



Giuseppe Verdi

Luisa Miller



Teatro Dante Alighieri
Stagione d'Opera
2013-2014

2019
Ravenna
CANDIDATE CITY
EUROPEAN CAPITAL
OF CULTURE

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2013-2014

Teatro Alighieri
venerdì 24, domenica 26 gennaio

Luisa Miller

Melodramma tragico in tre atti
Libretto di Salvatore Cammarano
dal dramma *Kabale und Liebe*
di Friedrich Schiller

musica di
Giuseppe Verdi

con il contributo di



partner





fabbricando.com grafica



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.



Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Il testo del libretto è stato tratto da un
esemplare del libretto di *Luisa Miller*
stampato da Ricordi e conservato alla
Biblioteca Comunale Passerini-Landi di
Piacenza.

Foto di scena © **Prospero Cravedi**.

Si ringrazia il Teatro Municipale di Piacenza
per la concessione del materiale editoriale.

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

Stampa **Edizioni Moderna, Ravenna**

Sommario

La locandina.....	pag. 5
Il libretto	pag. 6
Il soggetto	pag. 31
Verdi sulle Alpi di Cristina Ghirardini	pag. 33
Le preferenze teatrali di Verdi, ossia la scelta di "Kabale und Liebe", alias "Luisa Miller" di Elisabetta Fava	pag. 37
Luisa Miller di Gianandrea Gavazzeni	pag. 43
Il canto nuovo di Luisa Miller di Giancarlo Landini	pag. 47
Mettere in scena Luisa Miller Intervista a Leo Nucci a cura di Giancarlo Landini	pag. 53
I protagonisti	pag. 57



Luisa Miller

melodramma tragico in tre atti
libretto di Salvatore Cammarano
dal dramma *Kabale und Liebe* di Friedrich Schiller
musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti

Il Conte di Walter **Gianluca Lentini**
Rodolfo **Vincenzo Costanzo**, Medet **Chotabayev**
Federica **Tamta Tarieli**, Junhua **Hao**
Wurm **Cristian Saitta**
Miller **Mansoo Kim**, Byunghyuk **Choi**
Luisa **Giulia Della Peruta**, Silvia **Pantani**
Laura, contadina **Angela Anghelèddu**
Un contadino **Bruno Nogara**

Solisti del Corso d'alto perfezionamento per interpreti del canto
con specializzazione nel repertorio verdiano

direttore Donato Renzetti
messa in scena teatrale Leo Nucci
regista collaboratore Salvo Piro
scene e realizzazione pittorica Rinaldo Rinaldi e Maria Grazia Cervetti
costumi Alberto Spiazzi
luci Claudio Schmid
assistente scenografo Andrea De Micheli

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza
maestro del coro Corrado Casati

figuranti **Raffaele Filace**, Francesco Lo Feudo, Nasko Paskov

direttore musicale di palcoscenico **Fabrizio Cassi**
direttore di scena **Maria Grazia Martelli**
maestri collaboratori **Niccolò Nardoïanni**, Kayoko Ikeda, Paolo Burzoni

nuovo allestimento nell'ambito del progetto "Verdi 2013"
coproduzione Teatro Municipale di Piacenza, Teatro Comunale di Ferrara,
Teatro Alighieri di Ravenna
in collaborazione con Teatro Comunale di Bologna, Ater Formazione - Scuola dell'Opera Italiana
e Comune di Busseto

Luisa Miller

Melodramma tragico in tre atti di Giuseppe Verdi
su libretto di Salvatore Cammarano dal dramma *Kabale und Liebe* di Friedrich Schiller

prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, 8 dicembre 1849

PERSONAGGI

Il Conte di Walter	<i>basso</i>
Rodolfo , suo figlio	<i>tenore</i>
Federica , Duchessa d'Ostheim, nipote di Walter	<i>contralto</i>
Wurm , castellano di Walter	<i>basso</i>
Miller , vecchio soldato in ritiro	<i>baritono</i>
Luisa , sua figlia	<i>soprano</i>
Laura , contadina	<i>soprano</i>
Un Contadino	<i>tenore</i>

Damigelle di Federica, Paggi, Famigliari, Arcieri.
Abitanti del villaggio.

L'azione ha luogo nel Tirolo, nella prima metà del secolo XVII.

ATTO PRIMO Amore

Scena prima

Ameno villaggio. Da un lato la modesta casa di Miller, dall'altro rustica chiesetta: in lontananza, ed attraverso degli alberi, le cime del castello di Walter.

Un'alba limpidissima di primavera è sull'orizzonte; gli abitanti del villaggio si adunano per festeggiare il dì natalizio di Luisa.

Laura, contadini

Ti desta, Luisa, regina dei cori;
i monti già lambe un riso di luce:
d'un giorno si lieto insiem con gli albori
qui dolce amistade a te ne conduce:
leggiadra è quest'alba sorgente in aprile,
ma come il tuo viso leggiadra non è:
è pura, soave quest'aura gentile,
pur meno è soave, men pura è di te.

Scena seconda

Luisa, Miller e detti.

Miller

Ecco mia figlia...

Luisa

O care amiche!

Contadini

Il Cielo

a te sia fausto.

Laura

In breve
ad invocarlo andrem uniti al tempio.

Miller

Il vostro affetto dal mio ciglio esprime
pianto di tenerezza...
Al cor paterno è sacro
il dì che spunta... esso mi diè Luisa!
(abbracciandola)

Luisa

Padre!... Né giunge ancor!...
(volgendosi d'intorno inquieta)
Da lui divisa
non v'ha gioia per me!

Miller

Figlia: ed amore,
appena desto in te, sì vive fiamme
già spande! Oh! mal non sia
cotanto amor locato!
(Luisa vorrebbe parlare)

Del novello
signor qui giunto nella corte ignoto
a tutti è questo Carlo.
Io temo!

Luisa

Non temer: più nobil spiro,
alma più calda di virtù non mai
vestì spoglia mortal. M'amò, l'amai.

Lo vidi, e'l primo palpito
il cor senti d'amore;
mi vide appena, e il core
balzò del mio fedel.
Quaggiù si riconobbero
nostr'alme in rincontrarsi...
Formate per armarsi
Iddio le avea in ciel!

Laura, contadini

Luisa, un pegno ingenuo
dell'amistade accetta.
(presentandole tutti, prima le donne, poi gli uomini un mazzettino)

Luisa

Grata è quest'alma, o tenere
compagne... Ah!
(scorgendo un giovane cacciatore, che anch'esso fra gli altri le porge i suoi fiori)

Scena terza

Rodolfo e detti.

Rodolfo

Mia diletta...

Miller

(turbato)
(Desso!)

Rodolfo

(andando verso Miller)
Buon padre!

Luisa
Abbraccialo...
T'ama qual figlio!

Rodolfo
(salutando i contadini)
Amici!...
(a Luisa)
Sei paga?

Luisa
Di letizia
colma son io!

Laura, contadini
Felici
appien vi rende amore.

Luisa Rodolfo
Appien felici?... È ver!...
A te dappresso il cuore
non vive che al piacer!
T'amo d'amor ch'esprimere
mal tenterebbe il detto!...
Né gel di morte spegnere
può sì ardente affetto;
ha i nostri cori un Dio
di nodo eterno avvinti,
e sulla terra estinti
noi ci ameremo in ciel!

Miller
(Non so qual voce infausta
entro il mio cor favella...
Misero me, se vittima
d'un seduttor foss'ella!
Ah! non voler, buon Dio,
che a tal destin soccomba...
Mi schiuderia la tomba
affanno sì crude!)

Laura, contadini
Un'alma, un sol desio
ad ambo avviva il petto!
Mai non si vide affetto
più ardente e più fedel!
(odesi la sacra squilla)
Udiste? I bronzi squillano;
andiam, ne invita il ciel, ecc.

(tutti entrano nel tempietto; Miller li segue
lentamente ed è già presso a toccare il sacro
limite, quando alcuno lo arresta)

Scena quarta
Wurm e detti.

Wurm
Ferma, ed ascolta!

Miller
Wurm!...

Wurm
Io tutto udia!...
Furor di gelosia
m'arde nel petto!... Amo tua figlia... eppure,
un anno volge, io la sua man ti chiesi:
non dissentisti, ed or che più fortuna
a me spira seconda, or che il novello
signor più che l'estinto
m'è largo di favor, tu la promessa
calpesti, ed osi!...

Miller
Ah! cessa...
Il mio paterno assenso
promisi, ove la figlia
t'avesse amato.

Wurm
E non potevi forse
alle richieste nozze
astringerla? Non hai
dritto sovr'essa tu?...

Miller
Che dici mai?

Sacra la scelta è d'un consorte,
esser appieno libera deve:
nodo che sciorre sol può la morte
mal dalla forza legge riceve.
Non son tiranno, padre son io,
non si comanda de' figli al cor.
In terra un padre somiglia Iddio
per la bontade, non pel rigor.

Wurm
Costarti, o vecchio debole,
caro il tuo cieco affetto
dovrà, ben caro!

Miller
Spiegati.

Wurm
Sotto mendace aspetto
il preferito giovine
si mostra a voi.

Miller
Fia vero?...
E tu conosci?

Wurm
Apprendilo!
Ei figlio è dell'altero
Walter!

Miller
Ah ciel!... Dicesti
figlio?...

Wurm
Del tuo signor.
Addio!

Miller
Pur...

Wurm
M'intendesti.
(parte)

Miller
Ei m'ha spezzato il cor!
(rimane silenzioso qualche momento, come
oppresso dal dolore)

Ah! fu giusto il mio sospetto!...
Ira e duol m'invade il petto!...
D'ogni bene il ben più santo,
senza macchia io vo' l'onor.
D'una figlia il don soltanto
ciel, mi festi, e pago io sono...
ma la figlia, ma il tuo dono
serba intatto al genitor.
D'ogni bene il ben più santo,
senza macchia io vo' l'onor.
(parte)

Scena quinta
Sala nel castello di Walter con porta in fondo.
Walter e Wurm. Alcuni Famigliari, che
rimangono al di là della soglia.

Walter
(inoltrandosi seguito da Wurm)
Che mai narrasti!... Ei la ragione dunque
smarrì!

Wurm
Signor, quell'esaltato capo
voi conoscete.

Walter
(agitato)
La Duchessa intanto
mi segue!... Digli ch'io lo bramo.
(Wurm si ritira coi servi)
Ah! tutto
m'arride... tu, mio figlio, tu soltanto
Osi... La tua felicità non sai
quanto mi costi!...
(è preso da subito tremore)
Oh! mai nol sappia, mai.

Il mio sangue, la vita darei
per vederlo felice, possente!...
E a' miei voti, agl'ordini miei
si opporrebbe quel cor sconosciute?
Di dolcezze l'affetto paterno
a quest'alma sorgente non è...
Pena atroce, supplizio d'inférno
Dio sdegnato l'ha reso per me!

Scena sesta
Rodolfo e detto.

Rodolfo
Padre...

Walter
M'abbraccia. Portator son io
di lieto annunzio. Federica in breve
sarà tua sposa.

Rodolfo
O cielo!...

Walter
Insiem cresciuti
nel tetto istesso, più di te quel core
apprezzar chi potria? Come l'offerta
della tua man le feci, ebbra di gioia
mi rivelò ch'ella per te nudria
segreta fiamma, pria

che il paterno comando
al Duca la stringesse.

Rodolfo
(O me perduto!)

Walter
Fra l'armi estinto quel guerrier canuto,
il nome, ed il retaggio
a lei ne resta, a lei cui man d'amica
porge l'augusta donna
che preme il trono di Lamagna. Il varco
s'apre a te della corte!

Rodolfo
Ambiziose
voglie non alimento
in cor, t'è noto!

Walter
In questo debil core
trema che il guardo mio non scenda.

Rodolfo
Io voglio
a te scoprirlo...
(odonsi lieti suoni)

Walter
Taci... È la Duchessa!

Rodolfo
O padre!

Walter
Incontro ad essa
moviam; quindi le nozze
chiederne a te s'aspetta...

Rodolfo
E credi?... E speri?...

Walter
Obbedisci... Son leggi i miei voleri!
(traendolo per mano all'incontro della
Duchessa)

Scena settima

Coro
Quale un sorriso d'amica sorte,

gentil, venite fra queste porte.
È senza orgoglio in voi bellezza,
è senza fasto in voi grandezza;
ma pur modesta siccome bella
nacque la rosa ad olezzar,
la pudibonda romita stella
è destinata a sfolgorar.

Duchessa
(nella più viva commozione)
Congiunti!... amici miei!...

Walter
Nobil signora...
(la Duchessa gettasi amorosamente fra le sue
braccia)
Bella nepote, il mio Rodolfo implora
l'onor di favellarti.
Io la bandita caccia
intanto affretterò. M'udisti?
(piano al figlio; ad un suo cenno tutti partono
con esso: Rodolfo e la Duchessa rimangono
soli)

Rodolfo
(È d'uopo
al suo cuor generoso
fidarsi appien.) Duchessa...

Duchessa
Duchessa tu m'appelli!
Federica son io... non ho cessato
per te d'esserla mai!...
Se la sorte cangiò, io non cangiai.

Dall'aule raggianti di vano splendore
al tetto natio volava il desir...
Là dove sorgeva dal vergin mio core
la prima speranza, il primo sospir!

Rodolfo
Degl'anni primieri le gioie innocenti
con me dividesti, divisi con te...
Le pene segrete degl'anni più ardenti
or deggio svelarti, prostrato al tuo piè.

Duchessa
Deh! sorgi, Rodolfo... Tu sembri turbato!...

Rodolfo
Non giova negarlo, pur troppo lo sono.

Duchessa
Ah! parla!

Rodolfo
M'astringe un padre spietato
di fallo non mio a chieder perdono...

Duchessa
Che intendo!

Rodolfo
Sì vaga, sì eccelsa consorte
a me destinata il cielo non ha...

Duchessa
Ah! spiegati.

Rodolfo
Ad altra m'avvince la sorte...

Duchessa
Ad altra!

Rodolfo
Giurai!

Duchessa
Ad altra!

Rodolfo
Pietà!

Deh! la parola amara
perdona al labbro mio...
Potea seguirti all'ara,
mentir dinanzi a Dio?
Prima d'offrirti un core
che avvampa d'altro amore,
la destra mia traffiggerlo
a' piedi tuoi saprà!

Duchessa
Arma, se vuoi, la mano,
in sen mi scaglia il brando...
M'udrai, crudele, insano,
te perdonar spirando.
Ma da geloso core
non aspettar favore;
amor sprezzato è furia
che perdonar non sa!
(partono da vie opposte)

Scena ottava

Interno della casa di Miller.
Due porte laterali; una mette nella stanza di
Miller, l'altra a quella di Luisa; accanto alla
prima pende una spada ed una vecchia assisa
da soldato; nel prospetto l'ingresso ed una
finestra, da cui scorgesi parte della chiesetta.
Odonsi per le montagne e le vallate circostanti
grida e rimbombo di strumenti da caccia.

Cacciatori
Sciogliete i levrieri... spronate i destrieri...
allegra, gioconda la caccia sarà...
Si cingan le selve... snidiamo le belve...
la preda è sicura sfuggir non potrà...

Scena nona
Luisa, quindi Miller.

Luisa
(accostandosi alla finestra)
No! veggo... allontanarsi dalla caccia
e qui venir promise.
(entra Miller e si getta sopra una seggiola)
O padre mio!
Che fu? Sembri agitato!

Miller
Il mio timore
non era vano... Sei tradita!
(sorgendo)

Luisa
Io?... Come?...

Narra...

Miller
Sembianza e nome
colui menti!

Luisa
Carlo? Fia ver?

Miller
Del Conte
di Walter figlio, qual comanda il padre,
egli a stringer s'appresta
splendide nozze.

Luisa
Ria menzogna è questa.

Esser non puote...

Miller

Dal castello io vengo...
giunta è la sposa...

Luisa

Taci!
Uccider vuoi tua figlia?

Miller

Un seduttore
accolse dunque il tetto mio?
(aggirandosi per la stanza pieno d'ira, trovasi dinanzi alla sua vecchia divisa)

Per questa
d'onore assisa, che il mio petto un giorno
coprì, vendetta io giuro!...

Luisa

(spaventata)
Padre!

Scena decima

Rodolfo e detti.

Rodolfo

(ancor sulla soglia, donde ha udito l'ultima parte della scena precedente)

Luisa, non temer...
(Miller fa un passo per andargli incontro, la figlia si frappone avanzandosi)

Non furo
bugiarde le promesse
di questo labbro... Il velo,
ben veggo, è tolto: ma cangiato il nome,
è sempre il cor lo stesso.

Miller

Che intendi tu?...

Luisa

Ahimè!

Rodolfo

(pone Luisa in ginocchio a piè di Miller e prostratosi anch'esso, stringendo nella sua la destra di lei, esclama con passione)

Sono
tuo sposo! Il padre testimone e Dio
chiamo del giuramento.

