



RAVENNA FESTIVAL 2012

Trilogia d'autunno



Giuseppe Verdi

Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata



Trilogia d'autunno:
Aspettando Verdi

Rigoletto Il Trovatore La Traviata



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

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



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro



Comune di Ravenna



con il contributo di



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner



RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

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



Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti
Paolo Fignagnani
Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo
Gioia Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni

Segretario
Pino Ronchi

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

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

Aziende sostenitrici

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



La natura come progetto Il progetto come musica

Un momento di festa per l'inaugurazione della scuola di Mirandola a cinque mesi dal terremoto dell'Emilia Romagna. Musica che dedichiamo al Trittico

verdiano ed ai lavoratori della Cmc che in due mesi hanno costruito le tre scuole di Mirandola, Finale e Concordia lavorando giorno e notte.



Indice Table of contents

Rigoletto

Il libretto	9
Il soggetto	37
Synopsis	

Il Trovatore

Il libretto	41
Il soggetto	69
Synopsis	

La Traviata

Il libretto	73
Il soggetto	103
Synopsis	

Luce, Visione, Riflesso... dal labirinto verdiano

Intervista a Cristina Mazzavillani Muti

Light, Vision and Reflection... from Verdi's Labyrinth
An Interview with Cristina Mazzavillani Muti
di Susanna Venturi

107

Tempo e spazio nella "trilogia popolare" di Verdi

Time and Space in Verdi's "Popular Trilogy"

di Paolo Gallarati

113

La spazializzazione dei suoni

The Spatialisation of Sounds

di Alvise Vidolin

123

Un uomo che cammina

Luigi Ghirri e il paesaggio della pianura

Walking Man. Luigi Ghirri and the landscape of the plains
di Danilo Montanari

127

Gli artisti The Artists

131

Teatro Alighieri

173



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, il teatro, l'arte. Questo è il motivo per cui UniCredit si impegna nella promozione della cultura in tutte le sue espressioni. Perché la cultura fa bene alla nostra vita.

unicredit.it

La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.

Benvenuto in
 **UniCredit**



Luigi Ghirri,
Rovereto, 1988.

Rigoletto

Melodramma in tre atti
Libretto di Francesco Maria Piave
dal dramma *Le roi s'amuse* di Victor Hugo
Musica di Giuseppe Verdi
Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

Il Duca di Mantova	Giordano Lucà
Rigoletto, suo buffone di corte	Francesco Landolfi
Gilda, di lui figlia	Rosa Feola
Sparafucile, bravo	Luca Dall'Amico
Maddalena, sua sorella	Clara Calanna
Giovanna, custode di Gilda	Isabel De Paoli
Il Conte di Monterone	Daniel Giulianini
Marullo, cavaliere	Donato Di Gioia
Matteo Borsa, cortigiano	Giorgio Trucco
Il Conte di Ceprano	Claudio Levantino
La Contessa, sua sposa	Antonella Carpenito
Paggio della Duchessa	Yelizaveta Milovzorova

direttore Nicola Paszkowski
regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti
light design Vincent Longuemare
scene Italo Grassi *costumi* Alessandro Lai *sound design* Alvisè Vidolin

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro Lirico Terre Verdiane di Piacenza
maestro del coro Corrado Casati

maestro banda di palcoscenico Jacopo Rivani
assistente alla regia e direzione di scena Maria Grazia Martelli
assistenti alle scene Mauro Tinti, Andrea Tocchio *maestri di sala* Elisa Cerri, Davide Cavalli
service audio BH Audio *movimenti coreografici* Catherine Pantigny
musicisti sul palco Nicolò Grassi e Federica Zanotti *violini*, Giampaolo Valpiani *viola*,
Veronica Fabbri *violoncello*, Piero Ravaoli *contrabbasso*
mimi Eva Campanaro, Marta Capaccioli, Michael D'Adamio, Carlo Gambero, Valentina Guazzolini, Mirko Guerrini,
Alberto Mario Lazzarini, Carlotta Lo Galbo, Giorgia Massaro, Michela Minguzzi, Chiara Nicastro, Fabrizio Petrachi
responsabile di sartoria Anna Tondini *sarte* Marta Benini, Manuela Monti
parrucche Denia Donati, Monia Donati *trucco* Mariangela Righetti, Cristina Laghi *attrezzista* Enrico Berini
realizzazione scene Mutina Eventi Modena *costumi* Tirelli Costumi, Roma *calzature* Pompei Roma

nuovo allestimento
coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri Ravenna, Fondazione Teatri di Piacenza

Atto primo

Personaggi

Il Duca di Mantova **tenore**
Rigoletto, suo buffone di corte **baritono**
Gilda, di lui figlia **soprano**
Sparafucile, bravo **basso**
Maddalena, sua sorella **contralto**
Giovanna, custode di Gilda **mezzosoprano**
Il Conte di Monterone **baritono**
Marullo, cavaliere **baritono**
Matteo Borsa, cortigiano **tenore**
Il Conte di Ceprano **basso**
La Contessa, sua sposa **mezzosoprano**
Paggio della Duchessa **mezzosoprano**
Un usciere di corte **basso**

Cavalieri, Dame, Paggi, Alabardieri.

La scena si finge nella città di Mantova e suoi dintorni.
Epoca, il secolo XVI.

Sala magnifica nel palazzo ducale, con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate; folla di cavalieri e dame in gran costume nel fondo delle sale; paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scrosci di risa di tratto in tratto.

Scena prima
Il Duca e Borsa che vengono da una porta nel fondo.

Duca
De la mia bella incognita borghese
toccare il fin dell'avventura io voglio.

Borsa
Di quella giovin che vedete al tempio?

Duca
Da tre lune ogni festa.

Borsa
La sua dimora?

Duca
In un remoto calle;
misterioso un uom v'entra ogni notte.

Borsa
E sa colei chi sia
l'amante suo?

Duca
Lo ignora.
(Un gruppo di dame e cavalieri attraversan la sala.)

Borsa
Quante beltà!... Mirate.

Duca
Le vince tutte di Cepran la sposa.

Borsa
(Piano.)
Non v'oda il conte, o Duca...

Duca
A me che importa?

Borsa
Dirlo ad altra ei potria...

Duca
Né sventura per me certo saria.

Questa o quella per me pari sono
a quant'altre d'intorno mi vedo,
del mio core l'impero non cedo
meglio ad una che ad altra beltà.

La costoro avvenenza è qual dono
di che il fato ne infiora la vita;
s'oggi questa mi torna gradita,
forse un'altra doman lo sarà.

La costanza, tiranna del core,
detestiamo qual morbo crudele,
sol chi vuole si serbi fedele;
non v'ha amor, se non v'è libertà.

De' mariti il geloso furore,
degli amanti le smanie derido,
anco d'Argo i cent'occhi disfido
se mi punge una qualche beltà.

Scena seconda
Detti, il Conte di Ceprano che segue da lungi la sua sposa servita da altro cavaliere. Dame e signori entrano da varie parti.

Duca
(Alla signora di Ceprano, movendo ad incontrarla con molta galanteria.)
Partite?... Crudele!

Contessa
Seguire lo sposo
m'è forza a Ceprano.

Duca
Ma dée luminoso
in corte tal astro qual sole brillar.
Per voi qui ciascuno dovrà palpar.
(Con enfasi baciandole la mano.)
Per voi già possente la fiamma d’amore
inebria, conquide, distrugge il mio core.

Ceprano
Calmatevi...

Duca
No.
(Le dà il braccio ed esce con lei.)

Scena terza
Detti e Rigoletto che s’incontra nel signor di Ceprano; poi cortigiani.

Rigoletto
In testa che avete,
signor di Ceprano?
(Ceprano fa un gesto d’impazienza e segue il Duca.)
(Ai cortigiani.)

Ei sbuffa, vedete?

Coro
Che festa!

Rigoletto
Oh sì!...

Borsa
Il Duca qui pur si diverte!...

Rigoletto
Così non è sempre? che nuove scoperte!
Il giuoco ed il vino, le feste, la danza,
baldracche, conviti, ben tutto gli sta.
Or della Contessa l’assedio egli avanza,
e intanto il marito fremendo ne va.
(Esce.)

Scena quarta
Detti e Marullo premuroso.

Marullo
Gran nuova! gran nuova!

Coro
Che avvenne? parlate!

Marullo
Stupir ne dovrete...

Coro
Narrate, narrate...

Marullo
Ah ah!... Rigoletto...

Coro
Ebben?

Marullo
Caso enormel...

Coro
Perduto ha la gobba? non è più difforme?

Marullo
Più strana è la cosa!... Il pazzo possiede...

Coro
Infine?

Marullo
Un’amante...

Coro
Un’amante! Chi il crede?

Marullo
Il gobbo in Cupido or s’è trasformato!...

Coro
Quel mostro? Cupido!... Cupido beato!...

Scena quinta
Detti ed il Duca, seguito da Rigoletto, poi da Ceprano.

Duca
(A Rigoletto.)
Ah, quanto Ceprano importuno niun v’è!...
La cara sua sposa è un angiol per me!

Rigoletto
Rapitela.

Duca
È detto; ma il farlo?

Rigoletto
Stasera.

Duca
Né pensi tu al conte?

Rigoletto
Non c’è la prigione?

Duca
Ah no.

Rigoletto
Ebben... s’esilia.

Duca
Nemmeno, buffone.

Rigoletto
Adunque la testa...
(Indicando di farla tagliare.)

Ceprano
(Da sé.)
Oh l’anima nera!

Duca
Che di’, questa testa?...
(Battendo colla mano una spalla al Conte.)

Rigoletto
È ben naturale...
Che far di tal testa?... A cosa ella vale?

Ceprano
(Infuriato battendo la spada.)
Marrano!

Duca
(A Ceprano.)
Fermate...

Rigoletto
Da rider mi fa.

Coro
(Tra loro.)
In furia è montato!

Duca
(A Rigoletto.)
Buffone, vien qua.
Ah sempre tu spingi lo scherzo all’estremo;
quell’ira che sfidi colpir ti potrà.

Rigoletto
Che coglier mi puote? Di loro non temo.
Del Duca un protetto nessun toccherà.

Ceprano
(Ai Cortigiani a parte.)
Vendetta del pazzo...

Coro
Contr’esso un rancore,
pe’ tristi suoi moti, di noi chi non ha?

Ceprano
Vendetta.

Coro
Ma come?

Ceprano
Domani chi ha core
sia in armi da me.

Tutti
Sì.

Ceprano
A notte.

Tutti
Sarà.
(La folla dei danzatori invade la sala.)
Tutto è gioia, tutto è festa,
tutto invitaci a goder!
Oh guardate, non par questa
or la reggia del piacer?

Scena sesta
Detti ed il Conte di Monterone.

Monterone
(Dall'interno.)
Ch'io gli parli.

Duca
No!

Monterone
(Entrando.)
Il voglio.

Tutti
Monterone!

Monterone
(Fissando il Duca con nobile orgoglio.)
Sì, Monteron... la voce mia qual tuono

vi scuoterà dovunque...

Rigoletto
(Al Duca.)
Ch'io gli parli.
(Si avvanza con ridicola gravità.)
Voi congiuraste contro noi, signore,
e noi, clementi in vero, perdonammo...
Qual vi piglia or delirio... a tutte l'ore
di vostra figlia reclamar l'onore?

Monterone
(Guardando Rigoletto con ira sprezzante.)
Novello insulto!...
(Al Duca)
Ah sì a turbare
sarò vostr'orgie... verrò a gridare
fino a che vegga restarsi inulto
di mia famiglia l'atroce insulto.
E se al carnefice pur mi darete,
spettro terribile mi rivedrete
portante in mano il teschio mio
vendetta a chiedere al mondo e a Dio.

Duca
Non più, arrestatelo.

Rigoletto
È matto!

Coro
Quai detti!

Monterone
(Al Duca e Rigoletto.)
Oh siate entrambi voi maledetti!
Slanciare il cane al leon morente
è vile, o Duca...
(A Rigoletto.)
e tu, serpente,
tu che d'un padre ridi al dolore,
sii maledetto!

Rigoletto
(Da sé, colpito.)
(Che sento! orrore!)

Tutti meno Rigoletto
Oh tu che la festa audace hai turbato,
da un genio d'inferno qui fosti guidato;
è vano ogni detto, di qua t'allontana...
va', trema, o vegliardo, dell'ira sovrana...
Tu l'hai provocata, più speme non v'è,
un'ora fatale fu questa per te.
*(Monterone parte fra due alabardieri; tutti gli altri
seguono il Duca in altra stanza.
Si cala per un istante la tela a fine di mutare la scena.)*

Scena settima
*L'estremità più deserta d'una via cieca. A sinistra
una casa di discreta apparenza con una piccola corte
circondata da muro. Nella corte un grosso ed alto albero
ed un sedile di marmo; nel muro una porta che mette alla
strada; sopra il muro un terrazzo praticabile, sostenuto
da arcate. La porta del primo piano dà su detto terrazzo.
A destra della via è il muro altissimo del giardino, e un
fianco del palazzo di Ceprano. È notte. Rigoletto chiuso
nel suo mantello. Sparafucile lo segue, portando sotto il
mantello una lunga spada.*

Rigoletto
(Quel vecchio maledivami!)

Sparafucile
Signor?...

Rigoletto
Va', non ho niente.

Sparafucile
Né il chiesi... a voi presente
un uom di spada sta.

Rigoletto
Un ladro?

Sparafucile
Un uom che libera
per poco da un rivale,
e voi ne avete...

Rigoletto
Quale?

Sparafucile
La vostra donna è là.

Rigoletto
(Che sento!) E quanto spendere
per un signor dovrei?

Sparafucile
Prezzo maggior vorrei...

Rigoletto
Com'usasi pagar?

Sparafucile
Una metà s'anticipa,
il resto si dà poi...

Rigoletto
(Dimonio!) E come puoi
tanto sicuro oprar?

Sparafucile
Soglio in cittade uccidere,
oppure nel mio tetto.
L'uomo di sera aspetto...
una stoccata, e muor.

Rigoletto
E come in casa?

Sparafucile
È facile...
M'aiuta mia sorella...
per le vie danza... è bella...
Chi voglio attira... e allor...

Rigoletto
Comprendo...

Sparafucile
Senza strepito...
(*Mostra la spada.*)
È questo il mio stromento,
vi serve?

Rigoletto
No... al momento...

Sparafucile
Peggio per voi...

Rigoletto
Chi sa?...

Sparafucile
Sparafucil mi nomino...

Rigoletto
Straniero?...

Sparafucile
Borgognone...
(*Per andarsene.*)

Rigoletto
E dove all'occasione?...

Sparafucile
Qui sempre a sera.

Rigoletto
Va'.
(*Sparafucile parte.*)

Scena ottava
Rigoletto, guardando dietro a Sparafucile.

Rigoletto
Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale;
l'uomo son io che ride, ei quel che spegne!...
Quel vecchio maledivami!...
O uomini!... O natura!...
Vil scellerato mi faceste voi!...
Oh rabbia!... Esser difforme!... Esser buffone!...
Non dover, non poter altro che rider!...
Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il pianto!...
Questo padrone mio,
giovine, giocondo, sì possente, bello,
sonnacchiando mi dice:
"Fa' ch'io rida, buffone..."
Forzarmi deggio, e farlo!... Oh dannazione!...
Odio a voi, cortigiani schernitori!...
Quanta in mordervi ho gioia!...
Se iniquo son, per cagion vostra è solo...
Ma in altr'uom qui mi cangio!...
Quel vecchio maledivami!... Tal pensiero
perché conturba ognor la mente mia!...
Mi coglierà sventura?... Ah no, è follia.
(*Aprire con chiave, ed entrare nel cortile.*)

Scena nona
Detto e Gilda ch'esse dalla casa e si getta nelle sue braccia.

Rigoletto
Figlia...

Gilda
Mio padre!

Rigoletto
A te dappresso
trova sol gioia il core oppresso.

Gilda
Oh quanto amore!

Rigoletto
Mia vita sei!

Senza te in terra qual bene avrei?
(*Sospira.*)

Gilda
Voi sospirate!... Che v'ange tanto?
Lo dite a questa povera figlia...
Se v'ha mistero... per lei sia franto...
ch'ella conosca la sua famiglia.

Rigoletto
Tu non ne hai...

Gilda
Qual nome avete?

Rigoletto
A te che importa?

Gilda
Se non volete
di voi parlarmi...

Rigoletto
(*Interrompendola.*)
Non uscir mai.

Gilda
Non vo che al tempio.

Rigoletto
Or ben tu fai.

Gilda
Se non di voi, almen chi sia
fate ch'io sappia la madre mia.

Rigoletto
Deh non parlare al misero
del suo perduto bene...
Ella sentia, quell'angelo,
pietà delle mie pene...
Solo, difforme, povero,

per compassion mi amò,
Moria... le zolle coprano
lievi quel capo amato...
Sola or tu resti al misero...
O Dio, sii ringraziato!...
(*Singhiozzando.*)

Gilda
Quanto dolor!... Che spremere
sì amaro pianto può?
Padre, non più, calmatevi...
mi lacera tal vista...
Il nome vostro ditemi,
il duol che sì v'attrista...

Rigoletto
A che nomarmi?... È inutile!...
Padre ti sono, e basti...
Me forse al mondo temono,
d'alcuno ho forse gli asti...
altri mi maledicono...

Gilda
Patria, parenti, amici
voi dunque non avete?

Rigoletto
Patria!... Parenti!... Dici?...
(*Con effusione.*)
Culto, famiglia, patria,
il mio universo è in te!

Gilda
Ah se può lieto rendervi,
gioia è la vita a me!

Già da tre lune son qui venuta,
né la cittade ho ancor veduta;
se il concedete, farlo or potrei...

Rigoletto
Mai!... Mai!... Uscita, dimmi unqua sei?

Gilda
No.

Rigoletto
Guai!

Gilda
(Che dissi!)

Rigoletto
Ben te ne guarda!
(Potrien seguirla, rapirla ancora!
Qui d'un buffone si disonora
la figlia, e ridesi?... Orrore!)
(Verso la casa.)
Olà?

Scena decima
Detti e Giovanna dalla casa.

Giovanna
Signor!

Rigoletto
Venendo, mi vede alcuno?
Bada, di' il vero...

Giovanna
Ah no, nessuno.

Rigoletto
Sta ben... la porta che dà al bastione
è sempre chiusa?

Giovanna
Lo fu e sarà.

Rigoletto
(A Giovanna.)
Veglia, o donna, questo fiore
che a te puro confidai;

veglia attenta, e non sia mai
che s'offuschi il suo candor.
Tu dei venti dal furore
ch'altri fiori hanno piegato
lo difendi, e immacolato
lo ridona al genitor.

Gilda
Quanto affetto!... Quali cure!
che temete, padre mio?
Lassù in cielo, presso Dio,
veglia un angiol protettor.
Da noi stoglie le sventure
di mia madre il priego santo;
non fia mai divolto o infranto
questo a voi diletto fior.

Scena undicesima
Detti ed il Duca in costume borghese dalla strada.

Rigoletto
Alcuno è fuori...
(Apre la porta della corte e, mentre esce a guardar sulla
strada, il Duca guizza furtivo nella corte e si nasconde
dietro l'albero, gettando a Giovanna una borsa la fa
tacere.)

Giovanna
Cielo!
Sempre novel sospetto...

Rigoletto
(A Giovanna tornando.)
In chiesa vi seguiva mai nessuno?

Giovanna
Mai.

Duca
(Rigoletto!)

Rigoletto
Se talor qui picchiano,
guardatevi da aprir...

Giovanna
Nemmeno al Duca...

Rigoletto
Meno che a tutti a lui... Mia figlia, addio.

Duca
(Sua figlia!)

Gilda
Addio, mio padre.
(S'abbracciano, e Rigoletto parte chiudendosi dietro la
porta.)

Scena dodicesima
*Gilda, Giovanna, il Duca nella corte, poi Ceprano e Borsa
a tempo sulla via.*

Gilda
Giovanna, ho dei rimorsi...

Giovanna
E perché mai?

Gilda
Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.

Giovanna
Perché ciò dirgli?... L'odiare dunque
cotesto giovin, voi?

Gilda
No, no, ché troppo è bello e spira amore...

Giovanna
E magnanimo sembra e gran signore.

Gilda
Signor né principe – io lo vorrei:
sento che povero – più l'amerei.
Sognando o vigile, – sempre lo chiamo,
e l'anima in estasi – gli dice t'a...

Duca
(Esce improvviso, fa cenno a Giovanna d'andarsene e,
inginocchiandosi a' piedi di Gilda termina la frase.)
T'amo.
"T'amo." Ripetilo – sì caro accento.
Un puro schiudimi – ciel di contento!

Gilda
Giovanna?... Ahi misera! – Non v'è più alcuno
che qui rispondami!... – Oh Dio!... Nessuno!...

Duca
Son io coll'anima – che ti rispondo...
Ah, due che s'amano – son tutto un mondo!...

Gilda
Chi mai, chi giungere – vi fece a me?

Duca
S'angelo o demone – che importa a te?
Io t'amo...

Gilda
Uscitene. –

Duca
Uscire!... Adesso!...
Ora che accendene – un fuoco istesso!...
Ah inseparabile – d'amore il dio
stringeva, o vergine, – tuo fato al mio!
È il sol dell'anima, – la vita è amore,
sua voce è il palpito – del nostro core...
E fama e gloria, – potenza e trono.
terrene, fragili – cose qui sono.
Una pur avviene – sola, divina,
è amor che agli angeli – più ne avvicina!

Adunque amiamoci, – donna celeste,
d’invidia agli uomini – sarò per te.

Gilda
(Ah de’ miei vergini – sogni son queste
le voci tenere – sì care a me!)

Duca
Che m’ami, deh ripetimi...

Gilda
L’udiste.

Duca
Oh me felice!

Gilda
Il nome vostro ditemi...
Saperlo non mi lice?

Ceprano
(A Borsa dalla via.)
Il loco è qui...

Duca
(Pensando.)
Mi nomino...

Borsa
(A Ceprano, e partono.)
Sta ben...

Duca
Gualtier Maldè...
Studente sono... povero...

Giovanna
(Tornando spaventata.)
Romor di passi è fuore...

Gilda
Forse mio padre...

Duca
(Ah cogliere
potessi il traditore
che sì mi sturba!)

Gilda
(A Giovanna.)
Adducilo
di qua al bastione... ite...

Duca
Di’, m’amerai tu?...

Gilda
E voi?

Duca
L’intera vita... poi...

Gilda
Non più... non più... partite...

A due
Addio... speranza ed anima
sol tu sarai per me.
Addio... vivrà immutabile
l’affetto mio per te.
(Il Duca entra in casa scortato da Giovanna. Gilda resta
fissando la porta ond’è partito.)

Scena tredicesima
Gilda.

Gilda
Gualtier Maldè!... Nome di lui sì amato,
scolpisciti nel core innamorato!

Caro nome che il mio cor
festi primo palpitar,
le delizie dell’amor
mi dèi sempre rammentar!

Col pensiero il mio desir
a te ognora volerà,
e pur l’ultimo sospir,
caro nome, tuo sarà.
(Entra in casa e comparisce sul terrazzo con una lucerna
per vedere anco una volta il creduto Gualtier, che si
suppone partito dall’altra parte.)

Scena quattordicesima
*Marullo, Ceprano, Borsa, cortigiani armati e mascherati
dalla via. Gilda sul terrazzo, che tosto rientra.*

Borsa
(Indicando Gilda al coro.)
È là.

Ceprano
Miratela...

Coro
Oh quanto è bella!

Marullo
Par fata od angiol.

Coro
L’amante è quella
di Rigoletto!

Scena quindicesima
Detti e Rigoletto concentrato.

Rigoletto
(Riedo!... Perché?)

Borsa
Silenzio... all’opra... badate a me.

Rigoletto
(Ah! da quel vecchio fui maledetto!)

(Urta in Borsa.)
Chi è là?

Borsa
(Ai compagni.)
Tacete... c’è Rigoletto.

Ceprano
Vittoria doppia!... L’uccideremo...

Borsa
No, ché domani più rideremo...

Marullo
Or tutto aggiusto...

Rigoletto
(Chi parla qua?)

Marullo
Ehi Rigoletto?... Di’?

Rigoletto
(Con voce terribile.)
Chi va là?

Marullo
Eh, non mangiarci!... Son...

Rigoletto
Chi?

Marullo
Marullo.

Rigoletto
In tanto buio lo sguardo è nullo.

Marullo
Qui ne condusse ridevol cosa...
Tòrre a Ceprano vogliam la sposa.

Rigoletto
(Ohimè respiro!...) Ma come entrare?

Marullo
(Piano a Ceprano.)
La vostra chiave?
(A Rigoletto.)
Non dubitare,
non dee mancarci lo stratagemma...
(Gli dà la chiave avuta da Ceprano.)
Ecco le chiavi...

Rigoletto
(Palpandole.)
Sento il suo stemma.
(Respirando.)
(Ah terror vano fu dunque il mio!)
N'è là il palazzo... con voi son io.

Marullo
Siam mascherati...

Rigoletto
Ch'io pur mi mascheri:
a me una larva!...

Marullo
Sì, pronta è già.
Terrai la scala...
(Gli mette una maschera, e nello stesso tempo lo benda con un fazzoletto, e lo pone a reggere una scala, che avranno appostata al terrazzo.)

Rigoletto
Fitta è la tenebra...

Marullo
(A' compagni.)
La benda cieco e sordo il fa.

Tutti
Zitti, zitti moviamo a vendetta,

ne sia còlto or che meno l'aspetta.
Derisore sì audace costante
a sua volta schernito sarà!...
Cheti, cheti, rubiamgli l'amante,
e la corte doman riderà.
(Alcuni salgono al terrazzo, rompon la porta del primo piano, scendono, aprono ad altri ch'entrano dalla strada, e riescono, trascinando Gilda, la quale avrà la bocca chiusa da un fazzoletto. Nel traversare la scena, ella perde una sciarpa.)

Gilda
(Da lontano.)
Soccorso, padre mio...

Coro
(Da lontano.)
Vittoria!...

Gilda
(Più lontano.)
Aita!

Rigoletto
Non han finito ancor!... Qual derisionel!...
(Si tocca gli occhi.)
Sono bendato!...
(Si strappa impetuosamente la benda e la maschera, ed al chiarore d'una lanterna scordata riconosce la sciarpa, vede la porta aperta, entra, ne trae Giovanna spaventata: la fissa con istupore, si strappa i capelli senza poter gridare; finalmente, dopo molti sforzi esclama:)
Ah!... la maledizione!!
(Sviene.)

Atto secondo

Salotto nel palazzo ducale. Vi sono due porte laterali, una maggiore nel fondo che si chiude. A' suoi lati pendono i ritratti in tutta figura della Duchessa e del Duca. V'ha un seggiolone presso una tavola coperta di velluto.

Scena prima
(Il Duca dal mezzo, agitato.)

Duca
Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel... ne' brevi istanti, prima
che un mio presagio interno
sull'orma corsa ancora mi spingesse!...
Schiuso era l'uscio!... La magion deserta!...
E dove ora sarà quell'angiol caro?...
Colei che poté prima in questo core
destar la fiamma di costanti affetti?...
Colei sì pura, al cui modesto accento
quasi tratto a virtù talor mi credo!...
Ella mi fu rapita!...
E chi l'ardiva?... Ma ne avrò vendetta:
lo chiede il pianto della mia diletta.

Parmi veder le lagrime
scorrenti da quel ciglio,
quando fra il duolo e l'ansia
del subito periglio,
dell'amor nostro memore,
il suo Gualtier chiamò.

Né ei potea soccorrerti,
cara fanciulla amata,
ei che vorria coll'anima
farti quaggiù beata,
ei che le sfere agli angeli
per te non invidiò.

Scena seconda
Marullo, Ceprano, Borsa ed altri Cortigiani dal mezzo.

Tutti
Duca, Duca!

Duca
Ebben?

Tutti
L'amante
fu rapita a Rigoletto.

Duca
Bella! E donde?

Tutti
Dal suo tetto.

Duca
Ah ah! Dite, come fu?
(Siede.)

Tutti
Scorrendo uniti remota via
brev'ora dopo caduto il dì,
come previsto ben s'era in pria,
rara beltade ci si scoprì.
Era l'amante di Rigoletto
che, vista appena, si dileguò.
Già di rapirla s'avea il progetto,
quando il buffone ver noi spuntò;
che di Ceprano noi la contessa
rapir volessimo, stolto, credé;
la scala quindi all'uopo messa,
bendato, ei stesso ferma tené.
Salimmo, e rapidi la giovinetta
ci venne fatto quinci asportar.
Quand'ei s'accorse della vendetta
restò scornato ad imprecar.

Duca
(Che sento!... È dessa la mia diletta!...
Ah, tutto il cielo non mi rapì!)
(Al coro.)
Ma dove or trovasi la poveretta?...

Tutti
Fu da noi stessi addotta or qui.

Duca
(Alzandosi con gioia.)
(Possente amor mi chiama:
volar io deggio a lei;
il serto mio darei
per consolar quel cor.
Ah sappia alfin chi l’ama,
conosca appien chi sono,
apprenda ch’anco in trono
ha degli schiavi amor.)
(Esce frettoloso dal mezzo.)

Tutti
(Quale pensier or l’agita,
come cangiò d’umor!)

Scena terza
Marullo, Ceprano, Borsa, altri cortigiani, poi Rigoletto dalla destra.

Marullo
Povero Rigoletto!

Coro
Ei vien... silenzio.

Tutti
Buon giorno, Rigoletto...

Rigoletto
(Han tutti fatto il colpo!)

Ceprano
buffon? Ch’hai di nuovo,

Rigoletto
Che dell’usato
più noioso voi siete.

Tutti
Ah! ah! ah!

Rigoletto
(Spiando inquieto dovunque.)
(Dove l’avran nascosta?...)

Tutti
(Guardate com’è inquieto!)

Rigoletto
Son felice
che nulla a voi nuocesse
l’aria di questa notte...

Marullo
Questa notte!...

Rigoletto
Sì... Ah fu il bel colpo!...

Marullo
S’ho dormito sempre!

Rigoletto
Ah voi dormiste!... Avrò dunque sognato!
(S’allontana e, vedendo un fazzoletto sopra la tavola, ne osserva inquieto la cifra.)

Tutti
(Ve’ come tutto osserva!...)

Rigoletto
(Gettandolo.)
Non è il suo.
Dorme il Duca tuttor?

Tutti
Sì, dorme ancora.

Scena quarta
Detti e un paggio della Duchessa.

Paggio
Al suo sposo parlar vuol la Duchessa.

Ceprano
Dorme.

Paggio
Qui or or con voi non era?

Borsa
È a caccia.

Paggio
Senza paggi!... Senz’armi!...

Tutti
E non capisci
che vedere per ora non può alcuno?...

Rigoletto
(Che a parte è stato attentissimo al dialogo, balzando improvviso tra loro prorompe:)
Ah! ell’è qui dunque! Ell’è col Duca!...

Tutti
Chi?

Rigoletto
La giovin che stanotte
al mio tetto rapiste...

Tutti
Tu deliri!

Rigoletto
Ma la saprò riprender... Ella è qui...

Tutti
Se l’amante perdesti, la ricerca
altrove.

Rigoletto
Io vo’ mia figlia...

Tutti
La sua figlia...

Rigoletto
Sì, la mia figlia... D’una tal vittoria...
che?... Adesso non ridete?...
Ella è la... la vogl’io... la rendete.
(Corre verso la porta di mezzo, ma i cortigiani gli attraversano il passaggio.)
Cortigiani, vil razza dannata,
per qual prezzo vendeste il mio bene?
A voi nulla per l’oro sconviene,
ma mia figlia è impagabil tesoro.
La rendete... o, se pur disarmata,
questa man per voi fora cruenta;
nulla in terra più l’uomo paventa,
se dei figli difende l’onore.
Quella porta, assassini, m’aprite,
(Si getta ancor sulla porta che gli è nuovamente contesa dai gentiluomini; lotta alquanto, poi torna spossato sul davanti del teatro.)
Ah! voi tutti a me contro venite!...
(Piange.)
Ebben piango... Marullo... signore,
tu ch’hai l’alma gentil come il core,
dimmi or tu, dove l’hanno nascosta?...
È là?... È vero?... Tu taci!... Perché?
Miei signori... Ah perdono, pietate...
Al vegliardo la figlia ridate...
Ridonarla a voi nulla ora costa,
tutto il mondo è tal figlia per me.

Scena quinta
Detti e Gilda ch’esce dalla stanza a sinistra e si getta nelle paterne braccia.

Gilda
Mio padre!

Rigoletto

Dio! Mia Gilda!...
Signori, in essa è tutta
la mia famiglia... Non temer più nulla,
angelo mio...
(*Ai cortigiani.*)
fu scherzo, non è vero?...
Io, che pur piansi, or rido... E tu a che piangi?...

Gilda

Il ratto... l'onta, o padre!...

Rigoletto

Ciel! che dici?

Gilda

Arrossir voglio innanzi a voi soltanto...

Rigoletto

(*Rivolto ai cortigiani con imperioso modo.*)
Ite di qua voi tutti...
Se il Duca vostro d'appressarsi osasse,
che non entri, gli dite, e ch'io ci sono.
(*Si abbandona sul seggiolone.*)

Tutti

(*Tra loro.*)
(Co' fanciulli e co'dementi
spesso giova il simular.
Partiam pur, ma quel ch'ei tenti
non lasciamo d'osservar.)
(*Escon dal mezzo e chiudon la porta.*)

Scena sesta

Rigoletto e Gilda.

Rigoletto

Parla... siam soli.

Gilda

(Ciel dammi coraggio!)

Tutte le feste al tempio
mentre pregava Iddio,
bello e fatale un giovane
s'offerse al guardo mio...
Se i labbri nostri tacquero,
dagli occhi il cor parlò.

Furtivo fra le tenebre
sol ieri a me giungeva...
“Sono studente, povero”
commosso mi diceva,
e con ardente palpito
amor mi protestò.

Partì... il mio core aprivasi
a speme più gradita,
quando improvvisi apparvero
color che m'han rapita
e a forza qui m'addussero
nell'ansia più crudel.

Rigoletto

Non dir... non più, mio angelo.
(T'intendo, avverso ciel!
Solo per me l'infamia
a te chiedeva, o Dio...
ch'ella potesse ascendere
quanto caduto er'io...
Ah, presso del patibolo
bisogna ben l'altare!...
Ma tutto ora scompare...
l'altar si rovesciò!)
Piangi, fanciulla, e scorrere
fa' il pianto sul mio cor.

Gilda

Padre, in voi parla un angelo
per me consolator.

Rigoletto

Compiuto pur quanto a fare mi resta,
lasciare potremo quest'aura funesta.

Gilda

Sì.

Rigoletto

(E tutto un sol giorno cangiare poté!)

Scena settima

*Detti, un usciere e il Conte di Monterone, che dalla destra
attraversa il fondo della sala fra gli alabardieri.*

Usciere

(*Alle guardie.*)
Schiudete... ire al carcere Monteron dée.

Monterone

(*Fermandosi verso il ritratto.*)
Poiché fosti invano da me maledetto,
né un fulmine o un ferro colpiva il tuo petto,
felice pur anco, o Duca, vivrai...
(*Esce fra le guardie dal mezzo.*)

Rigoletto

No, vecchio, t'inganni... un vindice avrai.

Scena ottava

Rigoletto e Gilda,

Rigoletto

(*Con impeto, volto al ritratto.*)
Sì, vendetta, tremenda vendetta
di quest'anima è solo desio...
Di punirti già l'ora s'affretta,
che fatale per te tuonerà.
Come fulmin scagliato da Dio
il buffone colpirti saprà.

Gilda

O mio padre, qual gioia feroce
balenarvi negli occhi vegg'io!...
Perdonate... a noi pure una voce
di perdono dal cielo verrà.
(Mi tradiva, pur l'amo, gran Dio,
per l'ingrato ti chiedo pietà!)
(*Escon dal mezzo.*)

Atto terzo

Deserta sponda del Mincio. A sinistra è una casa in due piani, mezza diroccata, la cui fronte, volta allo spettatore, lascia vedere per una grande arcata l'interno d'una rustica osteria al piano terreno, ed una rozza scala che mette al granaio entro cui, da un balcone senza imposte, si vede un lettuccio. Nella facciata che guarda la strada è una porta che s'apre per di dentro; il muro poi n'è sì pien di fessure che dal di fuori si può facilmente scorgere quanto avviene nell'interno. Il resto del teatro rappresenta la destra parte del Mincio, che nel fondo scorre dietro un parapetto in mezza ruina; al di là del fiume è Mantova. È notte.

Scena prima
Gilda e Rigoletto, inquieto, sono sulla strada; Sparafucile nell'interno della osteria, seduto presso una tavola, sta ripulendo il suo cinturone, senza nulla intendere di quanto accade al di fuori.

Rigoletto
E l'ami?

Gilda
Sempre.

Rigoletto
Pure
tempo a guarirne t'ho lasciato.

Gilda
Io l'amo.

Rigoletto
Povero cor di donna!... Ah il vile infame!...
Ma avrai vendetta, o Gilda...

Gilda
Pietà, mio padre...

Rigoletto
E se tu certa fossi
ch'ei ti tradisse, l'ameresti ancora?

Gilda
Nol so, ma pur m'adora.

Rigoletto
Egli!

Gilda
Sì.

Rigoletto
Ebbene, osserva dunque.
(La conduce presso una delle fessure del muro, ed ella vi guarda.)

Gilda
Un uomo
vedo.

Rigoletto
Per poco attendi.

Scena seconda
Detti e il Duca che, in assisa di semplice ufficiale di cavalleria, entra nella sala terrena per una porta a sinistra.

Gilda
(Trasalendo.)
Ah padre mio!

Duca
(A Sparafucile.)
Due cose, e tosto...

Sparafucile
Quali?

Duca
Tua sorella e del vino...

Rigoletto
(Son questi i suoi costumi!)

Sparafucile
(Oh il bel zerbino!)
(Entra nella vicina stanza.)

Duca
La donna è mobile
qual piuma al vento,
muta d'accento – e di pensier.
Sempre un amabile
leggiadro viso,
in pianto o in riso, – è menzogner.
È sempre misero
chi a lei s'affida,
chi le confida – mal cauto il cor!
Pur mai non sentesi
felice appieno
chi su quel seno – non liba amor!

Sparafucile
(Rientra con una bottiglia di vino e due bicchieri che depone sulla tavola, quindi batte col pomo della sua lunga spada due colpi al soffitto. A quel segnale una ridente giovane, in costume di zingara, scende a salti la scala. Il Duca corre per abbracciarla, ma ella gli sfugge. Frattanto Sparafucile, uscito sulla via, dice a parte a Rigoletto:)
È là il vostr'uomo... viver dée o morire?

Rigoletto
Più tardi tornerò l'opra a compire.
(Sparafucile si allontana dietro la casa lungo il fiume.)

Scena terza
Gilda e Rigoletto nella via, il Duca e Maddalena nel piano terreno.

Duca
Un dì, se ben rammentomi,
o bella, t'incontrai...
Mi piacque di te chiedere,
e intesi che qui stai.
Or sappi che d'allora
sol te quest'alma adora.

Maddalena
Ah ah!... E vent'altre appresso
le scorda forse adesso?
Ha un'aria, il signorino,
da vero libertino...

Duca
Sì?... Un mostro son...
(Per abbracciarla.)

Maddalena
Lasciatemi,
stordito.

Duca
Eh che fracasso!

Maddalena
Stia saggio.

Duca
E tu sii docile.
Non farmi tanto chiasso.
Ogni saggezza chiudesi
nel gaudio e nell'amore...
(Le prende la mano.)
La bella mano candida!...

Maddalena
Scherzate, voi signore.

Duca
No, no.

Maddalena
Son brutta.

Duca
Abbracciami.

Maddalena
Ebro...

Duca
(*Ridendo.*)
D’amore ardente.

Maddalena
Signor l’indifferente,
vi piace canzonar?...

Duca
No, no, ti vo’ sposar.

Maddalena
Ne voglio la parola...

Duca
(*Ironico.*)
Amabile figliuola!

Rigoletto
(*A Gilda che avrà tutto osservato ed inteso.*)
Ebben?... Ti basta ancor?...

Gilda
Iniquo traditor!

Duca
Bella figlia dell’amore,
schiavo son de’ vezzi tuoi;
con un detto sol tu puoi
le mie pene consolar.
Vieni e senti del mio core
il frequente palpitar.

Maddalena
Ah! ah! rido ben di core,
ché tai baie costan poco;
quanto valga il vostro giuoco,
mel credete, so apprezzar.
Sono avvezza, bel signore,
ad un simile scherzar.

Gilda
Ah! così parlar d’amore

a me pur l’infame ho udito!
Infelice cor tradito,
per angoscia non scoppiar,
Perché, o credulo mio core,
un tal uom dovevi amar!

Rigoletto
(*A Gilda.*)
Taci, il piangere non vale;
ch’ei mentiva or sei sicura...
Taci, e mia sarà la cura
la vendetta d’affrettar.
Pronta fia, sarà fatale,
io saprollo fulminar.

M’odi, ritorna a casa...
oro prendi, un destriero,
una veste viril che t’apprestai,
e per Verona parti...
Sarovvi io pur domani...

Gilda
Or venite...

Rigoletto
Impossibil.

Gilda
Tremo.

Rigoletto
Va’!
(*Gilda parte. Durante questa scena e la seguente il Duca e Maddalena stanno fra loro parlando, ridendo, bevendo. Partita Gilda, Rigoletto va dietro la casa, e ritorna parlando con Sparafucile e contando delle monete.*)

Scena quarta
Sparafucile, Rigoletto, il Duca e Maddalena.

Rigoletto
Venti scudi hai tu detto?... Eccone dieci;

e dopo l’opra il resto:
ei qui rimane?

Sparafucile
Sì.

Rigoletto
Alla mezza notte
ritornerò.

Sparafucile
Non cale.
A gettarlo nel fiume basto io solo.

Rigoletto
No, no, il vo’ far io stesso.

Sparafucile
Sia?... Il suo nome?

Rigoletto
Vuoi saper anche il mio?
Egli è Delitto, Punizion son io.
(*Parte, il cielo si oscura e tuona.*)

Scena quinta
Detti, meno Rigoletto.

Sparafucile
La tempesta è vicina!...
Più scura fia la notte.

Duca
Maddalena?...
(*Per prenderla.*)

Maddalena
(*Sfuggendogli.*)
Aspettate... mio fratello
viene...

Duca
Che importa?

Maddalena
Tuona?

Sparafucile
(*Entrando.*)
E pioverà tra poco.

Duca
Tanto meglio.
Io qui mi tratterrò...
(*A Sparafucile.*)
Tu dormirai
in scuderia... all’inferno... ove vorrai.

Sparafucile
Grazie.

Maddalena
(*Piano al Duca.*)
(Ah no... partite.)

Duca
(*A Maddalena.*)
(Con tal tempo?)

Sparafucile
(*Piano a Maddalena.*)
(Son venti scudi d’oro.)
(*Al Duca.*)
Ben felice
d’offerirvi la mia stanza... se a voi piace
tosto a vederla andiamo.
(*Prende un lume e s’avvia per la scala.*)

Duca
Ebben sono con te... presto, vediamo.
(*Dice una parola all’orecchio di Maddalena e segue Sparafucile.*)

Maddalena
(Povero giovin!... Grazioso tanto!
(*Tuona.*)
Dio!... Qual mai notte è questa!)

