettera n. 71, *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 99.
- 4 Ecco il celebre passo del Portiere: "ed il bere si sa, causa tre cose. [...] naso rosso, / gran voglia di dormire e pisciarella. / La lussuria la provoca e la sprovoca; / perché ne provoca, bensì, la voglia, / ma ne impedisce poi l'esecuzione. / Si può dire perciò che il troppo vino / si diverta a imbrogliarla, la lussuria; / la fa e disfà, la tira su e l'abbatte, / l'eccita e la diseccita; la drizza, / e poi non sa più mantenerla su. / In conclusione a forza di imbrogliarla, / e, dopo averla bene sbugiardata, / la pianta in asso". W. Shakespeare, *Macbeth*, Atto II, scena III, trad. di Goffredo Raponi.
- 5 Cfr. P. Weiss, *Verdi e la fusione dei generi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il mulino, 1986, pp. 75-92.
- 6 Una descrizione degli abbozzi per il *Re Lear* si trova in M. Lavagetto, *Il fantasma di un'opera* in *Shakespeare e Verdi*, cit., pp. 35-50.
- 7 G. Baldini, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1983, p. 137.
- 8 G.B. Shaw, *A word more about Verdi*, letto in J. Budden, *Le opere di*

Giuseppe Verdi, vol. 3, Torino, Einaudi, p. 320.

9 Cfr. R.E. Aycock, *Shakespeare, Boito, and Verdi*, «The Musical Quarterly», 58, n. 4, 1972, pp. 588-604.

10 Cfr. D. Rosen e A. Porter, *Verdi's "Macbeth": a Sourcebook*, New York, W.W. Norton, 1984, pp. 39-40.

11 *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Forni, 1968, pp. 446-7.

12 Interessante è osservare come la censura abbia agito sull'elemento fantastico nelle varie riprese successive dell'opera. Cfr. M. Conati, *Verdi censurato. Macbetto fra papa e zar* in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, a cura di M.I. Biggi e P. Gallerati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 181-192.

13 Lettera a Escudier del 8.2.1865, letta in J. Budden, *Le opere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 297.

14 È Massimo Mila a proporre l'uso del termine di conio wagneriano "opera d'arte totale" a proposito del *Macbeth* verdiano, in *Verdi*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 332.

15 Peraltro Boito aveva già esperienza con il teatro di Shakespeare, avendo trasformato in libretto l'*Amleto* per l'opera di Faccio andata in scena a Genova nel 1865.

16 Cfr. A. Serpieri, *Note sul Villain shakespeariano*, in *Shakespeare e Verdi*, cit. pp. 51-66.

17 Lettera di Boito, 24.8.1881, in *Carteggio Verdi-Boito*, pp. 58-60.

18 L. Bentivoglio, *Il mio Verdi*, Roma, Socrates, 2000, p. 375.

19 A. Boito, *Esperimenti della Società del quartetto*. «Giornale della Società del Quartetto», 15 maggio 1865, in *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 1177.

in a sleep, and, giving him / the lie, leaves him." (W. Shakespeare, *Macbeth*, Act II, Scene III).

5 See P. Weiss, *Verdi and the Fusion of Genres*, «Journal of American Musicological Society», XXXV, 1, 1982, pp. 138-56.

6 A description of the sketches for *Re Lear* is in M. Lavagetto, *Il fantasma di un'opera*, in *Shakespeare e Verdi*, cit., pp. 35-50.

7 G. Baldini, *The Story of Giuseppe Verdi*, translated and edited by R. Parker, Cambridge University Press, 1980.

8 G.B. Shaw, *A Word More About Verdi*, «Anglo-Saxon Review», 1901 repr. in G.B. Shaw, *London Music in 1888-89*, London, Constable and Company, 1937, p. 394.

9 See R.E. Aycock, *Shakespeare, Boito, and Verdi*, «The Musical Quarterly», 58, n. 4, 1972, pp. 588-604.

10 See D. Rosen and A. Porter, *Verdi's "Macbeth": a Sourcebook*, New York, W.W. Norton, 1984, pp. 39-40.

11 *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Forni, 1968, pp. 446-7.

12 For an interesting study of the alterations imposed by censorship on the fantastic element in the opera's subsequent re-stagings, see M. Retching, *Verdi censurato. Macbetto fra papa e zar* in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, edited by M.I. Biggi and P. Gallerati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 181-192.

13 Letter to Escudier, dated 08/02/1865, in J. Budden, *Le opere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 297.

14 Massimo Mila proposed the use of the Wagnerian coinage "total work of art" about Verdi's *Macbeth*: *Verdi*, Milan, Rizzoli, 2001, p. 332.

15 Boito had already worked on Shakespeare's *Hamlet*, writing the libretto for Franco Faccio's *Amleto*, premiered in Genoa in 1865.

16 See A. Serpieri, *Note sul Villain shakespeariano* in *Shakespeare e Verdi*, cit. pp. 51-66.

17 Letter by Boito dated 24/08/1881, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 58-60.

18 L. Bentivoglio, *Il mio Verdi*, Rome, Socrates, 2000, p. 375.

19 A. Boito, *Esperimenti della Società del quartetto*. «Giornale della Società del Quartetto», 15 May 1865, in *Tutti gli scritti*, edited by P. Nardi, Milan, Mondadori, 1942, p. 1177.



L'Opera e il suo doppio virtuale

VerdiWeb 2.013

di Franco Masotti

VerdiWeb nasce come palestra creativa, workshop multimediale, informale ma intensivo, in cui potersi liberamente dedicare all'esplorazione sistematica dei linguaggi espressivi, acuire ed affinare i cinque sensi in una pratica pressoché quotidiana di sperimentazione e ricerca, parallela e simultanea a quanto avviene nell'intero spazio teatrale, non solo il palcoscenico... ma il teatro tutto come edificio, come mondo in cui appunto avvengono simultaneamente tante cose e che coinvolge decine di persone variamente all'opera.

Non l'ennesimo *talent* o concorso quindi, ma un'esperienza esclusiva (ed *inclusiva* per le sue modalità) che deriva dalla possibilità di partecipare, vivere e raccontare dall'interno il processo creativo e il lavoro dell'allestimento di un'opera lirica (anzi... *tre* opere). Un'opportunità comunicativo-espressiva che potrà anche tradursi in esperienze creativo-professionali nell'ambito del Festival, così com'è stato per Luca Concas, Martina Zanzani, Miriam Anconelli, Matteo Bevilacqua, Barbara Ciriello, Mirko Dadich e Anna Bonazza: i "talenti" menzionati nella passata edizione – alcuni di loro chiamati a ritrarre i luoghi verdiani in immagini che diventano "scena" in *Falstaff*.

Anche questa nuova trilogia non poteva quindi essere immaginata senza riproporre il progetto che ha arricchito ed ulteriormente declinato e sfaccettato la messa in scena di *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata* nel 2012. Sulla scia della felice esperienza dello scorso anno anche le prove di *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* sono state aperte ai partecipanti del VerdiWeb 2.013 (ben 29 in questa edizione, selezionati fra le moltissime candidature ricevute, provenienti da tutt'Italia), nuovo laboratorio-banco di prova dedicato a foto, video e scrittura che ha preso vita quotidianamente sul sito www.verdiweb.it dove gli autori hanno caricato, in totale autonomia, i contributi frutto della partecipazione all'intenso calendario di prove al Teatro Alighieri.

Vale davvero la pena di "sbirciare" tra i profili, tutti rigorosamente *online*, dei "ragazzi" (età media: 25 anni) che

The Opera and Its Virtual Double

VerdiWeb 2.013

VerdiWeb is a sort of creative gym, an informal but intensive media workshop in which to freely devote to the systematic exploration of expressive languages, in which to sharpen one's five senses through daily practice, experimentation and research in parallel with what happens in the theatre. Not just on stage but in the entire theatre building, a world where so many things happen simultaneously, a world which variously involves dozens of people in different fields.

Not just another *talent show* or competition, but an exclusive (and *inclusive*) experience which gives its participants a chance to take part in the creative process for the staging of an opera (or better, *three* operas). This communicative and expressive opportunity will also result in creative and professional experiences with Ravenna Festival: it already happened to Luca Concas, Martina Zanzani, Miriam Anconelli, Matteo Bevilacqua, Barbara Ciriello, Mirko Dadich and Anna Bonazza, the "talented" youths of last year's edition – amid whom are the authors of the photo shoots of Verdi's homeland used as a set for *Falstaff*. The new trilogy could not be imagined without reviving the project that enriched and contributed to the multifaceted staging of *Rigoletto*, *Trovatore* and *La Traviata* in 2012. Following on from last year's successful experience, the stage rehearsals for *Macbeth*, *Otello* and *Falstaff* were opened to the youth of VerdiWeb 2.013 (29 participants selected among many applicants from all over Italy). This was the new photo, video and writing workshop and "test bench" of www.verdiweb.it.

a website where the authors have daily loaded autonomous contributions resulting from their participation in the intense rehearsal schedule at the Alighieri theatre.

Take an interesting peep in the online profiles of these “youths” (25 years of age on average) and you’ll find a great desire to get involved in a generally unknown world, all the more mysterious and attractive (unsurprisingly, most of them candidly confessed they had never been at the opera). But they are not all “absolute beginners”: some have had special training, and even their first “posts”, their first daily contributions to the website, be they images or words, betray an ability in telling the tale of what happens in the industrious darkness of a theatre, an ability in having us partake in this generally secret and inaccessible experience. The “workshop” quality Cristina Muti imprinted on her work as a director thus expands and gradually incorporates new experiences and individual creativities that will converge into the Opera (which is much more than the sum of its individual components). Thus, it is really worth the while to go through the on-going work of these young creatives, to be infected by their enthusiasm and sensitivity, by their creativity and their desire to question everything, to partake of their findings and re-discover the true nature of these masterpieces, which might be dulled or dusty for an excess of respect and admiration.

After all, this is a possible further – if minimal – version or evolution of the *Gesamtkunstwerk* envisioned by Verdi’s visionary contemporary from the other side of the Alps, Richard Wagner, who, with the concept of total work of art, pursued the idea of a theatre in which music, drama, dance, poetry and visual arts converge in a perfect, universal synthesis of all the arts. Verdi, more down to earth and less keen on those vaguely totalitarian *great systems* for which the Germans have always had an irresistible attraction, was going in the same direction: he, too, was animated with a lively curiosity for the recent discoveries of science and technology in the Europe of the Industrial Revolution. It is well known that Verdi wanted a *phantasmagoria* for the apparitions of the kings in *Macbeth*, some moving projections from

hanno partecipato a questa edizione per trovarvi una grande voglia di mettersi in gioco, di affacciarsi in un mondo ai più sconosciuto ma proprio per questo ancor più misterioso ed attraente (quasi tutti confessano candidamente di non aver mai assistito ad un’opera lirica, né c’è da sorprendersi per questo). Ma non tutti sono *absolute beginners* ed alcuni di loro hanno una formazione specifica alle proprie spalle e già dalle prime immagini, dalle prime parole “postate” come contributo giornaliero sul sito, si evince una capacità di raccontare, di svelare quanto avviene nell’oscurità operosa del teatro, renderci partecipi di un’esperienza per i più segreta e inaccessibile. È il carattere di “laboratorio” impresso al lavoro teatrale di Cristina Muti che si espande ed ingloba, fagocita via via nuove esperienze, nuove creatività individuali che tutte assieme vanno a costruire l’Opera (che è assai di più della somma aritmetica dei singoli componenti). Vale così davvero la pena di ripercorrere il lavoro di questi giovani creativi, nel suo divenire, per farsi contagiare dal loro entusiasmo e dalle loro sensibilità, dalla loro creatività e dalla loro voglia di mettere tutto in discussione rendendoci partecipi delle loro scoperte, come se anche a noi venisse rivelata per la prima volta la vera natura di capolavori che, in quanto tali, rischiavano di diventare opachi e vagamente polverosi per eccesso di rispetto ed ammirazione.

Si tratta in fondo di una possibile ed ulteriore – per quanto minima – evoluzione o declinazione di quanto prefigurato dal visionario coetaneo d’oltralpe di Verdi, Richard Wagner, il quale con il concetto di *Gesamtkunstwerk*, ovvero di opera d’arte totale, perseguiva un’idea di teatro in cui convergessero musica, drammaturgia, coreutica, poesia, arti figurative, al fine di realizzare una perfetta sintesi delle diverse arti che ambiva anche a proiettarsi in una dimensione di universalità. Verdi, più terragno e meno incline a quei grandi *sistemi* vagamente totalizzanti per i quali il mondo tedesco ha sempre avuto un’irresistibile simpatia, di fatto operava nella stessa direzione, animato anche, in piena rivoluzione industriale per lui che girava l’Europa, da una vivace curiosità per i ritrovati della scienza e della tecnica. È noto che proprio per il suo *Macbeth* (scena delle “apparizioni”) Verdi avrebbe voluto delle fantasmagorie (termine che deriva dal *Fantascope*, ideato dal fisico belga Etienne-Gaspard Robert noto come Robertson) create attraverso l’uso di una macchina teatrale basata sulle proiezioni in movimento di una lanterna magica (di fatto pare che la “macchina” sia stata effettivamente costruita ma poi

non utilizzata a causa del divieto – per ragioni di “pubblica decenza” – del buio assoluto nelle sale teatrali). Insomma, Verdi perdeva meno tempo a filosofare ma impavidamente praticava (e non senza suscitare dissensi) e già presagiva il cinematografo!

E *Laterna Magika* era il nome dell’avveniristico teatro multimediale fondato da Alfréd Radok e Josef Svoboda oltre mezzo secolo fa, punto di riferimento ineludibile per tutta la sperimentazione teatrale che esplorava le forme più avanzate di illuminotecnica e di proiezione sincronizzata su più schermi (peraltro già utilizzata a metà degli anni ’20 da Erwin Piscator, in quel “Teatro totale” da lui concepito e praticato assieme a Walter Gropius). E proprio lo straordinario lavoro di Svoboda è alla base di quanto sul palcoscenico del Teatro Alighieri Cristina Muti sta sviluppando da anni assieme ad uno staff molto coeso e partecipe. Si trattava solo di compiere un ulteriore ma decisivo passo, facendo sì che quella che era tradizionalmente intesa come la “documentazione” (video e fotografica) divenisse parte integrante dell’*opera*, entrando direttamente in gioco e divenendo in qualche modo protagonista. Come dire: Verdi rivisitato dopo le avanguardie storiche del Novecento e l’irruzione della postmodernità. L’opera diviene *aperta* ed ingloba le visioni che ne hanno i giovani partecipanti al VerdiWeb, che ne diventano *attori* oltre che, a modo loro, interpreti (nel senso che vi agiscono ed interagiscono in un continuo *interplay*). Lo sperimentalismo degli anni ’60 e ’70, o meglio la sua versione 2.0, si misura con quella *Tradizione* (Verdi e il Melodramma) che a suo tempo voleva provocatoriamente distruggere. E il risultato è – né poteva non esserlo – sorprendente, rivelando ancora una volta l’inesauribile capacità che hanno i grandi classici di sopravvivere e di rinnovarsi nella infinita successione delle letture, anche quelle più dissacranti (ma non è questo davvero il nostro caso). L’Opera e il suo *doppio* virtuale, anzi i suoi multipli, tanti quanti i partecipanti all’intrapresa, in un continuo e divertito gioco di specchi e rifrazioni. *Mix* e poi ancora *remix* dopo le grandi scorpacciate dei *mixed media* e poi, in fondo, quella garanzia di auspicata *universalità*, vagheggiata dalle totalizzanti utopie ottocentesche, che proprio i così discussi ma altrettanto assiduamente praticati *social network* oggi permettono.

a modified magic lantern, the “Fantascope”, created by the Belgian physicist Étienne-Gaspard “Robertson” Robert (the “machine” apparently existed, but it was never used since total darkness was banned in theatres for “decency” reasons). In short, Verdi did not lose time in philosophizing but fearlessly acted (often causing dissent), somehow predicting the success of the moving image!

Also, *Laterna Magika* was the name of the futuristic multimedia theatre founded by Alfréd Radok and Josef Svoboda over half a century ago, an inevitable reference point for experimental theatre. It explored the most advanced forms of lighting and synchronized projection across multiple screens (already used in the mid-20s by Erwin Piscator in the “total theatre” he conceived and practiced with Walter Gropius). Svoboda’s extraordinary work is at the basis of what Cristina Muti and her enthusiastic staff have been developing for years on the stage of the Alighieri Theatre. Just a further decisive step was necessary to make sure that traditional *documentation* (video and photo) became an integral part of the *opera*, entering the game and becoming the protagonist. We might as well say that Verdi is now being revisited, after the historical avant-gardes of the XIX century and the irruption of *postmodernity*. The opera is now *open*, and it incorporates the visions of the young participants of VerdiWeb, who become its *actors* as well as its interpreters (in the sense that they act and interact in a continuous *interplay*). The experimentalism of the ’60s and ’70s, or rather its 2.0 version, is measured by the very same *tradition* (Verdi and melodrama) it provocatively wanted to destroy. And the result is astonishing: once again, it reveals the inexhaustible capacity of the great classics to survive and renew themselves in the endless succession of re-readings, some of which are most irreverent (which is not the case here). The Opera finds its virtual *double*, or rather its multiples (one for each participant), in a continuous game of mirrors and refractions. A *mix* and *remix* after the bellyfuls of *mixed media*, and the sort of *universality* courted by XIX-century totalitarian utopias and only now ensured by the much debated but assiduously popular *social networks*.



Inventare il vero

Il “Falstaff” di Giuseppe Verdi

di Anna Bonazza*

Copiare il Vero può essere una buona cosa, ma Inventare il Vero è meglio, molto meglio. [...] domandatelo al Papà [Shakespeare].
(lettera di Giuseppe Verdi alla contessa Maffei, aprile 1876)

Da questa parte, affrettati. Non perdere di vista, nemmeno per un momento, l'uomo alla testa del corteo. Il suo nome è Richard Burbage, attore, e quest'oggi smantellerà il *Theatre* di Shoreditch. Non farti distrarre dai mendicanti né dai curiosi, non farti confondere dall'aroma acre delle strade, tinte di fango e neve, e più innominabili lordure. Non è il tuo spazio questo, né la tua epoca. Non ti appartiene questa Londra, i suoi suoni e i suoi odori ti sono alieni, per lo più spiacevoli, ma sei qui per uno scopo.

Oggi, 28 dicembre 1598, assisterai a un gioco di prestigio. La terra che calpesti appartiene a Giles Allen, il teatro che vi è stato costruito alla compagnia teatrale *Lord Chamberlain's Men*. Allen non è qui – trascorre le festività natalizie nell'Essex: nel sonno egli già conta i denari che gli frutterà il *Theatre*. Il contratto d'affitto sottoscritto da John Burbage, padre di Richard, sta per scadere e Allen intende appropriarsi del teatro, demolirlo e metterne a miglior uso il legname. Tra la folla attirata dal trambusto vedrai William Shakespeare sorridere. Ne ha ogni ragione – se Burbage avrà successo, ci sarà ancora un teatro per i *Lord Chamberlain's Men* e quindi una compagnia pronta a ingaggiare la sua penna per gli anni a venire, di trionfo in trionfo. E il trucco si compie: il legname trova riposo nel magazzino del carpentiere Peter Street e non riappare che nell'estate del 1599, a Southwark, per costituire le ossa e il cuore del nuovo teatro, il *Globe*.

Un simile buon auspicio si trae per il Teatro Giuseppe Verdi di Busseto, sbocciato nell'antica sede del teatro dei Marchesi Pallavicino e miniatura di un altro teatro ancora, quello della Scala di Milano.

La nascita di questi teatri è una storia di continuità, di nuovo nel vecchio e vecchio nel nuovo, storia di luoghi che si spostano assieme alle idee – luoghi dunque intellettuali prima che fisici, veri perché inventati.

Inventing the Truth

Giuseppe Verdi's Falstaff

To copy the truth may be a good thing, but to invent the truth is better, much better. [...] Ask Papa [Shakespeare].
(Letter by Giuseppe Verdi to Countess Clara Maffei, April 1876)

This way, hurry! Don't lose sight of the man at the head of the procession, not even for a moment. His name is Richard Burbage, he is an actor, and today he'll dismantle the *Theatre* in Shoreditch. Don't be distracted by beggars or onlookers, don't be confused by the pungent smell of the roads, dirty with mud, snow and other unspeakable filth. This is not your place, nor your age. This London does not belong to you, and neither do its alien, mostly unpleasant sounds and smells, but you are here for a purpose.

Today, 28 December, 1598, you will witness a conjuring trick.

You're treading on the property of Giles Allen, and the playhouse that stands on it belongs to *The Lord Chamberlain's Men*. Allen is not here – he's spending Christmas in Essex: in his dreams, he's counting the money *The Theatre* will fetch him. The lease obtained by John Burbage, Richard's father, is about to expire and Allen intends to get his hands on the theatre, to demolish it and put the timber to best use.

In the crowd drawn to the hustle and bustle you'll see William Shakespeare smile. He has every reason to smile – if Burbage succeeds, there will still be a theatre for the *Lord Chamberlain's Men*, and a company waiting to hire his pen for years to come, from triumph to triumph. And then the trick is done: the timber from the dismantled theatre is stacked in the

yard of carpenter Peter Street. It will reappear in Southwark in the summer of 1599, to build the bones and heart of a new theatre, *The Globe*.

A similar destiny befell the Giuseppe Verdi Theatre in Busseto, born from the pre-existing theatre of the Marquis Pallavicino as a miniature of yet another theatre, La Scala in Milan.

The birth of these theatres tells a tale of continuity, a tale of the old and the new, a tale of places that move along with ideas – intellectual places rather than physical ones, which are true because someone has invented them.

Places, like people, are always at the crossroads of different ages and desires: the Verdis had no doubts about the importance of crossroads and highways, since it was highways and crossroads that brought customers to their tavern in Roncole – a coaching inn, a shop, a pub, a wine cellar, the Maestro's birthplace: these places coexist, nested into one another.

The Garter Inn at the beginning of Act I is a theatre for Sir John Falstaff, a stage where he performs for his own pleasure. The inn is a transit area, nothing is brand new and uncut, everything has already been touched by human hands, everything is used, worn and functional. It's the same for the stage: not an immobile place, not a frozen space but a junction, consecrated to action, full of music and life, if not real, true.

With limitless pleasure, we began to plant a garden. To start with, it was called "Peppina's garden". But as it grew larger and larger it became "his" garden, and in this garden "of his" he now reigns like a tsar so that poor Peppina is now reduced to a few feet of ground.

(From a letter of Giuseppina Strepponi to Countess Maffei, 1867)

With such affectionate and ironic delight did Strepponi write to Countess Maffei about the Maestro: it is the portrait of a man who can not resist the joy of running his land, of putting hand and mind to every span of his garden. He reigned like a tsar in the peace of the Sant'Agata villa, where he and Giuseppina Strepponi had found refuge from the malevolence of the

I luoghi, come gli uomini, sono sempre al crocevia d'epoche e desideri differenti; dell'importanza di crocevia e strade non dubitava la famiglia Verdi, ché dalle strade giungevano i clienti dell'osteria di Roncole – casa natale per il Maestro, ma anche stazione di posta, locanda, bottega, cantina: i luoghi convivono, l'uno annidato nell'altro. Per sir John Falstaff l'Osteria della Giarrettiera, con cui si apre il primo atto, è il teatro dove egli mette in scena se stesso e le proprie voluttà. È l'osteria un luogo di passaggio, ogni cosa già toccata da mano umana, nulla di completamente nuovo e intonso, tutto usato, consumato, dotato di funzione. Allo stesso modo è il palcoscenico, non luogo immobile, non spazio congelato ma spazio di passaggio, consacrato all'azione, traboccante di musica e di vita, se non reale, vera.

Si cominciò con infinito nostro piacere a piantare un giardino, che in principio fu detto il giardino della Peppina. Poi si allargò e fu chiamato il suo giardino; e ti posso dire che in questo suo giardino vi czareggia or tanto che io son ridotta a pochi palmi di terreno.
(dalla lettera di Giuseppina Strepponi alla contessa Maffei, 1867)

Piccola delizia, affettuosa e ironica, quella con cui la Strepponi scrive del Maestro alla contessa Maffei: ne viene sbalzato un ritratto d'uomo che non può resistere alla gioia di amministrare ciò che gli appartiene, di metter mano e mente a ogni angolo del giardino. Imperatore, dunque, nella pace della villa costruita a Sant'Agata, dove lui e Giuseppina Strepponi rifuggono i dispetti dei bussetani, poco inclini ad accettare una relazione al di fuori del matrimonio quale fu quella del Maestro con il soprano fino al 1859. Eppure, dalla guerra di sgarbi che incrina i rapporti con Busseto, sboccia un progetto che Verdi segue fin dagli esordi, perché la villa si muti nello spazio ideale che accoglie il compositore e l'uomo, il contadino e il padre di famiglia. Come villa Sant'Agata è la quiete dopo la tempesta, così *Falstaff* è parte di un rovesciamento dei rapporti fra il Maestro e Arrigo Boito: questi era noto per le critiche mosse al melodramma italiano a favore delle fascinazioni della cultura d'oltralpe – allora, come oggi, Verdi contro Wagner – e fu necessaria la galeotta partecipazione di Giulio Ricordi e l'ottimo auspicio di Shakespeare per riconciliarli, finché la pace fu siglata dal ritorno di Verdi all'attività compositiva con la collaborazione per l'*Otello* e più tardi per *Falstaff*. Boito, che contro il provincialismo si era tanto scagliato,

e Verdi, che nella provincia riconosceva tanto la terra amatissima quanto il “mal vezzo d'intricarsi spesso negli affari altrui”, fanno del giardino di casa Ford (atto II) il luogo ove l'ordito della narrazione si complica nei preparativi di una guerra tutta di burle contro il gran nemico Falstaff. Le costruzioni dei congiurati saranno smontate, invalidate, complicate dal caso e dallo scontro con le altre volontà sulla scena, e questo lembo di giardino cederà all'imprevisto, a quella poetica del nodo e del groviglio che distingue il *knot garden* d'epoca elisabettiana: per propria natura, il *knot garden* si apprezza soprattutto dall'alto, così come è il solo spettatore a poter conservare la visione più ampia dell'intreccio delle burle, piuttosto che coloro che ne sono protagonisti. C'è ancora una logica sottesa all'azione, ma non più lineare, e un solo momento di distrazione potrebbe disfare il tessuto e i bei piani dei personaggi, proprio come accade a un giardino che non riceve le dovute attenzioni – non lamentava forse Amleto: “Tis an unweeded garden / that grows to seed, things rank and gross in nature / possess it merely” (atto I, scena II)²¹

If I do grow great, I'll grow less; for I'll purge,
and leave sack, and live cleanly as a nobleman should do.²
(William Shakespeare, *Henry IV* – parte I, atto V, scena IV)

Stretti invece nel nodo di un abbraccio – ne narra un delicato aneddoto di casa Barezzi – sono sorpresi durante una lezione di pianoforte un giovane Giuseppe Verdi e Margherita, figlia del maestro e mecenate Antonio Barezzi. Troppo presto sarà perduta questa prima moglie, e troppo presto saranno perduti i figli di questo matrimonio, ma nel 1831 Margherita e Giuseppe ancora non sono che ragazzi, impegnati in quel gioco serissimo che è l'amore. Coinvolti nel medesimo contrabbando di sguardi e parole fra un atto e l'altro del *Falstaff* sono Nanetta e Fenton: del loro ardore, il corteggiamento di Falstaff per Alice e Meg è parodia e controcanto. La follia d'amore si fa follia di tutti coloro che attraversano casa Ford: come annuncia Alice, “fra poco s'incomincia la commedia” (atto II) ed è una commedia completamente affidata alle schermaglie amorose – finte, vere, sospettate. Questo è il mondo che Falstaff sogna per un momento nella prima parte di *Henry IV*, quando sir John ripromette a se stesso di contentarsi della fortuna – disonestamente – conquistata e di ritirarsi a vita più nobile. Vita nella quale, però, egli sarà

Busseto villagers, not ready to accept their scandalous relationship out of wedlock before 1859. Yet, this petty guerrilla of rudeness and insults with the Bussetani blossomed into a project that immediately engaged Verdi and made the villa an ideal welcoming space for both the composer and the man, for the farmer and the good family father. Villa Sant'Agata was like the calm after the storm; similarly, *Falstaff* is the fruit of the reconciliation between the Maestro and Arrigo Boito, known for his criticism of Italian opera in favour of German trends – back then like today, Verdi vs. Wagner: but the efforts of Giulio Ricordi and the auspicious Shakespeare managed to reconcile them. Peace was signed with Verdi's return to composition, with their collaboration for *Otello* and *Falstaff*. Boito, who had waged war against provincialism, and Verdi, who in the suburban province had found both his beloved haven and the “bad habit of not minding one's own business”, meet in the Fords' backyard (Act II), where the plot of the opera tangles up with the preparations for a war of pranks against Falstaff, the enemy. The conspirators' constructions will be demolished, invalidated, complicated by Fate and by the other characters' wills, and this garden corner will succumb to the unexpected, to the poetics that ruled Elizabethan knot gardens, which by their very nature, are best appreciated from a bird's eye view. Similarly here, a broader vision of the plot is available to the external observer rather than to those involved in the tangled knot of jokes. There is logic underlying the action, but it is no longer linear, and a moment of distraction could undo the characters' weaving and plans, like an unattended garden, as in Hamlet's complaint: “Tis an unweeded garden / that grows to seed, things rank and gross in nature / possess it merely” (Act I, scene II).