Miller

Ahi, sciagurato!...

E chi sottrarci all'ira
potrà del Conte!

Luisa

Io gelo!...

Rodolfo

(solennemente)
A me soltanto e al cielo
arcan tremendo è manifesto! Arcano
che, da me rivelato, a piè cadermi
farebbe... il Conte!

Luisa

Alcun s'avanza...
È desso!

Rodolfo

(che va verso la soglia)
Mio padre!

Luisa

Ah!... son perduta!

Miller

Egli?... Egli stesso?

Scena undicesima

Walter e detti.

Rodolfo

Tu, signor, fra queste soglie!...
A che vieni?

Walter

A che? Nol rese
lo spavento che vi coglie
assai chiaro, assai palese?
Del mio dritto vengo armato
a stornar colpevol tresca.

Miller, Luisa

Che!...

Rodolfo

L'accento scellerato
più dal labbro mai non t'esca!
Puro amor ne infiamma il petto...
oltraggiarlo ad uom non lice.

Walter

Puro amor l'amore abbietto
di vendita seduttrice?

Luisa, Rodolfo, Miller

Ah!
(Luisa cade fra le braccia del padre: Rodolfo snuda la spada)

Rodolfo

La vita mi donasti!
(ripone il ferro)
Lo rimembra... t'ho pagato
ora il dono!

Miller

(che ha posto Luisa su una sedia)
A me portasti
grave insulto!... Io fui soldato!...
Trema...

Luisa

O Dio!

Miller

Mi ribollisce
nelle vene il sangue ancor...

Walter

Ardiresti?

Miller

Tutto ardisce
padre offeso nell'onor!

Walter

Folle! or or ti pentirai
dell'audacia!... Olà?

Scena dodicesima

Accorre un drappello di Arcieri, seguito da molti Contadini e da Laura, e detti.

Arcieri

Signore?...

Luisa

Giusto ciel!...

Laura, Contadini

Che avvenne mai?...

Rodolfo

E potresti, o genitore?...

Laura, Contadini

Ei suo figlio!...

Walter

Arretra, insano!
Odi prima...

Rodolfo

Udir non vo'.

Walter

Ambo in ceppi.
(accennando Miller e Luisa agli Arcieri)

Rodolfo, Laura, Contadini

Ah!

Miller

Disumano!

Luisa

(cadendo alle ginocchia di Walter)
Al tuo piè...

Miller

(rialzandola)
Prostrata!... No.

Fra i mortali ancora oppressa
non è tanto l'innocenza
che si vegga genuflessa
d'un superbo alla presenza.
A quel Dio ti prostra innante
de' mortali punitor,
non a tal che ha d'uom sembiante,
e di belva in petto il cor.

Rodolfo

Foco d'ira è questo pianto...
Cedi... cedi all'amor mio...
Non voler quel nodo infranto,
che fra noi formava Iddio...
Negro vel mi sta sul ciglio!...
Ho l'inferno in mezzo al cor!...
Un istante ancor son figlio!
Un istante ho padre ancor!

Walter

Tu piegarti, tu, non io,

devi o figlio cieco, ingrato.
Il mio cenno, il voler mio
è immutabil come il fato!
Fra il suo core e il cor paterno
frapponeste un turpe amor.
(a Miller e Luisa)
Non può il ciel, non può l'inferno
involarvi al mio furor!

Luisa
(alzando al cielo gli occhi lacrimosi)
Ad immagin tua creata,
o Signore, anch'io non fui?
E perché son calpestata
or qual fango da costui?
Deh! mi salva... deh! m'aita...
deh! non m'abbia l'oppressor!
Il tuo dono, la mia vita
pria riprenditi, o Signor!

Laura, Contadini
(Il suo pianto al pianto sforza!...
Il suo duolo spezza il cor!...)

Arcieri
Obbedirlo a tutti è forza;
egli è padre, egli è signore!

Walter
(agli Arcieri)
I cenni miei si compiano.

Rodolfo
(mettendosi avanti a Luisa col ferro sguainato)
Da questo acciar svenato
cadrà chi temerario
s'avanza...

Walter
Forsennato!...
(prende Luisa e la spinge fra gli Arcieri)
In me lo scaglia.

Rodolfo
Oh rabbia!
Se tratta è fra catene
la sposa mia, nel carcere
giuro seguirla.

Walter
Ebbene,
la segui.

Rodolfo
Ah! pria che l'abbiano
quei vili in preda, il core
io le trapasso.
(lanciandosi fra gli Arcieri, e mettendo la punta
della spada sul petto di Luisa)

Walter
Uccidila.
Che tardi?

Rodolfo
O mio furore!...
Tutto tentai... non restami
che un infernal consiglio...
se crudo, inesorabile
tu rimarrai col figlio!
(all'orecchio di Walter con terribile accento)
Trema! Svelato agl'uomini
sarà dal labbro mio
come giungesti ad essere
Conte di Walter!
(esce rapidamente)

Walter
Dio!
(sembra colpito da folgore)
Rodolfo... m'odi... arrestati...
(Tutto m'ingombra un gel!...)
Costei lasciate... è libera...
(convulso e pallido in volto, più della morte,
cerca raggiungere il figlio)

Laura, Contadini, Arcieri
Fia ver!...

Luisa, Miller
Pietoso ciel!...
(gli Arcieri partono: Luisa cade in ginocchio
mezzo svenuta: gli altri le accorrono d'intorno)

ATTO SECONDO Intrigo

Scena prima
Interno della casa di Miller.
Laura e Contadini, poi Luisa.

Laura, Coro
(accorrendo agitati)
Ah! Luisa, Luisa, ove sei?

Luisa
(uscendo)
Chi m'appella? Voi certo recate
tristo annunzio!

Laura
Purtroppo!

Coro
E tu dèi
ascoltarlo...

Luisa
Parlate... parlate...

Laura, Coro
Al villaggio dai campi tornando
della roccia pel ripido calle,
un fragor che veniasi accostando
a noi giunse dall'ima convalle:
eran passi e minacce di armati,
cui d'ambascia una voce frammista;
al ciglion della rupe affacciati
ne colpi deplorabile vista!
Crudi sgherri traenti un vegliardo
fra catene!...

Luisa
Ah! mio padre!

Laura, Coro
Fa cor.

Laura, Coro
Havvi un Giusto, un Possente che il guardo
tien rivolto sui miseri ognor!

Luisa
(rimasta oppressa dal cordoglio, scuotesi ad un
tratto, e s'incammina per uscire)
Oh! padre, oh padre mio!...

Laura
Dove?...

Luisa
Al castello...

Tutti
Wurm!

Scena seconda
Wurm e detti.

Wurm
(a Luisa)
Ascoltarmi è d'uopo.
(ai contadini che partono)
Uscite.

Luisa
(lo gelo!)

Wurm
Il padre tuo!...

Luisa
Finisci.

Wurm
Langue in dura prigion.

Luisa
Reo di che fallo?

Wurm
Ei del Conte vassallo,
farlo d'oltraggi e di minacce segno
ardì! Grave il delitto,
grave la pena fia!

Luisa
D'interrogarti
tremo!

Wurm
Che val tacerlo?
Sul canuto suo crin pende la scure.

Luisa
Ah!... Taci... taci...

Wurm
Eppure,
tu puoi salvarlo.

Luisa
Io!... Come?

Wurm
A te m'invia
l'offeso Conte: un foglio
vergar t'impone, e prezzo
ne fia lo scampo di tuo padre.

Luisa
Un foglio!

Wurm
Scrivi!
(accennando a Luisa una tavola, su cui v'ha
l'occorrenza per iscrivere)
"Wurm, io giammai
(dettando)
Rodolfo non amai...
(Luisa guarda Wurm un istante, quindi abbassa
gli occhi come rassegnata al sacrificio e scrive)
Il suo lignaggio erami noto e volli
stringerlo fra mie reti..."

Luisa
E deggio?

Wurm
Dêi
salvar tuo padre.
(Luisa scrive.)
"Ambizion mi vinse...
tutto svanì... Perdona.
Ritorno al primo affetto.
E di Rodolfo ad evitar gli sdegni
come la notte regni
vieni, ed insieme fuggirem."

Luisa
Che!...

Wurm
Scrivi.

Luisa
E segnar questa mano
protrebbe l'onta mia?

(sorgendo con indignazione)
Lo spero invano.

Tu, puniscimi, o Signore,
se t'offesi, e paga io sono,
ma de' barbari al furore
non lasciarmi in abbandono.
A scampar da fato estremo
innocente genitor,
chiedgon essi... a dirlo io fremo!
della figlia il disonor.

Wurm
Qui nulla s'attenta imporre al tuo core:
tu libera sei! Ti lascio.
(in atto di partire)

Luisa
Spietato!
E il misero vecchio?

Wurm
(freddamente)
L'udisti: egli muore!

Luisa
E libera io sono!
(tocendosi convulsamente le mani, quindi si
accosta alla tavola e scrive)
Il foglio è vergato.
(lo dà a Wurm)

Wurm
(dopo aver letto)
Sul capo del padre, spontaneo lo scritto,
Luisa, mi giura che all'uopo dirai!

Luisa
Lo giuro.

Wurm
Un sol cenno ancor t'è prescritto.

Luisa
Io t'odo.

Wurm
Al castello venirne dovrai,
ed ivi al cospetto di nobil signora
accesa mostrarti di... Wurm.

Luisa
Di te?

Wurm
Acerba è la prova!

Luisa
No.

Wurm
Duolmi!...

Luisa
Ed allora?

Wurm
Allora...

Luisa
Mio padre?...

Wurm
Fia salvo.

Luisa
Mercè.
(un sorriso diabolico spunta sul labbro di
Wurm)

A brani, a brani, o perfido,
il cor tu m'hai squarciato!...
Almen t'affretta a rendermi
(prorompendo)
il padre sventurato....
Di morte il fero brivido
tutta m'invade omai...
Mi chiuda almeno i rai
la man del genitore!

Wurm
Coraggio: il tempo è farmaco
d'ogni cordoglio umano,
di stringer la tua mano
speranza io nudro ancor.
(escono)

Scena terza
Il castello: appartamenti di Walter.

Walter
Egli delira; sul mattin degli anni

vinta da cieco affetto
spesso è ragion! Del senno empia il difetto
pel figlio il padre! L'opra mia si compia...
nulla cangiar mi debbe:
esser pietoso crudeltà sarebbe.

Scena quarta
Wurm e detto.

Walter
Ebben?...

Wurm
Tutte apprestai
della trama le fila.

Walter
Oh! di': Luisa?...

Wurm
Come prevedi già, vinta, conquista
da credulo spavento,
alle minacce s'arrendea; per calle
recondito qui tratta
verrà.

Walter
Ma il foglio?

Wurm
Compra man recarlo
deve a Rodolfo: la vittoria è certa.
Eppur dal primo assalto
qual poter vi respinse io non intendo!

Walter
Inatteso periglio!...
Del figlio una minaccia!... Ingrato figlio!...

L'alto retaggio non ho bramato
di mio cugino, che sol per esso!...
Ad ottenerlo, contaminato
mi son pur troppo di nero eccesso!

Wurm
In punto feci del mio Signore
nel palesarvi la mente ascosa!
A me, cui sempre fidava il core,
scovrì la scelta ei d'una sposa.

Walter
Timori nacquero in me ben tristi!...

Wurm
Aver quel nodo figli potea!...

Walter
Ad acquetarmi tu suggeristi
orribil mezzo!

Wurm
Varcar dovea
l'irta foresta notturno il Conte...
Noi l'appostammo, e...

Walter
Non seguir...
Sento drizzarsi le chiome in fronte!
Tutto il mio sangue rabbrivir!...

Wurm
È ver, che giova parlar d'evento
cui notte eterna fra' suoi misteri
ha già sepolto?

Walter
Sepolto?

Wurm
Spento
il sire antico da' masnadieri,
qual noi spargemmo, tutti han creduto...

Walter
Non tutti!
(*sorpresa e turbamento di Wurm*)
Al rombo mio figlio accorse
dell'armi nostre... Non era muto
ancor quel labbro!...

Wurm
Che intendo!... Ah! forse?

Walter
In quel supremo, terribil punto
Walter nomava...

Wurm
Chi?

Walter
Gli assassini!

Wurm
Oh me perduto!

Walter
Sol tu? Congiunto
non t'ha Satanno a' miei destini?...
O meco incolume sarai, lo giuro,
o sul patibolo verrò con te.

Wurm
(Più questo capo non è sicuro!...
Potria del ceppo cadere a piè!)
Vien la Duchessa...
(*ad un segno di Walter si ritira*)

Scena quinta
La Duchessa e detto.

Duchessa
Conte!

Walter
Il detto mio confermo:
di Rodolfo nel sen, qual d'un infermo
il delirio, s'apprese
amor che spento fia.

Duchessa
Spento?

Walter
Ed in breve.

Duchessa
Io temo!...

Walter
Indarno, di Luisa il core
mai Rodolfo non ebbe;
d'altri è colei.

Duchessa
Fia vero?... E chi potrebbe
attestarlo?

Walter
Ella stessa.

Duchessa
Ella!

Walter
Qual tu chiedesti
qui fu condotta.

Duchessa
Già!

Walter
Non lo volesti?

Scena sesta
La Duchessa siede, cercando ricomporsi dal suo turbamento. Walter apre una porta segreta, donde esce Luisa, accompagnata da Wurm.

Walter
Presentarti alla Duchessa
puoi, Luisa. Intendi?

Duchessa
(*con sussiego*)
Appressa!

Wurm
(*piano a Luisa*)
Ti rammenta in qual periglio
è tuo padre!

Luisa
(O mio terrore!...)
(*s'avanza*)

Duchessa
(Dolce aspetto!... Il volto, il ciglio...
tutto spira in lei candore!)

Luisa
(A costei sarà concesso
quanto il ciel m'avea promesso!)

Duchessa
Par che manchi in te coraggio
d'erger gl'occhi al mio sembante!

Walter
Ella nata in un villaggio!...

Wurm
D'alta dama or tratta innante!...

Luisa
(Rea fucina d'empie frodi
son costor!)

Duchessa
(*sorgendo, s'accosta a Luisa*)
Luisa, m'odi.

Farmi puote un sol tuo detto
sventurata, o appien felice!
Non mentir!... Ma no, l'aspetto
tu non hai di mentitrice!

Luisa
(Chi soffrì maggior affanno!...)

Duchessa
(*prendendo Luisa per mano, ed affiggendole avidamente lo sguardo negli occhi*)
Ami tu?

Luisa
(Destin tiranno!)
Amo.

Duchessa
E chi? Chi?

Luisa
Wurm!
(Indegno!)
(*mostrandolo, Wurm s'inchina modestamente*)

Duchessa
Ma Rodolfo?

Luisa
Fra noi venne
sconosciuto... A qual disegno
io lo ignoro.

Duchessa
E non ottenne
mai d'amor lusinghe, accenti
da Luisa?

Luisa
(Quai momenti!)

Duchessa
Di'.

Luisa
No, mai.

Duchessa
(La speme in cor mi si avviva!)

Luisa
(*freme di gelosia*)
(Esulta!)

Duchessa
Parmi!...
sì... cangiasti di colore!...
Ah! che fia?... Non ingannarmi!...
Non tradir te stessa!...

Luisa
(O cielo!...)

Walter
(Oserebbe?)

Duchesssa
Parla!

Wurm
(lo gelo!)

Duchessa
Dell'arcano squarci o il manto,
se un arcano in sen tu chiudi.

Luisa
Io...
(*in procinto di svelare il segreto*)

Federica
Favella.

Walter
Sì, per quanto
ami il padre!...

Luisa
(*reprimendosi ad un tratto*)
(Il padre!
(*gli sguardi di Walter e Wurm stanno immobili sopra Luisa*)
Oh crudi!...)

Wurm
Via, che tardi?

Duchessa
Ebben?

Luisa
Lo stesso
da Luisa udrete ognor,
che alimento sol per esso
(*accennando Wurm*)
fido, immenso, ardente amor.

(Come celar le smanie
del mio geloso amore?
Ahimè, l'ingranto core
più reggere non può!...
Se qui rimango, esanime
a' piedi suoi cadrò!)

Duchessa
(Un sogno di letizia
par quel ch'io veggo e sento!)...
No, mai sì gran contento
Quest'alma non provò!...
Frena, mio core, i palpiti,
o di piacer morirò.)

Walter, Wurm
(*notando la gioia che si manifesta in volto alla Duchessa*)
(Pinto ha di vivo giubilo
il sorridente viso!
Fortuna in quel sorriso
propizia balenò!...
Ben io fermarla, e stringerne
l'infido crin saprò)

(*la Duchessa si ritira seguita da Walter; Wurm riconduce Luisa per l'uscio segreto*)

già vi narrai.