Duca
(Giunto al granaio, vedendone il balcone senza imposte.)
Si dorme all'aria aperta? bene, bene...
Buona notte.

Sparafucile
Signor, vi guardi Iddio.

Duca
Breve sonno dormiam... stanco son io.
(Depone il cappello, la spada e si stende sul letto, dove in breve addormentasi. Maddalena frattanto siede presso la tavola, Sparafucile beve dalla bottiglia lasciata dal Duca. Rimangono ambidue taciturni per qualche istante, e preoccupati da gravi pensieri.)

Maddalena
È amabile in vero cotal giovinotto.

Sparafucile
Oh sì... venti scudi ne dà di prodotto...

Maddalena
Sol venti!... Son pochi!... Valeva di più.

Sparafucile
La spada, s'ei dorme, va', portami giù.

Maddalena
(Sale al granaio e contemplando il dormiente:)
Peccato!... È pur bello!
(Ripara alla meglio il balcone e scende.)

Scena sesta
Detti e Gilda che comparisce nel fondo della via in costume virile, con stivali e speroni, e lentamente si avvanza verso l'osteria, mentre Sparafucile continua a bere. Spessi lampi e tuoni.

Gilda
Ah più non ragiono!...
Amor mi trascina!... Mio padre, perdono...
Qual notte d'orrore!... Gran Dio, che accadrà!

Maddalena
(Sarà discesa ed avrà posata la spada del Duca sulla tavola.)
Fratello?

Gilda
Chi parla?
(Osserva pella fessura.)

Sparafucile
Al diavol ten va'.

Maddalena
Somiglia un Apollo quel giovine... io l'amo...
ei m'ama... riposi... né più l'uccidiamo.

Gilda
(Ascoltando.)
Oh cielo!...

Sparafucile
(Gettandole un sacco.)
Rattoppa quel sacco...

Maddalena
Perché?

Sparafucile
Entr'esso il tuo Apollo, sgozzato da me,
gettar dovrò al fiume...

Gilda
L'inferno qui vedo!

Maddalena
Eppure il danaro salvarti scommetto,
serbandolo in vita.

Sparafucile
Difficile il credo.

Maddalena
M'ascolta... anzi facil ti svelo un progetto.

De' scudi già dieci dal gobbo ne avesti;
venire cogli altri più tardi il vedrai...
Uccidilo e, venti allora ne avrai,
così tutto il prezzo goder si potrà.

Sparafucile
Uccider quel gobbo!... Che diavol dicesti!
Un ladro son forse? son forse un bandito?
Qual altro cliente da me fu tradito?...
Mi paga quest'uomo... fedele m'avrà.

Gilda
Che sento!... Mio padre!...

Maddalena
Ah grazia per esso!

Sparafucile
È duopo ch'ei muoia...

Maddalena
(Va per salire.)
Fuggire il fo adesso...

Gilda
Oh buona figliuola!

Sparafucile
(Trattenendola.)
Gli scudi perdiamo.

Maddalena
È ver!...

Sparafucile
Lascia fare...

Maddalena
Salvarlo dobbiamo.

Sparafucile
Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato
alcuno qui giunga, per esso morrà.

Maddalena
È buia la notte, il ciel troppo irato,
nessuno a quest'ora da qui passerà.

Gilda
Oh qual tentazione!... Morir per l'ingrato!
Morire!... E mio padre!... Oh cielo, pietà!
(Battono le 11 1/2.)

Sparafucile
Ancor c'è mezz'ora.

Maddalena
(Piangendo.)
Attendi, fratello...

Gilda
Che! piange tal donna!... Né a lui darò aita!
Ah, s'egli al mio amore divenne rubello,
io vo' per la sua gettar la mia vita...
(Picchia alla porta.)

Maddalena
Si picchia?

Sparafucile
Fu il vento...
(Gilda torna a bussare.)

Maddalena
Si picchia, ti dico.

Sparafucile
È strano!...

Maddalena
Chi è?

Gilda
Pietà d'un mendico,
asil per la notte a lui concedete.

Maddalena
Fia lunga tal notte!

Sparafucile

Alquanto attendete.
(Va a cercare nel credenzone.)

Gilda

Ah presso alla morte, sì giovane, sono!
Perdona tu, o padre, a questa infelice!...
Sia l'uomo felice – ch'or vado a salvar.

Maddalena

Su spicciati, presto, fa' l'opra compita:
anelo una vita – con altra salvar.

Sparafucile

Ebbene... son pronto, quell'uscio dischiudi;
piucch'altro gli scudi – mi preme salvar.
(Va a postarsi con un pugnale dietro la porta; Maddalena apre, poi corre a chiudere la grande arcata di fronte, mentre entra Gilda, dietro a cui Sparafucile chiude la porta, e tutto resta sepolto nel silenzio e nel buio.)

Scena settima

Rigoletto solo si avanza dal fondo della scena chiuso nel suo mantello. La violenza del temporale è diminuita, né più si vede e sente che qualche lampo e tuono.

Rigoletto

Della vendetta alfin giunge l'istante!
Da trenta dì l'aspetto
di vivo sangue a lagrime piangendo
sotto la larva del buffon...
(Esaminando la casa.)

Quest'uscio

è chiuso!... Ah non è tempo ancor!... S'attenda.
Qual notte di mistero!
Una tempesta in cielo!...
in terra un omicidio!...
Oh come invero qui grande mi sentol...
(Suona mezza notte.)
Mezza notte!...

Scena ottava

Detto e Sparafucile dalla casa.

Sparafucile

Chi è là?

Rigoletto

(Per entrare.)

Son io.

Sparafucile

Sostate.

(Rientra e torna trascinando un sacco.)

È qui spento il vostr'uomo...

Rigoletto

Oh gioia!... Un lume!

Sparafucile

Lesti all'onda il gettiam...

Rigoletto

No... basto io solo.

Sparafucile

Come vi piace... Qui men atto è il sito...
più avanti è più profondo il gorgo... Presto,
che alcun non vi sorprenda... Buona notte.
(Rientra in casa.)

Scena nona

Rigoletto, poi il Duca a tempo.

Rigoletto

Egli è là!... Morto!... O sì!... Vorrei vederlo!

Ma che importa!... È ben desso!... Ecco i suoi sproni!...
Ora mi guarda, o mondo...
Quest'è un buffone, ed un potente è questo!...
Ei sta sotto a' miei piedi!... È desso! È desso!...
È giunta alfin la tua vendetta, o duolo!...
Sia l'onda a lui sepolcro,

un sacco il suo lenzuolo!...

(Fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena.)

Qual vocel!...

(Trasalendo.)

Illusion notturna è questa!...

No!... No!... Egli è desso!... È desso!...

Maledizione!

(Verso la casa.)

Olà... dimon bandito?...

Chi è mai, chi è qui in sua vece?...

(Taglia il sacco.)

Io tremo... È umano corpo!...

(Lampeggia.)

Scena ultima

Rigoletto e Gilda.

Rigoletto

Mia figlia!... Dio!... Mia figlia!...

Ah no... è impossibil!... Per Verona è in via!...

Fu vision!... È dessa!...

(Inginocchiandosi.)

Oh mia Gilda!... Fanciulla... a me rispondi!...

L'assassino mi svela... Olà?... Nessuno!

(Picchia disperatamente alla casa.)

Nessun!... Mia figlia?... Gilda...

Gilda

Chi mi chiama?

Rigoletto

Ella parla!... Si move!... È viva!... Oh Dio!...

Ah mio ben solo in terra...

mi guarda... mi conosci...

Gilda

Ah... padre mio...

Rigoletto

Qual mistero!... Che ful!... Sei tu ferita?...

Gilda

(Indicando il core.)

L'acciar qui mi piagò...

Rigoletto

Chi t'ha colpita?...

Gilda

V'ho ingannato... colpevole fui...
L'amai troppo... ora muoio per lui!...

Rigoletto

(Dio tremendo!... Ella stessa fu colta dallo stral di mia giusta vendetta!...)
Angiol caro... mi guarda, m'ascolta...
parla... parlami, figlia diletta!

Gilda

Ah, ch'io taccia!... A me... a lui perdonate...
Benedite alla figlia, o mio padre...
Lassù... in cielo... vicina alla madre...
in eterno per voi... pregherò.

Rigoletto

Non morir... mio tesoro... pietate...
Se t'involi... qui sol rimarrei...
Non morire... o ch'io teco morrò!...

Gilda

Non più... a lui... perdo...nate...
Mio padre... ad...dio!...
(Muore.)

Rigoletto

Gilda! mia Gilda!... È morta!...

Ah, la maledizione!!

(Strappandosi i capelli cade sul cadavere della figlia.)

Il soggetto

Atto primo

Gran festa a palazzo ducale – Durante una festa, il Duca di Mantova e il cortigiano Matteo Borsa stanno chiacchierando. Il Duca intende sedurre una fanciulla che ha incontrato in chiesa e che vive in un vicolo lontano dalla corte. La ragazza dovrebbe avere già un amante, perché ogni notte un uomo misterioso entra in quella casa. Intanto il Duca mette gli occhi sulla più bella donna della festa, la Contessa di Ceprano. Prima di parlarle enuncia la propria morale libertina, nemica della costanza e volta all'avventura fine a se stessa ("Questa o quella per me pari sono"). La Contessa deve partire insieme al marito; il Duca le bacia la mano, le fa dei complimenti infiammati, quindi esce assieme a lei. Rigoletto, il gobbo buffone di corte, deride il Conte di Ceprano; intanto altri cortigiani, con il cavaliere Marullo, si burlano in disparte del gobbo, che a quanto pare avrebbe un'amante. Il Duca, rientrato nel frattempo, chiede a Rigoletto cosa fare dell'importuno Ceprano, che ostacola il suo gioco di seduzione. Rigoletto consiglia di tagliargli la testa e lo dice con tale evidenza che Ceprano si infuria, quindi progetta di vendicarsi del buffone con la collaborazione degli altri cortigiani, già colpiti dalle frecciate del gobbo. Una folla di danzatori invade la scena ("Tutto è gioia, tutto è festa"), ma lo spettacolo è interrotto dall'arrivo del Conte di Monterone, del quale il Duca ha sedotto la figlia. Rigoletto deride anche Monterone, che fieramente ribatte con veemenza e viene arrestato, ma prima di essere trascinato via ha la forza di maledire il Duca e Rigoletto, che ha riso al dolore di un padre. Il gobbo inorridisce, mentre i presenti inveiscono contro Monterone.

In una via cieca vicino alla casa di Rigoletto – Dinanzi alla propria casa, Rigoletto, chiuso nel suo mantello, rimugina sulla maledizione di Monterone; lo segue il sicario Sparafucile, che offre a Rigoletto i propri servigi ("Soglio in cittade uccidere, oppure nel mio tetto"). Rigoletto congeda Sparafucile, ma si informa sul suo nome e la sua abitazione. Rimasto solo, il gobbo sfoga il tormento per la propria esistenza di uomo deforme, sfortunato, schernito, eppure costretto a far ridere gli altri. Ora ha trovato forse un aiuto in Sparafucile ("Pari siamo!... Io la lingua, egli

Synopsis

Act I

A lavish party in the Duke's palace in Mantua – The Duke is telling one of his courtiers, Matteo Borsa, that he intends to seduce a girl he has spotted in church, who lives in an alley away from the court. The girl must have a lover, because a mysterious man has been seen entering her house at night. His plan with the girl, though, does not prevent the Duke from eyeing the most beautiful woman in attendance at the ball, the Countess of Ceprano. The Duke boasts of his amorous conquests, and sings of his own womanising attitude: "Questa o quella per me pari sono": this woman or that, it doesn't matter. Before the Countess leaves with her husband, the Duke flirts with her and escorts her to his private quarters while Rigoletto, his hunchback jester, mocks the Count of Ceprano and the other men at the ball. The courtiers and nobleman Marullo, in turn, make fun of the hunchback, who is suspected of keeping a mistress. When the Duke comes back, he asks Rigoletto's advice on how to deal with Ceprano, who hinders his game of seduction. Rigoletto tells the Duke he should cut off his head, but Ceprano hears him and rages. With the help of the other courtiers, who had also been the targets of the jester's taunting, Ceprano plots to punish the hated buffoon. Then a group of dancers invade the scene ("Tutto è gioia, tutto è festa"), but their show is interrupted when the Count of Monterone, an elderly nobleman, enters to denounce the Duke for defiling his daughter. Ridiculed by Rigoletto and placed under arrest, Monterone pronounces a curse on both the Duke and his jester, who laughed at the pain of a father. The hunchback is horrified, and the noblemen rail against Monterone.

A dark alley near Rigoletto's house – On his way home that night, Rigoletto, wrapped in his cloak, broods on Monterone's curse. He meets Sparafucile, a professional assassin, who offers him his services ("Soglio in cittade uccidere, oppure nel mio tetto"). Rigoletto dismisses him, but not before asking him his name and



Luigi Ghirri,
Sassuolo, 1985.

address. Left alone, the hunchback laments his deformity and bad luck for being mocked at, and yet forced to entertain the court's guests. But now he may have found help in Sparafucile ("Pari siamo!... lo la lingua, egli ha il pugnale"). In a frenzy, Rigoletto expresses his hatred of the courtiers, but calms down on entering the house, where Gilda, the beloved daughter he keeps secreted away from the cruel world, waits for him. He reminisces about his late wife, and realizes Gilda is now all the family he has ("Deh, non parlare al misero"). Before leaving, he warns Giovanna, Gilda's duenna, to keep her eye on the girl and admit no one ("Veglia, o donna"). As Rigoletto, suspicious, leaves, the Duke in civilian clothes sneaks into the garden, tossing a purse to Giovanna to keep her quiet. He enters the house and startles the girl, who recognises the man she had fallen for in church. He professes love and tells her he is a poor student named Gualtier Maldè ("È il sol dell'anima"). The idyll is interrupted by the sound of approaching footsteps: the Duke rushes away and Gilda retires ("Caro nome che il mio cor"). Outside, Rigoletto is met by Marullo, Ceprano, Borsa and the noblemen from the ball, masked and armed. They trick him into helping them abduct the Countess of Ceprano, but they have a different plan: Ceprano is with them, and their designated victim is Gilda. The jester is duped into wearing a blindfold and holding a ladder against his own garden wall ("Zitti, zitti, moviamo a vendetta"). Gilda is carried off and loses a scarf. Rigoletto, tears off his blindfold and, finding her scarf, rushes into the house. He drags Giovanna outside and realizes he has been tragically tricked.

Act II

Inside the Duke's palace – The Duke is distraught over the disappearance of Gilda, and walks up and down the room ("Ella mi fu rapita!"). He is moved at the thought of her and swears vengeance. Marullo, Ceprano, Borsa and the other noblemen return and tell him they have abducted what they think is the hunchback's mistress ("Scorrendo uniti"). The Duke suddenly realizes they are talking about Gilda, and, learning that she is in his quarters, rushes off to the conquest. Soon Rigoletto enters, humming to disguise his anguish and warily looking for Gilda. When a page walks in looking for the Duke by order of the Duchess, the courtiers tell him the Duke is busy with someone at the moment. Rigoletto

ha il pugnale"). Esaltato da un crescente delirio, Rigoletto esprime il proprio odio contro i cortigiani, ma si placa entrando in casa, benché il turbamento della maledizione lo perseguiti. Lo attende la figlia Gilda, a cui dolcemente rivela tutta la propria apprensione di vedovo, che non ha altri al mondo dopo la morte della cara compagna ("Deh, non parlare al misero"). Prima di andarsene, il gobbo raccomanda alla custode Giovanna di vigilare sulla ragazza ("Veglia, o donna"). Mentre Rigoletto, pieno di sospetti, esce dal cortile di casa, il Duca vi entra furtivo in abiti borghesi, e getta una borsa di denari a Giovanna perché non parli. Quindi si rivela a Gilda come povero studente di nome Gualtier Maldè: è lui il giovane che aveva avvicinato la ragazza in chiesa, e che ora dichiara di amarla ("È il sol dell'anima"). L'idillio è interrotto da un trapestio: il Duca si allontana, mentre Gilda si ritira nella propria stanza ("Caro nome che il mio cor"). Fuori vi sono Marullo, Ceprano, Borsa e altri cortigiani armati e mascherati. Rigoletto, senza sapere lui stesso la ragione, sta tornando verso casa. I cortigiani, nel buio, gli fanno credere di esser venuti per rapire la moglie di Ceprano. In realtà Ceprano è con loro, e la vittima designata è l'ignara Gilda. Rigoletto viene bendato e incaricato di reggere la scala per salire alla sommità del muro ("Zitti, zitti, moviamo a vendetta"). Gilda viene trascinata via e perde una sciarpa, grida aiuto da lontano: Rigoletto si accorge di essere stato bendato, poi al chiarore di una lanterna vede la sciarpa, corre in casa, trascina fuori Giovanna, e capisce di essere stato tragicamente burlato.

Atto secondo

Salotto nel palazzo ducale – In una sala del proprio palazzo, il Duca passeggia agitatissimo. È tornato in casa di Gilda e non ha più trovato la ragazza ("Ella mi fu rapita!"). Giura di vendicarsi e si intenerisce al ricordo di lei. Sopraggiungono Marullo, Ceprano, Borsa e gli altri cortigiani a raccontare l'avventura del rapimento notturno di colei che ritengono l'amante di Rigoletto ("Scorrendo uniti"). Il Duca viene così a sapere che la ragazza è a palazzo: una gioia improvvisa lo invade, ed esce frettoloso tra la sorpresa di tutti. Intanto entra Rigoletto canterellando. Il gobbo si guarda intorno, osserva ogni cosa. Quando un paggio viene per ordine della Duchessa a cercare il Duca, e i cortigiani gli fanno intendere che in quel momento il Duca è occupato con qualcuno, Rigoletto esplode: vuol aprire la porta di fondo, smania furioso e

piangente ("Cortigiani, vil razza dannata"). I cortigiani gli impediscono l'accesso, ma Gilda stessa esce incontro al padre e tra i singhiozzi gli confessa di aver perduto l'onore. Quindi racconta come abbia conosciuto Gualtier Maldè, ovvero il Duca ("Tutte le feste al tempio"). Rigoletto medita vendetta: quando Monterone passa tra le guardie per essere condotto al carcere, e davanti al ritratto del Duca riconosce che la vendetta del cielo non ha colpito il reprobato, Rigoletto gli grida che anche lui ben presto sarà vendicato.

Atto terzo

Sulla sponda destra del Mincio – Gilda e Rigoletto sono in strada accanto alla casa di Sparafucile, vicini alla porta e al muro divisorio che è pieno di fessure attraverso le quali si può vedere all'interno. Il padre chiede alla figlia se sia ancora innamorata del Duca, e Gilda non può che ammetterlo. Rigoletto la invita allora a guardar dentro, dove il Duca in abiti da semplice ufficiale di cavalleria chiede sua sorella e del vino cantando una canzonaccia ("La donna è mobile"). Intanto scende Maddalena, sorella di Sparafucile, in abito da zingara, e il Duca la corteggia ("Un dì, se ben rammentomi"). Sparafucile, nel frattempo, è uscito. Gilda è sconvolta dal comportamento del Duca con Maddalena: egli infatti cerca di sedurla con profferte amorose, mentre lei, maliziosa, lo canzona ("Bella figlia dell'amore"). Rigoletto conforta la figlia, promettendole una vendetta prossima e invitandola a riparare a Verona. Una volta uscita Gilda, Rigoletto e Sparafucile si incontrano: il gobbo paga l'anticipo di dieci scudi per l'assassinio del Duca, consumato il quale verserà altri dieci scudi. Un temporale si avvicina, e il Duca va a dormire dopo aver sussurrato qualche parola all'orecchio di Maddalena, che però gli ha consigliato di partire. Maddalena cerca in ogni modo di dissuadere Sparafucile dall'uccidere il Duca, proponendogli di sopprimere in cambio Rigoletto; il fratello invece si offre di uccidere al suo posto il primo sventurato che bussi alla loro porta. Gilda, tornata in panni maschili, sente tutto e decide di sacrificarsi per salvare il Duca, mentre il temporale infuria in tutta la sua violenza. Quando gli elementi si placano, Rigoletto torna e paga Sparafucile, che gli consegna un sacco con un cadavere. Mentre il gobbo sta per buttare il sacco nel fiume, ode la voce del Duca che riprende "La donna è mobile": atterrito, Rigoletto apre il sacco e scopre Gilda morente. Preso da una folle disperazione, impreca ancora una volta contro la maledizione di Monterone, per poi cadere sul corpo della figlia.

understands everything and explodes in fury: he cries and tries to open the door to the Duke's chambers ("Cortigiani, vil razza dannata"). The noblemen bar his way, but the dishevelled Gilda rushes in. Sobbing, she tells Rigoletto she has lost her honour. She tells him about Gualtier Maldè and the abduction ("Tutte le feste al tempio"). In the meantime, Monterone is led to the dungeon. As he walks past the Duke's portrait, he realizes his curse was in vain, but Rigoletto swears revenge for them both.

Act III

The right bank of the Mincio River – Gilda e Rigoletto are outside Sparafucile's run-down inn. When Gilda admits she is in love with the Duke, Rigoletto invites her to look inside the building, where the Duke in disguise is drinking wine and singing a bawdy song ("La donna è mobile"). Sparafucile's sister, Maddalena, is in the room, and the Duke is flirting with her ("Un dì, se ben rammentomi"). In the meantime, Rigoletto makes a deal with Sparafucile to kill the Duke. Gilda is shocked by the Duke's unfaithful behaviour with Maddalena, who maliciously mocks him ("Bella figlia dell'amore"). Rigoletto comforts his daughter, promises revenge and sends her off to Verona in disguise. After she is gone, Rigoletto pays Sparafucile an advance of ten crowns for the murder of the Duke. As a violent storm rolls in, the Duke, unable to travel, goes off to sleep in the inn, even though Maddalena had advised him to leave. Maddalena tries to dissuade Sparafucile from killing the Duke, asking him to kill Rigoletto instead. In the end they agree Sparafucile will kill the next person to enter the inn. As the storm rages, Gilda has returned to the inn in man's clothes. She overhears Sparafucile's plan and resolves to sacrifice herself to save the Duke. When the violence of the storm has abated, Rigoletto returns. He settles his debt with Sparafucile, who gives him a bag containing a lifeless body. But as the hunchback is about to throw the bag into the river, he hears the Duke's voice singing "La donna è mobile" in the distance. Horrified, he cuts the bag open to find the dying Gilda. He desperately remembers Monterone's curse and falls senseless upon his daughter's dead body.



Luigi Ghirri,
Comacchio, 1989.

Il Trovatore

Dramma in quattro parti
Libretto di Salvatore Cammarano
dal dramma *El Trovador* di Antonio García-Gutiérrez
Musica di Giuseppe Verdi
Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

Manrico	Luciano Ganci
Leonora	Anna Kasyan
Conte di Luna	Dario Solari
Azucena	Anna Malavasi
Ferrando	Luca Dall'Amico
Ines	Isabel De Paoli
Ruiz	Giorgio Trucco

direttore Nicola Paszkowski
regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti
light design Vincent Longuemare
costumi Alessandro Lai
visual design Paolo Micciché *immagini fotografiche* Enrico Fedrigoli
sound design Alvise Vidolin
allestimento scenico a cura di Roberto Mazzavillani

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro Lirico Terre Verdiane di Piacenza
maestro del coro Corrado Casati

assistente alla regia e direzione di scena Maria Grazia Martelli
elaborazioni video Davide Broccoli *maestri di sala* Elisa Cerri, Davide Cavalli
service audio BH Audio *proiezioni* Visual Technology, Ravenna

responsabile sartoria Anna Tondini *sarte* Marta Benini, Manuela Monti *parrucche* Denia Donati, Monia Donati
trucco Mariangela Righetti, Cristina Laghi *attrezzista* Enrico Berini

realizzazione scenica laboratorio del Teatro Alighieri Ravenna
costumi Tirelli Costumi, Roma *calzature* Pompei, Roma *gioielli* Pikkio, Roma

coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri Ravenna, Fondazione Teatri di Piacenza

Parte prima – Il duello

Personaggi

Il Conte di Luna **baritono**
Leonora **soprano**
Azucena **mezzosoprano**
Manrico **tenore**
Ferrando **basso**
Ines **soprano**
Ruiz **tenore**
Un vecchio zingaro **basso**
Un messo **tenore**

Compagne di Leonora e Religiose, Familiari del Conte, Uomini d'arme, Zingari e Zingare.

L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona, al principio del xv secolo.

Scena prima

Atrio nel palazzo dell'Aliaferia.

Da un lato, porta che mette agli appartamenti del Conte di Luna.

Ferrando e molti Familiari del Conte giacciono presso la porta; alcuni Uomini d'arme passeggiano in fondo.

Ferrando

(Ai Familiari vicini ad assopirsi.)

All'erta, all'erta! Il Conte
n'è d'uopo attender vigilando; ed egli
talor presso i veroni
della sua cara, intere
passa le notti.

Familiari

Gelosia le fiere
serpi gli avventa in petto!

Ferrando

Nel Trovator, che dai giardini move
notturno il canto, d'un rivale a dritto
ei teme.

Familiari

Dalle gravi
palpebre il sonno a discacciar, la vera
storia ci narra di Garzia, germano
al nostro Conte.

Ferrando

La dirò: venite
intorno a me.
(I Familiari eseguono.)

Armigeri

(Accostandosi pur essi.)
Noi pure...

Familiari

Udite, udite.
(Tutti accerchiano Ferrando.)

Ferrando

Di due figli vivea padre beato
il buon Conte di Luna:
fida nutrice del secondo nato
dormia presso la cuna.
Sul romper dell'aurora un bel mattino
ella dischiude i rai;
e chi trova d'accanto a quel bambino?

Coro

Chi?... Favella... Chi mai?

Ferrando

Abbietta zingara, fosca vegliarda!
Cingeva i simboli di mal'arda!
E sul fanciullo, con viso arcigno,
l'occhio affiggeva torvo, sanguigno!...
D'orror compresa è la nutrice...
Acuto un grido all'aura scioglie;
ed ecco, in meno che il labbro il dice,
i servi accorrono in quelle soglie;
e fra minacce, urli e percosse
la rea discacciano ch'entrarvi osò.

Coro

Giusto quei petti sdegno commosse;
l'insana vecchia lo provocò.

Ferrando

Asseri che tirar del fanciullino
l'oroscopo volea...
Bugiarda! Lenta febbre del meschino
la salute struggea!
Coverto di pallor, languido, affranto
ei tremava la sera,
il dì traeva in lamentevol pianto...
Ammaliato egli era!
(Il Coro inorridisce.)

La fatucchiera perseguitata
fu presa, e al rogo fu condannata;
ma rimaneva la maledetta
figlia, ministra di ria vendetta!...

Compì quest’empia nefando eccesso!...
Sparve il fanciullo... e si rinvenne
mal spenta brace nel sito istesso
ov’arsa un giorno la strega venne!...
E d’un bambino... ahimè!... l’ossame
bruciato a mezzo, fumante ancor!

Coro
Ah scellerata!... Oh donna infame!...
Del par m’investe odio ed orror!

Alcuni
E il padre?

Ferrando
Brevi e tristi giorni visse:
pure ignoto del cor presentimento
gli diceva che spento
non era il figlio; ed, a morir vicino,
bramò che il signor nostro a lui giurasse
di non cessar le indagini... ah! fùr vane!...

Armigeri
E di colei non s’ebbe
contezza mai?

Ferrando
Nulla contezza... Oh, dato
mi fosse rintracciarla
un dì!...

Familiari
Ma ravvisarla
potresti?

Ferrando
Calcolando
gli anni trascorsi... lo potrei.

Armigeri
Sarebbe
tempo presso la madre

all’inferno spedirla.

Ferrando
All’inferno? È credenza che dimori
ancor nel mondo l’anima perduta
dell’empia strega, e quando il cielo è nero
in varie forme altrui si mostri.

Coro
(Con terrore.)
È vero!

Alcuni
Su l’orlo dei tetti alcun l’ha veduta!

Altri
In upupa o strige talora si muta!

Altri
In corvo tal’altra; più spesso in civetta!
Sull’alba fuggente al par di saetta.

Ferrando
Morì di paura un servo del conte,
che avea della zingara percossa la fronte!
(Tutti si pingono di superstizioso terrore.)
Apparve a costui d’un gufo in sembianza
nell’alta quiete di tacita stanza!...
Con l’occhio lucente guardava... guardava,
il cielo attristando d’un urlo feral!
Allor mezzanotte appunto suonava...
(Una campana suona improvvisamente a distesa
mezzanotte.)

Tutti
Ah! sia maledetta la strega infernal!
(Gli uomini d’arme accorrono in fondo; i Familiari
corrono verso la porta.)

Scena seconda
Giardini del palazzo.
Sulla destra, marmorea scalinata che mette agli
appartamenti. La notte è inoltrata; dense nubi coprono
la luna.
Leonora ed Ines.

Ines
Che più t’arresti?... L’ora è tarda: vieni.
Di te la regal donna
chiese, l’udisti.

Leonora
Un’altra notte ancora
senza vederlo...

Ines
Perigliosa fiamma
tu nutri!... Oh come, dove
la primiera favilla
in te s’apprese?

Leonora
Ne’ tornei. V’apparve
bruno le vesti ed il cimier, lo scudo
bruno e di stemma ignudo,
sconosciuto guerrier, che dell’agone
gli onori ottenne... Al vincitor sul crine
il serto io posi... Civil guerra intanto
arse... Nol vidi più! come d’aurato
sogno fuggente imago! ed era volta
lunga stagion... ma poi...

Ines
Che avvenne?

Leonora
Ascolta.
Tacea la notte placida
e bella in ciel sereno
la luna il viso argenteo
mostrava lieto e pieno...

Quando suonar per l’aere,
infino allor sì muto,
dolci s’udiro e flebili
gli accordi d’un l’uto,
e versi melanconici
un Trovator cantò.

Versi di prece ed umile
qual d’uom che prega Iddio
in quella ripeteasi
un nome... il nome mio!...
Corsi al veron sollecita...
Egli era! egli era desso!...
Gioia provai che agli angeli
solo è provar concesso!...
Al core, al guardo estatico
la terra un ciel sembrò.

Ines
Quanto narrasti di turbamento
m’ha piena l’anima!... Io temo...

Leonora
Invano!

Ines
Dubbio, ma triste presentimento
in me risveglia quest’uomo arcano!
Tenta obliarlo...

Leonora
Che dici!... Oh basti!...

Ines
Cedi al consiglio dell’amistà...
Cedi...

Leonora
Obliarlo! Ah, tu parlasti
detto, che intendere l’anima non sa.
Di tale amor che dirsi
mal può dalla parola,

d'amor che intendo io sola,
il cor s'inebriò!
Il mio destino compiersi
non può che a lui dappresso...
S'io non vivrò per esso,
per esso io morirò!

Ines
(Non debba mai pentirsi
chi tanto un giorno amò!)
(Ascendono agli appartamenti.)

Scena terza
Il Conte.

Conte
Tace la notte! immersa
nel sonno, è certo, la regal Signora;
ma veglia la sua dama... Oh! Leonora,
tu desta sei; mel dice,
da quel verone, tremolante un raggio
della notturna lampada...
Ah!... L'amorosa fiamma
m'arde ogni fibra!... Ch'io ti vegga è d'uopo,
che tu m'intenda... Vengo... A noi supremo
è tal momento...
(Cieco d'amore avviassi verso la gradinata.
Odonsi gli accordi d'un liuto: egli s'arresta.)
Il Trovator! Io fremo!

La voce del Trovatore
(Fra le piante.)

Deserto sulla terra,
col rio destino in guerra,
è sola speme un cor
al Trovator!
Ma s'ei quel cor possiede,
bello di casta fede,
è d'ogni re maggior
il Trovator!

Conte
Oh detti!... Oh gelosia!...
Non m'inganno... Ella scende!
(S'avvolge nel suo mantello.)

Scena quarta
Leonora e il Conte.

Leonora
(Correndo verso il Conte.)

Anima mia!

Conte
(Che far?)

Leonora
Più dell'usato
è tarda l'ora; io ne contai gl'istanti
co' palpiti del core!... Alfin ti guida
pietoso amor tra queste braccia...

La voce del Trovatore
Infida!...
*(La luna mostrasi dai nugoli, e lascia scorgere una
persona, di cui la visiera nasconde il volto.)*

Scena quinta
Manrico e detti.

Leonora
Qual voce!... Ah, dalle tenebre
tratta in errore io fui!
(Riconoscendo entrambi, e gettandosi ai piedi di Manrico,
agitatissima.)
A te credei rivolgere
l'accento e non a lui...
A te, che l'anima mia
sol chiede, sol desia...
Io t'amo, il giuro, io t'amo
d'immenso, eterno amor!

Conte
Ed osi?

Manrico
(Sollevando Leonora.)
(Ah, più non bramo!)

Conte
Avvampo di furor!
Se un vil non sei discovriti.

Leonora
(Ohimè!)

Conte
Palesa il nome...

Leonora
(Sommessamente a Manrico.)
Deh, per pietà!...

Manrico
(Sollevando la visiera dell'elmo.)
Ravvisami,
Manrico io son.

Conte
Tu!... Come!
Insano temerario!
D'Urgel seguace, a morte
proscritto, ardisci volgerti
a queste regie porte?

Manrico
Che tardi?... Or via, le guardie
appella, ed il rivale
al ferro del carnefice
consegna.

Conte
Il tuo fatale
istante assai più prossimo
è, dissennato... Vieni...

Leonora
Conte!

Conte
Al mio sdegno vittima
è d'uopo ch'io ti sveni...

Leonora
Oh ciel! t'arresta...

Conte
Seguimi...

Manrico
Andiam...

Leonora
(Che mai farò?
Un sol mio grido perdere
lo potete...) M'odi...

Conte
No!
Di geloso amor sprezzato
arde in me tremendo il foco!
Il tuo sangue, o sciagurato,
ad estinguerlo fia poco!
(A Leonora.)
Dirgli, o folle, – Io t'amo – ardisti!...
Ei più vivere non può...
Un accento proferisti
che a morir lo condannò!

Leonora
Un istante almen dia loco
il tuo sdegno alla ragione...
Io, sol io, di tanto foco
son, pur troppo, la cagione!
Piombi, ah! piombi il tuo furore
sulla rea che t'oltraggiò...
Vibra il ferro in questo core,
che te amar non vuol, né può.

Parte seconda – La gitana

Manrico

Del superbo vana è l'ira;
ei cadrà da me trafitto.
Il mortal che amor t'ispira,
dall'amor fu reso invito.
(Al Conte.)
La tua sorte è già compita...
L'ora ormai per te suonò!
Il suo core e la tua vita
il destino a me serbò!
(I due rivali si allontanano con le spade sguainate;
Leonora cade, priva di sentimento.)

Scena prima

*Un diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia.
Nel fondo, quasi tutto aperto, arde un gran fuoco. I primi
albori.
Azucena siede presso il fuoco. Manrico le sta disteso
accanto sopra una coltrice ed avvolto nel suo
mantello; ha l'elmo ai piedi e fra le mani la spada, su cui
figge immobilmente lo sguardo. Una banda di Zingari è
sparsa all'intorno.*

Zingari

Vedi! le fosche notturne spoglie
de' cieli sveste l'immensa vòlta;
sembra una vedova che alfin si toglie
i bruni panni ond'era involta.
All'opra! all'opra! Dàgli, martella.
(Danno di piglio ai loro ferri del mestiere;
al misurato tempestar dei martelli cadenti sulle incudini,
or uomini, or donne, e tutti in un tempo infine intonano
la cantilena seguente:)
Chi del gitano i giorni abbellà?
La zingarella!

Uomini

(Alle donne, sostando un poco dal lavoro.)
Versami un tratto; lena e coraggio
il corpo e l'anima traggon dal bere.
(Le donne mescono ad essi in rozze coppe.)

Tutti

Oh guarda, guarda! del sole un raggio
brilla più vivido nel ^{mio}_{tuo} bicchiere!
All'opra, all'opra... Dàgli, martella...
Chi del gitano i giorni abbellà?
La zingarella!

Azucena

(Canta: gli Zingari le si fanno allato.)
Stride la vampa! – la folla indomita
corre a quel fuoco – lieta in sembianza;
urli di gioia – intorno echeggiano:

cinta di sgherri – donna s'avanza!
Sinistra splende – sui volti orribili
la tetra fiamma – che s'alza al ciel!
Stride la vampa! – giunge la vittima
nerovestita, – discinta e scalza!
Grido feroce – di morte levasi;
l'eco il ripete – di balza in balza!
Sinistra splende – sui volti orribili
la tetra fiamma – che s'alza al ciel!

Zingari

Mesta è la tua canzon!

Azucena

Del pari mesta
che la storia funesta
da cui tragge argomento!
(Rivolge il capo dalla parte di Manrico e mormora
sommessamente:)
Mi vendica... Mi vendica!

Manrico

(L'arcana
parola ognor!)

Vecchio Zingaro

Compagni, avanza il giorno:
a procacciarmi un pan, su, su!... Scendiamo
per le propinque ville.

Uomini

Andiamo.
(Ripongono sollecitamente nel sacco i loro arnesi.)

Donne

Andiamo.
(Tutti scendono alla rinfusa giù per la china; tratto tratto
e sempre a maggior distanza odesi il loro canto.)

Zingari

Chi del gitano i giorni abbellà?
La zingarella!

Manrico
(*Sorgendo.*)
Soli or siamo; deh, narra
questa storia funesta.

Azucena
E tu la ignori,
tu pur!... Ma, giovinetto, i passi tuoi
d'ambizion lo sprone
lungi trae!... Dell'ava il fine acerbo
e quest'istoria... La incolpò superbo
conte di malefizio, onde asseria
côlto un bambin suo figlio... Essa bruciata
venne ov'arde quel foco!

Manrico
(*Rifuggendo con raccapriccio dalla fiamma.*)
Ahi! Sciagurata!

Azucena
Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo!
Col figlio sulle braccia, io la seguia piangendo.
Infino ad essa un varco tentai, ma invano, aprirmi...
Invan tentò la misera fermarsi e benedirmi!
Ché, fra bestemmie oscene, pungendola coi ferri,
al rogo la cacciavano gli scellerati sgherri!
Allor, con tronco accento: Mi vendica! esclamò.
Quel detto un'eco eterna in questo cor lasciò.

Manrico
La vendicasti?

Azucena
Il figlio giunsi a rapir del Conte:
lo trascinai qui meco... Le fiamme ardean
[già pronte.

Manrico
(*Con raccapriccio.*)
Le fiamme!... Oh ciel!... Tu forse?...

Azucena
Ei distruggeasi in pianto...

Io mi sentiva il core dilaniato, infranto!...
Quand'ecco agli egri spirti, come in un sogno,
[apparve
la vision ferale di spaventose larve!
Gli sgherri ed il supplizio!... La madre smorta
[in volto...

Scalza, discinta!... Il grido, il noto grido ascolto...
Mi vendica!... La mano convulsa tendo... stringo
la vittima... nel foco la traggo, la sospingo...
Cessa il fatal delirio... l'orrida scena fugge...
La fiamma sol divampa, e la sua preda strugge!
Pur volgo intorno il guardo e innanzi a me vegg'io
dell'empio Conte il figlio...

Manrico
Ah! come?

Azucena
Il figlio mio,
mio figlio avea bruciato!

Manrico
Che dici! quale orror!

Azucena
Sul capo mio le chiome sento rizzarsi ancor!
(*Azucena ricade trambasciata sul proprio seggio, Manrico
ammutolisce colpito d'orrore e di sorpresa. Momenti di
silenzio.*)

Manrico
Non son tuo figlio? E chi son io, chi dunque?

Azucena
(*Con la sollecitudine di chi cerca emendare il proprio fallo.*)
Tu sei mio figlio!

Manrico
Eppur dicesti...

Azucena
Ah!... Forse...

Che vuoi! quando al pensier s'affaccia il truce
caso, lo spirto intenebrato pone
stolte parole sul mio labbro... Madre,
tenera madre non m'avesti ognora?

Manrico
Potrei negarlo?

Azucena
A me, se vivi ancora,
nol dêi? Notturna, nei pugnati campi
di Pelilla, ove spento
fama ti disse, a darti
sepoltura non mossi? La fuggente
aura vital non iscovrì, nel seno
non t'arrestò materno affetto?... E quante
cure non spesi a risanar le tante
ferite!...

Manrico
(*Con nobile orgoglio.*)
Che portai nel dì fatale...
Ma tutte qui, nel petto!... Io sol, fra mille
già sbandati, al nemico
volgendo ancor la faccia!... Il rio De Luna
su me piombò col suo drappello; io caddi,
però da forte io caddi!

Azucena
Ecco mercede
ai giorni, che l'infame
nel singolar certame
ebbe salvi da te!... Qual t'accieca
strana pietà per esso?

Manrico
Oh madre!... Non saprei dirlo a me stesso!

Mal reggendo all'aspro assalto,
ei già tocco il suolo avea:
balenava il colpo in alto
che trafiggerlo dovea...

Quando arresta un moto arcano,
nel discender, questa mano...
Le mie fibre acuto gelo
fa repente abbrividir!
Mentre un grido vien dal cielo,
che mi dice: Non ferir!

Azucena
Ma nell'alma dell'ingrato
non parlò del cielo un detto!
Oh! se ancor ti spinge il fato
a pagnar col maledetto,
compi, o figlio, qual d'un Dio,
compi allora il cenno mio!
Sino all'elsa questa lama
vibra, immergi all'empio in cor.

Manrico
Sì, lo giuro, questa lama
scenderà dell'empio in cor.
(*Odesi un prolungato suono di corno.*)
L'usato messo Ruiz invia!
Forse...
(*Dà fiato anch'esso al corno che tiene ad armacollo.*)

Azucena
Mi vendica!
(*Resta concentrata quasi inconsapevole di ciò che
succede.*)

Scena seconda
Messo e detti.

Manrico
(*Al Messo.*)
Inoltra il piè.
Guerresco evento, dimmi, seguia?

Messo
(*Porgendo il foglio che Manrico legge.*)
Risponda il foglio che reco a te.

Manrico
“In nostra possa è Castellor; ne dêi
tu, per cenno del prence,
vigilar le difese. Ove ti è dato,
affrettati a venir... Giunta la sera,
tratta in inganno di tua morte al grido,
nel vicin Chiostro della croce il velo
cingerà Lëonora”.
(Con dolorosa esclamazione.)
Oh giusto cielo!

Azucena
(Scuotendosi.)
(Che fia!)

Manrico
(Al Messo.)
Veloce scendi la balza,
e d’un cavallo a me provvedi...

Messo
Corro...

Azucena
(Frapponendosi.)
Manrico!

Manrico
Il tempo incalza...
Vola, m’aspetta del colle a’ piedi.
(Il Messo parte frettolosamente.)

Azucena
E sperì, e vuoi?...

Manrico
(Perderla?... Oh ambascia!...
Perder quell’angelo?...)

Azucena
(È fuor di sé!)

Manrico
(Postosi l’elmo sul capo ed afferrando il mantello.)
Addio...

Azucena
No... ferma... odi...

Manrico
Mi lascia...