If I do grow great, I'll grow less, for I'll purge,
and leave sack, and live cleanly as a nobleman
[should do].
(William Shakespeare, *Henry IV* - Part One, Act V,
Scene IV)

In an anecdote shared by the Barezzis, the young maestro and Margherita, daughter



of his patron and landlord Antonio Barezzi, were caught in an embrace during her piano lesson. Too soon would he lose his first wife, and too soon would he lose the children of this marriage... but in 1831 Margherita and Giuseppe were just kids, engaged in a very serious game: love. In *Falstaff*, Nanetta and Fenton are involved in a similar game, smuggling tender looks and words, while Falstaff's courtship of Alice and Meg acts as a counterpoint and a parody of the young lovers' passion. Love's madness turns to folly for all those who come by the Fords': as Alice announces, "the comedy will soon begin" (Act II), a comedy built on dalliances – either fake, real or just suspected. This is the world that Falstaff dreams for a moment in the first part of *Henry IV*, when Sir John resolves to be pleased with the fortune he has (dishonestly) conquered and to start to live cleanly as a nobleman should do. A life in which, however, he will be smaller for his greater glory, and we'll find him again in Verdi's *Falstaff*, engaged in petty business, in an underworld of jealous husbands and secret lovers, his fat body constricted in a laundry

più piccolo quanto più grande la sua gloria; noi lo ritroviamo in tutta la piccolezza della provincia, di mariti gelosi e amanti clandestini, piccolezza della cesta in cui dovrà costringere il proprio corpo traboccante. Non è un caso che Falstaff ricordi ad Alice, nella stessa scena, una mitica giovinezza in cui egli era "un miraggio vago, leggero, gentile, gentile" (atto II). A spegnere le passioni piccole e grandi che animano la scena e ad innescare il riso è la caduta di Falstaff nel Tamigi: maestro di cerimonie dell'intera vicenda, origine e conclusione della girandola di burle – "l'arguzia mia crea l'arguzia degli altri" (atto III) –, Falstaff non è mai davvero fuori scena. Fisicamente sì, ma presente nelle parole e nei progetti burleschi degli altri personaggi, di cui costituisce il vero orizzonte e termine di paragone. Persino quando è costretto fra i panni sporchi, la cesta presto diviene il nuovo fulcro dell'azione, finché la caduta nel Tamigi non chiude la scena, quasi casa Ford fosse appena stata rovesciata, e con essa tutti i suoi occupanti, nel laghetto. Come si rovesciarono nel laghetto del parco di Villa Verdi, nel luglio 1869, il Maestro e Giuseppina Strepponi, mentre salivano su una barchetta. "L'infame pozzanghera poco mancò non si convertisse nel nostro sepolcro" riporta la Strepponi a Clarina Maffei, in tinte ora fosche e ora eroiche

– sproporzionate com'è sempre fuori proporzione sir John Falstaff. Si staglia sull'episodio la figura del Maestro mentre solleva fuori dall'acqua la sua signora: un altro amore che ci accompagna nel ricostruire lo spazio.

All your life you live so close to truth,
it becomes a permanent blur in the corner of your eye,
and when something nudges it into outline
it is like being ambushed by a grotesque.³

(Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*)

Le più belle storie non sono mai univoche. Si sdoppiano, si moltiplicano, oscillano fra finzione e cronaca, e fanno la gioia dei narratori. La prima storia, dunque: la Contessa di Salisbury danza alla corte reale e una giarrettiere le scivola giù per la gamba; Edoardo III, che in virtù della propria testa coronata può e deve essere impassibile fra i commenti e l'ironia dei cortigiani, raccoglie l'indumento e lo porge alla Contessa, intimando *Honi soit qui mal y pense* – si vergogni chi ne pensa male. La seconda storia, invece: Riccardo Cuor di Leone, ispirato in sogno da San Giorgio patrono d'Inghilterra, ordina ai suoi cavalieri crociati di legare giarrettiere alle proprie gambe e la battaglia è vinta; Edoardo III, che in virtù della propria testa coronata può e deve credere nella saggezza dei propri avi, istituisce l'Ordine della Giarrettiere, ancor oggi il più alto ordine cavalleresco d'Inghilterra, con *Honi soit qui mal y pense* per motto.

L'Ordine della Giarrettiere, cui l'osteria del *Falstaff* deve il proprio nome, possiede dunque una leggenda di seduzione, di ironia, di contegno di fronte alle burle, e al contempo di guerra, di predestinazione, di conquista. Comico e tragico vi si mescolano, proprio come accade a sir John Falstaff attraversando i testi di Shakespeare – come più ambiguo e affascinante di un qualsiasi sciocco egli appare nel libretto di Boito e nella musica di Verdi.

Quella di Falstaff è una narrazione della caduta. *Tragica*, poiché egli perde l'appoggio e l'amicizia del principe Hal, compare di bravate e bevute, una volta che questi è asceso al trono come Enrico V; *comica*, quando lo vediamo rovesciato nel Tamigi – prima dalle comari shakespeariane e poi da quelle verdiane. Non del tutto casuale la scelta della cesta di panni sporchi, non quando Falstaff viene ripudiato da Hal proprio come un indumento calzato troppo a lungo e per questo ormai odioso alla vista e alla decenza: di Hal, Falstaff è il doppio

basket. In this scene, it is no coincidence, he will talk to Alice of a mythical youth when he was "a mirage, vague, light, sweet, sweet" (Act II).

His fall in the Thames quenches passions and triggers laughter: the master of ceremonies and the heart and soul of the whirlwind of pranks – "my wit creates the wit of others" (Act III), Falstaff is never really off the scene. He may be physically absent, but he is always present in the words and pranks of the other characters, being the paragon of them all. Even when he is forced into the dirty clothes, the basket soon becomes the new focus of the action, until its fall in the Thames puts an end to the scene, as if the Fords' home had been thrown into a pond with all its occupants. Something similar happened to Verdi and Giuseppina, whose small boat capsized in the villa's pond in July 1869. "The infamous dirty pool very nearly became our tomb" wrote Strepponi to Clarina Maffei, in dark and heroic hues as disproportionate as Sir John Falstaff's. The figure of the Maestro helping his wife out of the waters looms over this episode: yet another space-defining love tale helping us.

All your life you live so close to truth,
it becomes a permanent blur in the corner of your
and when something nudges it into outline
it is like being ambushed by a grotesque.
(Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*)

The best stories are never unique. They are duplicated, multiplied, and, oscillating between fiction and chronicle, they are a narrator's delight. Here's the first story, then: the Countess of Salisbury was dancing at the royal court when her garter slipped from her leg to the floor. Edward III, who by virtue of his crowned head could and must be still while the surrounding courtiers sniggered, picked it up and handed it to the Countess, exclaiming *Honi soit qui mal y pense* – shame on him who thinks ill of it. And here's another story: King Richard the Lionheart was inspired in a dream by St. George, the patron saint of England, to tie garters around the legs of his crusading knights, who subsequently won the battle. Edward III, who by virtue of his crowned head,

could and must believe in the wisdom of his ancestors, established the Order of the Garter, which is still the highest order of chivalry in the UK, with the motto *Honi soit qui mal y pense*. The Order of the Garter, after which the inn in *Falstaff* is named, therefore, has the aura of legend: a legend of seduction, irony and irreproachable behaviour in the face of practical jokes, and, at the same time, a legend of war, predestination and conquest. Comedy and tragedy are mingled in it, just as they are in the Sir John Falstaff of Shakespeare's plays, of Boito's libretto and of Verdi's score: he is the most ambiguous and fascinating of fools. The story of Falstaff is the narrative of a fall. *A tragic fall*, since he loses the support and friendship of his drinking and whoring pal, Prince Hal, who ascends the throne as King Henry V, and a *comic fall*, when we see him toppled into the Thames, first by Shakespeare's merry wives and then by Verdi's. The choice of a laundry basket is not casual: Hal rejects Falstaff like a filthy sock, long-worn and disgusting, an awkward double. And we find him again in the suburbs – Windsor for the British, Busseto for the Italians: exiled, derided and way too big for this small underworld. Both Falstaff's tragedy and Falstaff's humour lie in this regret: Sir John looks as clumsy as Baudelaire's albatross, flopping helplessly on a ship's deck, a sort of Don Quixote whose high aspirations are disproportioned in his suburban underworld. As shown by Pirandello, the strongly motivated contrast of appearance and reality does not induce to laughter, but rather to an amused and thoughtful smile: Falstaff has more in common with the Maestro than one is led to believe, the same Maestro who, in his family's recollections, never laughed but often smiled.

And those things do best please me,
that do befall preposterously.
(William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Act III, Scene I)

In *Chimes at Midnight*, Orson Welles conceived the character of Falstaff as the embodiment of *Merry England*, the idyllic stereotype of a golden age suspended in between the Middle Ages and the Industrial Revolution, the

ingombrante. Ritroviamo sir John Falstaff in provincia – Windsor per gli inglesi, Busseto per noi – esiliato, beffato, decisamente troppo grande per questo piccolo mondo. In questo rimpianto si cela non solo la tragicità di Falstaff, ma anche il suo umorismo: sir John ci appare goffo come l'albatro di Baudelaire costretto a ballare sul ponte della nave, segnato come un Don Chisciotte le cui aspirazioni non trovano proporzione nel mondo provinciale. Come insegna Pirandello, un simile contrasto fra apparenza e realtà, contrasto dotato di ragioni profonde, non induce semplicemente al riso, ma al sorriso, divertito e riflessivo: Falstaff appartiene allora al Maestro più di quanto si sia indotti a credere, a quel Maestro che – ricorda la famiglia – non rideva mai ma sorrideva spesso.

And those things do best please me,
that do befall preposterously.⁴
(William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, atto III, scena II)

In *Chimes at Midnight*, Orson Welles concepisce il personaggio di Falstaff come l'incarnazione della *Merry England*, idilliaco stereotipo di un'età dell'oro da collocarsi fra Medioevo e Rivoluzione Industriale, ricettacolo di sentimenti nostalgici, bucolici, mitologici, tempo di Robin Hood e delle fate. Un passato mai esistito davvero e che appartiene più a Shakespeare e ai *revival* ottocenteschi che agli uomini del x secolo. Burla insomma, e burla sul passato, che riecheggia la conclusione del *Falstaff* secondo cui “tutto il mondo è burla”, quindi tutto è duttile, temporaneo, sensibile d'essere rovesciato nel proprio contrario e poi rifatto.

Falstaff rappresenta la grande stagione di innocenza dell'Inghilterra pre-industriale: lui, insomma, che più di ogni altro ripone la propria fede nell'amicizia con il principe Hal, ed è animato da una bontà elementare e senza pretese. Trucchi e menzogne di Falstaff sono inoffensivi quanto quelli di un fanciullo e dei fanciulli egli possiede l'esuberanza sentimentale: egli è bugiardo perché visionario, truffatore perché recalcitrante nei confronti della realtà nuda e cruda; fantasioso e arguto, ma dotato di quella ingenuità che sempre si accompagna ai grandi sentimenti.

È su questa *Merry England* sospesa fra sogno e artificio che Shakespeare plasma la scena conclusiva di *The Merry Wives of Windsor*, che del passato cavalleresco e magico già costituisce una parodia, e la si ritrova nel *Falstaff* di Verdi e Boito. Per

l'ultimo atto, tutti questi santi dipinti della chiesa di Roncole, in calze rosse e armature, questi mostri trafitti da San Michele, questi martiri che si aggirano reggendo la propria testa come il *dulachán* irlandese o i cavalieri decapitati delle leggende scozzesi, possono con ogni diritto vagare fra le fronde del parco di Windsor e raccogliersi alla corte della regina delle fate, alla quale giunge anche quel gigante sentimentale, quel colosso di buono spirito che è Falstaff. Questa notte, nulla è univoco: “L'amore metamorfosa un uom in una bestia” canta Falstaff – lo insegnano gli amori di Zeus, ne narrano le fiabe e lo conferma la testa d'asino di Bottom di *A Midsummer Night's Dream*.

Si celebrino dunque le virtù della trasformazione, le stesse da cui scaturiscono questi nostri luoghi d'opera: essi possiedono la natura ambigua e sorprendente delle chimere, spartiscono la propria sostanza con *Le città invisibili* di Italo Calvino, rendono coloro che li abitano sensibili al cambiamento, alla metamorfosi, all'invenzione del vero.

* Ha partecipato al progetto Verdi Web 2012.

¹ Questo è un giardino trascurato che va in seme, lo possiedono soltanto cose fetide e volgari. (W. Shakespeare, *Hamlet*, New York, Oxford University Press, 1987.)

² Se avrò gloria, mi farò piccino; infatti mi purgherò, lascerò il vino e vivrò onestamente come dovrebbe un nobile. (W. Shakespeare, *Henry IV*, New York, Oxford University Press, 1987.)

³ Per tutta la vita vivi così vicino alla verità che essa diventa una sfocatura permanente all'angolo del tuo occhio e quando qualcosa la sospinge sotto il tuo sguardo è come essere assaliti da una grottesca. (T. Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, New York, Grove Press, 1987.)

⁴ E quelle sono le cose che più mi compiaccono, quelle che avvengono per assurdo. (W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, New York, Oxford University Press, 1998.)

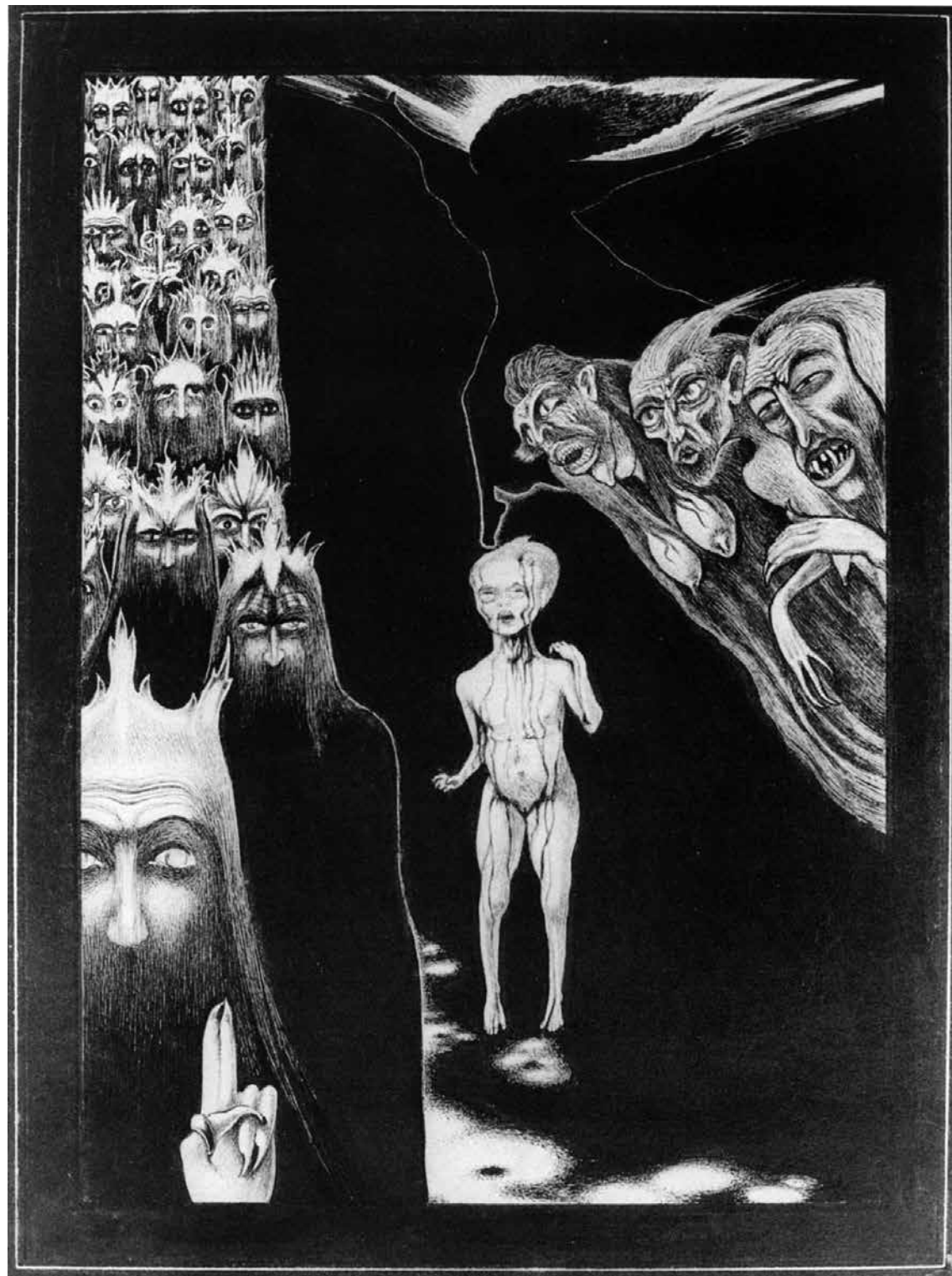
Le traduzioni dei passi dall'inglese sono di chi scrive.

receptacle of nostalgic, bucolic, mythological feelings, the time of Robin Hood and of the fairies. A past that never really existed and that belongs more to Shakespeare and to his XIX century *revivals* than to the people of the X century. In short, a prank, a joke about the past, which echoes *Falstaff's* conclusion that “the world is a joke”: everything is supple, transitory, and can be turned into its opposite to be done anew.

Falstaff represents the grand age of innocence of pre-industrial England: in short, more than any other, he has faith in his friendship with Prince Hal, and is animated by elementary and unpretentious goodness. Falstaff's tricks and lies are as harmless as a child's, since he has a child's sentimental exuberance: he is a liar because he is a visionary; he is a cheater because he is unable to accept crude reality. Imaginative and witty, he is gifted with the innocence that always matches with a good heart.

This *Merry England*, suspended between dream and artifice, is the model for the final scene of Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor*: this parody of the chivalrous, magic past returns in the *Falstaff* by Verdi and Boito. In their last act, all the Saints painted in the church of Roncole, with their red stockings and armours, all the monsters slain by Saint Michael, all the martyrs who carry their heads under one arm like the *dulachán*, the headless horseman of Celtic legends, can rightfully wander in the parks of Windsor and meet at the court of the queen of the fairies, where Falstaff, the sentimental giant, the champion of good spirits, will also arrive. Nothing is univocal tonight, and Falstaff sings: “Love changes men into beasts”. The same truth is told by the loves of Zeus, by many fairy tales and is confirmed by Nick Bottom's donkey's head in *A Midsummer Night's Dream*. So, let the virtues of transformation be celebrated here, the virtues which generate the settings for our operas: they are gifted with the ambiguous and surprising nature of chimeras, they share their substance with Italo Calvino's *Invisible Cities*, and they make those who inhabit them sensitive to change, to metamorphosis, to the invention of the truth.

* A participant in the Verdi Web project 2012.



Alberto Martini

Note biografiche

di Paola Bonifacio*

Alberto Giacomo Spiridione Martini nasce il 24 novembre 1876 a Oderzo (Treviso) da Maria Spineda de Cattaneis, di antica famiglia nobile trevigiana, e da Giorgio Martini, pittore naturalista e professore di disegno. Alla grafica deve le prime opere significative (i cicli per il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci, *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni, *La corte dei miracoli* e *Il poema del lavoro*). L'amore per questa disciplina trae origine, presumibilmente, dalla cultura nordica tardocinquecentesca manierista d'Oltralpe, approfondita a Monaco nel corso di una breve esperienza come illustratore (per il «Dekorative Kunst» e lo «Jugend»). Nel 1898 incontra a Torino Vittorio Pica, letterato e critico d'arte, direttore della Biennale di Venezia fino al 1928, amico e sostenitore dell'arte martiniana in ambito italiano ed europeo. Dal 1897 partecipa alla Biennale di Venezia, tornandovi poi per ben quattordici edizioni consecutive; tra il 1898 e il 1914 espone in prestigiose rassegne a Torino, Monaco di Baviera, Berlino, Roma, Londra, Parigi, Bruxelles. Al 1901 risale il primo ciclo di disegni per *La Divina Commedia* (ripresa in più occasioni fra il 1922 e il 1944) nell'edizione promossa dal concorso Alinari di Firenze, che lo pone tra i più originali interpreti dell'Alighieri. Tra il 1903 e il 1905 realizza i cicli *Lotta per l'amore* e *La parabola dei celibi* e le prime tavole per i racconti di Edgar Allan Poe, cui lavorerà sino al 1909 e oltre. Nel 1907 espone, nella sala "L'arte del sogno" della VII Biennale di Venezia, gli splendidi oli simbolisti *La diavolessa*, *Notturmo*, *Nel sonno* e alcuni disegni tra i quali *La bellezza della donna*. Non mancano, tuttavia, lavori già protosurrealisti. Illustra, tra gli altri, *l'Amleto* e *il Macbeth* di Shakespeare, i *Poemucci in prosa* di Mallarmé e il ciclo grafico per le poesie di Verlaine. Tra il 1914 e il 1915 esegue la prodigiosa serie grafica dei *Misteri*, le sorprendenti e sarcastiche litografie della *Danza macabra europea* (1914-1916), le miniature de *Les Orientales* di Victor Hugo (1917-1919). Risale a questi anni (1919-20) l'interesse per il teatro (*Il cuore di cera*), poi, nel 1923, concepisce il *Tetiteatro*, teatro sull'acqua di sua invenzione cui dedica un anno di studi e progetti. Nel 1928, tuttavia, deluso dal disinteresse dei critici italiani, si trasferisce a Parigi ove, pur non abbandonando

Alberto Martini

Biographical notes

Alberto Giacomo Spiridione Martini was born on November 24, 1876 in Oderzo (Treviso) to Maria de Spineda Cattaneis, of a noble family from Treviso, and Giorgio Martini, a naturalist painter and art teacher. His first significant works were the series of illustrations for Luigi Pulci's *Morgante Maggiore*, Alessandro Tassoni's *La secchia rapita*, *La corte dei miracoli* and *Il poema del lavoro*. His love for this form of art presumably originated from the late XVI century Mannerist tradition from beyond the Alps Martini had learnt and practiced in Munich, where he had worked as an illustrator for the magazines «Dekorative Kunst» and «Jugend». In 1898, in Turin, Martini met Vittorio Pica, writer and art critic, director of the Venice Biennale until 1928, who became his friend and supporter in Italy and Europe. In 1897 he exhibited at the Venice Biennale, where he returned for 15 consecutive editions in the following years. From 1898 to 1914 he took part in several prestigious exhibitions in Turin, Munich, Berlin, Rome, London, Paris and Brussels. His first illustrations for the *Divine Comedy*, promoted by the Alinari competition in Florence, date back to 1901 (on account of this work, revisited on several occasions between 1922 and 1944, Martini ranks among the most original interpreters of Dante's poetry). Between 1903 and 1905 he produced the cycles *Lotta per l'amore*, *La parabola dei celibi* and the first illustrations for the stories of Edgar Allan Poe, which he worked on until 1909 and beyond. In 1907 he took part in the VII Venice Biennale, where he exhibited some beautiful Symbolist oils (*La diavolessa*, *Notturmo*, *Nel sonno* and some drawings including *La bellezza della donna*) in a hall

called The Art of Dreaming. Some of his works are early examples of the proto-Surrealist mood. He also illustrated Shakespeare's *Hamlet* and *Macbeth*, Mallarmé's *Prose Poems* and a cycle of Verlaine's poems. Between 1914 and 1915 he created a series of illustrations for the graphic poem *Misteri*, a series of surprising, sarcastic lithographs called *Danza macabra europea* (1914-1916) and the miniatures for Victor Hugo's *Les Orientales* (1917-1919). His interest in the theatre dates back to this period (1919-20) (*Il cuore di cera*), and in 1923 he conceived the idea of *Tetiteatro*, a theatre upon water of his own invention, which took him a year of studies and projects. In 1928, however, deceived and embittered by the lack of interest of Italian critics, he moved to Paris where, without abandoning illustration, he began painting "in the black manner": these were peculiarly Surrealist works which he alternated to works "in the clear manner". His later "multifaceted painting" is a synthesis of the two. Between 1941 and 1952 he produced a series of colour lithographs for *Life of the Virgin and other poems* by Rainer Maria Rilke, and a graphic cycle for *The Life of Christ* (1943-1944). In 1947 he created the twelve drypoint prints collected under the title *Poema mitografico*. In 1952 he exhibited at the XXVI Venice Biennale with the pen-and-ink pastels entitled *La realtà e i sogni di gloria* and *La finestra di Psiche nella casa del poeta*. In the year of his death he created twenty-nine illustrations for Collodi's *Pinocchio*. He died in Milan on November 8, 1954.

* President of the Alberto Martini Picture Gallery, Alberto Martini Oderzo Archive.

Ritratto fotografico di **Alberto Martini**, anni Dieci, AMART (Archivio Alberto Martini, Oderzo).

A p. 172.
Alberto Martini, **Le streghe**, disegno a penna e inchiostro di china su cartoncino, Pieve di Cento, 1910 (collezione privata).

l'illustrazione, inizia a dipingere "alla maniera nera" opere di impostazione peculiarmente surrealista che, in seguito, sostituirà e poi alternerà alla maniera "chiara". La "pittura poliedrica", di poco successiva, è una sorta di sintesi delle prime due. Tra il 1941 e il 1952 illustra con una serie litografica a colori *La vita della Vergine e altre poesie* di Rainer Maria Rilke ed esegue un ciclo grafico per *La vita di Cristo* (1943-1944). Al 1947 risalgono le dodici punteseccche raccolte sotto il titolo *Poema mitografico*. Nel 1952 espone alla xxvi Biennale di Venezia i disegni a penna in inchiostro di china colorati a pastello dal titolo *La realtà e i sogni di gloria* e *La finestra di Psiche nella casa del poeta*. Nell'anno della morte realizza ventinove illustrazioni per *Pinocchio* di Collodi. Si spegne a Milano l'8 novembre 1954.