Rodolfo
Mi giova
udirlo ancor!

Contadino
Segreta e viva prece
a man giunte mi fece
Luisa, onde recarlo
a Wurm...

Rodolfo
E d'evitar la mia presenza...

Contadino
Mi ripeté più volte.
Sospetto incerto di non so qual trama,
e speme di mercede a voi m'han tratto.

Rodolfo
(*gettandogli una borsa*)
Esci.
(*il contadino si ritira*)
Olà?
(*comparisce un servo*)
Wurm.
(*il servo parte*)
Oh! fede
negar potessi agl'occhi miei!... Se cielo
e terra, se mortali
ed angeli attestarmi
volesser ch'ella non è rea, "mentite"
io risponder dovrei "tutti mentite"...
(*mostrando il foglio*)
Son cifre sue! Tanta perfidia!... Un'alma
sì nera! sì mendace!...
Ben la conobbe il padre!... lo cieco, audace
Osai!... Ma dunque i giuri,
le speranze, la gioia,
le lagrime, l'affanno?
Tutto menzogna, tradimento, inganno!

Quando le sere, al placido
chiaror d'un ciel stellato,
meco figgea nell'etere
lo sguardo innamorato,
e questa mano stringermi
dalla sua man sentia,
ah!...mi tradia...
Allor ch'io muto, estatico
da' labbri suoi pendea,

ed ella in suon angelico,
"amo te sol" dicea,
tal che sembrò l'empireo
aprirsi all'alma mia!...
Ah! ...mi tradia!

Scena ottava
Wurm e detto.

Wurm
Di me chiedeste?

Rodolfo
Appressati.

Leggi.
(*gli porge il foglio, quando Wurm ha finito di leggere lo riprende*)
Ad entrambi è questa
ora di morte.

Wurm
(Oh!)

Rodolfo
(*presentandogli due pistole*)
Scegliere
tu dêi.

Wurm
(*cercando allontanarsi*)
Signor...

Rodolfo
T'arresta...
Meco ad un punto solo,
spento cadere al suolo
t'è forza.
(*inarcando la pistola*)

Wurm
(Inferno, aiutami...)
(*fa qualche celere passo verso il fondo, e scarica la pistola in aria*)

Scena nona
Accorrono da ogni parte Armigeri e Famigliari, quindi Walter.

Coro
Che avvenne? O ciel!

ATTO TERZO

Veleno

Scena prima

Casa di Miller. La finestra è aperta, ed attraverso di essa vedesi il tempio, internamente illuminato. Luisa scrive presso una tavola, su cui arde una lampada: havvi sulla tavola medesima un cesto con frutta, ed una tazza colma di latte; in un canto della stanza Laura ed altre paesane, che mestamente contemplano Luisa.

Laura, Coro

(fra loro)
Come in un giorno solo,
come ha potuto il duolo
stampar su quella fronte
così funeste impronte?
Sembra mietuto giglio
da vomere crudel...
Un angiol, che in esiglio
quaggiù mandava il ciel!

Laura

(accostandosi a Luisa)
O dolce amica, e ristorar non vuoi
di qualche cibo le affralite membra?

Luisa

No.

Contadine

Cedi... all'amistà cedi, Luisa...

Luisa

(sorgendo)
La ripugnanza mia
rispettate... lo imploro. (A questo labbro
più non s'appresserà terreno cibo!
Già col pensier delibo
le celesti dolcezze!...)
(lo sguardo di lei ricorre involontariamente al tempio)

Il tempio, amiche,
perchè splende così?
(le Contadine confuse guardansi l'una l'altra)
Tacete?

Contadine

Ignare
siam.

Laura

La novella Signoria con pompa
sacra inaugura il Conte.
(Luisa torna a scrivere)
Ah! l'infelice ignori
(sommessamente alle compagne)
qual rito nuzial s'appresta, e quale
esser lo sposo debbe!...
A sì crudele annunzio ella morebbe!

Laura, Contadine

Sembra mietuto giglio
da vomere crudel...
Un angiol, che in esiglio
quaggiù mandava il ciel!

Scena seconda

Miller e dette.

Miller

Luisa!... figlia mia!...
(Luisa gettasi nelle sue braccia)

Laura

Quel casto amplesso
deh! non turbiam... sia testimon soltanto
tra figlia e padre Iddio!
(si ritira colle compagne)

Miller

Pallida... mesta sei!...

Luisa

No, padre mio,
tranquilla io son.

Miller

Del genitore, oh! quanto
caro lo scampo a te costava!... lo tutto
da Wurm appresi.

Luisa

Tutto!...

Miller

All'amor tuo,
per me rinunziasti.

Luisa

È ver. (Ma in terra!)
(va lentamente verso la tavola)

Miller

(Quella calma è funesta!... Il cor mi serra
non so qual rio presagio!...)
(Luisa che intanto ha piegato il foglio, ritorna presso Miller)
Che foglio è questo?

Luisa

Al suo destin prometti,
se m'ami, o padre, che recato ei fia.

Miller

(guarda fissamente Luisa, poi schiude il foglio e legge)
"Orribil tradimento
ne disgiunse, o Rodolfo... un giuramento
più dir mi toglie... havvi dimora, in cui
nè inganno può, nè giuro
aver possanza alcuna... ivi t'aspetto...
come di mezzanotte udrai la squilla,
vieni..."
(gli cade il foglio di mano)
Sotto al mio piè il suol vacilla!...
(resta un momento trambasciato e silenzioso, indi volgesi a Luisa con voce tremula)
Quella dimora... Mancarmi sento!...
Quella dimora saria?

Luisa

La tomba!
(Miller inorridisce)
Perché t'invade sì gran spavento?

Miller

Ah! sul mio capo un fulmin piomba!

Luisa

La tomba è un letto sparso di fiori,
in cui del giusto la spoglia dorme;
sol pei colpevoli, tremanti cori
veste la morte orride forme;
ma per due candide alme fedeli
la sua presenza non ha terror...
È dessa un angelo che schiude i cieli,
ove in eterno sorride amor!

Miller

Figlia?... Compreso d'orrore io sono!
Figlia... e potresti... contro... te stessa!...
Pel suicida non v'ha perdono!...

Luisa

E colpa amore?

Miller

Cessa... Deh! cessa...
(si allontana raccapricciato, e cade sopra una seggiola: quindi prorompe in lagrime, sorge e, stretta la figlia per mano, le dice con parole rotte dal singhiozzo)

Di rughe il volto... mira... ho solcato...
il crin m'imbianca l'età più greve...
L'amor che un padre ha seminato
ne' suoi tardi anni raccogliere deve...
Ed apprestarmi, crudel, tu puoi
messe di pianto e di dolor?
Ah! nella tomba che schiuder vuoi
fia primo a scendere il genitor!

Luisa

Ah! no, ti calma, o padre mio...
Quanto colpevole, ahimè, son io!...
Non pianger... m'odi!

Miller

Luisa...
Il foglio
(facendolo in pezzi)

lacero... annullo...

Miller

Vuoi dunque...?

Luisa

Io voglio
per te, buon padre, restare in vita...

Miller

Fia ver?...

Luisa

La figlia, vedi, pentita
al piè ti cade...

Miller

No, figlia mia...

Miller

Sorgi... deh! sorgi... Qui sul mio cor...
(la rialza, e se la stringe al seno con tutta

l'effusione della tenerezza paterna)

Luisa, Miller

Ah! in quest'amplesso l'anima obblia
quanti martiri provò finor!...

Luisa

Però fuggiamo... qui rio periglio
mi cingerebbe...

Miller

Sano consiglio!...

Luisa

I lumi al sonno chiudi brev'ora...
ancor lontano è troppo il dì.
Come s'appressi la nuova aurora
noi partiremo.

Miller

Sì, figlia, sì.

*(avviasì alla sua stanza, poscia ritorna, ed
abbraccia ancora una volta la figlia)*

Luisa, Miller

Andrem, raminghi e poveri,
ove il destin ci porta...
Un pan chiedendo agl'uomini
andrem di porta in porta...
Forse talor le ciglia
noi bagnerem di pianto,
ma sempre al padre accanto
la figlia sua sarà!...
Quel padre e quella figlia
Iddio benedirà!
(Miller entra nelle sue stanze)

Luisa

*(s'avvia lentamente all'opposto lato, quando la
sua attenzione è richiamata dai sacri accordi
che partono dal tempio)*
Ah! l'ultima preghiera
in questo caro suol dove felice
trassi la vita!... e dove
"T'amo" ei mi disse! Altrove
domani pregherò!
*(inginocchiarsi. Intanto ch'ella è tutta immersa
in tacita preghiera, un uomo avvolto in lungo
mantello si è fermato sulla porta; un famigliare
lo segue.)*

Scena terza

Rodolfo e detta.

Rodolfo

(sommessamente)

Riedi al castello,
e sappia il padre mio che presto è il rito
io qui l'attendo.
(il servo dileguasi)

(Prega!

Ben di pregare è tempo.)

*(si trae dal seno un'ampolla, e ne versa il liquore
nella tazza. Luisa sorge, e vistosi Rodolfo
dinanzi trasalisce)*

Hai tu vergato questo foglio?

*(spiegandole sott'occhio la lettera scritta a
Wurm: Luisa non può rispondere)*

Ebbene?...

L'hai... tu... vergato?

*(nel ripetere la domanda egli trema in tutta la
persona qual chi aspetta la sentenza di vita o di
morte)*

Luisa

*(con lo sforzo d'un morente che proferisce
l'ultima parola)*

Sì!...

Rodolfo

(cadendo su d'una seggiola)

M'arde le vene,

le fauci... orrido foco... Una bevanda...
*(accenna verso la coppa; Luisa la porge ad
esso)*
Amaro è questo nappo.
(dopo aver bevuto)

Luisa

Amaro?...

Rodolfo

Bevi!

*(Luisa beve: esso impallidisce, e volge altrove lo
sguardo)*
(Tutto è compiuto!)

Luisa

No...

(silenzio terribile)

Rodolfo

Fuggir tu devi...

Altr'uomo t'attende per seguirti: attende

per seguirmi agli altari
altra donna...

Luisa

Che parli?... Ah dunque!...

Rodolfo

Invano

attendon essi!

*(percorre a gran passi la stanza, si strappa la
sciarpia e la spada, e la getta lungi da sé)*

Addio

spada su cui difender l'innocente
e l'oppresso giurai!...

Luisa

O giusto ciel!... Che hai?

Rodolfo

Mi... si chiude... il... respir!

Luisa

Deh! qualche stilla

ne suggi ancor... ti fia
ristoro...

(volendo nuovamente offrirgli la tazza)

Rodolfo

Ah! quel che m'offre

par che sappia l'infame!...

Luisa

Rodolfo, e puoi scagliar si rea parola
contro la tua Luisa?

Rodolfo

Ah! lungi, lungi

da me quel volto lusinghier... quegli occhi
in cui splende degli astri
raggio più vivo e terso...
fattor dell'universo,
perché vestir d'angeliche sembianze
un'anima d'inferno?

Luisa

E tacer deggio?

Deggio?

Rodolfo

T'arretra... In questi
angosciosi momenti
pietade almen d'un infelice, ah! senti...

Luisa

(prorompendo in lacrime)
Piangi, piangi... il tuo dolore
più dell'ira è giusto, ahi quanto!
Oh, discenda sul tuo core
come balsamo quel pianto.
Se concesso al prego mio
è d'alzarsi fino a Dio,
otterrò che men funesto
de' tuoi mali sia l'orror.

Rodolfo

Allo strazio ch'io sopporto
Dio mi lascia in abbandono...
No, di calma, di conforto
queste lagrime non sono...
Son le stille, il gel che piomba
dalla vòlta d'una tomba!...
Gocce son di vivo sangue
che morendo sparge il cor.
*(l'oriuolo del Castello batte le ore. Rodolfo
stringe Luisa per mano)*

Donna, per noi terribile
ora squillò!... suprema!...

Luisa

Rodolfo...

Rodolfo

Nel mendacio
che non ti colga, oh trema!
Amasti Wurm?

Luisa

Oh! calmati...

Rodolfo

Guai, se mentisci!... Guai!...
Pria che questa lampada
si spenga, tu starai
dinanzi a Dio!

Luisa

Che? Spiegati...

parla...

Rodolfo

Con me bevesti
la morte!
(additando la coppa: Luisa accenna di cadere,

egli la pone sovra una seggiola)

Al ciel rivolgiti,

Luisa!

Luisa

(dopo qualche momento sorge come animata da un pensiero)

Tu dicesti

la morte?... Ah! d'ogni vincolo

sciolta per lei son io!

Il ver disvelo... apprendilo...

Moro innocente!

Rodolfo

Oh Dio!...

Luisa

Avean mio padre i barbari

avvinto fra ritorte...

ed io...

Rodolfo

Finisci.

Luisa

Io misera...

onde sottrarlo a morte...

come quel mostro... intendimi...

Wurm imponeva a me...

il foglio scrissi.

Rodolfo

Oh fulmine!...

Ed io t'uccisi!...

Luisa

Ahimè!...

Rodolfo

(cacciandosi le mani fra' capelli, e col grido terribile della disperazione)

Maledetto il di ch'io nacqui...

il mio sangue... il padre mio...

Fui creato, avverso Iddio,

nel tremendo tuo furor!...

Luisa

Per l'istante in cui ti piacqui...

per la morte che s'appressa,

d'oltraggiar l'Eterno, ah! cessa...

Mi risparmi un tanto orror...

Scena quarta

Miller e detti.

Miller

Quai grida intesi?... Chi veggo, oh cielo!...

Rodolfo

Chi? L'assassino, misero, vedi

del sangue tuo!...

Miller

Che disse?... lo gelo!...

Luisa

Padre!...

Miller

Luisa!...

Rodolfo

Ma voglio a' piedi

colui svenarti...

(raccogliendo la spada)

Luisa

Rodolfo... arresta...

Già mi serpeggia... la morte... in sen...

(Rodolfo getta la spada sulla tavola e corre a

Luisa)

Miller

La morte!... ah!... dite...

Rodolfo

Scampo non resta!...

Un velen bevre!

Miller

Figlia!... Un velen!...

(colto da quell'ambascia che non ha parole, si

slancia verso la figlia, che annoda le braccia al

collo paterno)

Luisa

Padre... ricevi l'estremo... addio...

mi benedici... o padre mio

La man, Rodolfo... sento mancarmi...

più non ti scerno... mi cinge un vel.

Ah! vieni meco!... Ah!... non lasciarmi...

Clemente accogliere... ne voglia... il ciel...

Rodolfo

Ah! tu perdona il fallo mio,

e perdonato sarà da Dio...

Ambo congiunge un sol destino...

me pure investe di morte il gel...

Sì, teco io vengo, spirto divino...

insieme accogliere ne deve il ciel.

Miller

O figlia, o vita del cor paterno,

ci separiamo dunque in eterno?

Di mia vecchiezza promesso incanto,

sogno tu fosti, sogno crudel!...

Non è più mio quest'angel santo...

me lo rapisce invido il ciel!...

(Luisa muore)

Scena ultima

Tutti gli altri Personaggi e detti.

Voci confuse

(di dentro)

Profondi gemiti fra queste porte!...

Che avvenne?...

Walter

Spenta!

(che si è inoltrato per il primo)

Donne

Dio di pietà!

(si fanno intorno al cadavere di Luisa, presso il

quale è rimasto Miller in ginocchio, immoto e

pallido più del cadavere istesso)

Rodolfo

(scorto Wurm, ch'è rimasto sulla soglia, afferra velocemente la spada e lo trafigge)

A te sia pena, empio, la morte...

(a Walter)

La pena tua mira!

(cade morto accanto a Luisa)

Walter

Figlio!

Tutti

Ah!



Il soggetto

Atto Primo Amore

Quadro primo. In Tirolo nella prima metà del XVII secolo, sulla piazza di un villaggio. Luisa ama, ricambiata, Carlo, un giovane che è però sconosciuto agli abitanti del luogo, compreso Miller, padre di Luisa. Il vecchio soldato viene avvicinato dal cortigiano Wurm, che è innamorato di Luisa e vorrebbe sposarla. Quando Miller dichiara di non voler andare contro i sentimenti della figlia ("Sacra è la scelta di un consorte"), Wurm gli svela che Carlo altro non è che Rodolfo, il figlio del conte di Walter. *Quadro secondo.* Nel castello di questi, Wurm rivela l'amore segreto di Rodolfo al conte, ma quest'ultimo ha già deciso di dare in sposa a Rodolfo, Federica, la duchessa sua nipote, e lo comunica al figlio. Egli, rimasto solo con Federica, cui è legato da un antico affetto, le confessa la verità, senza però ottenere dalla giovane, che è sinceramente innamorata di lui, la comprensione sperata. *Quadro terzo.* L'azione si svolge in casa di Miller, il quale svela alla figlia l'inganno di Rodolfo: ma questi, sopraggiunto, giura che il suo amore è sincero e, inginocchiandosi davanti a Miller, dichiara Luisa sua sposa. Improvvisamente entra il conte che, accusando Luisa di inganno, ordina che venga arrestata insieme al padre. Rodolfo, dopo aver invano tentato di opporsi con ogni mezzo al padre, lo minaccia: se la fanciulla non verrà immediatamente liberata, egli stesso rivelerà pubblicamente come il padre divenne conte. Walter, disorientato e confuso, ordina la liberazione di Luisa.