Azucena
(Autorevole.)
Ferma... Son io che parlo a te!
Perigliarti ancor languente
per cammin selvaggio ed ermo!
Le ferite vuoi, demente,
riaprir del petto infermo?
No, soffrirlo non poss’io...
Il tuo sangue è sangue mio!...
Ogni stilla che ne versi
tu la spremi dal mio cor!

Manrico
Un momento può involarmi
il mio ben, la mia speranza!...
No, che basti ad arrestarmi
terra e ciel non han possanza...
Ah!... Mi sgombra, o madre, i passi...
Guai per te s’io qui restassi!...
Tu vedresti ai piedi tuoi
spento il figlio di dolor!
(S’allontana, indarno trattenuto da Azucena.)

Scena terza
Atrio interno di un luogo di ritiro in vicinanza di Castellor.
Alberi nel fondo. È notte.
Il Conte, Ferrando ed alcuni Seguaci inoltrandosi cautamente avviluppati nei loro mantelli.

Conte
Tutto è deserto, né per l’aura ancora
suona l’usato carme...
In tempo io giungo!

Ferrando
Ardita opra, o Signore,
imprendi.

Conte
Ardita, e qual furente amore
ed irritato orgoglio
chiesero a me. Spento il rival, caduto
ogni ostacol sembrava a’ miei desiri;
novello e più possente ella ne appresta...
L’altare! Ah no, non fia
d’altri Leonora!... Leonora è mia!
Il balen del suo sorriso
d’una stella vince il raggio!
Il fulgor del suo bel viso
novo infonde in me coraggio!...
Ah! l’amor, l’amore ond’ardo
le favelli in mio favor!
Sperda il sole d’un suo sguardo
la tempesta del mio cor.
(Odesi il rintocco de’ sacri bronzi.)
Qual suono!... Oh ciel...

Ferrando
La squilla
vicino il rito annunzia!

Conte
Ah! pria che giunga
all’altar... si rapisca!...

Ferrando
Ah bada!

Conte
Tacil...

Non odo... andate... di quei faggi all’ombra
celatevi...
(Ferrando e gli altri Seguaci si allontanano.)
Ah! fra poco
mia diverrà... Tutto m’investe un foco!
(Ansioso, guardingo osserva dalla parte donde deve giungere Leonora, mentre Ferrando e i Seguaci dicono sottovoce:)

Ferrando, Seguaci
Ardire!... Andiam... celiamoci
fra l’ombre... nel mister!
Ardire!... Andiam!... Silenzio!
Si compia il suo voler.

Conte
(Nell’eccesso del furore.)
Per me, ora fatale,
i tuoi momenti affretta:
la gioia che m’aspetta
gioia mortal non è!...
Invano un Dio rivale
s’opponne all’amor mio;
non può nemmeno un Dio,
donna, rapirti a me!
(S’allontana a poco a poco e si nasconde col Coro fra gli alberi.)

Coro interno di Religiose
Ah!... Se l’error t’ingombra,
o figlia d’Eva, i rai,
presso a morir, vedrai
che un’ombra, un sogno fu,
anzi del sogno un’ombra
la speme di quaggiù!
Vieni e t’asconda il velo
ad ogni sguardo umano!
Aura o pensier mondano
Qui vivo più non è.
Al ciel ti volgi e il cielo
si schiuderà per te.

Scena quarta
Leonora con seguito muliebre. Ines, poi il Conte, Ferrando, Seguaci, indi Manrico.

Leonora
Perché piangete?

Donne
Ah!... Dunque
tu per sempre ne lasci!

Leonora
O dolci amiche,
un riso, una speranza, un fior la terra
non ha per me! Degg'io
volgermi a Quei che degli afflitti è solo
sostegno e dopo i penitenti giorni
può fra gli eletti al mio perduto bene
ricongiungermi un dì!... Tergete i rai
e guidatemi all'ara!
(Incamminandosi.)

Conte
(Irrompendo ad un tratto.)
No, giammai...

Donne
Il Conte!

Leonora
Giusto ciel!

Conte
Per te non havvi
che l'ara d'imeneo.

Donne
Cotanto ardia!...

Leonora
Insano!... E qui venisti?...

Conte
A farti mia.
(E sì dicendo scagliasi verso Leonora, onde impadronirsi di lei; ma fra esso e la preda trovasi, qual fantasma sorto di sotterra, Manrico. Un grido universale irrompe.)

Leonora
E deggio... e posso crederlo?
Ti veggo a me d'accanto!
È questo un sogno, un'estasi,
un sovrumano incanto!
Non regge a tanto giubilo
rapito, il cor sospeso!
Sei tu dal ciel disceso,
o in ciel son io con te?

Conte
Dunque gli estinti lasciano
di morte il regno eterno;
a danno mio rinunzia
le prede sue l'inferno!
Ma se non mai si fransero
de' giorni tuoi gli stami,
se vivi e viver brami,
fuggi da lei, da me.

Manrico
Né m'ebbe il ciel, né l'orrido
varco infernal sentiero...
Infami sgherri vibrano
mortal colpi, è vero!
Potenza irresistibile
hanno de' fiumi l'onde!
Ma gli empì un Dio confonde!
Quel Dio soccorse a me.

Donne
(A Leonora.)
Il cielo in cui fidasti
pietade avea di te.

Ferrando, Seguaci
(Al Conte.)
Tu col destin contrasti:
suo difensore egli è.

Scena quinta
Ruiz seguito da una lunga tratta di Armati, e detti.

Ruiz
Urgel viva!

Manrico
Miei prodi guerrieri!

Ruiz
Vieni...

Manrico
(A Leonora.)
Donna, mi segui.

Conte
(Opponendosi.)
E tu speri?

Leonora
Ah!

Manrico
(Al Conte.)
T'arresta...

Conte
(Sguainando la spada.)
Involarmi costei!

No!

Ruiz, Armati
(Accerchiando il Conte.)
Vaneggi!

Ferrando, Seguaci
Che tenti, Signor?
(Il Conte è disarmato da quei di Ruiz.)

Conte
(Con gesti ed accenti di maniaco furore.)
Di ragione ogni lume perdei!

Leonora
(M'atterrisce...)

Conte
Ho le furie nel cor!

Ruiz, Armati
(A Manrico.)
Vien: la sorte sorride per te.

Ferrando, Seguaci
(Al Conte.)
Cedi; or ceder viltade non è.
(Manrico tragge seco Leonora, il Conte è respinto; le donne rifuggono al cenobio. Scende subito la tela.)

Parte terza – Il figlio della zingara

Scena prima
Accampamento.
A destra il padiglione del Conte di Luna, su cui sventola la bandiera in segno di supremo comando; da lungi torreggia Castellor.
Scolte di Uomini d'arme dappertutto; alcuni giuocano, altri puliscono le armi, altri passeggiano, poi Ferrando dal padiglione del Conte.

Alcuni armigeri
Or co' dadi, ma fra poco
giocherem ben altro gioco.

Altri
Quest'acciar, dal sangue or terso,
fia di sangue in breve asperso!
(Un grosso drappello di balestrieri attraversa il campo.)

Alcuni
Il soccorso dimandato!

Altri
Han l'aspetto del valor!

Tutti
Più l'assalto ritardato
or non fia di Castellor.

Ferrando
Sì, prodi amici; al dì novello è mente
del capitan la rôcca
investir d'ogni parte.
Colà pingue bottino
certezza è rinvenir più che speranza.
Si vinca; è nostro.

Tutti
Tu c'inviti a danza!

Squilli, echeggi la tromba guerriera,
chiami all'armi, alla pugna, all'assalto;
fia domani la nostra bandiera
di quei merli piantata sull'alto.

No, giammai non sorrise vittoria
di più liete speranze finor!...
Ivi l'util ci aspetta e la gloria,
ivi opimi la preda e l'onor.
(Si disperdono.)

Scena seconda
Il Conte.
(Uscito dalla tenda volge uno sguardo bieco a Castellor.)

Conte
In braccio al mio rival! Questo pensiero
come persecutor demone ovunque
m'insegue!... In braccio al mio rival!... Ma corro,
surta appena l'aurora,
io corro a separarvi... Oh Leonora!
(Odesi tumulto.)

Scena terza
Ferrando e detto.

Conte
Che fu?

Ferrando
Dappresso il campo
s'aggirava una zingara: sorpresa
da' nostri esploratori,
si volse in fuga; essi, a ragion temendo
una spia nella trista,
l'inseguir...

Conte
Fu raggiunta?

Ferrando
È presa.

Conte
Vista
l'hai tu?

Ferrando
No; della scorta
il condottier m'apprese
l'evento.

Conte
Eccola.
(Tumulto più vicino.)

Scena quarta
Detti, Azucena, con le mani avvinte, trascinata dagli Esploratori, un codazzo d'altri soldati.

Esploratori
Innanzi, o strega, innanzi...

Azucena
Aita!... Mi lasciate... O furibondi,
che mal fec'io?

Conte
S'appressi.
(Azucena è tratta innanzi al Conte.)
A me rispondi
E trema dal mentir!

Azucena
Chiedi!

Conte
Ove vai?

Azucena
No! so.

Conte
Che?...

Azucena
D'una zingara è costume
mover senza disegno

il passo vagabondo,
ed è suo tetto il ciel, sua patria il mondo.

Conte
E vieni?

Azucena
Da Biscaglia, ove finora
le sterili montagne ebbi a ricetto!

Conte
(Da Biscaglia!)

Ferrando
(Che intesi!... O qual sospetto!)

Azucena
Giorni poveri vivea,
pur contenta del mio stato;
sola speme un figlio avea...
Mi lasciò!... M'oblia, l'ingrato!
Io deserta, vado errando
di quel figlio ricercando,
di quel figlio che al mio core
pene orribili costò!...
Qual per esso provo amore
madre in terra non provò!

Ferrando
(Il suo volto!)

Conte
Di', traesti
lunga etade tra quei monti?

Azucena
Lunga, sì.

Conte
Rammenteresti
un fanciul, prole di conti,
involato al suo castello,
son tre lustri, e tratto quivi?

Azucena
E tu, parla... sei?...

Conte
Fratello
del rapito.

Azucena
(Ah!)

Ferrando
(*Notando il mal nascosto terrore di Azucena.*)
(Sì!)

Conte
Ne udivi
mai novella?

Azucena
Io?... No... Concedi
che del figlio l'orme io scopra.

Ferrando
Resta, iniqua...

Azucena
(Ohimè!...)

Ferrando
Tu vedi
chi l'infame, orribil opra
commettea...

Conte
Finisci.

Ferrando
È dessa.

Azucena
(*Piano a Ferrando.*)
(Taci.)

Ferrando
È dessa che il bambino
arse!

Conte
Ah! perfida!

Coro
Ella stessa!

Azucena
Ei mentisce...

Conte
Al tuo destino
or non fuggi.

Azucena
Deh!...

Conte
Quei nodi
più stringete.
(*I soldati eseguono.*)

Azucena
Oh! Dio!... Oh Dio!...

Coro
Urla pure.

Azucena
(*Con disperazione.*)
E tu non m'odi,
o Manrico, o figlio mio?...
Non soccorri all'infelice
madre tua?

Conte
Sarebbe ver?
Di Manrico genitrice?

Ferrando
Tremal!...

Conte
Oh sorte!... in mio poter!

Azucena
Deh, rallentate, o barbari,
le acerbe mie ritorte...
Questo crudel supplizio
è prolungata morte...
D'iniquo genitore
empio figliuol peggiore,
trema... V'è Dio pe' miseri,
e Dio ti punirà!

Conte
Tua prole, o turpe zingara,
colui, quel traditore?...
Potrò col tuo supplizio
ferirlo in mezzo al core!
Gioia m'innonda il petto,
cui non esprime il detto!...
Meco il fraterno cenere
piena vendetta avrà!

Ferrando, Coro
Infame pira sorgere,
ah, sì, vedrai tra poco...
Né solo tuo supplizio
sarà terreno foco!...
Le vampe dell'inferno
a te fian rogo eterno;
ivi penare ed ardere
l'anima tua dovrà!
(*Al cenno del Conte i Soldati traggono seco Azucena. Egli entra nella sua tenda, seguito da Ferrando.*)

Scena quinta
Sala adiacente alla Cappella in Castellor, con il verone
nel fondo.
Manrico, Leonora e Ruiz.

Leonora
Quale d'armi fragor poc'anzi intesi?

Manrico
Alto è il periglio! Vano
dissimularlo fora!
Alla novella aurora
assaliti saremo!...

Leonora
Ahimè!... Che dici!...

Manrico
Ma de' nostri nemici
avrem vittoria... Pari
abbiam al loro ardir, brando e coraggio!...
(*A Ruiz.*)
Tu va'; le belliche opre,
nell'assenza mia breve, a te commetto.
Che nulla manchi!...
(*Ruiz parte.*)

Scena sesta
Manrico e Leonora.

Leonora
Di qual tetra luce
il nostro imen risplende!

Manrico
Il presagio funesto,
deh, sperdi, o cara!...

Leonora
E il posso?

Manrico
Amor... sublime amore,
in tale istante ti favelli al core.
Ah! sì, ben mio, coll'essere
io tuo, tu mia consorte,

avrò più l'alma intrepida,
il braccio avrò più forte;
ma pur se nella pagina
de' miei destini è scritto
ch'io resti fra le vittime
dal ferro ostil trafitto,
fra quegli estremi aneliti
a te il pensier verrà
e solo in ciel precederti
la morte a me parrà!
(*Odesi il suono dell'organo della vicina cappella.*)

A due
L'onda de' suoni mistici
pura discende al cor!
Vieni; ci schiude il tempio
gioie di casto amor.
(*Mentre s'avviano giubilanti al tempio, Ruiz
sopraggiunge frettoloso.*)

Ruiz
Manrico?

Manrico
Che?

Ruiz
La zingara,
vieni, tra ceppi mira...

Manrico
Oh Dio!

Ruiz
Per man de' barbari
accesa è già la pira...

Manrico
(*Accostandosi al verone.*)
Oh ciel! mie membra oscillano...
nube mi copre il ciglio!

Leonora
Tu fremi!

Manrico
E il deggio!... Sappilo.
Io son...

Leonora
Chi mai?

Manrico
Suo figlio!...
Ah! vili!... Il rio spettacolo
quasi il respir m'involò...
Raduna i nostri, affrettati...
Ruiz... va... torna... vola...
(*Ruiz parte.*)

Di quella pira l'orrendo foco
tutte le fibre m'arse, avvampò!...
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
col sangue vostro la spegnerò...
Era già figlio prima d'amarti,
non può frenarmi il tuo martir.
Madre infelice, corro a salvarti,
o teco almeno corro a morir!

Leonora
Non reggo a colpi tanto funesti...
Oh, quanto meglio saria morir!
(*Ruiz torna con Armati.*)

Ruiz, Armati
All'armi, all'armi! Eccone presti
a pugar teco, teco a morir.
(*Manrico parte frettoloso seguito da Ruiz e dagli Armati,
mentre odesi dall'interno fragor d'armi e di bellici strumenti.*)

Parte quarta – Il supplizio

Scena prima
*Un'ala del palazzo dell'Aliaferia.
All'angolo una torre con finestre assicurate da spranghe
di ferro. Notte oscurissima.
Si avanzano due persone ammantellate: sono Ruiz e
Leonora.*

Ruiz
(*Sommessamente.*)
Siam giunti; ecco la torre, ove di Stato
gemono i prigionieri... ah, l'infelice
ivi fu tratto!

Leonora
Vanne,
lasciami, né timor di me ti prenda...
Salvarlo io potrò forse.
(*Ruiz si allontana.*)
Timor di me?... Sicura,
presta è la mia difesa.
(*I suoi occhi figgonsi ad una gemma che le fregia la mano
destra.*)

In quest'oscura
notte ravvolta, presso a te son io,
e tu nol sai... Gemente
aura che intorno spiri,
deh, pietosa gli arreca i miei sospiri...

D'amor sull'ali rosee
vanne, sospir dolente:
del prigioniero misero
conforta l'egra mente...
Com'aura di speranza
aleggia in quella stanza:
lo desta alle memorie,
ai sogni dell'amor!
Ma deh! non dirgli, improvvido,
le pene del mio cor!
(*Suona la campana dei morti.*)

Voci interne
Miserere d'un'alma già vicina

alla partenza che non ha ritorno!
Miserere di lei, bontà divina,
preda non sia dell'infernal soggiorno!

Leonora
Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
empiron quest'aere di cupo terror!...
Contende l'ambascia, che tutta m'investe,
al labbro il respiro, i palpiti al cor!
(*Rimane assorta; dopo qualche momento scuotesi, ed è in
procinto di partire, allorché viene dalla torre un gemito e
quindi un mesto suono: ella si ferma.*)

Manrico
(*Dalla torre.*)
Ah, che la morte ognora
è tarda nel venir
a chi desia morir!...
Addio, Leonora!

Leonora
Oh ciel!... Sento mancarmi!

Voci interne
Miserere d'un'alma già vicina
alla partenza che non ha ritorno!
Miserere di lei, bontà divina
preda non sia dell'infernal soggiorno!

Leonora
Sull'orrida torre, ah! par che la morte
con ali di tenebre librando si va!
Ahi! forse dischiuse gli fian queste porte
sol quando cadaver già freddo sarà!

Manrico
(*Dalla torre.*)
Sconto col sangue mio
l'amor che posi in tel...
Non ti scordar di me!
Leonora, addio!

Leonora
Di te, di te scordarmi!!...

Tu vedrai che amore in terra
mai del mio non fu più forte;
vinse il fato in aspra guerra,
vincerà la stessa morte.
O col prezzo di mia vita
la tua vita io salverò,
o con te per sempre unita
nella tomba io scenderò.

Scena seconda
*S'apre una porta; n'escono il Conte ed alcuni Seguaci.
Leonora si pone in disparte.*

Conte
Udite? Come albeggi,
la scure al figlio ed alla madre il rogo.
(I Seguaci entrano nella torre.)
Abuso io forse del poter che pieno
in me trasmise il prence! A tal mi traggi,
donna per me funesta!... Ov'ella è mai?
Ripreso Castellor, di lei contezza
non ebbi, e furo indarne
tante ricerche e tante!
Ah! dove sei, crudele?

Leonora
(Avanzandosi.)
A te davante.

Conte
Qual vocel!... Comel!... Tu, donna?

Leonora
Il vedi.

Conte
A che venisti?

Leonora
Egli è già presso
all'ora estrema; e tu lo chiedi?

Conte
Osar potresti?...

Leonora
Ah sì, per esso
pietà dimando...

Conte
Chel tu deliri!
Io del rival sentir pietà?

Leonora
Clemente Nume a te l'ispiri...

Conte
È sol vendetta mio Nume... Va.

Leonora
(Si getta disperatamente a' suoi piedi.)
Mira, di acerbe lagrime
spargo al tuo piede un rio:
non basta il pianto? svenami,
ti bevi il sangue mio...
Calpesta il mio cadavere,
ma salva il Trovator!

Conte
Ah! dell'indegno rendere
vorrei peggior la sorte:
fra mille atroci spasimi
centuplicar sua morte...
Più l'ami, e più terribile
divampa il mio furor!
(Vuol partire, Leonora si avviticchia ad esso.)

Leonora
Conte...

Conte
Né cessi?

Leonora
Grazial!...

Conte
Prezzo non havvi alcuno
ad ottenerla... scostati...

Leonora
Uno ve n'ha... sol uno!...
Ed io te l'offro.

Conte
Spiegati,
qual prezzo, di'.

Leonora
(Stendendo la destra con dolore.)
Me stessa!

Conte
Ciell!... Tu dicesti?...

Leonora
E compiere
saprò la mia promessa.

Conte
È sogno il mio?

Leonora
Dischiudimi
la via fra quelle mura...
Ch'ei m'oda... Che la vittima
fugga, e son tua.

Conte
Lo giura.

Leonora
Lo giuro a Dio che l'anima

tutta mi vede!

Conte
Olà!
*(Correndo all'uscio della torre. Si presenta un custode;
mentre il Conte gli parla all'orecchio, Leonora sugge il
veleno chiuso nell'anello.)*

Leonora
*(M'avrai, ma fredda esanime
spoglia.)*

Conte
(A Leonora, tornando.)
Colui vivrà.

Leonora
(Alzando gli occhi, cui fanno velo lagrime di gioia.)
Vivrà!... Contende il giubilo
i detti a me, Signore...
Ma coi frequenti palpiti
mercè ti rende il core!
Ora il mio fine impavida,
piena di gioia attendo...
Potrò dirgli morendo:
salvo tu sei per me!

Conte
Fra te che parli?... Volgimi,
volgimi il detto ancora,
o mi parrà delirio
quanto ascoltai finora...
Tu mia!... Tu mia!... Ripetilo.
Il dubbio cor serena...
Ah!... Ch'io lo credo appena
udendolo da te!

Leonora
Andiam...

Conte
Giurasti... pensaci!

Leonora
È sacra la mia fe’!
(Entrano nella torre.)

Scena terza
Orrido carcere. In un canto finestra con inferriata. Porta nel fondo. Smorto fanale pendente dalla volta. Azucena giacente sopra una specie di rozza coltre, Manrico seduto a lei dappresso.

Manrico
Madre?... Non dormi?

Azucena
L’invocai più volte,
ma fugge il sonno a queste luci... Prego...

Manrico
L’aura fredda è molesta
alle tue membra forse?

Azucena
No; da questa
tomba di vivi sol fuggir vorrei,
perché sento il respiro soffocarmi!...

Manrico
(Torcendosi le mani.)
Fuggir!

Azucena
(Sorgendo.)
Non attristarti:
far di me strazio non potranno i crudi!

Manrico
Ah! come?

Azucena
Vedi?... Le sue fosche impronte
m’ha già stampato in fronte
il dito della morte!

Manrico
Ahi!

Azucena
Troveranno
un cadavere muto, gelido!... Anzi
uno scheletro!

Manrico
Cessa!

Azucena
Non odi?... Gente appressa...
I carnefici son... vogliono al rogo
trarmi!... Difendi la tua madre!

Manrico
Alcuno,
ti rassicura, qui non volge...

Azucena
(Senza badare a Manrico, con ispavento.)
Il rogo!
Parola orrenda!

Manrico
Oh madre!... Oh madre!

Azucena
Un giorno,
turba feroce l’ava tua condusse
al rogo... Mira la terribil vampa!
Ella n’è tocca già! già l’arso crine
al ciel manda faville!...
Osserva le pupille
fuor dell’orbita lor!... Ahi... chi mi toglie
a spettacol sì atroce?
(Cadendo tutta convulsa fra le braccia di Manrico.)

Manrico
Se m’ami ancor, se voce
di figlio ha possa d’una madre in seno,
ai terrori dell’alma

oblio cerca nel sonno, e posa e calma.
(La conduce presso alla coltre.)

Azucena
Sì, la stanchezza m’opprime, o figlio...
Alla quiete io chiudo il ciglio...
Ma se del rogo arder si veda
l’orrida fiamma, destami allor.

Manrico
Riposa, o madre: Iddio conceda
men tristi immagini al tuo sopor.

Azucena
(Tra il sonno e la veglia.)
Ai nostri monti... ritorneremo...
L’antica pace... ivi godremo...
Tu canterai... sul tuo liuto...
In sonno placido... io dormirò!

Manrico
Riposa, o madre: io prono e muto
la mente al cielo rivolgerò.
(Azucena si addormenta. Manrico resta genuflesso accanto a lei.)

Scena ultima
Si apre la porta, entra Leonora: gli anzidetti, in ultimo il Conte con seguito di Armati.

Manrico
Ciell.. Non m’inganna quel fioco lume?...

Leonora
Son io, Manrico...

Manrico
Oh, mia Leonora!
Ah, mi concedi, pietoso Nume,
gioia sì grande, anzi ch’io mora?

Leonora
Tu non morrai... vengo a salvarti...

Manrico
Come!... A salvarmi?... Fia vero!

Leonora
Addio...
tronca ogni indugio... t’affretta... parti...
(Accennandogli la porta.)

Manrico
E tu non vieni?

Leonora
Restar degg’io!...

Manrico
Restar!...

Leonora
Deh! fuggi!...

Manrico
No.

Leonora
(Cercando di trarlo verso l’uscio.)
Guai se tardi!

Manrico
No...

Leonora
La tua vital!...

Manrico
Io la disprezzo...
Pur figgi, o donna, in me gli sguardi!...
Da chi l’avesti?... Ed a qual prezzo?...
Parlar non vuoi?... Balen tremendo!...
Dal mio rivale!... Intendo... intendo!...

Ha quest'infame l'amor venduto...
Venduto un core che mio giurò!

Leonora
Oh, come l'ira ti rende cieco!
Oh, quanto ingiusto, crudel sei meco!
T'arrendi... fuggi, o sei perduto!
Nemmeno il cielo salvar ti può!
(Leonora si getta ai piedi di Manrico.)

Azucena
(Dormendo.)
Ai nostri monti... ritorneremo...
L'antica pace... ivi godremo...
Tu canterai... sul tuo liuto...
In sonno placido... io dormirò...

Manrico
Ti scosta...

Leonora
Non respingermi...
Vedi?... Languente, oppressa,
io manco...

Manrico
Va'... ti abbagliano...
Ti maledico...

Leonora
Ah, cessa!
Non d'imprecar, di volgere
per me la prece a Dio
è questa l'ora!

Manrico
Un brivido
corse nel petto mio!

Leonora
(Cade bocconi.)
Manrico!

Manrico
(Accorrendo a sollevarla.)
Donna, svelami...
Narra.

Leonora
Ho la morte in seno...

Manrico
La mortel...

Leonora
Ah, fu più rapida
la forza del veleno
ch'io non pensava!...

Manrico
Oh fulmine!

Leonora
Senti! la mano è gelo...
(Toccandosi il petto.)
Ma qui... qui foco orribile
arde...

Manrico
Che festi!... O cielo!

Leonora
Prima che d'altri vivere...
Io volli tua morir!...

Manrico
Insano!... Ed io quest'angelo
osava maledir!

Leonora
Più non resisto!

Manrico
Ahi misera!...
(Entra il Conte, arrestandosi sulla soglia.)

Leonora
Ecco l'istante... io moro...
(Stringendogli la destra in segno d'addio.)
Manrico! Or la tua grazia...
Padre del cielo... imploro...
Prima... che... d'altri vivere...
Io volli... tua morir!
(Spira.)

Conte
(Ah! volle me deludere,
e per costui morir!)
(Additando agli armati Manrico.)
Sia tratto al ceppo!

Manrico
(Partendo tra gli armati.)
Madre... oh madre, addio!

Azucena
(Destandosi.)
Manrico!... Ov'è mio figlio?

Conte
A morte corre!...

Azucena
Ah ferma!... M'odi...

Conte
(Trascinando Azucena verso la finestra.)
Vedi?...

Azucena
Cielo!

Conte
È spento!

Azucena
Egli era tuo fratello!...

Conte
Ei!... quale orror!...

Azucena
Sei vendicata, o madre!
(Cade a' pie' della finestra.)

Conte
(Inorridito.)
E vivo ancor!

Il soggetto

di Claudio Toscani

Parte prima (Il duello)

Atrio nel palazzo dell’Aliaferia – Ferrando, capitano degli armigeri del Conte di Luna, attende l’arrivo del suo signore, che tarda a tornare perché sorveglia nottetempo, geloso, una donna amata alla quale un misterioso trovatore rivolge le sue attenzioni (“All’erta, all’erta!”). Invitato dai presenti, Ferrando narra loro la storia del fratello del Conte. Il vecchio Conte di Luna aveva due figli (“Di due figli vivea padre beato”); accanto alla culla del minore la nutrice aveva trovato, una mattina, una zingara, che era stata immediatamente cacciata. Ma il bimbo, evidentemente stregato, aveva iniziato a deperire: la zingara era stata allora condannata al rogo e arsa. La figlia di costei, per vendicarsi, aveva rapito il bambino; in seguito erano stati trovati, sul luogo stesso del rogo, i resti di un bimbo bruciato. Il vecchio Conte era morto pochi giorni dopo, facendosi promettere dal figlio maggiore che avrebbe comunque continuato le ricerche del fratello. Suona intanto la mezzanotte.

Giardini del palazzo – Leonora, dama di compagnia della principessa d’Aragona, confida a Ines d’essersi innamorata di uno sconosciuto cavaliere (“Tacea la notte placida”). Questi era apparso, incognito, ai tornei; poi Leonora l’aveva sentito cantare, una notte, sotto le sue finestre accompagnandosi col liuto e pronunciando il suo nome. Da allora non riesce a dimenticarlo e sente che i loro destini sono legati per sempre. Giunge il Conte di Luna, che vorrebbe dichiarare alla dama il suo amore; ma è interrotto dagli accordi di un liuto, sui quali un trovatore intona la sua canzone d’amore (“Deserto sulla terra”). Leonora discende e sta per gettarsi tra le braccia del Conte, che ha scambiato per l’amato; ma accortasi dell’errore, dichiara al trovatore di non amare altri che lui (“Qual voce!... Ah! dalle tenebre”). Quando il Conte di Luna, furente, gli chiede di svelarsi, l’ignoto giovane dichiara di chiamarsi Manrico. In lui il Conte riconosce un seguace del principe ribelle Urgel e lo sfida a duello. Nonostante le preghiere di Leonora, i due si allontanano per battersi.

Synopsis

Part I (The Duel)

The guardroom of Aliaferia Palace, in Aragon – Ferrando, Captain of Count di Luna's guard, is waiting for his master, who is pacing impatiently underneath Lady Leonora's bedroom waiting to apprehend Manrico, a troubadour who rivals the Count for the favours of Leonora (“All’erta, all’erta!”). Ferrando keeps his men awake with the story of the Count's younger brother. The old Count had two sons (“Di due figli vivea padre beato”). A Gypsy approached the cradle of the younger baby and bewitched him, and he became weak and ill. The Gypsy was sentenced to death and burned at the stake, but her daughter sought revenge by kidnapping the child and throwing him into the pit of fire to burn alongside her mother. Though infant bones were found in the ashes, the old Count di Luna, on his deathbed, commanded his other son, the present Count, to keep on seeking for his brother. The midnight bell tolls.

The Palace gardens – Leonora, lady-in-waiting of the Princess of Aragon, tells her friend Ines how she fell in love with a mysterious knight (“Tacea la notte placida”). He had turned up unknown at a tournament, and now returns at night to serenade her. She fell for him and now feels they are destined to be together. Count di Luna arrives to court Leonora, but he is interrupted by Manrico's love song on the lute (“Deserto sulla terra”). Leonora rushes out to greet the troubadour, but in the dark she mistakes di Luna for Manrico. Luckily Manrico soon appears, so she quickly runs to his side to embrace him and tell him she loves him (“Qual voce!... Ah! dalle tenebre”). The furious Count asks him his name. He says he's called Manrico, and the Count recognizes him as a follower of rebel Prince Urgel. The Count calls for a duel. Leonora does all she can to stop the duel, but Manrico accepts, and the two men run off into the night to fight.

Luigi Ghirri,
Bologna, 1987.

Part II (The Gypsy)

A *Gypsy camp* – As dawn breaks, Gypsies sing at work (“Vedi, le fosche notturne spoglie”). Azucena, the Gypsy’s daughter described by Ferrando, sits with Manrico near the fire: she relives her mother’s fiery execution, recalling her plea for vengeance (“Stride la vampa!”). When the Gypsies move camp, Azucena tells Manrico the full story: the Gypsy the Count had burned at the stake was his grandmother (“Condotta ell’era in ceppi”). Azucena also tells him that she had sought revenge by kidnapping one of the Count’s sons to burn him in the pit of fire, but in a frenzy she had mistakenly grabbed her own son. Manrico is upset by this revelation, but Azucena reassures him because all that matters is the maternal love she has shown him all his life and that he does not fail in his oath to take revenge on the house of di Luna. Manrico says he could have killed di Luna in the duel, but a strange power had stayed his hand (“Mal reggendo all’aspro assalto”). Moments later a messenger arrives calling for help in defence of the fortress of Castellor, that has just been conquered, and brings news that Leonora, thinking him dead in the duel, plans to enter a convent. Despite Azucena’s pleas, Manrico rushes away.

A *convent near Castellor* – Count di Luna, still burning with passion for Leonora, waits by the cloister to kidnap her (“Il balen del suo sorriso”). Leonora and the nuns make their way inside the convent (“Ah! se l’error t’ingombra”), and she is ready to take the veil. Count di Luna strides forward, but Manrico arrives just in time to save her. Amid general amazement (“E deggio e posso crederlo?”), the arrival of Ruiz and the other followers of Prince Urgel help the lovers escape.

Part III (The Gypsy’s Son)

A *soldiers’ camp near Castellor* – Di Luna has pitched camp near the bastion of Castellor. His men are playing and singing (“Or co’ dadi, ma fra poco”), and Ferrando announces his plan for storming the fort the next day. Count di Luna is determined to take Leonora from hateful Manrico, but a riot distracts him from his thoughts: a Gypsy was found nearby, and Ferrando drags her in. It is Azucena, who recoils on recognizing Count di Luna. Ferrando recognizes her as the murderer of di Luna’s baby brother (“Giorni poveri vivea”) and arrests her. When Azucena invokes Manrico’s name, the Count rages, and orders her burned at the stake.

Parte seconda (La gitana)

Accampamento di zingari – Sul finir della notte alcuni zingari, nel loro accampamento, lavorano (“Vedi, le fosche notturne spoglie”). Accanto al fuoco la zingara Azucena inizia a cantare, attirando l’attenzione generale: il fuoco le ricorda il rogo della madre, morta invocando vendetta (“Stride la vampa!”). Gli zingari scendono a valle e Azucena, rimasta sola col figlio Manrico, gli racconta la storia appena accennata: si tratta della nonna, fatta condannare e ardere dal vecchio Conte di Luna (“Condotta ell’era in ceppi”). Azucena narra anche d’aver rapito per vendetta uno dei figli del Conte, d’averlo bruciato sul luogo del supplizio ma d’essersi poi accorta d’aver ucciso, nel delirio, non il bimbo rapito bensì il suo stesso figlio. Manrico è sconvolto dalla rivelazione, ma Azucena lo tranquillizza, sostenendo che i tristi ricordi la fanno uscire di senno. Si fa poi promettere dal figlio – che già aveva incontrato Luna in battaglia, ma gli aveva risparmiato la vita perché aveva avvertito una misteriosa forza celeste – che non avrà più alcuna pietà del Conte (“Mal reggendo all’aspro assalto”). Un messo chiama Manrico alla difesa del fortilizio di Castellor, appena conquistato, e gli comunica che Leonora sta per prendere i voti, credendolo morto. Manrico, nonostante la preoccupazione della madre, parte immediatamente.

Luogo di ritiro in vicinanza di Castellor – Il Conte di Luna, che non si rassegna alla perdita di Leonora, si prepara con i suoi a rapirla (“Il balen del suo sorriso”). Intanto, preceduta da un coro di religiose (“Ah! se l’error t’ingombra”), compare Leonora, che si appresta a prendere il velo. Il Conte di Luna interviene per rapirla, ma fra lui e la fanciulla si intromette, inaspettato, Manrico. Lo stupore generale (“E deggio e posso crederlo?”) è rotto dall’arrivo di Ruiz e dei seguaci di Urgel, che traggono in salvo Manrico e Leonora.

Parte terza (Il figlio della zingara)

Accampamento nelle vicinanze di Castellor – I soldati del Conte di Luna, accampati in vista di Castellor, giocano a carte e cantano (“Or co’ dadi, ma fra poco”), Ferrando annuncia loro che l’indomani attaccheranno il fortilizio. Il Conte di Luna è deciso a strappare Leonora all’odiato Manrico, ma un tumulto lo distrae dai suoi propositi: nel campo è stata trovata una zingara, che gli viene condotta innanzi. Si tratta di Azucena, nella quale Ferrando crede di riconoscere la zingara che un tempo rapì il bambino (“Giorni poveri

vivea”). Se ne convince quando la vede impaurirsi al nome del Conte di Luna, che la fa arrestare. Quando Azucena invoca il nome di Manrico, il Conte infierisce ancor più; gli astanti reclamano il rogo.

Sala del palazzo – Manrico informa Leonora che l’indomani ci sarà battaglia e dà disposizioni a Ruiz per la difesa. I due amanti, al suono dell’organo, si accingono al rito nuziale (“Ah sì, ben mio”), quando Ruiz accorre e mostra a Manrico la pira sulla quale sta per essere arsa Azucena. Manrico, in preda al massimo furore (“Di quella pira”), lascia la fidanzata per accorrere in soccorso della madre.

Parte quarta (Il supplizio)

Nei pressi del palazzo dell’Aliaferia – Leonora, condotta da Ruiz, giunge al luogo che rinchiude Manrico prigioniero. Guardando l’anello che porta alla mano destra, pensa all’amato (“D’amor sull’ali rosee”), quando al suo orecchio giungono il canto del Miserere e la voce di Manrico, che in attesa di essere giustiziato, la invoca affinché non lo dimentichi. Leonora dichiara che il suo destino sarà per sempre legato al suo (“Tu vedrai che amore in terra”). Quando vede il Conte uscire da una porta e dare gli ordini per l’esecuzione, gli si avvicina e gli promette il proprio corpo in cambio della salvezza di Manrico (“Qual voce!... Come!... Tu donna?”). Leonora beve segretamente il veleno racchiuso nell’anello.

Carcere – Manrico è seduto accanto alla madre, stesa su un giaciglio (“Madre... non dormi?”). Nel delirio, la zingara rivede il rogo della madre, ma il figlio la calma, facendola addormentare nel ricordo della pace dei loro monti (“Ai nostri monti... ritorneremo!...”). Compare Leonora, che invita Manrico a fuggire senza tuttavia poterlo seguire. Quando questi capisce quale sia il prezzo della sua libertà, inveisce contro di lei (“Parlar non vuoi!... Balen tremendo!...”), ma si ricrede appena viene a sapere che la fanciulla si è avvelenata per non essere di nessun altro, e la vede morire. Il Conte ordina che Manrico sia giustiziato. Solo dopo apprende, da Azucena, con orrore, di aver mandato a morte il proprio fratello: la vendetta della zingara è compiuta.

Inside the Castle – Manrico reassures Leonora and instructs Ruiz about the battle to be fought in the morning. The lovers get ready for their wedding (“Ah sì, ben mio”), but Ruiz bursts in and tells Manrico that Azucena has been seized and tied to a stake. Manrico stares in horror at the distant pyre (“Di quella pira”), and runs to his mother’s rescue.

Part IV (The Torture)

Somewhere near the Aliaferia Palace – Ruiz brings Leonora to the foot of the tower where Manrico is imprisoned. Looking at the ring she’s wearing, she voices her undying love for Manrico and prays for his release (“D’amor sull’ali rosee”). She suddenly hears voices intoning a doleful Miserere, while Manrico sings farewell from inside the prison. Leonora says they’ll be forever united (“Tu vedrai che amore in terra”). Not long after, di Luna arrives for the execution. Wanting nothing more than her lover’s freedom, Leonora pledges herself to di Luna to save Manrico (“Qual voce!... Come!... Tu donna?”). But Di Luna will not have her, as she secretly swallows poison from her ring.

A *prison cell* – Manrico sits beside his mother, who is falling asleep (“Madre... non dormi?”). She has visions of her mother at the stake, but Manrico comforts her with the memories of sweeter days spent in their home in the mountains (“Ai nostri monti... ritorneremo!...”). Leonora arrives and tells Manrico that he is saved, and urges him to escape without her. Manrico understands what she has done and furiously denounces her, refusing di Luna’s mercy (“Parlar non vuoi!... Balen tremendo!...”). But the effects of the poison begin to show and Manrico finally understands that she’d rather take her life than be married to di Luna. She dies in his arms moments before the Count walks into the cell. Furious at being cheated of his prize, di Luna sends Manrico to death. Azucena staggers to her feet and cries out that her mother is finally avenged: horrified, the Count learns that he has killed his own brother.



Luigi Ghirri,
Roma, 1979.

La Traviata

Melodramma in tre atti
Libretto di Francesco Maria Piave
dal dramma *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas
Musica di Giuseppe Verdi
Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

Violetta Valéry	Monica Tarone
Flora Bervoix	Isabel De Paoli
Annina	Antonella Carpenito
Alfredo Germont	Bulent Bezduz
Giorgio Germont, suo padre	Simone Piazzola
Gastone, Visconte di Letorières	Giorgio Trucco
Barone Douphol	Donato Di Gioia
Marchese D'Obigny	Claudio Levantino
Dottore Grenvil	Federico Benetti

direttore Nicola Paszkowski
regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti
light & set design Vincent Longuemare
scene Italo Grassi *costumi* Alessandro Lai *sound design* Alvise Vidolin

con Marta Capaccioli, Valentina Guazzolini, Giorgia Massaro, Michela Minguzzi, Chiara Nicastro
coreografie di Catherine Pantigny

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro Lirico Terre Verdiane di Piacenza
maestro del coro Corrado Casati

mimi Michael D'Adamio, Carlo Gambero, Mirko Guerrini, Alberto Mario Lazzarini, Fabrizio Petrachi
maestro banda di palcoscenico Jacopo Rivani
assistente alla regia e direzione di scena Maria Grazia Martelli
maestri di sala Elisa Cerri, Raffaele Cortesi *maestro collaboratore* Davide Cavalli
maestro alle luci Rossana Ruello *service audio* BH Audio

responsabile sartoria Anna Tondini *sarte* Marta Benini, Manuela Monti *parrucche* Denia Donati, Monia Donati
trucco Mariangela Righetti, Cristina Laghi *attrezzista* Enrico Berini

realizzazione scene Mekane, Roma *costumi* Tirelli Costumi, Roma *calzature* Pompei, Roma

coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri Ravenna,
Fondazione Teatro Comunale di Ferrara, Fondazione Teatri di Piacenza

Personaggi

Violetta Valéry **soprano**
Flora Bervoix **mezzosoprano**
Annina **soprano**
Alfredo Germont **tenore**
Giorgio Germont, suo padre **baritono**
Gastone, Visconte di Letorières **tenore**
Il Barone Douphol **baritono**
Il Marchese D'Obigny **basso**
Il Dottore Grenvil **basso**
Un domestico di Flora **basso**
Un commissario **tenore**

Signore e Signori amici di Violetta e Flora.
Mattadori, Piccadori, Zingare, Servi di Violetta e di Flora,
Maschere, ecc.

Scena: Parigi e sue vicinanze, nel 1850 circa.
Il primo atto succede in agosto, il secondo in gennaio, il terzo in
febbraio.

Atto primo

Scena prima
Salotto in casa di Violetta.
Nel fondo è la porta che mette ad altra sala; ve ne sono
altre due laterali; a sinistra, un caminetto con sopra uno
specchio. Nel mezzo è una tavola riccamente imbandita.
Violetta, seduta sopra un divano, sta scorrendo col
Dottore e con alcuni amici, mentre altri vanno ad
incontrare quelli che sopraggiungono, tra i quali sono il
Barone e Flora al braccio del Marchese.

Coro I
Dell'invito trascorsa è già l'ora...
Voi tardaste...

Coro II
Giocammo da Flora,
e giocando quell'ore volâr.

Violetta
(Andando loro incontro.)
Flora, amici, la notte che resta
d'altre gioie qui fate brillar...
Fra le tazze è più viva la festa...

Flora e Marchese
E goder voi potrete?

Violetta
Lo voglio;
al piacere m'affido, ed io soglio
con tal farmaco i mali sopir.

Tutti
Sì, la vita s'addoppia al gioir.