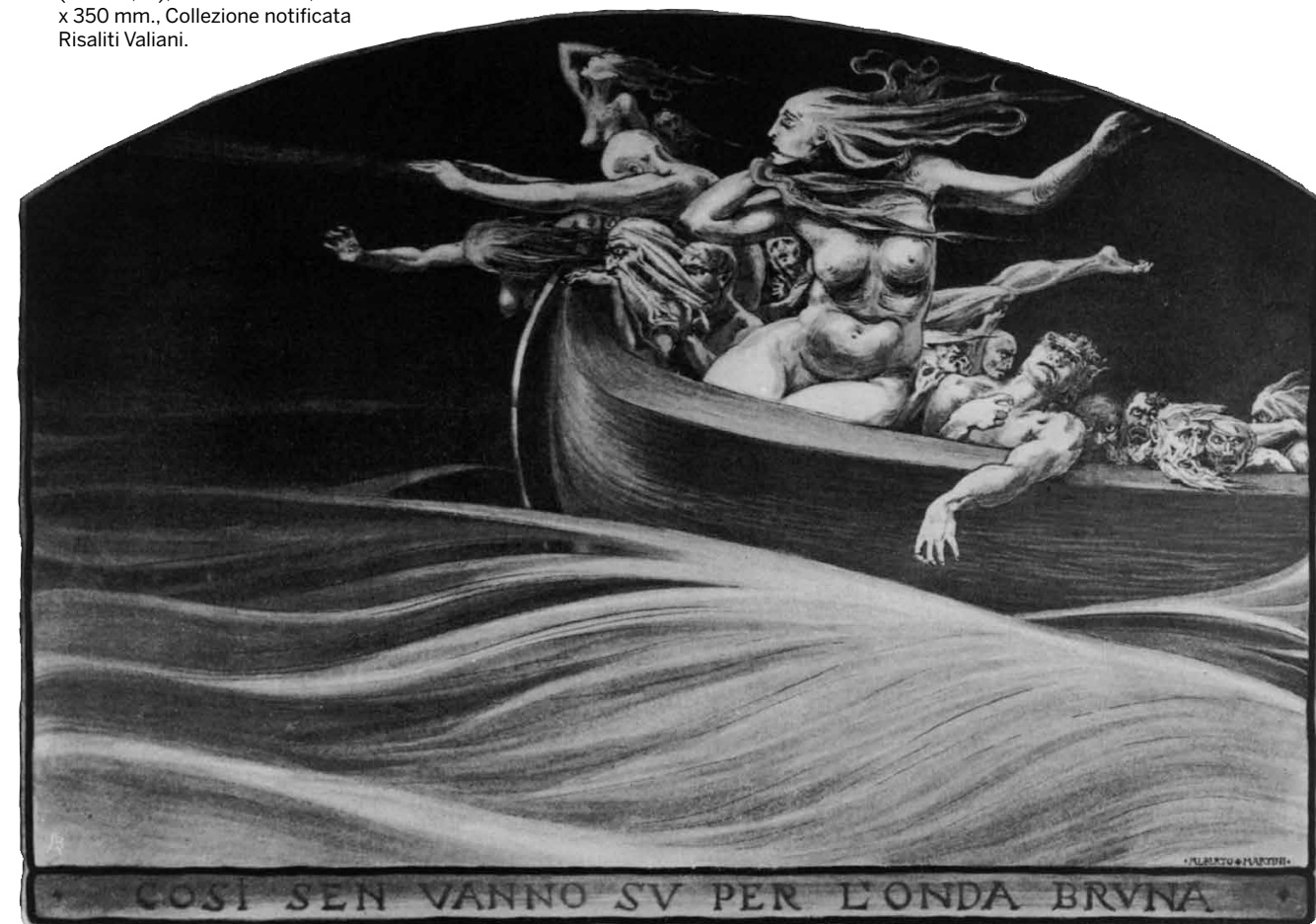
* Conservatore Pinacoteca Alberto Martini, Archivio Alberto Martini Oderzo (AMART)



La Fondazione Oderzo Cultura onlus è nata nel 2005 come fondazione di partecipazione costituita da soggetti pubblici – il Comune di Oderzo ne è il socio fondatore – e privati che lavorano in sinergia per creare un'offerta culturale ricca e innovativa. L'ente è gestore anche delle collezioni permanenti: la Pinacoteca Alberto Martini, il Museo Archeologico Eno Bellis, la Biblioteca Civica.

The Oderzo Culture Foundation is a non-profit organisation born in 2005 as a synergy between the Municipality of Oderzo (its founding member) and several private participants with a view to create innovative culture opportunities. The Foundation also manages the permanent collections of the Alberto Martini Picture Gallery, the Eno Bellis Archaeological Museum and the Municipal Library.

Alberto Martini, **Le anime dei dannati traghettati da Caronte** (Inferno, III), tecniche miste, 303 x 350 mm., Collezione notificata Risaliti Valiani.



Opere dell'ingegno.
Musica del cuore.



Gruppo Nettuno SpA - Via Braille, 4 - Ravenna, Fornace Zarattini
Gruppo Nettuno per Ravenna Festival



www.giuseppeverdi.it

BUON COMPLEANNO MAESTRO!



Certa musica non smette mai di stupire

Con il video Buon compleanno Maestro!, una nuova App, un gioco e un calendario di spettacoli in diretta e differita sul sito www.giuseppeverdi.it, l'Emilia-Romagna festeggia il 10 ottobre il Bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi, diffondendo la sua musica, promuovendo la lirica e mettendo in rete i soggetti culturali e turistici del territorio. Nel sito www.giuseppeverdi.it, arricchito con contenuti audio e video provenienti dagli archivi dei Teatri storici della regione, si possono ascoltare 21 opere complete (molte anche in video) e oltre 450 brani del Maestro. **Ogni mese sul sito con il Cartellone Verdi 200 digitale ci saranno uno o più appuntamenti con un'opera verdiana realizzati da teatri della Regione.** Gli spettacoli verranno trasmessi in diretta streaming sul sito www.giuseppeverdi.it, su Lepida TV canale 118 del digitale terrestre, su maxischermi in alcuni Teatri della regione e all'estero grazie alle Rappresentanze Diplomatiche e Culturali.



VERDI
200

L'Emilia-Romagna
celebra i 200 anni
dalla nascita
di Giuseppe Verdi



Provincia di Parma

 Regione Emilia-Romagna

Trilogia d'Autunno

Vendemmia d'Autunno



RAVENNA FESTIVAL

Gli artisti



Poderi dal 1^o
Nespoli
1929

PODERI DAL NESPOLI s.r.l.
Azienda Agricola - Villa Rossi, 50 - 47012 Nespoli (FC) - Italia
T: +39 0543 989637 - F: +39 0543 989247 - news.poderidalnespoli.com

Nicola Paszkowski



© 2012 digitalphotoalexrieti

Diplomatosi in Direzione d'orchestra con il massimo dei voti al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, prende parte ai corsi di perfezionamento tenuti da Ferdinand Leitner, Carlo Maria Giulini, Emil Tchakarov. Attivo sia in campo sinfonico che nel teatro d'opera, ha collaborato con numerose orchestre e istituzioni tra le quali: Orchestra della Toscana, Teatro Verdi di Pisa, Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, Regionale del Lazio, Filarmonica di Torino, Sinfonica Siciliana, Haydn di Bolzano, Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Massimo di Palermo, Orchestra Filarmonica di Montecarlo, Filarmonica di Cracovia. È direttore dell'Orchestra "Vincenzo Galilei" della Scuola di Musica di Fiesole e, dal 2000 al 2012, dell'Orchestra Giovanile Italiana, con le quali è stato più volte invitato a dirigere in importanti stagioni concertistiche in Italia e all'estero. Nel 2009 ha diretto l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini e la Giovanile Italiana al Ravenna Festival su invito di Riccardo Muti e, nello stesso anno, Krzysztof Penderecki gli ha affidato la direzione del concerto di apertura del Festival Beethoven a Varsavia. Nel 2010 ha diretto il concerto in onore del quinto anniversario del pontificato di Benedetto XVI, offerto dal Presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano; è stato ospite del Festival Anima Mundi e ha diretto *Il Trovatore*, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, in scena all'Alighieri di Ravenna, in altri teatri italiani e successivamente in tournée in Oman. Con l'Orchestra Giovanile Italiana è stato inoltre protagonista del concerto per la pace che si è svolto in Israele e Palestina, trasmesso in mondovisione dalla Rai. Nel 2011 ha sostituito Riccardo Muti alla guida dell'Orchestra e del Coro del Teatro dell'Opera di Roma per il *Nabucco* eseguito al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in occasione dei festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità d'Italia. Nel dicembre dello stesso anno è stato chiamato a costituire la nuova Orchestra Giovanile del Teatro dell'Opera di Roma, che ha debuttato, sotto la sua direzione, nel luglio 2012 al Festival di Caracalla. Sempre nel 2012, a chiusura della XXIII edizione di Ravenna Festival, ha diretto la trilogia "popolare" di Verdi, *Rigoletto*,

Nicola Paszkowski studied Orchestra conducting at the "Luigi Cherubini" Conservatory in Florence, obtaining his degree with top marks. He took part in post-graduate courses given by Ferdinand Leitner, Carlo Maria Giulini and Emil Tchakarov. Active both in the symphonic and operatic field, he has cooperated with Orchestra della Toscana, Teatro Verdi (Pisa), Orchestra Pomeriggi Musicali (Milan), Regionale del Lazio, Filarmonica (Turin), Sinfonica Siciliana, Haydn Orchestra (Bozen), Teatro Lirico (Cagliari), Teatro Massimo (Palermo), Symphony Orchestra (Montecarlo) and Krakow Orchestra. He is the conductor of the Vincenzo Galileo Orchestra of the Fiesole School of Music and of the Italian Youth Orchestra (since 2000): with them he performed in important concert seasons in Italy and abroad. In 2009, he was invited by Riccardo Muti to conduct a concert with the Luigi Cherubini and the Italian Youth Orchestras at the Ravenna Festival, and in the same year, Krzysztof Penderecki invited him to conduct the opening concert of the Beethoven Festival in Warsaw. In 2010, he conducted a concert for the fifth Anniversary of the Pontificate of Pope Benedict XVI, hosted by the Italian President Giorgio Napolitano. In the autumn he was a guest of the Anima Mundi festival and conducted *Il Trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti, staged at the Alighieri Theatre in Ravenna, in other Italian theatres and in Oman. With the Italian Youth Orchestra he was the protagonist of the Concert for Peace in Israel and Palestine, broadcasted by RAI worldwide. In 2011, Riccardo Muti asked him to conduct *Nabucco* in his place at the Mariinskij Theatre in St Peterburg with the Orchestra and Choir of the Rome Opera House, for the celebrations of the 150th anniversary of the Unification of Italy. In December 2011 he was asked to found the new Youth Orchestra of the Rome Opera House, which debuted under his baton at the Caracalla Festival in July 2012. In the same year he closed the XXIII edition of Ravenna Festival with Verdi's "popular" trilogy directed

by Cristina Mazzavillani Muti, conducting *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata* at the Alighieri Theatre. This project closed with the performance of *Rigoletto* in Manama for the inauguration of the new Opera House in the capital of Bahrain.

In 2013 he conducted the Arturo Toscanini Philharmonic Orchestra at the Kissinger Sommer International Musikfestival in Bad Kissingen. He also conducted the Cherubini Youth Orchestra in Cristina Mazzavillani Muti's *Echi notturni di incanti verdiani*, staged before Verdi's birthplace in Roncole di Busseto.

Trovatore e Traviata al Teatro Alighieri, per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Un progetto che si è concluso con la rappresentazione del *Rigoletto* a Manama, per inaugurare il nuovo Teatro dell'Opera della capitale del Bahrain.

Negli scorsi mesi ha diretto l'Orchestra Filarmonica Arturo Toscanini al Kissinger Sommer International Musikfestival a Bad Kissingen e, insieme alla "Cherubini", ha preso parte al progetto artistico *Echi notturni di incanti verdiani*, realizzato presso la casa natale di Giuseppe Verdi, a Roncole di Busseto, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti.

Cristina Mazzavillani Muti



Maria Cristina Mazzavillani Muti è nata e vive a Ravenna. Dopo gli studi liceali, si diploma nel 1965 in Pianoforte didattico e Canto artistico con il massimo dei voti al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano. Nel 1966 la sua carriera di cantante inizia all'insegna del successo: vince infatti i concorsi indetti dalla Radio Televisione Italiana e dall'As.Li.Co., oltre a quello di canto liederistico di Bardolino. Ed è proprio al Lied che si dedica con passione, esibendosi nelle principali stagioni concertistiche italiane, accompagnata al pianoforte da Riccardo Muti e Antonino Votto. Nel 1967 debutta nell'opera lirica come protagonista dell'*Osteria di Marechiaro* di Paisiello al Teatro dell'Arte di Milano, diretta da Riccardo Muti.

Abbandona poi la carriera per dedicarsi alla famiglia, ma alla fine degli anni Ottanta la sua Città la convince a mettere a frutto la propria esperienza culturale nell'organizzazione di un evento di respiro internazionale. Nel 1990 nasce così il Ravenna Festival, di cui da allora presiede il comitato artistico. Nell'ambito del Festival si fa promotrice del progetto "Le vie dell'amicizia" che dal 1997 vede la città e il suo Festival ripercorrere idealmente le antiche rotte di Bisanzio, crocevia di popoli e culture, gettando "ponti" di amicizia verso città simbolo della storia, sia antica che contemporanea, come Sarajevo, Beirut, Gerusalemme, Mosca, Erevan, Istanbul, New York "Ground Zero", Il Cairo, Damasco, El Djem, Meknès, Roma, Mazara del Vallo, Trieste e Nairobi.

Particolarmente significativo ed originale è anche il percorso che l'ha vista farsi promotrice di veri e propri "laboratori" dedicati ai giovani nell'ambito dell'opera lirica, a partire da quello sull'*Orfeo* di Monteverdi (Teatro Alighieri 1995), dove cantanti, registi, scenografi e musicisti di talento, da lei stessa selezionati, hanno potuto interagire creativamente, affrontando il linguaggio dell'opera con un approccio fresco ed innovativo. Molti di questi giovani artisti hanno potuto fare il loro ingresso da protagonisti nei palcoscenici nazionali ed internazionali.

Nel 2001, nell'ambito di Ravenna Festival, cura la messa in

Maria Cristina Mazzavillani Muti was born in Ravenna, where she still lives. After high school, she studied piano and singing in Milan, at the "Giuseppe Verdi" Conservatory, where she got her diploma with top marks in 1965. Her singing career began in 1966, and success was immediate: she won competitions organised by the Italian public service broadcaster, RAI, by As.Li.Co., and a *Lied* singing prize at Bardolino. *Lied* was her passion, and she performed in several concerts in Italy, with Riccardo Muti and Antonino Votto on the piano. In 1967 she debuted as an opera singer in the lead role in Paisiello's *Osteria di Marechiaro* (Milan, Teatro dell'Arte), under the baton of Riccardo Muti. She then left her career and devoted herself to her family, until, in the late '80s, her native city, Ravenna, persuaded her to invest her culture and experience in the organisation of an international event: Ravenna Festival was thus born under her Artistic Direction in 1990. Within the Festival, in 1997, she promoted the "Paths of Friendship" project, a sort of twinning of the city of Ravenna and its Festival with other emblematic cities worldwide: backtracking on the ancient route to Byzantium, the crossroads of peoples and cultures, the project touched Sarajevo, Beirut, Jerusalem, Moscow, Yerevan, Istanbul, New York's "Ground Zero", Cairo, Damascus, El Djem, Meknès, Rome, Mazara del Vallo, Trieste and Nairobi.

Cristina Muti is also the promoter of innovative "workshops" for young opera artists: the first one concerned Monteverdi's *Orfeo* (Alighieri Theatre, Ravenna, 1995), and saw the talented singers, directors, set designers and musicians she had herself selected bring fresh air and a new approach to the production of the opera. For several of these artists, this was their first protagonists' role on the national and international stage.

Ravenna Festival 2001 saw Cristina stage Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* with the extensive use of cutting-edge technology: this was probably the first successful attempt at combining virtual image and sound

spatialisation with opera.

In 2003 Cristina put her signature on a new opera, Verdi's *Il Trovatore*, renewed in 2010 in Italy and abroad.

Her passion for visual image and her love for her native city came together in a film she wrote and directed: *Che fai tu Luna*, presented at the Rome Film Festival in 2006.

2007 saw her return to musical theatre with a video-opera, *Pietra di diaspro*, composed by Adriano Guarnieri and produced by the Rome Opera House.

2008 saw the creation of *Traviata* for Ravenna Festival: her choice fell on the poetic use of cutting-edge lighting techniques and, once again, on the bold use of sound spatialisation.

In 2010 she signed the creation, direction and visual concept of *Tenebrae*, a video-scenic cantata for recorded voices, 14-members ensemble and live electronics, by Adriano Guarnieri.

In autumn 2012, to anticipate Verdi's bicentennial anniversary, she completed the project of the "popular" trilogy with a new production of *Rigoletto*. Combined within an experimental modular production project, Verdi's three operas *La Traviata*, *Il Trovatore* and *Rigoletto* were staged at the Alighieri Theatre on consecutive nights. They were later performed in Manama for the inauguration of a new Opera House in the capital of Bahrain. This trilogy naturally gave birth to a new project: *Echi notturni di incanti verdiani*, a dreamlike vision of the world of the great composer staged before the Maestro's birthplace in Roncole Verdi, Busseto (July 2013).

In 2005 the President of the Italian Republic conferred her the highest national recognition for her remarkable achievements in culture, naming her Grand'Ufficiale al Merito.

scena dell'opera *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, avvalendosi di un uso strutturale e intensivo di innovative tecnologie multimediali: dall'immagine virtuale alla spazializzazione sonora.

Nel 2003 firma una nuova regia d'opera, *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, un allestimento ripreso ed aggiornato nel 2010 per una lunga tournée in Italia ed all'estero. La passione per l'immagine e quella per la propria terra trovano un punto d'incontro anche nel progetto cinematografico *Che fai tu Luna*, di cui cura regia e sceneggiatura, presentato al Festival del Cinema di Roma nel 2006. Del 2007 è la regia dell'opera-video *Pietra di diaspro* composta da Adriano Guarnieri e prodotta del Teatro dell'Opera di Roma. Nel 2008 al Ravenna Festival è la volta di *Traviata* con una regia imperniata su un poetico gioco di illuminotecnica e su un'ardita spazializzazione digitale del suono. Nel 2010 firma ideazione, regia e visual concept di *Tenebrae*, cantata video-scenica per voci su nastro magnetico, ensemble di 14 esecutori e live electronics, composta da Adriano Guarnieri.

Ad anticipare il bicentenario verdiano, nell'autunno 2012, completa la trilogia "popolare" firmando la regia di un nuovo allestimento di *Rigoletto*. Riunite in un progetto di sperimentazione di originali moduli produttivi, le tre opere, appunto *Traviata*, *Trovatore* e *Rigoletto*, vengono rappresentate consecutivamente in tre serate al Teatro Alighieri, per poi essere riprese in una tournée approdata fino a Manama, ad inaugurare il nuovo Teatro dell'Opera della capitale del Bahrain. Una trilogia che confluisce nella suggestione di un nuovo progetto artistico: *Echi notturni di incanti verdiani*, visione onirica del mondo del grande compositore realizzato, nel luglio 2013, di fronte alla sua casa natale a Roncole Verdi, Busseto.

Nel 2005 il Presidente della Repubblica Italiana ha conferito a Cristina Mazzavillani Muti l'onorificenza di Grand'Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana per il suo impegno in ambito culturale.

Vincent Longuemare



© Marina Siciliano

Nato a Dieppe, dopo gli studi storici e teatrali a Rouen e a Parigi, nel 1983 viene ammesso alla sezione teatrale dell'Institut National Supérieur des Arts a Bruxelles. Partecipa inoltre a numerosi stage e collabora con registi quali Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berutti. Titolare di una borsa di studio del Ministero della Cultura francese nel 1987, collabora a più riprese come assistente alla regia con Robert Altman (*The Rake's Progress* di Stravinskij a Lille e i film *Beyond Therapy* e *All'opera*) e prosegue la sua formazione tecnica all'Opéra de la Monnaie - De Munt di Bruxelles. Nel 1987 entra a far parte dell'Atelier Théâtral de Louvain La Neuve diretto da Armand Delcampe, dove collabora regolarmente con Josef Svoboda. Collabora inoltre come disegnatore con giovani registi o autori quali Xavier Lukomsky e Leila Nabulsi, e sceglie risolutamente le vie di un teatro e di una danza contemporanei: collabora con il Théâtre Varia, L'Atelier St. Anne, la Compagnie José Besprosvany; diventa collaboratore regolare del Kunsten Festival des Arts di Bruxelles.

Nel 1992 si unisce alla compagnia di Thierry Salmon, dove scopre un teatro che non è solo produzione ma anche sperimentazione, un modo di interpretare la vita, un mezzo per educare il proprio sguardo e la propria coscienza in un rapporto critico e dialettico tra i processi di creazione che in seguito gli permetteranno di indagare qualsiasi campo applicativo dell'illuminotecnica.

Con Salmon approda nel 1992 in Italia, e vi si trasferisce nel 1996. Continua a interessarsi di teatro e danza contemporanei assieme a compagnie e autori di respiro internazionale come La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, la compagnia italo-ceca Déjà-Donné, Kismet Opera, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti.

Si interessa, su richiesta, anche di illuminazione architeturale, per esempio nel Convento barocco di Melpignano; e disegna scenografie partendo dalla luce. Nel campo dell'opera lirica, ha collaborato tra gli altri con Daniele Abbado, Mietta Corli e con Cristina Mazzavillani Muti, per la quale ha curato le luci

Born in Dieppe, after taking History and Theatre studies in Rouen and Paris, he was admitted to the theatre section of Institut National Supérieur des Arts in Brussels in 1983. He participated in numerous stages and worked with such directors as Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berutti. As the holder of a scholarship from the French Ministry of Culture, in 1987 he collaborated as an assistant director to Robert Altman on several occasions (*Stravinsky's Rake's Progress* in Lille, the films *Beyond Therapy* and *All'opera*). He then continued his technical training at Opéra de la Monnaie - De Munt in Brussels.

In 1987 he joined the Atelier Théâtral de Louvain La Neuve, directed by Armand Delcampe, where he regularly collaborated with Josef Svoboda. He also worked as a designer with young filmmakers and authors such as Xavier Lukomsky and Leila Nabulsi, then decided to dedicate himself to contemporary theatre and dance: he worked with Théâtre Varia, L'Atelier St-Anne, the José Besprosvany company, and then started a regular collaboration with Kunsten Festival des Arts in Brussels.

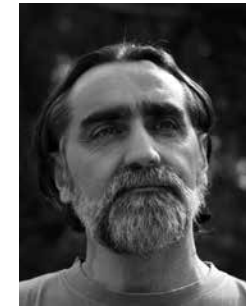
In 1992 he joined the company of Thierry Salmon, where he discovered a sort of theatre that is both production and experimentation, a key to the interpretation of life, a way to educate our eyes and conscience to a critical and dialectical relationship with the processes of creation. This will later guide him in his investigations in the field of lighting techniques. With Salmon he arrived in Italy in 1992, moving there definitely in 1996. His interest in contemporary theatre and dance brought him to collaborate with several major international companies: Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, the Italo-Czech Déjà-Donné, Kismet Opera, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti.

On request, he sometimes gets involved in architectural lighting, for example for the Baroque Convent of Melpignano, and he draws architectures with light. In the field of opera, he has worked with, among others, Daniele Abbado, Mietta Corli and Cristina Mazzavillani Muti, for

whom he designed the lights for *La Traviata* in 2008, *Tenebrae* (by Adriano Guarnieri) and *Il Trovatore* in 2010. For Ravenna Festival 2012 he designed the lights for *Sancta Susanna*, directed by Chiara Muti, *Nobilissima visione*, choreographed by Micha van Hoecke, both conducted by Riccardo Muti, and the “popular” trilogy (*Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*) directed by Cristina Mazzavillani Muti. In 2013 he designed the lights for Purcell’s *Dido and Aeneas*, staged at the Baths of Caracalla in Rome and directed by Chiara Muti. He also holds workshops and internships for the Italian Theatre Organisation (ETI) or for specialized companies. He is the author of texts on dramaturgy and the poetics of light. He is now working on the project of creating a national school for stage technicians – La Scuola Leggera/The Light School – for which he has already drawn out a programme based on his teaching experiences in Naples, Ravenna and Prague. In 2007 he won a Special Ubu Prize as Light designer “for having characterised the shows by Teatro delle Albe with scenes that complement the director’s work”.

per *La Traviata* nel 2008, *Tenebrae* (musica di Adriano Guarnieri) e *Il Trovatore* nel 2010. Per Ravenna Festival 2012, disegna le luci per *Sancta Susanna*, con la regia di Chiara Muti, per *Nobilissima visione*, con la coreografia di Micha van Hoecke, entrambe dirette da Riccardo Muti, e per la trilogia “popolare”, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Di nuovo per la regia di Chiara Muti, nel 2013 firma le luci del *Dido and Aeneas* di Purcell in scena a Caracalla. Coltiva anche l’insegnamento in workshop per l’Ente Teatrale Italiano o ditte specializzate, arrivando anche alla scrittura di testi sulla drammaturgia e la poetica della luce. È impegnato nel processo di creazione di una scuola nazionale per tecnici dello spettacolo – la Scuola Leggera/The Light School – di cui ha redatto il progetto pedagogico sulla base di esperienze didattiche condotte a Napoli, Ravenna e Praga. Nel 2007 ha vinto il Premio Speciale Ubu per le luci con la seguente motivazione dalla giuria: “per aver segnato ormai da anni gli spettacoli delle Albe con uno spirito scenografico che integra il lavoro registico”.

Ezio Antonelli



Conseguita la laurea in Storia dell’arte al DAMS di Bologna, si dedica alla professione di grafico e illustratore, producendo disegni e immagini per film animati e programmi televisivi. Ma da subito cerca di applicare la cultura dell’immagine alla scena, integrandola alla sua fisicità, alla materia ed allo spazio. In questo senso è fondamentale per lui l’incontro con Josef Svoboda, durante un breve ma intenso laboratorio, nel 1992. Dagli anni Novanta prevale così la passione per l’attività teatrale, come scenografo e visual designer. Del resto, già dal 1983 opera stabilmente con la Compagnia Drammatico Vegetale, attiva nel teatro di figura e per ragazzi, e con essa, dal 1991, in Ravenna Teatro.

Con la Drammatico Vegetale ha realizzato scenografie per numerosi spettacoli, di molti dei quali è autore o coautore. Con essa, e in collaborazione con il compositore Luciano Titi, ha progettato percorsi interattivi dedicati al teatro, alle arti visive, al suono, alla didattica ed al mondo dei ragazzi come, ultimamente, *Wunderkammer*, con edizioni a Parigi, Zamora, Napoli, Ravenna.

Ha collaborato con artisti, compagnie e teatri italiani e stranieri. Come scenografo e/o costumista, oppure come visual designer, ha partecipato a produzioni di opere liriche, musicali, di prosa e balletto, curando tra l’altro creazioni per la Fondazione Arena di Verona, per il Teatro dell’Opera di Roma e per il Teatro alla Scala.

Particolarmente ricca la collaborazione con Ravenna Festival per il quale firma *Don Chisciotte* (1994), *Orfeo e Pulcinella* (1995), *Renardo la volpe* (1997), *La foresta incantata* (1999), *I Capuleti e i Montecchi* (2001), *Prossimi al cielo* (2004), *La persa* (2008).