Atto secondo Intrigo

Quadro primo. Nella casa di Luisa, rimasta sola dopo l'arresto del padre, entra Wurm che, annunciando come prossima l'esecuzione capitale di Miller, avendo osato snudare la spada dinanzi al conte, propone alla fanciulla un baratto: la libertà del padre in cambio di una lettera nella quale ella dichiari il suo amore per Wurm e confessi di aver ingannato Rodolfo per interesse. La fanciulla, dopo un primo, sdegnato rifiuto ("Tu, puniscimi, o Signore"), deve cedere e viene costretta da Wurm a seguirlo al castello per

ripetere la confessione davanti al conte e alla duchessa. *Quadro secondo.* Nel castello, Walter e Wurm ricordano come il conte sia giunto al potere assassinando il cugino (“L’alto retaggio”); Wurm conferma che Rodolfo è al corrente dell’accaduto. Vengono quindi fatte entrare le due donne e Luisa conferma, in un supremo sforzo, il contenuto della lettera. *Quadro terzo.* Nell’appartamento di Rodolfo, al quale un contadino, pagato da Wurm, ha consegnato la lettera di Luisa, Rodolfo esprime tutto il suo dolore per l’inganno subito (“Quando le sere al placido”). Entra Wurm, convocato da Rodolfo, che lo sfida a duello: ma Wurm si sottrae alla prova scaricando in aria la sua pistola e facendo così accorrere il conte e i suoi servitori. Il conte suggerisce al figlio di vendicarsi del suo amore tradito sposando Federica.

Atto terzo Veleno

Quadro primo. In casa di Miller. Mentre si odono gli echi dei festeggiamenti nuziali per Rodolfo e Federica, Luisa viene raggiunta dal padre, liberato dal carcere. La giovane confessa la sua intenzione di togliersi la vita (“La tomba è un letto”), ma poi cede alle preghiere del padre e gli promette di restare con lui (“Andrem, raminghi e poveri”). Mentre Luisa, rimasta sola, continua a pregare, sopraggiunge Rodolfo che, senza farsi notare, versa del veleno nella brocca d’acqua posta in tavola. Dopo aver chiesto a Luisa se la lettera a Wurm fosse sua e aver ricevuto una risposta affermativa, Rodolfo beve l’acqua, e, dopo aver porto lo stesso bicchiere a Luisa, le rivela che entrambi sono destinati a morire. La giovane lo mette allora a conoscenza della verità: Rodolfo, disperato, assiste Luisa nei suoi ultimi istanti di vita insieme al vecchio Miller. Quando la fanciulla spira, entrano i contadini con Walter e Wurm, che viene trafitto dalla spada di Rodolfo prima che anche questi cada esanime.



Verdi sulle Alpi

di Cristina Ghirardini

Emanuele Senici, in un articolo nella rivista «19th-Century Music», intitolato *Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin*,¹ nell'esaminare le implicazioni della scelta di ambientare la *Luisa Miller* in un villaggio alpino del Tirolo, ci invita ad evitare l'errore di ascoltare l'opera avendo in mente *Rigoletto*. Se infatti *Rigoletto*, andato in scena poco più di un anno dopo, rappresenta un punto di arrivo nel tentativo di perseguire una “fusione dei generi”, conciliando il serio e il comico (su sollecitazione delle idee di Hugo e della lettura di Shakespeare), la *Luisa Miller* invece sembra dimostrare un uso molto più convenzionale delle forme musicali, fedele alle soluzioni drammaturgiche sviluppatesi nella prima metà dell'Ottocento. L'importanza di quest'opera, andata in scena al San Carlo di Napoli l'8 dicembre 1839, risiede altrove: il critico Abramo Basevi, contemporaneo del compositore, le affidava un ruolo fondamentale nel percorso verdiano poiché essa inaugurava, a suo parere, la seconda maniera, in cui alla celebrazione di eventi grandiosi, si sostituiva la rappresentazione di individui ed emozioni. Senici ci invita pertanto ad un salutare viaggio nei paesaggi alpini in cui sono ambientate varie opere italiane ottocentesche e, mettendo in atto una preziosa indicazione metodologica dell'antropologo Clifford Geertz, realizza una “descrizione densa” della *Luisa Miller* gettando luce sui suoi possibili legami con altre esperienze teatrali ottocentesche.

Per quanto riguarda il dramma a cui Verdi attinge, *Kabale und Liebe* (1783) è tra le opere più rivoluzionari di Schiller nel denunciare l'ipocrisia, la corruzione e la violenza della classe dominante settecentesca, il servilismo dei sudditi che ritengono loro dovere obbedire ai condizionamenti imposti e la cecità di una passione amorosa la quale, nel tentativo di affermare il proprio ideale assoluto, porta alla catastrofe. Verdi suggerì per la prima volta il soggetto a Cammarano in una lettera del 1846 e alcuni studiosi ritengono che, durante il soggiorno parigino nel 1847, il compositore abbia assistito alla rappresentazione del dramma nell'adattamento di Alexandre Dumas père, andato in scena l'11 giugno al Théâtre Historique.

Secondo Virginia Cisotti² nel dramma di Schiller lo stesso rapporto tra Ferdinand (Rodolfo nella *Luisa Miller*) e Luise, prima ancora di essere ostacolato dal Presidente von Walter e da Wurm, è minato dalle costrizioni morali a cui Luise accetta di sottoporsi. Figlia di un musicista in pensione (Miller invece è un soldato nell'opera di Verdi), Luise non accetta la proposta di Ferdinand di fuggire insieme per non disonorare il nome del padre. Miller, benché nel libretto di Cammarano affermi che “Sacra la scelta è d'un consorte”, è in realtà contrario quanto Walter e Wurm al matrimonio di Luise con Ferdinand, perché appartenenti a ranghi sociali differenti. Quest'ultimo, travolto da una passione egoistica, risulta incapace di fare fronte alle iniquità del mondo in cui vive e il suo tentativo di intimidire il proprio padre, minacciandolo di rivelare il delitto che l'ha portato ad ottenere il ruolo che ricopre, viene facilmente scardinato dall'intrigo di Wurm. Se nel libretto Rodolfo sembra essere venuto a sapere del delitto per caso, nel dramma di Schiller si presuppone che Ferdinand abbia una conoscenza diretta di come il padre sia diventato Presidente, dunque Ferdinand appare pienamente partecipe del mondo ipocrita e violento di cui Walter è a capo.

Cammarano condensa i cinque atti del dramma in un libretto di tre, ciascuno con un titolo: l'amore, l'intrigo, il veleno. Se i primi due atti del libretto corrispondono rispettivamente al primo e secondo ed al terzo e quarto atto del dramma, l'ultimo atto del libretto racconta gli accadimenti dell'ultimo atto di *Kabale und Liebe*, dunque amplificando gli eventi che portano alla catastrofe finale. Inoltre elimina alcuni personaggi, tra cui l'ambiziosa madre di Luise e il Maresciallo von Kalb, che viene presentato a Ferdinand come l'amante di Luise e contro cui egli si batte; trasforma Lady Milford (l'amante del duca a nome del quale il Presidente esercita il potere) nella duchessa Federica von Ostheim, amica di infanzia di Ferdinand, e condensa gli accadimenti incentrando tutta la vicenda sulla protagonista. La cecità di Ferdinand è molto mitigata e Rodolfo appare come un amante disperato che suscita la pietà dell'ascoltatore, che non può non commuoversi con lui nel momento in cui canta, nel secondo atto, “Quando le sere al placido”. Il libretto perde la sua carica di contestazione sociale, per concentrarsi invece sull'amore contrastato dei due giovani protagonisti, tuttavia la sintesi di Cammarano è assai efficace e sfrutta alcune possibilità tecniche del melodramma per meglio definire i rapporti tra i personaggi. Si pensi agli “a parte” di Luisa e Federica nel confronto tra le due “rivali” nel secondo atto e alla terza scena del terzo atto, (nella quale sono sintetizzate le scene dalla seconda alla settima del quinto atto del dramma): dopo che il padre ha dissuaso Luisa dal suicidio, facendo leva sull'idea che l’“amor che un padre ha seminato / ne' suoi tard'anni raccogliere deve”, si presenta Rodolfo, il quale, evitando i penosi dialoghi nel dramma di Schiller con Miller e con Luisa, si limita a chiederle “Hai tu vergato questo foglio” e in pochi endecasillabi “tutto è compiuto”. Il cambiamento della collocazione spazio-temporale della vicenda da parte di Cammarano, da una città della Germania nel Settecento (la contemporaneità in cui viveva Schiller) a un villaggio nel Tirolo nel Seicento, è il dettaglio da cui parte l'analisi di Senici. Pare appunto che l'idea sia venuta al librettista, dato che in una lettera a Verdi del 3 maggio 1849 giustifica la scelta di un villaggio come luogo dell'azione spiegando che “ha giovato molto in un subietto nel quale a prima giunta l'intervento dei Cori pareva piuttosto impossibile che difficile”. Senici osserva che altrove Cammarano aveva efficacemente inserito parti corali in vicende non ambientate in villaggi e a questo proposito suggerisce di riflettere sul legame tra eroine vergini e l'ambientazione alpina di varie opere italiane rappresentate tra il 1820 e il 1860, tra cui *La sonnambula* di Bellini (Milano, Teatro Carcano, 1831) e *Linda di Chamounix* di Donizetti (Vienna, Kärntnertortheater, 1842), appartenenti al cosiddetto genere semiserio. Entrambe le

opere avevano avuto un notevole successo al San Carlo e nei teatri napoletani negli anni immediatamente precedenti la *Luisa Miller* e Cammarano, attivo nel maggiore teatro partenopeo come poeta e scenografo dal 1834 fino alla morte nel 1852, ebbe modo di occuparsi delle loro riprese.

La scena iniziale dell'opera con il coro “Ti desta, Luisa, regina de' cori” per celebrare il compleanno della giovane (avvenimento assente nel dramma di Schiller), seguito dal suono delle campane della vicina chiesa, richiama l'apertura sia della *Sonnambula* che della *Linda*, dove la purezza del paesaggio alpino è metafora della casta moralità della protagonista. Come nella *Sonnambula*, un ruolo di rilievo è affidato al clarinetto in apertura dell'opera e in entrambi i casi il coro è nella tonalità di sol maggiore e in 6/8. L'aria di Luisa “Lo vidi, e il primo palpito”, definita da Basevi “una romanza del soprano, la quale meglio può dirsi cabaletta”, in due quartine di settenari, ricalca la struttura dell'aria di sortita di Linda “O luce di quest'anima”, anch'essa non preceduta da un movimento lento. Inoltre Luisa utilizza uno stile di canto, definito da Basevi “canto staccato”, che richiama lo stile vocale impiegato da Donizetti e da Bellini per le sortite delle loro eroine, rispettivamente nella *Linda* e nella *Sonnambula*, che come Luisa entrano in scena cantando il proprio amore. Il nascondersi dell'amato sotto mentite spoglie, nel nostro caso Rodolfo che si presenta come il cacciatore Carlo (la sua identità sarà svelata da Wurm), è anch'esso non insolito nell'opera semiseria. Pure Wurm, infine, appare sotto una nuova luce guardandolo da questa prospettiva: in una lettera del maggio 1849 Verdi chiede a Cammarano di “conservare in tutta la parte di quest'ultimo quel certo non so che di comico che servirà a dare maggior risalto alle sue finezze e alle sue scelleraggini”. In realtà ciò non avvenne e Wurm è un personaggio estremamente negativo, capace di rompere l'idillio alpino non appena entra in scena, tuttavia non è da escludere che Verdi, in fase di preparazione, avesse pensato per lui al tipico ruolo di buffo dell'opera semiseria. Il paragone con il genere semiserio dunque, osserva Senici, spiega l'ambientazione alpina e connota in maniera particolare i personaggi, soprattutto la protagonista, ma sarebbe un errore considerare la *Luisa Miller* un'opera semiseria: si tratta infatti di una vera e propria tragedia, i cui caratteri tuttavia appaiono più chiari se si tengono presenti altre esperienze teatrali europee.

Senici infatti vede in quest'opera un legame con il *mélodrame* francese, in particolare quello teorizzato da Gilbert Pixérécourt, uno dei più importanti autori di questo genere del teatro di parola della prima metà dell'Ottocento. Egli identifica una forma di *mélodrame romantique* nel quale gli eroi non sono più i “buoni” ma i “cattivi”. Una recensione milanese uscita nel «Barbiere di Siviglia» del 1834, in seguito ad una rappresentazione di *Amore e raggio* di Schiller, mette in relazione il dramma con “quella scuola satanica, che adesso pare sia appena da pochi giorni nata e cresciuta in Francia, mercé l'opera di Hugo, Balzac e compagni”. Il *mélodrame* infatti fu la fonte da cui attinsero varie opere semiserie e in esso si faceva uso del “colore locale” come elemento indispensabile per caratterizzare azioni e personaggi. Non è dunque un caso se nelle prime recensioni della *Luisa Miller* ci fu chi, come il critico Vincenzo Torelli, o lo stesso Basevi, notò un cambiamento nello stile di Verdi, che faceva tesoro di esperienze fatte olttralpe. Così infatti Torelli recensì la prima della *Luisa Miller* al San Carlo nella rivista «L'omnibus»:

Il Maestro, dopo di essere stato oltremonti, dopo avere studiate le leggerezze francesi, le combinazioni tedesche, la prosa diremmo armonica dei melodrammi parlati, e gli accompagnamenti a rilievo o picchettati, ha voluto tentare il genere campestre a fronte

dell'eroico, l'innocenza dei villici di riscontro alla superbia baronale, un amor contrastato in fine, in cui la morte mette a compimento, toccando la corda quasi mai fallace della pietà e del terrore!... V'era d'uopo ricordare musiche francesi e tedesche?... Chi lasciava l'Italia, o moriva o s'infreddava: così Rossini, così Bellini, così Donizzetti [sic].

Abramo Basevi contrappone il periodo “grandioso” e “appassionato” delle opere precedenti di Verdi a uno stile che nella *Luisa Miller* prevede “un canto più tranquillo... cantilene meno larghe e più leggiere... ritmi più mobili...” quasi alla maniera di Donizetti. Inoltre, pure sul monotematismo della sinfonia di apertura, il critico riconosce un debito con stili centro-europei: “cotesto disegno di sinfonia è insolito per l'Italia; ma se ne trovano esempj nelle sinfonie dei musicisti oltremontani”.

Un'ultima osservazione, sempre considerando *Luisa Miller* con un'attenzione agli eventi e al clima culturale coevo, si può fare sulla relazione con il contesto storico di quegli anni. Lo stesso Basevi mette in relazione l'opera con la rivoluzione del 1848 affermando:

Al Verdi giovarono quelle forti passioni su cui posa l'intreccio del dramma. E perché gli animi non erano più capaci di assaporare l'entusiasmo, non disdissero que' personaggi, i quali a prima giunta non si rendono importanti per quel prestigio, che ricevono dall'antichità del fatto, o che tolgono dal loro grado, o acquistano dagli effetti che per essi vengono operati: onde la tragedia prende il nome di borghese, e che noi diremmo domestica.

Senici va oltre questa riflessione di Basevi osservando che l'ambientazione nel Tirolo a quell'epoca non poteva essere casuale, trattandosi di un'area di dominazione austro-ungarica. Egli ritiene opportuno metterla in relazione con il saggio *La guerre dans le Tyrol italien* di Cristina Trivulzio di Belgioioso, pubblicato nel settembre 1848 nella «Revue des deux mondes». Giuseppina Strepponi era amica di lunga data di Cristina di Belgioioso e lo stesso Verdi si trovava in città quando, in seguito alle cinque giornate, Cristina entrò a Milano il 6 aprile 1848 vestita da Giovanna d'Arco e alla guida di 160 volontari che aveva raccolto giungendo in Lombardia da Napoli. Che Verdi sia stato o no direttamente influenzato dal saggio di Cristina di Belgioioso, è difficile non mettere in relazione la dominazione austriaca con l'effetto che la prepotenza di Walter ha sull'idillio alpino o con alcuni passi del libretto di Cammarano, quali il duetto di Luisa e di Miller del terzo atto “Andrem raminghi e poveri”.

¹ Emanuele Senici, *Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin*, «19th-Century Music», 22/2, 1998, pp. 144-168; l'articolo precede di alcuni anni il volume dello stesso autore *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Le citazioni presenti in questo contributo sono tratte dall'articolo di Senici nella rivista «19th-Century Music».