Scena seconda
Detti, il Visconte Gastone de Letorières, Alfredo Germont,
Servi affacendati intorno alla mensa.

Gastone
(Entrando con Alfredo.)
In Alfredo Germont, o signora,

ecco un altro che molto vi onora;
pochi amici a lui simili sono.

Violetta
(Dà la mano ad Alfredo, che gliela bacia.)
Mio Visconte, mercè di tal dono.

Marchese
(Ad Alfredo.)
Caro Alfredo...

Alfredo
Marchese...
(Si stringono la mano.)

Gastone
(Ad Alfredo.)
T'ho detto:
l'amistà qui s'intreccia al diletto.
(I Servi frattanto avranno imbandite le vivande.)

Violetta
Pronto è il tutto?
(Un servo accenna che sì.)
Miei cari, sedete:
è al convito che s'apre ogni cor.

Tutti
Ben diceste... le cure segrete
fuga sempre l'amico licor.
(Siedono in modo che Violetta resti tra Alfredo e Gastone,
di fronte vi sarà Flora, tra il Marchese ed il Barone, gli
altri siedono a piacere. V'ha un momento di silenzio;
frattanto passano i piatti, e Violetta e Gastone parlano
sottovoce tra loro, poi)

Gastone
Sempre Alfredo a voi pensa.

Violetta
Scherzate?

Gastone
Egra foste, e ogni dì con affanno
qui volò, di voi chiese.

Violetta
Cessate.
Nulla son io per lui.

Gastone
Non v'inganno.

Violetta
(Ad Alfredo.)
Vero è dunque?... Onde è ciò?... Nol comprendo.

Alfredo
Sì, egli è ver.

Violetta
Le mie grazie vi rendo.
Voi Barone, non feste altrettanto...

Barone
Vi conosco da un anno soltanto.

Violetta
Ed ei solo da qualche minuto.

Flora
(Piano al Barone.)
Meglio fora se aveste taciuto.

Barone
(Piano a Flora.)
M'è increscioso quel giovin...

Flora
Perché?
A me invece simpatico egli è.

Gastone
(Ad Alfredo.)
E tu dunque non apri più bocca?

Marchese
(A Violetta.)
È a madama che scuoterlo tocca...

Violetta
(Mesce ad Alfredo.)
Sarò l'Ebe che versa.

Alfredo
(Con galanteria.)
E ch'io bramo
immortal come quella.

Tutti
Beviamo.

Gastone
O Barone, né un verso, né un viva
troverete in quest'ora giuliva?
(Barone accenna che no.)
Dunque a te...
(Ad Alfredo.)

Tutti
Sì, sì, un brindisi.

Alfredo
L'estro
non m'arride...

Gastone
E non se' tu maestro?

Alfredo
(A Violetta.)
Vi fia grato?

Violetta
Sì.

Alfredo
(S'alza.)
Sì?... L'ho già in cor.

Marchese
Dunque attenti...

Tutti
Sì, attenti al cantor.

Alfredo
Libiam nei lieti calici
che la bellezza infiora,
e la fuggevol ora
s'inebrii a voluttà.
Libiam ne' dolci fremiti
che suscita l'amore,
poiché quell'occhio al core
(Indicando Violetta.)
onnipotente va.

Tutti
Libiamo, amor fra i calici
più caldi baci avrà.

Violetta
(S'alza.)
Tra voi saprò dividere
il tempo mio giocondo;
tutto è follia nel mondo
ciò che non è piacer.
Godiam, fugace e rapido
è il gaudio dell'amore,
è fior che nasce e muore,
né più si può goder.

Tutti
Godiam... c'invita un fervido
accento lusinghier.

Godiam... la tazza e il cantico
le notti abbellà e il riso;
in questo paradiso
ne scopra il nuovo dì.

Violetta
(Ad Alfredo.)
La vita è nel tripudio.

Alfredo
(A Violetta.)
Quando non s'ami ancora.

Violetta
(Ad Alfredo.)
Nol dite a chi lo ignora.

Alfredo
(A Violetta.)
È il mio destin così...

Tutti
Godiam... la tazza e il cantico
le notti abbellà e il riso,
in questo paradiso
ne scopra il nuovo dì.
(S'ode musica dall'altra sala.)
Che è ciò?

Violetta
Non gradireste ora le danze?

Tutti
Oh il gentile pensier!... Tutti accettiamo.

Violetta
Usciamo dunque...
(S'avviano alla porta di mezzo, ma Violetta è còlta da subito pallore.)
Ohimè!...

Tutti
Che avete?...

Violetta
nulla.

Tutti
Che mai v'arresta?...

Violetta
Usciamo...
(Fa qualche passo, ma è obbligata a nuovamente fermarsi e sedere.)

Oh Dio!...

Tutti
Ancora!...

Alfredo
Voi soffrite?

Tutti
O ciel!... Ch'è questo?

Violetta
È un tremito che provo... Or là passate...
(Indica l'altra stanza.)
Tra poco anch'io sarò...

Tutti
Come bramate.
(Tutti passano all'altra sala meno Alfredo che resta indietro.)

Scena terza
Violetta, Alfredo e Gastone a tempo.

Violetta
(Guardando allo specchio.)
Oh qual pallor!
(Volgendosi s'accorge d'Alfredo.)

Voi quil...

Alfredo
Cessata è l'ansia
che vi turbò?

Violetta
Sto meglio.

Alfredo
Ah in cotal guisa
v'ucciderete... aver v'è d'uopo cura
dell'esser vostro...

Violetta
E lo potrei?

Alfredo
Se mia
foste, custode io veglierei pe' vostri
soavi dì.

Violetta
Che dite?... Ha forse alcuno
cura di me?

Alfredo
(Con fuoco.)
Perché nessuno al mondo
v'ama...

Violetta
Nessun?

Alfredo
Tranne sol io.

Violetta
(Ridendo.)
Gli è vero!...

Sì grande amor dimenticato avea...
(Ridendo.)

Alfredo
Ridete?... E in voi v'ha un core?...

Violetta
Un cor?... Sì... forse... e a che lo richiedete?

Alfredo
Oh se ciò fosse, non potreste allora
celiar.

Violetta
Dite davvero?...

Alfredo
Io non v'inganno.

Violetta
Da molto è che mi amate?

Alfredo
Ah sì, da un anno.

Un dì felice, eterea
mi balenaste innante,
e da quel dì tremante
vissi d'ignoto amor.
Di quell'amor ch'è l'anima
dell'universo intero
misterioso, altero,
croce e delizia al cor.

Violetta
Ah se ciò è ver, fuggitemi...
Pura amistade io v'offro:
amar non so, né soffro
un così eroico ardor.
Io sono franca, ingenua;
altra cercar dovete;
non arduo troverete
dimenticarmi allor.

Gastone
(Si presenta sulla porta di mezzo.)
Ebben?... Che diamin fate?

Violetta
Si folleggiava...

Gastone
Ah! ah!... Sta ben... restate.
(Rientra.)

Violetta
Amor dunque non più... Vi garba il patto?...

Alfredo
Io v'obbedisco... Parto...
(Per andarsene.)

Violetta
A tal giungeste?
(Si toglie un fiore dal seno.)
Prendete questo fiore.

Alfredo
Perché?

Violetta
Per riportarlo...

Alfredo
(Tornando.)
Quando?

Violetta
Quando
sarà appassito.

Alfredo
Allor domani...

Violetta
Ebbene,
domani.

Alfredo
(*Prende con trasporto il fiore.*)
Io son felice!

Violetta
D'amarmi dite ancora?

Alfredo

Oh quanto v'amo!...
(*Per partire.*)

Violetta
Partite?

Alfredo
(*Torna a lei e le bacia la mano.*)
Parto.

Violetta

Addio.

Alfredo

Di più non bramo.
(*Esce.*)

Scena quarta
Violetta e tutti gli altri che tornano dalla sala riscaldati dalle danze.

Tutti
Si ridesta in ciel l'aurora,
e n'è forza di partir;
mercè a voi, gentil signora,
di sì splendido gioir.
La città di feste è piena,
volge il tempo dei piacer;
nel riposo ancor la lena
si ritempri per goder.
(*Partono alla destra.*)

Scena sesta
Violetta sola.

Violetta
È strano!... È strano!... In core
scolpiti ho quegli accenti!
Saria per me sventura un serio amore?
Che risolvi, o turbata anima mia?
Null'uomo ancora t'accendeva... O gioia
ch'io non conobbi, essere amata amando!...
E sdegnarla poss'io
per l'aride follie del viver mio?

Ah forse è lui che l'anima
solinga pe' tumulti
godea sovente pingere
de' suoi colori occulti!...

Lui che modesto e vigile
all'egre soglie ascese,
e nuova febbre accese,
destandomi all'amor.

A quell'amor ch'è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor.

A me, fanciulla, un candido
e trepido desire
questi effigiò dolcissimo
signor dell'avvenire,
quando ne' cieli il raggio
di sua beltà vedea,
e tutta me pascea
di quel divino error.

Sentia che amore è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero.

Croce e delizia al cor!

(*Resta concentrata un istante, poi dice*)
Follie!... Follie!... Delirio vano è questo!...
In quai sogni mi perdo!
Povera donna, sola,
abbandonata in questo

popoloso deserto
che appellano Parigi,
che spero or più?... Che far degg'io!... Gioire,
di voluttà nei vortici finire.

Sempre libera degg'io
trasvolar di gioia in gioia,
perché ignoto al viver mio
nulla passi del piacer.

Nasca il giorno, il giorno muoia,
sempre me la stessa trovi:
le dolcezze a me rinnovi,
ma non muti il mio pensier...

(*Entra a sinistra.*)

Alfredo
(*Sotto al balcone.*)
Amore, amor è palpito.

Atto secondo

Scena prima
*Casa di campagna presso Parigi.
Salotto terreno. Nel fondo, in faccia agli spettatori, è un camino, sopra il quale uno specchio ed un orologio, fra due porte chiuse da cristalli che mettono ad un giardino. Al primo piano due altre porte, una di fronte all'altra. Sedie, tavolini, qualche libro, l'occorrente per iscrivere.
Alfredo in costume da caccia.*

Alfredo
(Depone il fucile.)
Lunge da lei per me non v'ha diletto!
Volaron già tre lune
dacché la mia Violetta
agi per me lasciò, dovizie, onori,
e le pompose feste
ove, agli omaggi avvezza,
vedea schiavo ciascun di sua bellezza...
Ed or contenta in questi ameni luoghi
solo esiste per me. Qui presso a lei
io rinascere mi sento,
e dal soffio d'amor rigenerato
scordo ne' gaudi suoi tutto il passato.

De' miei bollenti spiriti
il giovanile ardore
ella temprò col placido
sorriso dell'amore!
Dal dì che disse: vivere
io voglio a te fedel,
dell'universo immemore
io vivo quasi in ciel.

Scena seconda
Detto ed Annina in arnese da viaggio.

Alfredo
Annina, donde vieni?

Annina
Da Parigi.

Alfredo
Chi tel commise?

Annina
Fu la mia signora.

Alfredo
Perché?

Annina
Per alienar cavalli, cocchi,
e quanto ancor possiede.

Alfredo
Che mai sento!

Annina
Lo spendio è grande a viver qui solinghi...

Alfredo
E tacevi?

Annina
Mi fu il silenzio imposto.

Alfredo
Imposto!... E v'abbisogna?...

Annina
Mille luigi.

Alfredo
Or vanne... andrò a Parigi.
Questo colloquio ignori la signora.
Il tutto valgo a riparare ancora.
(Annina parte.)

Scena terza
Alfredo solo.

Alfredo
O mio rimorso! O infamia,

e vissi in tale errore?
Ma il turpe sogno a frangere
il ver mi balenò.
Per poco in seno acquétati,
o grido dell'onore;
m'avrai sicuro vindice;
quest'onta laverò.

Scena quarta
Violetta, ch'entra con alcune carte, parlando con Annina, poi Giuseppe a tempo.

Violetta
Alfredo?

Annina
Per Parigi or or partiva.

Violetta
E tornerà?

Annina
Pria che tramonti il giorno...
Dirvel m'impose...

Violetta
È strano!...

Giuseppe
Per voi...
(Le presenta una lettera.)

Violetta
(La prende.)
Sta bene. In breve
giungerà un uom d'affari, entri all'istante.
(Annina e Giuseppe escono.)

Scena quinta
Violetta, quindi il signor Germont introdotto da Giuseppe che avanza due sedie e riparte.

Violetta
(Leggendo la lettera.)
Ah, ah! scopriva Flora il mio ritiro!...
E m'invita a danzar per questa sera!
Invan m'aspetterà...
(Getta il foglio sul tavolino e siede.)

Annina
Giunse un signore...

Violetta
Ah! sarà lui che attendo.
(Accenna a Giuseppe d'introdurlo.)

Germont
Madamigella Valéry?...

Violetta
Son io.

Germont
D'Alfredo il padre in me vedete!

Violetta
Voi!
(Sorpresa gli accenna di sedere.)

Germont
(Sedendo.)
Sì dell'incauto, che a ruina corre,
ammaliato da voi.

Violetta
(Alzandosi risentita.)
Donna son io, signore, ed in mia casa;
ch'io vi lasci assentite,
più per voi che per me.
(Per uscire.)

Germont
(Quai modi!) Pure...

Violetta
Tratto in error voi foste.
(*Torna a sedere.*)

Germont
De' suoi beni
dono vuol farvi...

Violetta
Non l'osò finora...
Rifiuterei.

Germont
(*Guardandosi intorno.*)
Pur tanto lusso...

Violetta
A tutti
è mistero quest'atto... A voi nol sia.
(*Gli dà le carte.*)

Germont
(*Dopo averle scorse coll'occhio.*)
D'ogni avere pensate di spogliarvi?
Ah il passato perché, perché v'accusa!

Violetta
Più non esiste... or amo Alfredo, e Dio
lo cancellò col pentimento mio.

Germont
Nobili sensi invero!

Violetta
Oh come dolce
mi suona il vostro accento!

Germont
(*Alzandosi.*)
Ed a tai sensi

un sacrificio chieggo...

Violetta
(*Alzandosi.*)
Ah no, tacete...
Terribil cosa chiedereste certo...
Il previdi... v'attesi... era felice...
Tropo...

Germont
D'Alfredo il padre
la sorte, l'avvenir domanda or qui
de' suoi due figli!

Violetta
Di due figli!

Germont
Sì.
Pura siccome un angelo
Iddio mi die' una figlia;
se Alfredo nega riedere
in seno alla famiglia,
l'amato e amante giovane,
cui sposa andar dovea,
or si ricusa al vincolo
che lieti ne rendea...
Deh non mutate in triboli
le rose dell'amor.
Ai preghi miei resistere
non voglia il vostro cor.

Violetta
Ah comprendo... dovrò per alcun tempo
da Alfredo allontanarmi... doloroso
fora per me... pur...

Germont
Non è ciò che chiedo...

Violetta
Cielo, che più cercate!... Offersi assai!

Germont
Pur non basta...

Violetta
Volete che per sempre
a lui rinunzi?...

Germont
È d'uopo!...

Violetta
No... giammai!

Non sapete quale affetto
vivo, immenso m'arda in petto,
che né amici, né parenti
io non conto tra i viventi?
E che Alfredo m'ha giurato
Che in lui tutto io troverò?
Non sapete che colpita
d'altro morbo è la mia vita?
Che già presso il fin ne vedo?
Ch'io mi separi da Alfredo?
Ah il supplizio è sì spietato,
che morir preferirò.

Germont
È grave il sacrificio,
ma pur tranquilla udite...
Bella voi siete e giovane...
Col tempo...

Violetta
Ah più non dite...
V'intendo... m'è impossibile...
Lui solo amar vogl'io.

Germont
Sia pure... ma volubile
sovente è l'uom...

Violetta
Gran Dio!

Germont
Un dì, quando le veneri
il tempo avrà fagate,
fia presto il tedio a sorgere...
che sarà allor?... Pensate...
Per voi non avran balsamo
i più soavi affetti!
Da un genitor non furono
tai nodi benedetti...

Violetta
È vero!

Germont
Ah dunque sperdasi
tal sogno seduttore...
Siate di mia famiglia
l'angiol consolatore...
Violetta, deh pensateci,
ne siete in tempo ancor.
È Dio che ispira, o giovane,
tai detti a un genitor.

Violetta
(Cosi alla misera – ch'è un dì caduta,
di più risorgere – speranza è muta!
Se pur beneficio – le indulga Iddio,
l'uomo implacabile – per lei sarà.)
(*A Germont piangendo.*)
Dite alla giovine – sì bella e pura
ch'avvi una vittima – della sventura,
cui resta un unico – raggio di bene...
che a lei il sacrifica – e che morrà!

Germont
Sì, piangi, o misera... – supremo, il veggo,
è il sacrificio – ch'ora io ti chieggo.
Sento nell'anima – già le tue pene;
coraggio... e il nobile – cor vincerà.
(*Silenzio.*)

Violetta
Or imponete.

Germont
Non amarlo ditegli.

Violetta
No! crederà.

Germont
Partite.

Violetta
Seguirammi.

Germont
Allor...

Violetta
Qual figlia m'abbracciate... forte così sarò.
(S'abbracciano.)
Tra breve ei vi fia reso, ma afflitto oltre ogni dire. A suo conforto di colà volerete.
(Indicandogli il giardino, va per scrivere.)

Germont
Or che pensate?

Violetta
Sapendol v'opporreste al pensier mio.

Germont
Generosa!... E per voi che far poss'io?

Violetta
(Tornando a lui.)
Morrò!... La mia memoria non fia ch'ei maledica, se le mie pene orribili vi sia chi almen gli dica. Conosca il sacrificio ch'io consumai d'amor... che sarà suo fin l'ultimo sospiro del mio cor.

Germont
No, generosa, vivere, e lieta voi dovrete, mercé di queste lagrime dal cielo un giorno avrete; premiato il sacrificio sarà del vostro cor...
D'un'opra così nobile andrete fiera allor.

Violetta
Qui giunge alcun! partite!...

Germont
Ah, grato v'è il cor mio!...

Violetta
Non ci vedrem più forse...
(S'abbracciano.)

A due
Felice siate... Addio!...
(Germont esce per la porta del giardino.)

Scena sesta
Violetta, poi Annina, quindi Alfredo.

Violetta
Dammi tu forza, o cielo!
(Siede, scrive, poi suona il campanello.)

Annina
Mi richiedeste?

Violetta
Sì, reca tu stessa questo foglio...

Annina
(Ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa.)

Violetta
Silenzio... va' all'istante.
(Annina parte.)
Ed or si scriva a lui...
Che gli dirò? Chi men darà il coraggio?
(Scrive e poi suggella.)

Alfredo
Violetta, che fai?

Violetta
(Nascondendo la lettera.)
Nulla.

Alfredo
Scrivevi?

Violetta
(Confusa.)
No... sì...

Alfredo
Qual turbamento!... a chi scrivevi?

Violetta
A te...

Alfredo
Dammi quel foglio.

Violetta
No, per ora...

Alfredo
Mi perdona... son io preoccupato.

Violetta
(Alzandosi.)
Che fu?

Alfredo
Giunse mio padre...

Violetta
Lo vedesti?

Alfredo
No, no: severo scritto mi lasciava...
Ma verrà... t'amerà solo in vederti.

Violetta
(Molto agitata.)
Ch'ei qui non mi sorprenda, lascia che m'allontani... tu lo calma...
Ai piedi suoi mi getterò... divisi
(Mal frenando il pianto.)
ei più non ne vorrà... sarei felici...
Perché tu m'ami, Alfredo, non è vero?

Alfredo
Oh quanto... Perché piangi?

Violetta
Di lagrime avea d'uopo... or son tranquilla...
Lo vedi?... Ti sorrido...
(Sforzandosi.)
Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre.
Amami, Alfredo, quant'io t'amo... Addio.
(Corre in giardino.)

Scena settima
Alfredo, poi Giuseppe, indi un Commissionario a tempo.

Alfredo
Ah, vive sol quel core all'amor mio!...
(Siede, prende a caso un libro, legge alquanto, quindi si alza, guarda l'ora sull'orologio sovrapposto al camino.)
È tardi: ed oggi forse più non verrà mio padre.

Giuseppe
(Entrando frettoloso.)
La signora è partita...
L'attendeva un calesse, e sulla via

già corre di Parigi... Annina pure prima di lei spariva.

Alfredo
Il so, ti calma.

Giuseppe
(Che vuol dir ciò?)

Alfredo
Va forse d’ogni avere ad affrettar la perdita... Ma Annina lo impedirà.
(*Si vede il padre attraversare in lontano il giardino.*)
Qualcuno è nel giardino!

Chi è là?...
(*Per uscire.*)

Commissionario
(*Alla porta.*)
Il signor Germont?

Alfredo
Son io.

Commissionario
Una dama da un cocchio, per voi, di qua non lunge, mi diede questo scritto...
(*Dà una lettera ad Alfredo, ne riceve qualche moneta e parte.*)

Scena ottava
Alfredo, poi Germont ch’entra dal giardino.

Alfredo
Di Violetta! Perché son io commosso!... A raggiungerla forse ella m’invita... Io tremo!... Oh ciel!... Coraggio!...
(*Apra e legge.*)
“Alfredo, al giungervi di questo foglio...”

(*Come fulminato grida.*)
Ah!
(*Volgendosi si trova a fronte del padre, nelle cui braccia si abbandona esclamando*)
Padre mio!...

Germont
Mio figlio!...
Oh, quanto soffrì!... Tergi, ah tergi il pianto... Ritorna di tuo padre orgoglio e vanto.

Alfredo
(*Disperato, siede presso il tavolino col volto tra le mani.*)

Germont
Di Provenza il mar, il suol – chi dal cor ti [cancello?
Al natio fulgente sol – qual destino ti furò?
Oh rammenta pur nel duol – ch’ivi gioia a te [brillò;
e che pace colà sol – su te splendere ancor può.
Dio mi guidò!
Ah! il tuo vecchio genitor – tu non sai quanto [soffrì...
Te lontano, di squallor – il suo tetto si coprì...
Ma se alfin ti trovo ancor – se in me speme [non fallì,
se la voce dell’onor – in te appien non ammutì...
Dio m’esaudì!

Né rispondi d’un padre all’affetto?
(*Abbracciandolo.*)

Alfredo
Mille furie divoranmi il petto...
Mi lasciate.

Germont
Lasciarti!

Alfredo
(*Risolto.*)

(Oh vendetta!)

Germont
Non più indugi; partiamo... t’affretta...

Alfredo
(Ah, fu Douphol!)

Germont
M’ascolti tu?

Alfredo
No.

Germont
Dunque invano trovato t’avrò!
No, non udrai rimproveri;
copriam d’oblio il passato;
l’amor che m’ha guidato,
sa tutto perdonar.
Vieni, i tuoi cari in giubilo
con me rivedi ancora;
a chi penò finora
tal gioia non negar.
Un padre ed una suora
t’affretta a consolar.

Alfredo
(*Scuotendosi, getta a caso gli occhi sulla tavola, vede la lettera di Flora, e esclama*)
Ah!... Ell’è alla festa! volisi
l’offesa a vendicar.
(*Fugge precipitoso seguito dal padre.*)

Scena nona
Galleria nel palazzo di Flora riccamente addobbata ed illuminata. Una porta nel fondo e due laterali. A destra, più avanti, un tavoliere con quanto occorre pel giuoco; a sinistra ricco tavolino con fiori e rinfreschi, varie sedie e un divano.
Flora, il Marchese, il Dottore ed altri invitati entrano dalla sinistra discorrendo fra loro.

Flora
Avrem lieta di maschere la notte:
n’è duce il viscontino...
Violetta ed Alfredo anco invitai.

Marchese
La novità ignorate?
Violetta e Germont sono disgiunti.

Dottore, Flora
Fia vero?...

Marchese
Ella verrà qui col Barone.

Dottore
Li vidi ieri ancor... parean felici.
(*S’ode rumore a destra.*)

Flora
Silenzio udite?

Tutti
(*Vanno verso la destra.*)
Giungono gli amici.

Scena decima
Detti, e molte signore mascherate da Zingare, che entrano dalla destra.

Zingare
Noi siamo zingarelle
venute da lontano;
d’ognuno sulla mano
leggiamo l’avvenir.
Se consultiam le stelle
null’avvi a noi d’oscuro,
e i casi del futuro
possiamo altrui predir.

I.
Vediamo! Voi, signora,
(Prendono la mano a Flora e l'osservano.)
Rivali alquante avete.
(Fanno lo stesso al Marchese.)

II.
Marchese, voi non siete
model di fedeltà.

Flora
(Al Marchese.)
Fate il galante ancora?
Ben, vo' me la paghiate...

Marchese
Che diamin vi pensate?...
L'accusa è falsità.

Flora
La volpe lascia il pelo,
non abbandona il vizio...
Marchese mio, giudizio...
o vi farò pentir.

Tutti
Su via, si stenda un velo
sui fatti del passato;
già quel ch'è stato è stato,
bad^{ate}_{iamo} all'avvenir.
(Flora ed il Marchese si stringono la mano.)

Scena undicesima
*Detti, Gastone ed altri mascherati da Mattadori,
Piccadori spagnuoli, ch'entrano vivamente dalla destra.*

Gastone, Mattadori
Di Madride noi siam mattadori,
siamo i prodi del circo de' tori;
testé giunti a godere del chiasso

che a Parigi si fa pel bue grasso;
e una storia se udire vorrete,
quali amanti noi siamo saprete.

Gli altri
Sì, sì bravi: narrate, narrate:
con piacere l'udremo...

Gastone, Mattadori
Ascoltate.

È Piquillo un bel gagliardo
biscaglinò mattador:
forte il braccio, fiero il guardo
delle giostre egli è il signor.
D'andalusa giovinetta
follemente innamorò;
ma la bella ritrosetta
così al giovane parlò:
cinque tori in un sol giorno
vò vederti ad atterrar;
e, se vinci, al tuo ritorno
mano e cor ti vo' donar.
Sì, gli disse, e il mattadore,
alle giostre mosse il piè;
cinque tori, vincitore,
sull'arena egli stendè.

Gli altri
Bravo invero il mattadore,
ben gagliardo si mostrò,
se alla giovine l'amore
in tal guisa egli provò.

Gastone, Mattadori
Poi, tra plausi, ritornato
alla bella del suo cor,
colse il premio desiato
dalla fede, dall'amor.

Gli altri
Con tai prove i mattadori
san le belle conquistar!

Gastone, Mattadori
Ma qui son più miti i cori;
a noi basta folleggiar...

Tutti
Sì, sì, allegri... Or pria tentiamo
della sorte il vario umor;
la palestra dischiudiamo
agli audaci giuocator.
*(Gli uomini si tolgono la maschera, chi passeggia e chi si
accinge a giuocare.)*

Scena dodicesima
*Detti, ed Alfredo, quindi Violetta col Barone. Un servo a
tempo.*

Tutti
Alfredo!... Voil...

Alfredo
Sì, amici...

Flora
Violetta?

Alfredo
Non ne so.

Tutti
Ben disinvolto!... Bravo!... Or via, giuocar si può.

Gastone
(Si pone a tagliare, Alfredo ed altri puntano.)

Violetta
(Entra al braccio del Barone.)

Flora
(Andandole incontro.)
Qui desiata giungi...

Violetta
Cessi al cortese invito.

Flora
Grata vi son, Barone, d'averlo pur gradito.

Barone
(Piano a Violetta.)
(Germont è qui! il vedetel!)

Violetta
(Ciel!... Egli è vero.) Il vedo.

Barone
(Piano a Violetta.)
Da voi non un sol detto si volga a questo Alfredo.

Violetta
(Ah, perché venni, incauta! Pietà di me, gran Dio!)

Flora
Meco t'assidi; narrami... quai novità vegg'io?
*(A Violetta, facendola sedere presso di sé sul divano.
Il Dottore si avvicina ad esse, che sommessamente
conversano. Il Marchese si trattiene a parte col
Barone, Gastone taglia, Alfredo ed altri puntano, altri
passeggiano.)*

Alfredo
Un quattro!

Gastone
Ancora hai vinto!

Alfredo
Sfortuna nell'amore
vale fortuna al giuoco!...
(Punta e vince.)

Tutti
È sempre vincitore!...

Alfredo
Oh, vincerò stasera; e l'oro guadagnato
poscia a goder tra' campi ritornerò beato.

Flora
Solo?

Alfredo
No, no, con tale che vi fu meco ancor,
poi mi sfuggia...

Violetta
(Mio Dio!...)

Gastone
(Ad Alfredo, indicando Violetta.)
(Pietà di lei!)

Barone
(Ad Alfredo con mal frenata ira.)
Signore!

Violetta
(Al Barone.)
(Frenatevi o vi lascio.)

Alfredo
(Disinvolto.)
Barone, m'appellaste?

Barone
Siete in sì gran fortuna, che al giuoco mi tentaste.

Alfredo
(Ironico.)
Sì?... La disfida accetto...

Violetta
(Che fia?... Morir mi sento!)

Barone
(Puntando.)
Cento luigi a destra.

Alfredo
(Puntando.)
Ed alla manca cento.

Gastone
(Ad Alfredo.)
Un asso... un fante... hai vinto!

Barone
Il doppio?

Il doppio sia.

Gastone
(Tagliando.)
Un quattro, un sette.

Tutti
Ancora!

Alfredo
Pur la vittoria è mia!

Coro
Bravo davvero!... La sorte è tutta per Alfredo!...

Flora
Del villeggiar la spesa farà il baron, già il vedo.

Alfredo
(Al Barone.)
Seguite pur.

Servo
La cena è pronta.

Flora
Andiamo.

Coro
(Avviandosi.)
Andiamo.

Alfredo
(Tra loro a parte.)
Se continuar v'aggrada...

Barone
Per ora nol possiamo:
più tardi la rivincita.

Alfredo
Al gioco che vorrete.

Barone
Seguiam gli amici; poscia...

Alfredo
Sarò qual mi vorrete.
(Tutti entrano nella porta di mezzo: la scena rimane un istante vuota.)

Scena tredicesima
Violetta che ritorna affannata, indi Alfredo.

Violetta
Invitato a qui seguirmi,
verrà desso?... Vorrà udirmi?...
Ei verrà, ché l'odio atroce
puote in lui più di mia voce...

Alfredo
Mi chiamaste? che bramate?

Violetta
Questi luoghi abbandonate...
Un periglio vi sovrasta...

Alfredo
Ah comprendo!... Basta, basta...
E sì vile mi credete?...

Violetta
Ah, no, mai...

Alfredo
Ma che temete?...

Violetta
Tremo sempre del Barone...

Alfredo
È tra noi mortal quistione...
S'ei cadrà per mano mia
un sol colpo vi torria
coll'amante il protettore...
V'atterrisce tal sciagura?

Violetta
Ma s'ei fosse l'uccisore?
Ecco l'unica sventura...
ch'io pavento a me fatale!

Alfredo
La mia morte!... Che ven cale?...

Violetta
Deh, partite, e sull'istante.

Alfredo
Partirò, ma giura innante
che dovunque seguirai
i miei passi...

Violetta
Ah, no, giammai.

Alfredo
No!... Giammai!...

Violetta
Va', sciagurato.
Scorda un nome ch'è infamato.
Va?... mi lascia sul momento...
Di fuggirti un giuramento...
sacro io feci...

Alfredo
E chi potea?...

Violetta
Chi diritto pien ne avea.

Alfredo
Fu Douphol?...

Violetta
(*Con supremo sforzo.*)
Sì.

Alfredo
Dunque l'ami?

Violetta
Ebben... l'amo...

Alfredo
(*Corre furente alla porta e grida.*)
Or tutti a me.

Scena quattordicesima
Detti, e tutti i precedenti che confusamente ritornano.

Tutti
Ne appellaste?... Che volete?

Alfredo
(*Additando Violetta che abbattuta si appoggia al tavolino.*)
Questa donna conoscete?

Tutti
Chi?... Violetta?

Alfredo
Che facesse
non sapete?

Violetta
Ah taci...

Tutti
No.

Alfredo
Ogni suo aver tal femmina
per amor mio sperdea...
Io cieco, vile, misero,
tutto accettar potea.
Ma è tempo ancora!... Tergermi
da tanta macchia bramo...
Qui testimon vi chiamo
che qui pagata io l'ho.
(*Getta con furente sprezzo una borsa ai piedi di Violetta ed essa sviene tra le braccia di Flora e del Dottore. In tal momento entra il padre.*)

Scena quindicesima
Detti, ed il Signor Germont, ch'entra all'ultime parole.

Tutti
Oh, infamia orribile
tu commettesti!...
Un cor sensibile
così uccidesti!...
Di donne ignobile
insultator,
di qui allontanati,
ne desti orror.

Germont
(*Con dignitoso fuoco.*)
Di sprezzo degno se stesso rende
chi pur nell'ira la donna offende.
Dov'è mio figlio?... Più non lo vedo;
in te più Alfredo – trovar non so.
(*Io sol fra tanti so qual virtude
di quella misera il sen racchiude...*)

Io so che l'ama, che gli è fedele,
eppur, crudele – tacer dovrò!

Alfredo
(*Ah sì... che feci!... Ne sento orrore.*
Gelosa smania, deluso amore
mi strazian l'alma... più non ragiono.
Da lei perdono – più non avrò.
Volea fuggirla... non ho potuto!...
Dall'ira spinto son qui venuto!
Or che lo sdegno ho disfogato,
me sciagurato! – Rimorso io n'ho.)

Violetta
(*Riavendosi.*)
Alfredo, Alfredo, di questo core
non puoi comprendere tutto l'amore;
tu non conosci che fino a prezzo
del tuo disprezzo – provato io l'ho!
Ma verrà giorno in che il saprai...
Com'io t'amassi confesserai...
Dio dai rimorsi ti salvi allora;
io spenta ancora – pur t'amerò.

Barone
(*Piano ad Alfredo.*)
A questa donna l'atroce insulto
qui tutti offese, ma non inulto
fia tanto oltraggio... provar vi voglio
che tanto orgoglio – fiaccar saprò.

Tutti
Ah, quanto penil!... Ma pur fa' core...
Qui soffre ognuno del tuo dolore;
fra cari amici qui sei soltanto;
rasciuga il pianto – che t'inondò.

Atto terzo

Scena prima
Camera da letto di Violetta. Nel fondo è un letto con cortine mezze tirate; una finestra chiusa da imposte interne; presso il letto uno sgabello su cui una bottiglia di acqua, una tazza di cristallo, diverse medicine. A metà della scena una toilette, vicino un canapè; più distante un altro mobile, sui cui arde un lume da notte; varie sedie ed altri mobili. La porta è a sinistra; di fronte v'è un caminetto con fuoco acceso. Violetta dorme sul letto. Annina, seduta presso il caminetto, è pure addormenta.

Violetta
(Destandosi.)
Annina?

Annina
(Svegliandosi confusa.)
Comandate?

Violetta
Dormivi, poveretta?

Annina
Sì, perdonate...

Violetta
Dammi d'acqua un sorso.
(Annina eseguisce.)
Osserva, è pieno giorno?

Annina
Son sett'ore.

Violetta
Da' accesso a un po' di luce...

Annina
(Apre le imposte e guarda nella via.)
Il signor di Grenvill...

Violetta
Oh il vero amico!...
Alzar mi vo'... m'aita...
(Si alza e ricade; poi, sostenuta da Annina, va lentamente verso il canapè, ed il Dottore entra in tempo per assisterla ad adagiarsi. Annina vi aggiunge dei cuscini.)

Scena seconda
Dette e il Dottore.

Violetta
Quanta bontà!... Pensaste a me per tempo!...

Dottore
(Le tocca il polso.)
Or, come vi sentite?

Violetta
Soffre il mio corpo, ma tranquilla ho l'alma.
Mi confortò iersera un pio ministro.
Religione è sollievo a' sofferenti.

Dottore
E questa notte?

Violetta
Ebbi tranquillo il sonno.

Dottore
Coraggio adunque... la convalescenza non è lontana...

Violetta
Oh la bugia pietosa
a' medici è concessa...

Dottore
(Stringendole la mano.)
Addio... a più tardi.

Violetta
Non mi scordate.

Annina
(Piano al Dottore accompagnandolo.)
Come va, signore?

Dottore
(Piano a parte.)
La tisi non le accorda che poch'ore.

Scena terza
Violetta e Annina.

Annina
Or fate cor.

Violetta
Giorno di festa è questo?

Annina
Tutta Parigi impazza... è carnevale...

Violetta
Oh nel comun tripudio, sallo il cielo...
quanti infelici gemon!... Quale somma
v'ha in quello stipo?
(Indicandolo.)

Annina
(L'apre e conta.)
Venti luigi.

Violetta
Dieci ne reca ai poveri tu stessa.

Annina
Poco rimanvi allora...

Violetta
Oh mi sarà bastante;
(Sospirando.)
cerca poscia mie lettere.

Annina
Ma voi?...

Violetta
Nulla occorrà... sollecita, se puoi...
(Annina esce.)

Scena quarta
Violetta che trae dal seno una lettera.

Violetta
“Teneste la promessa... la disfida ebbe luogo; il Barone fu ferito, però migliora... Alfredo è in stranio suolo; il vostro sacrificio io stesso gli ho svelato: egli a voi tornerà pel suo perdono; io pur verrò... Curatevi... mertate un avvenir migliore. Giorgio Germont.” – È tardi!
(Desolata.)
Attendo, attendo... né a me giungon mai!...
(Si guarda allo specchio.)
Oh come son mutata!
Ma il dottore a sperar pure m'esorta!...
Ah, con tal morbo ogni speranza è morta.

Addio del passato bei sogni ridenti,
le rose dal volto già sono pallenti;
l'amore d'Alfredo pur esso mi manca,
conforto, sostegno dell'anima stanca...
Ah della Traviata sorridi al desio,
a lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio.
Or tutto finì.
Le gioie, i dolori tra poco avran fine,
la tomba ai mortali di tutto è confine!
Non lacrima o fiore avrà la mia fossa,
non croce col nome che copra quest'ossa!
Ah della Traviata sorridi al desio,
a lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio.
Or tutto finì!
(Siede.)

Coro di maschere

(Esterno.)

Largo al quadrupede
sir della festa,
di fiori e pampini
cinto la testa
largo al più docile
d’ogni cornuto,
di corni e pifferi
abbia il saluto.
Parigini, date passo
al trionfo del Bue grasso.

L’Asia, né l’Africa
vide il più bello,
vanto ed orgoglio
d’ogni macello...
Allegre maschere,
pazzi garzoni,
tutti plauditelo
con canti e suonil...
Parigini, date passo
al trionfo del Bue grasso.

Scena quinta

Detta ed Annina, che torna frettolosa.

Annina

(Esitando.)

Signora!

Violetta

Che t’accade?

Annina

Quest’oggi, è vero? vi sentite meglio?...

Violetta

Sì, perché?

Annina

D’esser calma promettete?

Violetta

Sì, che vuoi dirmi?

Annina

Prevenir vi volli...

Una gioia improvvisa...

Violetta

Una gioia!... Dicesti?...

Annina

Sì, o signora...

Violetta

Alfredo!... Ah tu il vedesti!... Ei vien!... L’affretta.

(Annina afferma col capo, e va ad aprire la porta.)

Scena sesta

Violetta, Alfredo e Annina.

Violetta

(Andando verso l’uscio.)

Alfredo!

Alfredo

(Comparisce pallido per la commozione, ed ambedue,

gettandosi le braccia al collo, esclamano.)

Violetta

Amato Alfredo!

Alfredo

Mia Violetta!...

Colpevol sono... so tutto, o cara.

Violetta

Io so che alfine reso mi sei!...

Alfredo

Da questo palpito s’io t’ami impara,
senza te esistere più non potrei.

Violetta

Ma s’anco in vita m’hai ritrovata,
credi che uccidere non può il dolor.

Alfredo

Scorda l’affanno, donna adorata,
a me perdona e al genitor.

Violetta

Ch’io ti perdoni? la rea son io;
ma solo amore tal mi rendè...
Null’uomo o demone, angelo mio,
mai più staccarti potrà da me.

A due

Parigi, o car^o_a, noi lasceremo,
la vita uniti trascorreremo:
de’ corsi affanni compenso avrai,
mia
la tua salute rifiorirà.
Sospiro e luce tu mi sarai,
tutto il futuro ne arriderà.

Violetta

Ah non più, a un tempio... Alfredo, andiamo,
del tuo ritorno grazie rendiamo.
(Vacilla.)

Alfredo

Tu impallidisci...

Violetta

È nulla, sai!
Gioia improvvisa non entra mai
senza turbarlo in mesto core...
*(Si abbandona come sfinita sopra una sedia col capo
cadente all’indietro.)*

Alfredo

(Spaventato, sorreggendola.)
Gran Dio!... Violetta!

Violetta

È il mio malore...
Fu debolezza! ora son forte...
Vedi?... Sorrido...
(Sforzandosi.)

Alfredo

(Desolato.)
(Ahi cruda sortel!...)

Violetta

Fu nulla... Annina, dammi a vestire.

Alfredo

Adesso!... Attendi...

Violetta

(Alzandosi.)
No... voglio uscire.

Annina

*(Le presenta una veste ch’ella fa per indossare, e
impeditane dalla debolezza esclama)*

Violetta

Gran Dio! non posso!
(Getta con dispetto la veste e ricade sulla sedia.)

Alfredo

(Cielo!... Che vedo!...)
(Ad Annina.)
Va’ pel dottore...

Violetta

(Ad Annina.)
Digli che Alfredo
è ritornato all’amor mio...
Digli che vivere ancor vogl’io...
(Annina parte.)
(Ad Alfredo.)
Ma se tornando non m’hai salvato,
a niuno in terra salvarmi è dato.

Scena settima
Violetta e Alfredo.

Violetta
Gran Dio! morir sì giovane,
io che penato ho tanto!
Morir sì presso a tergere
il mio sì lungo pianto!
Ah, dunque fu delirio
la credula speranza;
invano di costanza
armato avrò il mio cor!
Alfredo!... Oh il crudo termine
serbato al nostro amor!

Alfredo
Oh mio sospiro, oh palpito
diletto del cor mio!...
Le mie colle tue lagrime
confondere degg'io...
Or più che mai nostr'anime
han d'uopo di costanza.
Ah! tutto alla speranza
non chiudere il tuo cor.
Violetta mia, deh calmati,
m'uccide il tuo dolor.
(Violetta s'abbandona sul canapè.)

Scena ultima
Detti, Annina, il signor Germont ed il Dottore.

Germont
(Entrando.)
Ah Violetta!...

Violetta
Voi, Signor!...

Alfredo
Mio padre!

Violetta
Non mi scordaste?

Germont
La promessa adempio...
A stringervi qual figlia vengo al seno,
o generosa...

Violetta
Ohimè, tardi giungete!
Pure, grata vi sono...
(Lo abbraccia.)
Grenvil, vedete? tra le braccia io spiro
di quanti ho cari al mondo...

Germont
Che mai dite!
(La osserva.)
(Oh cielo... è ver!)

Alfredo
La vedi, padre mio?

Germont
Di più non lacerarmi...
Troppo rimorso l'alma mi divora...
Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto...
Oh malcauto vegliardo!
Ah, tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!