Inoltre, per il Teatro Alighieri di Ravenna collabora a *Ercole amante* di Cavalli (1996), *La locandiera* di Auletta (1997), *Il piccolo spazzacamino* di Britten (2003); per la Sagra Malatestiana di Rimini a *Carmina Burana* (2002), *Il sogno multimediale dell’abate Liszt* (2003).

Dal 2001 utilizza videoproiezioni nelle produzioni teatrali e non solo. Nel 2006, realizza video proiezioni per la stilista Marella Ferrera e per il musical *Attenti al Lupo. E basta!*; nel

After obtaining a degree in Art History at DAMS (Bologna), Ezio Antonelli started working as a graphic designer and illustrator for animated films and television programmes. He soon tried to use his images on the stage, integrating them with space and matter. His encounter with Josef Svoboda for a short but intense workshop in 1992 was crucial. His passion for the theatre prevailed in the ‘90s, when he started working as a stage and visual designer. Before that, in 1983, he had started a collaboration with Compagnia Drammatico Vegetale, active in puppetry and children’s theatre, and in 1991 he began working with Ravenna Teatro. With Drammatico Vegetale he created or co-created the sets for many shows. With the same company and composer Luciano Titi he designed several interactive projects dedicated to the theatre, the visual arts, sound, didactics and children (see his recent *Wunderkammer*, on tour in Paris, Zamora, Naples, Ravenna).

He has collaborated with artists, companies and theatres in Italy and abroad. As a stage and costume designer or as a visual designer he has participated in opera, music, drama and ballet productions for Arena di Verona, the Rome Opera House and La Scala.

His collaboration with Ravenna Festival is especially fruitful, and includes: *Don Chisciotte* (1994), *Orfeo e Pulcinella* (1995), *Renardo la volpe* (1997), *La foresta incantata* (1999), *I Capuleti e i Montecchi* (2001), *Prossimi al cielo* (2004), *La persa* (2008).

For the Alighieri Theatre in Ravenna he signed Cavalli’s *Ercole amante* (1996), Auletta’s *La locandiera* (1997) and Britten’s *The Little Sweep* (2003). For the Malatesta Festival in Rimini he designed *Carmina Burana* (2002) and *Il sogno multimediale dell’abate Liszt* (2003).

In 2001 he started using video projections in theatre productions and other projects. In 2006 he created video projections for designer Marella Ferrera and for the musical *Attenti al lupo. E basta!* In 2008 he collaborated with Paolo Micciché for the musical *La Divina Commedia. L’Opera*, and in 2009 he realized

Abaoaqu, *La Fenice. Partitura live per Parola, Attore, Suono, Immagine, Luce* with Teatro dell'Asino. In the same year he began working with a group of virtual image professionals, Unità C1, of which he is the artistic director. With them he pursues an intense activity in the field of video projections, with interactive projected scenes not only in the theatre: at the 2009 *Gala Domingo* (Arena di Verona) he had a 120-meters, 5376-pixel projection, but he also realized several events, architectural shows and multimedia installations, including the latest editions of the *Anniversary of Rome* at Trajan's Forum and the *Roman Carnival* in Piazza del Popolo, Rome. At the same time he continues his strictly theatrical activity creating scenes, projections and interactions for *Hamlet* (Teatro L'Orangerie, Rome, 2009), the virtual sets for *Tosca* (directed by Ivan Stefanutti, Rimini 2010) and *Norma*, some free variations by Luis Bacalov (Rome 2011).

He also works on videos for Pierluigi Pieralli (*Adelaide di Borgogna*, Rossini Opera Festival 2011), for Silvia Colasanti (*La Metamorfosi*, Maggio Musicale Fiorentino, 2012) and Prokofiev's *Aleksander Nevsky* (Rome Opera House and Terme di Caracalla 2012). Among his most recent collaborations we should remember *Anima, il respiro del Mediterraneo*, choreographed by Elisa Barucchieri and co-produced by Rexestensa and Unità C1, and *Orfeo ed Euridice*, produced by Opéra Orchestre National Montpellier and directed by Chiara Muti.

2008 collabora con Paolo Miccichè per il musical *La Divina Commedia. L'Opera*, e nel 2009 con il Teatro dell'Asino realizza *Abaoaqu. La Fenice. Partitura live per Parola, Attore, Suono, Immagine, Luce*. Nello stesso anno inizia a collaborare con il gruppo di professionisti dell'immagine virtuale Unità C1, del quale è direttore artistico, sviluppando una intensa attività nel campo delle videoproiezioni, con scenografie proiettate, interattive, non solo applicate al teatro: dai 120 metri e 5376 pixel di base proiettati al *Gala Domingo 2009* dell'Arena di Verona, fino ad eventi, spettacoli architettonici, installazioni multimediali, tra cui le ultime edizioni di *Anniversario di Roma* al Foro Traiano e del *Carnevale romano* in piazza del Popolo a Roma. Parallelamente prosegue l'attività più strettamente teatrale: scene, proiezioni e interazioni per *Hamlet* (Teatro L'Orangerie, Roma 2009), scenografie virtuali per *Tosca* (regia di Ivan Stefanutti, Rimini 2010), per *Norma*, libere variazioni di Luis Bacalov (Roma 2011).

Lavora inoltre ai contenuti virtuali e ai video per Pierluigi Pieralli (*Adelaide di Borgogna*, Rossini Opera Festival 2011); per Silvia Colasanti (*La Metamorfosi*, Maggio Musicale Fiorentino 2012); per *Aleksander Nevskij* di Prokof'ev (Teatro dell'Opera di Roma, Terme di Caracalla 2012). Tra le collaborazioni più recenti, *Anima, il respiro del mediterraneo*, coreografia di Elisa Barucchieri, coprodotta da Rexestensa e Unità C1, ed *Orfeo ed Euridice*, prodotta da Opéra Orchestre National Montpellier, con la regia di Chiara Muti.

Alessandro Lai



Nato a Cagliari, subito dopo la laurea in Storia dell'arte contemporanea, conseguita nel 1994 con una tesi sul lavoro di Piero Tosi, inizia l'apprendistato come assistente costumista presso la sartoria Tirelli di Roma, dove incontra i costumisti che diventeranno i suoi maestri: oltre a Piero Tosi, Maurizio Millenotti e Gabriella Pescucci.

Ha lavorato per per il cinema, per la televisione e per il teatro, collaborando con i maggiori registi: Roberta Torre, Giorgio Treves, Tinto Brass, Franco Zeffirelli, Tonino Cervi, Paolo Franchi, Marco Ponti, Ciro Ippolito, Ferzan Ozpetek, Francesca Archibugi, Ruggero Dipaola, Francesca Muci, Mariano Lamberti, Alberto Sironi, Liliana Cavani, Raffaele Mertes, Riccardo Donna.

Nell'ambito del teatro d'opera firma i costumi per *Carmen* di Bizet nel 2000 e nel 2009 (regia di Micha van Hoecke); *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello nel 2008 (regia di Andrea De Rosa e direzione di Riccardo Muti) e per una serie di produzioni che vedono Cristina Mazzavillani Muti alla regia: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini nel 2001, *Il Trovatore* nel 2003, *Pietra di diaspro* di Guarnieri nel 2007, *La Traviata* nel 2008 e *Rigoletto* nel 2012, collaborando all'allestimento della trilogia "popolare" verdiana a chiusura della XXIII edizione di Ravenna Festival.

Con Ferzan Ozpetek firma i costumi di *Aida*, diretta da Zubin Mehta, nel 2011, e della *Traviata*, diretta da Michele Mariotti, nel 2012. Nell'ambito di Ravenna Festival 2012 realizza i costumi della *Sancta Susanna* di Hindemith, diretta da Riccardo Muti, avviando una collaborazione con Chiara Muti in veste di regista che prosegue nel 2013 con *Dido and Aeneas* di Purcell (a Caracalla) e *Orfeo ed Euridice* di Gluck (a Montpellier).

Per il teatro ha firmato i costumi per *La principessa d'Elide* di Molière (regia di Francesco Origo, 2000), *Closer* di Marber (regia di Luca Guadagnino, 2001), *Pallido oggetto del desiderio* di Louÿs, (regia di Alfredo Arias, 2002), il musical *Datemi tre caravelle* (musiche di Stefano Battista, regia di Gianni Quaranta, 2005), *Salomé* da Oscar Wilde (regia di Micha van Hoecke, 2008).

Nel 2011 collabora al musical *I promessi sposi*, regia di Michele

Cagliari-born Alessandro Lai started working as Assistant costume designer for world-famous costumier Tirelli in Rome in 1994, soon after a graduation in Contemporary Art History with a dissertation on the work of Piero Tosi and Luchino Visconti. This is where he met his masters Piero Tosi, Maurizio Millenotti and Gabriella Pescucci.

He has been working for the film and TV industry and for the theatre, collaborating with several important directors: Roberta Torre, Giorgio Treves, Tinto Brass, Franco Zeffirelli, Tonino Cervi, Paolo Franchi, Marco Ponti, Ciro Ippolito, Ferzan Ozpetek, Francesca Archibugi, Ruggero Dipaola, Francesca Muci, Mariano Lamberti, Alberto Sironi, Liliana Cavani, Raffaele Mertes, Riccardo Donna.

His opera collaborations are also significant: Bizet's *Carmen* in 2000 and 2009 (directed by Micha van Hoecke); Paisiello's *Il matrimonio inaspettato* in 2008 (directed by Andrea De Rosa and conducted by Riccardo Muti), and a series of productions directed by Cristina Mazzavillani Muti: Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* (2001), Verdi's *Il Trovatore* (2003 and 2010), Guarnieri's *Pietra di diaspro* (2007), Verdi's *La Traviata* (2008) and *Rigoletto* in 2012. He also collaborated in the production of the Autumn Trilogy 2012, staging Verdi's "popular trilogy" at the end of the XXIII edition of Ravenna Festival. With Ferzan Ozpetek he designed the costumes for *Aida*, conducted by Zubin Mehta in 2011, and for *La traviata*, conducted by Michele Mariotti in 2012. He also designed the costumes for Hindemith's *Sancta Susanna* directed by Chiara Muti and conducted by Riccardo Muti for the Ravenna Festival. His collaboration with director Chiara Muti continued in 2013 with Purcell's *Dido and Aeneas* and Gluck's *Orfeo ed Euridice*.

His theatre highlights include: Molière's *La principessa d'Elide* (directed by Francesco Origo, 2000), Marber's *Closer* (directed by Luca Guadagnino, 2001), *Pallido oggetto del desiderio* by Louÿs, (directed by Alfredo Arias, 2002), a musical by Stefano Battista, *Datemi tre caravelle* (directed by Gianni Quaranta, 2005), Oscar

Wilde's *Salome* (directed by Micha van Hoecke, 2008).

In 2011 he worked for the musical *I promessi sposi* (directed by Michele Guardì) and for *Se non ci sono altre domande* by Paolo Virzì. In 2012 he signed *Cyrano de Bergerac* (directed by Alessandro Preziosi) and in 2013 *Qui e ora*, directed by Mattia Torre, starring Valerio Mastandrea.

Alessandro Lai won several awards for his work: prize "La chioma di Berenice" (2001) for *Rosa e Cornelia* directed by Giorgio Treves (2002); a "Nastro d'Argento" for *Senso '45* (2003) and another in 2012 for *Magnifica presenza* directed by Ferzan Ozpetek. He got nominations at the "David di Donatello" prize for Ferzan Ozpetek's feature films *Mine vaganti* (2011) and *Magnifica presenza* (2012), and for Ruggero Dipaola's *Appartamento ad Atene* (2013).

Guardì e a *Se non ci sono altre domande* di Paolo Virzì; nel 2012 a *Cyrano di Bergerac*, con la regia di Alessandro Preziosi, e nel 2013 a *Qui e ora*, regia di Mattia Torre, con Valerio Mastrandrea. Tra i riconoscimenti più importanti ricevuti: il premio "La chioma di Berenice" nel 2000 per *Rosa e Cornelia*, regia di Giorgio Treves, il "Nastro d'Argento" nel 2003 per *Senso '45*, e nel 2012 per *Magnifica presenza* di Ferzan Ozpetek. Ha avuto nomination ai David di Donatello per due film di Ferzan Ozpetek, *Mine vaganti* nel 2011 e *Magnifica presenza* nel 2012, e nel 2013 per *Appartamento ad Atene* di Ruggero Dipaola.

Davide Broccoli



Nato a Cesena nel 1970, inizia a lavorare in campo teatrale nel 2004 come proiezionista all'opera *La Gioconda*, per la regia di Micha van Hoecke e, negli anni successivi, si occupa del coordinamento tecnico video per *I Capuleti e i Montecchi* e *La pietra di diaspro*, entrambi per la regia di Cristina Muti.

Determinante per il suo percorso di sperimentazione tecnologica è, dal 2007, la collaborazione con il visual director Paolo Miccichè. Con lui prende parte, come programmatore artistico delle proiezioni, a spettacoli ascrivibili ad un nuovo genere, l'architectural show: un *Macbeth*, in cui le proiezioni hanno per sfondo il Castello dei Ronchi di Crevalcore, *Invito in Villa* a Villa Torlonia a Roma, *Romagnificat* nel quale vengono "dipinte" con luci e proiezioni le architetture del Foro Traiano a Roma. Poi, tra gli altri, *Natività*, a Faenza, Roma e New York, e *La luce della musica*, sulla facciata del Teatro alla Scala.

Nel 2009 collabora, per il Teatro Lirico di Cagliari, ad una innovativa edizione di *Cavalleria rusticana* presentata in diverse piazze della Sardegna che diventano veri e propri set, e a *Farinelli, estasi in canto*, in cui le proiezioni hanno per sfondo l'Ara Pacis a Roma.

Con l'oratorio visivo *Il giudizio universale*, in cui Paolo Miccichè, sposa il Requiem verdiano agli affreschi michelangeloeschi della Cappella Sistina, Broccoli firma la sua prima produzione come Assistente visual director (al Palais des festivals di Cannes, poi a Mosca). La stessa veste in cui, poi, per Ravenna Manifestazioni lavora al riallestimento del *Trovatore*, con la regia di Cristina Muti.

Più recentemente ha collaborato, inoltre, con il Teatro Rendano di Cosenza all'opera virtuale *Telesio* di Franco Battiato; con il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino a *L'affare Makropulos* di Leoš Janáček per la regia di William Friedkin e le scene di Michael Curry; con il Theater an der Wien all'allestimento de *Les contes d'Hoffmann*, sempre con Friedkin e Curry; col Wiener Festwochen al riallestimento, per conto del Teatro alla Scala, dell'opera *Quartett* di Luca Francesconi per la regia di Àlex Ollé (La Fura dels Baus).

Born in Cesena in 1970, he began working in the theatre in 2004 as a projectionist for *La Gioconda*, directed by Micha van Hoecke. Then he provided video technical coordination for *I Capuleti e i Montecchi* and *La pietra di diaspro*, both directed by Cristina Muti.

His collaboration with visual director Paolo Miccichè, started in 2007, is crucial to his technological experimentation. With him he participated in a new genre of event, the "architectural show", as the projections' artistic programmer: *Macbeth*, with projections on Castello dei Ronchi, Crevalcore; *Invito in Villa* at Villa Torlonia, Rome; *Romagnificat*, in which they "painted" with lights and projections the ancient architectures of Trajan's Forum in Rome. Also noteworthy were *Natività* (Faenza, Rome and New York) and *La luce della musica*, on the facade of La Scala.

In 2009 he worked for Teatro Lirico, Cagliari, on an innovative edition of *Cavalleria rusticana*, presented in different open spaces around Sardinia, which became true sets. He also created *Farinelli, estasi in canto*, with projections on the Ara Pacis in Rome.

With the visual oratorio *Il giudizio universale*, where Paolo Miccichè combined Verdi's *Requiem* with Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel, Broccoli signed his first production as Assistant visual director (at the Palais des Festivals in Cannes and then in Moscow). He covered the same role in the staging of *Il Trovatore* for Ravenna Manifestazioni, directed by Cristina Muti.

More recently he collaborated with Teatro Rendano, Cosenza, for Franco Battiato's virtual opera *Telesio*; with Teatro del Maggio Musicale Fiorentino for Leoš Janáček's *The Makropulos* case, directed by William Friedkin with scenes by Michael Curry; with Theater an der Wien for the staging of *Les contes d'Hoffmann*, once again with Friedkin and Curry, and with Wiener Festwochen for the re-staging of Luca Francesconi's *Quartett* directed by Àlex Ollé (La Fura dels Baus) on behalf of La Scala.



Sara Caliumi

After studying as a set designer at the Faculty of Arts and Design at IUAV, Sara started working for the theatre as an intern with such masters as Pier Luigi Pizzi, Ezio Toffolutti, Margherita Palli and Vera Marzot. She collaborated with Le Grandi Immagini creating several multimedia events in different areas, using various techniques: photographic documentation, video, 3D modelling and rendering (realistic visualizations).

In 2006, she started her own business working on the conception, design and construction of 2D and 3D multimedia sets for visual environments and spatial and musical events. With Roberto Costantino she founded a Visual Arts and Mapping Projection group, PROSPECTIKA, combining originality of design, expertise in cutting-edge technologies and manual capabilities, favouring contamination, research and group experimentation. She has been teaching Interaction Design at IED, Milan, since 2011. Among her works we remember: *Visioni di eterno*, 3D architectural mapping video installations, Sant'Apollinare Nuovo, Mausoleum of Theodoric and Galla Placidia, Ravenna; *Lineapelle*, Ermanno Scervino fashion show, Teatro Comunale, Bologna; *Tod's Signature*, Fashion Week, Italian Embassy Ville Lumière, Paris; *Risveglio*, Studio Azzurro, Piazza Scala, Milan; *Segnali dal futuro*, the inaugural event of MADE-Expo, Stazione Centrale, Milan; *Luciano Ligabue Tour*, Campovolo, Reggio Emilia; *Naumon*, La Fura dels Baus, Porto Antico, Genoa; *Pause*, multimedia cycle, Duomo, Milan; *Del buio e della luce*, Notte Bianca, Villa Torlonia, Rome; Marlboro Convention Tour, Italy; *Roberto Cavalli*, Gala Dinner, Metropolitan Museum, New York.

Dopo una formazione accademica come scenografa presso la Facoltà di Design e Arti dello IUAV, perfeziona l'esperienza con stage in teatro, coordinati da maestri quali Pier Luigi Pizzi, Ezio Toffolutti, Margherita Palli e Vera Marzot. Per il gruppo Le Grandi Immagini ha realizzato eventi multimediali nei diversi settori dello spettacolo, avvalendosi di varie tecniche, dalla documentazione fotografica, ripresa e montaggio video, modellazione tridimensionale, fino alla realizzazione di rendering originali (visualizzazioni realistiche).

Dal 2006 comincia la sua attività indipendente in campo creativo, con ideazione, progettazione e realizzazione di scenografie multimediali 2D e 3D per ambientazioni visive, spazialità musicali ed eventi.

Con Roberto Costantino dà vita al gruppo di Arte Visiva e Proiezione Mapping PROSPECTIKA, che unisce originalità di ideazione, competenze in tecnologie all'avanguardia e rispetto della manualità, favorendo la contaminazione, la ricerca e la sperimentazione di gruppo.

Dal 2011 insegna Interaction Design presso lo IED di Milano. Alcuni lavori di riferimento: *Visioni di Eterno*, installazioni video mapping architetture 3D, Sant'Apollinare Nuovo, Mausoleo di Teodorico e Galla Placidia, Ravenna; *Lineapelle*, Ermanno Scervino, défilé, Teatro Comunale, Bologna; *Tod's Signature*, Fashion Week, Ambasciata Italiana Ville Lumière, Parigi; *Risveglio*, Studio Azzurro, Piazza Scala, Milano; *Segnali dal futuro*, evento inaugurale di MADE-Expo, Stazione Centrale, Milano; *Tour Luciano Ligabue*, Campovolo, Reggio Emilia; *Naumon*, La Fura dels Baus, Porto Antico, Genova; *Pause*, ciclo multimediale, Duomo, Milano; *Del Buio e della Luce*, Notte Bianca, Villa Torlonia, Roma; Marlboro Convention Tour Italiano; *Roberto Cavalli*, Cena di gala, Metropolitan Museum, New York.

Catherine Françoise Pantigny



Nata a Lille nel 1959, si forma nella danza classica e moderna in Francia, Belgio, America, Italia con diversi insegnanti tra cui Gilbert Canova, Rossella Hightower, Azari Plissetzky, Jean Babilée, Marina van Hoecke, Solange Golovine, Joseph Roussillo, Peter Goss, Flora Cushman.

Dal 1976 al 1979, a Parigi, segue i corsi della scuola multidisciplinare ESEC (École Supérieure d'Études Choréographiques) e studia musicologia alla Sorbona.

Nel 1979 ottiene una borsa di studio al Ted Shawn Festival dell'Università di Lee (Massachusetts), due anni dopo ne ottiene una per un corso di coreografia in collaborazione con musicisti-compositori all'università di Guilford a Londra.

Nello stesso periodo, dal 1979 al 1981, a Bruxelles, frequenta la scuola Mudra fondata da Maurice Béjart, sotto la direzione di Micha van Hoecke, assieme al quale, nell'ottobre del 1981, partecipa alla fondazione della compagnia L'Ensemble.

Da allora prende parte a tutte le creazioni di van Hoecke e alle tournée all'estero dell'Ensemble (Brasile, Taiwan, Russia, Cina, Stati Uniti, Spagna, Grecia, Egitto, Belgio, Francia, Italia). E nel 1993 è assistente alla coreografia di van Hoecke, alla Scala di Milano, per la creazione *Il bacio della fata* di Stravinskij, con Alessandra Ferri.

Dal 1992 è tra i docenti ai corsi di formazione professionale per la danza organizzati dall'Atelier della Costa Ovest (Livorno) e dal Teatro Verdi di Pisa; ai corsi per attori organizzati dalla Comunità Europea; nonché a percorsi di movimento per alunni di scuole superiori e a quelli organizzati da Marisa Biagioli dell'Associazione culturale Escargot di Grosseto.

Dal 2001 al 2003 è assistente di Micha van Hoecke per i movimenti coreografici nelle tragedie greche *Agamemnone*, *Le Coefore*, *Le Eumenidi* e *I Persiani* di Eschilo con la regia di Antonio Calenda. Ha partecipato come danzatrice alla *Traviata* di Verdi e a *Tenebrae* di Guarnieri, entrambe con la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Per Ravenna Festival 2012 ha curato movimenti scenici e coreografie rispettivamente di *Rigoletto* e *Traviata* nell'ambito della trilogia "popolare", regia di Cristina Mazzavillani Muti.

Born in Lille in 1959, she trained in classical and modern dance in France, Belgium, America and Italy with several teachers including Gilbert Canova, Rossella Hightower, Azari Plissetzky, Jean Babilée, Marina van Hoecke, Solange Golovine, Joseph Roussillo, Peter Goss and Flora Cushman. From 1976 to 1979, she followed the courses of the ESEC multidisciplinary school (École Supérieure d'Études Choréographiques) and studied musicology at the University of Sorbonne, Paris. In 1979 she received a scholarship for the Ted Shawn Festival from the University of Lee (Massachusetts). Two years later she won another for a course in choreography in collaboration with musicians and composers at the University of Guilford in London. In the same period (1979 to 1981), she attended the Mudra school founded by Maurice Béjart in Brussels, training under Micha van Hoecke, with whom, in October 1981, she co-founded The Ensemble.

Since then she has taken part in all the creations by van Hoecke and in all the tours of the Ensemble (Brazil, Taiwan, Russia, China, United States, Spain, Greece, Egypt, Belgium, France, Italy). In 1993 she was assistant choreographer to Micha van Hoecke at La Scala, Milan, for the creation of Stravinsky's *Fairy's Kiss*, with Alessandra Ferri.

Since 1992 she has been teaching professional dance training courses at Atelier della Costa Ovest (Livorno) and Teatro Verdi (Pisa). She also teaches at actors' courses organized by the European Community, holds motion classes for secondary schools students and for Marisa Biagioli's "Escargot" Cultural Association (Grosseto). From 2001 to 2003 she assisted Micha van Hoecke in the choreographies of Aeschylus' tragedies *Agamemnon*, *The Libation Bearers*, *The Eumenides* and *The Persians*, directed by Antonio Calenda. She danced in *La Traviata* and in Guarnieri's *Tenebrae*, both directed by Cristina Mazzavillani Muti. She took care of stage movement and choreography for *Rigoletto* and *La Traviata* for the "popular trilogy" directed by Cristina Mazzavillani Muti for Ravenna Festival 2012.



Evez Abdulla

After graduating as a mechanical engineer at the National Academy of Aviation, he graduated at the Music Academy in Baku. He was a member of Baku Opera Studio and then joined the Azerbaijan Academic Opera and Ballet Theatre. After winning the Byulbyul International Competition in 2005 and the Azerbaijan President Award in 2007, he was awarded the title of "People's Artist of Azerbaijan".

He interpreted such roles as Amonasro in *Aida*, Germont in *La Traviata*, Count di Luna in *Il Trovatore*, Scarpia in *Tosca*, Silvio and Tonio in *Pagliacci*, Alfio in *Cavalleria rusticana*, Escamillo in *Carmen*, Figaro in *Il barbiere di Siviglia*, the title role in *Eugene Onegin*, Griaznoj in Rimsky-Korsakov's *The Tsar's Bride*.

He was Marcello in *La bohème* (Opernfestival Chiemgau, Germany), the protagonist in *Nabucco* and Sharpless in *Madama Butterfly* (both in Brno); he covered the title role in *Aleko* and Guido in *Monna Vanna* (Lyon, directed by Mikhail Pletnev), as well as the title role in *Rigoletto* (Opera House, Astrakhan).

In the 2011-2012 season he starred in *Macbeth* (in Brno and Baku) and *Simon Boccanegra* (Banska Bistrica, Ostrava) and was again Marcello in *La bohème* (Ostrava).

He took part in performances of *Carmina Burana*, Dvorák's *Stabat Mater*, Mozart's *Requiem*, Brahms' *Deutsches Requiem*, Beethoven's *Ninth Symphony*, Rachmaninov's cantata *Spring* and Adigezalov's oratorio *Chanakkale*.

Dopo essersi diplomato come ingegnere meccanico all'Accademia Nazionale di Aviazione, si è laureato all'Accademia Musicale di Baku. È stato membro della Baku Opera Studio e successivamente è entrato a far parte dell'Azerbaijan Academic Opera and Ballet Theatre. Dopo aver vinto la Byulbyul International Competition nel 2005 ed essersi aggiudicato l'Azerbaijan President Award nel 2007, è stato insignito del titolo "People's Artist of Azerbaijan".

Ha interpretato ruoli quali Amonasro in *Aida*, Germont nella *Traviata*, il Conte di Luna nel *Trovatore*, Scarpia in *Tosca*, Silvio e Tonio nei *Pagliacci*, Alfio in *Cavalleria rusticana*, Escamillo in *Carmen*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, il ruolo del titolo in *Eugenio Onegin*, Griaznoj nella *Sposa dello zar*.

È stato Marcello nella *Bohème* (Opernfestival Chiemgau, Germania), protagonista in *Nabucco* e Sharpless in *Madama Butterfly* (entrambi a Brno), il ruolo del titolo in *Aleko* e Guido in *Monna Vanna* (Lyon, diretto da Mikhail Pletnev), nonché Rigoletto in *Rigoletto* (Teatro dell'Opera di Astrakhan).

Nella stagione 2011-2012 è stato il protagonista in *Macbeth* (a Brno e Baku) e in *Simon Boccanegra* (Banska Bistrica, Ostrava), e di nuovo Marcello nella *Bohème* (Ostrava).