² Virginia Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1975.



Le preferenze teatrali di Verdi, ossia la scelta di “Kabale und Liebe”, alias “Luisa Miller”

di Elisabetta Fava

Pare che Giuseppe Verdi, durante il suo ultimo viaggio a Roma, avesse respinto la qualifica di “grande musicista” con cui qualcuno l'aveva entusiasticamente salutato, ritenendo più giusta per sé la definizione di “uomo di teatro”. E davvero Verdi ebbe sempre la lungimiranza di sacrificare piuttosto un'idea musicale, mai un'intuizione drammatica: caratteri, “tinta”, parola scenica, incisività, tutte le qualità che si riverberano anche sulla sua scrittura musicale nascono dall'assimilazione attenta dei requisiti capaci di imprimere a un lavoro teatrale la sua efficacia sulla scena. Naturale che un “uomo di teatro” non si accontentasse di musicare quel che gli suggerivano i librettisti, ma individuasse di persona i suoi soggetti e partecipasse attivamente alla loro riscrittura operistica; scegliendo i temi da trattare non in modo casuale, ma cercando al contrario di inseguire le proprie preferenze e di maneggiare i propri autori prediletti. Che erano pochi, ma ottimi: Shakespeare, Schiller, Hugo, Byron e i romantici spagnoli. A ben vedere, il vero amore era Shakespeare: il mancato *Re Lear* che lo accompagnò idealmente per anni e anni, e poi *Macbeth* nelle due versioni 1847 e 1865, infine *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Ma in fondo anche quel che più gli piaceva in Victor Hugo era che fosse uno shakespeariano: nessun maggior complimento che definire Triboulet “creazione degna di Shakespeare”; e già in *Ernani* la miscela di tragedia e commedia così caparbiamente perseguita anche nella versione operistica rappresentava per il teatro d'opera italiano un'anomalia di stampo dichiaratamente shakespeariano. I romantici spagnoli Rivas e Gutiérrez erano a loro volta degli ammiratori di Hugo e, per suo tramite, di Shakespeare. La lezione del grande inglese era evidente anche in Schiller: nel suo teatro i grandi contrasti, la definizione

dei caratteri, l'altalenare delle passioni e ancor più i voluti squilibri e le rotture interne fra scena e scena sarebbero difficilmente potuti esistere senza uno studio attento dei drammi di Shakespeare. Così, per esempio, in anni ormai maturi la scena iniziale nell'accampamento di Wallenstein nella tragedia omonima viene recuperata da Verdi per essere inserita all'interno della *Fuerza del sino*, e va proprio in direzione di un'osservazione così realistica della vita da saper accostare tragico e comico, macchiette ed eroi, quotidianità e "gran gesto"; il tutto dentro una singolare corallità, dove personaggi minori diventano per un attimo protagonisti assoluti: atteggiamento non insolito nel teatro di prosa, ma adesso recepito sostanzialmente anche nella trasposizione operistica. Il lungo e sofferto lavoro sul *Don Karlos* di Schiller prelude all'atteggiamento con cui saranno trattati i due ultimi, grandi soggetti desunti da Shakespeare, *Otello* e *Falstaff*: benché anche in questo caso per essere fedeli sia necessario tradire; l'uniformità del testo schilleriano, quasi interamente ambientata negli interni della reggia dell'Escorial, viene riplasmata inserendo quadri all'aria aperta o scene notturne nel giardino: quadri assenti in Schiller, ma ripresi da adattamenti destinati ai teatri di prosa francese e ritenuti opportuni per dare all'originale quella varietà interna che ne avrebbe garantito l'efficacia. Come portare felicemente sulle scene di un teatro d'opera un testo che il suo stesso autore aveva definito impossibile a rappresentarsi, un testo destinato alla sola lettura, non foss'altro che per la smisurata lunghezza?

Tuttavia, se il Verdi deputato del regno poteva ragionevolmente trovar tempo da dedicare alla lettura, viene da chiedersi come fosse riuscito il giovane Verdi oberato di lavoro a selezionare le sue letture in modo così critico e con fiuto così sicuro. In realtà, gli si rivelò probabilmente prezioso anche sotto questo aspetto l'ambiente colto dell'aristocrazia milanese frequentata in gioventù: nel salotto della contessa Maffei conobbe fra gli altri il di lei marito (da cui avrebbe ben presto divorziato per unirsi a un altro letterato, Giulio Carcano), Andrea Maffei, traduttore, tra gli altri, di Shakespeare e, appunto, di Schiller, su cui stava lavorando proprio negli anni in cui Verdi lo conobbe. Per chi avesse voluto accostarsi a Schiller erano disponibili, fin dal 1819, anche le versioni di Pompeo Ferrario, le prime in assoluto in lingua italiana, che comprendevano però soltanto *La pulcella d'Orléans*, *Maria Stuarda*, *Don Carlos*, *La sposa di Messina*, *Guglielmo Tell* e *Fiesco* (quest'ultimo uscito nel 1820). Un'altra traduzione, questa volta completa, dei drammi di Schiller era uscita vent'anni più tardi, nel 1843, ad opera di Carlo Rusconi: un'edizione in prosa, mentre quella di Maffei (pubblicata fra il 1842 e il 1852) era in versi e anche per questo non sempre altrettanto fedele. Va detto che Maffei si attirò molte critiche per il suo lavoro di apostolato della cultura tedesca in Italia: ai più colti non garbavano le sue licenze poetiche, agli altri sembrava molto sospetto il suo interesse verso la cultura "del nemico". Sappiamo inoltre che Verdi, probabilmente sempre grazie ai suoi amici milanesi, conosceva bene *De l'Allemagne* di Madame de Staël, testo fondamentale per comprendere la cultura tedesca di fine Settecento-inizio Ottocento; lì aveva potuto leggere pagine e pagine anche sui drammi di Schiller, che venivano passati in rassegna uno per uno e fatti oggetto di vere e proprie analisi critiche. Si tenga presente, inoltre, che proprio gli aspetti più enfatici del teatro di Schiller costituivano un elemento di interesse per chi fosse alla ricerca di soggetti operistici e una sicura miniera di atteggiamenti melodrammatici d'infalibile presa scenica.

Sul primo contatto professionale di Verdi con Schiller, ossia *Giovanna d'Arco* (1845), non sappiamo molto perché, lavorando a Milano fianco a fianco col librettista Temistocle Solera, il compositore non lasciò testimonianze epistolari; non si sa nemmeno quanto



abbiano pesato, nella scelta del soggetto e nella sua riduzione a libretto, gli eventuali suggerimenti dello stesso Maffei e quanto abbia potuto indirizzare la formulazione del libretto. Quel che è sicuro e documentabile, in ogni caso, è che Verdi non sdegnò di intrecciare il soggetto della *Jungfrau von Orléans* con alcuni riferimenti palesi ad altre opere pseudostoriche che avevano furoreggiato all'Opéra di Parigi: la parafrasi del *Te Deum* si ispira scopertamente alla scena iniziale della *Juive* di Halévy, mentre la sovrapposizione di un coro di demòni e di un coro angelico si appropria di un tipico effetto meyerbeeriano. La vicenda, d'altra parte – come già quelle di *Wilhelm Tell* o di *Don Karlos*, – non era nuova sulle scene d'opera italiane: e in anni precedenti già altre Giovanne d'Arco avevano calcato le scene liriche a Venezia e nella stessa Milano (Nicola Vaccaj, *Giovanna d'Arco*, 1827; Giovanni Pacini, *Giovanna d'Arco*, 1830).

Nel 1847, ecco una seconda opera di argomento schilleriano: *I masnadieri*, tratta da *Die Räuber* e affidata questa volta alle cure dello stesso Maffei, che aveva tradotto il dramma schilleriano l'anno precedente e che si impegnò (dichiarandolo espressamente nella premessa al libretto) a "ridurre un vasto concetto in piccola dimensione, senza mutarne l'originale fisionomia". In questo soggetto, come d'altra parte già nella *Jungfrau*, Verdi trovò un'eccellente declinazione del rapporto padre-figlio/a, un personaggio (Carlo Moor) lacerato tra opposte pulsioni, una componente di fatalità molto forte, la possibilità infine di sviluppare in modo interessante anche l'elemento corale: che qui fra l'altro si avvicina alla tipologia dei sicari del *Macbeth*, la stessa che si ritroverà, perfezionata e concentrata su un singolo, in *Sparafucile*: figure sinistre, ma senza la dignità dell'eroe maledetto, anzi, contrassegnate da una loro buffonesca, spavalda braveria.

Ed ecco, nel 1849, *Luisa Miller*, ricavata con grande libertà e altrettanta intelligenza da *Kabale und Liebe*; questa volta a incaricarsi della riduzione a libretto non fu più Maffei, con cui Verdi aveva rotto i rapporti per ragioni tuttora ignote,² e che peraltro darà alle stampe la sua versione italiana di *Amore e cabala* solo nel 1852,³ bensì Salvatore Cammarano, librettista ufficiale del Teatro di San Carlo di Napoli, a cui l'opera era destinata.

Cammarano non era un esperto di Schiller, ma in compenso era navigato a tutte le esigenze e le convenzioni del teatro musicale, ivi comprese le intromissioni della censura. Della *Kabale*, ossia del raggio politico, restò poco: perché dipingere un'aristocrazia maligna e meschina come quella del testo di Schiller significa andare incontro alla sicura opposizione censoria. Verdi (che per primo aveva avanzato la candidatura del soggetto in una lettera a Cammarano risalente addirittura al settembre 1846) era rimasto affascinato dalla figura di Lady Milford, l'avventuriera che comanda sul cuore del principe e che si rivela tuttavia donna più infelice che cattiva: orfanella esule, ha ceduto alle lusinghe del monarca per uscire dalla miseria, ma ha anche sempre usato la propria influenza su di lui per mitigare la durezza del suo governo, e soprattutto è sinceramente innamorata di Ferdinand, per cui non sa piegarsi alle bassezze del padre di lui.

Cammarano spiegò pazientemente a Verdi che era inutile cercare di farne una "seconda primadonna" come Verdi auspicava: dove trovare una vera primadonna disposta a stare un passo indietro rispetto a Luisa, che sconfitta nella finzione scenica avrebbe però certo stravinto nel cuore degli spettatori? E così Lady Milford, favorita del re, venne rimossa e il suo posto fu assegnato alla più convenzionale Federica, con un timbro di contralto che fin da principio la allontanava anche vocalmente dalla competizione con Luisa. Federica è l'approfondimento di un personaggio appena citato in Schiller e non materialmente presente sulla scena; citato tuttavia espressamente come irreprensibile, essendo la compagna d'infanzia di quel Ferdinand che per ragioni d'opportunità (Ferdinando era il nome del re di Napoli) nell'opera di Verdi viene ribattezzato Rodolfo.

Anche il conflitto sociale di *Kabale und Liebe* venne stemperato: è ben vero che nei drammi di Schiller la riflessione sociopolitica è fondamentale e acquista un rilievo quasi senza precedenti; ma è altrettanto vero che può essere omessa senza pregiudizio per la comprensione delle linee esterne della vicenda. Impossibile eliminare il tema del matrimonio per interesse (Rodolfo con Federica) combinato per sconfiggere l'odiata *mésalliance* con una borghese (nel dramma la condizione era aggravata dall'esser figlia di un musicante, mentre nell'opera Miller è un soldato in pensione); ma gli aspetti di critica alla corruzione e agli abusi di potere vengono convogliati sui due *vilains* Walter e Wurm, mentre in Schiller sono evidentemente una piaga diffusa che contagia tutti i gradi della gerarchia politica, attraverso il maresciallo Kalb su su fino al principe stesso. Inoltre si evitò l'ambientazione contemporanea proposta da Schiller, anticipando la vicenda alla prima metà del Seicento per renderla politicamente meno scottante. Oltre alle manipolazioni e ai tagli, ci fu qualche aggiunta: l'innocenza di Luisa, il contrasto fra il suo mondo semplice e sincero e l'umanità della cerchia aristocratica sono direttamente rappresentati sulla scena attraverso quadretti corali di pace agreste, di amicizia disinteressata, di immacolata serenità, che segnano l'opera fin dalla prima scena, facendo leva sulla nuova collocazione in un lindo paesino del Tirolo: la purezza del paesaggio si fa specchio della purezza della protagonista. Eliminata l'insopportabile madre, ripulito il padre Miller da alcune rozzezze, intorno a Luisa viene a crearsi un quadro idilliaco, di spontaneità, di affetti tenaci; per giunta Luisa diventa orfana di madre, come Gilda, come Leonora nella *Forza del destino*, come Amelia Grimaldi, come Aida, per non



dire delle innumerevoli prima di lei, da Cecchina di Piccinni ad Angelina e Ninetta di Rossini. L'inserimento nel topos della vergine alpina, della fanciulla circondata dalla purezza della natura,⁴ che aveva segnato una buona parte del teatro musicale di primo Ottocento, *Sonnambula* inclusa, si sovrappone così all'intrigo del dramma, irrobustendo la qualità morale della protagonista. Anche l'affetto del paese che si stringe vicino a Luisa protagonista è invenzione di Verdi e Cammarano e viene rimarcato con una sorta di anafora, per cui ogni atto si apre col coro degli amici che all'inizio festeggiano il compleanno di Luisa (altro particolare assente in Schiller, inventato per giustificare il nuovo esordio), poi partecipano sempre più commossi al suo dolore.

Eliminando Lady Milford, veniva a cadere un episodio in cui Luisa giganteggia per forza morale e arditezza. Invece, nella scena corrispondente dell'opera, in cui l'interlocutrice diventa Federica, Luisa si fa piccola, deve confessare il falso tradimento che la umilia e la priva del suo amore e non può rivolgere a Federica gli stessi rimproveri che nel dramma muoveva a Lady Milford, sia perché Federica è una donna onorata sia perché Luisa deve fingere di non esserlo. Per non farle perdere la sua posizione di eroina indiscussa della vicenda, che in Schiller cresceva sempre più, Cammarano le dà allora più rilievo nelle scene iniziali, che nel dramma di Schiller la vedevano in disparte, e per questa trasformazione fa leva soprattutto sugli insiemi. Prendiamo come esempio il concertato del I Atto, in cui il conte si reca a casa di Miller e insulta Luisa; nel dramma, dove questo episodio corrisponde alle due scene conclusive del II Atto, Luisa parla pochissimo, lì per lì non comprende neanche dove il conte voglia andare a parare, poi sviene e resta fuori combattimento per il resto della scena, troppo turbata per reagire. Nel libretto di

Cammarano invece il concertato coi quattro protagonisti (Miller, Luisa, Rodolfo e Walter) assegna a Luisa un ruolo addirittura centrale: ripresasi rapidamente dallo svenimento (tocco melodrammatico a cui un'opera in musica difficilmente poteva rinunciare), avuta la conferma della reale identità di Rodolfo (che invece nel dramma le era nota da tempo), Luisa si getta ai piedi del conte: un gesto che riprende quello della madre di lei nel dramma, dove però appariva servile e si guadagnava l'immediato rimbrotto di Miller. Nell'opera acquista invece un senso sublime e disarmante, fa subito di Luisa il fulcro della scena; non l'oggetto di discussioni altrui, ma la protagonista della peripezia. Il tutto culmina nell'Adagio concertato in cui Luisa è tutt'altro che muta osservatrice della scena: tutti gli sguardi sono puntati su di lei (Cammarano fa addirittura rientrare in scena come testimoni i contadini già visti al principio dell'atto), Rodolfo e Miller non hanno altro pensiero all'infuori di lei, che si inserisce da ultima nel pezzo d'insieme, ma lo corona e gli dà un senso: Rodolfo e Walter procedono appaiati, e la collera impedisce loro quasi il canto, o almeno lo indirizza a un declamato risentito; Miller, che ha aperto da solo il concertato e per qualche istante ce lo ha fatto sembrare un'aria, adesso dice frasi spezzate, di corto respiro, quasi avesse ormai esaurito tutta la sua eloquenza e fosse definitivamente piegato. Solo Luisa, che entra per ultima, canta e prega su una vera, lunga melodia, e le voci dei tre uomini (un tenore, un baritono e un basso) sembrano collocate lì per farle da sgabello.

La "cura Cammarano" funzionò egregiamente anche per snellire alcune parti obiettivamente non molto chiare dell'originale di Schiller:⁵ la vicenda della lettera dettata da Wurm finisce per chiarirsi, mentre nell'originale il coinvolgimento di una terza persona, il maresciallo von Kalb, appare più macchinoso; e soprattutto lascia perplessi il fatto che costui a un certo punto confessi a Ferdinand di non conoscere affatto Luise, ma non venga creduto: una cecità simile sembra esagerata persino per la proverbiale stolidità del tenore d'opera, che infatti nella versione di Cammarano ha più scusanti.