Violetta
(Frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio della toilette, e toltone un medaglione dice.)
Prendi; quest'è l'immagine
de' miei passati giorni;
a rammentar ti torni
colei che sì t'amò.
Se una pudica vergine
degli anni suoi nel fiore
a te donasse il core...
sposa ti sia... lo vo'.
Le porgi questa effigie:

dille che dono ell'è
di chi nel ciel tra gli angeli
prega per lei, per te.

Alfredo
No, non morrai, non dirmelo...
dèi viver, amor mio...
A strazio così orribile
qui non mi trasse Iddio...
Sì presto, ah no, dividerti
morte non può da me.
Ah vivi, o un solo feretro
m'accoglierà con te.

Germont
Cara, sublime vittima
d'un disperato amore,
perdonami lo strazio
recato al tuo bel core.

Germont, Dottore e Annina
Finché avrà il ciglio lacrime
io piangerò per te.
Vola a' beati spiriti;
Iddio ti chiama a sé.

Violetta
(Rialzandosi animata.)
È strano!...

Tutti
Che!

Violetta
Cessarono
gli spasmi del dolore.
In me rinasce... m'agita
insolito vigore!
Ah! io ritorno a vivere...
(Trasalendo.)
Oh gio...ia!
(Ricade sul canapè.)

Tutti
O cielo!... Muor!

Alfredo
Violetta!...

Tutti
Oh Dio, soccorrasi...

Dottore
(Dopo averle toccato il polso.)
È spenta!

Tutti
Oh ^{rio}
mio dolor!

Il soggetto

di Emilio Sala

Atto primo

Salotto in casa di Violetta a Parigi – Da Violetta Valéry, bella e famosa mondana parigina, nonché protetta del barone Douphol, è in corso un fastoso ricevimento (“Dell’invito trascorsa è già l’ora...”). Tra gli invitati arriva Gastone de Letorières che presenta a Violetta un suo tanto silenzioso quanto appassionato ammiratore: Alfredo Germont. Irritato dalla conversazione, il barone Douphol si rifiuta di pronunciare il brindisi che viene così intonato da Alfredo (“Libiamo ne’ lieti calici”). Si aprono le danze ma Violetta, presa da una crisi di tosse, non riesce a raggiungere gli altri nel salone: deve fermarsi. Rimasta sola, mentre osserva il proprio pallore allo specchio, Violetta si accorge della presenza di Alfredo che le confessa che è innamorato di lei da un anno (“Un dì felice, eterea”). La donna dapprima lo respinge, poi gli porge una camelia, il suo fiore preferito, invitandolo a ripresentarsi quando il fiore sarà appassito: l’indomani. Alfredo, felice, abbandona la festa. Violetta raggiunge gli altri. Il ricevimento ha termine e gli ospiti salutano l’arrivo del nuovo giorno (“Si ridesta in ciel l’aurora”).

Rimasta sola, Violetta si sorprende a sognare la possibilità di vivere questo amore (“Ah fors’è lui che l’anima”), ma subito dopo allontana tali fantasie: per lei non c’è altro destino che quello della voluttà e dei piaceri mondani (“Sempre libera degg’io”).

Atto secondo

Quadro primo. Casa di Violetta in campagna, presso Parigi – Violetta ha rinunciato alla sua lussuosa vita parigina e vive ritirata in campagna con Alfredo. Quest’ultimo dichiara la sua felicità (“De’ miei bollenti spiriti”), ma scopre dalla cameriera Annina che Violetta ha dovuto vendere i suoi gioielli per far fronte alle loro spese. Ferito nell’orgoglio, decide di recarsi a Parigi per procurarsi il denaro necessario (“Oh mio rimorso! oh infamia!”).

Entra Violetta: ha appena ricevuto l’invito a una festa dall’amica Flora, invito che non pensa di accettare, quando le viene annunciato un visitatore. È il padre di Alfredo,

Synopsis

Act I

Violetta’s salon in Paris – Violetta Valéry, a beautiful and famous Parisian courtesan and a favourite of Baron Douphol, is greeting her guests as they arrive for a lavish party (“Dell’invito trascorsa è già l’ora...”). One of them, Gastone de Letorières, introduces Violetta to a new passionate admirer, Alfredo Germont, who has silently adored her from afar for quite some time. Irritated by their conversation, Baron Douphol refuses to intone a drinking song, which is sung by Alfredo (“Libiamo ne’ lieti calici”). This opens the dances in the next room, but Violetta, suffering from a coughing fit, sends her guests on ahead and stays behind to recover. Once alone, she notices her pallor in the mirror, but Alfredo comes in and confesses his love (“Un dì felice, eterea”). At first she rejects him, but then she gives him a camellia, her favourite flower, asking him to return the next day, when the flower has faded. Alfredo happily leaves the party, and Violetta joins her other guests. When the party is over, the guests greet the breaking of a new day (“Si ridesta in ciel l’aurora”), and leave. Violetta contemplates Alfredo and for a moment wonders if he could actually be the man for her (“Ah fors’è lui che l’anima”), but then she resolves she wants freedom and worldly pleasures more than love (“Sempre libera degg’io”).

Act II

Scene One. Violetta’s country house, near Paris – Some months later, Violetta has given up the luxury of her courtesan lifestyle, and lives in a countryside retreat with Alfredo, who declares his contentment (“De’ miei bollenti spiriti”). But when the maid, Annina, reveals that Violetta has pawned her jewels to keep the house, his wounded pride urges him to go to the city and settle matters at his own cost (“Oh mio rimorso! Oh infamia!”). Violetta comes in and finds an invitation from her friend, Flora, to a party that night. Violetta



Luigi Ghirri,
Bologna, 1989-90,
Studio G. Morandi.

has no intention to attend, but a visitor is announced. It is Alfredo's father, Giorgio Germont, who demands she renounce his son because her reputation is going to ruin him. Violetta defends her dignity, telling him she's not after Alfredo's money, and she has pawned all her possessions in order to live with him. Germont is moved and his tone changes from menacing to pleading: he asks Violetta to make a sacrifice and leave Alfredo anyway, since his daughter's engagement is threatened by Alfredo's scandalous affair with a former courtesan ("Pura siccome un angelo"). Violetta desperately agrees to leave Alfredo forever, sacrificing her own happiness to the Germonts' ("Dite alla giovine sì bella e pura"). Only after her death shall he learn from his father the truth about why she returned to her old life ("Morrò!... La mia memoria"). Left alone, Violetta writes a message of acceptance to Flora and a farewell note to Alfredo, who comes in suddenly. He is upset because he knows about his father's visit, and fears what is going to happen. Violetta can barely control herself as she reminds him of her undying love for him ("Amami, Alfredo"), then rushes off to Paris. A servant hands Alfredo the letter from Violetta just as his father returns to console him with reminders of family life in Provence ("Di Provenza il mar, il suol"). But Alfredo, seeing Flora's invitation, suspects Violetta has thrown him over for another lover. Furious, he determines to confront her at the party.

Scene Two. Flora's salon in Paris – During the masked ball at Flora's, entertainment is provided by a band of fortune-telling Gypsies ("Noi siamo zingarelle"), followed by some matadors ("Di Madride noi siam mattadori"). Alfredo strides in, and begins gambling at the card table. It is not long before Violetta arrives with Baron Douphol ("Qui desiata giungi..."). The Baron forbids Violetta to talk to Alfredo, then angrily challenges him to a game of cards but loses a small fortune, while Alfredo provokes him with allusions. When dinner is announced the guests move to the dining room, but Violetta asks Alfredo to stay behind and speak to her. Fearing the Baron's anger, she asks Alfredo to leave the party, but he says he will only leave with her. Violetta is forced to reveal him that she has promised never to see him again. Alfredo insists to know whether she made this promise to the Baron. Crushed, she pretends she has. Alfredo is furious and loses control. He starts shouting, calls in the other guests and throws his winnings at her

Giorgio Germont, che minaccia Violetta chiedendole di troncare la relazione che rischia di portare il figlio alla rovina. Violetta si difende con dignità, dimostrandogli di aver venduto i propri gioielli pur di non chiedere denaro ad Alfredo. Germont cambia allora tono, passando dalla minaccia alla supplica: egli prega Violetta di rompere con Alfredo per non rovinare la felicità di un'altra sua figlia, il cui fidanzamento rischia di essere compromesso a causa del loro scandaloso legame ("Pura siccome un angelo"). Violetta, pur dicendo che le costerà caro, accetta di allontanarsi da Alfredo per qualche tempo, ma Germont vuole di più: Violetta dovrà abbandonare Alfredo per sempre. Disperata, la donna accetta di sacrificare la propria felicità per quella dei Germont ("Dite alla giovine sì bella e pura"); chiede soltanto che dopo la sua morte Germont riveli al figlio il suo sacrificio ("Morrò!... La mia memoria"). Dopo l'uscita di Germont, Violetta decide di accettare l'invito di Flora e di scrivere una lettera d'addio ad Alfredo. Quest'ultimo arriva da Parigi assai inquieto: sa che è giunto il padre, e teme quello che sta per succedere. Violetta, agitatissima, gli rivolge un'appassionata e tragica richiesta d'amore, e fugge ("Amami, Alfredo"). Alfredo, ricevuta poco dopo la lettera d'addio di Violetta, cade sconvolto tra le braccia del padre appena sopraggiunto. Germont cerca invano di consolarlo ("Di Provenza il mar, il suol"): Alfredo vede sul tavolo l'invito di Flora e, furente di gelosia, decide di correre a Parigi a cercare Violetta per vendicarsi.

Quadro secondo. Salotto in casa di Flora a Parigi – Da Flora è in corso una festa mascherata, e fanno il loro chiassoso ingresso un gruppo di signore travestite da zingarelle ("Noi siamo zingarelle"), seguite da un gruppo di uomini travestiti da toreri ("Di Madride noi siam mattadori"). Arriva Alfredo proprio mentre gli ospiti stanno per incominciare a giocare a carte. Entra anche Violetta, accompagnata dal barone Douphol ("Qui desiata giungi..."). Quest'ultimo, dopo aver intimato a Violetta di non parlare con Alfredo, si siede al tavolo da gioco. Alfredo continua a vincere e provoca il barone con continue allusioni; poi viene annunciata la cena e tutti escono dalla sala. Violetta ritorna precipitosamente: ha appena fatto chiamare Alfredo per potergli parlare in privato. Entrato Alfredo, Violetta lo sconsiglia di andarsene, ma egli risponde che se ne andrà solo con lei. Violetta allora è costretta a rivelargli che ha giurato di non rivederlo mai più; e, poiché Alfredo

insiste per sapere se lo ha giurato al barone, ella mente e – disperata – gli risponde di sì. Alfredo, furioso, perde il controllo. Richiama tutti gli invitati e getta con disprezzo in faccia a Violetta i soldi vinti al gioco. Violetta sviene e, tra i presenti inorriditi, entra Germont che rimprovera aspramente il figlio (senza tuttavia rivelargli neanche in questo momento il sacrificio di Violetta), il quale subito si dimostra pentito ("Di sprezzo degno sé stesso rende"). La donna rinviene e piange ("Alfredo, Alfredo, di questo core"), Alfredo abbandona la sala col padre, mentre il barone Douphol lo sfida a duello.

Atto terzo

Camera da letto di Violetta – Circa un mese dopo, Violetta è ormai costretta a letto dalla tisi. Il dottor Grenvil, venuto per visitarla, non nasconde ad Annina che la fine è ormai vicina. Di nuovo sola, Violetta legge una lettera di Giorgio Germont che le rivela di aver raccontato tutta la verità al figlio, il quale sta facendo ritorno a Parigi per rivederla; la donna è stremata e sfiduciata ("Addio del passato"). Fuori, frattanto, impazza il carnevale ("Largo al quadrupede"). All'arrivo di Alfredo i due si abbracciano e sognano di lasciare insieme la città ("Parigi, o cara, noi lasceremo"), ma ben presto Violetta si rende conto che è troppo tardi ("Gran Dio!... Morir sì giovane"). Giunge anche il vecchio Germont che adesso considera Violetta come una figlia. Manca ormai poco: Violetta dona ad Alfredo il suo ritratto e lo esorta a ritenersi, con la sua morte, libero da ogni vincolo; dopo un ultimo, effimero segno di vita, muore fra la costernazione di tutti i presenti.

to humiliate her. The guests are horrified, and Violetta, overwhelmed, faints. Giorgio Germont, who has witnessed the scene, rebukes his son for his behaviour, but fails to tell him about Violetta's sacrifice. Alfredo repents ("Di sprezzo degno sé stesso rende") while Violetta regains consciousness and cries ("Alfredo, Alfredo, di questo core"). While Alfredo and Germont leave the room, Baron Douphol challenges his rival to a duel.

Act III

Violetta's bedroom – About a month later, Violetta is bedridden with tuberculosis, and has not long to live, as Dr. Grenvil tells Annina. Alone, Violetta reads a letter from Germont: he has told everything to his son, who is going back to Paris to beg her pardon. Violetta has no life left in her, and feels it is too late ("Addio del passato"). While Paris is celebrating Mardi Gras ("Largo al quadrupede"), Alfredo arrives. The lovers embrace and ecstatically plan to leave the city forever ("Parigi, o cara, noi lasceremo"), but Violetta realizes it is too late ("Gran Dio!... Morir sì giovane"). When the doctor and Germont enter the room, Giorgio is full of remorse and regret: he now sees Violetta as a daughter. She gives her portrait to Alfredo, and urges him to feel free once she is dead. Suddenly, a surge of energy rushes through Violetta's body: she jumps out of bed but staggers and falls dead at Alfredo's feet.

Luce, Visione, Riflesso... dal labirinto verdiano

Intervista a Cristina Mazzavillani Muti

di Susanna Venturi

Mettere in scena, sullo stesso palcoscenico e in una manciata di giorni, i tre titoli verdiani più amati dal pubblico, l'uno dopo l'altro, in una sorta di "maratona lirica" scelta a celebrare, con qualche mese di anticipo, quel bicentenario della nascita del grande compositore che in tutto il mondo scatterà nel 2013, è certamente un progetto ambizioso, un evento unico. Ma che, al tempo stesso, appare naturale, quasi inevitabile: del resto, Verdi scrisse le sue tre opere "popolari" nell'arco di soli tre anni, in un unico e irripetibile respiro creativo. Come unico è il gesto registico che innerva ed anima questa inedita e coraggiosa trilogia.

Coraggiosa, certo. Ma saldamente ancorata ad alcuni punti di forza che ritengo fondamentali nel "fare" opera oggi. Innanzitutto, il rigore e la sobrietà. La capacità di far valere la qualità delle idee in un momento, come quello attuale, in cui le risorse finanziarie sembrano non lasciare grandi possibilità. E quindi la volontà di indicare nuove vie alla produzione operistica: si può far bene anche con poco, e si può puntare in alto anche tenendo sotto controllo i bilanci. Senza mai rinunciare alla qualità, anzi impegnandosi totalmente in questo senso. Poi la più innovativa e vitale delle risorse, i giovani.

Questa non può certo dirsi una novità per lei e per Ravenna Festival.

È vero, da sempre curo laboratori dedicati ai giovani interpreti. Anzi, si può dire che questo progetto sia il punto di arrivo di un lungo percorso, costruito negli anni, opera dopo opera, con un lavoro minuzioso di preparazione musicale, vocale, registica e attoriale... mesi di prove. Una semina che ha dato buoni frutti e che mi riempie d'orgoglio, perché sono tanti i cantanti ora in carriera che hanno mosso qui i primi passi, artisti oggi ambiti dai teatri più importanti. Una pratica laboratoriale insomma che, in questo caso, alle giovani voci selezionate e chiamate a debuttare nella Trilogia affianca i giovani musicisti della Cherubini, ma anche i mimi e le danzatrici, provenienti tutti da scuole del territorio ravennate, e poi gli strumentisti dell'orchestra-banda sul palcoscenico del *Rigoletto*.

Light, Vision and Reflection... from Verdi's Labyrinth

An Interview with Cristina Mazzavillani Muti

The playbill lists the three most popular of Verdi's operas to be represented on the same stage in a few consecutive days, in a sort of "opera marathon" intended to celebrate, a few months in advance, the bicentenary of Verdi's birth which, for the rest of the world, will be in 2013. It is an ambitious project, a unique event. And at the same time it seems only natural and almost inevitable: after all, Verdi wrote his "popular trilogy" in just three years, following a unique and unrepeatable creative impulse. Similarly unique are the director's choices of this unprecedented and bold trilogy.

Bold, of course, yet firmly anchored in some of the strongholds I consider fundamental for the staging of operas today. Rigour and sobriety, first of all. Relying on the quality of ideas at a time like the present, when dwindling financial resources do not leave much possibility. Hence the need for new ways in opera production: you can do well with little, and aim high even when budget is under control. No compromise on quality, though, but rather total commitment to quality. And then, the most innovative and viable of resources: the youth.

Youth can't be said to be a novelty for you and Ravenna Festival.

True: I've always held workshops for young performers. One might even say that this project is the culmination of a long journey, on a path that was built over the years, opera after opera, with a meticulous preparation of



Luigi Ghirri,
Mantova, 1985.

music, voice, directing and acting... months of rehearsals. A seed that has borne fruit and that fills me with pride, because many well-appreciated singers moved their first steps here, who are now artists coveted by the most important theatres. A practical workshop in short, that, in this case, will see the young voices selected to debut in the trilogy alongside the young musicians of the Cherubini, and also mimes and dancers from the schools of Ravenna, and the musicians of an orchestra-band on the stage of *Rigoletto*.

Another element has constantly characterized your opera-staging work since the very beginning: the use of cutting-edge technology for sound and scenes.

A constant element, exactly. I had already experienced technology in *Trovatore* and *Traviata*, and now of course it comes to *Rigoletto*. It is my conviction that the future of opera lies in the use of technological innovation: video art gives staging unimaginable agility and cost reduction, while sound spatialisation and the most sophisticated sound processing techniques can give depth to the composer's most secluded intentions. Just think of Verdi: the seed of spatialisation has always been part of his composing. See how he positions the voices in different places on the stage - behind scenes, to the side, "from afar": this was his way for shaping sound space on different intersecting levels. See, for example the famous quartet during the gale in *Rigoletto*, or the fourth part of the *Trovatore*, when the voice of Leonora in the foreground responds to Manrico's song from the prison tower, while the "chorus from within" sings the *Miserere*. One thing is certain: if Verdi could have laid his hands on our technological means, he would have used them in abundance.

Concentrating the entire trilogy on one stage on three consecutive days inevitably raises several technical problems. How do you overcome them? It is a challenge. There are two essential elements: on one hand, the role of technology, and on the other the extraordinary professionalism of our technicians. Our crew is armed with the experience they gained in years of successful productions in theatres all over



Un'altra costante che fin dagli inizi ha caratterizzato il suo "fare" opera è l'utilizzo delle nuove tecnologie, applicate alle voci, come all'elemento scenografico.

Una costante, appunto. Che avevo già sperimentato sia nella *Traviata* che nel *Trovatore*, e che ora naturalmente irrompe anche nel *Rigoletto*. Sono convinta che proprio attraverso l'innovazione tecnologica passi il futuro dell'opera lirica: la video arte permette un'agilità (ed anche una economicità) nell'allestimento scenografico altrimenti impensabile, mentre spazializzazione e sofisticate tecniche di elaborazione del suono consentono di dare corpo alle più profonde intenzioni del compositore. Basti pensare a Verdi, a come nella sua scrittura sia già insito il germe della spazializzazione, come collochi le voci in luoghi e posizioni diverse – dietro le quinte, di lato, "da lontano" –, dando forma sonora allo spazio su piani diversi, che si intersecano, come nella tempesta del *Rigoletto* col celebre quartetto, o nella quarta parte del *Trovatore* quando alla voce di Leonora in primo piano risponde quella di Manrico dalla torre in cui è imprigionato, mentre le "voci interne", lontane, intonano il *Miserere*. Una cosa è certa: se Verdi avesse potuto disporre dei nostri mezzi tecnologici, li avrebbe utilizzati a piene mani.

L'idea di concentrare in tre soli giorni l'intera trilogia sullo stesso palcoscenico pone inevitabilmente problemi di natura tecnica. Come si riesce a superarli?

La sfida è proprio questa. Determinanti sono, da una parte, il ruolo della tecnologia, dall'altra, la straordinaria

Cristina Mazzavillani Muti
durante le prove
(foto Maurizio Montanari).

professionalità dei nostri tecnici, forti di un'esperienza acquisita in anni di produzioni allestite con successo nei teatri di mezzo mondo. Il risultato è un unico ingegnoso modello scenografico capace di scomporsi e ricomporsi in tre diverse scenografie, una sola e cangiante scatola scenica che riesce ad esaltare l'inconfondibile unicità di ogni singola opera. Per cui ognuna sarà dominata da un diverso elemento: la Luce nel *Rigoletto*, la Visione nel *Trovatore*, il Riflesso nella *Traviata*.

Cominciamo dalla Luce, quindi dal *Rigoletto*, che poi delle tre è anche l'opera che Verdi compose per prima.

La scelta di eseguirle secondo l'ordine cronologico di composizione non è casuale. *Rigoletto* è talmente densa di idee che, in un certo senso, si potrebbe dire che *Trovatore* e *Traviata* siano, dal punto di vista musicale e drammaturgico, una derivazione della prima... Ma tornando alla Luce: ho immaginato un mondo nero, misterioso, una scena scura, in cui non sono le luci a cercare i personaggi, ma questi ad entrare di volta in volta nella luce. Che li isola e li ritaglia dal contesto, li rivela al pubblico, glieli rende familiari, ognuno con il proprio fascino e il proprio mondo interiore. Ognuno con la propria aura, che poi è la luce stessa, la luce dell'anima. Quella luce che irradia dai dipinti di Vermeer. È alla sua pittura che mi sono ispirata, alla morbidezza delle forme e dei colori, cui si rifanno i costumi in scena. E all'intimità del suo mondo: all'innocenza delle sue donne per Gilda, a quegli interni nascosti ad occhi estranei per il segreto familiare di *Rigoletto*. Il buffone, che non ha nulla della deformità caricaturale cui la tradizione lo ha condannato, è deforme sì, ma dentro, laddove egli stesso costruisce la propria maledizione.

E quale è il ruolo della tecnologia in questo *Rigoletto*?

Se la componente visiva è tutta affidata al gioco delle luci e all'immagine scultorea dei costumi, è in quella sonora che si sperimenta una nuova idea di spazializzazione: i personaggi entrando nella luce entrano anche in un determinato spazio sonoro, e ogni luce ha il proprio suono. Attraverso i microfoni disposti in palcoscenico, sono le geometrie sonore a creare lo spazio, e ogni personaggio immerso nella luce entra in una dimensione "altra", che è solo sua, in cui colore, timbro, spazio si condensano a conferirgli l'unicità del carattere, come in una sorta di lente rivelatrice. Un lavoro delicatissimo, in cui lo studio degli equilibri sonori è particolarmente arduo.

the world. The result is a unique and ingenious scenic model that can be disassembled and reassembled to form three different sets, a sort of magical box capable of enhancing the unmistakable uniqueness of each individual opera. So each opera will be dominated by a different element: Light in *Rigoletto*, Vision in *Trovatore*, Reflection in *Traviata*.

Let's start from the Light in Rigoletto, the first in the trilogy Verdi composed.

The decision of staging the operas in chronological order is not random. *Rigoletto* is so full of ideas that you could almost say that *Trovatore* and *Traviata* are both musically and dramatically derived from it... But back to Light: I imagined a black mysterious world, a dark scene, with no searchlights following the characters on the stage. Rather, it is the characters that, from time to time, come into the light. And light isolates them, cuts them out of the context, reveals them to the audience, makes them familiar with it, each of them with his or her own charm and inner world. Each with his or her own aura, which is the light itself, the light of the soul. It is the same sort of light that radiates from Vermeer's paintings, which is where my inspiration came from: the softness of his shapes and colours, on which our costumes are based. And the intimacy of his world: the innocence of his women inspired me for Gilda; his hidden insides, undisclosed to foreign eyes, guided me in the portrayal of *Rigoletto*'s familial secret. This fool, who is not condemned with the traditional grotesque deformity, is still deformed, but on the inside: it is there he builds his own curse.

What is the role of technology in this Rigoletto?

While the visual component is entirely entrusted to the play of light and to the sculptural costumes, with sound you have a new idea of spatialisation: when the characters come into the light, they enter a given soundscape, and each light has its own sound. The geometry of sound creates the space by way of microphones arranged on the stage, and each character, once bathed in light, enters a different, exclusive dimension, in which colour, timbre and space condense to give each character its own uniqueness, as if it

were a sort of revealing lens. It is an extremely delicate work, and the study of sound balance is particularly difficult.

We now come to Vision, the dominating element of Trovatore.

The visions are the traditional ones of the folk tale, the ancestral strong narrative on which the opera is based. And they combine with the images of the Ravenna city and landscape shot by Enrico Fedrigoli outside and beyond the usual patterns: the countryside, the tangled rusty industrial archaeology, the still water of the marshes, the pine forests and the sea, the gold of the mosaics and the silence of the basilicas. These are visions of a nomad world that belongs to everyone, in which everyone can be recognized. I am thinking of the success this *Trovatore* met in Oman, where the audience recognised their oil wells in our towers, and the sanctity of their mosques in the crypts of our San Vitale. And they found themselves in the passion of Verdi's score, which is the same passion of all universal stories and tales of all nations. These visions are liquid and throbbing, they come alive through the shifting projections, in a scenic style that runs in parallel with the music and envelops the characters. The spatial and transparent amplification of sound conveys the dreamy physicality of the various settings: the depth of the crypts, the remoteness of the towers, the echoes of the valley... To rediscover the wonder of a story – told by Ferrando in a courtyard and then by Azucena on the background of rusty tanks – which has come down to us through a hundred or thousand narrators, but which we hear now as if for the first time.

Finally, Traviata, the opera that, more than any other, Verdi set in his own reality, and whose protagonist became the symbol of the entire melodramatic tradition. Why did you choose the Reflection as a key element for the story of Violetta?

Because Violetta reflects several generations of women, centuries of women who were exploited, judged, used, abused but never understood. Women of the past, of today, and also to come. This is why the image of Violetta multiplies, both virtually and physically, in the reflection of the large mirrors that dominate the scene, and in the white souls that surround her, amplifying her gestures and emotions. They smile and suffer with her; they die and resurrect with her. This circular narrative aims to render Violetta's terrible topicality: the innocent woman receiving her guest at the opening party is already the one we will meet in the epilogue, her bed is already a

Veniamo ora alla Visione, l'elemento che sta alla base dell'impianto registico del *Trovatore*.

Le visioni sono quelle generate dal racconto popolare, dalla forza atavica della narrazione che innerva di sé tutta l'opera. E che attingono alle immagini della città di Ravenna, quelle scattate da Enrico Fedrigoli al di fuori dei consueti schemi rappresentativi, la città e i suoi paesaggi: dalle campagne ai grovigli rugginosi delle archeologie industriali, dall'acqua ferma delle paludi ai profili delle pinete e del mare, dall'oro dei mosaici al silenzio delle basiliche. Visioni di un mondo nomade, che appartiene a tutti e in cui tutti possono riconoscersi – penso al successo che questo *Trovatore* ha incontrato in Oman, dove il pubblico ha ritrovato le sue torri petrolifere nelle nostre, e la sacralità delle moschee nelle cripte della nostra San Vitale. Così come si è rispecchiato nella passione che Verdi mette in queste pagine, che è esattamente la passione delle storie e dei racconti di tutti i popoli, è universale. Sono visioni liquide, che pulsano vive, attraverso le proiezioni in movimento, in una sorta di grafia scenica che vuole scorrere parallela alla musica e che avvolge i personaggi. Mentre la spazializzazione e la trasparente amplificazione del suono deve restituire l'onirica fisicità dei luoghi: la profondità delle cripte, la lontananza delle torri, gli echi della valle... Per ritrovare lo stupore di una storia – quella raccontata da Ferrando sull'aia di una casa contadina e poi da Azucena sullo sfondo di rugginose cisterne – giunta sino a noi attraverso cento, mille narratori, ma come sentita per la prima volta.

Infine, *Traviata*, l'opera che più di ogni altra Verdi cala nella propria realtà, ed anche il personaggio-simbolo dell'intera tradizione melodrammatica. Perché per la vicenda di Violetta ha scelto il Riflesso come elemento chiave?

Perché in lei si specchiano, si riflettono generazioni di donne, secoli di donne, sfruttate, giudicate, usate, violentate e mai capite. Le donne del passato, di oggi, e anche quelle a venire. È per questo che l'immagine di Violetta si moltiplica, virtualmente e fisicamente: nel riflesso dei grandi specchi che dominano la scena, e nelle anime bianche che la attorniano, ne amplificano i gesti, le emozioni, sorridono e soffrono insieme a lei, e insieme a lei muoiono e resuscitano. In una circolarità narrativa che ne vuole restituire tutta la tremenda attualità: la Violetta immobile, innocente, pronta per la festa che apre l'opera, è già quella dell'epilogo, il suo letto è già la sua tomba, e la sua storia è vita e ricordo insieme, gira su se stessa, senza fine: eterna. Alla profondità dei sentimenti di Violetta si contrappone l'ottusità di Alfredo, che non capisce niente di lei, e quella di Germont padre: è denunciando la sua crudeltà, nello straordinario duetto del secondo atto, che Verdi si scaglia

contro la gretta morale borghese. Quella morale che “gioca” con le persone la partita delle apparenze e dei ruoli sociali, sul verde tappeto che invade tutta la scena. Mentre il coro sta a guardare, dai palchi di proscenio, e commenta: pubblico e coro allo stesso tempo.

Una presenza, quella del coro, che accomuna le tre opere.

E che in tutte e tre le opere, oltre a vestire gli stessi costumi, assume anche il ruolo di testimone, di pubblico, quasi a richiamare il gioco del teatro nel teatro. Fa pensare un po' al pubblico del teatrino dei burattini (per me fonte inesauribile di idee e ispirazione): commenta e partecipa, allungandosi fino a lambire la scena, ad abbracciarla. Come nel *Rigoletto*, ideale prolungamento, ai lati della scena, del pubblico in platea, o nel *Trovatore*, disposto sul fondo, come in un'arena che si specchia nel pubblico in sala, quasi a chiudere il cerchio.

Dunque, tre opere diverse ma un solo “pubblico-coro”, a sottolineare l'unitarietà del progetto, ma forse anche quella natura “popolare” che le attraversa tutte e le rende un vero unicum nella storia del teatro musicale.

Nell'affrontarle e studiarle tutte e tre insieme ci si accorge veramente di quanto abbiano in comune. Sono opere che vivono di istanti molto simili, perché Verdi utilizza in tutte gli stessi moduli espressivi, tanto da far pensare veramente ad un'unica grande opera, in cui si rimane imprigionati così come lui ha imprigionato i propri personaggi. Come in un fascinoso labirinto verdiano in cui lasciarsi guidare dai simboli e dai segnali che tornano, a comporre un disegno unitario. Simboli che scenicamente non sono altro che semplici oggetti: lo scialle candido di Gilda riappare sulle spalle di Leonora come su quelle di Violetta; così come la lanterna che segnala a Manrico la presenza di Leonora riluce anche sul volto morente di Gilda e poi sul letto di morte di Traviata; poi il coltellaccio di Azucena è lo stesso impugnato da Sparafucile, e riappare in mano alle maschere del carnevale che diventano incubo e allucinazione prima della morte di Violetta... un po' come estraendo volta per volta gli oggetti da quella inesauribile fonte di stupore e meraviglia che era la “cassetta del fabbisogno” che ogni burattinaio portava sempre con sé.

tomb, and her story is of life and memory at the same time, in an endless, eternal spin. The depth of Violetta's feelings contrasts the dullness of the two Germonts: Alfredo understands nothing about her, and his father's cruelty, denounced in the extraordinary duet of the second Act, reflects Verdi's opinion on sordid bourgeois morals, that “play” the game of appearances and social roles on the green carpet that invades the scene. And the chorus stands by, commenting from the stage boxes, chorus and audience at one and the same time.

The chorus is a common element to the three operas.

Yes, and, besides wearing the same dress costumes in all the three operas, the chorus takes on the role of witness and audience, as in a game of play-within-a-play. It somehow reminds you of the audience of puppet theatre (one of my inexhaustible sources of ideas and inspiration): it comments and participates, reaching up to touch and almost embrace the scene. In *Rigoletto*, the chorus provides an ideal extension of the audience in the stalls reaching onto the sides of the stage, while in *Trovatore*, the chorus is arranged on the background, forming an arena which mirrors the parterre and fills the circle.

So, three different operas but a single “chorus-audience” to emphasize the unity of the project, and maybe also the “popular” nature of the three scores, the common character that makes this trilogy truly unique in the history of musical theatre.

In dealing with the three operas together you truly realize how much they have in common. They have similar moments, because Verdi used the same expressive modules in all of them, so as to suggest a single grand opera, which entangles you as it entangles its characters in a fascinating labyrinth where you let yourself be guided by the recurring symbols that concur to compose a unique design. These symbols are nothing more than simple scenic objects: Gilda's white shawl reappears on the shoulders of Leonora and Violetta; the lantern that signals Manrico the presence of Leonora shines on the face of the dying Gilda and then on the deathbed of the *Traviata*; Azucena's knife is the same as Sparafucile's, and reappears in the hands of the carnival revellers that become a nightmarish hallucination before Violetta's death... It is like taking different stage props out of the inexhaustible “box of wonders” old puppeteers always carried with them.

Tempo e spazio nella “trilogia popolare” di Verdi

di Paolo Gallarati

Con *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853) Verdi s’insediava definitivamente nella cerchia dei massimi operisti di tutti i tempi: la straordinaria energia musicale e la capacità di concentrazione drammatica esibite nelle prime opere venivano poste al servizio di soggetti che, per la loro originalità, la potenza dei caratteri e la tensione teatrale, spalancavano nuovi orizzonti al teatro moderno. Di punto in bianco, con *Rigoletto*, il melodramma verdiano si svincola volutamente dai modelli consueti, a cominciare dagli argomenti che escono completamente dalla moda librettistica del tempo. La consapevolezza di Verdi a tale proposito è inequivocabile, come mostra la lettera a Cesare de Sanctis, del primo gennaio 1853:

Io non vi nascondo che leggo mal volentieri libretti che mi si mandano: è impossibile, o quasi impossibile che un altro indovini quello che io desidero: io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi... ed arditi all’estremo punto, con forme nuove ecc. ecc., e nello stesso tempo musicabili... Quando mi si dice: ho fatto così perché così han fatto Romani, Cammarano ecc., non s’intendiamo più: appunto perché così han fatto quei grandi, io vorrei si facesse diversamente.¹

Una poetica innovativa, dunque, che non investe solo la scelta del soggetto, ma anche la sua veste formale. A partire da *Rigoletto*, infatti, la drammaturgia verdiana, che per sintesi, velocità di decorso e forza dei contrasti aveva trasformato, sin dall’inizio, il melodramma italiano, non è più riempita di contenuti generici: l’impostazione degli atti, il taglio delle scene, la loro articolazione nel tempo e nello spazio, gli argomenti e la distribuzione dei dialoghi e dei monologhi, le

Time and Space in Verdi’s “Popular Trilogy”

Rigoletto (1851), *Il Trovatore* (1853) and *La Traviata* (1853) definitely established Verdi among the greatest composers of all time: the extraordinary musical energy and dramatic power of his first works were now put to the service of such plots that, for their originality, their powerful characters and dramatic tension could open new horizons to modern musical theatre. All of a sudden, with *Rigoletto*, Verdi’s opera deliberately got rid of the usual models with a subject that completely abandoned the fashion of contemporary librettos. Verdi was very well aware of this, as can be seen in his letter to Cesare de Sanctis, dated January 1, 1853:

I cannot hide from you that I read with great reluctance the libretti that are sent to me. It is impossible, or almost impossible, for another to sense what I want. I want subjects that are new, great, beautiful, varied, bold... and bold to the core, with new forms, yet at the same time appropriate for music.... When someone tells me: “I did it this way because that is how Romani, Cammarano, etc., did it,” we no longer can understand each other. It is precisely because those great men did it so that I wish it done differently.¹

Verdi’s innovative poetics, then, not only affects the choice of subject, but also its form. Verdi’s drama had already transformed Italian opera with its synthetic, fast and strong contrasts: from *Rigoletto* onwards, it no longer relies on generic contents: the setting of the acts, the cutting of scenes,



Luigi Ghirri,
Parma, 1985.

their articulation in time and space, the subjects and the architecture of dialogues and monologues, musical forms and the choice of materials, all stem from the dramatic content of the subject matter, while all the various layers of composition – literary, scenographical, dramatic and musical – are so closely interdependent from each other that they provide the work with powerful unity. An extraordinary interpenetration thus establishes between the subject and the form: all that is necessary is there, and nothing more is needed.

Old and overrated Basevi meant this, when he wrote:

In the general concept of the drama, however, music finds a foothold, a centre toward which the different pieces that compose the opera converge, more or less, according to the ingenuity of the maestro; and then that which is called colouring or the general tint is obtained.

And a few lines below:

*Without doubt the general colouring of an opera reveals more than anything else the ingenuity of the maestro, because it shows a synthesis of his nature.*²

These statements appear to be directly inspired by Verdi and provide precise indications to critics, but remain vague unless they are traced back to a concept that explains the origin of this synthetic unity. In *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata* it is possible, in my view, to locate this device in the experience of time, which becomes the subject of the dramatic representation.

With *Nabucco*, Verdi started performing an operation on time: the slow pace, the expansions, the distant symmetries of the musical dialogues, the long orchestral work between measures, the repetition of words... all these devices, that had contributed to the definition of an ideal time as an a priori condition for communication, are now replaced by a much more realistic time, aiming to represent the true rhythms of life. It is the same operation Mozart had performed on

forme musicali e la scelta dei materiali discendono per deduzione dal contenuto drammatico del soggetto, mentre i vari strati compositivi – letterario, scenografico, drammatico, musicale – acquistano una interdipendenza così stretta che li condiziona a vicenda e conferisce all’opera una poderosa unità. Tra l’argomento e la veste formale si stabilisce una compenetrazione assoluta: nulla è più neppur minimamente fungibile. Ce lo suggerisce anche il vecchio, e oggi un po’ sopravvalutato Basevi, quando scrive:

La musica trova però nel concetto generale del dramma un punto di appoggio, un centro verso cui convergono più o meno, secondo l’ingegno del maestro, i vari pezzi che compongono l’Opera; ed allora si ottiene ciò che chiamasi il colorito o la tinta generale.

E qualche riga sotto:

È indubitato che il colorito generale di un’Opera rivela meglio d’ogni altra cosa l’ingegno del maestro, perché ne mostra l’indole sua sintetica.²

Queste affermazioni sembrano ispirate direttamente da Verdi e tracciano una strada molto precisa per la critica; ma restano vaghe se non vengono riferite ad un concetto operativo che spieghi l’origine di questa unità sintetica. In *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata* è possibile, secondo me, individuare questo dispositivo nell’esperienza del tempo, assunta come soggetto della rappresentazione drammatica.

Sin dal *Nabucco*, Verdi compie una operazione sul tempo: le lentezze, le dilatazioni, le simmetrie a distanza dei dialoghi in musica, i lunghi interventi orchestrali tra una battuta e l’altra, la ripetizione delle parole, insomma, la definizione di un tempo ideale come condizione comunicativa a priori viene sostituita da un tempo molto più realistico, che mira a rappresentare i ritmi della vita: la stessa operazione, in pratica, compiuta da Mozart nei

confronti dell’opera buffa italiana, con altri mezzi e in altro contesto estetico e stilistico, ma con gli stessi intenti di forte individualizzazione drammatica. Ma, come sappiamo, non esiste un solo modo di vivere il tempo dell’esistenza: nella trilogia popolare Verdi scopre che la musica ha il potere di rappresentarne diversi, e in tal senso differenzia *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*. *Rigoletto* è l’opera del tempo sospeso. Un presagio di sventura la domina da capo a fondo nell’attesa di eventi che incombono, dirottando l’attenzione dello spettatore dai fatti reali al mistero di ciò che può accadere. Così, le situazioni drammatiche e musicali sono sovente interrotte dall’arrivo di altri personaggi, e il “tuffo al cuore”, lo spavento, il dubbio, l’incertezza sono stati d’animo ricorrenti la cui forza espressiva prorompe in due situazioni-chiave: quando Rigoletto s’aggira, canterellando con finta indifferenza, mentre cerca Gilda nel palazzo dove è tenuta prigioniera; poi durante l’ultimo atto, percorso dall’attesa della tempesta che incombe sulla scena con i suoi rumori e il bagliore dei lampi, così come la morte si profila minacciosa sul destino dei singoli.

Rigoletto predilige il declamato: prende atto razionalmente della sua condizione esistenziale e trova nella lingua l’unico mezzo per dominare il mondo (“Pari siamo, io la lingua egli ha il pugnale” dice a proposito di Sparafucile). Il suo antagonista, il Duca di Mantova, è invece tutta musica: canta melodie sfrontate che sovente deformano la parola. Rigoletto, creatura della lingua, si oppone al Duca, creatura della musica: il contrasto tra i due assume, così, una potenza inaudita di raffigurazione tragica. Tra lingua e musica il conflitto è aperto: per questo nel *Rigoletto* la forma musicale è sovente rotta, spezzata: il declamato la corrode dall’interno, e massimamente nel Terzetto dell’ultimo atto, che riproduce nella propria forma il dramma della distruzione morale. Alla fine il protagonista è schiacciato: Rigoletto non muore, non si uccide, come farà Otello, spirando dolcemente sul cadavere di

the Italian comic opera, with different means, aesthetic context and style, but with the same intent of strong dramatic individualization. As we are well aware, though, there is more than one way to live through the time of existence: in his “popular trilogy”, Verdi discovers that music has the power to represent different ones, and this is what makes *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata* all different. *Rigoletto* is the opera of suspended time. A harbinger of doom dominates it from beginning to end, directing the attention of the audience from the hard facts to the incumbent mystery. Thus, the musical and dramatic situations are often interrupted by the arrival of some characters, and the feelings of sinking heart, fear, doubt and uncertainty are recurring moods whose expressive power bursts out in two key scenes: when Rigoletto, feigning indifference, desperately seeks signs of Gilda’s whereabouts in the Duke’s palace, and in the wild and stormy night of the last act, dominated by the crash of thunder and the blinding glare of lightning, reminders of how death looms over the fate of all individuals. Rigoletto has a predilection for a declamatory vocal style: he rationally acknowledges his existential condition and finds that words are his own weapon to world domination (as he says about assassin Sparafucile: “Pari siamo, io la lingua egli ha il pugnale”, “We are equally skilled! I with my tongue, he with a dagger”). His antagonist, the Duke of Mantua, is all music, instead: he sings exuberant love melodies convincingly distorting their meanings. Rigoletto, a man of words, is opposed to the Duke, a man of music: the contrast between the two has an unprecedented power of tragic portrayal. There is an open conflict between words and music: this is why the musical form of *Rigoletto* is often broken, fragmented: the recitative corrodes it from within, especially in the *trio* in the last act, which stages the drama of moral destruction. At the end, the protagonist is crushed: Rigoletto does not die, he does not kill himself like Othello over Desdemona’s dead body, but is petrified to find his barely living daughter. The future closes down in front of him, pushing him into



Luigi Ghirri,
Mantova,
Piazza Sordello, 1988.

a state of hopeless alienation: the man whose sole fulfilment in life was fatherly love becomes a puppet, condemned to the damnation of laughter. There is no catharsis in *Rigoletto*, no transfiguration.