Ha preso parte a esecuzioni dei *Carmina Burana* di Orff, dello *Stabat Mater* di Dvořák, del *Requiem* di Mozart, del *Deutsches Requiem* di Brahms, della *Nona Sinfonia* di Beethoven, della cantata *Primavera* di Rachmaninov, e dell'oratorio *Chanakkale* di Vasif Adigezalov.

Andrey Zemskov



Nato nella regione di Rostov nel 1979, l'artista russo studia a Tangrog fino al 1998. Intraprende gli studi al Conservatorio di San Pietroburgo, diplomandosi nel 2005, per poi affrontare il dottorato in musica sotto la guida di Olga Kondina, solista del Mariinskij e vincere inoltre il terzo premio al secondo Concorso internazionale "Galina Vishnevskaya" di Mosca. Tra il 2000 e il 2005 è membro dell'Accademia dei giovani cantanti d'opera del Teatro Mariinskij, sotto la guida di Larissa Guergiéva. Interpreta *Il naso* di Šostakovič, *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev, *La favola dello zar Saltan* di Rimskij-Korsakov, *Gianni Schicchi* di Puccini e *Simon Kotko* di Prokof'ev. Dal 2007 si esibisce al Teatro del Conservatorio di San Pietroburgo nei ruoli di Grémine in *Eugenio Onegin* di Čajkovskij, di Sobakin nella *Sposa dello zar* e del Terzo Navigatore nella *Favola dello zar Saltan* di Rimskij-Korsakov, nonché di Bartolo nelle *Nozze di Figaro* di Mozart.

Dal 2008 al 2010 fa parte dell'Opera Studio dell'Opéra National du Rhin, dove interpreta *Riccardo III* di Battistelli, *Ariadne auf Naxos* di Strauss, *Aladino e la lampada magica* di Nino Rota, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Blanche-Neige* di Lange e prende parte ad alcuni recital di musica russa. Nel 2011 interpreta Truffaldino ancora nell'*Ariadne auf Naxos* all'Opéra di Bordeaux, l'anno successivo è di nuovo Bartolo all'Opéra di Avignon e all'Opéra di Massy e nel 2013 è Sparafucile nel *Rigoletto* a Manama (Bahrain) con la regia di Cristina Mazzavillani Muti.

Tra i riconoscimenti ottenuti, nel 2012 il primo premio al XIII Concorso internazionale di canto lirico di Vivonne e il Premio speciale per Ravenna Festival al VI Concorso internazionale "Magda Olivero" a Milano.

Born in the Rostov region in 1979, Zemskov studied in Tangrog until 1998. He then studied at the St. Petersburg Conservatory, where he graduated in 2005 before taking a doctorate in music with Olga Kondina, soloist of the Mariinsky Theatre. He then won the third prize at the second International Galina Vishnevskaya Competition in Moscow.

Between 2000 and 2005 he was a member of the Young Opera Singers Academy of the Mariinsky Theatre, under Larissa Guergiéva. He interpreted Shostakovich's *The nose*, Prokofiev's *The Love for Three Oranges*, Rimsky-Korsakov's *The Tale of Tsar Saltan*, Puccini's *Gianni Schicchi* and Prokofiev's *Simon Kotko*. In 2007 he started performing at the Conservatory Theatre in St. Petersburg, where he covered the roles of Grémine in *Eugene Onegin*, Sobakin in *The Tsar's Bride* and the Third Navigator in Rimsky-Korsakov's *The Tale of Tsar Saltan*, as well as Bartolo in Mozart's *Le nozze di Figaro*.

From 2008 to 2010 he was a member of Opera Studio at the Opéra National du Rhin, where he sang in Battistelli's *Richard III*, Strauss' *Ariadne auf Naxos*, Nino Rota's *Aladino e la lampada magica*, Cimarosa's *Il matrimonio segreto* and Lange's *Blanche-Neige*. He also took part in some recitals of Russian music. In 2011 he was Truffaldino in *Ariadne auf Naxos* at the Opéra de Bordeaux; the following year he was Bartolo once again at the Opéra de Avignon and the Opéra de Massy. In 2013 he was Sparafucile in *Rigoletto* in Manama (Bahrain), directed by Cristina Mazzavillani Muti.

In 2012 he was awarded the first prize at the XIII International Singing Competition in Vivonne, and the special prize for Ravenna Festival at the VI "Magda Olivero" International Competition in Milan.



Vittoria Ji Won Yeo

Born in Seoul, South Korea, she took up musical studies in her native city and graduated in opera singing from Seokyeog University. She then moved to Italy to perfect her technique, and graduated first from the “Arrigo Boito” Conservatory in Parma and then from the Chigi Academy in Siena. She also graduated from the New Bulgarian University in Sofia and is currently studying under Raina Kabaivanska. She won several international competitions like “City of Magenta”, “City of Brescia”, “Ismaele Voltolini”, “La Città Sonora”, “Magda Olivero” and “Pietro Mongini”. She sang in many concerts and performed with such orchestras as the Bulgarian National Orchestra, the Arturo Toscanini Philharmonic and the Orchestra of the Teatro Regio, Parma.

At the Regio, Parma, she was Musetta in *La bohème* and Gilda in *Rigoletto* within the “Imparolopera” project. In 2012, she was Leonora in *Il Trovatore*, performed in concert form at Sarzana Opera Festival; she sang in the role of Cio-cio-san in *Madama Butterfly* at the Teatro Nuovo in Salsomaggiore and the Teatro Cagnoni in Vigevano. She recently sang in the same role at the Teatro Verdi, Fiorenzuola.

Nata a Seoul, in Corea del Sud, in quella stessa città intraprende gli studi musicali fino a laurearsi in Canto lirico presso l’Università Seokyeog. Per perfezionare la propria tecnica, si trasferisce poi in Italia, dove si diploma presso il Conservatorio di musica “Arrigo Boito” di Parma e, successivamente, presso l’Accademia Chigiana di Siena. Conseguisce il diploma anche alla Nuova Università Bulgara di Sofia e, attualmente, studia sotto la guida di Raina Kabaivanska.

Numerosi sono i concorsi internazionali che l’hanno vista vincitrice. Tra di essi, i Concorsi “Città di Magenta”, “Città di Brescia”, “Ismaele Voltolini”, “La Città Sonora”, “Magda Olivero” e “Pietro Mongini”. Ha preso parte a molti concerti e si è esibita con orchestre quali l’Orchestra Nazionale Bulgara, la Filarmonica Arturo Toscanini di Parma e l’Orchestra del Teatro Regio di Parma.

E proprio al Regio di Parma, per il progetto “Imparolopera”, ha rivestito i ruoli di Musetta nella *Bohème* e di Gilda nel *Rigoletto*. Inoltre, nel 2012, è stata Leonora nel *Trovatore*, in forma di concerto, per il Sarzana Opera Festival, Cio-cio-san in *Madama Butterfly* per il Teatro Nuovo di Salsomaggiore e per il Teatro Cagnoni di Vigevano. In quest’ultimo ruolo ha cantato recentemente anche al Teatro Verdi di Fiorenzuola.

Antonella Carpenito



Nata ad Avellino nel 1985, si diploma nel 2010 presso il Conservatorio “Domenico Cimarosa” della sua città con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di Enrico Turco, conseguendo poi, l’anno successivo, il diploma in Tecnica e Interpretazione vocale presso il Conservatorio Superiore di Musica delle Isole Baleari a Palma de Mallorca, e perfezionandosi in corsi e master class sotto la guida dei maestri: Carmen Sensaud, Dimitra Theodossiou, Birgit Nickl, Anna Vandl, Cesare Scarton, Renata Scotto, Teresa Berganza, Annamaria Gemmabella, Amelia Felle, Alessandro Svab, Carmen Giannattasio.

Vincitrice del primo premio al XIII Concorso nazionale “Napolinova” e del secondo premio al IX Concorso internazionale di Musica Città di Caserta-Belvedere di San Leucio, è risultata finalista in tutte le tre sezioni della XVI edizione del Concorso lirico internazionale “Ritorna Vincitor 2010 - Città di Ercolano”, classificandosi terza nella sezione Barocco, vincitrice di una borsa di studio e concerti in quella Romanze Napoletane, vincitrice del Premio Speciale Pergolesi e del ruolo di Flora in *Traviata* nella sezione Opera.

Si è esibita presso vari teatri e istituzioni musicali, tra cui il Teatro Verdi di Salerno, in un concerto d’arie, e il Maggio Musicale Fiorentino, interpretando Flora nella *Traviata* per la direzione di Giampaolo Bisanti e la regia di Franco Ripa di Meana; inoltre, nello stesso ruolo, al 58° Festival Puccini di Torre del Lago.

Nel 2012, per Ravenna Festival, ha preso parte alla Trilogia d’autunno, per la regia di Cristina Muti, esibendosi in *Traviata* e *Rigoletto*. In quest’ultima opera e con la stessa produzione, ha cantato in occasione dell’inaugurazione del Teatro dell’Opera di Manama in Bahrain, per poi debuttare nel ruolo di Maddalena al Teatro Romano di Benevento.

Born in Avellino in 1985, Antonella Carpenito graduated with honours at the local “Domenico Cimarosa” Conservatory in 2010, under Enrico Turco. The following year, she obtained a Diploma in vocal technique and interpretation from the Music Conservatory of the Balearic Islands in Palma de Mallorca. She continued her studies with several courses and master classes with Carmen Sensaud, Dimitra Theodossiou, Birgit Nickl, Anna Vandl, Cesare Scarton, Renata Scotto, Teresa Berganza, Annamaria Gemmabella, Amelia Felle, Alessandro Svab and Carmen Giannattasio.

She won the first prize at the XIII National Competition “Napolinova” and the second prize at the IX “City of Caserta-Belvedere of San Leucio” International Music Competition. She was one of the finalists in all the three sections of the XVI edition of the International Singing Competition “Ritorna Vincitor 2010 - City of Ercolano”, where she was third in the Baroque section, obtained a scholarship and concerts contracts in the Neapolitan Romance section, and got the Pergolesi Special Prize and the role of Flora in *Traviata* in the Opera section. She performed in various theatres and musical institutions, including Teatro Verdi, Salerno (a concert of arias), and Maggio Musicale Fiorentino, where she was Flora in *Traviata* conducted by Giampaolo Bisanti and directed by Franco Ripa di Meana. She performed in the same role at the 58th Puccini Festival in Torre del Lago.

In 2012, she took part in the Autumn Trilogry directed by Cristina Muti for Ravenna Festival, performing in *La Traviata* and *Rigoletto*. In the latter production, she also sang at the inauguration of the Manama Opera House in Bahrain. She then made her debut in the role of Maddalena at the Roman Theatre, Benevento.



Giordano Lucà

Born in Rome in 1988, Lucà began to attend Katia Ricciarelli's master class and the Academy for advanced opera studies the age of sixteen. He then took part in the master classes of Enzo Dara and Montserrat Caballé. He also had auditions for educational purposes with Luciano Pavarotti, Marcelo Álvarez and John Fisher. In 2007 he began his studies at the Istituto Musicale "Giuseppe Verdi" in Milan under Carlo Gaifa. He continued in Rome with his current teachers, soprano Clizia Aloisi and Sergio La Stella.

In the same year he participated in the "Città di Merano" Opera Competition, where he won the Special Prize. He later got the "Mario Lanza" prize at the Filignano Singing Competition. In 2009 he won the prestigious Audience Award in the BBC Cardiff "Singer of the World" Competition. In May 2010 he won the second prize in Plácido Domingo's Operalia Competition at La Scala, Milan.

In December 2010 he made his debut in Padua in Verdi's *Rigoletto*, an opera he later performed again at Teatro Sociale (Rovigo), Regio (Parma) and at Pieve di Soligo. In 2011 and 2012 he performed in *Bohème*, once again at Teatro Sociale (Rovigo) and at Teatro Opera Giocosa (Savona).

Among his concert performances, the following are worth-mentioning: in 2008, the Puccini Concert organized by Monserrat Caballé in Zaragoza, and the Christmas concert in Rome, once again with the Spanish soprano. He subsequently took part in recitals and galas in Beijing, Glasgow, Bremen, London, Copenhagen, Astana (Kazakhstan) and several Italian cities, performing with such orchestras as the Shenzhen Symphony, the Orchestra of the Teatro Olimpico, Vicenza, and the Royal Scottish National Orchestra. In 2008 he recorded for the Vatican Radio.

In 2012, he took part in the Autumn Trilogy directed by Cristina Muti for Ravenna Festival, performing in *Rigoletto* at the Alighieri Theatre (Ravenna), the Municipal Theatre (Piacenza) and the Opera House in Manama, Bahrain. He then sang in *La Traviata*, directed by Gustav Kuhn in Erl, Austria.

Nato a Roma nel 1988, comincia a soli sedici anni a frequentare le master class e l'Accademia di alto perfezionamento per cantanti lirici del soprano Katia Ricciarelli, per poi prendere parte a master class di Enzo Dara e di Montserrat Caballé. Sostiene inoltre audizioni a scopo didattico con Luciano Pavarotti, Marcelo Álvarez e John Fisher.

Nel 2007 inizia a studiare all'Istituto Musicale "Giuseppe Verdi" di Milano, sotto la guida di Carlo Gaifa, proseguendo poi a Roma con i suoi attuali maestri, il soprano Clizia Aloisi e Sergio La Stella.

Nello stesso anno partecipa al Concorso lirico "Città di Merano", dove vince il Premio Speciale, per poi aggiudicarsi il premio "Mario Lanza" al Concorso lirico di Filignano.

Nel 2009 si aggiudica l'Audience Award nel Concorso BBC Cardiff Singer of the World Competition e l'anno dopo vince il secondo premio al Concorso Operalia di Plácido Domingo, al Teatro alla Scala.

Nel 2010 debutta in *Rigoletto* al Teatro Verdi di Padova, opera che ha successivamente interpretato anche al Sociale di Rovigo, al Regio di Parma e a Pieve di Soligo. Nel 2011 e nel 2012 si esibisce nella *Bohème* di nuovo al Sociale di Rovigo e al Teatro Opera Giocosa di Savona.

Tra le sue partecipazioni concertistiche si segnalano, nel 2008, il Concerto Pucciniano organizzato da Monserrat Caballé a Saragozza e il concerto di Natale a Roma, ancora con il soprano spagnolo. Ha successivamente preso parte a recital e gran gala a Pechino, Glasgow, Brema, Londra, Copenaghen, a Astana in Kazakistan, nonché in varie città italiane, collaborando con formazioni quali la Shenzhen Symphony, l'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza e la Royal Scottish National Orchestra. Ha al suo attivo registrazioni per Radio Vaticana, realizzate nel 2008. Nel 2012, per Ravenna Festival, ha preso parte alla Trilogia d'autunno, per la regia di Cristina Muti, esibendosi in *Rigoletto*, sia al Teatro Alighieri che al Municipale di Piacenza, nonché al Teatro dell'Opera di Manama in Bahrain. Ha poi cantato in *Traviata*, diretto da Gustav Kuhn, a Erl, in Austria.

David Ferri Durà



Nato a València, in Spagna, dopo aver conseguito il diploma in Chitarra classica presso il Conservatorio Superiore di Musica, intraprende lo studio del canto sotto la guida di María Ángeles Peters e di Victor Alonso presso il Conservatorio Comunale della stessa città. Dove, in qualità di aiuto regista, affronta le prime esperienze teatrali al Palau de les Arts, per poi passare, per un breve periodo, al Teatro Comunale di Firenze.

Nel 2010 inizia a studiare con il tenore Antonio Lemmo, esibendosi in un Concerto lirico sinfonico con l'Orchestra Teatro Opera and Ballet di Tblisi al Teatro Romano di Gubbio, alla Basilica Superiore di Assisi e a Villa Vitali di Fermo, e dando così il via ad una intensa attività artistica.

Sempre nel 2010 interpreta il ruolo di Bastien in *Bastien und Bastienne* di Mozart a Nantes e canta in concerto ad Aversa durante il "Premio Cimarosa" della Fondazione Cimarosa.

L'anno successivo veste i panni di Peppe Arlecchino in diverse produzioni dei *Pagliacci* di Leoncavallo: al Teatro Goldoni di Livorno e al Comunale Luciano Pavarotti di Modena, poi al Teatro Cilea di Reggio Calabria e infine al Teatro del Giglio di Lucca e al Teatro Verdi di Pisa. Sempre nel 2011 debutta nel ruolo di Mitrane nella *Semiramide* di Rossini al San Carlo di Napoli, e canta come Rinuccio nel *Gianni Schicchi* di Puccini al Teatro Grande di Brescia.

Nel 2012 è Bertrando ne *L'inganno felice* di Rossini alla Fenice di Venezia, e Giambarone nel *Don Trastullo* di Jommelli di nuovo al San Carlo. Inoltre, prende parte alla prima mondiale dell'opera *Nûr* di Marco Taralli al Festival della Valle d'Itria, nel ruolo di Samih, e partecipa al concerto di beneficenza per la raccolta fondi per i terremotati emiliani a Cantiano.

Recentemente, ha interpretato Arturo nei *Puritani* di Bellini per la Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi, e di nuovo Bastiano in *Bastien und Bastienne* di Mozart al Teatro della Reggia di Caserta. Poi Ferrando, nel *Così fan tutte* mozartiano (al Goldoni di Livorno) e il Conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* (al Preggio Music Festival di Perugia). Ha inoltre cantato nella Messa dell'incoronazione di Mozart per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma.

Born in Valencia, Spain, he got a degree in classical guitar at the local Conservatory of Music, then began to study singing with María Ángeles Peters and Victor Alonso at the Municipal Conservatory. He started working in the theatre as Assistant director at the Palau de les Arts, then moved to Italy for a short period, working at the Teatro Comunale in Florence. In 2010 he began studying with tenor Antonio Lemmo, performing in a lyrical symphonic concert with the Tbilisi Opera and Ballet Orchestra at the Roman Theatre in Gubbio, in the Upper Church of the San Francesco Basilica in Assisi and in the Villa Vitali in Fermo, which marked the beginning of his intense artistic activity.

Also in 2010, he sang in the role of Bastien in Mozart's *Bastien und Bastienne* (Nantes), and he performed in concert in Aversa for the "Cimarosa Prize" sponsored by the Cimarosa Foundation. In 2011 he sang in the role of Peppe Arlecchino in several productions of Leoncavallo's *Pagliacci*: Teatro Goldoni (Livorno), Teatro Luciano Pavarotti (Modena), Teatro Cilea (Reggio Calabria), Teatro del Giglio (Lucca) and Teatro Verdi (Pisa). Also in 2011 he made his debut as Mitrane in Rossini's *Semiramide* at the San Carlo in Naples, and sang in the role of Rinuccio in Puccini's *Gianni Schicchi* at Teatro Grande, Brescia.

In 2012 he was Bertrando in Rossini's *L'inganno felice* at La Fenice in Venice, and Giambarone in Jommelli's *Don Trastullo* at the San Carlo, Naples. He also took part in the world premiere of Marco Taralli's *Nûr* at Festival della Valle d'Itria, where he covered the role of Samih; he then participated in the charity concert for the earthquake victims in the Emilia region in Cantiano.

He recently starred as Arturo in Bellini's *I puritani* for the Pergolesi Spontini Foundation (Jesi), and again as Bastien in Mozart's *Bastien und Bastienne* at Teatro della Reggia, Caserta. He then was Ferrando in Mozart's *Così fan tutte* (Goldoni Theatre, Livorno) and Count Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* (Preggio Music Festival, Perugia). He also sang in Mozart's *Coronation Mass* at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome.



Carlos García-Ruiz

Born in Huelva, Spain, Carlos began his musical studies in the choir of the local Lyrical Theatre Association, then he studied cello at the Conservatories of Huelva and Madrid. He then attended Madrid School of Singing, where he graduated and specialized in opera singing with several important teachers.

He sang in the role of Arcas in Gluck's *Iphigenie en Aulis*, conducted by Riccardo Muti at the Rome Opera House; he was Basilio in Rossini's *Il barbiere di Siviglia* at Teatro Real in Madrid, directed by Emilio Sagi and conducted by Philippe Bach; he was Don Prudencio in *Il viaggio a Reims*, also directed by Sagi and conducted by Alberdo Zedda at the Arriaga Theatre, Bilbao, and the Palacio de Festivales, Santander. He was Lord Walton in *I puritani* at Teatro Gayarre, Pamplona; Sciarone in *Tosca* at Teatro Campos Elíseos, Bilbao, the Baluarte, Pamplona, the Filharmonia Warmian-Mazurska in Olsztyn, Poland; Reinmar von Zweter in Wagner's *Tannhäuser* at Teatro Perez Galdos in Las Palmas de Gran Canaria; Guglielmo in *Così fan tutte* in Las Palmas de Gran Canaria and the Rivoli Theatre in Oporto; the Flemish Deputy in Verdi's *Don Carlo* at Teatro Real in Madrid. He also sang in the roles of Don Alfonso in *Così fan tutte*, Colas in *Bastien und Bastienne*, Figaro and Bartolo in Mozart's *Le nozze di Figaro*, Mercury and Jupiter in Lully's *Triomphe de l'Amour* and Buff in Mozart's *Der Schauspieldirektor*.

He interpreted Mozart's *Requiem* at the National Auditorium of Music in Madrid with the soloists of the Moscow Symphony Orchestra conducted by Yuri Bashmet. He was Simpson in Sorozábal's zarzuela *La taberbera del puerto* at Gran Teatro de Huelva.

He participated in such festivals as the Cycle of Young Singers of Asociación Amigos de la Ópera in Madrid, the 15th Music Festival Via Magna in Cajamadrid, the Cycle Chamber ORCAM at the Auditorium of the Fundación Canal Isabel II, where he interpreted Schumann's *Spanische Lieder* (recorded by Classical National Radio).

Nato a Huelva, in Spagna, inizia gli studi musicali nel coro dell'Associazione Teatro Lirico della sua città, per poi studiare violoncello in Conservatorio a Huelva poi a Madrid. Alla Scuola superiore di canto a Madrid si diploma, specializzandosi in canto operistico, per poi seguire i corsi di importanti maestri. Ha interpretato Arcas in *Iphigénie en Aulide* di Gluck al Teatro dell'Opera di Roma sotto la direzione di Riccardo Muti, Basilio nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini al Real di Madrid con la regia di Emilio Sagi e la direzione di Philippe Bach, Don Prudencio nel *Viaggio a Reims*, ancora con la regia di Sagi e la direzione di Alberdo Zedda al Teatro Arriaga di Bilbao e al Palacio de Festivales de Santander. È stato Lord Walton nei *Puritani* al Teatro Gayarre a Pamplona (diretto da Miquel Ortega); Sciarone in *Tosca* al Teatro Campos Elíseos di Bilbao, al Baluarte a Pamplona, alla Filharmonia Warminsko-Mazurska a Olsztyn in Polonia (diretto da Piotr Sulkowsky); Reinmar von Zweter in *Tannhäuser* al Teatro Perez Galdos di Las Palmas de Gran Canaria; Guglielmo nel *Così fan tutte* a Las Palmas de Gran Canaria (direzione di Pedro Halffter, regia di Katharina Wagner) e al Teatro Rivoli di Oporto; il Deputato Fiammingo nel *Don Carlo* di Verdi al Teatro Real di Madrid (direzione di Jesús López-Cobos, regia di Hugo de Ana). Ha vestito inoltre i panni di Don Alfonso in *Così fan tutte*, Colas nel *Bastien und Bastienne*, Figaro e Bartolo nelle *Nozze di Figaro*, Mercurio e Giove nel *Triomphe de l'Amour* di Lully, Buff nel *Der Schauspieldirektor* di Mozart.

Ha interpretato il *Requiem* di Mozart all'Auditorium Nazionale di Musica a Madrid con i solisti della Symphony Orchestra di Mosca diretti da Yuri Bashmet e il ruolo di Simpson nella zarzuela *La taberbera del puerto* di Sorozábal al Gran Teatro di Huelva.

Ha partecipato a festival quali Cycle of Young Singers della Asociación Amigos de la Ópera a Madrid, 15th Music Festival Via Magna di Cajamadrid, Cycle Chamber ORCAM all'Auditorium della Fundación Canal Isabel II interpretando gli *Spanische Lieder* di Schumann (registrati da Classical National Radio).

Yusif Eyvazov



Nato a Baku, in Azerbaijan, compie gli studi musicali presso il Conservatorio "Pëtr Il'ič Čajkovskij" di Mosca. Da alcuni anni vive in Italia, dove si è perfezionato con maestri quali Franco Corelli e Ghena Dimitrova.

Si è affermato, come finalista e vincitore, in numerosi concorsi internazionali, tra cui quello di Capriolo, il "Pertile Martinelli" e il Concorso "Opera in Canto" di Milano. Numerosi i recital e le produzioni a cui ha preso parte, misurandosi con un repertorio che comprende titoli di Giuseppe Verdi, come *Aida*, *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Macbeth*; e di Giacomo Puccini, come *Tosca*, *Turandot* e *Il tabarro*, ma anche *Carmen* di Georges Bizet e *Andrea Chénier* di Umberto Giordano.

Di particolare rilevanza sono il recente debutto al Teatro Bolshoi di Mosca come Cavaradossi nella *Tosca*, e quello in *Aida* nel circuito estivo di Opera Fiesole, eppoi diversi concerti lirici con l'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano.

Born in Baku, Azerbaijan, he studied music at the "Tchaikovsky" Conservatory in Moscow. He then moved to Italy, where he studied with such masters as Franco Corelli and Ghena Dimitrova. He was finalist and winner in several international competitions, including Capriolo, "Pertile Martinelli" and the "Opera in Canto" Competition, Milan. He took part in several recitals and productions, starring in a repertoire which includes Giuseppe Verdi's *Aida*, *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Macbeth*, and Giacomo Puccini's *Tosca*, *Turandot* and *Il tabarro*, besides Georges Bizet's *Carmen* and Umberto Giordano's *Andrea Chénier*. His recent debut at the Bolshoi Theatre in Moscow as Cavaradossi (*Tosca*) is worth mentioning, but he also sang in *Aida* for the summer season of Opera Fiesole and in several opera concerts with the Giuseppe Verdi Symphonic Orchestra, Milan.



Matias Tosi

Born in Buenos Aires in 1980, he graduated in dance, acting and singing. At the age of 18 he joined Teatro Colón Opera Studio. He moved to Germany in 2000 to continue his vocal studies at the Musikhochschule in Munich with Wolfgang Brendel and then with Saverio Suarez-Ribaudó. His European career soon started at the Stadttheater in Regensburg, where he made his debut in the roles of Escamillo in *Carmen*, Mephistopheles, Dulcamara in *L'elisir d'amore*, Don Giovanni, Iago in *Otello* and the four villains in *Les Contes d'Hoffmann*. In the 2007-2008 season he became a member of Staatsoper Stuttgart after his debut in *Turandot* and *Faust*, covering the roles of Guglielmo in *Così fan tutte*, Le Gouverneur in *Le Comte d'Ory*, Escamillo in *Carmen*, Papageno in *Die Zauberflöte* and Holoferne in *Judith*. He is a regular guest of the Essen Theatre, where he sings in the roles of Escamillo, Mustafa in *L'italiana in Algeri* and Figaro in *Le nozze di Figaro*. He also performs in a new production of *Don Giovanni*, alternating in the roles of Don Giovanni and Leporello (a production awarded with "Best Show of the Year"). In Frankfurt he performed in *Un ballo in maschera* and *Lucia di Lammermoor*, while in Basel he sang in *Le nozze di Figaro*. He performed in such festivals as the Savonlinna Opera Festival, the Bregenz Festival, the Salzburg Festival and the Opera Festival Heidenheim. In the 2011-12 season he joined Opera of Cologne, singing in *War and Peace*, *Ariadne auf Naxos*, *La clemenza di Tito*, in the world premiere of Ludger Vollmers' *Border* and, more recently, in *Anne Boleyn* and the *Triptych*. In Italy, he sang in *La Traviata*, directed by Brockhaus at Teatro Carlo Felice in Genoa in 2010, and in *Der König Kandaules* conducted by Asher Fish and directed by Manfred Schweigkofler at the Teatro Massimo, Palermo, in 2012.