Luisa Miller resta comunque un adattamento schiettamente operistico e ampiamente rimaneggiato: solo con *Don Carlos* l'intento di restar fedeli all'originale sarebbe stato più evidente, per quanto con parecchie libertà; e tuttavia la rinnovata popolarità dell'opera verdiana, che comincia a interessar di sé anche le regie, conferma la bontà della soluzione: che anche dal punto di vista musicale è ormai a un passo dal grande Verdi della maturità.

¹ Ancora nel 1913 la germanista Lavinia Mazzucchetti faceva appassionatamente sue queste obiezioni, deprecando che Maffei non si fosse dedicato ad altre occupazioni, lasciando campo libero a traduttori migliori di lui: Lavinia Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano, Hoepli, 1913, p. 171.

² Si veda Anselm Gerhard, "Cortigiani, vil razza bramata!": Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi, I parte, «Acta Musicologica», LXXXIV/1, pp. 37-64 e LXXXIV/2, pp. 199-224.

³ Virginia Cisotti fa notare che Maffei mostrò di apprezzare in minor grado i drammi giovanili di Schiller, tra cui proprio *Die Räuber* e *Kabale und Liebe*, traducendoli soprattutto per "compiacere l'editore Pirola che desiderava la completezza del ciclo drammatico"; leggendo le traduzioni in versi di Maffei viene da pensare che fra le ragioni del minore entusiasmo ci fosse il fatto che i drammi *Sturm und Drang* di Schiller erano scritti in prosa e non in versi come i successivi. Si veda Virginia Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 12.

⁴ Emanuele Senici, *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

⁵ Per ulteriori osservazioni sul rapporto fra il dramma di Schiller e il testo verdiano si rimanda a Riccardo Morello, *Dal dramma di Schiller all'opera di Verdi*, in *Luisa Miller*, programma di sala, Torino, Edizioni del Teatro Regio, 2010, pp. 23-33.



Luisa Miller

Gianandrea Gavazzeni

In questo periodo che gravita intorno alla trilogia famosa – *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata* – nasce per la prima volta nella storia del teatro musicale la sorte del personaggio, la sua fisionomia morale, il suo interesse di uomo tra altri uomini. Vien su quella passione verdiana per l'individuo, per l'esistenza personale, che si rivela e si rivelerà sempre con una forza distruttiva, come una tempesta che sradica ogni possibile condizione umana di felicità e di pace. Ed è, tale passione, sostanziata di un pessimismo crudo, di un pessimismo gagliardo e virile, che non conosce pietà e non conosce neppure debolezza. Si tratta del perenne stato di guerra nel quale Verdi si trova contro le sorti umane, a faccia a faccia con esse, con un suo realismo pervicace e possente, con una visione netta e ferrigna delle cose così come egli le vede, le soppesa, le considera. In questo senso, nella sua straordinaria potenza drammatica e musicale, Verdi è, tra i grandissimi musicisti, il meno spirituale e il più tragico. Disperato d'esser così fatto, superbo però della sua disperazione e consapevole d'impegnare su di essa l'intera forma morale di cui dispone. Ma questo periodo, nei prodigiosi progressi drammatici, nelle novità abbaglianti ch'esso segna per il lavoro verdiano, è proprio della distruzione e della furia. Per la drammaturgia di Verdi, tra la *Luisa Miller* e il *Don Carlo*, vengon buttate fuori le forme elementari. Al loro confronto, la elementarità di Musorgskij può anche diventare una preziosa ricerca e invenzione di forme armoniche, di un linguaggio musicale. Perché la novità, l'estremismo di Verdi nel buttarsi alle sue sorti drammatiche non conosce limiti formali, preoccupazioni musicali, delimitazioni linguistiche. Talmente musicista da dimenticare la musica; talmente uomo da arrivare ad essere crudele. La *Luisa Miller* (è risaputo, oramai, è stato detto da tutti) segna a tal riguardo un progresso importantissimo. Per la prima volta il destino dei personaggi si fa avanti impetuoso, diventa il fattore dominante della rappresentazione, si mette al centro degli scopi teatrali e musicali, non conosce altro orientamento fuori dal sentiero faticatissimo che ha da percorrere. Ne viene una sorta di prosa musicale asciutta, fatta a spezzature e tagli, antilirica, a spigoli e a punte.



Chi ricorda quest'opera alla rappresentazione teatrale sa benissimo che il personaggio centrale, la protagonista, tiene stretta la sua sorte alla stregua di altre più famose eroine verdiane. Proprio il senso di un destino, l'impossibilità di una qualunque salvezza a imporsi come la sola condizione morale cui l'opera possa afferrarsi. Che è poi la sola condizione dell'operismo di Verdi, il solo modo di entrare nella vita di tanti uomini, di essere parte integrante appunto di un modo di vivere, di comportarsi, in una sequenza di rapporti civili. Tale condizione la propone nella sua imponenza terrificata proprio la *Luisa Miller*. Attonito e crudele il musicista indica alla gente il calar di parabole umane, il precipizio.

Accusatore fornito d'ogni elemento necessario, non lascia ad alcuno possibilità di salvezza. Anche lui a volerli diversi gli uomini, ma non potendo mutar nulla di quanto si trova intorno, indica a tutti le piaghe, le rincrudisce, le esaspera, sconvolge ogni esistenza, fa cadere ogni spiraglio di luce, quasi dopo ogni dramma il mondo potesse finire. Dipendesse da lui lo brucerebbe.

L'intrigo schilleriano di *Amore e raggirio* egli se lo soppesa tra le mani come un gioco meccanico. Sa lui cosa assumerne. Sa che soltanto il battito precipitoso di un destino gli deve premere. Perché il suo dovere di uomo e di artista è di mettere uno specchio davanti

ai mostri che vivono con lui. Poi, nella trasfigurazione, farlo in mille pezzi, lo specchio, e gridare con parole asciutte la sua critica.

Così, nella *Luisa Miller*, accade quanto si verificherà dopo, nel giro di pochi anni, con la trilogia famosa: annullato l'intrigo scenico, spezzato il suo tempo abituale, sradicata l'origine, rimane appena il documento di umanità innalzato dal drammaturgo e dal musicista alla sua legge inflessibile. La concezione drammatica verdiana, infatti, è nella *Miller* già compiuta. Per la prima volta con tanta evidenza la dialettica operistica si manifesta quale espressione anti-lirica. E su tale iniziativa stabilisce appunto un dato di fatto inconfutabile della drammaturgia verdiana. Non che si voglia ancora, sempre, dividere il teatro d'opera secondo la supposta antitesi del sentimento lirico e del sentimento drammatico, ma gli è che proprio nella *Miller* prende corpo quel particolare drammatismo che fa calare le sue impronte anche sullo sgorgo lirico, anche sulle effusioni vocalistiche, e tiene in sua mano, ugualmente alle sorti dei personaggi, tutti i mezzi espressivi di cui si trova a disporre. Che è poi il modo come Verdi può apparire lirico o anti-lirico; è la sostenutezza e la qualità della sua formazione melodica. "In confronto con i cantabili – scrive Andrea Della Corte – che non son belli né sempre pregni di pathos e di caratterizzazioni, la parte recitativa e ariosa è assai nobile, espressiva, drammatica".¹ Infatti, nella *Luisa Miller*, gli impieghi propriamente melodici tendono ad essere piuttosto una conseguenza invece che uno scopo. E quindi si fanno indietro, non impegnano gli spazi vitali dell'opera. Lo stesso accadrà più tardi, con un melodramma di fortissima importanza drammatica: il *Simon Boccanegra*.

Tutte le espansioni melodiche della *Miller* che raggiungono un valore sono sostanziate di declamazioni, sillabazioni, sussulti, specifiche ripetizioni di parole, che ne orientano il pregio e il carattere sul momento psicologico, sulla sorte calante in quel punto sul personaggio, sul suo tempo umano e teatrale. Rodolfo è un personaggio che sta tutto su reazioni nervose; è un uomo che vede dove volge la sua spinta umana e si getta all'imprecazione, non ha altra difesa che quella. Di contro a lui il campeggiare di Luisa, la sua incoercibile esistenza, rappresenta la massima iniziativa, che deve portare lei stessa, e lui, e tutto il tempo sentimentale e spaziale dell'opera, sino alle conclusioni ultime che il musicista trae anche stavolta da se stesso, dagli eventi e dai caratteri caduti sotto la sua osservazione. Tutto il resto è come non esistesse. Pur in un'architettura operistica e musicale di fortissimo impegno. Buttato tutto indietro. Perché così dev'essere e così esige il senso morale di questo incredibile conoscitore di uomini.

Il presente saggio è tratto da *Verdi. Studi e memorie nel XL anniversario della morte* a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti, Roma, Istituto grafico tiberino 1941, pp. 55-57.

¹ Andrea Della Corte, *Giuseppe Verdi*, Torino, Edizioni Arione 1939, p. 33.



Il canto nuovo di Luisa Miller

Giancarlo Landini

Premessa

Luisa Miller andò in scena al Teatro di San Carlo di Napoli l'8 dicembre 1849 e vi ottenne un vibrante successo. Non scomparve mai dalle scene, ma divenne presto il titolo di un'epoca remota, di un Verdi superato e cancellato dai capolavori della maturità. Quando nel 1903 la *Miller* venne riproposta nel cartellone del Teatro alla Scala, dove mancava dal 1851, la critica insorse, mettendo in risalto l'assurdità di programmare un'opera ormai coperta di polvere. Toccò a Tullio Serafin rilanciarla, presentandola tra il dicembre 1929 e il gennaio 1930 al Metropolitan di New York in un'edizione che ebbe tra i protagonisti Rosa Ponselle e Giacomo Lauri-Volpi. Il celebre tenore divenne interprete di riferimento di Rodolfo e ripropose *Luisa Miller* al Maggio musicale fiorentino del 1937, all'Opera di Roma nel 1949, per il centenario della prima assoluta, mentre non gli riuscì mai di cantarla alla Scala, anche se avrebbe tanto desiderato farlo. Nel 1951, cinquantesimo anniversario della morte di Giuseppe Verdi, la eseguì negli studi della RAI di Roma. Quella esecuzione pubblica fu riversata in microscolco e diventò la prima edizione discografica di un'opera fino allora negletta. Tuttavia, eseguendola alla Scala nel 1903, Arturo Toscanini non aveva sbagliato, ma aveva precorso i tempi: aveva anticipato quella *Verdi renaissance*, che nel xx sec. ci ha portato a recuperare e rivalutare la produzione verdiana; a prendere atto che essa costituisce un arco ininterrotto, che è fuorviante suddividere in maniere o in periodi. In una prospettiva di questo tipo, *Oberto, conte di San Bonifacio* e *Un giorno di regno* costituirebbero una sorta di preludio. I cosiddetti "anni di galera" andrebbero dal *Nabucco* alla *Luisa Miller*, cui seguirebbe la "trilogia popolare" o "romantica", preludio alla maturità. In realtà, oggi sappiamo che le cose non stanno così o, almeno, che non sono così semplici. La produzione verdiana ci appare come un *work in progress*, un laboratorio di esperienze, nelle quali Verdi mette a punto la sua drammaturgia con soluzioni che si differenziano tra loro, ma che mostrano un'evidente continuità.



1. Luisa

In *Luisa Miller* Verdi si trovò a lavorare su un libretto (che Salvatore Cammarano trasse da un dramma giovanile di Schiller, *Kabale und Liebe*) che prevedeva sei voci chiamate a incarnare parti di primaria importanza.

I giovani amanti, Luisa e Rodolfo, furono ovviamente affidati a un soprano e a un tenore. Le esigenze del dramma spinsero il compositore a rivisitare una tradizione, ormai ben collaudata. Nel I Quadro del I Atto, che si svolge in un'atmosfera bucolica, Linda usa un linguaggio che, come è stato giustamente osservato, guarda a quello di Linda nel I Atto della *Linda di Chamounix* di Gaetano Donizetti. La sortita di Luisa, "Lo vidi e il primo palpito", richiede leggerezza di suono, staccati nitidi, trillo fluido, una buona coloratura, un'ottava acuta fresca e aerea. Ma questo canto liliace perde il suo incanto nel Finale I, dove Luisa abbandona i modi della fanciulla angelicata o della giovane ingenua, mentre la sua vocalità si fa sofferta. Il cambiamento è richiesto dall'evolversi degli eventi, e ci prepara alla tragica situazione del I Quadro del II Atto. Presa tra gli artigli di Wurm, Luisa intona "Tu puniscimi, o Signore". La voce fraseggia nella zona medio-grave, mentre i passi fioriti sono ora chiamati ad esprimere lacerazione e dolore. Il soprano lirico-leggero del I Atto si è trasformato in un soprano drammatico d'agilità dotato di accento vibrante ed elettrico – caratteristico del canto verdiano – necessario per assecondare l'urgenza del ritmo che innerva la melodia. La Cabaletta "A brani, a brani, o perfido" non si può risolvere senza una dizione mordente. Nel III Atto questa vocalità lascia il passo a un canto più lirico, ma che trabocca di pathos, lacerato fino alla disperazione. Tanta complessità di elementi ha portato taluni ad affermare che la parte di Luisa preannuncia quella di Violetta: richiederebbe almeno tre soprani diversi per essere cantata adeguatamente. Uno per ogni atto. In realtà, Luisa ha bisogno di un solo soprano, un soprano verdiano appunto, che sappia dare piena realizzazione a uno stile intimamente nuovo. Esso prende le mosse dalla produzione del primo Ottocento, ma accoglie in sé uno slancio e una passione che mai si erano manifestati con tanto fuoco. Non è un caso che il vero volto di Luisa sia riapparso quando la parte è stata affrontata da voci cresciute all'interno della *Belcanto renaissance*, dalla Caballé alla Ricciarelli, ecc. Esse hanno ritrovato lo stile di Marietta Gazzaniga, la prima interprete, soprano drammatico d'agilità, distintasi nella produzione di Donizetti e Bellini e poi nelle opere del primo Verdi: uno stile in disuso sin dalla fine del XIX secolo, e scomparso nella prima metà del XX, quando Verdi fu eseguito da voci inclini a un realismo fuor di luogo.

2. Rodolfo

Nel I Atto della *Luisa Miller* Rodolfo non sembra differire dal Carlo di Sirval protagonista della *Linda di Chamounix*. Come lui, si nasconde sotto mentite spoglie. Verdi evita un Duetto tra i due innamorati. Lo loro felicità si effonde in un Terzetto con coro ed è turbata dalla voce del vecchio Miller, il padre di Luisa, che in un "a parte" confessa i suoi sospetti e i presentimenti di una "voce infausta" che "entro il mio cor favella". Nonostante il fosco presagio, nel I Quadro del I Atto, Rodolfo è un tipico tenore di grazia romantico. Ma, anche per lui, nel Finale I tutto cambia. Il padre ha fatto irruzione nella casa dei Miller, umiliandoli e insinuando che i due abbiano circuito suo figlio. Per opporsi alla sua bassezza, Rodolfo è costretto a minacciarlo di svelare il suo orrendo delitto: "Tutto tentai... non restami... che un infernal consiglio...". Il canto di Rodolfo si fa rovente. La tessitura perigliosa, che tocca l'estremo acuto e che costituisce un arduo cimento, se non un vero e proprio scoglio per ogni tenore, non ha più nulla dell'eroismo araldico

(permettetemi l'uso improprio di questo aggettivo) degli antichi tenori contraltini, alla maniera di Arnoldo del *Guillaume Tell* o di Arturo dei *Puritani*. L'accento si fa incandescente, pur mantenendosi sempre aristocratico e refrattario a ogni realismo, che suonerebbe inopportuno. Verdi manda in pezzi il passato e chiede al tenore un canto nuovo. C'è da credere che il primo interprete, Settimio Malvezzi, aduso al repertorio di primo Ottocento, non fosse in grado di esprimere con compiutezza tutta la forza, la virilità, persino la violenza di questa parte tenorile. Nel II Atto Rodolfo, al colmo della disperazione, dopo avere declamato un recitativo appassionato, "Oh! fede negar potessi", che costituisce un altro piccolo (per la brevità) scoglio, intona "Quando le sere al placido": una delle pagine più belle che Verdi abbia scritto per voce di tenore. L'Aria/Romanza è articolata in due strofe che sembrano ripetersi identiche. In realtà, Verdi richiede che la passione vada crescendo e che il gioco dinamico delle sfumature si faccia più accentuato, dal forte al piano, dal fortissimo al pianissimo. Questa pagina è stata spesso cantata da tenori lirici, se non lirico leggeri (per esempio, Tito Schipa) che, pur fornendo esecuzioni magnifiche, ne hanno accentuato l'aspetto elegiaco, a discapito di quel fuoco verdiano che deve comunque animarla. Nel III Atto, nell'incontro fatale con Luisa, il canto di Rodolfo si fa inesorabile. Il tenore romantico non aveva ancora intonato una melodia così travolgente e appassionata, come "Maledetto il dì ch'io nacqui". Tessitura e accento, fraseggio bruciante, spinto fino al parossismo sono così chiamati a dare vita a una figura tragica nella sua disperazione. Dopo Giacomo Lauri-Volpi, il personaggio, visitato dai più celebri tenori del dopoguerra (da Carlo Bergonzi a Richard Tucker, da Giuseppe Di Stefano a Plácido Domingo, a José Carreras e, in tempi più recenti, a Marcelo Álvarez e Ramón Vargas), ha trovato in Luciano Pavarotti l'interprete di riferimento.