If the characters of *Rigoletto* live in a present time which is suspended over the abyss, the characters of *Il Trovatore* are perennially projected into a romantic elsewhere, either lost in their past memories or in their imagination of the future. The few actions in this opera are but excuses, evoking either past situations or expected future events. The tales and the images that dazzle the mind, thus, are extremely important in *Trovatore*: this is a “lyrical” opera, if ever there was one, locked in contemplative stillness from beginning to end. The score has nothing to do with either the dramatic time of *Rigoletto*, who seemed to charge with electricity as he lingered in the waiting, or the pressing time of *Traviata*. The originality of *Trovatore* is a miraculous oxymoron: fixed in the metaphysical time of imagination, memory or vision, its static situations are drawn from the music into a hasty current, as if triggered by the tale of Azucena, evoking the flicker of a flame, then propagated to the whole score by a firebrand to fuel the fire of passion that devours the characters’ souls. In order to depart from the present and live

Desdemona, ma assiste impietrito alla morte di Gilda. Il futuro si chiude davanti a lui, respingendolo in uno stato di alienazione senza scampo: l’uomo, che si realizzava nell’amor paterno, torna ad essere un burattino condannato alla dannazione del riso. In *Rigoletto* manca la catarsi, la trasfigurazione.

Se i personaggi del *Rigoletto* vivono in un presente sospeso sull’abisso, quelli del *Trovatore* sono continuamente proiettati in un romantico altrove, tesi nel ricordo o nell’immaginazione. I pochi fatti che accadono in quest’opera sono solo pretesti per evocare situazioni passate o immaginare eventi futuri. I racconti e le immagini che abbagliano la mente hanno quindi nel *Trovatore* un’enorme importanza: opera “lirica”, se mai ve ne fu, bloccata in una fissità contemplativa da cima a fondo, questa partitura è estranea sia al tempo drammatico del *Rigoletto*, che si carica di elettricità nella misura in cui indugia nell’attesa, sia a quello incalzante della *Traviata*. L’originalità del *Trovatore* consiste in un miracoloso ossimoro: fissate nel tempo metafisico dell’immaginazione, del ricordo o della visione, le statiche situazioni sono trascinate dalla musica in una corrente precipitosa, sferzata ovunque da uno scatto

giambico che dal racconto di Azucena, che evoca il guizzo della fiamma, si propaga, come un tizzone ardente, in tutta la partitura per alimentare il fuoco delle passioni che divora l’animo dei personaggi.

Questo uscire dal presente, per vivere in un mondo immaginario e visionario, impone a Verdi una scelta stilistica totalmente diversa da quella del *Rigoletto*: il declamato sinfonico che là coglieva la fragranza del presente qui, in pratica, non esiste; sola, divampa la melodia, libera dai legami della parola, in pezzi rigorosamente chiusi e collegati da pochi, sommari recitativi. Se *Rigoletto* è fatto di trapassi graduali, sfumature, mezzetinte, *Il Trovatore* vive invece di brusche antitesi: il modo maggiore si oppone al minore, la melodia al recitativo volutamente banale, il bagliore del fuoco all’oscurità delle tenebre, la vita alla morte che Leonora affronta consapevolmente, vincendo il destino avverso con un atto supremo di fedeltà a Manrico. Dopo *Rigoletto*, il mondo morale di Verdi subisce una svolta: d’ora in poi i suoi personaggi affronteranno le avversità del destino con la forza serena che nasce in loro dall’attaccamento ai grandi valori morali.

Il tempo della *Traviata* ci riporta sulla terra, ma lo scorrere dell’esistenza è totalmente diverso rispetto a quello di *Rigoletto*. Domina, infatti, un’ansia precipitosa: il tempo corre, la giovinezza sfiorisce, le notti sono troppo corte per divertirsi appieno; e, soprattutto, c’è un il limite, fissato dal destino, alla possibilità di amare. “È tardi!” esclama Violetta nell’ultimo atto. Ma è sempre tardi nella *Traviata*. Così, se il tempo sospeso di *Rigoletto* tende a rallentare, quello ansioso della *Traviata*, spinto dal perdurante ritmo di valzer, va verso l’accelerazione: rappresentabile da un otto rovesciato, come ha osservato Rémi Hess, che in matematica è il segno dell’infinito, la figura coreografica del valzer sembra alludere al tentativo di trattenere all’infinito qualche cosa che sfugge. Questo conferisce alle forme chiuse della *Traviata*, sovente modellate sullo schema francese dell’aria a *couplets*, un dinamismo del tutto diverso dalla mobilità

in an imaginary, visionary world, Verdi needs a totally different style from that of *Rigoletto*: the symphonic declamatory style that could render the flagrancy of the present no longer exists here. Melody triumphs here, free from the bonds of words, which are here strictly relegated to a few closely connected and concise recitatives. If *Rigoletto* consisted in gradual transitions, gradients and halftones, *Trovatore* relies on sharp antitheses: major vs. minor, deliberately banal recitatives vs. melodies, the glow of fire vs. the darkness of obscurity, life vs. death, which Leonora consciously faces, overcoming her ill fate by a supreme act of loyalty to Manrico. After *Rigoletto*, Verdi’s moral world undergoes a change: from now on his characters will face the adversities of fate with the serene strength that comes from their attachment to the great moral values.

The time of *Traviata* brings us back to earth, but the flow of life here is totally different from that of *Rigoletto*. A precipitate anxiety dominates here: time is running, youth fades, nights are too short to fully enjoy and, above all, fate sets a limit to the possibility of love. “It is too late!” sings Violetta in the last act. But it is always too late in *Traviata*. Thus, if in *Rigoletto* the suspended time seemed to slow down, the anxious time of *Traviata* rushes towards acceleration, driven by an ongoing waltz rhythm: as Rémi Hess noted, the movements of waltz, comparable to the horizontal eight configuration that is the mathematical symbol for infinity, with its permanent repetition of the same steps gives an illusion of forever preserving something which is trying to escape. This gives a dynamic property to the closed airs of *Traviata*, often modelled on the French couplets, resulting in something totally different from the still mobility that characterizes the real and metaphorical flames of *Trovatore*. In the melodic overabundance of *Traviata*, words are neither as ostentatious as in *Rigoletto*, nor as straightforward as in *Trovatore*. In the role of Violetta, melody feeds on words, on its accents: Violetta’s words add truth and depth to melody, conveying her internal experiences. The style of *Traviata* is a synthesis between

the expressive declamatory style of *Rigoletto* and the triumph of pure melody of *Trovatore*. There is not, of course, a “progress”, but rather a different organization of the very same stylistic ingredients in response to the new dramatic and expressive demands. Not only are Violetta’s and Rigoletto’s melodies, unlike *Trovatore*’s, all born from the sound of words: all her *declamato* scenes, as much as her simple recitatives, are imbued with melody. This gives a natural and true aspect to the singing, restoring heat and humanity after the clockwork nightingale-like warbling that, in the first act, had described the lost woman’s alienated existence. In this fusion of accent and melody, the role of Violetta is especially modern, and is opposed to the role of Germont, who sings in the old style of Donizetti, mechanizing prosody in a prim representation of bourgeois respectability and indifference.

If it is true that time is the most important element of music, Verdi, taking it as a kind of occult protagonist, thus gives the subjects of his popular trilogy a special bent for music. For example, never again will Verdi use as effectively the suggestive shock of reminiscence, which affirms the continuity of time, reprising at a distance the musical themes associated with the fixed ideas of his characters Rigoletto, Azucena and Violetta: the idea of damnation, the idea of fire and that of redemptive love. Considering the isomorphism connecting music to the experience of time, one can understand how *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata* managed to impose themselves on the modern consciousness as the three most typical embodiments of opera ever. And if the dramatist’s main function is, as in Shakespeare, to impose the theatre with his own time, we can understand how strong Verdi’s bond to his supreme model was, a model who was the well-known responsible for a true revolution in the conception of musical time in the dramatic function (incidentally, Shakespeare was also Wagner’s model). The popular trilogy also makes a new use of space. It is not the usual effects of offstage voices and instruments, but a musical reconstruction of space as a projection of

immobile che caratterizza le fiamme reali e metaforiche del *Trovatore*. Nella sovrabbondanza melodica della *Traviata* la parola non è ostentata, come in *Rigoletto*, né conculcata come nel *Trovatore*; nella parte di Violetta essa nutre la melodia con i suoi accenti, le dà verità e spessore, si fa tramite di esperienze interiori.

Lo stile della *Traviata* è una sintesi tra la tendenza al declamato espressivo, tipico del *Rigoletto*, e il trionfo della melodia pura, affermatosi nel *Trovatore*. Non si tratta, beninteso, di un “progresso”, ma di una diversa organizzazione dei medesimi ingredienti stilistici in vista di nuove esigenze drammatiche ed espressive. Non solo le melodie di Violetta, come quelle di Rigoletto, e diversamente da quelle del *Trovatore*, nascono tutte dal suono della parola; anche i suoi declamati, o semplici recitativi, sono impregnati di melodia. Questo dà al canto un aspetto naturale e vero, rende il calore dell’umanità riconquistata dopo i gorgheggi da usignolo meccanico che ritraevano, nel primo atto, l’esistenza alienata della donna perduta. Nella sua fusione di accento e melodia, la parte di Violetta è particolarmente moderna, e si oppone a quella di Germont che canta nel vecchio stile donizettiano, meccanizzando la prosodia in una rappresentazione compassata del perbenismo borghese e della sua indifferenza.

Se è vero che il tempo è l’elemento più importante della musica, Verdi, assumendolo come una sorta di protagonista occulto, conferisce dunque ai soggetti della trilogia popolare una predisposizione speciale all’incontro con la musica. Mai più userà, ad esempio, con la stessa efficacia lo choc allusivo della reminiscenza, che afferma la continuità del tempo, ripresentando a distanza i temi musicali collegati con le idee fisse che condizionano le esistenze di Rigoletto, Azucena e Violetta: l’idea della maledizione, quella del fuoco e quella dell’amore redentore. Considerando l’isomorfismo che collega la musica e l’esperienza del tempo, si capisce perché *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata* si siano imposte alla coscienza moderna come le tre

incarnazioni più tipiche del melodramma assoluto. E se la funzione principale del poeta drammatico è quella, shakespeariana, di imporre al teatro il proprio tempo, si comprende quanto fosse profondo il legame di Verdi con il suo modello supremo, che era, per inciso, anche quello di Wagner, responsabile, come è noto, di una vera rivoluzione nella concezione del tempo musicale in funzione drammatica.

A questo si aggiunge, nella trilogia popolare, un nuovo impiego dello spazio. Non si tratta dei soliti effetti di voci e strumenti fuori scena, ma di una ricostruzione musicale dello spazio inteso come proiezione dell’interiorità. Il dispositivo determinante è quello di rendere il primo piano indipendente dallo sfondo. Non era ancora così nella festa di *Ernani*, dove il coro, sulla scena, cantava gli stessi motivi della musica dietro le quinte. Del tutto indipendenti sono invece, nella festa che apre *Rigoletto*, il canto in primo piano e le danze nelle sale interne. Questo genera due spazi distinti, con uno strano effetto di vuoto intermedio prodotto dal lungo intervento iniziale della musica fuori scena, nel silenzio dell’orchestra. Gli spazi si moltiplicano in seguito, quando entrano in gioco addirittura quattro fonti sonore: i cantanti, l’orchestra che suona in modo intermittente, la banda interna e un gruppo di archi sul palcoscenico. Il modello è chiaro: la scena del ballo nel *Don Giovanni*. Ma là l’effetto era di addensamento centripeto, mentre qui mira alla dispersione: i quattro temi di danza, mescolati alla rinfusa nello spazio sonoro, frantumato e instabile, rendono alla perfezione quel luogo dell’ebbrezza e del disordine in cui prendeva posto l’orgia prescritta da Victor Hugo, prudentemente espunta da Piave ma realizzata puntualmente da Verdi nel vorticoso accoppiamento dei temi di danza.

La frantumazione dello spazio potenzia, in *Rigoletto*, l’espressione del tempo sospeso: si veda la pantomima di “Caro nome” con Gilda che appare in strada, sparisce dentro la casa, riappare sulla terrazza, mentre in primo piano il coro dei rapitori, trattenendo il respiro,

interiority. The main feature consists in making the foreground essentially independent from the background. The celebration in *Ernani* was definitely not yet so, since the choir on stage sang to the same motives coming from behind the scenes. The opening dance party of *Rigoletto*, on the contrary, features totally independent singing in the foreground and dancing in the inner rooms. This generates two separate spaces, with a strange vacuum effect produced by the long-awaited intervention of offstage music, while the orchestra stays silent. The spaces are then multiplied, when four sound sources come into play: the singers, the orchestra playing intermittently, the internal band and a group of strings on stage. The pattern is clear: the ballroom scene in *Don Giovanni*. But the effect there was of a centripetal concentration, while here it aims to dispersion: the four dance themes, scrambled into a fragmented and unstable sound space, give a clear picture of a place of drunkenness and disorder where Victor Hugo’s orgy could soon be taking place (the scene had been prudently expunged by librettist Piave, soon to be revived by Verdi’s swirling dance themes). In *Rigoletto*, the fragmentation of space enhances the expression of suspended time: see the “Caro nome” pantomime, with Gilda appearing in the street, disappearing into the house, and reappearing on the terrace, while, in the foreground, the choir of kidnappers, holding their breath, comment on her beauty. Also, see Sparafucile’s den, a two-storied ruined building whose interior is clearly visible from the outside, the centre of a crushing space that extends to the landscape, the sounds and noises of wind, thunder, the clock that marks the hours, Gilda knocking at the door, the song of the Duke, all coming from different places, near and far, a sign of the randomness of fate that is about to hit mankind.

In *Trovatore* there are frequent instances of offstage voices and sounds with different functions: they always determine a vicissitude, or materialize the images evoked in the metaphysical time of the visions, or take us to an absolute dimension, where the clash between primordial principles is enhanced,



Luigi Ghirri,
Bitonto, 1990.

like the one between love and death in the “Miserere” scene, or the one between sacred and profane in the cloister. In the first scene of *Traviata*, the contrast between the party going on in the inner rooms and the private drama taking place in the foreground makes a vivid clash between Violetta and the environment she is soon going to leave to find her own self. Not to mention the extraordinary effect produced, at the end of Act I, by Alfredo’s offstage part, so replete with psychological, spatial, semiotic and memorial implications that it would be too long to explain here, and which give that song an impressive force suitable to the content it conveys. The expressive function obtained through the articulation of the sound space is not exhausted in a single framework, but eventually reverberates throughout the work: in fact, not only does it highlight specific content, but lends a physical dimension to

ne commenta la bellezza; oppure la stamberga di Sparafucile, vista in sezione e divisa tra alto e basso, fuori e dentro, centro di una frantumazione spaziale che si estende al paesaggio, con i suoni e i rumori del vento, del tuono, dell’orologio che segna le ore, di Gilda che batte alla porta, della canzone del duca, tutti provenienti da punti diversi, vicini e lontani, segno della casualità del destino che sta per colpire gli uomini. Nel *Trovatore* i casi frequenti di voci e suoni fuori scena hanno altre funzioni: determinano sempre una peripezia; concretano le immagini evocate nel tempo metafisico delle visioni; ci trasportano in una dimensione assoluta, in cui avviene lo scontro tra principi primordiali, come quello tra amore e morte nella scena del “Miserere”, o tra sacro e profano in quella del chiostro.

Nella prima scena della *Traviata*, il contrasto tra la festa che continua nelle stanze interne, e il dramma privato che si svolge in primo piano, rende icastica la contrapposizione tra Violetta e l’ambiente da cui lei si staccherà, ritrovando se stessa. Per non dire dello straordinario effetto determinato, alla fine del primo atto, dal canto fuori scena di Alfredo, così ricco di valenze psicologiche, spaziali, semiotiche, memoriali che sarebbe qui troppo lungo illustrare e che danno a quel canto una forza impressiva adeguata al contenuto che deve rappresentare. La funzione espressiva ottenuta attraverso l’articolazione sonora dello spazio non si esaurisce, infatti, nel singolo quadro ma finisce per riverberarsi su tutta l’opera: essa, infatti, non solo esalta contenuti specifici, ma presta una dimensione fisica alla durata interiore. “Il tempo qui diventa spazio” potremmo commentare, rubando la battuta dalla bocca di Gurnemanz. Queste e altre differenze, impossibili, qui, da analizzare, caratterizzano le parti della “trilogia popolare”, trilogia fondamentalmente disunita che addita nella poliedricità il tratto più stupefacente dell’invenzione verdiana, capace non solo di rinnovarsi nel tempo ma di incarnare un’idea morale in modi diversissimi, nel breve volgere di due anni cruciali.

internal duration. “Time here becomes space” we may comment, stealing Gurnemanz’s remark. These and other differences, impossible to analyze here, characterize the operas of the “popular trilogy”, a fundamentally disunited trilogy that marks out polyhedricity as Verdi’s most amazing invention, not only capable of renewing in time but of embodying a moral idea in very different ways within the short span of two crucial years.

¹ *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, Roma, Reale Accademia d’Italia, poi Accademia dei Lincei, 1935-47, 4 voll., vol. I, p. 16.

² A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859 (ed. critica a cura di U. Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 203-204).

¹ *Carteggi verdiani*, edited by A. Luzio, 4 vols, (Rome, 1935-47, Reale Accademia d’Italia, then Accademia dei Lincei), vol. I, p. 16.

² A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florence, Tofani, 1859 (critical edition by U. Piovano, Milan, Rugginenti, 2001, p. 203 to 204).

La spazializzazione dei suoni

di Alvise Vidolin



Luigi Ghirri,
Caserta, 1987.

Abbiamo la possibilità di consentire all'orecchio di sentire più lontano. Abbiamo anche diversi echi artificiali e straordinari che riflettono la voce molte volte e agiscono come se la lanciassero; e alcuni che la restituiscono più forte, alcuni più acuta e altri più profonda; anzi alcuni rendono la voce diversa da quella che ricevono nelle lettere o nel suono articolato. Abbiamo anche strumenti per trasportare i suoni attraverso tronchi e tubi, lungo insolite linee e distanze.
(Francis Bacon, *New Atlantis*, 1624-1626)

Quando si ascolta la musica, ma anche quando la si analizza o se ne discute, la nostra attenzione si rivolge agli elementi fondamentali della composizione che sono l'altezza e la durata dei suoni, agli aspetti armonici o formali dell'opera, alle frasi melodiche, ai gesti ritmici, alla tessitura timbrica, al virtuosismo esecutivo ecc.; lo spazio quasi mai viene preso in considerazione in quanto è un elemento dato, creato dall'architetto che ha costruito la sala o il teatro in cui avviene l'esecuzione, oppure fissato a priori dal genere musicale. Ma il nostro sistema percettivo è molto attento alle informazioni spaziali che provengono dal mondo dei suoni ed è un peccato che la musica abbia poco curato le possibilità espressive di questo elemento sensoriale. In realtà ci sono state delle eccezioni e non mancano nella storia della musica illustri esempi di lavori musicali in cui lo spazio assume un ruolo importante. Basti pensare ai cori "battenti" di Giovanni Gabrieli nella Basilica di San Marco a Venezia (*Cantiones Sacrae*, 1578; *Sacrae Symphoniae*, 1597; *Symphoniae Sacrae*, 1615), ai lavori di Wolfgang Amadeus Mozart per orchestra nei quali è importante la localizzazione sonora dei gruppi strumentali (*Serenata notturna* K 239, per due piccole orchestre, 1776; *Notturmo* K 286 per quattro orchestre), all'idea di spazio di Hector Berlioz introdotto in musica con funzione drammatica

The Spatialisation of Sounds

We have certain helps which, set to the ear, do further the hearing greatly. We have also divers strange and artificial echoes, reflecting the voice many times, and, as it were, tossing it; and some that give back the voice louder than it came, some shriller and some deeper; yea, some rendering the voice, differing in the letters or articulate sound from that they receive. We have all means to convey sounds in trunks and pipes, in strange lines and distances.
(Francis Bacon, *New Atlantis*, 1624-1626)

When we listen to music, and also when we analyze or debate it, our focus is on the fundamentals of composition: the height and duration of sounds, the harmonic and formal aspects of the piece, the melodic phrases, the rhythmic gestures, the tone colour, the performer's virtuosity, etc. Space is seldom considered, as it is a given element, created by the architect who built the concert hall or the theatre where the music is performed, or set a priori by the musical genre. But our perceptual system is extremely aware of the spatial information embedded in the world of sound, and it is a shame that music has shown such little care for the expressive possibilities of this sensory element. In fact, there have been exceptions, and the history of music provides several illustrious examples of musical works in which space plays an important role. Just think of the *cori battenti* Giovanni Gabrieli composed for the Basilica of St. Mark in Venice (*Cantiones Sacrae*, 1578; *Sacrae Symphoniae*, 1597; *Symphoniae Sacrae*, 1615); the orchestral works by Wolfgang Amadeus Mozart, in which the sound localization of the instrumental groups is very important (*Night Serenade*

K 239, scored for two small orchestras, 1776; *Notturmo* K 286 for four orchestras); the idea of space Hector Berlioz introduced into music with a dramatic function (*Grand Funeral and Triumphal Symphony*, for two orchestras and chorus, 1840; *L'Impériale*, cantata for double chorus, 1854); the orchestral works by young Karlheinz Stockhausen (*Gruppen*, for three orchestras, 1955-57; *Carré*, for four orchestras and four choirs, 1959-60). These are just some reference points.

But music is a contrivance, and as such its elements must be able to be transformed at will: including space, which, in order to be used, must be manipulated. In the past this was only occasionally possible. It was only in the second half of the XX century that electro-acoustic technology began to develop, which can give free expression to the control of space and allow the musician to control and manipulate the spatial dimension of sound alongside its other dimensions as length, height and tone. Today, therefore, space has become music's fourth dimension, and as such it is slowly changing the way people think of and listen to music. Several important works of the second half of the XX century have already amply demonstrated this, in the field of electronic music (*Gesang der Jünglinge*, 1955-56, and *Kontakte*, 1959-60, by Karlheinz Stockhausen, *La Fabbrica Illuminata*, 1965, by Luigi Nono, etc.), of computer music (*Turenas*, 1972, by John Chowning) and of Live Electronics (*Repons*, 1981, by Pierre Boulez, *Prometheus*, 1984-85, by Luigi Nono, etc.).

The concept of space in music, thus, has considerably changed during the XX century due to the presence of several concomitant and somehow complementary factors: scientific research in the field of acoustics and psycho-acoustics; electro-acoustic technology and in particular the microphone-amplifier-speaker chain; the birth of electronic music, the sound source of which has no physical-spatial identity; the virtual reality of computer science applied to the world of sounds, and, last but not least, the artists' curiosity and need to musically articulate the space parameter. All this has resulted in thousands different "spaces" that are ultimately nothing

(*Grande sinfonia funebre e trionfale*, per due orchestre e coro, 1840; *L'Imperiale*, cantata per due cori, 1854); ai lavori per gruppi orchestrali del giovane Karlheinz Stockhausen (*Gruppen*, per tre orchestre, 1955-57; *Carré*, per quattro orchestre e coro, 1959-60); tanto per dare alcuni punti di riferimento.

Ma si sa che la musica è artificio e come tale richiede di poter trasformare a piacimento gli elementi che la compongono e quindi anche lo spazio, per poter essere utilizzato, deve essere manipolabile; ciò nel passato è stato possibile in maniera occasionale. Solo a partire dalla seconda metà del xx secolo si è cominciata a sviluppare la tecnologia elettroacustica in grado di dare libertà espressiva al controllo dello spazio e consentire al musicista di controllare e manipolare questa dimensione sonora al pari delle altre dimensioni musicali quali durata, altezza e timbro. Oggi, pertanto, lo spazio è diventato la quarta dimensione della musica e come tale sta lentamente cambiando il modo di pensarla e di ascoltarla, come hanno già ampiamente dimostrato importanti lavori musicali della seconda metà del Novecento di musica elettronica (*Gesang der Jünglinge*, 1955-56, e *Kontakte*, 1959-60, di Karlheinz Stockhausen; *La Fabbrica Illuminata*, 1965, di Luigi Nono, ecc.), di *computer music* (*Turenas*, 1972, di John Chowning) e di *Live Electronics* (*Repons*, 1981, di Pierre Boulez; *Prometeo*, 1984-85, di Luigi Nono; ecc.).

Il concetto di spazio in musica, quindi, si è notevolmente modificato nel corso del xx secolo grazie alla presenza di più fattori concomitanti e per certi aspetti complementari: le ricerche scientifiche nel campo della acustica e della psicoacustica; la tecnologia elettroacustica ed in particolare la catena microfono-amplificatore-altoparlante; la nascita della musica elettronica, la cui sorgente sonora è priva di alcuna identità fisico-spaziale; la realtà virtuale dell'informatica applicata al mondo dei suoni; e non ultima la curiosità e la necessità artistica di articolare musicalmente il parametro spazio. Tutto ciò si è tradotto in mille "spazi"

diversi che in ultima analisi non sono altro che le diverse facce di una delle dimensioni percettive più importanti della nostra cultura sensoriale.

Grazie alle nuove tecnologie, quindi, una sorgente sonora acustica (come una voce o uno strumento musicale) può essere collocata in un punto qualsiasi dello spazio virtuale realizzato mediante un sistema di altoparlanti.

L'elettroacustica, in questo caso, non si utilizza per amplificare i suoni, come avviene nella maggior parte della musica "leggera", bensì per la loro *spazializzazione*, ovvero per dare loro una precisa posizione nello spazio sonoro. È possibile variare nel tempo tale posizione simulando, in questo caso, un vero e proprio percorso spaziale con velocità e accelerazioni diverse. Oltre a ciò va evidenziato il fatto che si possono simulare veri e propri spazi virtuali grazie ai quali si trasforma l'acustica del teatro in cui avviene l'esecuzione ottenendo così ambienti sonori di dimensioni e caratteristiche acustiche particolari.

more than the different aspects of one of the most important perceptive dimensions of our sensorial culture.

Thanks to new technologies, therefore, an acoustic sound source (such as a voice or a musical instrument) can be placed anywhere within the virtual space created by a system of speakers.

Electro-acoustics, in this case, is not used to amplify the sounds, as in most pop music, but to *spatialise* them, that is, to give them a precise position within the soundscape. It is possible to vary such a position in time by simulating a sort of path with different speeds and accelerations. In addition, it should be noted that it is possible to simulate real virtual spaces through which the acoustics of the venue can be transformed. This results in different sound environments with peculiar dimensions and acoustic characteristics.

Un uomo che cammina

Luigi Ghirri e il paesaggio della pianura

di Danilo Montanari

Luigi camminava velocemente, camminava e fotografava, divertendosi come un bambino curioso a cui avessero appena regalato la prima macchina fotografica. “Da parte mia – scriveva Ghirri – vi è stato un accentuato interesse verso certi luoghi, che possiamo chiamare architettura. Le case che componevano la strada dove abitavo, le strade che percorrevo ogni giorno erano e sono l’architettura. Le porte, i colori degli intonaci, i rivestimenti, i vasi che decoravano le finestre erano le tessere degli edifici. Tessere che ho indagato con affetto. Proprio perché anonime e sperdute, sembravano attendere qualcuno che conferisse loro una identità”. Le case di Luigi erano il laboratorio dove nasceva il suo lavoro, il mondo interno dell’esterno dell’interno, per usare le parole di un autore che Luigi ha molto amato, Peter Handke.

Erano case speciali, la sua di Formigine una anonima villetta a schiera, ai margini di un campo, tra strade tutte uguali, ma come per incanto prima di svoltare per casa proprio sul ciglio di un fosso c’era un fabbro che aveva la propria officina all’aperto, un carro, un bancone, una fornace, il che dava alla geometria della periferia un’aria di sogno, particolarmente nelle giornate di nebbia. Poi negli ultimi anni si trasferì a Roncocesi in una di quelle grandi case di campagna, a base quadrata, con un largo corridoio centrale che la attraversava da parte a parte. Era finalmente entrato nella sua fotografia. Con un particolare che la rendeva ancora più sua: nel centro della casa c’era una stanzetta dove viveva una vecchia signora che non usciva mai. Luigi se l’era tenuta, non se la sentiva di toglierla dalla casa di una vita. Non l’ho mai vista la signora e ancora oggi mi chiedo se esistesse davvero o se Luigi si fosse divertito a raccontarmi una delle sue visioni, oppure se semplicemente mi sarebbe piaciuto che così fosse.

Walking man

Luigi Ghirri and the landscape of the plains

Luigi walked fast, he walked and shot, and had fun as a curious child with his first camera. “As for me - he wrote – I took a strong interest in those places we can call architecture. The houses on the street where I lived, the streets I walked every day... these were and are architecture. The doors, the colours of the plaster, the coatings, the vases on windowsills were the tiles of the buildings, tiles I investigated with affection. They were anonymous and remote, and seemed to wait for someone who could give them an identity.” Luigi’s houses were his lab, the innerworld of the outerworld of the innerworld, as his beloved Peter Handke would say. They were special houses: his own one in Formigine, an anonymous terraced house on the edge of a field where the streets were all alike, but, by magic, before turning the corner for home, right on the edge of a ditch, there was a blacksmith with an open-air workshop, a wagon, a table, a furnace which gave a dreamy air to the town outskirts, especially on foggy days. Then he moved to Roncocesi, in a large square country house with a wide central corridor running from side to side. He had finally entered his photography. There, something special made it even more “his house”: in the centre of the building was a small room where an old lady lived who never left the house. Luigi had let her be there, he did not want to remove her from the house of a lifetime. I’ve never seen the lady and I am still wondering whether she really existed, whether Luigi had just mocked me with one of his visions or whether I just would like it to be true.



Luigi Ghirri,
Parma, Riparazioni biciclette,
Oltretorrente.

Opere dell'ingegno. Musica del cuore.



Gruppo Nettuno SpA - Via Braille, 4 - Ravenna, Fornace Zarattini
Gruppo Nettuno per Ravenna Festival



Poderi dal
Nespoli
1929

Winemaking & Lifestyle



*Non è a caso
che ciò che proviene
dall'uva viene
chiamato spirito.
È perché ha un'anima.*



Villa Rossi, 50 - 47012 Nespoli (FC) - Italia - T: +39 0543 989637 - news.poderidalnespoli.com

Trilogia d'Autunno

Vendemmia d'Autunno



RAVENNA FESTIVAL

Gli artisti



Poderi dal 1^o
Nespoli
1929

PODERI DAL NESPOLI s.r.l.
Azienda Agricola - Villa Rossi, 50 - 47012 Nespoli (FC) - Italia
T: +39 0543 989637 - F: +39 0543 989247 - news.poderidalnespoli.com



© 2012 digitalphotoalexrety

Nicola Paszkowski studied Orchestra conducting at the “Luigi Cherubini” Conservatory in Florence, obtaining his degree with top marks. He took part in post-graduate courses given by Ferdinand Leitner, Carlo Maria Giulini and Emil Tchakarov. Active both in the symphonic and operatic field, he has cooperated with Orchestra della Toscana, Teatro Verdi in Pisa, Orchestra Pomeriggi Musicali in Milan, Orchestra Regionale del Lazio, Orchestra Filarmonica in Turin, Sinfonica Siciliana, Haydn Orchestra of Bozen, Orchestra of Teatro Lirico in Cagliari, Orchestra of Teatro Massimo in Palermo, Symphony Orchestra in Montecarlo, Krakow Orchestra. He is the teaching conductor of Vincenzo Galileo Orchestra of Fiesole School of Music and since 2000, of Orchestra Giovanile Italiana, and with them he conducted in important concert seasons in Italy and abroad. In 2009, he was invited by Riccardo Muti at Ravenna Festival to conduct a concert with the Luigi Cherubini and the Italian Youth Orchestras, and in the same year, Krzysztof Penderecki invited him to conduct the opening concert of the Beethoven Festival in Warsaw. In 2010, he conducted the concert on the fifth Anniversary of the Pontificate of Pope Benedict XVI, hosted by the Italian President Giorgio Napolitano. In the autumn he was a guest of the Anima Mundi festival and conducted *Il Trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti, staged at the Alighieri Theatre in Ravenna, in other Italian theaters and in Oman. With the Italian Youth Orchestra he was also the protagonist of the Concert for Peace in Israel and Palestine, broadcasted by RAI worldwide. In 2011, Riccardo Muti asked him to conduct in his place *Nabucco* at Teatro Mariinskij in St Peterburg with the Orchestra and Choir of the Rome Opera House, for the celebrations of the 150th anniversary of the Unification of Italy. In December 2011 he was asked to found the new Youth Orchestra of the Rome Opera House, which debuted under his baton at the Caracalla Festival in the summer of 2012.

Nicola Paszkowski

Diplomatosi in Direzione d’orchestra con il massimo dei voti al Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, prende parte ai corsi di perfezionamento tenuti da Ferdinand Leitner, Carlo Maria Giulini, Emil Tchakarov. Attivo sia in campo sinfonico sia nel teatro d’opera, ha collaborato con numerose orchestre e istituzioni tra le quali: Orchestra della Toscana, Teatro Verdi di Pisa, Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, Regionale del Lazio, Filarmonica di Torino, Sinfonica Siciliana, Haydn di Bolzano, del Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Massimo di Palermo, Orchestra Filarmonica di Montecarlo, Filarmonica di Cracovia. È direttore docente dell’Orchestra “Vincenzo Galilei” della Scuola di Musica di Fiesole e, dal 2000, dell’Orchestra Giovanile Italiana, con le quali è stato più volte invitato a dirigere in importanti stagioni concertistiche in Italia e all’estero. Nel 2009 ha diretto l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini e la Giovanile Italiana al Ravenna Festival su invito di Riccardo Muti e, nello stesso anno, Krzysztof Penderecki lo ha invitato a dirigere il concerto di apertura del Festival Beethoven a Varsavia. Nel 2010 ha diretto il concerto in onore del quinto anniversario del pontificato di Benedetto XVI, offerto dal Presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano; è stato ospite del Festival Anima Mundi; e ha diretto *Il Trovatore*, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, in scena all’Alighieri di Ravenna, in altri teatri italiani e successivamente in tournée in Oman. Con l’Orchestra Giovanile Italiana è stato inoltre protagonista del concerto per la pace che si è svolto in Israele e Palestina, trasmesso in mondovisione dalla Rai. Nel 2011 ha sostituito Riccardo Muti alla guida dell’Orchestra e del Coro del Teatro dell’Opera di Roma per il *Nabucco* eseguito al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, in occasione dei festeggiamenti per i 150 anni dell’Unità d’Italia. Nel dicembre 2011 è stato chiamato a costituire la nuova Orchestra Giovanile del Teatro dell’Opera di Roma, la quale ha debuttato, sotto la sua direzione, nel luglio 2012 al Festival di Caracalla.

Cristina Mazzavillani Muti



Maria Cristina Mazzavillani Muti è nata e vive a Ravenna. Dopo gli studi liceali si diploma nel 1965 in Pianoforte didattico e Canto artistico con il massimo dei voti al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano. Nel 1966 la sua carriera di cantante inizia all’insegna del successo: vince infatti i concorsi indetti dalla Radio Televisione Italiana e dall’As. Li. Co., oltre a quello di canto liederistico di Bardolino. Ed è proprio al Lied che si dedica con passione, esibendosi nelle principali stagioni concertistiche italiane, accompagnata al pianoforte da Riccardo Muti e Antonino Votto. Nel 1967 debutta nell’opera lirica come protagonista dell’*Osteria di Marechiaro* di Paisiello al Teatro dell’Arte di Milano, diretta da Riccardo Muti. Abbandona poi la carriera per dedicarsi alla famiglia, ma alla fine degli anni Ottanta la sua Città la convince a mettere a frutto la propria esperienza culturale nell’organizzazione di un evento di respiro internazionale. Nel 1990 nasce così il Ravenna Festival, di cui da allora presiede il comitato artistico. Nell’ambito del Festival si fa promotrice del progetto “Le vie dell’amicizia” che dal 1997 vede la città e il suo Festival ripercorrere idealmente le antiche rotte di Bisanzio, crocevia di popoli e culture, gettando “ponti” di amicizia verso città simbolo della storia, sia antica che contemporanea, come Sarajevo, Beirut, Gerusalemme, Mosca, Erevan, Istanbul, New York “Ground Zero”, Il Cairo, Damasco, El Djem, Meknès, Roma, Mazara del Vallo, Trieste e Nairobi. Particolarmente significativo ed originale è anche il percorso che l’ha vista farsi promotrice di veri e propri innovativi “laboratori” dedicati ai giovani nell’ambito dell’opera lirica, a partire da quello sull’*Orfeo* di Monteverdi (Teatro Alighieri 1995), dove cantanti, registi, scenografi e musicisti di talento, da lei stessa selezionati, hanno potuto interagire creativamente, affrontando il linguaggio dell’opera con un approccio fresco ed innovativo. Molti di questi giovani artisti hanno potuto fare il loro ingresso da protagonisti nei palcoscenici nazionali ed internazionali. Nel 2001, nell’ambito di Ravenna Festival, cura la messa in scena dell’opera *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini,

Maria Cristina Mazzavillani Muti was born in Ravenna, where she still lives. After high school, she studied piano and singing in Milan, at the “Giuseppe Verdi” Conservatory, where she got her diploma with top marks in 1965. Her singing career began in 1966, and success was immediate: she won competitions organised by the Italian public service broadcaster, RAI, by As.Li.Co., and a Lied singing prize at Bardolino. Lied was her passion, and she performed in several concerts in Italy, with Riccardo Muti and Antonino Votto on the piano. In 1967 she debuted as an opera singer with the lead role in Paisiello’s *Osteria di Marechiaro* in Milan (Teatro dell’Arte), under the baton of Riccardo Muti. She then left her career and devoted herself to her own family, until, in the late ’80s, her birthplace city, Ravenna, persuaded her to invest her culture and experience in the organisation of an international event: Ravenna Festival was thus born under her Artistic Direction. Within the Festival, in 1997, she promoted the “Paths of Friendship” project, a sort of twinning of the city and its Festival with other emblematic cities worldwide: backtracking on the ancient route to Byzantium, the crossroads of peoples and cultures, the project touched Sarajevo, Beirut, Jerusalem, Moscow, Yerevan, Istanbul, New York’s “Ground Zero”, Cairo, Damascus, El Djem, Meknès, Rome, Mazara del Vallo, Trieste and Nairobi. Cristina Muti is also the promoter of innovative “workshops” for young opera artists: the first one concerned Monteverdi’s *Orfeo* (Alighieri Theatre, Ravenna, 1995), and saw the talented singers, directors, set designers and musicians she had herself selected bring fresh air and a new approach to the production of the opera. For several of these artists, this was their first protagonists’ role on the national and international stage. Ravenna Festival 2001 saw Cristina stage Bellini’s *I Capuleti e i Montecchi* with the extensive use of cutting-edge technology: this was probably the first successful attempt at combining virtual image and sound spatialisation with opera.

In 2003 Cristina put her signature on a new opera, Verdi's *Il Trovatore*, renewed in 2010 in Italy and abroad. Her passion for visual image and her love for her birthplace came together in a film she wrote and directed: *Che fai tu luna*, presented at the Rome Film Festival in 2006. 2007 saw her return to musical theatre with a video-opera, *Pietra di diaspro*, composed by Adriano Guarnieri and produced by Teatro dell'Opera, Rome. 2008 saws the creation of *Traviata* for Ravenna Festival: her choice fell on the poetic use of cutting-edge lighting techniques and, once again, on the bold use of sound spatialisation. In 2010 she signed the creation, direction and visual concept of *Tenebrae*, a video-scenic cantata for recorded voices, 14-members ensemble and live electronics, by Adriano Guarnieri. In 2005 the President of the Italian Republic conferred her the highest national recognition for her remarkable achievements in culture.

avvalendosi di un uso strutturale e intensivo di innovative tecnologie multimediali: probabilmente il primo, riuscito esempio di applicazione dell'immagine virtuale, coniugata alla spazializzazione sonora, al teatro musicale. Nel 2003 firma una nuova regia d'opera, *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, un allestimento ripreso ed aggiornato nel 2010 per una lunga tournée in Italia ed all'estero. La passione per l'immagine e la sua terra trovano un punto d'incontro anche nel progetto cinematografico *Che fai tu luna*, di cui cura regia e sceneggiatura, presentato al Festival del Cinema di Roma nel 2006. Del 2007 è la regia dell'opera-video *Pietra di diaspro* composta da Adriano Guarnieri e prodotta del Teatro dell'Opera di Roma. Nel 2008 al Ravenna Festival è la volta di *Traviata* con una regia imperniata su un poetico gioco di illuminotecnica e su un'ardita spazializzazione digitale del suono. Nel 2010 firma ideazione, regia e visual concept di *Tenebrae*, cantata video-scenica per voci su nastro magnetico, ensemble di 14 esecutori e live electronics, composta da Adriano Guarnieri. Nel 2005 il Presidente della Repubblica Italiana le ha conferito l'onorificenza di Grand'Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana per il suo impegno in ambito culturale.

Vincent Longuemare



Nato a Dieppe, dopo gli studi storici e teatrali a Rouen e a Parigi, nel 1983 viene ammesso alla sezione teatrale dell'Institut National Supérieur des Arts a Bruxelles. Partecipa inoltre a numerosi stage e collabora con registi quali Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berutti. Titolare di una borsa di studio del Ministero della Cultura francese nel 1987, collabora a più riprese come assistente alla regia con Robert Altman (*The Rake's Progress* di Stravinskij a Lille e i film *Beyond Therapy* e *All'opera*) e prosegue la sua formazione tecnica all'Opéra de la Monnaie - De Munt di Bruxelles. Nel 1987 entra a far parte dell'Atelier Théâtral de Louvain La Neuve diretto da Armand Delcampe, dove collabora regolarmente con Josef Svoboda. Collabora inoltre come disegnatore con giovani registi o autori quali Xavier Lukomsky e Leila Nabulsi, e sceglie risolutamente le vie di un teatro e di una danza contemporanei: collabora con il Théâtre Varia, L'Atelier St-Anne, la Compagnie José Besprosvany; diventa collaboratore regolare del Kunsten Festival des Arts di Bruxelles. Nel 1992 si unisce alla compagnia di Thierry Salmon, dove scopre un teatro che non è solo produzione ma anche sperimentazione, un modo di interpretare la vita, un mezzo per educare il proprio sguardo e la propria coscienza in un rapporto critico e dialettico tra i processi di creazione che in seguito gli permetteranno di indagare qualsiasi campo applicativo dell'illuminotecnica. Con Salmon approda nel 1992 in Italia, e vi si trasferisce nel 1996. Continua a interessarsi di teatro e danza contemporanei assieme a compagnie e autori di respiro internazionale come La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, la compagnia italo-ceca Déjà-Donné, Kismet Opera, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti. Si interessa, su richiesta, anche di illuminazione architetutturale, per esempio nel Convento barocco di Melpignano; e disegna scenografie partendo dalla luce. Nel campo dell'opera lirica, ha collaborato tra gli altri con Daniele Abbado, Mietta Corli e con Cristina Mazzavillani Muti, per la quale ha curato le luci per

Born in Dieppe, after taking history and theatre studies in Rouen and Paris, in 1983 he was admitted to the theatre section of Institut National Supérieur des Arts in Brussels. He participated in numerous stages and worked with such directors as Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berutti. As the holder of a scholarship from the French Ministry of Culture, in 1987 he collaborated on several occasions as an assistant director to Robert Altman (Stravinsky's *Rake's Progress* in Lille, the film *Beyond Therapy* and *All'opera*). He then continued his technical training at Opéra de la Monnaie - De Munt in Brussels. In 1987 he joined the Atelier Théâtral de Louvain La Neuve, directed by Armand Delcampe, where he regularly collaborated with Josef Svoboda. He also worked as a designer with young filmmakers and authors such as Xavier Lukomsky and Leila Nabulsi then decided to dedicate himself to contemporary theatre and dance: he worked with Théâtre Varia, L'Atelier St-Anne, the José Besprosvany company, and then started a regular collaboration with Kunsten Festival des Arts in Brussels. In 1992 he joined the company of Thierry Salmon, where he discovered a sort of theatre that is both production and experimentation, a key to the interpretation of life, a way to educate our eyes and conscience to a critical and dialectical relationship among the processes of creation. This will later guide him in the investigation of all the applications in the field of lighting techniques. With Salmon he arrived in Italy in 1992, moving there definitely in 1996. His interest in contemporary theatre and dance brought him to collaborate with several major international companies: Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, the Italo-Czech Déjà-Donné, Kismet Opera, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti. On request, he got involved in architectural lighting, for example for the Baroque Convent of Melpignano, and started drawing architectures with light. In the field of opera, he has worked with, among others, Daniele Abbado, Mietta

Italo Grassi



Corli and Cristina Mazzavillani Muti, for whom he designed the lights for *Traviata* in 2008, *Tenebrae* (by Adriano Guarnieri) and *Trovatore* in 2010. Recently, for Ravenna Festival 2012, he designed the lights for *Sancta Susanna*, directed by Chiara Muti, and *Nobilissima visione*, choreographed by Micha van Hoecke, both conducted by Riccardo Muti.