Nasce a Buenos Aires nel 1980, città in cui studia diplomandosi in danza, recitazione e canto, per poi, diciottenne, entrare a far parte dell'Opera studio del Teatro Colón. Trasferitosi in Germania nel 2000, prosegue gli studi di canto con Wolfgang Brendel alla Musikhochschule di Monaco di Baviera, poi con Saverio Suarez-Ribaudó.

La carriera europea lo vede presto allo Stadttheater di Regensburg, dove debutta nei ruoli di Escamillo in *Carmen*, Mefistofele, Dulcamara nell'*Elisir d'amore*, Don Giovanni, Jago in *Otello*, e dei quattro cattivi in *Les Contes d'Hoffmann*. Dello Staatsoper di Stoccarda, dopo il debutto in *Turandot* e in *Faust*, diviene membro effettivo nella stagione 2007-2008, misurandosi con i ruoli di Guglielmo in *Così fan tutte*, Le Gouverneur in *Le Comte d'Ory*, Escamillo in *Carmen*, Papageno in *Die Zauberflöte* ed Holoferne in *Judith*. Ospite regolare del Teatro di Essen, vi interpreta di nuovo Escamillo, poi Mustafà nell'*Italiana in Algeri* e Figaro nelle *Nozze di Figaro*; vi canta inoltre in una nuova produzione (premiata come "spettacolo dell'anno") di *Don Giovanni*, alternandosi nei ruoli di Don Giovanni e Leporello.

A Francoforte si esibisce in *Un ballo in maschera* e in *Lucia di Lammermoor*, mentre a Basilea canta *Nozze di Figaro*. Ed è ospite di festival come l'Opera Festival di Savonlinna, il Festival di Bregenz, quello di Salisburgo, l'Opera Festival di Heidenheim. Entra a far parte dell'Opera di Colonia dalla stagione 2011-12, cantando, oltre che in *Guerra e pace*, in *Ariadne auf Naxos* e ne *La clemenza di Tito*, anche nella prima mondiale di *Border* di Ludger Vollmers, nonché, più recentemente in *Anna Bolena* e nel *Trittico*.

In Italia, ha cantato al Teatro Carlo Felice di Genova nella *Traviata*, con la regia di Brockhaus nel 2010, e al Teatro Massimo di Palermo in *Der König Kandaules*, nel 2012 con la regia di Manfred Schweigkofler e la direzione di Asher Fish.

Claudio Levantino



Nato a Palermo nel 1985, intraprende lo studio del canto a vent'anni con l'ammissione all'Accademia Lirica del Mediterraneo diretta da Pietro Ballo. Nel 2008 partecipa alla master class di Enzo Dara ed al concerto finale tenutosi al Teatro Guglielmi di Massa Carrara. Frequenta poi la master class "L'interpretazione del repertorio operistico" con Marco Balderi.

Nel 2009 debutta al Teatro Bellini di Adrano nella *Traviata* (Marchese d'Obigny), ed in *Rigoletto* (Marullo), sotto la direzione di Leone Magiera. Nel dicembre dello stesso anno partecipa al Gala lirico in onore di Luciano Pavarotti al Teatro Massimo di Palermo.

Nel 2010 canta al Teatro Carani di Sassuolo, accompagnato da Magiera. Nel 2011 vince il Concorso internazionale "Claudio Barbieri" al Teatro De André di Casalgrande (Reggio Emilia) per poi cantare ne *L'elisir d'amore*, in cui debutta come Dulcamara. Nello stesso anno è Baldassare in *Amahl and the Night Visitors* di Giancarlo Menotti al Teatro Politeama di Palermo, e vince il XIII Concorso internazionale "Tito Schipa" al Politeama Greco di Lecce, tornando così ad esibirsi nel ruolo di Dulcamara.

Nel 2012 si aggiudica il premio "Annamaria e Nicolò Alaimo" come miglior giovane talento lirico al II Concorso internazionale "Il belcanto" indetto dal basso Simone Alaimo. E risulta finalista, ai concorsi "Marcello Giordani" di Fano (dove riceve il Premio assegnato dall'Orchestra Giuseppe Verdi di Milano) e "Toti dal Monte" di Treviso.

Recentemente ha debuttato al Filarmonico di Verona nella *Gazza ladra* di Rossini con la regia di Damiano Michieletto, al Massimo di Palermo in *Madama Butterfly* e in *Rigoletto* con la regia di Henning Brockhaus, all'Olimpico di Vicenza ne *Le nozze di Figaro*. Nel 2013 ha preso parte alla Trilogia d'autunno di Ravenna Festival in *Traviata* e in *Rigoletto*, produzione quest'ultima che l'ha portato al Teatro dell'Opera di Manama in Bahrain.

Born in Palermo in 1985, he began to study singing at the age of twenty, when he joined the Mediterranean Opera Academy under Pietro Ballo. In 2008 he took part in Enzo Dara's master class, with a final concert held at Teatro Guglielmi, Massa Carrara. He then attended a master class on "The interpretation of the operatic repertoire" with Marco Balderi. In 2009 he made his debut at Teatro Bellini, Adrano, in *La Traviata*, covering the role of the Marquis d'Obigny, and in *Rigoletto* in the role of Marullo, conducted by Leone Magiera. He also performed at Teatro Politeama (Palermo) and Teatro 2000 (Ragusa) with airs from Donizetti's *L'elisir d'amore*. In December 2009 he took part in the Opera Gala in honour of Luciano Pavarotti at Teatro Massimo, Palermo.

2010 saw him singing at Teatro Carani, Sassuolo, accompanied by Magiera. In 2011 he won the "Claudio Barbieri" International Competition, debuting as Dulcamara in *L'elisir d'amore*. In the same year he was Baldassare in Giancarlo Menotti's *Amahl and the Night Visitors* at Teatro Politeama, Palermo. As Dulcamara he also won the XIII "Tito Schipa" International Competition. In 2012 he won the "Annamaria and Nicolò Alaimo" award as the Best young lyrical talent in the 2nd International Competition "Il bel canto". Levantino ranked among the finalists at the competitions "Marcello Giordani", Fano, (where he was awarded a prize by the Giuseppe Verdi Orchestra) and "Toti dal Monte", Treviso. He recently debuted at the Verona Philharmonic in Rossini's *La gazza ladra*, directed by Damiano Michieletto, at Teatro Massimo (Palermo) in *Madama Butterfly* and *Rigoletto*, directed by Henning Brockhaus, and at the Olimpico (Vicenza) in *Le nozze di Figaro*. In 2013 he took part in the Autumn Trilogy for Ravenna Festival, performing in *La Traviata* and *Rigoletto*. In the same production of *Rigoletto* he performed at the Opera House in Manama, Bahrain.



© Ivano Covriello

After graduating from the Conservatory of Cuneo, Monica Tarone won the 2001 As.Li.Co. award for the role of Nannetta in *Falstaff*, and the "Mattia Battistini" competition in Rieti as Norina in *Don Pasquale* and as Zerlina in *Don Giovanni*. The following year she made her debut at La Scala in *Le nozze di Figaro* and *Iphigénie en Aulide* under the baton of Riccardo Muti, which opened the opera season at the Teatro degli Arcimboldi on December 7, 2002, and was broadcast live throughout Europe. She then performed in *Adriana Lecouvreur*, Menotti's *Il telefono*, *La Traviata* (Violetta), *L'elisir d'amore* (Adina), *Le nozze di Figaro* (Susanna), *Faust* (Marguerite), *Falstaff* (Alice). In 2007, for the Sagra Musicale Malatestiana of Rimini, she sang in the role of Bellezza in the first Italian scenic performance of Händel's *Trionfo del tempo e del disinganno*, directed by Denis Krief.

Once again under the baton of Riccardo Muti, she was Irene in Cimarosa's *Ritorno di Don Calandrino* at the Salzburger Festspiele, where she returned one year later with Hasse's oratorio *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*. Again under Muti's baton, in 2009 she made her debut at the Rome Opera House in Gluck's *Iphigénie en Aulide*. In 2010 she sang in the Christmas Concert held at the Italian Senate, broadcasted live by RAI Uno. She was Marie in Donizetti's *Fille du régiment* at the Opéra Comédie in Montpellier, directed by Davide Livermore, and again Violetta in *La Traviata* conducted by Alain Altinoglu and directed by Jean Paul Scarpitta. She made her debut as Juliette in Gounod's *Roméo et Juliette* at Teatro Verdi (Pisa) and Teatro Alighieri (Ravenna).

In 2012, she took part in the Autumn Trilogy directed by Cristina Muti, performing in *La Traviata* in the protagonist's role, which she resumed at the San Carlo in a production conducted by Michele Mariotti and directed by Ferzan Ozpetek. She then sang in Hong Kong under Roberto Abbado. She recently performed at La Scala in *Falstaff*, conducted by Daniel Harding and directed by Robert Carsen.

Monica Tarone

Diplomata presso il Conservatorio di Cuneo, ha vinto concorsi, quali As.Li.Co per il ruolo di Nannetta nel *Falstaff* e "Mattia Battistini" di Rieti come Norina nel *Don Pasquale* e come Zerlina nel *Don Giovanni*.

Debutta alla Scala ne *Le nozze di Figaro* e in *Iphigénie en Aulide* sotto la direzione di Riccardo Muti, partecipando con quest'ultima all'inaugurazione della stagione lirica al Teatro Arcimboldi, trasmessa in diretta radiofonica, il 7 dicembre 2002.

Successivamente canta in titoli quali *Adriana Lecouvreur*, *Il telefono* di Menotti, *La Traviata* (Violetta) in tournée in Germania, *L'elisir d'amore* (Adina), *Le nozze di Figaro* (Susanna), *Faust* (Marguerite), *Falstaff* (Alice).

Per la Sagra Musicale Malatestiana di Rimini, è Bellezza nella prima esecuzione italiana in forma scenica del *Trionfo del tempo e del disinganno* di Händel con la regia di Denis Krief.

Per la direzione di Riccardo Muti è Irene nel *Ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa al Salzburger Festspiele dove torna per l'oratorio *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore* di Hasse, di nuovo diretta da Muti. Sotto la cui bacchetta, nel 2009, debutta al Teatro dell'Opera di Roma nell'*Iphigénie en Aulide* di Gluck, per poi partecipare l'anno successivo al Concerto di Natale dal Senato, trasmesso su RaiUno.

All'Opéra Comédie di Montpellier, è Marie nella *Fille du régiment* di Donizetti, con la regia di Davide Livermore, e Violetta nella *Traviata* diretta da Alain Altinoglu, con la regia di Jean Paul Scarpitta. Debutta come Juliette nel *Roméo et Juliette* di Gounod al Verdi di Pisa e all'Alighieri di Ravenna.

Nel 2012, per Ravenna Festival, ha preso parte alla Trilogia d'autunno, con la regia di Cristina Muti, esibendosi come protagonista in *Traviata*. Ruolo che ha ripreso per il Teatro San Carlo, con la regia di Ferzan Ozpetek e diretta da Michele Mariotti, poi in tournée ad Hong Kong diretta da Roberto Abbado. Recentemente ha cantato alla Scala in *Falstaff* diretta da Daniel Harding con la regia di Robert Carsen.

Diana Mian



Nata in provincia di Gorizia, inizia precocemente lo studio del canto lirico seguita per anni da Alessandro Vitiello. Attualmente studia con Fernando Cordeiro Opa.

Si afferma vincendo numerosi concorsi quali "Città di Brescia", "Voci Liriche Rosetum" di Milano, As. Li. Co., fino al Primo premio assoluto al "Giovan Battista Velluti" di Riviera del Brenta e il secondo premio al Concorso "Iris Adami Corradetti" di Padova, nonché il Premio "Di Stefano" a Trapani.

Debutta, giovanissima, alla Fenice di Venezia come Juliette in *Roméo et Juliette*, per poi interpretare ruoli mozartiani quali Zerlina nel *Don Giovanni* all'Olimpico di Vicenza, la Contessa nelle *Nozze di Figaro* al Palau de Les Arts di Valencia, Fiordiligi in *Così fan tutte* con As. Li. Co. Canta inoltre nella *Serva padrona*, nel *Matrimonio segreto* (ad Ankara, Izmir, Istanbul e Praga), nella *Bohème* (a Sassari e Lecco); il *campanello*, *Don Pasquale* e *L'elisir d'amore* a Bergamo e a Tokyo. Debutta inoltre nel ruolo di Elvira nell'*Ernani* di Verdi a Pordenone.

Al Teatro Bolshoi di Tashkent (in Uzbekistan) veste i panni di Mimì nella *Bohème*, poi è Donna Elvira nel *Don Giovanni* al Teatro Giovanni da Udine. Ha cantato come Anna Kennedy in *Maria Stuarda* al Teatro Donizetti di Bergamo, al Sociale di Rovigo e al Maggio Musicale Fiorentino; come Fiordiligi in *Così fan tutte* per "La Scuola all'Opera" sempre a Bergamo; infine, come Betty in *Le chalet* di Adam e come Fatima in *Ricciardo e Zoraide* al Festival Rossiniano di Wildbad.

In ambito sacro e sinfonico ha interpretato diverse pagine di Mozart e di Vivaldi, poi lo *Stabat Mater* di Haydn, il *Sogno di una notte di mezz'estate* di Mendelssohn, i *Carmina Burana* di Orff, la *Resurrezione di Cristo* di Perosi e la *Misa Criolla* di Ariel Ramirez. Perfezionatasi con il Trio di Trieste e con Michael Flaksman nel repertorio cameristico, si è aggiudicata il Primo premio assoluto ed il Premio speciale "Renova Palace" alla Rassegna di Musica da Camera "I Giovani per i Giovani" di Ravenna e il Primo premio assoluto al Concorso "Lilian Caraian" di Trieste. È direttrice del Coro misto "Giuseppe Verdi" di Ronchi dei Legionari (Gorizia).

Born in the province of Gorizia, she started singing early, studying with Alessandro Vitiello. She currently studies with Fernando Cordeiro Opa. She won several competitions: "City of Brescia", "Voci Liriche Rosetum" (Milan), As.Li.Co. She earned the first prize at the "Giovan Battista Velluti" competition and the second prize (as first soprano) in the "Iris Adami Corradetti" competition, as well as the "Di Stefano" Prize in Trapani. She made her debut at La Fenice, Venice, as Juliette in *Roméo et Juliette*. She then covered several Mozart roles such as Zerlina in *Don Giovanni* at the Olimpico, Vicenza, the Countess in *Le nozze di Figaro* at the Palau de Les Arts, Valencia and Fiordiligi in *Così fan tutte* with As.Li.Co. She also sang in *La serva padrona*, *Il matrimonio segreto* (Ankara, Izmir, Istanbul and Prague), *La bohème* (Sassari and Lecco), *Il campanello*, *Don Pasquale* and *L'elisir d'amore* (Bergamo and Tokyo). She debuted in the role of Elvira in Verdi's *Ernani* in Pordenone. At the Bolshoi Theatre in Tashkent (Uzbekistan) she sang in the role of Mimì in *La bohème*, then she was Donna Elvira in *Don Giovanni* at the Teatro Giovanni da Udine. She sang in the role of Anna Kennedy in *Maria Stuarda* at Teatro Donizetti (Bergamo), Teatro Sociale (Rovigo) and Maggio Musicale Fiorentino. She covered the role of Fiordiligi in *Così fan tutte* for "La Scuola all'Opera" in Bergamo; she was Betty in Adam's *Le chalet* and Fatima in *Ricciardo e Zoraide* at the Rossini Festival, Wildbad. Her sacred and symphonic repertoire includes several pages by Mozart and Vivaldi, Haydn's *Stabat Mater*, Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*, Orff's *Carmina Burana*, Perosi's *La resurrezione di Cristo* and Ariel Ramirez's *Misa Criolla*. After her master classes in the chamber music repertoire with Trio di Trieste and Michael Flaksman, she was awarded the First prize and the "Renova Palace" special prize at the "I Giovani per i Giovani" Chamber Music Festival in Ravenna. She also earned the First Prize at the "Lilian Caraian" Competition in Trieste. She is the director of the "Giuseppe Verdi" Choir in Ronchi dei Legionari (Gorizia).



© Martin Kaufhold

Born in Sofia in 1976, Kiril studied singing at the local National Academy of Music, and won numerous competitions in Bulgaria, Vienna, Warsaw, Barcelona and Brescia. After his debut in Mozart's *Don Giovanni* at the National Academy of Music in Sofia, he joined the Sofia National Opera ensemble and sang in opera houses all over Bulgaria for two years. Among the roles that make up his repertoire are Verdi's Nabucco, Simon Boccanegra, Amonasro (*Aida*), Germont (*La Traviata*), Renato (*Un ballo in maschera*), Falstaff, Rodrigo (*Don Carlo*) and Miller (*Luisa Miller*); he was Figaro in Rossini's *Il Barbiere di Siviglia* and Dandini in *Cinderella*. He then covered the roles of Marcello in Puccini's *La bohème*, Riccardo in Bellini's *I puritani*, Silvio in *Pagliacci*, the Count in Mozart's *Le nozze di Figaro* and Enrico in Donizetti's *Lucia di Lammermoor*. In 2010, he sang in a new production of *Falstaff* at the Wiesbaden Opera House, where he returned the following year with *Il barbiere di Siviglia* and *Luisa Miller*. In 2011, besides the role of Falstaff for his debut at the Staatsoper, Hamburg, he was Count di Luna in *Il Trovatore* in Cologne and Miller in Essen. In the 2012-13 season he performed in *Simon Boccanegra* (Wiesbaden), *Aida* and *Falstaff* (Wuppertal), *Don Pasquale* (Darmstadt) and Donizetti's *Elisir d'amore* (Zagreb).

Kiril Manolov

Nato a Sofia nel 1976, studia canto presso l'Accademia Nazionale di Musica della sua città, per poi vincere numerosi concorsi di canto in Bulgaria, ma anche a Vienna, Varsavia, Barcellona e Brescia.

Dopo il debutto nel *Don Giovanni* di Mozart all'Accademia Nazionale di Musica di Sofia, canta in tutti i teatri d'opera bulgari entrando a far parte, per due anni, dell'ensemble del Teatro Nazionale dell'Opera di Sofia.

Tra i ruoli che costituiscono il suo repertorio, quelli verdiani di Nabucco, Simon Boccanegra, Amonasro in *Aida*, Germont in *Traviata*, Renato in *Un ballo in maschera*, Falstaff, Rodrigo nel *Don Carlo*, Miller in *Luisa Miller*; poi quelli rossiniani di Figaro nel *Barbiere di Siviglia* e Dandini nella *Cenerentola*. E ancora i ruoli di Marcello nella *Bohème* di Puccini, di Riccardo nei *Puritani* di Bellini, di Silvio nei *Pagliacci* di Leoncavallo, del Conte nelle *Nozze di Figaro* di Mozart e di Enrico nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

Nel 2010 canta in una nuova produzione di *Falstaff* al Teatro dell'Opera di Wiesbaden, dove torna l'anno successivo con il *Barbiere di Siviglia* e *Luisa Miller*; nel 2011, oltre a riprendere il ruolo di Falstaff debuttando allo Staatsoper di Amburgo, è il Conte di Luna nel *Trovatore* a Colonia e Miller ad Essen.

Nella scorsa stagione ha ripreso il *Simon Boccanegra* a Wiesbaden, *Aida* e *Falstaff* a Wuppertal, *Don Pasquale* a Darmstadt, e si è esibito nell'*Elisir d'amore* di Donizetti a Zagabria.

Francesco Landolfi



© Ignazio Russo

Nato a Caserta, si diploma in Canto al Conservatorio di Benevento e si laurea in Lettere e Filosofia alla Seconda Università di Napoli.

Partecipa a vari corsi di perfezionamento presso il Cubec di Vignola, l'Accademia della voce di Torino e l'Ateneo della Lirica di Sulmona, nonché a master class d'interpretazione scenico-vocale con prestigiosi maestri. Attualmente studia con il mezzosoprano Marilena Laurenza.

Vince numerosi concorsi lirici internazionale tra cui: "Toti Dal Monte", "Mattia Battistini", "Ruggero Leoncavallo", "Mario Lanza", "Ottavio Ziino", "Maria Caniglia", "Tommaso Traetta", "Marie Kraja", "Giacomo Lauri Volpi" ed i Concorsi Comunità Europea As.Li.Co. di Como e "Adriano Belli" di Spoleto.

Dal 2006 ha interpretato *Thaïs* di Massenet, *Il viaggio a Reims* e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Il flauto magico*, *Don Giovanni* e *Thamos, re d'Egitto* di Mozart, *Nabucco*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore*, *Aida*, *Un ballo in maschera* e *Falstaff* di Verdi, *Madama Butterfly*, *Tosca* e *La bohème* di Puccini, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Il cavaliere errante* di Traetta, *La serva padrona* di Pergolesi, *La franchezza delle donne* di Giuseppe Sellitto e *L'Arlesiana* di Cilea. Più recentemente, anche *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Napoli milionaria* di Rota.

Ha collaborato con direttori d'orchestra quali: Bruno Bartoletti, Omer Meir Wellber, Filippo Zigante, Gian Paolo Bisanti, Claudio Desderi, Gian Michele D'Errico, Giuseppe Sabbatini, Alberto Veronesi, Murray Perahia, Peter Marschik, Giovanni Di Stefano, Manfred Brandstätter e Georg Fritzsch. E con registi quali: Giancarlo Cobelli, Antonio Calenda, Matelda Cappelletti, Ugo Gregoretti, Sergio Rendine, Michele Mirabella, Ivan Stefanutti, Francesco Torrigiani, Andrejs Zagars.

Nel 2012, per Ravenna Festival e con la regia di Cristina Muti, ha preso parte alla Trilogia d'autunno, esibendosi nel ruolo del titolo in *Rigoletto*, produzione che l'ha portato ad esibirsi anche al Teatro dell'Opera di Manama in Bahrain.

Caserta-born Francesco Landolfi graduated in singing at the Conservatory of Benevento. He also holds a degree from the Faculty of Literature and Philosophy of the University of Naples.

He attended postgraduate courses at Cubec (Vignola), Accademia della voce (Turin) and Ateneo della Lirica (Sulmona), and a master class in opera interpretation with important teachers. He is currently studying with mezzo soprano Marilena Laurenza.

He won numerous international opera competitions among which: "Toti Dal Monte", "Mattia Battistini", "Ruggero Leoncavallo", "Mario Lanza", "Ottavio Ziino", "Maria Caniglia", "Tommaso Traetta", "Marie Kraja", "Giacomo Lauri Volpi" and the UE awards As.Li.Co. (Como) and "Adriano Belli" (Spoleto).

Since 2006 he has sang in Massenet's *Thaïs*, Rossini's *Il Viaggio a Reims* and *Barbiere di Siviglia*, Mozart's *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* and *Thamos, King of Egypt*, Verdi's *Nabucco*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore*, *Aida*, *Un ballo in maschera* and *Falstaff*, Puccini's *Madama Butterfly*, *Tosca* and *Bohème*, Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Traetta's *Cavaliere errante*, Pergolesi's *Serva padrona*, Giuseppe Sellitto's *La franchezza delle donne* and Cilea's *Arlesiana*. More recently, he performed in Mascagni's *Cavalleria rusticana* and Rota's *Napoli milionaria*. He has worked with such conductors as Bruno Bartoletti, Omer Meir Wellber, Filippo Zigante, Gian Paolo Bisanti, Claudio Desderi, Gian Michele D'Errico, Giuseppe Sabbatini, Alberto Veronesi, Murray Perahia, Peter Marschik, Giovanni Di Stefano, Manfred Brandstätter, and Georg Fritzsch. He collaborated with such directors as Giancarlo Cobelli, Antonio Calenda, Matelda Cappelletti, Ugo Gregoretti, Sergio Rendine, Michele Mirabella, Ivan Stefanutti, Francesco Torrigiani and Andrejs Zagars.

In 2012 he took part in the Autumn Trilogy for Ravenna Festival, directed by Cristina Muti, performing in the title role in *Rigoletto* on the stages of the Alighieri Theatre and the Opera House in Manama, Bahrain.



© Matthias Stier

Matthias Stier

Born in St. Gallen, Switzerland, he studied at the “Giuseppe Verdi” Conservatory in Turin, then he attended Elio Battaglia’s master classes at Salzburg Mozarteum, where he was awarded the 2006 prize for Best participant. At present he is studying with Roberto Bellotti in Milan.

Among his numerous awards the following are worth mentioning: in 2004 he was Best Lieder interpreter at the “Renata Tebaldi” Competition, San Marino; in 2005 he won the Calpurnia Prize at the Festival of Nations in Città di Castello, where he debuted as Harlequin in Szymanowski’s *Mandragora*. He also won the first prize at the “Silvio Omizzolo” International Competition, Padua, 2006, and at the Città di Conegliano competition in 2008.

He performed in the opening concert of the Reggio Parma Festival in 2005, and was a frequent guest of MITO Settembre Musica, accompanied by pianist Boris Petrushansky. He interpreted Dvořák’s *Requiem* with the Borusan Philharmonic Orchestra and the London Philharmonic Choir conducted by Gürer Aykal in Istanbul. He performed in a vocal recital with pianist Alexander Lonquich in Turin, Teatro Comunale (Treviso), Moscow (with Semyon Skigin) and Rouen.

In 2010-2011 he took part in *Boris Godunov* and *I vespri siciliani* at Teatro Regio (Turin). In 2011 he starred in Puccini’s *Messa di gloria* and premiered at the Staatstheater Braunschweig in the roles of Don Ottavio (*Don Giovanni*), Fenton (*Falstaff*), Tamino (*Die Zauberflöte*) and Adam in the concert performance of Carl Zeller’s *Der Vogelhändler*. In 2012 he was Count Almaviva in *Il barbiere di Siviglia*, and he took part in the productions of Ravel’s *L’heure espagnole* and *Le Rossignol*. He sang in Andrea Porteras’s *Tagete e la terra dell’arcobaleno* at the Festival of Stresa, in Schumann’s cycle *Dichterliebe* (Dresden) and in Haydn’s *Creation* (Bern).

In 2013 he sang in Händel’s *Saul* and Mozart’s *Così fan tutte* (Braunschweig), and in Schubert’s *Mass in E flat major* in Florence.

Nato a San Gallo, in Svizzera, intraprende gli studi al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Torino e frequenta le master class di Elio Battaglia al Mozarteum di Salisburgo, ottenendo nel 2006 un premio come miglior partecipante. Attualmente si perfeziona con Roberto Bellotti a Milano. Numerosi sono i riconoscimenti ottenuti: nel 2004 è stato premiato come miglior interprete di Lieder al Concorso “Renata Tebaldi” di San Marino, l’anno successivo ha ottenuto il Premio Calpurnia al Festival delle Nazioni di Città di Castello, dove debutta come Arlecchino nell’opera *La mandragora* di Szymanowski. Ha inoltre vinto il Primo premio al Concorso internazionale “Silvio Omizzolo” di Padova 2006 e al Città di Conegliano nel 2008.