3. Due padri

Accanto agli innamorati, troviamo due padri. È noto quanto questo tipo di figura abbia sempre destato l'interesse di Verdi, ma in nessun'altra opera di Verdi ne incontriamo due che svolgano una funzione drammatica tanto importante. Sono due personalità antitetiche: un uomo retto e un mascalzone.

Verdi affida il primo, il vecchio Miller, a un baritono. Il musicista in pensione di Schiller diventa un soldato a riposo. Verdi lo ritrae nella sua fierezza sin dal I Atto. L'Aria "Sacra è la scelta" mette in risalto un canto solenne, improntato alla più grande dignità: modellato sulle rilevanti doti del primo interprete, Achille De Bassini, esso richiede emissione morbida eppure nobile, con una rotondità, chiamata a esprimere l'altezza dei sentimenti, la rettitudine del pensiero. Allo stesso modo, la proiezione della voce verso l'acuto diventa il modo per enunciare il coraggio di chi non si piega alla prepotenza. È un tratto che si coglie nel concertato del I Atto, quando Miller impedisce alla figlia di inginocchiarsi di fronte al Conte di Walter, "Fra i mortali ancora oppressa". Solo l'amore per Luisa tempera la severità di Miller e gli detta i commossi accenti del Duetto del III Atto, che culmina nel celebre "Andrem raminghi e poveri". La pagina ribadisce che le prerogative di un autentico baritono verdiano includono anche il cantare piano, l'ammorbidire il suono e trovare la mezzavoce, pur conferendo alla dolcezza una virilità che le impedisca di assumere toni banalmente sentimentali. La parte di Miller è stata interpretata dai più insigni baritoni verdiani, tra i quali ci piace ricordare Renato Bruson, Piero Cappuccilli, Leo Nucci, che hanno saputo far emergere compiutamente la fisionomia del personaggio.

Al contrario, il Conte di Walter è una figura subdola, meschina, tormentata dal rimorso,

ma pervasa da un insano desiderio di potere. Tanti contrasti segnano la sua Aria del I Atto, "Il mio sangue la vita darei". La voce alterna momenti di intimo raccoglimento ("Di dolcezze l'affetto paterno"), quando vagheggia una paternità felice, ad altri contrastati e violenti ("Pena atroce, supplizio d'inferno"), là dove constata l'insanabilità del conflitto con Rodolfo. Si passa dal canto legato e raccolto all'espressione veemente in una tessitura che tocca ripetutamente il Fa acuto. Il ritratto del Conte si precisa attraverso i recitativi e i declamati, dove ogni frase rivela un particolare: l'ipocrisia minacciosa del Finale I, la falsa cordialità dell'incontro con Federica, la perfidia del rapido dialogo con Rodolfo prima che la rabbia di quest'ultimo esploda nella Cabaletta "L'ara, o l'avello apprestami".

4. Un losco figuro e una duchessa

Walter è legato a doppio filo a Wurm, il suo scherano, l'anima nera, il complice delle sue malefatte. Wurm è una delle intuizioni geniali di Verdi, che avrebbe voluto dargli più spazio, concedendogli persino un'aria. Fu dissuaso a malincuore da Cammarano: il librettista gli fece notare che a Napoli, al San Carlo, potevano disporre di una voce importante come quella di Marco Arati, capace di reggere il confronto con Antonio Selva, il primo Walter. Ma altrove, su ribalte meno significative, quell'aria sarebbe finita nelle mani di un comprimario, che l'avrebbe massacrata. Tuttavia il compositore riuscì a imporre al librettista che nel II Atto Wurm cantasse un Duetto con Walter nel corso nel quale i due assassini rievocano il loro delitto. È un duetto ardito, per due voci di basso, che termina con una sorta di inno sghebo, come si addice a degli antieroi, identificati da un canto brutale, se non addirittura volgare. Verdi voleva fare di Wurm una figura grottesca, un misto di tragico e comico, per cercare di superare i limiti dei generi, le regole che distribuivano le parti non secondo le esigenze del dramma, ma secondo le gerarchie della compagnia di canto. Wurm fa il paio con personaggi come Marcovaldo della *Battaglia di Legnano*, Raffaele dello *Stiffelio*, il Messaggero dell'*Aida*, Mastro Trabuco della *Forza del destino*, Paolo Albani del *Simon Boccanegra*: figure essenziali al dramma, ma concepite fuori dagli schemi.

Rimane la Duchessa, la figura meno riuscita della *Luisa Miller*. Verdi avrebbe voluto per lei una parte più ampia e articolata. Non fu possibile. L'affida a un contralto, di cui sfrutta le caratteristiche peculiari con un canto che spinge la voce fino al sol grave. Dovrebbe essere l'antagonista di Luisa. Ma è improprio parlare di una vera e propria rivalità. Nel Duetto del I Atto con Rodolfo, "Degli anni primieri", come nel Quartetto del II Atto, "Da Luisa udrete ognor", una delle pagine più raffinate dell'opera, il personaggio non riesce a emergere.

Ma siamo in un laboratorio; non tutti gli esperimenti possono avere lo stesso esito felice.



Mettere in scena Luisa Miller

Intervista a Leo Nucci

a cura di Giancarlo Landini

Leo Nucci è uno dei più celebri baritoni dei nostri giorni, interprete verdiano di riferimento. Negli ultimi due anni è stato Presidente della Giuria del Concorso di Canto per Voci verdiane. Ha messo la sua esperienza al servizio delle nuove generazioni di cantanti. Li ha guidati nella *Luisa Miller*, eseguita in luglio nella Piazza di Busseto ed oggi proposta in una nuova edizione al Teatro Municipale di Piacenza. Oltre a preparare personalmente i giovani interpreti per questo difficile titolo verdiano, Leo Nucci ha curato la messa in scena dello spettacolo. Abbiamo raccolto la sua testimonianza su questa esperienza e, più in generale, sui problemi posti dall'allestimento di un'opera di Verdi oggi.

Che cosa significa mettere in scena un'opera?

Per dare una risposta adeguata alla domanda è necessario comprendere la differenza che passa tra un testo in prosa e la partitura di un'opera. Restiamo, pure, al titolo che stiamo allestendo al teatro Municipale di Piacenza, *Luisa Miller*, che, come sai, è tratta da *Kabale und Liebe* di Schiller. Il testo in prosa non pone alcun vincolo. Deve essere interpretato, lasciando al regista la più grande libertà circa il fraseggio, il ritmo dell'azione, gli interventi, i silenzi, ecc. Schiller non stabilisce a quale tipo di voce bisogna affidare ogni singolo personaggio. Potremmo avere un Miller che recita con una voce ferma, timbrata e maschia. Ma anche un altro che usa un timbro meno fermo, se non persino tremolante o rauco. Schiller non decide che articolazione dare al fraseggio. Potremmo scritturare un Rodolfo che imprime alla frase un procedere focoso ed un altro tutto pause. Ognuna di queste scelte può risultare plausibile e coerente. In questo caso l'intervento del regista è fondamentale.

In una partitura invece il Compositore ha previsto tutto. Intanto ha calato ogni personaggio in un tipo di voce. Rodolfo deve essere tenore. È vero che ogni tenore che interpreta Rodolfo ha una voce che si differenzia dalle altre per timbro e colori. Ma non può essere sostituito da un baritono o da un basso. Il Compositore vincola i cantanti, solisti o coro che siano, ad un ritmo, ad un disegno melodico, formato da suoni che hanno una precisa altezza, che stanno in una tonalità, che modulano secondo un disegno preordinato. Si può giocare sui tempi, anche se il *range* delle possibilità è ridotto. Un Allegro non può diventare un Adagio. Il canto stesso sta in un contesto più vasto, strettamente legato all'orchestra e alla sonorità degli strumenti. La drammaturgia musicale è qualcosa di ben diverso da quella di un testo in prosa. Mettere in scena un'opera significa dunque realizzare la partitura nella quale tutto è strettamente legato alla musica, a cominciare dal testo del libretto, per non parlare dei gesti, dei movimenti dei solisti e del Coro o di quant'altro concorre all'azione.

Che compito spetta dunque a chi si accinge a mettere in scena un'opera?

Un compito delicatissimo e decisamente complesso. Non si tratta di stravolgere il dettato del Compositore né di trovare qualche soluzione stravagante applicando alla partiture letture freudiane o complicazioni intellettualistiche. Si tratta di rappresentare il dramma curando con attenzione la coerenza di ogni gesto, coordinando i gesti stessi con il canto, dando pieno risalto alla drammaturgia musicale.

Non ti sembra che tutto questo sia riduttivo?

No. Al contrario realizzare tutto questo è molto più difficile di quello che si pensi. È molto più complesso che trovare facili scorciatoie all'interno di spettacoli che non sanno neppure raccontare con chiarezza quello che avviene sulla scena. Molto spesso il pubblico che va all'opera per la prima volta non è messo in condizione di capire esattamente che cosa accade. La messa in scena esige una conoscenza approfondita del libretto e della partitura. Esige la volontà di scavare nel significato delle frasi, di comprendere i caratteri dei personaggi, di rappresentarli in modo credibile.

Se dovessi rappresentare Miller, tu che lo ha cantato molte volte, come lo faresti?

Intanto va sottolineata la scelta di Verdi e Cammarano che hanno trasformato Miller in un militare a riposo, mentre in Schiller si tratta di un violoncellista in pensione. Da questo deriva la schiettezza del suo carattere, un comportamento dignitoso e retto. La vista della sua vecchia divisa gli fa tornare alla memoria un mondo fatto di lealtà e di fedeltà. Una messa in scena veramente attenta alla drammaturgia verdiana deve mettere in risalto tutto questo, deve fare vedere un uomo tratteggiato con una vocalità improntata alla fermezza, alla dignità e al coraggio.

E se ti chiedessi un altro esempio?

Scena III del I Atto. Luisa si rivolge al padre, turbato per l'arrivo di Rodolfo, sul quale nutre qualche sospetto, e dice. "T'ama qual figlio!". Rodolfo risponde "Amici". La didascalia recita: "salutando i contadini". Quell'"Amici" può essere rivolto agli abitanti del paese, ma la sua funzione è quella di ribadire che Rodolfo, un estraneo per la comunità, vuole stabile un rapporto di amicizia con loro e con Miller, un rapporto che, come tale, non può che basarsi sulla lealtà. Fraseggiare secondo le intenzioni del Compositore vuole dire farne capire anche le intenzioni più riposte, come questa.

E se insistessi per un altro esempio?

Una messa in scena coerente prende atto che nel momento in cui Federica, la Duchessa, entra in scena, veste ancora il lutto per la recente scomparsa del primo marito. Questa situazione la costringe ad un atteggiamento sobrio, mentre rende ancora più sinistra la macchinazione del Conte di Walter, che vuole il matrimonio del figlio per impossessarsi dei beni che ella ha ereditato.

O se ti chiedessi ancora un altro esempio?

Citerei la religiosità del villaggio e della famiglia Miller, che fin di primo mattino pensano di recarsi in chiesa per rendere grazie a Dio, nel giorno del compleanno di Luisa. Essa va messa in adeguato risalto, per connotare correttamente l'ambiente. Non sono che alcuni esempi tra i molti che si possono fare. In pratica ogni parola, ogni frase offre a chi deve mettere in scena un'opera altrettanti spunti per focalizzare il carattere dei personaggi e le situazioni del dramma.

Chi mette in scena un'opera non può dunque permettersi alcuna libertà di fronte alla partitura?

È senza dubbio possibile spostare il tempo dell'azione. Nel caso della *Luisa Miller*, che stiamo allestendo a Piacenza, abbiamo trasportato l'azione dal Seicento all'Ottocento. Nel dramma di Verdi il tempo, indicato dal libretto, è ininfluente, non condiziona la storia. *Luisa Miller* non è un'opera storica come *I promessi sposi*. Nel romanzo Manzoni lega i comportamenti dei personaggi e la loro vicenda al tempo in cui vivono, di cui vuole illustrare le caratteristiche. Nella *Miller* Verdi punta a mettere in scena un dramma il cui nucleo si sottrae al tempo dell'azione. Così l'abbiamo pensata nell'Ottocento, ma non ne abbiamo mutato né travisato la sostanza.

Una concezione di questo genere che rapporto stabilisce con il pubblico?

Si mette al servizio del pubblico. Lo rispetta. Sa che il pubblico, quello vero, viene a teatro per commuoversi, vedendo una storia fatta di persone vive. Non dimentichiamo che il pubblico è intelligente. Non ha bisogno di assistere a letture psicanalitiche per comprendere quali drammi umani intercorrano in un'opera come *Luisa Miller*, anche se gli attori recitano in costume.

Le tue scelte sono in aperta controtendenza rispetto all'attuale corso del teatro lirico?

Io ho deciso di sfruttare questa occasione per portare avanti una scelta in cui credo. Lo faccio senza l'intenzione di polemizzare, ma per affermare che il teatro lirico ha bisogno di un rinnovamento e che questo rinnovamento comincia con il proporre di nuovo al pubblico degli spettacoli che siano credibili, che siano avvincenti, che vengano allestiti da chi ama l'opera e che siano belli.

Cosa intendi con questo aggettivo?

Ritengo che lo spettacolo d'opera debba ritrovare una dimensione che restituisca alle scene la loro funzione.

Lo può fare recuperando la grande tradizione delle tele dipinte. In questo caso noi ci avvaliamo di una soluzione di questo genere, con la sola eccezione di un paio di colonne che si trovano ai lati della scena. Rinaldo Rinaldi, lo scenografo, ha individuato con chiarezza l'ambiente e i luoghi dell'azione.

Quale?

Ridare spazio al dramma.

In questi giorni di prove in stretta collaborazione con il direttore, Donato Renzetti, ho sviscerato ogni frase della partitura. Ci siamo interrogati sul senso delle scelte che Verdi fa in merito ai tempi, agli accenti, ai colori, al rapporto tra la voce e gli strumenti, ma abbiamo anche ripassato ogni gesto. Lo scopo è rimettere al centro il dramma, Verdi, la coerenza e l'intelligenza della drammaturgia che spesso e volentieri non viene rispettata dalle scelte dei registi.

Ma questa volta tu non sei un regista?

No, io non sono il regista. Io mi limito a mettere in scena *Luisa Miller*.

Ma lo scenografo è un illustratore?

No. È un artista che fa ricorso a tre arti, l'architettura, la scultura e la pittura. Filtra l'opera che rappresenta, attraverso la sua sensibilità. In questo caso Rinaldo Rinaldi immerge *Luisa Miller* in un figurativismo che, per intenderci, potremmo definire impressionista. Contrappone il mondo bucolico del villaggio, un campagna quasi padana, con i filari di pioppi, al mondo severo della corte.

Mentre i costumi?

I costumi di Alberto Spiazzi, come ho già detto, rimandano all'Ottocento. Sono costumi selezionati con criterio ed intelligenza, con un occhio ai costi che oggi più che mai devono essere tenuti sotto controllo. Con le scene contribuiscono a creare uno spettacolo di bell'impatto visivo, facendo entrare un po' d'aria fresca nel teatro d'opera dove ormai da troppo tempo gli allestimenti sono plumbei, spesso brutti da vedere, con i personaggi infagottati in costumi ancor più grigi delle scene. Il nostro intento è ben preciso...

Ma il regista chi è?

Il regista è Verdi.

Non temi le critiche che senz'altro arriveranno a questa operazione che verrà definita tradizionale, se non provinciale?

Dire di no. Ho le spalle larghe. Ma soprattutto le spalle larghe le ha Verdi. E il tempo, non dimenticarlo, è galantuomo.