He also holds teaching *workshops and* internships for the Italian Theatre Organisation (ETI) or specialized firms. He is the author of texts on dramaturgy and the poetics of light. He is now working on the project of creating a national school for stage technicians – la Scuola Leggera/The Light School – for which he has already drawn out a programme based on his teaching experiences in Naples, Ravenna and Prague.

In 2007 he won a Special Ubu Prize as Light designer “for having, for so many years, characterised the shows by Teatro delle Albe with a scenographical spirit that complements the director’s work”.

La Traviata nel 2008, *Tenebrae* (musica di Adriano Guarnieri) e *Il Trovatore* nel 2010. Recentemente, per Ravenna Festival 2012, ha disegnato le luci per *Sancta Susanna*, con la regia di Chiara Muti, e per *Nobilissima visione*, con la coreografia di Micha van Hoecke, entrambe dirette da Riccardo Muti.

Coltiva anche l’insegnamento in workshop per l’Ente Teatrale Italiano o ditte specializzate, arrivando anche alla scrittura di testi sulla drammaturgia e la poetica della luce.

È impegnato nel processo di creazione di una scuola nazionale per tecnici dello spettacolo – la Scuola Leggera/The Light School – di cui ha redatto il progetto pedagogico sulla base di esperienze didattiche condotte a Napoli, Ravenna e Praga.

Nel 2007 ha vinto il Premio Speciale Ubu per le luci con la seguente motivazione dalla giuria: “per aver segnato ormai da anni gli spettacoli delle Albe con uno spirito scenografico che integra il lavoro registico”.

Nato a Reggio Emilia, si diploma con una tesi sperimentale in Scenografia nel 1985, con il massimo dei voti, presso l’Accademia di Belle Arti di Bologna, alla scuola di Mario Ceroli ed Enrico Manelli. Per alcuni anni affianca l’attività scenografica nel teatro di prosa all’insegnamento di Disegno e Storia dell’Arte. Sue esperienze nel New Industrial Design vengono segnalate nelle riviste specializzate e viene invitato a diverse esposizioni internazionali.

Nel 1987, Carlo Fontana e Paolo Bassi lo chiamano al Teatro Comunale di Bologna, dove rimarrà fino al 2000 ricoprendo l’incarico di Direttore degli allestimenti scenici a partire dal 1993. Sono questi gli anni in cui debutta nella lirica come scenografo e costumista, collaborando con diversi registi e teatri internazionali.

Oltre poi a curare spazi museali ed espositivi, tiene consulenze di direzione tecnica per diverse realtà teatrali internazionali.

Dal 2006 è, inoltre, docente di Allestimenti alla Libera Università delle Arti (L. UN. A) di Bologna.

Dal 2008 è Direttore degli allestimenti scenici al teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

Tra le produzioni a cui ha lavorato si ricordano *L’elisir d’amore* al Suntory Hall di Tokyo per la regia di Lorenzo Mariani (1999) e *Robert le diable*, sempre per la regia di Mariani, al festival di Martina Franca. Per lo stesso festival, nel 1998, *Il fortunato inganno* con la regia di Guido De Monticelli ha vinto i premi Abbiati e Samaritani. Con il regista Francesco Esposito, ha firmato *Maria Stuarda*, riproposto dal 2001 in molti teatri europei, poi, nel 2003, ha inaugurato il ritorno dell’Opera di Roma a Caracalla con *Carmen*.

Nell’ambito della musica contemporanea ha lavorato tra gli altri con Fabrizio Festa, Marco Biscarini, le sorelle Lebègue, Nicola Tescari; ha firmato le scene dell’opera *Tosca, amore disperato*, scritta e musicata da Lucio Dalla, e progettato scene e costumi delle tre nuove opere di Marco Betta e Rocco Mortelliti tratte dai racconti de *Il commissario di bordo* di Andrea Camilleri. Sempre con Mortelliti, ha curato una particolare edizione del *Barbiere di Siviglia*, poi ancora con Mortelliti e Camilleri, nel

Born in Reggio Emilia, Grassi graduated with honours in 1985 with a thesis in Stage Design at the Academy of Fine Arts in Bologna, under Mario Ceroli and Enrico Manelli. For several years, alongside his work for the theatre, he was a teacher of Design and Art History. His experiences with New Industrial Design are featured in specialised magazines, and he was also invited to several international exhibitions. In 1987, Carlo Fontana and Paolo Bassi wanted him at Teatro Comunale in Bologna, where he worked as Set Design Director from 1993 to 2000. In this period he made his opera debut as Set and Costume designer, collaborating with various directors and international theatres. Grassi is also the curator of several museum spaces and exhibitions, and works as a technical consultant for several international theatres. Since 2006 he has also been teaching Set Design at the Free University of the Arts (L.UN.A) in Bologna.

He has been the Set Design Director of Maggio Musicale Fiorentino since 2008.

Among the productions he worked on, we recall *L’elisir d’amore* at the Suntory Hall in Tokyo (1999), and *Robert le diable* at the festival of Martina Franca, both directed by Lorenzo Mariani. At the same Martina Franca festival, *Il fortunato inganno* directed by Guido De Monticelli won the Abbiati and Samaritani awards in 1998. With director Francesco Esposito, Grassi signed *Maria Stuarda*, revived in many European theatres since 2001. In 2003, Grassi and Esposito marked the return of Opera di Roma to Caracalla with their production of *Carmen*.

Within contemporary music, Grassi has worked with Fabrizio Festa, Marco Biscarini, the Lebègue sisters and Nicola Tescari among others; he signed the scenes of *Tosca, desperate love*, written and composed by Lucio Dalla, and designed the sets and costumes for three new works by Marco Betta and Rocco Mortelliti drawn from the stories from Andrea Camilleri’s *Il commissario di bordo*. Again with Mortelliti, Grassi worked on a special production of



Il Barbiere di Siviglia, and once again with Mortelliti and Camilleri, he staged *Cavalleria rusticana* in 2012. With director Marco Gandini, instead, he worked on *Dittico Paisiello* and *Cavalleria rusticana/Vida breve* (2004), on *Traviata* for several theatres in Lombardy and Genoa, and on *Finta semplice* (Venice). In 2006 he worked on *I giuochi d'Agrigento* (Martina Franca), *I Pagliacci* (Sassari) and *Così fan tutte*, (Piacenza), co-produced with Tel Aviv where he had signed the stage design for *Le nozze di Figaro* conducted by Zubin Mehta in 2004. For eight years he worked in Japan on the production of several of Verdi's lesser-known operas (Theater Biwako Hall, Kyoto): four shows received important awards from the Japanese government and critics, including *Il Corsaro*, in 2006, directed by Keisuke Suzuki. This experience was recorded in a volume devoted to Grassi's scenic work. With Marco Gandini, in 2007, Grassi opened with *Pia de' Tolomei* a new theatre in Showa University, Tokyo, where the two recently returned with *Falstaff*. In 2005, Grassi worked on two stagings of *Pierino e il lupo*: one with Lucio Dalla for Teatro Comunale di Bologna, the other with Ficarra and Picone for Teatro Massimo in Palermo. In 2007 he worked on the scenes and costumes of Busoni's *Arlucchino* (directed by Dalla) and Stravinsky's *Pulcinella* (choreographed by Luciano Cannito). In 2008 he created a *Beggar's opera* for Teatro Comunale, Bologna. In 2009 he signed a new creation of *Romeo and Juliet* with Cannito for Teatro Massimo, Palermo. Recently, once again directed by Gandini, he staged *Un ballo in maschera* and *Il viaggio a Reims* for Maggio Musicale Fiorentino, Cagnoni's *Don Bucefalo* for the Itria Valley Festival, *L'elisir d'amore* for Tokyo Bunka Kaykan and *Simon Boccanegra* in Seoul, conducted by Myung-Whung Chung. In Ravenna, he worked at *Don Pasquale* conducted by Riccardo Muti (2006), *Traviata*, directed by Cristina Mazzavillani Muti (2008), Mozart's *Betulia liberata*, conducted by Muti and premiered in Salzburg in 2010. Some of his worth-remembering artistic displays are: *La forza e il destino: la fortuna di Verdi in Russia* and *Elisabetta Sirani - pittrice eroina* for the Civic Archaeological Museum of Bologna; *Enigma Helvetia: arti, riti e miti della svizzera moderna* and *Corpi, automi, robots* for the Art Museums of Lugano.

2012, la messa in scena di *Cavalleria rusticana*. Con il regista Marco Gandini, invece, ha lavorato prima al *Dittico Paisiello* poi a *Cavalleria rusticana/Vida breve* (2004), a *Traviata*, nei teatri lombardi e a Genova, e alla *Finta semplice*, a Venezia. Nel 2006 ha lavorato a *I giuochi d'Agrigento* (Martina Franca), *I Pagliacci* (Sassari) e *Così fan tutte*, a Piacenza in coproduzione con Tel Aviv dove nel 2004 aveva realizzato le scene de *Le nozze di Figaro* diretta da Zubin Mehta. In Giappone è impegnato da otto anni nella proposta dei titoli verdiani meno noti (Teatro Biwako Hall, Kyoto): quattro spettacoli hanno ricevuto importanti premi dal governo e dalla critica giapponese, tra cui *Il corsaro*, nel 2006, per la regia di Keisuke Suzuki. Un'esperienza che è stata raccolta in un volume dedicato proprio al lavoro scenografico di Grassi. Nel 2007 ha inaugurato, insieme a Marco Gandini, con *Pia de' Tolomei* il nuovo teatro della Showa University a Tokyo, dove sono tornati recentemente con *Falstaff*. Nel 2005 ha curato due edizioni sceniche di *Pierino e il lupo*: una con Lucio Dalla per il Comunale di Bologna, l'altra con Ficarra e Picone per il Massimo di Palermo. Ha lavorato, nel 2007, all'*Arlucchino* di Busoni (regia di Dalla) e a *Pulcinella* di Stravinskij (coreografie di Luciano Cannito), disegnandone anche i costumi; l'anno dopo a *Beggar's opera* per il Comunale di Bologna. Poi, nel 2009 al Massimo di Palermo, con Cannito ha firmato una nuova creazione di *Romeo e Giulietta*. Recentemente, ancora con la regia di Gandini, è andato in scena al Maggio Musicale Fiorentino con *Un ballo in maschera* e *Il viaggio a Reims*, al Festival della Valle d'Itria con *Don Bucefalo* di Cagnoni, al Bunka Kaykan di Tokyo con *L'elisir d'amore*, e a Seoul con *Simon Boccanegra*, diretto da Myung-Whung Chung. A Ravenna, ha collaborato al *Don Pasquale* diretto da Riccardo Muti (2006), alla *Traviata*, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti (2008), a *Betulia liberata* di Mozart, che, diretta da Muti, ha debuttato a Salisburgo nel 2010. Tra gli allestimenti di mostre, si ricordano: per il Museo Civico Archeologico di Bologna, *La forza e il destino: la fortuna di Verdi in Russia*, *Elisabetta Sirani - pittrice eroina*; per i Musei d'Arte di Lugano, *Enigma Helvetia: arti, riti e miti della svizzera moderna e Corpi, automi, robot*.

Nato a Cagliari, subito dopo la laurea in Storia dell'arte contemporanea, conseguita nel 1994 con una tesi sul lavoro di Piero Tosi e di Luchino Visconti, inizia a lavorare come assistente costumista presso la sartoria Tirelli di Roma; qui incontra i costumisti che diventeranno i suoi maestri: oltre a Piero Tosi, Gabriella Pescucci e Maurizio Millenotti. Ha lavorato per il cinema, per la televisione e per il teatro. Nell'ambito cinematografico si segnalano i costumi realizzati per *Sud Side Stori* (regia di Roberta Torre) e *Rosa e Cornelia* (regia di Giorgio Treves) nel 2000; *Malefemmine* poi *Tra due mondi* (di Fabio Conversi) e *Operazione Rosmarino* (di Alessandra Populin) nel 2002; *Senso '45* (di Tinto Brass), *Callas forever* (di Franco Zeffirelli, costumi cofirmati con Anna Anni e Alberto Spiazzi) e *Il quaderno della spesa* (di Tonino Cervi) nel 2003; *La spettatrice* (di Paolo Franchi), *A/R andata + ritorno* (di Marco Ponti), *Vaniglia e cioccolato* (di Ciro Ippolito) e *Che fai tu luna* (di Cristina Mazzavillani Muti) nel 2004; *Saturno contro* (di Ferzan Ozpetek), *Lezioni di volo* (di Francesca Archibugi), *Oliviero Rising* (di Riky Roseo) nel 2007; *Un giorno perfetto* (di Ozpetek) nel 2008; *Una questione di cuore* (di Francesca Archibugi) nel 2009; *Mine vaganti* (di Ozpetek), *Appartamento ad Atene* (di Ruggero di Paola) e *Magnifica presenza* (di Ozpetek) nel 2012. Per la televisione ha disegnato i costumi di: *Renzo e Lucia* (regia di Francesca Archibugi, 2002), *Virginia, la monaca di Monza* (di Alberto Sironi, 2004), *Alcide De Gasperi, l'uomo della speranza* (di Liliana Cavani, 2004), *Sotto copertura* (di Raffaele Mertes, 2005), *Eroi per caso* (di Sironi, 2010), *Caldo criminale* (di Eros Puglielli, 2010) e per le serie *Angeli e diamanti* e *Al di là del lago* (di Raffaele Mertes, 2010 e 2011) e *Che dio ci aiuti!* (di Francesco Vicario, 2011). Nell'ambito dell'opera lirica si segnalano i suoi costumi per: *Carmen* di Bizet nel 2000 e poi nel 2009 (regia di Micha van Hoecke); *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello nel 2008 (regia di Andrea De Rosa e direzione di Riccardo Muti), *Aida* di Verdi nel 2011 (regia di Ozpetek) nonché per una serie di produzioni che vedono Cristina Mazzavillani Muti alla regia: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini nel 2001, *Il Trovatore* di Verdi nel 2003 e nel 2010, *Pietra di diaspro* di Guarnieri nel 2007, *La traviata* di Verdi

Cagliari-born Alessandro Lai started working as Assistant costume designer for world-famous costumier Tirelli in Rome in 1994, soon after a graduation in Contemporary Art History with a dissertation on the work of Piero Tosi and Luchino Visconti. This is where he met his masters Piero Tosi, Gabriella Pescucci and Maurizio Millenotti. He has been working for the film and TV industry and for the theatre since. He served the film industry with the costumes he designed for Roberta Torre's *Sud Side Stori* and *Rosa e Cornelia* by Giorgio Treves (2000); Fabio Conversi's *Malefemmine* and *Tra due mondi*, Alessandra Populin's *Operazione Rosmarino* (2002); *Senso '45* by Tinto Brass and Franco Zeffirelli's *Callas forever* (where he collaborated with Anna Anni and Alberto Spiazzi). Further highlights include Tonino Cervi's *Il quaderno della spesa* (2003); Paolo Franchi's *La spettatrice*, Marco Ponti's *A/R andata + ritorno*, Ciro Ippolito's *Vaniglia e cioccolato* and Cristina Mazzavillani Muti's *Che fai tu luna* (2004); Ferzan Ozpetek's *Saturno contro*, Francesca Archibugi's *Lezioni di volo*, Riky Roseo's *Oliviero Rising* (2007); Ferzan Ozpetek's *Un giorno perfetto* (2008); Francesca Archibugi's *Una questione di cuore* (2009); Ferzan Ozpetek's *Mine vaganti*, Ruggero di Paola's *Appartamento ad Atene* (2010) and Ferzan Ozpetek's *Magnifica presenza* (2012). For the TV, he designed the costumes of: Francesca Archibugi's *Renzo e Lucia* (2002), Alberto Sironi's *Virginia, la monaca di Monza* (2004), Liliana Cavani's *Alcide De Gasperi, l'uomo della speranza* (2004), *Sotto copertura* by Raffaele Mertes (2005), Alberto Sironi's *Eroi per caso* (2010), Eros Puglielli's *Caldo criminale* (2010). He also designed costumes for a number of TV series: *Angeli e diamanti* and *Al di là del lago* by Raffaele Mertes (2010 and 2011), *Che dio ci aiuti!* by Francesco Vicario (2011). His opera collaborations are also significant: Bizet's *Carmen* in 2000 and 2009 (directed by Micha van Hoecke); Paisiello's *Il matrimonio inaspettato* in 2008 (directed by Andrea De Rosa

Paolo Micciché



and conducted by Riccardo Muti), Verdi's *Aida* in 2011 (directed by Ferzan Ozpetek) and a series of productions directed by Cristina Mazzavillani Muti: Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* (2001), Verdi's *Il Trovatore* (2003 and 2010), Guarnieri's *Pietra di diaspro* (2007), Verdi's *La Traviata* (2008). He recently designed the costumes for Hindemith's *Sancta Susanna* directed by Chiara Muti for the Ravenna Festival. His theatre highlights include: Molière's *La principessa d'Elide* (directed by Francesco Origo, 2000), Marber's *Closer* (directed by Luca Guadagnino, 2001), *Pallido oggetto del desiderio* by Louÿs, (directed by Alfredo Arias, 2002), a musical by Stefano Battista, *Datemi tre caravelle* (directed by Gianni Quaranta, 2005), Oscar Wilde's *Salome* (directed by Micha van Hoecke, 2008), *I promessi sposi* (directed by Michele Guardì, 2010), *Se non ci sono altre domande* by Paolo Virzì (2011), *Colazione da Tiffany* (directed by Maccarinelli) and *Cyrano de Bergerac* (directed by Preziosi) (2012). Alessandro Lai won several awards for his work: prize "La chioma di Berenice" (2001), Best costume designer of the year for *Rosa e Cornelia* (2002) and Silver Ribbon for *Senso '45* (2003). In addition, he was selected for Goya Awards - Entrega de los Premios Goya (2003) for *Callas forever*, for the David di Donatello Award (2010) for *Mine vaganti*. He won the Silver Ribbon for *Magnifica presenza* in 2012.

nel 2008. Recentemente ha curato i costumi per *Sancta Susanna* di Hindemith con la regia di Chiara Muti, al Ravenna Festival. Per il teatro: *La principessa d'Elide* di Molière (regia di Francesco Origo, 2000), *Closer* di Marber (regia di Luca Guadagnino, 2001), *Pallido oggetto del desiderio* di Louÿs, (regia di Alfredo Arias, 2002), il musical *Datemi tre caravelle* (musiche di Stefano Battista, regia di Gianni Quaranta, 2005), *Salome* da Oscar Wilde (regia di Micha van Hoecke, 2008), *I promessi sposi* (regia di Michele Guardì, 2010), *Se non ci sono altre domande* (regia di Paolo Virzì, 2011). Nel 2012, *Colazione di Tiffany* (regia di Maccarinelli) e *Cirano de Bergerac* (regia di Preziosi). Tra i riconoscimenti ottenuti sono da ricordare il premio "La chioma di Berenice" nel 2001, quello come migliore costumista dell'anno per *Rosa e Cornelia* nel 2002, il Nastro d'Argento nel 2003 per *Senso '45* e, nello stesso anno, la nomination al Goya Awards - Entrega de los Premios Goya per *Callas forever*. Infine, quella al David di Donatello nel 2010 per *Mine vaganti* e nel 2012 per *Magnifica presenza*, per il quale ha vinto anche il Nastro d'Argento.

Regista e visual director, si specializza nell'applicazione allo spettacolo delle nuove tecnologie visive. Già nel 1988 è il regista dell'edizione hi-tech di *Hansel e Gretel* al Grand Opera Houston, con le scene del suo maestro Beni Montresor. Negli anni Novanta, come visual director di Operama, mette in scena innovative edizioni di *Nabucco* e *Aida* in grandi spazi non convenzionali, utilizzando potenti macchine per proiezione (Bruxelles, Siviglia, Lisbona, Amsterdam, Zurigo, Londra, Helsinki, Copenhagen, Pretoria). Nel 1999 è regista e visualizzatore di una nuova produzione di *Madama Butterfly* all'Arena di Verona (che porta per la prima volta in Italia questo nuovo linguaggio visivo) e nel 2002 crea per Ravenna Festival lo spettacolo multimediale *Dante-Symphonie* di Liszt. L'*Aida* di Verdi per la Washington Opera (dove tornerà per *Norma* e *Vespri siciliani*) si caratterizza per il suo linguaggio innovativo di proiezioni dinamiche e cangianti piani visivi. La stessa *Aida*, diretta da Domingo, viene reinventata nel 2005 per "dipingere" le architetture delle Terme di Caracalla a Roma. Nel 2007 crea per il Kennedy Center di Washington un *Macbeth* verdiano in cui il linguaggio delle proiezioni è utilizzato per visualizzare il mondo interiore dei protagonisti. La sua versione architeturale viene proiettata anche sugli edifici della Sydney University.

Architeturale è anche una edizione di *Cavalleria rusticana*, nata originariamente per Salisburgo, che viene successivamente reinventata per il Teatro Lirico di Cagliari, sulla Basilica di Bonaria e in altre piazze della Sardegna.

Negli ultimi anni si dedica prevalentemente ad un nuovo genere di spettacolo, l'architectural show: in questo senso realizza per il Comune di Roma, nel 2009 e nel 2010, lo show multimediale *Romagnificat* nel quale vengono "dipinte", con luci e proiezioni, le architetture del Foro Traiano a Roma e di Piazza del Popolo; e *Farinelli, estasi in canto*, di Anna Cuocolo, in cui le sue proiezioni hanno per sfondo l'Ara Pacis.

Al Palais des Festivals di Cannes presenta nel marzo 2010 *Il giudizio universale*, oratorio visivo che sposa il *Requiem* di Verdi con gli affreschi di Michelangelo della Cappella Sistina.

Stage and visual director Paolo Micciché specializes in the theatrical use of cutting-edge visual technologies. Already in 1988 he staged a hi-tech production of *Hansel e Gretel* at the Grand Opera in Houston, with scenes and costumes by his "maestro", Beni Montresor. In the nineties, as the visual director of Operama, he staged innovative versions of *Nabucco* and *Aida* using powerful and sophisticated projection machines in large unconventional spaces (Brussels, Seville, Lisbon, Amsterdam, Zurich, London, Helsinki, Copenhagen, Pretoria). In 1999 he was the director and visualizer of a new production of *Madama Butterfly* at the Arena di Verona (using this new visual language for the first time in Italy), and in 2002 he created a multimedia show for the Ravenna Festival, *Dante-Symphony* by Liszt. Verdi's *Aida* at the Washington Opera (where he later returned with *Norma* and *Vespri siciliani*) was characterized by his innovative language, combining state of the art dynamic projections with shifting visual plans. That very same *Aida*, directed by Domingo, was then reinvented in Rome in 2005 to "paint" the architecture of the Baths of Caracalla through Micciché's projected images. In 2007 at the Kennedy Center in Washington, he created a Verdi's *Macbeth* where the projections were a means to portray the characters' inner worlds. Its "architectural" version was then played out against the backdrop of Sydney University's main Quadrangle. Micciché also devised an "architectural" version of *Cavalleria rusticana*, originally staged in Salzburg, and later reinvented for the Teatro Lirico di Cagliari, the Basilica of Bonaria and other open-air locations in Sardinia. In recent years, he mainly dedicated to a new kind of show: the "architectural live show" like *Romagnificat*, created for the City of Rome in 2009 and 2010, with projections on the ancient remnants of the Trajan's Forum and Piazza del Popolo, and *Farinelli, estasi in canto*, by director Anna Cuocolo, with projections on the Ara Pacis. In March 2010 he presented *Il giudizio universale*, at the Palais des Festivals in Cannes: this visual oratorio combined Verdi's *Requiem* with Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel.

Enrico Fedrigoli

Born in Sant'Ambrogio della Valpolicella, near Verona, in 1953, Enrico Fedrigoli started painting as a child, and took up photography at the age of 25, initially attracted by the immediacy of the photographic medium and its possibilities for image manipulation. He started as a photographer of architecture, working on the Cloister of San Zeno Maggiore in Verona and Bastion 23 in Algiers, but soon widened his research to include advertising, in Italy and abroad.

From architecture he broadened his horizons to spatial relationships and landscape photography: in 1983 he was in India with Milo Manara, to take shots for his *Hp and Giuseppe Bergman*. This road journal was later published as a complement to Manara's graphic novel. In 1985 learned how to use an optical bench at the Institute of Design in Milan. In 1988 he went to Berlin for the first time: here he started documenting the city's architecture, a work that took a long time to complete.

His interest in the moving image was born in the early '80s: after three years of intense photographic activity in the field of car rallies, Fedrigoli discovered ballet, and shot his first performance with the Bolshoi Ballet. His work for contemporary drama theatre dates back to the early '90s: he took shots of Motus, Teatrino Clandestino, Masque Teatro, Societas Raffaello Sanzio, Teatro delle Albe, Valdoca. In 1999 he started collaborating with Fanny & Alexander and experienced a new relationship with the scene, coming from within the play itself: the photographer's shots become part of the shows, and photo shoots accompany their entire gestation.

From 1999 to 2003, with Luigi de Angelis, Fedrigoli elaborated a process of documentation and pictorial reinvention of the Ravenna landscape: the harbour, the natural reserves, the city's Byzantine heart... This resulted in the publication of *Ravenna viso-in-aria*. *Ho fotografato*, a report of Fedrigoli's shoots of Teatrino Clandestino, was exhibited at the Galleria Piccolo Formato, Bologna, in 2003.

Nato nel 1953 a Sant'Ambrogio della Valpolicella (Verona), si dedica alla pittura fin da bambino, per poi iniziare, a venticinque anni, la sua attività di fotografo, attratto inizialmente dall'immediatezza del mezzo e dalle possibilità di manipolazione dell'immagine che offre. Comincia come fotografo di architettura, lavorando sul Chiostro di San Zeno Maggiore a Verona e sul Bastion 23 ad Algeri; ma presto affianca alla ricerca artistica l'attività di fotografo pubblicitario, in Italia e all'estero.

Dall'architettura allarga la propria ricerca ai rapporti spaziali dei paesaggi e alla fotografia del territorio: nel 1983 è in India con Milo Manara, per la documentazione fotografica del suo *Hp e Giuseppe Bergman*. Da questo diario di viaggio nasce una pubblicazione che affianca l'albo a fumetti.

Nel 1985 studia le tecniche di utilizzo del banco ottico all'Istituto del design di Milano. Nel 1988 compie il primo viaggio a Berlino, dove intraprende una documentazione dell'architettura cittadina che lo impegnerà a lungo. L'interesse per l'immagine in movimento nasce a partire dai primi anni Ottanta: dopo tre anni di intensa attività fotografica nell'ambito dei rally automobilistici, il lavoro di Fedrigoli approda alla danza: il primo spettacolo fotografato è del Balletto del Bolshoi.

È degli inizi degli anni Novanta l'incontro con il teatro: documenta i lavori di Motus, Teatrino Clandestino, Masque Teatro, Societas Raffaello Sanzio, Teatro delle Albe, Valdoca. Nel 1999 inizia la collaborazione con Fanny & Alexander e sperimenta un nuovo rapporto con la scena, che nasce dall'interno dell'opera teatrale: le immagini vengono inserite nel disegno degli spettacoli e i servizi fotografici accompagnano l'intera gestazione dell'opera.

Insieme a Luigi de Angelis elabora, dal 1999 al 2003, un percorso di documentazione e reinvenzione pittorica del paesaggio ravennate, dal porto alle riserve naturali, fino al cuore bizantino della città, che sfocia nella pubblicazione di *Ravenna viso-in-aria*.

Nel 2003 espone alla Galleria Piccolo Formato di Bologna

Ho fotografato, immagini degli spettacoli del Teatrino Clandestino.

Negli anni successivi prosegue la collaborazione con Fanny & Alexander: con *Heliogabalus* (2006) per la prima volta intraprende un percorso personale parallelo alla genesi dello spettacolo: tema della ricerca la nascita della figura del giovane imperatore e la sua damnatio memoriae. Presso lo STUK Kunstencentrum di Leuven (Belgio), viene allestita, contemporaneamente al debutto europeo dello spettacolo, la mostra *Homo Vario Sol It Arius* che, a partire da alcune stampe esemplari su kobudo e hatha-yoga permette allo spettatore di avere uno sguardo autonomo sul procedimento alchemico e dinamico che aveva prodotto, con l'accumulo di segni e gesti, l'identità triplice e sfuggibile di Heliogabalus secondo Fanny & Alexander.

Dello stesso anno è anche la pubblicazione di *Ada, romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov* (Ubulibri), volume che ripercorre, attraverso l'opera fotografica di Fedrigoli, le tappe spettacolari del progetto triennale di Fanny & Alexander *Ada, cronaca familiare*.

Sviluppa ulteriormente la propria ricerca legata alle produzioni teatrali della stessa compagnia, seguendo la genesi degli spettacoli del *Progetto Oz*, dal 2007 ad oggi. In particolare, le fotografie di Fedrigoli diventano parte integrante dello spettacolo nella produzione *East* (2008). Su questo percorso nel 2010 viene pubblicata l'opera *O/Z atlante di un viaggio teatrale* (Ubulibri). Nello stesso anno cura la parte fotografica per il libro *Ho cavalcato in groppa ad una sedia* (Titivilius) di Marco Baliani.

Parallelamente al lavoro di ricerca nell'ambito teatrale, sviluppa un progetto legato allo studio del proprio territorio d'origine (*Lo sguardo della pietra*). Attualmente lavora alla realizzazione di una sorta di atlante visivo, con la collaborazione dell'artista veronese Beatrice Pasquali.

In the following years he continued his collaboration with Fanny & Alexander: with *Heliogabalus* (2006), for the first time he took up a personal research in parallel to the genesis of the show, the theme of which was the figure of the young Roman emperor and his *damnatio memoriae*. The show debuted at the STUK Kunstencentrum in Leuven (Belgium), and, in conjunction with it, Fedrigoli set up his own exhibition, *Homo Varius Sol It Arius*: starting from some kobudo and hatha-yoga prints, the exhibition offered the observer an autonomous point of view on the alchemical and dynamic process that, in an accumulation of signs and gestures, had resulted in the elusive triple identity of Fanny & Alexander's Heliogabalus. In the same year came the publication of *Ada, romanzo teatrale per enigmi in sette dimore, liberamente tratto da Vladimir Nabokov* (Ubulibri), a volume where Fedrigoli traces the spectacular steps of Fanny & Alexander's three-year project: *Ada, cronaca familiare*. Fedrigoli further collaborated with the company in all their subsequent productions, following the genesis of the whole *Oz Project* from 2007 to date. *East* (2008), in particular, sees Fedrigoli's shots become an integral part of the show. The *Oz Project* is documented in the volume *O/Z Atlante di un viaggio teatrale* (Ubulibri, 2010). In the same year Fedrigoli shot the images for Marco Baliani's book *Ho cavalcato in groppa ad una sedia* (Titivilius).

In parallel with his research work in the theatre, Fedrigoli has developed a project on his own birthplace and territory (*Lo sguardo della pietra*). He is currently working on a sort of visual atlas in collaboration with the Veronese artist Beatrice Pasquali.



Sound director, computer musician and *Live Electronics* performer, Vidolin was born in 1949 in Padua, where he pursued in parallel his musical and scientific studies. He created and directed the electronic sound design of many operas, collaborating with composers as Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino in their international performances in theatres and festivals as the Venice Biennale, CCOT Festival in Taipei, Donaueschinger Musikstage, Festival d'Automne in Paris, Warsaw Autumn, IRCAM in Paris, Maggio Musicale Fiorentino, Münchener Biennale, Konzerthaus and Musik-Biennale Berlin, Ravenna Festival, Salzburg Festival, Settembre Musica in Turin, Wien Modern. He worked in theatres as: La Scala in Milan, Almeida in London, Alten Oper in Frankfurt, Comunale in Bologna, Rome Opera House, La Fenice in Venice, Odéon and Opéra Bastille in Paris, Staatstheater in Stuttgart. Since 1974 Vidolin has been working with the Centre of Computational Sonology (CSC) of the University of Padua, where he was one of the founders and is still a member of the board, a teacher and a researcher in the field of sound and music computing. Co-founder of the Italian Association of Music Informatics (AIMI), Vidolin was its President in 1988-1990. Since 1977 he has collaborated with the Venice Biennale as a head of the Permanent Laboratory for Computer Music of the Biennale (LIMB). From 1992 to 1998 he collaborated with Centro Tempo Reale in Florence and from 1976 to 2009 he was Professor of Electronic Music at the Conservatory "Benedetto Marcello" in Venice. Vidolin is also a member of the Scientific Committee of the Luigi Nono Archive, of the Veneto Institute of Sciences, Letters and Arts and a teacher of Electronic Music at the International Academy of Music in Milan. Vidolin is also an active researcher, and studies the composition and performance potential of electronic devices and multimodal systems.

Alvis Vidolin

Regista del suono, musicista informatico, interprete *Live electronics*, nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali, collaborando con compositori quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino e curando l'esecuzione delle loro opere in teatri e festival internazionali. Fra questi: la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei, Donaueschinger Musikstage, Festival d'Automne a Parigi, Warsaw Autumn, IRCAM di Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Münchener Biennale, Konzerthaus e Musik-Biennale Berlino, Ravenna Festival, Salzburger Festspiele, Settembre Musica Torino, Wien Modern. Fra i teatri: alla Scala di Milano, Almeida di Londra, Alten Oper di Francoforte, Comunale di Bologna, Teatro dell'Opera di Roma, Fenice di Venezia, Odéon e Opéra Bastille di Parigi, Staatstheater di Stoccarda. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova, di cui è tuttora membro del direttivo, partecipando alla sua fondazione e svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo del *sound and music computing*. Cofondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato con la Biennale di Venezia, soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze e dal 1976 al 2009 è stato docente di Musica elettronica presso il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono, socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti e docente di Musica elettronica all'Accademia Internazionale della Musica di Milano. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali.

Giordano Lucà



Nato a Roma nel 1988, comincia a soli sedici anni a frequentare le master class e l'Accademia di alto perfezionamento per cantanti lirici del soprano Katia Ricciarelli, per poi prendere parte a master class di Enzo Dara e di Monserrat Caballé. Sostiene inoltre audizioni a scopo didattico con Luciano Pavarotti, Marcelo Álvarez e John Fisher. Nel 2007 ha iniziato a studiare all'Istituto Musicale "Giuseppe Verdi" di Milano, sotto la guida di Carlo Gaifa, proseguendo poi a Roma con i suoi attuali maestri, il soprano Clizia Aloisi e Sergio La Stella. Nello stesso anno ha partecipato al Concorso Lirico Città di Merano, dove ha vinto il Premio Speciale, per poi aggiudicarsi il premio "Mario Lanza" al Concorso Lirico di Filignano. Nel 2009 si è aggiudicato il prestigioso Audience Award nel Concorso BBC Cardiff Singer of the World Competition. L'anno dopo ha vinto il secondo premio al Concorso Operalia di Plácido Domingo, svoltosi a Milano al Teatro alla Scala. Nel 2010 ha debuttato in *Rigoletto* al Teatro Verdi di Padova, opera che ha successivamente interpretato anche al Sociale di Rovigo, al Regio di Parma e a Pieve di Soligo. Nel 2011 e nel 2012 si è esibito nella *Bohème* di nuovo al Sociale di Rovigo e al Teatro Opera Giocosa di Savona. Tra le sue partecipazioni concertistiche si segnalano, nel 2008, il Concerto Pucciniano organizzato da Monserrat Caballé a Saragozza e il concerto di Natale a Roma, ancora con il soprano spagnolo. Ha successivamente preso parte a recital e gran gala a Pechino, Glasgow, Brema, Londra, Copenaghen, a Astana in Kazakistan, nonché in varie città italiane, collaborando con formazioni quali la Shenzhen Symphony, l'Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza e la Royal Scottish National Orchestra. Ha al suo attivo registrazioni per Radio Vaticana, realizzate nel 2008.

Born in Rome in 1988, Lucà began to attend Katia Ricciarelli's master class and Academy for advanced opera the age of sixteen. He then took part in the master classes of Enzo Dara and Montserrat Caballé. He also had auditions for educational purposes with Luciano Pavarotti, Marcelo Álvarez and John Fisher. In 2007 he began his studies at the Istituto Musicale "Giuseppe Verdi" in Milan under Carlo Gaifa. He continued in Rome with his current masters, soprano Clizia Aloisi and Sergio La Stella. In the same year he participated in the "Città di Merano" Opera Competition, where he won the Special Prize. He later got the "Mario Lanza" prize at the Singing Competition of Filignano. In 2009 he won the prestigious Audience Award in the BBC Cardiff Singer of the World Competition. In May 2010 he won the second prize in the Operalia Competition of Plácido Domingo, held at Teatro alla Scala, Milan. In December 2010 he made his debut in Padua in Verdi's *Rigoletto*, an opera he later performed again in Teatro Sociale (Rovigo), Regio (Parma) and at Pieve di Soligo. In 2011 and 2012 he performed in *Bohème*, once again at Teatro Sociale in Rovigo and at Teatro Opera Giocosa in Savona. Among his concert performances, the following are worth-mentioning: in 2008, the Puccini Concert organized by Monserrat Caballé in Zaragoza, and the Christmas concert in Rome, once again with the Spanish soprano. He subsequently took part in recitals and gala in Beijing, Glasgow, Bremen, London, Copenhagen, Astana (Kazakhstan), and in several Italian cities, performing with such orchestras as the Shenzhen Symphony, the Orchestra of the Teatro Olimpico in Vicenza and the Royal Scottish National Orchestra. In 2008 he recorded for the Vatican Radio.



© Ignazio Russo

Caserta-born Francesco Landolfi graduated in singing at the Conservatory of Benevento. He also holds a degree in Literature and Philosophy from the University of Naples. He attended postgraduate courses at Cubec (Vignola), Accademia della voce (Turin) and Ateneo della Lirica (Sulmona), and a master class in opera interpretation with teachers such as Silvano Pagliuca, Marilena Laurenza, Simone Alaimo, Isabella Crisante, Sergio Bertocchi, Claudio Desderi, Regina Resnik and Claudie Verhaeghe-Micault. He currently studies with mezzo soprano Marilena Laurenza. He won numerous international opera competitions among which: “Toti Dal Monte”, “Mattia Battistini”, “Ruggero Leoncavallo”, “Mario Lanza”, “Ottavio Ziino”, “Maria Caniglia”, “Tommaso Traetta”, “Marie Kraja”, “Giacomo Lauri Volpi” and the UE awards As.Li.Co. (Como) and “Adriano Belli” (Spoleto). Since 2006 he has sang in Massenet’s *Thaïs*, Rossini’s *Il Viaggio a Reims* and *Barbiere di Siviglia*, Mozart’s *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* and *Thamos, re d’Egitto*, Verdi’s *Nabucco*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore*, *Aida*, *Un ballo in maschera* and *Falstaff*, Puccini’s *Madama Butterfly*, *Tosca* and *Bohème*, Cimarosa’s *Il matrimonio segreto*, Traetta’s *Cavalier errante*, Pergolesi’s *Serva padrona*, Giuseppe Sellitto’s *La franchezza delle donne* and Cilea’s *Arlesiana*. He has worked with such conductors as Bruno Bartoletti, Omer Meir Wellber, Filippo Zigante, Gian Paolo Bisanti, Claudio Desderi, Corrado Rovaris, Gian Michele D’Errico, Giuseppe Sabbatini, Vito Clemente, Marzio Conti, Alberto Veronesi, Carlo Donadio, Dario Lucantoni, Marco Moresco, Murray Perahia, Vincenzo Mariozzi, Alessandro D’Agostini, Peter Marschik, Giovanni Di Stefano, Manfred Brandstätter, Mariano Rivas and Georg Fritzsche. He was directed by such directors as Ivo Guerra, Giancarlo Cobelli, Antonio Calenda, Giulio Ciabatti, Matelda Cappelletti, Ugo Gregoretti, Sergio Rendine, Michele Mirabella, Ivan Stefanutti, Francesco Torrigiani, Andrejs Zagars.

Francesco Landolfi

Nato a Caserta, si diploma in Canto al Conservatorio di Benevento e si laurea in Lettere e Filosofia alla Seconda Università di Napoli. Partecipa a vari corsi di perfezionamento presso il Cubec di Vignola, l’Accademia della voce di Torino e l’Ateneo della Lirica di Sulmona, nonché a master class d’interpretazione scenico-vocale con maestri quali Silvano Pagliuca, Marilena Laurenza, Simone Alaimo, Isabella Crisante, Sergio Bertocchi, Claudio Desderi, Regina Resnik e Claudie Verhaeghe-Micault. Attualmente studia con il mezzosoprano Marilena Laurenza. Vince numerosi concorsi lirici internazionale tra cui: “Toti Dal Monte”, “Mattia Battistini”, “Ruggero Leoncavallo”, “Mario Lanza”, “Ottavio Ziino”, “Maria Caniglia”, “Tommaso Traetta”, “Marie Kraja”, “Giacomo Lauri Volpi” ed i Concorsi Comunità Europea As.Li.Co. di Como e “Adriano Belli” di Spoleto. Dal 2006 ha interpretato *Thaïs* di Massenet, *Il viaggio a Reims* e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Il flauto magico*, *Don Giovanni* e *Thamos, re d’Egitto* di Mozart, *Nabucco*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore*, *Aida*, *Un ballo in maschera* e *Falstaff* di Verdi, *Madama Butterfly*, *Tosca* e *La bohème* di Puccini, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *La cavaliere errante* di Traetta, *La serva padrona* di Pergolesi, *La franchezza delle donne* di Giuseppe Sellitto e *L’Arlesiana* di Cilea. Ha collaborato con direttori d’orchestra quali: Bruno Bartoletti, Omer Meir Wellber, Filippo Zigante, Gian Paolo Bisanti, Claudio Desderi, Corrado Rovaris, Gian Michele D’Errico, Giuseppe Sabbatini, Vito Clemente, Marzio Conti, Alberto Veronesi, Carlo Donadio, Dario Lucantoni, Marco Moresco, Murray Perahia, Vincenzo Mariozzi, Alessandro D’Agostini, Peter Marschik, Giovanni Di Stefano, Manfred Brandstätter, Mariano Rivas e Georg Fritzsche. È stato diretto da registi quali: Ivo Guerra, Giancarlo Cobelli, Antonio Calenda, Giulio Ciabatti, Matelda Cappelletti, Ugo Gregoretti, Sergio Rendine, Michele Mirabella, Ivan Stefanutti, Francesco Torrigiani, Andrejs Zagars.