Si è esibito al Reggio Parma Festival, dove ha preso parte al concerto di apertura del 2005, e più volte a MITO Settembre Musica, accompagnato anche dal pianista Boris Petrushansky. A Istanbul ha interpretato il Requiem di Dvořák con la Borusan Philharmonic Orchestra e il London Philharmonic Choir, sotto la guida di Gürer Aykal. A Torino si è esibito in un recital vocale col pianista Alexander Lonquich. A questo hanno fatto seguito altri recital al Teatro Comunale di Treviso, a Mosca, con Semjon Skigin, e a Rouen.

Nel 2010-2011 ha preso parte al *Boris Godunov* e *I vespri siciliani* al Regio di Torino, nel 2011 ha interpretato la *Messa di gloria* di Puccini e ha debuttato allo Staatstheater Braunschweig nei ruoli di Don Ottavio nel *Don Giovanni*, Fenton nel *Falstaff*, Tamino nel *Flauto magico* e Adam, in esecuzioni in forma di concerto, di *Der Vogelhändler* di Carl Zeller. L’anno successivo è stato il Conte d’Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* e ha partecipato ad allestimenti di *L’heure espagnole* e *Le Rossignol* di Ravel. Ha cantato in *Tagete e la terra dell’arcobaleno* di Andrea Porteras al Festival di Stresa, nel ciclo *Dichterliebe* di Schumann a Dresda e nella *Creazione* di Haydn a Berna.

Nel 2013 ha interpretato *Saul* di Händel e *Così fan tutte* di Mozart a Braunschweig e la *Messa in mi bemolle maggiore* di Schubert a Firenze.

Giorgio Trucco



Nato a Voghera, studia presso il Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano. Partecipa poi a diversi concorsi nazionali ed internazionali tra i quali l’“Enrico Caruso” e il “Mario Basiola”. Del 1999 è il suo debutto al Teatro alla Scala di Milano, nella nuova produzione di *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello, sotto la direzione di Riccardo Muti.

La sua vocalità lo porta ad affrontare un repertorio da tenore lirico e a debuttare nella *Traviata*, nel ruolo di Alfredo, a Biella, e in *Attila*, in quello di Foresto, al Teatro Municipale di Mantova.

Si è esibito in importanti manifestazioni, quali il Maggio Musicale Fiorentino e il Rossini Opera Festival, e in teatri italiani ed esteri, come il San Carlo di Napoli, il Comunale di Piacenza, il Donizetti di Bergamo, il Politeama di Lecce, i teatri di Fermo, di Busseto, di Alessandria, poi il Concertgebouw di Amsterdam, lo Stadtheater Wilbad e lo Stadtheater St. Gallen, e ancora i teatri di Atene, Lubeca, Saragoza, Montpellier, Toulon e l’Opéra di Nizza.

Oltre a Riccardo Muti, ha cantato sotto la direzione di Zubin Mehta, Gerd Albrecht, Ivor Bolton, Giuliano Carella, Alessandro De Marchi, Mark Elder, Marco Guidarini, Roberto Rizzi Brignoli, Antonio Fogliari, Diego Fasolis.

Nel 2012 ha preso parte alla Trilogia d’autunno di Ravenna Festival cantando in *Traviata*, *Trovatore* e *Rigoletto*, produzione quest’ultima che lo ha portato ad esibirsi al Teatro dell’Opera di Manama, in Bahrain. Più recentemente ha cantato in *Nabucco* (Ismaele) nei teatri di Saragoza, Cadice e Licante; infine nella *Forza del destino* al Teatro Verdi di Pisa.

Per la casa discografica Naxos ha inciso alcune opere di Rossini: *Otello*, *Ciro in Babilonia* e *Mosé in Egitto*. Ha inoltre preso parte all’incisione live, all’Opera di Montpellier, de *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari.

Born in Voghera (Pavia), Trucco studied at the “Giuseppe Verdi” Conservatory in Milan. He participated in several national and international competitions including “Enrico Caruso” and “Mario Basiola”.

1999 marked his debut at La Scala in Milan, in a new production of Paisiello’s *Nina, o sia La pazza per amore*, conducted by Riccardo Muti.

His voice lets him deal with a tenor’s repertoire, so he debuted in *La Traviata* in the role of Alfredo (Biella) and then in *Attila*, in the role of Foresto, at the Municipal Theater (Mantua).

He has performed in major events as Maggio Musicale Fiorentino and Rossini Opera Festival, and in Italian and foreign theatres such as Teatro San Carlo (Naples), Municipale (Piacenza), Donizetti (Bergamo), Politeama (Lecce), besides the theatres of Fermo, Busseto, Alessandria, the Concertgebouw in Amsterdam, the Stadtheater Wildbad, the Stadtheater St.Gallen, the theatres of Athens, Lübeck, Zaragoza, Montpellier, Toulon and the Opéra of Nice.

In addition to Riccardo Muti, he has performed under the batons of Zubin Mehta, Gerd Albrecht, Ivor Bolton, Giuliano Carella, Alessandro De Marchi, Mark Elder, Marco Guidarini, Roberto Rizzi Brignoli, Antonio Fogliari, Diego Fasolis. In 2012 he took part in the Autumn Trilogy for Ravenna Festival, directed by Cristina Muti, performing in *La Traviata*, *Il Trovatore* and *Rigoletto*. This production of *Rigoletto* reached the stage of the Opera House in Manama, Bahrain. More recently, he sang in *Nabucco* (Ismaele) in Zaragoza, Cadiz and Licante. He also performed in *La forza del destino* at Teatro Verdi (Pisa).

He has recorded some operas by Rossini for the Naxos label: *Otello*, *Ciro in Babilonia* and *Mosé in Egitto*. He also took part in live recording of Wolf-Ferrari’s *La vedova scaltra* at the Montpellier Opera.



© Blu Studio

Matteo Falcier

Born in Magenta in 1983, in 2009 he graduated with honours at the “Giuseppe Verdi” Conservatory in Milan with Gianni Mastino. In the same year he obtained the “Giuliano Panigati” scholarship from Val Ticino Rotary Club. In 2012-2013 he studied at the Academy of La Scala in Milan.

He made his debut as a soloist in 2005, in a concert organized by La Scala in the Basilica of San Marco in Milan, conducted by Bruno Casoni. In 2007 he was Alfredo in *La Traviata* with the Italian Opera Company, in a Schlothe Salzburg production which toured Germany, Austria and Norway.

In 2008 he sang in the role of Rodolfo in a Milan Conservatory new production of *La bohème* for the celebrations of Puccini’s anniversary. In 2010 he was Alfredo in *La Traviata*, on tour in Japan with the Milan Conservatory.

He recently was Paolino in *Il matrimonio segreto* conducted by Andrea Battistoni at the Stresa Festival, and by Michael Hampe at Teatro Regio (Turin). He was Dorvil in *La scala di seta* for Ticino Musical, Flavio in *Norma* and Don Ricardo in *Ernani* in Sassari, Arturo in *Lucia di Lammermoor* (Teatri del Circuito Lombardo), directed by Henning Brockhaus. He also sang in *La Cecchina, ossia la buona figliola* (Teatro Donizetti, Bergamo) and in *Zaira* (Festival della Valle d’Itria).

He performs in numerous concerts in Italy and abroad.

Nato a Magenta nel 1983, si diploma col massimo dei voti sotto la guida di Gianni Mastino presso il Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano nel 2009. Lo stesso anno vince la borsa di studio del Rotary Club Val Ticino intitolata a Giuliano Panigati. Nel biennio 2012-2013 è allievo dell’Accademia del Teatro alla Scala di Milano.

Ha debuttato come solista nel 2005 in un concerto organizzato dal Teatro alla Scala presso la Basilica di San Marco a Milano, diretto da Bruno Casoni. Nel 2007 è Alfredo nella *Traviata*, con la Compagnia d’Opera Italiana, prodotta dalla Schlothe di Salisburgo, in una tournée in numerose città in Germania, Austria e Norvegia.

Nel 2008 interpreta *La bohème* nel ruolo di Rodolfo in un nuovo allestimento del Conservatorio di Milano in occasione delle celebrazioni pucciniane, e nel 2010 è Alfredo nella *Traviata* in una tournée in Giappone di nuovo con il Conservatorio di Milano.

Recentemente è stato Paolino nel *Matrimonio segreto* al Festival di Stresa, diretto da Andrea Battistoni, ed al Teatro Regio di Torino con la regia di Michael Hampe; Dorvil nella *Scala di seta* per il Ticino Musical; Flavio in *Norma* e Don Riccardo in *Ernani* a Sassari; Arturo nella *Lucia di Lammermoor* nei Teatri del Circuito Lombardo con la regia di Henning Brockhaus. Ha interpretato inoltre *La Cecchina, ossia la buona figliola* al Teatro Donizetti di Bergamo e *Zaira* al Festival della Valle d’Itria. Svolge un’intensa attività concertistica che lo vede impegnato sia in Italia che all’estero.

Graziano Dallavalle



Diplomato al Conservatorio “Giuseppe Nicolini” di Piacenza con il massimo dei voti sotto la guida di Maria Laura Groppi, ha partecipato a diverse master class tenute da artisti quali Alessandro Corbelli, Renata Scotto, Bernadette Manca di Nissa, Veronica Dunne, Ugo Benelli, Antonio Juvarra, June Anderson. Premiato al concorso “Anselmo Colzani” di Budrio (Bologna), come miglior baritono dalla voce di timbro scuro, adatta anche ai ruoli di basso-baritono, è stato finalista in diversi concorsi internazionali, tra i quali il “Rome Festival”, vincendo il ruolo del Conte nelle *Nozze di Figaro*, il Concorso “Franco Alfano” tenutosi al Teatro del Casinò di Sanremo, ed il “Capuccilli” di Alessandria, dove ha ottenuto una menzione speciale per l’interpretazione.

Ha interpretato numerose opere tra le quali: *Il barbiere di Siviglia* (Bartolo), *Cavalleria rusticana* (Alfio), *Rigoletto* (Monterone e Ceprano), *Pagliacci* (Tonio e Silvio), *Aida* (Gran Sacerdote), *Cenerentola* (Don Magnifico e Alidoro), *Falstaff* (Pistola), *La bohème* (Schaunard), *Il pipistrello* (Frank), *Un ballo in maschera* (Renato), *Gianni Schicchi* (Marco), *Orfeo all’inferno* (Giove), *La traviata* (Marchese), *Le nozze di Figaro* (Conte), *L’elisir d’amore* (Dulcamara e Belcore), *Tosca* (Sagrestano), *Carmen* (Escamillo), *L’italiana in Algeri* (Mustafà) e *Il viaggio a Reims* (Lord Sidney) con la direzione di Aldo Sisillo e la regia di Rosetta Cucchi.

Ha partecipato, nel ruolo del Contadino, all’allestimento del *Matrimonio inaspettato* di Paisiello diretto da Riccardo Muti, ed ha all’attivo numerosi concerti sia in Italia che all’estero.

Ha sostenuto il ruolo di Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi al Castello di Villata e a Villa Spinola a Genova, Dulcamara nell’*Elisir d’amore* al Teatro Civico di Vercelli e a Rimini con la regia di Paolo Panizza e Don Pasquale al teatro di Serravalle Sesia. Ha preso parte a *Roméo et Juliette* di Gounod, nel ruolo di Gregorio nei teatri di Piacenza, Modena e Bolzano, con la regia di Manfred Schweigkofler e la direzione di Yves Abel. Recentemente si è esibito come Tracollo nell’opera *Livietta e Tracollo* di Pergolesi e come Ferrando nel *Trovatore* a Vercelli.

After his graduation with honours from the “Giuseppe Nicolini” Conservatory in Piacenza under Maria Laura Groppi, he participated in several master classes with such artists as Alessandro Corbelli, Renata Scotto, Bernadette Manca di Nissa, Veronica Dunne, Ugo Benelli, Antonio Juvarra, June Anderson.

He was awarded the “Anselmo Colzani” prize in Budrio, Bologna, as the best dark baritone voice, suitable for bass-baritone roles, and he was a finalist in several international competitions, including the “Rome Festival”, where he won as the Count in *Le nozze di Figaro*, the “Franco Alfano” competition, and the “Capuccilli” competition, where he obtained a special mention for his interpretation.

He performed in several operas including: *Il barbiere di Siviglia* (Bartolo), *Cavalleria rusticana* (Alfio), *Rigoletto* (Monterone and Ceprano), *Pagliacci* (Tonio and Silvio), *Aida* (High Priest), *Cinderella* (Don Magnifico and Alidoro), *Falstaff* (Pistola), *La bohème* (Schaunard), *Die Fledermaus* (Frank), *Un ballo in maschera* (Renato), *Gianni Schicchi* (Marco), *Orpheus in the Underworld* (Jupiter), *La traviata* (the Marquis), *Le nozze di Figaro* (the Count), *L’elisir d’amore* (Belcore and Dulcamara), *Tosca* (the Sacristan), *Carmen* (Escamillo), *L’Italiana in Algeri* (Mustafa) and *Il viaggio a Reims* (Lord Sidney) conducted by Aldo Sisillo and directed by Rosetta Cucchi.

He was the Farmer in Paisiello’s *Il matrimonio inaspettato*, conducted by Riccardo Muti. He also performed in many concerts in Italy and abroad. He covered the role of Uberto in Pergolesi’s *La serva padrona* at the Castle of Villata and Villa Spinola, Genoa. He was Dulcamara in *L’elisir d’amore* at the Teatro Civico of Vercelli and in Rimini, directed by Paolo Panizza, and Don Pasquale at Serravalle Sesia. He took part in Gounod’s *Roméo et Juliette* in the role of Grégorio in the theatres of Piacenza, Modena and Bolzano, directed by Manfred Schweigkofler and conducted by Yves Abel. He recently performed in the role of Tracollo in Pergolesi’s *Livietta e Tracollo*, and in the role of Ferrando in *Il Trovatore* (Vercelli).



© RibaltaLuce Studio

Eleonora Buratto

Born in Mantua in 1982, she graduated from the “Lucio Campiani” Conservatory and went on studying with Luciano Pavarotti for three years, then continuing her studies with Mirella Freni and Paola Leolini. She took part in a master class with Enzo Dara, making her debut in Mozart’s *Bastien und Bastienne* in Mantua. In 2007 she won the “Adriano Belli” competition in Spoleto, where she made her debut as Musetta in *La bohème* and in the title role in Scarlatti’s *Dirindina*.

She performed in numerous concerts, including the concert for the award of the Donizetti Prize to Luciano Pavarotti and the concert for the 60th anniversary of Leo Nucci’s debut.

Under the baton of Riccardo Muti, she debuted in the role of Creusa in Jommelli’s *Demofonte* at the Salzburg Festival, then performed at Opera Garnier and Ravenna Festival. She was Susanna in Mercadante’s *I due Figaro* at Teatro Real (Madrid), in Salzburg and at Teatro Colón (Buenos Aires); she was Norina in *Don Pasquale* (Madrid), and Amelia in *Simon Boccanegra* at the Rome Opera House.

She then covered again the role of Musetta in *La bohème* at San Carlo in Naples, in Montpellier, at Teatro Regio (Turin) and on tour in Shanghai, conducted by Gianandrea Noseda. She was Despina in *Così fan tutte* at the Zurich Opera House and the Palau de les Arts in Valencia; Lorezza in Donizetti’s *Gianni di Parigi* at the Festival of Martina Franca; Glauce in Cherubini’s *Medea* at Teatro Ponchielli (Cremona); Susanna in *Le nozze di Figaro* at Opera Mahon; Polly in *The Beggar’s Opera* by Pepush at Teatro Comunale (Bologna and Reggio Emilia); Crobyle in Massenet’s *Thaïs* at Teatro Regio (Turin); Cleopatra in Händel’s *Giulio Cesare*, conducted by Ottavio Dantone with the Byzantine Academy in Modena; Ersilia in Hasse’s *Romolo ed Ersilia* in Innsbruck.

More recently, she was Echo in *Ariadne on Naxos*, conducted by Daniel Harding at the Salzburg Festival, where she was also Nannetta in *Falstaff* under the baton of Zubin Mehta in the summer of 2013.

Nata a Mantova nel 1982, si diploma presso il Conservatorio “Lucio Campiani”, studia per oltre tre anni sotto la guida di Luciano Pavarotti e, successivamente, con Mirella Freni e con Paola Leolini. Partecipa, inoltre, ad una master class con Enzo Dara, debuttando nel *Bastien und Bastienne* di Mozart a Mantova. È nel 2007 che vince la competizione “Adriano Belli” di Spoleto, dove debutta come Musetta nella *Bohème* e come Dirindina nell’opera omonima di Scarlatti.

Si esibisce in numerosi concerti, tra cui quello in occasione del Premio Donizetti conferito a Luciano Pavarotti e il concerto per il 60° anniversario dal debutto di Leo Nucci.

Diretta da Riccardo Muti, ha debuttato nei ruoli di Creusa nel *Demofonte* di Jommelli al Festival di Salisburgo, poi all’Opéra Garnier e a Ravenna Festival; di Susanna ne *I due Figaro* di Mercadante al Teatro Real di Madrid, a Salisburgo ed al Teatro Colón di Buenos Aires; di Norina nel *Don Pasquale* a Madrid; e, infine, di Amelia nel *Simon Boccanegra* al Teatro dell’Opera di Roma.

Inoltre, è tornata nel ruolo di Musetta nella *Bohème* al San Carlo di Napoli, a Montpellier, al Regio di Torino ed in tournée a Shanghai, diretta da Gianandrea Noseda. Ed è stata Despina nel *Così fan tutte* al Zurigo Opernhaus ed al Palau de les arts di Valencia; Lorezza nel *Gianni di Parigi* di Donizetti al Festival di Martina Franca; Glauce nella *Medea* di Cherubini al Ponchielli di Cremona; Susanna nelle *Nozze di Figaro* all’Opera di Mahon; Polly in *The Beggar’s Opera* di Pepush al Teatro Comunale di Bologna e a Reggio Emilia; Crobyle in *Thaïs* di Massenet al Regio di Torino; Cleopatra nel *Giulio Cesare* di Händel a Modena diretta da Ottavio Dantone con Accademia Bizantina; Ersilia in *Romolo ed Ersilia* di Hasse ad Innsbruck.

Più recentemente ha interpretato Echo in *Arianna a Naxos*, diretta da Daniel Harding, al Festival di Salisburgo, dove la scorsa estate è stata Nannetta in *Falstaff*, sotto la bacchetta di Zubin Mehta.

Damiana Mizzi



Dopo il diploma in canto al Conservatorio di Monopoli segue le master class di importanti maestri, nonché il corso di alto perfezionamento dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia Opera Studio. Per poi conseguire, nel 2008 di nuovo a Monopoli, il master di Primo livello in alto perfezionamento nel Repertorio solistico con orchestra. Si laurea inoltre in Scienze della Comunicazione.

Vincitrice di concorsi internazionali quali “Ottavio Ziino” 2011, “Valerio Gentile”, “Don Matteo Colucci” e il Concorso As.Li.Co. 2012, debutta giovanissima nel ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello.

Seguono i ruoli di: Despina in *Così fan tutte*, Lauretta in *Gianni Schicchi* e Sofia in *La Furba e lo Sciocco* di Domenico Sarro, Erighetta in *Erighetta e Don Chilone* di Leonardo Vinci, Musetta nella *Bohème*, Serpina nella *Serva Padrona*.

Nel 2010, a Roma, canta nella commedia giocosa di Roberta Vacca *Chi rapì la Topina Costanza?*; ed è Despina in *Così fan tutte* per l’Accademia di Santa Cecilia, mentre, per Stresa Festival interpreta Elisetta nel *Matrimonio Segreto* di Cimarosa.

L’anno dopo è di nuovo per Santa Cecilia che canta da protagonista nella *Piccola volpe astuta* di Janáček, mentre per il Reate Festival, torna ad interpretare Despina, diretta da Kent Nagano. Al Festival Nuova Consonanza, canta in prima assoluta brani di Lucio Gregoretti e Giovanni Guaccero. Debutta nei teatri del Circuito Lirico Lombardo come Giulietta nei *Capuleti e i Montecchi*; poi interpreta il ruolo di Lena nell’opera contemporanea, in prima esecuzione assoluta, di Daniele Carnini, *La stanza di Lena*.

Recentemente è stata Corinna nel *Viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival.

È docente di canto nei corsi preaccademici del Conservatorio Santa Cecilia di Roma e collabora stabilmente con diverse formazioni vocali e da camera.

After graduating in singing at the Conservatory of Monopoli, she attended several master classes with important teachers and a course of high studies at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia Opera Studio. Back in Monopoli in 2008, she completed a First Level Master in the soloist and orchestra repertoire. She also holds a University degree in Communication.

She won several international competitions: “Ottavio Ziino 2011”, “Valerio Gentile”, “Don Matteo Colucci” and As.Li.Co. 2012. She debuted early in the role of Rosina in Paisiello’s *Il barbiere di Siviglia*, then she interpreted the roles of Despina in *Così fan tutte*, Lauretta in *Gianni Schicchi* and Sofia in *La furba e lo sciocco* by Domenico Sarro, Erighetta in *Erighetta e Don Chilone* by Leonardo Vinci, Musetta in *La bohème*, Serpina in *La serva padrona*. In 2010, in Rome, she sang in Roberta Vacca’s comedy *Chi rapì la Topina Costanza?*, then she was Despina in *Così fan tutte* at the Academy of Santa Cecilia. She also sang in the role of Elisetta in Cimarosa’s *Il matrimonio segreto* at the Stresa Festival.

A year later, once again at Santa Cecilia, she sang in the leading role in Janáček’s *Cunning Little Vixen*, and she returned to the role of Despina at the Reate Festival, conducted by Kent Nagano. At the Nuova Consonanza Festival she premiered music by Lucio Gregoretti and Giovanni Guaccero.

She made her debut in the theatres of the Circuito Lirico Lombardo as Giulietta in *I Capuleti e i Montecchi*, then she interpreted the role of Lena in the premiere of Daniele Carnini’s *La stanza di Lena*.

She recently interpreted Corinna in *Il viaggio a Reims* at the Rossini Opera Festival.

She also teaches vocal studies in pre-academy classes at the Santa Cecilia Conservatory in Rome, and collaborates with several vocal and chamber music ensembles.



Isabel De Paoli

Born in Broni in 1984, she began studying opera singing at an early age with Gabriella Rossi van Ellinkhuizen, obtaining a degree under Romano Franceschetto at the Institute of Musical Studies “Vittadini” (Pavia) in 2006.

She participated in numerous international competitions and reached the final in the Fifth Lyric Competition of “Città di Cagli” Theatre Academy and in the “Maria Caniglia” competition, Sulmona. She has attended master classes with Luciana Serra, Bernadette Manca di Nissa, Claudio Desderi, Carmela Remigio, Paolo Barbacini. Her intense concert and opera singing activity has seen her perform in several theatres: Persio Flacco (Volterra), Michael Paker (Bruneck), Brixen Forum, Cilea (Reggio Calabria), Fraschini (Pavia), Carani (Sassuolo), Alfieri (Asti), Diego Fabbri (Forlì) and Siri Fort (New Delhi). In 2008 she made her debut as Maddalena in *Rigoletto*, at the Municipal Theatre of Cagli, conducted by Stefano Seghedoni. Then she debuted as Flora in *La Traviata* at Rocca San Casciano and, in 2009, she was Meg in *Falstaff* and the Abbess in *Suor Angelica* at Teatro Rosetum, Milan.

She made her debut in the role of Preziosilla in *La forza del destino* with the European opera workshops. She then sang in Dante Morlino’s contemporary opera *Leyla*. With the artistic direction of Claudio Desderi she sang in *Rigoletto*. She also sang in a concert performance of *Carmen* on Italian tour. She then performed in several concerts and galas with, among others: Leo Nucci, Annarita Taliento, Daniela Dessi and Leone Magiera, Francesca Patanè.

She recently sang in Mozart’s *Requiem* in the Church of S. Carlo in Arona. She held a concert with Luciana Serra in Bellinzona, and debuted in the role of Zulma in *L’italiana in Algeri*. In 2012 she took part in the Autumn Trilogy for Ravenna Festival, directed by Cristina Muti, performing in *La Traviata*, *Rigoletto* and *Il Trovatore*.

As for the sacred repertoire, she has performed in Donizetti’s *Parafraresi del Cristus*, in Carlo Lenzi’s *Lamentazione III* with Denia Mazzola Gavazzeni, and in Rossini’s *Petite Messe Solennelle*.

Nata a Broni nel 1984, intraprende lo studio del canto lirico in giovanissima età sotto la guida di Gabriella Rossi van Ellinkhuizen, conseguendo nel 2006 il diploma in Canto lirico sotto la guida di Romano Franceschetto, presso l’Istituto di Studi Musicali “Vittadini” di Pavia.

Tra i numerosi concorsi internazionali a cui ha partecipato è risultata finalista nel V Concorso lirico dell’Accademia del Teatro Citta di Cagli e al “Maria Caniglia” di Sulmona. Ha seguito master class con Luciana Serra, Bernadette Manca di Nissa, Claudio Desderi, Carmela Remigio, Paolo Barbacini. L’intensa attività concertistica ed operistica l’ha portata ad esibirsi nei teatri Persio Flacco di Volterra, Michael Paker di Brunico, Forum di Bressanone, Cilea di Reggio Calabria, Fraschini di Pavia, Carani di Sassuolo, Alfieri di Asti, Diego Fabbri di Forlì, poi al Siri Fort a Nuova Delhi.

Nel 2008 debutta in *Rigoletto*, nel ruolo di Maddalena, al Comunale di Cagli diretta da Stefano Seghedoni, poi in quelli di Flora nella *Traviata* a Rocca San Casciano e, nel 2009, al Teatro Rosetum di Milano, come Meg nel *Falstaff* e come Badessa in *Suor Angelica*.

Debutta nella *Forza del destino* (Preziosilla) con il Laboratorio lirico europeo, poi nell’opera moderna *Leyla* di Dante Morlino e nel *Rigoletto* con la direzione artistica di Claudio Desderi. E canta, inoltre, in *Carmen*, in tour italiano in forma di concerto. In concerti e premiazioni si è esibita tra gli altri con Leo Nucci, Annarita Taliento, Daniela Dessi e Leone Magiera, Francesca Patanè.

Nel 2011 ha cantato nel Requiem di Mozart nella Chiesa di San Carlo ad Arona, in un concerto con Luciana Serra a Bellinzona ed ha debuttato nell’*Italiana in Algeri* (come Zulma). Nel 2012, per Ravenna Festival, ha preso parte alla Trilogia d’autunno, per la regia di Cristina Muti, esibendosi in *Traviata*, *Rigoletto* e *Trovatore*.

Nel repertorio sacro si è esibita nella *Parafraresi del Cristus* di Donizetti, nella *Lamentazione III* di Carlo Lenzi, con Denia Mazzola Gavazzeni, e nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini.

Anna Malavasi



Si diploma in Pianoforte e Canto presso il Conservatorio “Gioachino Rossini” di Pesaro nel 2003 e, nello stesso anno, vince il primo premio al Concorso internazionale di musica sacra di Roma. Come soprano partecipa a due produzioni del Rossini Opera Festival, *Il viaggio a Reims* con la regia di Emilio Sagi (2002) e *Il trionfo delle belle* di Pavesi diretta da Antonino Fogliani e con la regia di Damiano Michieletto (2004), nonché ad una del Ravenna Festival, il *Macbeth* di Verdi diretto da Daniele Gatti, regia di Micha van Hoecke.

Nel 2008 debutta come mezzosoprano interpretando il ruolo di Leonarda nel *Don Gregorio* di Donizetti, diretta da Michele Margotti al Teatro della Fortuna di Fano. Successivamente canta al Teatro Comunale di Bologna in *Procedura penale* di Luciano Chailly, e in *Madama Butterfly* nel ruolo di Suzuki. Al Carlo Felice di Genova, nel 2009, si esibisce in *El amor brujo* di De Falla; nello stesso anno interpreta la *Missa Defunctorum* di Paisiello al Festival di Salisburgo e al Ravenna Festival, sotto la guida di Riccardo Muti.