I protagonisti



Donato Renzetti

Dopo aver studiato Composizione e Direzione d'Orchestra al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, ha ottenuto numerosi riconoscimenti in importanti Concorsi Internazionali: Diapason d'Argento nel 1975 e nel 1976 al Concorso "Gino Marinuzzi" di Sanremo, Premio Ottorino Respighi all'Accademia Chigiana di Siena nel 1976, Medaglia di Bronzo al I Concorso "Ernest Ansermet" di Ginevra nel 1978, nonché, nel 1980, vincitore assoluto del X Concorso "Guido Cantelli" del Teatro alla Scala di Milano. Da allora la sua carriera non ha avuto interruzioni, alternando l'attività sinfonica con produzioni d'opera lirica e registrazioni discografiche. Ha collaborato con orchestre prestigiose, quali: London Philharmonic, London Sinfonietta, English Chamber Orchestra e Philharmonia di Londra, BRT di Bruxelles, RIAS di Berlino, Capitole de Toulouse, Orchestre National de Lyon, Filarmonica di Tokyo, Filarmonica di Buenos Aires, Orchestra di Stato Ungherese, Sinfonica di Atene, Sinfonica Portoghese, Orchestre RAI di Milano, Roma, Torino e Napoli, Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Orchestra del Teatro alla Scala. È stato invitato nei maggiori teatri lirici: Opera di Parigi, Covent Garden di Londra, Grand Théâtre di Ginevra, Capitole di Tolosa, Opera di Lyon, Opera di Montpellier, Opera di Bonn, Opera di Monaco di Baviera, Teatro San Carlo di Lisbona, Megaron di Atene, Colon di Buenos Aires, Lyric Opera di Chicago, Opera di San

Francisco, Opera di Detroit, Dallas Opera, Metropolitan e Carnegie Hall di New York e tutti i teatri italiani.

Ha partecipato ai festival internazionali di Glyndebourne, Spoleto e Pesaro. Dopo aver debuttato giovanissimo all'Arena di Verona, nel 1987, con i complessi artistici dell'Arena, ha tenuto una tournée in Egitto, dove per la prima volta a Luxor è stata rappresentata l'*Aida* di Verdi.

È stato Direttore Principale dell'Orchestra Internazionale d'Italia, dell'Orchestra della Toscana e dell'Orchestra stabile di Bergamo e per nove anni consecutivi del Macerata Opera. Nel 1994 è stato nominato Direttore Principale dell'Orchestra Stabile di Bergamo e della Filarmonica Veneta, nonché consulente artistico del Teatro Comunale di Treviso. Dal 2005 al maggio 2007 è stato Direttore Principale dell'Orchestra Sinfonica Portoghese del Teatro San Carlo di Lisbona. Dal 2007 è Direttore Principale ed Artistico dell'Orchestra Filarmonica Marchigiana.

La sua discografia comprende opere di Mozart, Čajkovskij, opere rare di Schubert, Cherubini e Simone Mayr; inoltre i dvd della *Figlia del Reggimento* alla Scala, della *Cenerentola* al Festival di Glyndebourne e di un concerto alla guida dell'Orchestra della Toscana con l'*Egmont* di Beethoven, il doppio concerto di Brahms con Giuliano Carmignola e Mario Brunello e la Scozzese di Mendelssohn.

Ha registrato numerose opere liriche per Philips, Frequenze, Fonit Cetra, Ricordi, Nuova

Era e Dynamic: *Il signor Bruschino*, *La cambiale di matrimonio*, *Ifigenia in Tauride* di Piccinni, *Bianca e Falliero* di Rossini, *La favorita* di Donizetti, *Attila* di Verdi, *Stabat Mater* di Pergolesi. Il disco del *Manfred* di Robert Schumann, registrato con l'Orchestra e il Coro della Scala, e con Carmelo Bene come voce recitante, ha vinto il XIX Premio della Critica Italiana del Disco.

Leo Nucci

Nato a Castiglione dei Pepoli (Bologna) nel 1942, vive a Lodi, città natale della moglie, Adriana. Si è formato con Mario Bigazzi, tuttora suo prezioso consigliere vocale, perfezionandosi poi a Bologna con Giuseppe Marchesi. Dopo aver vinto numerosi concorsi, nel 1967 debutta al Teatro Sperimentale "Adriano Belli" di Spoleto come Figaro nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Dopo avere interrotto la carriera nel 1970, è stato convinto da Ottaviano Bizzarri a tornare sulla scena.

Dal suo debutto nel 1977 con *Il barbiere di Siviglia* (Figaro), si è esibito regolarmente al Teatro alla Scala di Milano, partecipando a due inaugurazioni di stagione.

Come baritono di riferimento, nell'anno verdiano 2001 ha interpretato *Il trovatore*, *Rigoletto*, *Macbeth* e *Otello*. Per la Scala ha inciso *Don Carlo*, due edizioni di *Aida*, *Il barbiere di Siviglia*, *Simon Boccanegra*, *Il trovatore*, *Otello*, *Tosca*, *Gianni Schicchi*, con direttori quali Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Sir Georg Solti. Nel 2007 si è esibito in un concerto storico alla Scala in occasione dei trent'anni di carriera, evento che è stato pubblicato nel dvd *Leo Nucci: trent'anni alla Scala*, edito da Cmajor.

Nel 1979 ha debuttato allo Staatsoper di Vienna come Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, dove in seguito ha partecipato a quasi trecento recite ed effettuato diverse registrazioni, ricevendo l'onorificenza di *Kammersänger* e *Ehrenmitglied*.

Rinaldo Rinaldi e Maria Grazia Cervetti

Diplomati in Scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Bologna, hanno intrapreso le loro

prime esperienze professionali come allievi e collaboratori di Koki Fregni. Sostenitori della "pittura di scena" intesa come forma d'arte applicata, si sono dedicati, sin dall'inizio della loro attività, alla sperimentazione in campo scenografico, cercando di coniugare la grande tradizione italiana con la ricerca di nuove tecniche espressive da applicare alle grandi dimensioni. Nel corso degli anni si sono cimentati come scenografi bozzettisti in diverse espressioni teatrali: opera, balletto, prosa e musical e, come pittori scenografi, hanno prestato la loro opera per importanti teatri italiani, europei ed extraeuropei, collaborando con registi quali Luca Ronconi, Dario Fo, Peter Greenaway, Peter Sellars, Michael Haneke, Graham Vick.

Alberto Spiazzi

È nato a Verona, dove ha compiuto i primi studi artistici e le prime esperienze in campo teatrale, collaborando con vari scenografi e costumisti nella realizzazione di oltre 30 produzioni operistiche.

Nei primi anni Ottanta, terminati gli studi tra Verona e Firenze, si trasferisce a Roma dove porta a termine la sua formazione lavorando presso la sartoria Tirelli.

È qui che incontra Piero Tosi e Gabriella Pescucci dei quali diventerà collaboratore per oltre un decennio in film come *La traviata* di Franco Zeffirelli, *Il nome della rosa* di Jean Jaques Annaud, *Indochine* di Régis Wargnier, *The Scarlett Letter* di Roland Joffé, oltre che in vari spettacoli teatrali. Verso la metà degli anni Ottanta debutta come titolare con il regista Pupi Avati in film come *Noi tre* e *Festa di laurea*. Lavora inoltre con Mauro Bolognini, Giancarlo Cobelli, Renzo Giacchieri, Lamberto Puggelli e nel 1998 firma i costumi di *Un tè con Mussolini* di Franco Zeffirelli, con il quale collabora nuovamente in altre occasioni sia cinematografiche, quali *Callas forever*, che teatrali, come *La traviata* e *La bohème*.

Dal duemila in poi stabilisce una collaborazione permanente col regista Paolo Micciché per una serie di spettacoli presso vari teatri italiani ed americani (Washington, Baltimore), esplorando nuove tecnologie e soluzioni innovative, sia nel campo del costume che della consulenza visiva.

Nel 2005 firma la serie americana *Empire* che va in onda in sei puntate sul canale USA abc. Disegna inoltre i costumi per il musical *La divina commedia: l'opera*; il film in due puntate per Canale 5 *La sacra famiglia*; una produzione del *Nabucco* a Masada per l'opera di Israele, con il quale collabora dal 2005. Con la regista Anna Cuocolo realizza i costumi per lo spettacolo *Farinelli estasi in canto*, oltre che per due edizioni del *Romagnificat*, spettacolo multimediale per il Natale di Roma 2009 e 2010. L'anno successivo inizia una collaborazione con il regista Luca Verdone per il quale firma *Le nozze di Figaro* e *Un ballo in maschera*.

Tra le produzioni più recenti a cui ha collaborato: *Luisa Miller* per la regia di Leo Nucci, *Don Pasquale* di Pierfrancesco Maestrini, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* di Luca Verdone.

Claudio Schmid

Laureato in Architettura a Venezia nel 1985, si avvicina al teatro di prosa in qualità di tecnico luci, curando le luci di numerose produzioni del Teatro Stabile di prosa del Friuli Venezia Giulia, per la regia di Antonio Calenda.

Dal 1996 inizia una collaborazione con il Teatro Giuseppe Verdi di Trieste sia per la stagione lirica che per il Festival Internazionale dell'Operetta.

Collabora con Francesco Bellotto, Hennings Brockhaus, Luciano Cannito, Giulio Ciabatti, Paul Curran, Gianluigi Gelmetti, Gino Landi, Lorenzo Mariani, Maurizio Nichetti, Federico Tiezzi, Ivan Stefanutti, Stefano Vizioli nei principali teatri d'opera italiani.

È invitato alle Chorégies d'Orange, all'Opera di Santa Cruz di Tenerife, all'Opera di Oviedo, a Tokio e Osaka, al Teatro Olimpia di Atene e all'Opera di Budapest.

Dal 2009 collabora con il Teatro Massimo di Palermo e con il Donizetti Musica Festival di Bergamo.

Nel corso delle ultime stagioni ha avviato una collaborazione artistica con Manfred Schweigkofler che lo ha visto a Bolzano con *Fidelio*, *Salome*, *Romeo and Juliet* e a Palermo con *Der Köning Kandaules*. Nel 2013 è impegnato al San Carlo di Napoli con *Rusalka*, sempre per la regia di Schweigkofler; è nuovamente alla Fondazione

Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste con *La clemenza di Tito*, regia di Jean Louis Grindà, e con il balletto *Salomé*, coreografia di Emil Faski; infine a Busseto e Piacenza per *Luisa Miller* con la regia di Leo Nucci in occasione delle celebrazioni verdiane. A novembre debutta a Galati in Romania e successivamente in tour in Olanda con *Aida* per la regia di Francesco Bellotto.

Gli interpreti

Voci Verdiane

Concorso Internazionale

Corso di alto perfezionamento per interpreti del canto con specializzazione nel repertorio verdiano

Il Concorso Internazionale Voci Verdiane "Città di Busseto" venne istituito nel 1961 da Gianfranco Stefanini, allora sindaco di Busseto, che ne fu promotore insieme al tenore Alessandro Ziliani. Presidente onorario a vita della giuria è Carlo Bergonzi; le edizioni 2012 e 2013 sono state presiedute da Leo Nucci. Nell'ultima edizione del concorso sono stati selezionati i cantanti che hanno avuto l'opportunità di frequentare, tra aprile e luglio 2013, il Corso di alto perfezionamento nel repertorio verdiano, avendo Leo Nucci quale docente principale e responsabile didattico. Il Corso ha permesso loro di essere gli interpreti dell'opera *Luisa Miller*, diretta da Donato Renzetti, con l'Orchestra Cherubini e il Coro del Teatro Municipale di Piacenza diretto da Corrado Casati, rappresentata nella piazza Giuseppe Verdi di Busseto, nei teatri di Piacenza e Ferrara ed ora a Ravenna.

Fin dalle origini, il Concorso Internazionale Voci Verdiane "Città di Busseto" si caratterizza per la ricerca di un particolare talento vocale e interpretativo adatto ad affrontare il grande repertorio verdiano. Tra i giovani che, partecipando al Concorso, hanno poi spiccato il volo verso una brillante carriera si segnalano Rita Orlandi Malaspina, Angeles Gulin, Antonella Banaudi, Aprile Millo, Deborah Voigt, Micaela Carosi, Hui He, Irina Lungu, Sofia Salazar, Mariana Pentcheva, Jaume (Giacomo) Aragall, Alberto Cupido, Vincenzo La Scola, Giorgio Zancanaro, Ferruccio Furlanetto,

Simone Alaimo, Paata Burchuladze, Francesco Ellero D'Artegna, Vladimir Chernov, Michele Pertusi.

Hanno presieduto le varie giurie, nel corso degli anni, personalità di prestigio del mondo dell'opera: Alessandro Ziliani, Carlo Bergonzi, Fulvio Vernizzi, Raffaello de Banfield, Gianni Tangucci, Romano Gandolfi, Virginia Zeani, Paolo Arcà, Leyla Gencer, José Carreras, Marco Tutino. José Carreras, in tempi più recenti, ha presieduto la giuria in quattro edizioni.

A seguito del concorso sono state prodotte opere quali *I Lombardi alla prima Crociata* (1985), *Luisa Miller* (1986), *Rigoletto* e *La forza del destino* (1987), *Il corsaro* (1988), *Il trovatore* (1999). Per tali iniziative Busseto ha ottenuto nel 1987 il riconoscimento ministeriale di teatro lirico sperimentale. La produzione di titoli d'opera è ripresa a partire dal 2000 con altri allestimenti: *Ernani*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Rigoletto*. Nel 2011, nell'ambito del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, è stata messa in scena *La traviata*.

Orchestra Cherubini

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.

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”. Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle “trilogie”, che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale, sempre per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, in seguito riprese in una lunga tournée approdata fino a Manama ad inaugurare il nuovo Teatro dell'Opera della capitale del Bahrain; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere “shakespeariane” di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*.

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”.

violini primi

Samuele Galeano**, Stefano Gullo, Francesco Salsi, Marco Nicolussi, Roberta Mazzotta, Giulia Alessio, Alessandro Ceravolo, Maria Beatrice Manai, Alessandro Cosentino

violini secondi

Aloisa Aisemberg*, David Scaroni, Tommaso Angelini, Costanza Scanavini, Maria Giulia Calcara, Francesca Palmisano, Isabella Rex, Elisa Voltan

violenze

Flavia Giordanengo*, Claudia Marino, Davide Bravo, Chiara Murzi, Friederich Binet, Chiara Scopelliti

violoncelli

Enrico Graziani*, Martina Biondi, Teodora Dolara, Giada Vettori, Chiara Manueddu, Veronica Fabbri

contrabbassi

Cecilia Perfetti*, Renzo Schina, Daniele Pisanelli, Davide Sorbello

flauti/ottavino

Matteo Sampaolo*, Jona Venturi, Gianluca Campo

obo

Gianluca Tassinari*, Cecilia Mugnai

clarinetti

Dario Brignoli*, Roberta Patrini

fagotti

Andrea Mazza*, Lorenzo Leone

corni

Alessandro Piras*, Davide Bettani, Fabrizio Giannitelli, Simone Ciro Cinque

trombe

Nicola Baratin*, Guido Masin

tromboni

Emanuele Quaranta*, Valerio Mazzucconi, Gianluca Tortora

cimbasso

Angelo Fiorello

timpani

Federico Zammarini*

percussioni

Sebastiano Nidi

arpa

Antonio Ostuni*

corni di palcoscenico

Giulio Montanari, Alessandro Valoti

** spalla

* prima parte

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

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" nel 2012, seguita nel 2013 da *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* dirette 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 e nel *Matrimonio inaspettato* di Paisiello, ha partecipato inoltre ai concerti delle "Vie dell'amicizia" a Nairobi e, per i terremotati dell'Emilia, a Mirandola.

soprani

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

mezzosoprani

Elena Calzari, Angelica Gorgni, Ilaria Italia, Mariangela Lontani, Daniela Viganì

contralti

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

tenori primi

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

tenori secondi

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

baritoni

Joseph Carotti, Lorenzo Malagola, Adrian Charles Page, Filippo Pollini, Enrico Rolli, Alfredo Stefanelli

bassi

Enrico Caporiondo, Massimo Carrino, Sandro Gugliermetto, Ruggiero Lo Popolo, Luca Marcheselli

Corrado Casati

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*, *Otello*, *Falstaff*; 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, per il Donizetti Festival del Teatro di Bergamo.



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

Teatro di Tradizione Dante Alighieri

Stagione d'Opera e Danza

2013-2014

Direttore artistico

Angelo Nicastro
Coordinamento programmazione
e progetti per le scuole Federica Bozzo

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini*
Servizi di sala Alfonso Cacciari*

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Tralbalza
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, Laura Galeffi*, Fiorella Morelli,
Paola Notturmi, Maria Giulia Saporetto

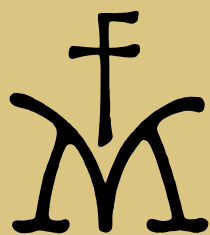
Amministrazione e segreteria

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria amministrativa e progetti europei
Franco Belletti*
Segreteria amministrativa Valentina Battelli
Segreteria di direzione Elisa Vanoli*, Michela Vitali

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini
Tecnici di palcoscenico Enrico Ricchi, Matteo Gambi,
Massimo Lai, Marco Stabellini, Luca Ruiba,
Christian Cantagalli, Marco Rabiti
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti*, Giusi Padovano,
Samantha Sassi*

* Collaboratori



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 la musica, l'arte, il
teatro. 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**