Al Rossini Opera Festival 2009 è Lucilla nella *Scala di seta* diretta da Claudio Scimone con la regia di Damiano Michieletto; alla Fenice di Venezia debutta in *Manon Lescaut* interpretando il ruolo del Musico diretta da Renato Palombo, con la regia di Graham Vick.

Si è esibita in *Napoli milionaria* di Nino Rota presso il Festival di Martina Franca del 2010 e in *Rigoletto* (Maddalena) alla Fenice di Venezia diretta da Myung-Whun Chung, con la regia di Daniele Abbado. Nello stesso anno interpreta Azucena nel *Trovatore*, regia di Cristina Mazzavillani Muti, successivamente rappresentato in vari teatri italiani e in tournée in Oman, ruolo ripreso nel 2012 per la Trilogia d’autunno di Ravenna Festival. Per i 150 anni dell’Unità d’Italia è stata Fenena nel *Nabucco* di Verdi al Teatro dell’Opera di Roma diretto da Riccardo Muti, sotto la cui bacchetta ha interpretato *Macbeth* al Festival di Salisburgo e all’Opera di Roma e, più recentemente, la Messa in si minore di Bach. La scorsa estate all’Arena di Verona ha cantato in *Nabucco* e in *Rigoletto*.

After graduating in piano and singing from the “Gioachino Rossini” Conservatory in Pesaro in 2003, she obtained the first prize at the International Competition of Sacred Music in Rome. As a soprano, she took part in two Rossini Opera Festival productions: *Il viaggio a Reims*, directed by Emilio Sagi (2002) and Pavesi’s *Il trionfo delle belle*, conducted by Antonino Fogliani and directed by Damiano Michieletto (2004). She also took part in the production of Verdi’s *Macbeth* conducted by Daniele Gatti and directed by Micha van Hoecke for Ravenna Festival.

2008 saw her debut as a mezzo-soprano in the role of Leonarda in Donizetti’s *Don Gregorio*, conducted by Michele Margotti at Teatro della Fortuna, Fano. Then she sang at Teatro Comunale (Bologna) in Luciano Chailly’s *Procedura penale* and in *Madama Butterfly* in the role of Suzuki. In 2009 she performed in De Falla’s *El amor brujo* at Carlo Felice in Genoa. In the same year she sang Paisiello’s *Missa Defunctorum* at Salzburg Festival and Ravenna Festival, under the baton of Riccardo Muti.

In 2009 she sang at the Rossini Opera Festival in the role of Lucilla in Rossini’s *La scala di seta*, conducted by Claudio Scimone and directed by Damiano Michieletto. Her first role on the stage of La Fenice, Venice, was in the role of the Singer in *Manon Lescaut*, conducted by Renato Palombo and directed by Graham Vick. She then performed in Nino Rota’s *Napoli milionaria* at Martina Franca Festival in 2010, and in *Rigoletto* as Maddalena at La Fenice, Venice, conducted by Myung-Whun Chung and directed by Daniele Abbado. In the same year she was Azucena in *Il Trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti in several Italian theatres and in Oman. She resumed this role in 2012 for The Autumn Trilogy for Ravenna Festival. For the 150th anniversary of the unification of Italy she was Fenena in *Nabucco* conducted by Riccardo Muti at the Rome Opera House. Once again under Muti’s baton, she sang in *Macbeth* at the Salzburg Festival and the Rome Opera House and, more recently, in Bach’s *Mass in B minor*. Last summer she sang in *Nabucco* and *Rigoletto* at the Arena di Verona.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini



Founded by Riccardo Muti in 2004, the Luigi Cherubini Youth Orchestra was named after one of the greatest Italian composers of all times, who lived and worked in Europe combining a strong national identity with a natural inclination towards a European vision of music and culture. The Youth Orchestra forms a privileged link between the academic and the professional worlds, and has set up its residence in Piacenza, electing Ravenna Festival as its summer home. The Cherubini Youth Orchestra is an ensemble of under-30 musicians coming from all over Italy. Its members are selected by audition by a committee of soloists from prestigious European orchestras, headed by Riccardo Muti. Dynamism and continuous renewal are a distinctive feature of the Orchestra, and it is in this perspective that members are only appointed for a period of three years, after which they may start collaboration with a major

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra la città di Piacenza e il Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo

rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. "Dopo un'esperienza improntata alla gioia dell'imparare e scevra dai vizi della routine e della competitività – sottolinea Riccardo Muti – questi ragazzi porteranno con sé, eticamente e artisticamente, un modo nuovo di essere musicisti".

In questi anni l'orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid e Buenos Aires. All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barhai, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Michele Campanella, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Jurij Temirkanov, Alexander Toradze, Pinchas Zukerman.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente.

Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero". Impegnativo e di indiscutibile rilievo, poi, il progetto che nel 2012 al Teatro Alighieri di Ravenna l'ha vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, della trilogia verdiana: con la rappresentazione nel giro di tre sole giornate di *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, tutte per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Un progetto che, posto a conclusione della xxiii edizione di Ravenna Festival, ha portato l'Orchestra ad esibirsi in una tournée approdata fino a Manama, ad inaugurare il nuovo Teatro dell'Opera della capitale del Bahrain.

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".

professional orchestra. As Riccardo Muti put it: "With a training experience modelled on the joy of learning and free from the snares of routine and competitiveness, these young musicians will learn a new way of being musicians, both ethically and artistically."

In recent years, under the baton of Riccardo Muti, the Orchestra has tackled a repertoire ranging from baroque to XX century music, alternating concerts in several Italian cities to important European tours in the theatres of Vienna, Paris, Moscow, Salzburg, Cologne, St. Petersburg, Madrid and Buenos Aires. Besides an intense activity under its founder's baton, the Orchestra has extensively collaborated with such artists as Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barhai, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Michele Campanella, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Jurij Temirkanov, Alexander Toradze and Pinchas Zukerman.

The debut of Cimarosa's *Il ritorno di Don Calandrino* at Salzburg Whitsun Festival (2007) marked the first step of a five-year project undertaken by the prestigious Austrian event and Ravenna Festival with a view to re-discovering and reviving the legacy of the Neapolitan School of music of the XVIII century. The Cherubini Youth Orchestra was the protagonist of this project, as orchestra in residence.

The triumphal welcome by the Viennese audience in the Golden Hall of the Musikverein was followed, in 2008, by the prestigious Abbiati Award as best music project, for "the outstanding achievements which made [the Cherubini Youth Orchestra] an excellent ensemble appreciated at home and abroad." The Orchestra had a challenging and unquestionably important role in the Autumn Trilogy for Ravenna Festival 2012, staged at the Alighieri Theatre in Ravenna under the baton of Nicola Paszkowski: Verdi's three "popular" operas, *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata*, were performed on the same stage on three consecutive days for the direction of Cristina Mazzavillani Muti. This project closed the XXIII edition of the Ravenna Festival and was later performed in Manama, the capital city of Bahrain, for the inauguration of the local Opera House.

The management of the Orchestra is entrusted to the Cherubini Foundation, established by the municipalities of Piacenza and Ravenna, the Toscanini Foundation and Ravenna Manifestazioni. The Orchestra's activity is supported by the Ministry for Arts and Culture with the contributions of the Chamber of Commerce of Piacenza, the Piacenza and Vigevano Foundation, the Italian Manufacturers' Association (Piacenza), and the "Friends of the Luigi Cherubini Youth Orchestra" Association.

Coro del Teatro Municipale di Piacenza



The Chorus was born with the new Municipal Theatre in 1804. However, its organizational structure was not clearly defined until the beginning of the XX century, when the singers in the chorus founded an Association aiming at the professional education of its members, with a view to the diffusion and promotion of choral music and especially the operatic repertoire. Since then, the priority of the Association members has been the participation in the opera seasons of the Municipal Theatre, with an intense concert activity in the city and in its province.

Recent years have seen a considerable increase in the activity of the Chorus, especially resulting from its collaboration with the Arturo Toscanini

La sua nascita è legata all'inaugurazione del nuovo teatro piacentino, nel 1804. Non si hanno tuttavia notizie certe circa la sua struttura organizzativa fino agli inizi del Novecento, quando gli artisti del Coro stesso danno vita ad una associazione, testimoniata ancora oggi dallo Statuto originario, con lo scopo di preparare professionalmente i soci a svolgere un'attività corale volta alla diffusione della musica, con particolare attenzione al repertorio lirico.

Da allora, l'impegno prioritario dei soci è sempre stato quello di partecipare alle diverse stagioni operistiche del Teatro Municipale, svolgendo, inoltre una intensa attività concertistica a favore della città e della provincia.

Gli ultimi anni hanno visto intensificarsi notevolmente

l'attività del Coro, soprattutto in seguito alle collaborazioni con la Fondazione Arturo Toscanini e con il Ravenna Festival che lo hanno portato ad acquisire una dimensione non più soltanto locale, bensì nazionale ed internazionale.

Al suo attivo, grazie alla ventennale direzione affidata a Corrado Casati, si contano numerose produzioni liriche, nonché registrazioni e concerti in Italia e all'estero, sotto la guida di importanti direttori e registi. Tra le più significative esibizioni si ricordano quelle verdiane, come il *Requiem* diretto da Mstislav Rostropovič, *Rigoletto* con la regia di Marco Bellocchio, *Nabucco* diretto da Daniel Oren alla presenza del Presidente della Repubblica, poi, per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, *Traviata* e *Trovatore* (quest'ultimo rappresentato in diversi teatri italiani e in Oman, a Muscat) e ancora l'intera trilogia "popolare" diretta da Nicola Paszkowski, ed *Echi notturni di incanti verdiani*, per il bicentenario del compositore a Roncole Verdi di Busseto. Inoltre, lo *Stabat Mater* di Rossini nel Duomo di Orvieto trasmesso da RaiUno, il Concerto al Teatro Municipale nel 10° anniversario di Al Jazeera, trasmesso in tutti paesi arabi, *Maria Stuarda* diretta da Antonino Fogliani, *Giulietta e Romeo* di Gounod, *Zaira* di Bellini a Martina Franca.

Sempre nel versante operistico, sotto la direzione di Riccardo Muti, il Coro ha cantato nel *Don Pasquale* di Donizetti, nel *Matrimonio inaspettato* di Paisiello, partecipando inoltre ai concerti delle "Vie dell'amicizia" a Nairobi e, per i terremotati dell'Emilia, a Mirandola.

Foundation and Ravenna Festival, which led it to acquire a national and international dimension. After twenty years of Corrado Casati's leadership as Chorus master, the Chorus can boast featuring in numerous opera productions, recordings and concerts in Italy and abroad under the baton of important conductors and directors. The following performances are most significant and worth mentioning: Verdi's *Requiem* conducted by Mstislav Rostropovich, *Rigoletto*, directed by Marco Bellocchio and *Nabucco*, conducted by Daniel Oren and attended by the President of the Republic. And then Verdi's *La Traviata*, *Il Trovatore* (performed in various Italian theatres and in Muscat, Oman), the "popular" trilogy conducted by Nicola Paszkowski and *Echi notturni di incanti verdiani* for the bicentenary of the composer in Roncole Verdi in Busseto, all directed by Cristina Mazzavillani Muti. And then: Rossini's *Stabat Mater* in the Cathedral of Orvieto (broadcast by Rai Uno), the Concert at the Municipal Theatre to celebrate the 10th anniversary of Al Jazeera (broadcast in all Arab countries), *Maria Stuarda* directed by Antonino Fogliani, Gounod's *Romeo and Juliet* and Bellini's *Zaira* in Martina Franca. Other opera collaborations include Donizetti's *Don Pasquale*, Paisiello's *Il matrimonio inaspettato*, the "Paths of Friendship" concert in Nairobi and the concert in favour of the victims of the Emilia earthquake in Mirandola, all under the baton of Riccardo Muti.



Corrado Casati

He graduated with honours in Piano at the “Giuseppe Nicolini” Conservatory in Piacenza. His career began in 1986 as Master collaborator in the local theatre. Since 1992 he has been Chorus Master in various Italian theatres: Comunale (Piacenza), Regio (Parma), Municipale (Modena), Grande (Brescia), Ponchielli (Cremona), Fraschini (Pavia), Donizetti (Bergamo), Comunale (Ferrara), Alighieri (Ravenna). He has worked at the side of such important conductors as Riccardo Muti, Daniel Oren, Maurizio Arena, Piergiorgio Morandi, Mstislav Rostropovich, José Cura, Günter Neuhold, Alberto Zedda, and important directors including Ugo Gregoretti and Marco Bellocchio. At the head of the Chorus of the Teatro Municipale di Piacenza, Casati took part in the production of several operas by Verdi (the main composer featured in the Piacenza bill), including: *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *La forza del destino*, *Ballo in maschera*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*, as well as works by Puccini, Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Rossini, Donizetti, Bellini. At Teatro Regio, Parma, Casati also directed the chorus in the latest production of Wagner’s *Lohengrin* (Italian version). Casati has worked as assistant vocal coach in Italy and for the Italian communities residing in Canada, the United States, Australia and South Africa.

As the director of the Chorus of the Teatro Municipale di Piacenza, Casati is featured in several audio-video productions including Verdi’s *Aroldo* and *Nabucco*, Donizetti’s *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, Marcel Khalife’s suite for orchestra and chorus *Sharq*, Rossini’s *Stabat Mater*, Donizetti’s *Don Pasquale* conducted by Riccardo Muti, Donizetti’s *Roberto Devereux* (recorded for Teatro Donizetti Festival, Bergamo), and two different productions of *Traviata*: one for Ravenna Festival and one with Daniela Dessi and Fabio Armiliato.

Diplomato in Pianoforte con lode al Conservatorio “Giuseppe Nicolini” di Piacenza, nel 1986 comincia a lavorare in teatro come Maestro collaboratore. Dal 1992 è stato Maestro del Coro in vari teatri italiani: Comunale di Piacenza, Regio di Parma, Comunale di Modena, Grande di Brescia, Ponchielli di Cremona, Fraschini di Pavia, Donizetti di Bergamo, Comunale di Ferrara, Alighieri di Ravenna. Lavorando a fianco di importanti direttori d’orchestra quali Riccardo Muti, Daniel Oren, Maurizio Arena, Piergiorgio Morandi, Mstislav Rostropovič, José Cura, Günter Neuhold, Alberto Zedda, e di importanti registi come Ugo Gregoretti e Marco Bellocchio. Alla testa del Coro del Teatro Municipale di Piacenza, ha partecipato alla produzione di molte opere di Giuseppe Verdi (principale autore nel cartellone piacentino), tra cui: *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *Forza del destino*, *Ballo in maschera*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*; nonché di opere di Puccini, Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Rossini, Donizetti, Bellini. Al Teatro Regio di Parma, ha poi diretto il coro nell’ultima produzione in italiano del *Lohengrin* di Wagner. Nella veste di accompagnatore, ha lavorato oltre che in Italia, in Canada, Stati Uniti, Australia, Sudafrica, soprattutto per le comunità italiane là residenti.

Come direttore del Coro del Teatro Municipale di Piacenza ha all’attivo alcune registrazioni audio-video tra cui *Aroldo* e *Nabucco* di Verdi e *Le convenienze e inconvenienze teatrali* di Donizetti, la Suite per orchestra e coro *Sharq* di Marcel Khalife, lo *Stabat Mater* di Rossini, poi *Don Pasquale* di Donizetti diretto da Riccardo Muti, *Traviata* di Verdi, registrata per Ravenna Festival, e *Roberto Devereux* di Donizetti, registrato per il Donizetti Festival del Teatro di Bergamo.

Coro di voci bianche Ludus Vocalis



Formato da bambini e ragazzi che amano divertirsi e stare insieme giocando con la voce, ha un repertorio che comprende diversi generi musicali, affrontati con l’intenzione di curare la vocalità.

Fra le esperienze più significative a cui ha preso parte sono da ricordare le rassegne corali con il coro polifonico Ludus Vocalis di Ravenna, i Concerti delle sette di Ravenna Festival, l’Omaggio a De André presso l’Accademia militare di Modena con la voce recitante di David Riondino, le rassegne di musica lirica al Teatro Alighieri di Ravenna, il gemellaggio con il Coro di voci bianche Aurora di Mirandola, le collaborazioni con il gruppo gospel Bless the Lord. Il Coro ha partecipato al concerto conclusivo del festival Allegromosso 2012 insieme a Goran Bregovic, al progetto “Dante entra in carcere” con due concerti alla Casa Circondariale di Ravenna e ha eseguito la *Missa Luba* per le Liturgie di Ravenna Festival 2013 insieme al coro della Comunità Nigeriana e ad altre realtà corali della città. Sin dalla sua fondazione nel 2005, è diretto da Elisabetta Agostini.

Elisabetta Agostini

Diplomata in Pianoforte e laureata all’Università di Bologna in Metodologia dell’educazione musicale, si dedica all’approfondimento del canto e della didattica musicale e corale. Svolge intensa attività concertistica sia come cantante (nell’Ensemble Myricae e nel gruppo di musica gospel Bless the Lord), sia come direttrice di diverse formazioni corali (coro della Scuola di musica Mikrokosmos, coro di voci bianche dell’Istituto Musicale Pareggiato “Giuseppe Verdi”, coro Libere Note della Scuola primaria “Mordani” di Ravenna). Come membro del Gruppo di ricerca in musica dell’Agenzia Nazionale per lo Sviluppo dell’Autonomia Scolastica in Emilia Romagna e dello Staff regionale del progetto ministeriale MUSICA 2020, ha svolto attività didattica di formazione per docenti di musica delle scuole dell’infanzia, primaria e secondaria di primo grado. È docente di musica presso la Scuola primaria “Mordani” di Ravenna.

The Ludus Vocalis Children’s Choir gathers children and teens who love to have fun together playing with their voices. Their repertoire includes various musical genres with a view to developing the children’s vocal techniques and skills.

The Choir has performed in several significant events: some choir festivals with the polyphonic Ludus Vocalis Choir (Ravenna), the 7pm Concerts for Ravenna Festival, a tribute to Fabrizio De André at the Military Academy of Modena with actor David Riondino (narrator), the opera festivals at the Alighieri Theatre in Ravenna, a twinning with the Aurora children’s choir from Mirandola and the collaborations with the “Bless the Lord” gospel ensemble. The Choir also performed alongside Goran Bregovic in the final concert of the Allegromosso Festival 2012, it held two concerts in the Ravenna prison for the “Dante in a jail” project and performed with the chorus of the Nigerian Community and other local choruses in the *Missa Luba* (Ravenna Festival 2013, Sunday Liturgies bill). Elisabetta Agostini has conducted the Choir since its beginning in 2005.

Elisabetta Agostini

With a piano degree and a graduation in Methodology of music education from the University of Bologna, Elisabetta Agostini specialises in singing, music education and choral music. She frequently performs as a singer (with the ensemble Myricae and with the gospel and spiritual group “Bless the Lord”) and as director of several choirs (the Mikrokosmos Music School Choir, the “Giuseppe Verdi” Musical High School Children’s Choir, the Mordani School “Libere Note” choir, Ravenna). As a member of the Music Research Group of the National Agency for the Development of Education in the Emilia Romagna Region and of the Regional Staff for the national project MUSICA 2020, she has trained preschool, primary and secondary school music teachers. She teaches music at the Mordani School, Ravenna.



© Marina Siciliano

DanzActori

On the occasion of Verdi's "popular trilogy" for the autumn 2012 leg of Ravenna Festival, Catherine Pantigny was entrusted with the selection of 5 female and 5 male dancers to choreograph *La Traviata* and *Rigoletto*. Some of them had started as kids, participating in Cristina Muti's "Words, music, singing" project, a training laboratory for professional artists transcending the traditional barriers between singing, acting and dancing. The 10 all-round artists of "DanceActors" have been trained for and grown with the 2012 trilogy, and are now a key figure in the innovative production model promoted by the laboratories of Ravenna Festival over the years.

In occasione della Trilogia popolare verdiana allestita nell'autunno 2012, Ravenna Festival affidò a Catherine Pantigny la selezione di 10 danzatori, 5 femmine e 5 maschi, per realizzare le coreografie di *Traviata* e *Rigoletto*. Alcuni dei prescelti erano ravennati che da ragazzini avevano iniziato il percorso "Parole, musica, canto" promosso da Cristina Muti per dar vita ad una nuova figura professionale in ambito artistico che abbattesse le barriere fra il canto, la recitazione e la danza. Proprio questa dimensione di artista a tutto tondo ha progressivamente formato l'identità dei 10 "danzatori" che, cresciuti nel corso della Trilogia del 2012, costituiscono uno dei punti qualificanti di un innovativo modello produttivo che ha preso forma in questi anni di laboratori realizzati da Ravenna Festival.

Teatro Alighieri



Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. La realizzazione dell'edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano. Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan e Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

In 1838 the increasing state of decay of the Teatro Comunitativo, Ravenna's main theatre in those days, led the City Council to start building a new one. The most suitable area was identified in Piazzetta degli Svizzeri, in the heart of the city. The project was entrusted to the young Venetian architects Tomaso and Giovan Battista Meduna, who had recently designed the restored La Fenice theatre in Venice. The cornerstone was laid in September the same year: the result would be a neoclassical building not unlike its Venetian model.

Externally divided in two levels, the façade has a projecting pronao with access stairs and portico on the lower floor, with four Ionic columns bearing an architrave. The upper floor wall, crowned by a tympanum, has three small balconies alternated with four niches (the statues were added in 1967). The side overlooking the square is punctuated by two series of recesses enclosing windows and access doors, with a strip of faux stone enriching the masonry of the lower order. The atrium with coffered ceiling, flanked by two spaces formerly housing a restaurant and a café, proceeds to the staircases leading to the stalls and boxes. The auditorium, in traditional semi-elliptical form, originally had four tiers of twenty-five boxes (the central box of the first tier was replaced by the main entrance to the stalls), plus an open balcony. In the stalls the floor has a gentle slope. Originally this area was less extensive than today, to the advantage of the proscenium and the orchestra pit.

For the rich decorations in neoclassical style, the Medunas employed Venetian painters Giuseppe Voltan and Giuseppe Lorenzo Gatteri, aided by Pietro Garbato for the wood and papier-mâché work, and Carlo Franco for the gilding. Another Venetian artist, Giovanni Busato, painted a curtain depicting Theoderic's arrival in Ravenna. Voltan and Gatteri also supervised the decoration of the great hall of the Casino (now the Ridotto, or Small Hall), which stood over the portico and atrium, flanked by rooms for gambling and conversation.



© Maurizio Montanari

The official opening took place on 15th May 1852 with Meyerbeer's *Robert le Diable*, conducted by Giovanni Nostini and featuring Adelaide Cortesi, Marco Viani and Feliciano Pons, immediately followed by the ballet *La Zingara* with the étoile Augusta Maywood.

In the following decades, the Alighieri gained a significant place among the Italian provincial theatres, and was a usual venue for leading theatre stars (Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba). It also staged some opera seasons which, at least up to the Great War period, were in line with the new works appearing in major Italian opera houses, staged here within only a couple of years from the premières and with notably prestigious casts. The repertoire of the mature Verdi, for example, was almost always granted, and the same goes for Puccini and the maestros of realism. Especially significant was the attention paid to the French scene: Gounod's *Faust* in 1872, but also Berlioz' *Damnation of Faust*. Wagner's opera was only present with three titles. Though Mozart's work was totally absent – it was far from common even in the major theatres – several unconventional pieces were often staged.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'étoile Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale furono completamente rifatti la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 il restaurato Teatro riprende la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone.

Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici di Ravenna Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

During the '40s and '50s there was still intense activity involving the best theatre companies, with either drama (Randone, Gassman, Piccolo Teatro of Milan, Compagnia dei Giovani, etc.) or variety shows, while the musical activity was divided into mostly local chamber music concerts (and occasionally such names as Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, Quartetto Italiano, I Musici) and an operatic repertoire by now crystallised and stale, albeit enlivened by some prominent voices.

Though the theatre underwent some limited restoration works and technical updating – such as in 1929, when the orchestra pit was created, a gallery obtained from the fourth tier of boxes and the dressing rooms renovated – the pressing need to consolidate the structures led to the theatre being closed down in summer 1959 and remaining so for a long period. The stalls and the stage were completely rebuilt, the upholstery renewed and the lighting system replaced, with the installation of a new chandelier in the auditorium. On 11th February 1967, the restored theatre resumed its activity, which now featured an intense series of plays (including several contemporary experiences), and a considerable increase in concerts and ballets. A partnership with the Bologna Municipal Theatre and with the ATER theatre circuit also fostered a significant renewal of the opera seasons, which, however, were moved to the Rocca Brancaleone arena in the late '70s.

In the '90s, the Alighieri theatre took on an increasingly central role in the city's cultural programming with concerts, opera, ballet and drama seasons from autumn to spring. After the closure of the Rocca Brancaleone, the Alighieri extended its period of activity to the summer, becoming the official headquarters of Ravenna Festival's main operatic events.

On February 10th, 2004, closing the celebrations for the 350th anniversary of the birth of Arcangelo Corelli (1653-1713), the Ridotto hall was officially dedicated to the great composer, born in the nearby village of Fusignano. A bronze bust by German sculptor Peter Götz Güttler was also inaugurated before Maestro Riccardo Muti.



RAVENNA FESTIVAL

Fondazione Ravenna Manifestazioni

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

Marketing e ufficio stampa

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli*
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente
Segreteria Ivan Merlo*

Biglietteria

Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione
Bruna Berardi, Fiorella Morelli,
Paola Notturni, Maria Giulia Saporetti,
Chiara Schiumarini*

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa,
Desideria Grilli*, Barbara Rinero*

Segreteria e contrattualistica

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria artistica
Valentina Battelli, Federica Bozzo
Segreteria Amministrativa/Progetti Europei
Franco Belletti*
Segreteria di direzione Elisa Vanoli*, Michela Vitali

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini*
Servizi di sala Alfonso Cacciari*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini
Tecnici di palcoscenico
Enrico Ricchi, Matteo Gambi, Massimo Lai,
Marco Stabellini, Enrico Berini*,
Massimo Gavelli*, Federica Caraboni*
Luca Ruiba, Christian Cantagalli, Marco Rabiti,
Enrico Finocchiaro*, Andrea Scarabelli*
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti*, Giusi Padovano*,
Samantha Sassi*

* Collaboratori

Colophon

programma di sala a cura di
programme notes by
Cristina Ghirardini, Susanna Venturi

traduzioni di *translated by*
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

i soggetti delle opere sono tratti da
synopses taken from
Eduardo Rescigno. *Dizionario verdiano*,
Milano, Bur, 2001

fotografie di scena e dei luoghi verdiani
realizzate dai partecipanti a VerdiWeb 2012
e 2013
photography (stage shots and Villa
Sant'Agata) by the participants in the
VerdiWeb 2012 and 2013 projects
Anna Agliardi (pp. 120, 158, 168)
Miriam Anconelli (copertina, pp. 148, 152, 156)
Marco Borrelli (p. 130)
Luca Concas (pp. 12, 72, 74)
Marina Siciliano (pp. 134, 138)
Silvia Tortorella (p. 126)
Martina Zanzani (pp. 11, 34, 38, 124, 140, 144,
160, 164)

si ringraziano *we wish to thank*
la Fondazione Oderzo Cultura
e la Pinacoteca Alberto Martini
Palazzo Foscolo - Via Garibaldi 65
pinacoteca@oderzocultura.it
il Comune di Busseto (www.bussetolive.com)
e la Famiglia Carrara Verdi (www.villaverdi.org)

stampa *printed by*
Edizioni Moderna, Ravenna

sostenitori



media partner



in collaborazione con