Rosa Feola



Nata nel 1986, studia canto con Mara Naddei, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio Statale “Giuseppe Martucci” di Salerno nel 2008. Per poi perfezionarsi in Opera Studio presso l’Accademia di Santa Cecilia con Renata Scotto, Anna Vandi e Cesare Scarton. Al Concorso Internazionale Operalia 2010, presieduto da Plácido Domingo al Teatro alla Scala di Milano, si aggiudica il secondo premio, il Premio speciale Zarzuela e il Premio Rolex del pubblico. Debutta nel ruolo di Corinna ne *Il viaggio a Reims* di Rossini all’Accademia di Santa Cecilia, diretta da Kent Nagano. In seguito, poi, è Adina ne *L’elisir d’amore* di Donizetti al Teatro dell’Opera di Roma, diretta da Bruno Campanella, Micaela nella *Carmen* di Bizet alla DeutscheOperBerlin, Susanna nelle *Nozze di Figaro* di Mozart al Teatro La Fenice di Venezia, Servilia nella *Clemenza di Tito* di Mozart a Bremen, Dortmund, Londra e Parigi, sotto la bacchetta di Louis Langrée. E, ancora, Zerlina nel *Don Giovanni* di Mozart al Palau de les Arts di Valencia con la direzione di Zubin Mehta, Musetta nella *Bohème* di Puccini al San Carlo di Napoli, Ines ne *I due Figaro* di Mercadante al Festival di Salisburgo (in coproduzione con Ravenna Festival, il Teatro Real di Madrid e il Colon di Buenos Aires) diretta da Riccardo Muti. Inoltre, ha partecipato alla Stagione da camera 2010 dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia come voce solista in un concerto per soprano e violoncelli, trasmesso da RaiTre; alla rassegna South American Getaway, al Knowlton Festival (Canada), al Festival di Jesi, al Reate Festival nei ruoli di Serafina ne *Il campanello* di Donizetti e di Lauretta in *Gianni Schicchi* di Puccini. Ha poi cantato nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini diretta da Michele Campanella. Con la Chicago Symphony Orchestra, ha recentemente debuttato a Chicago e a New York nei *Carmina Burana* di Orff diretti da Riccardo Muti.

Born in 1986, Feola studied singing with Mara Naddei, graduating with highest honours from the “Giuseppe Martucci” Conservatory in Salerno in 2008. She continued her opera studies at the Academy of Santa Cecilia with Renata Scotto, Anna Vandi and Cesare Scarton. She obtained the second prize, a Zarzuela special prize and the Rolex prize awarded by the audience at the International Competition Operalia 2010, chaired by Plácido Domingo at Teatro alla Scala, Milan. She debuted as Corinna in Rossini’s *Il viaggio a Reims* at the Academy of Santa Cecilia, conducted by Kent Nagano. Then she was Adina in Donizetti’s *L’elisir d’amore* at the Opera House in Rome, conducted by Bruno Campanella, Micaela in Bizet’s *Carmen* at DeutscheOperBerlin, Susanna in Mozart’s *Nozze di Figaro* at Teatro La Fenice in Venice, Servilia in Mozart’s *La clemenza di Tito* in Bremen, Dortmund, London and Paris, under the baton of Louis Langrée. Once again, she was Zerlina in Mozart’s *Don Giovanni* at the Palau de les Arts in Valencia under the direction of Zubin Mehta, Musetta in Puccini’s *Bohème* at the San Carlo in Naples, Ines in Mercadante’s *I due Figaro* at the Salzburg Festival (co-produced with Ravenna Festival, Teatro Real Madrid and Colon Buenos Aires), conducted by Riccardo Muti. In addition, the 2010 chamber season at the National Academy of Santa Cecilia saw her as a soloist in a concert for soprano and cellos broadcast by RaiTre. She also took part in the South American Getaway, the Knowlton Festival (Canada), the Festival of Jesi, the Reate Festival: her roles were Serafina in Donizetti’s *Il campanello* and Lauretta in Puccini’s *Gianni Schicchi*. She also sang in Rossini’s *Petite Messe Solennelle* conducted by Michele Campanella. She recently debuted in Chicago and New York with the Chicago Symphony Orchestra, singing in Orff’s *Carmina Burana* conducted by Riccardo Muti.



Born in Vicenza, he graduated with honours in Trombone, Organ and Composition at the local Conservatory. He continued his studies in classical singing with Sherman Lowe and Roberto Scandiuzzi.

After being chosen for the role of Agamemnon in *Iphigénie en Aulide* at the Rome Opera House, conducted by Riccardo Muti, he debuted at La Scala in Pizzetti's *Assassinio nella cattedrale*, which marked the beginning of a lyric career that led him to some of the most prestigious theaters and festivals. Of particular importance is the collaboration with the Sejong Theater (Seoul), where he had the roles of Don Alfonso and Guglielmo in *Così fan tutte*. He has worked with such distinguished conductors as Riccardo Muti, James Conlon, Bruno Bartoletti, Corrado Rovaris, Gianluigi Gelmetti, Lukas Karytinis. The Ravenna audience had the chance to appreciate him in the role of Ferrando in *Trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti at Teatro Alighieri and in Oman. He recently sang in *Les vêpres siciliennes* at the San Carlo in Naples conducted by Gianluigi Gelmetti. The summer of 2011, after seeing him as the protagonist in "The Paths of Friendship" concert, conducted by Riccardo Muti for Ravenna Festival, led him to Caracalla with *Aida*. In September he debuted as Don Basilio in *Barbiere di Siviglia* at La Fenice (Venice). He then toured Sicily as Oroveso in *Norma*, and performed in Leoncavallo's *Mameli* at Teatro Vittorio Emanuele in Messina. He recently interpreted *Macbeth* at the Rome Opera House, once again under Muti's baton and directed by Peter Stein. Later, still in Rome and still with Muti, he was Leone in *Attila*.

Luca Dall'Amico also carries out an intense concert activity, collaborating with such orchestras as the Filarmonica Veneta, the Orchestra of Padua and the Veneto, the Choir and Orchestra of Vicenza.

Luca Dall'Amico

Nato a Vicenza, si diploma con il massimo dei voti in Trombone, Organo e Composizione organistica presso il Conservatorio della sua città. Prosegue gli studi in canto lirico perfezionandosi sotto la guida di Sherman Lowe e Roberto Scandiuzzi.

Dopo essere stato scelto per il ruolo di Agamennone in *Iphigénie en Aulide* al Teatro dell'Opera di Roma, diretta da Riccardo Muti, debutta alla Scala in *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti, avviando un percorso che lo porta ad esibirsi in alcuni tra i teatri e i festival più prestigiosi. Di particolare rilevanza è la collaborazione con il Teatro Sejong di Seul dove ha interpretato *Così fan tutte* nei ruoli di Don Alfonso e Guglielmo. Tra i direttori con cui ha collaborato si distinguono Riccardo Muti, James Conlon, Bruno Bartoletti, Corrado Rovaris, Gianluigi Gelmetti, Lukas Karytinis.

È stato già apprezzato dal pubblico ravennate nel ruolo di Ferrando nel *Trovatore* al Teatro Alighieri di Ravenna per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, produzione successivamente portata in tournée in Oman. Ha poi interpretato *Les vêpres siciliennes* al San Carlo di Napoli diretto da Gianluigi Gelmetti. L'estate 2011, dopo averlo visto protagonista nel concerto "Le vie dell'amicizia" di Ravenna Festival, diretto da Riccardo Muti, lo ha portato a Caracalla dove ha interpretato *Aida*, mentre a settembre ha debuttato come Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* alla Fenice. È stato quindi Oroveso in *Norma* in tournée in Sicilia e, al Teatro Vittorio Emanuele di Messina, si è esibito in *Mameli* di Leoncavallo. Recentemente ha interpretato *Macbeth* all'Opera di Roma, diretto ancora da Riccardo Muti, per la regia di Peter Stein; successivamente, sempre a Roma, e sotto la bacchetta di Muti, è stato Leone in *Attila*.

Svolge anche un'intensa attività concertistica, collaborando con orchestre come la Filarmonia Veneta, l'Orchestra di Padova e del Veneto, il Coro e Orchestra di Vicenza.

Clara Calanna



© Ignazio Russo

Nata a Catania, dopo 15 anni di pratica polifonica si diploma in Canto lirico al Conservatorio "Arcangelo Corelli" di Messina. Si forma nell'ambito interpretativo scenico-vocale presso l'Accademia della voce di Torino, l'Ateneo della Lirica di Sulmona e l'Accademia di Santa Cecilia a Roma. Segue inoltre corsi di interpretazione vocale con Walter Alberti, Alberta Valentini, Renata Scotto, Luciana D'Intino, Raul Gimenez, Claudio Desderi, Claudie Verhaeghe-Micault e Maurizio Arena. Attualmente studia con Marilena Laurenza.

Ha vinto concorsi quali "Ismaele Voltolini", "Ruggiero Leoncavallo", il Concorso Lirico Internazionale "Myricae" e il Città di Caserta. Nel 2010 è stata tra i protagonisti del Concorso Lirico "Tour de Chant 2010" trasmesso da RaiUno in collaborazione con la rivista «L'Opera», dove si è aggiudicata una menzione speciale. Recentemente si è aggiudicata il Premio della critica nell'ambito del I Concorso Internazionale di Canto "Marcello Giordani" svoltosi presso il Teatro Bellini di Catania, che le ha permesso di presenziare come artista ospite al Gran Gala Lirico Marcello Giordani and Friends, diretta da Giuseppe Acquaviva.

Nel 2010 ha interpretato il ruolo di Azucena nel *Trovatore* in scena al Teatro Alighieri di Ravenna, successivamente rappresentato a Jesi, Fermo, Cosenza e nel 2011 a Ferrara e a Pisa, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti e la direzione di Nicola Paszkowski. Nel 2011 è stata Suzuki in *Madama Butterfly* presso il Lirico di Cagliari e per la stagione sinfonica ha eseguito la *Messa dell'incoronazione* K317 di Mozart e la *Petite Messe Solennelle* di Rossini diretta da Filippo Maria Bressan. Lo scorso febbraio al Teatro dell'Opera di Roma è stata nuovamente Suzuki, diretta da Steinberg Pinchas. A giugno, all'Auditorium di Milano, ha interpretato Madelon in *Andrea Chénier*, diretta da Jader Bignamini.

Born in Catania, after 15 years of polyphonic singing practice, she graduated in lyrical singing at the "Arcangelo Corelli" Conservatory in Messina. Her interpretative, scenic and vocal skills were further trained at the Accademia della voce (Turin), the Ateneo della Lirica (Sulmona) and the Academy of St. Cecilia (Rome). She also trained in vocal performance with Walter Alberti, Alberta Valentini, Renata Scotto, Luciana D'Intino, Raul Gimenez, Claudio Desderi, Claudie Verhaeghe-Micault and Maurizio Arena. She currently studies with Marilena Laurenza. She won such competitions as "Ismaele Voltolini", "Ruggiero Leoncavallo", the "Myricae" International Singing Competition and the City of Caserta award. In May 2010 she was one of the protagonists of the famous Opera Competition "Tour de Chant 2010", broadcast by Rai Uno in collaboration with the magazine «L'Opera», where she got a special mention for her technical and vocal skills. Recently she won the Critics Award in the "Marcello Giordani" International Singing Competition at Teatro Bellini, Catania, which granted her a position as a guest artist at the "Gran Gala Lirico Marcello Giordani and Friends", conducted by Giuseppe Acquaviva.

In 2010 she sang in the role of Azucena in *Trovatore* at the Teatro Alighieri in Ravenna, and then in Jesi, Fermo, Cosenza, and later (2011) Ferrara and Pisa, directed by Cristina Mazzavillani Muti and conducted by Nicola Paszkowski. In October 2011 she was Suzuki in *Madama Butterfly* at the Teatro Lirico, Cagliari. Her symphonic repertoire includes Mozart's *Krönungsmesse* K317 and Rossini's *Petite Messe Solennelle* conducted by Filippo Maria Bressan. In February 2012 at the Rome Opera House she was once again Suzuki, conducted by Steinberg Pinchas. In June, at the Auditorium of Milan, she was Madelon in *Andrea Chénier*, conducted by Jader Bignamini.



Born in Broni in 1984, she began studying opera singing at an early age with Gabriella Rossi van Ellinkhuizen, obtaining a degree under Romano Franceschetto at the Institute of Musical Studies “Vittadini” of Pavia in 2006.

She participated in numerous international competitions and reached the final in the Fifth Lyric Competition of the Academy of Theatre “Città di Cagliari” and in the “Maria Caniglia” competition in Sulmona. She has attended master classes with Luciana Serra, Bernadette Manca di Nissa, Claudio Desderi, Carmela Remigio, Paolo Barbacini.

Her intense concert and opera singing activity has seen her perform in several theaters: Persius Flaccus (Volterra), Michael Paker (Brunico), Bressanone Forum, Cilea (Reggio Calabria), Fraschini (Pavia), Carani (Sassuolo), Alfieri (Asti), Diego Fabbri (Forlì) and Siri Fort (New Delhi). In 2008 she made her debut as Maddalena in *Rigoletto*, at the Municipal Theatre of Cagliari, conducted by Stefano Seghedoni. Then she debuted as Flora in *Traviata* at Rocca San Casciano and, in 2009, she was Meg in *Falstaff* and the Abbess in *Suor Angelica* at Teatro Rosetum, Milan.

She made her debut in the role of Preziosilla in *La forza del destino* with the European opera workshops. She then sang in the contemporary opera *Leyla* by Dante Morlino. With the artistic direction of Claudio Desderi she sang in *Rigoletto*.

She also sang in *Carmen*, touring Italy as a concert performance. She then performed in several concerts and galas with, among others: Leo Nucci, Annarita Taliento, Daniela Dessì and Leone Magiera, Francesca Patanè.

She recently sang in Mozart’s Requiem at St. Charles Church in Arona. She held a concert with Luciana Serra in Bellinzona, and debuted in the role of Zulma in *L’italiana in Algeri*.

As for the the sacred repertoire, she has performed in Donizetti’s *Parafrasi del Cristus*, in Carlo Lenzi’s *Lamentazione III*, with Denia Mazzola Gavazzeni, and in Rossini’s *Petite Messe Solennelle*.

Isabel De Paoli

Nata a Broni nel 1984, intraprende lo studio del canto lirico in giovanissima età sotto la guida di Gabriella Rossi van Ellinkhuizen, conseguendo nel 2006 il diploma in Canto lirico sotto la guida di Romano Franceschetto, presso l’Istituto di Studi Musicali “Vittadini” di Pavia.

Tra i numerosi concorsi internazionali a cui ha partecipato è risultata finalista nel v Concorso lirico dell’Accademia del Teatro Citta di Cagliari e al “Maria Caniglia” di Sulmona. Ha seguito master class con Luciana Serra, Bernadette Manca di Nissa, Claudio Desderi, Carmela Remigio, Paolo Barbacini. L’intensa attività concertistica ed operistica l’ha portata ad esibirsi nei teatri Persio Flacco di Volterra, Michael Paker di Brunico, Forum di Bressanone, Cilea di Reggio Calabria, Fraschini di Pavia, Carani di Sassuolo, Alfieri di Asti, Diego Fabbri di Forlì, poi al Siri Fort a Nuova Delhi.

Nel 2008 debutta in *Rigoletto*, nel ruolo di Maddalena, al Comunale di Cagliari diretta da Stefano Seghedoni, poi in quelli di Flora nella *Traviata* a Rocca San Casciano e, nel 2009, al Teatro Rosetum di Milano, come Meg nel *Falstaff* e come Badessa in *Suor Angelica*.

Debutta nella *Forza del destino* (Preziosilla) con il laboratorio lirico Europeo, poi nell’opera moderna *Leyla* di Dante Morlino e nel *Rigoletto* con la direzione artistica di Claudio Desderi. E canta, inoltre, in *Carmen*, in tour italiano in forma di concerto. In concerti e premiazioni si è esibita tra gli altri con Leo Nucci, Annarita Taliento, Daniela Dessì e Leone Magiera, Francesca Patanè.

Recentemente ha cantato nel Requiem di Mozart alla Chiesa di San Carlo ad Arona, in un concerto con Luciana Serra a Bellinzona ed ha debuttato nell’*Italiana in Algeri* (come Zulma).

Nel repertorio sacro si è esibita nella *Parafrasi del Cristus* di Donizetti, nella *Lamentazione III* di Carlo Lenzi, con Denia Mazzola Gavazzeni, e nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini.

Daniel Giulianini



Born in 1987, Giulianini began to study singing at the age of nineteen, before enrolling at the “Bruno Maderna” Conservatory in Cesena. He studied with Angelo Bertacchi and William Matteuzzi.

In 2008 he debuted in the role of Ali in Rossini’s *L’Italiana in Algeri* at Teatro Municipale, Piacenza. He later sang in the role of Morales in a concert opera performance of Bizet’s *Carmen* at Théâtre de Fortune, Paris.

In 2011 he made his debut as Germont in *Traviata*, once again in a concert opera performance in Dubai.

As for his concert activity, his 2010 participation in the Concert of Mozart’s airs at Teatro San Carlo, Naples, is well-worth mentioning here.

Nato nel 1987, a diciannove anni inizia lo studio del canto per poi iscriversi al Conservatorio “Bruno Maderna” di Cesena. Studia canto con i maestri Angelo Bertacchi e William Matteuzzi.

Nel 2008 debutta nell’opera *L’Italiana in Algeri* di Rossini nel ruolo di Ali al Teatro Municipale di Piacenza. Successivamente, nel ruolo di Morales, prende parte all’esecuzione in forma di concerto dell’opera *Carmen* di Bizet al Théâtre de Fortune di Parigi.

Nel 2011 debutta, come Germont, in *Traviata*, di nuovo in un’esecuzione in forma di concerto, a Dubai.

Per quanto riguarda l’attività concertistica, si segnala la sua partecipazione al Concerto di arie mozartiane tenutosi al Teatro San Carlo di Napoli nel 2010.



Born in Campobasso, Donato Di Gioia studied violin at the local Conservatory before taking up singing with Bruno Praticò and Paride Venturi. He perfected his studies with Mario Melani and Raul Gimenez, and is currently studying with Alda Borelli Morgan.

After winning the first prize at the “Gaspere Spontini” competition, since 1998 he has been performing a wide repertoire spanning from baroque to eighteenth century’s comic operas and twentieth-century opera: his repertoire covers more than 40 character roles. He has performed in major Italian opera houses, including Teatro Regio in Turin, Carlo Felice in Genoa, Verdi in Trieste, Arena di Verona, the Puccini Festival in Torre del Lago, and abroad, such as the Concertgebouw in Amsterdam, Bayreuth Opera House, Tokyo Bunkaikan, Osaka Opera, Opera in Cracow, Place des Arts in Montreal. He sang alongside José Carreras in the Nervi Hall at the Vatican for Pope John Paul II. Among the conductors he worked with, the following are worth-mentioning: Massimo De Bernart, Bruno Campanella, Daniel Oren, Gianandrea Noseda, Claudio Scimone, Donato Renzetti, Stefano Ranzani, Giuliano Carella, Steve Mercurio, Julian Kovatchev, Jonathan Webb, Peter Mianiti. Among the directors he has worked with are: Giancarlo Del Monaco, Federico Tiezzi, Emilio Sagi, Serena Sinigaglia, Denis Krief, Laurent Pelly, Willy Decker.

In 2011 he sang in the roles of Albert in Massenet’s *Werther*, Malatesta in Donizetti’s *Don Pasquale*, Uberto in Pergolesi’s *Serva padrona*. Then he was Germont in *Traviata*, Dulcamara in *Elisir d’amore* and Parmenion in Rossini’s *Occasione fa il ladro*. He was Schaunard in *Bohème*, first with Fabrizio Cassi then with Stefano Romani. He sang in the zarzuela *Los elementos* at the Trigonale Festival in Klagenfurt, Austria.

More recently, he held several recitals in Spain and Canada, and sang in the title role of Mozart’s *Don Giovanni* at the Teatro Superga, Nichelino. He then debuted in the leading role in Rossini’s *Signor Bruschino*. He was Marullo in *Rigoletto* for the Festival of Busseto, conducted by Stefano Giaroli.

Donato Di Gioia

Nato a Campobasso, dopo gli studi di violino nel Conservatorio della sua città intraprende lo studio del canto prima con Bruno Praticò poi con Paride Venturi, per poi perfezionarsi con Mario Melani, con Raul Gimenez e, attualmente, con Alda Borelli Morgan.

Vincitore del primo premio nel Concorso “Gaspere Spontini”, dal 1998 si esibisce in un vasto repertorio, dal barocco al Settecento buffo, fino all’opera novecentesca: ha al suo attivo più di 40 personaggi.

Si è esibito in importanti teatri italiani, tra cui Regio di Torino, Carlo Felice di Genova, Verdi di Trieste, Arena di Verona, Festival Puccini di Torre del Lago; e all’estero, come al Concertgebouw di Amsterdam, Opernhaus di Bayreuth, Tokyo Bunkaikan, Osaka Opera, Opera di Cracovia, Place des Arts di Montreal. Ha inoltre cantato al fianco di José Carreras presso la sala Nervi in Vaticano per Giovanni Paolo II.

Tra i maestri che l’hanno diretto: Massimo De Bernart, Bruno Campanella, Daniel Oren, Gianandrea Noseda, Claudio Scimone, Donato Renzetti, Stefano Ranzani, Giuliano Carella, Steve Mercurio, Julian Kovatchev, Jonathan Webb, Pietro Mianiti. Tra i registi con cui ha lavorato: Giancarlo Del Monaco, Federico Tiezzi, Emilio Sagi, Serena Sinigaglia, Denis Krief, Laurent Pelly, Willy Decker.

Nel 2011 ha interpretato i ruoli di Albert nel *Werther* di Massenet, Malatesta nel *Don Pasquale* di Donizetti, Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi. Poi quelli di Germont in *Traviata*, di Dulcamara nell’*Elisir d’amore* e di Parmenione nell’*Occasione fa il ladro* di Rossini. Ancora, è stato Schaunard nella *Bohème* prima diretto da Fabrizio Cassi poi da Stefano Romani. Ha cantato nella zarzuela *Los elementos* al festival Trigonale di Klagenfurth, in Austria.

Più recentemente ha tenuto diversi recital in Spagna e in Canada; ed ha vestito i panni del *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Superga di Nichelino, per poi debuttare come protagonista nel *Signor Bruschino* di Rossini. Ha infine interpretato Marullo nel *Rigoletto* per il Festival di Busseto sotto la direzione di Stefano Giaroli.

Giorgio Trucco



Nato a Voghera (Pavia), studia presso il Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano. Partecipa poi a diversi concorsi nazionali ed internazionali tra i quali l’“Enrico Caruso” e il “Mario Basiola”.

Del 1999 è il suo debutto al Teatro alla Scala di Milano, nella nuova produzione di *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello, sotto la direzione di Riccardo Muti.

La sua vocalità lo porta ad affrontare un repertorio da tenore lirico e a debuttare nella *Traviata*, nel ruolo di Alfredo, a Biella, e in *Attila*, in quello di Foresto, al Teatro Municipale di Mantova.

Si è esibito in importanti manifestazioni, quali il Maggio Musicale Fiorentino e il Rossini Opera Festival, e in teatri italiani ed esteri, come il San Carlo di Napoli, il Comunale di Piacenza, il Donizetti di Bergamo, il Politeama di Lecce, i teatri di Fermo, di Busseto, di Alessandria, poi il Concertgebouw di Amsterdam, lo Stadtheater Wilbad e lo Stadtheater St.Gallen, e ancora i teatri di Atene, Lubecca, Saragoza, Montpellier, Toulon e l’Opéra di Nizza.

Oltre a Riccardo Muti, ha cantato sotto la direzione di Zubin Mehta, Gerd Albrecht, Ivor Bolton, Giuliano Carella, Alessandro De Marchi, Mark Elder, Marco Guidarini, Roberto Rizzi Brignoli, Antonio Fogliari, Diego Fasolis.

Per la casa discografica Naxos ha inciso alcune opere di Rossini: *Otello*, *Ciro in Babilonia* e *Mosè in Egitto*.

Born in Voghera (Pavia), Trucco studied at the Conservatory “Giuseppe Verdi” of Milan. He participated in several national and international competitions including the “Enrico Caruso” Competition and the “Mario Basiola” International Competition.

1999 marked his debut at the Teatro alla Scala in Milan, in a new production of Paisiello’s *Nina, o sia La pazza per amore*, conducted by Riccardo Muti.

His voice lets him deal with a tenor’s repertoire, so he debuted in *Traviata* in the role of Alfredo (Biella) and than in *Attila*, in the role of Foresto, at the Municipal Theater (Mantua).

He has performed in major events such as the Maggio Musicale Fiorentino and the Rossini Opera Festival, and in Italian and foreign theaters such as the Teatro San Carlo in Naples, the Municipale in Piacenza, the Donizetti in Bergamo, the Politeama in Lecce, besides the theaters of Fermo, Busseto, Alessandria, the Concertgebouw in Amsterdam, the Stadtheater Wildbad, the Stadtheater St.Gallen, the theaters of Athens, Lübeck, Zaragoza, Montpellier, Toulon and the Opéra of Nice.

In addition to Riccardo Muti, he has performed under the batons of Zubin Mehta, Gerd Albrecht, Ivor Bolton, Giuliano Carella, Alessandro De Marchi, Mark Elder, Mark Guidarini, Roberto Rizzi Brignoli, Foliar Antonio, Diego Fasolis.

For the Naxos record label he has recorded some of Rossini’s operas: *Otello*, *Ciro in Babilonia* and *Mosé in Egitto*.



Born in Palermo in 1985, he began to study singing at the age of twenty, when he joined the Mediterranean Academy Opera under Pietro Ballo. In 2008 he took part in Enzo Dara's master class, with a final concert held at Teatro Guglielmi, Massa Carrara. He then attended a master class on "The interpretation of the operatic repertoire" with Marco Balderi. In 2009 he made his debut at Teatro Bellini, Adrano, in *Traviata* in the role of the Marquis d'Obigny, and in *Rigoletto* in the role of Marullo, conducted by Leone Magiera. He also performed at Teatro Politeama (Palermo) and Teatro 2000 (Ragusa) with airs from Donizetti's *L'elisir d'amore*. In December 2009 he took part in the Opera Gala in honour of Luciano Pavarotti at Teatro Massimo, Palermo. 2010 saw him singing at Teatro Carani, Sassuolo, accompanied by Magiera. In 2011 he won the International Competition "Claudio Barbieri" at Teatro De André, Casalgrande (Reggio Emilia), debuting as Dulcamara in *L'elisir d'amore*. In the same year he was Baldassare in Giancarlo Menotti's *Amahl and the night visitors* at Teatro Politeama, Palermo. As Dulcamara he also won the XIII International "Tito Schipa" Competition at Politeama Greco, Lecce. In 2012 he won the "Annamaria and Nicolò Alaimo" award as the Best young lyrical talent in the 2nd International Competition "Il bel canto", organized by bass singer Simone Alaimo. Levantino ranked among the finalists at the competitions "Marcello Giordani", Fano, (where he is awarded a prize by the Giuseppe Verdi Orchestra) and "Toti dal Monte", Treviso. Levantino recently sang at Verona Philharmonic Theatre as a cover singer in the role of Fernando Villabella in Rossini's *La gazza ladra*, directed by Damiano Michieletto.

Claudio Levantino

Nato a Palermo nel 1985, intraprende lo studio del canto a vent'anni con l'ammissione all'Accademia Lirica del Mediterraneo diretta da Pietro Ballo. Nel 2008 partecipa alla master class di Enzo Dara ed al concerto finale tenutosi al Teatro Guglielmi di Massa Carrara. Frequenta poi la master class "L'interpretazione del repertorio operistico" con Marco Balderi. Nel 2009 debutta al Teatro Bellini di Adrano nella *Traviata*, nel ruolo del Marchese d'Obigny, ed in *Rigoletto*, in quello di Marullo, sotto la direzione di Leone Magiera. Inoltre, si esibisce al Teatro Politeama di Palermo ed al Teatro 2000 di Ragusa con brani da *L'elisir d'amore* di Donizetti. Nel dicembre dello stesso anno partecipa al Gala lirico in onore di Luciano Pavarotti al Teatro Massimo di Palermo. Nel 2010 canta al Teatro Carani di Sassuolo, accompagnato da Magiera. Nel 2011 vince il Concorso internazionale "Claudio Barbieri" al Teatro De André di Casalgrande (Reggio Emilia) per poi cantare ne *L'elisir d'amore*, in cui debutta come Dulcamara. Nello stesso anno è Baldassare in *Amahl and the night visitors* di Giancarlo Menotti al Teatro Politeama di Palermo, e vince il XIII Concorso internazionale "Tito Schipa" al Politeama Greco di Lecce, tornando così ad esibirsi nel ruolo di Dulcamara. Nel 2012 si aggiudica il premio "Annamaria e Nicolò Alaimo" come miglior giovane talento lirico al II Concorso Internazionale "Il belcanto" indetto dal basso Simone Alaimo. E risulta finalista, ai concorsi "Marcello Giordani" di Fano (dove riceve il Premio assegnato dall'Orchestra Giuseppe Verdi di Milano) e "Toti dal Monte" di Treviso. Recentemente ha cantato al Teatro Filarmonico di Verona come cover del ruolo di Fernando Villabella ne *La gazza ladra* di Rossini, per la regia di Damiano Michieletto.

Antonella Carpenito



Nata ad Avellino nel 1985, si diploma nel 2010 presso il Conservatorio "Domenico Cimarosa" della sua città con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di Enrico Turco, conseguendo poi, l'anno successivo, il diploma in Tecnica e Interpretazione vocale presso il Conservatorio Superiore di Musica delle Isole Baleari a Palma de Mallorca, e perfezionandosi in corsi e master class sotto la guida dei maestri: Carmen Sensaud, Dimitra Theodossiou, Birgit Nickl, Anna Vandi, Cesare Scarton, Renata Scotto, Teresa Berganza, Annamaria Gemmabella, Amelia Felle, Alessandro Svab, Carmen Giannattasio. Vincitrice del primo premio al XIII Concorso Nazionale "Napolinova" e del secondo premio al IX Concorso Internazionale di Musica Città di Caserta-Belvedere di San Leucio, è risultata finalista in tutte le tre sezioni della XVI edizione del Concorso lirico internazionale "Ritorna Vincitor 2010 - Città di Ercolano", classificandosi terza nella sezione Barocco, vincitrice di una borsa di studio e concerti in quella Romanze Napoletane, vincitrice del Premio Speciale Pergolesi e del ruolo di Flora in *Traviata* nella sezione Opera. Si è esibita presso vari teatri e istituzioni musicali, tra cui il Teatro Verdi di Salerno, in un concerto d'arie, e il Maggio Musicale Fiorentino, interpretando Flora nella *Traviata* per la direzione di Giampaolo Bisanti e la regia di Franco Ripa di Meana; inoltre, nello stesso ruolo, al 58° Festival Puccini di Torre del Lago.

Born in Avellino in 1985, Antonella Carpenito graduated with honours at the local "Domenico Cimarosa" Conservatory in 2010, under Enrico Turco. The following year, she obtained a Diploma in vocal technique and interpretation at the Conservatory of Music of the Balearic Islands in Palma de Mallorca. She continued her studies with several courses and master classes with Carmen Sensaud, Dimitra Theodossiou, Birgit Nickl, Anna Vandi, Cesare Scarton, Renata Scotto, Teresa Berganza, Annamaria Gemmabella, Amelia Felle, Alessandro Svab and Carmen Giannattasio. She won the first prize at the XIII National Competition "Napolinova" and the second prize at the IX International Music Competition City of Caserta-Belvedere of San Leucio. She was one of the finalists in all the three sections of the XVI edition of the International Singing Competition "Ritorna Vincitor 2010 - City of Ercolano", where she was third in the Baroque section, obtained a scholarship and concerts contracts in the Neapolitan Romance section, and got the Pergolesi Special Prize and the role of Flora in *Traviata* in the Opera section. She performed in various theaters and musical institutions, including the Teatro Verdi in Salerno (a concert of arias), and the Maggio Musicale Fiorentino, where she was Flora in *Traviata* conducted by Giampaolo Bisanti and directed by Franco Ripa di Meana. She performed in the same role at the 58th Puccini Festival of Torre del Lago.



Yelizaveta Milovzorova

Born in St. Petersburg into a family of artists, she began studying singing at the “Rejngol’d Moricevič Glier” Institute in Kiev, then moved to Italy where she graduated at the “Gioachino Rossini” Conservatory in Pesaro with Robleto Merolla and Daniela Broganelli. She participated in several Master Classes with teachers as Ulf Bästlein, Lena Lootens, Michael Chance and Alberto Zedda. In 2010 she won a scholarship for the “Progetto Sipario” course organized by Fondazione Pergolesi Spontini on the 300th anniversary of the composer. She made her debut in the roles of Donna Anna in *Don Giovanni*, Susanna in *The Marriage of Figaro*, Checca in Pergolesi’s *Flaminio* and Kate Pinkerton in *Madama Butterfly*. She worked with such directors as Henning Brockhaus and Mika Shigematsu in the productions of the Pergolesi Spontini Festival and the Festival of Montefeltro. She has performed in numerous recitals in duo with piano, full orchestra or a string quintet.

Nata a San Pietroburgo da una famiglia di artisti, intraprende lo studio del canto lirico presso l’Istituto “Rejngol’d Moricevič Glier” di Kiev, per poi proseguire in Italia dove si diploma al Conservatorio “Gioachino Rossini” di Pesaro, sotto la guida di Robleto Merolla e Daniela Broganelli. Partecipa a diverse master class con docenti quali Ulf Bästlein, Lena Lootens, Michael Chance, Alberto Zedda. Nel 2010 vince una borsa di studio per la partecipazione al corso “Progetto Sipario” organizzato dalla Fondazione Pergolesi Spontini, in occasione delle celebrazioni per i 300 anni del compositore. Ha debuttato nei ruoli di Donna Anna nel *Don Giovanni* e Susanna nelle *Nozze di Figaro* di Mozart, Checca nel *Flaminio* di Pergolesi, Kate Pinkerton nella *Madama Butterfly*. Ha collaborato con registi come Henning Brockhaus e Mika Shigematsu nelle produzioni del Festival Pergolesi Spontini e del Montefeltro Festival. Si è esibita in numerosi recital in duo col pianoforte, con orchestra e con un quintetto d’archi.

Luciano Ganci



© Francesca Crinione

Nato a Roma, all’età di 9 anni entra a far parte dei Pueri Cantores della Cappella Musicale Pontificia Sistina, dove inizia lo studio del canto e del pianoforte. Nel 2001 si esibisce nella trilogia mozartiana al Teatro Argentina a Roma, insieme a Renato Bruson. Debutta al Festival Internazionale “Severino Gazzelloni” nel ruolo di Don Basilio e poi come Don Curzio nelle *Nozze di Figaro* di Mozart. Nel 2007 è semifinalista nel World Opera Contest Operalia e debutta a Roma in *Gianni Schicchi*. Vince il primo premio assoluto, il premio della critica ed il premio del pubblico all’VIII Concorso Lirico Internazionale “Ottavio Ziino” di Roma ed è tra i finalisti del XXVI Concorso “Maria Caniglia” di Sulmona. Debutta poi come Pinkerton nella *Madama Butterfly* sotto la direzione di Alessandro Fabrizi e la regia di Enrico Stinchelli. Nel 2009 si è esibito, insieme a José Carreras, al Gala lirico in occasione del II Premio “Pavarotti d’oro” per poi cantare al Duomo di Milano nella *Messa dell’incoronazione* di Mozart, diretta da Claudio Scimone. Nel 2010 ha interpretato *La Traviata* a Palermo e ad Haifa; nel 2011 è stato Rodolfo nella *Bohème* a Praga e Zlin, Pinkerton in *Madama Butterfly* al Politeama di Palermo e Oronte nei *Lombardi alla prima crociata* sulle guglie del Duomo di Milano accanto a Ruggero Raimondi. Nel 2011 è stato invitato dal San Carlo di Napoli per alcuni recital operistici, si è esibito all’Umbria Music e ha debuttato nel ruolo di Turiddu nella *Cavalleria rusticana* presso il teatro di Nuova Delhi in India. Ha recentemente preso parte a *Traviata* a Salisburgo, Salerno e Firenze, e a *L’amico Fritz* al Verdi di Trieste.

Born in Rome, at the age of nine he entered Pueri Cantores, the Sistine Chapel Choir, where he began to study singing and piano music. In 2001 he performed in the Mozart trilogy at Teatro Argentina in Rome, with Renato Bruson. He made his debut at the “Severino Gazzelloni” International Festival in the role of Don Basilio, then was Don Curzio in Mozart’s *Le nozze di Figaro*. In 2007, he was semi-finalist in the Operalia World Opera Contest, and in the same month he made his debut in *Gianni Schicchi* in Rome. He won the first prize, the Critics’ Prize and the Audience Award at the VIII International Singing Competition “Ottavio Ziino” in Rome, and was one of the finalists of the XXVI “Maria Caniglia” Competition in Sulmona. He made his debut as Pinkerton in *Madama Butterfly* under the baton of Alessandro Fabrizi, directed by Enrico Stinchelli. In 2009 he performed with José Carreras at the Opera Gala for the II “Pavarotti d’oro” Award, then he sang in Mozart’s *Krönungsmesse*, conducted by Claudio Scimone in the Milan Cathedral. In 2010, he sang in *Traviata* in Palermo and Haifa. In 2011 he was Rodolfo in *Bohème* (Prague and Zlin), Pinkerton in *Madama Butterfly* (Politeama in Palermo) and Oronte in *Lombardi alla prima crociata*, staged among the spires of Milan’s Cathedral, where he sang next to Ruggero Raimondi. In 2011 he was invited by the San Carlo in Naples for a few operatic recitals, he performed at Umbria Music and debuted in the role of Turiddu in *Cavalleria rusticana* at the theater of New Delhi, India. He recently took part in *Traviata* in Salzburg, Salerno and Florence, and in *L’amico Fritz* at the Teatro Verdi of Trieste.



Soprano Anna Kasyan was born in Tbilisi, Georgia, into a family of musicians. She moved to Paris in 2003 where she attended the École Normale de Musique “Alfred Cortot”. In 2010 she was nominated for the Victoires de la Musique Classique award. She got numerous international awards including the title of “Rivelazione Lirica” at Adami Deezer de Talents 2006. She debuted as Rosina in *Barbiere di Siviglia* at the “Opéra en Plain Air” festival in Paris and on a French tour. In 2007, she was Norina in *Don Pasquale* at the Opera di San Marino, and then she was Zerlina in *Don Giovanni* in the theatres of Montpellier (2008), Metz and Rouen (2009). This started her career as an interpreter of important roles from the eighteenth- and nineteenth-century repertoire. Kasyan also actively pursues a concert career, and has performed in some of the most prestigious theatres and concert halls, including Carnegie Hall in New York, l’Opéra de Flandre and theatres of St. Petersburg, Geneva, Warsaw, Zurich and Madrid with RTVE Orchestra. In the role of Amital, she participated in the production of Mozart’s *Betulia liberata*, conducted by Riccardo Muti in Salzburg. More recently, she was the protagonist *Orfeo ed Euridice* by Fux at the Styriarte Festival in Graz, conducted by Jordi Savall. She was also Leonora in *Trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti at Teatro Alighieri in Ravenna and then in Oman. Her engagements included Anai in *Moïse et Pharaon*, once again with Muti, in the prestigious production which opened the opera season at the Rome Opera House. She was Iphigénie in *Iphigénie en Aulide* in Athens, had a role in *L’incoronazione di Poppea* at Teatro del Maggio Musicale in Florence with Alan Curtis and was one of the soloists of the “Paths of Friendship” concert which closed the 2011 edition of Ravenna Festival. She debuted on the silver screen as Clorinda in *Cenerentola*, a film-opera produced by Rada Film and directed by Carlo Verdone.

Anna Kasyan

Nata a Tbilisi, in Georgia, da una famiglia di musicisti, si trasferisce nel 2003 a Parigi dove frequenta l’École Normale de Musique “Alfred Cortot”. Finalista al concorso Victoire de la Musique Classique 2010, ha vinto numerosi premi internazionali tra cui la nomina “Rivelazione Lirica” all’Adami Deezer de Talents 2006. Debutta nel ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* al Festival Opéra en Plain Air di Parigi, poi in tour in Francia. Nel 2007 è Norina in *Don Pasquale* al Teatro dell’Opera di San Marino e nei mesi successivi è Zerlina in *Don Giovanni* nei teatri di Montpellier (2008), Metz e Rouen (2009), avviando un percorso operistico settecentesco e ottocentesco. Attiva anche sul versante concertistico, è stata invitata in alcuni dei più prestigiosi teatri e sale da concerto, tra cui la Carnegie Hall di New York, l’Opéra de Flandre e i teatri di San Pietroburgo, Ginevra, Varsavia, Zurigo e Madrid con l’orchestra RTVE. Ha partecipato alla produzione della *Betulia liberata* (Amital) di Mozart a Salisburgo sotto la direzione di Riccardo Muti. Più recentemente ha interpretato Euridice in *Orfeo ed Euridice* di Fux allo Styriarte Festival di Graz sotto la direzione di Jordi Savall. È stata Leonora nel *Trovatore* con la regia di Cristina Mazzavillani Muti al Teatro Alighieri di Ravenna, successivamente rappresentato in Oman. Diretta da Muti, ha debuttato come Anai in *Moïse et Pharaon*, nella produzione che ha inaugurato la stagione del Teatro dell’Opera di Roma. Ha interpretato Iphigénie in *Iphigénie en Aulide* ad Atene, *L’incoronazione di Poppea* al Teatro del Maggio Musicale di Firenze diretta da Alan Curtis, ed è stata una dei solisti del concerto “Le vie dell’Amicizia” che concludeva l’edizione 2011 del Ravenna Festival. Ha debuttato nel cinema interpretando Clorinda nella *Cenerentola*, film-opera prodotto da Rada Film, con la regia di Carlo Verdone.

Dario Solari



Nato a Montevideo (Uruguay) nel 1976, studia canto alla Scuola nazionale di arte lirica del suo paese. Nel 1999 si trasferisce in Italia, su invito di Katia Ricciarelli, e si perfeziona sotto la guida di Paolo Washington. Dopo aver vinto concorsi come il “Ferruccio Tagliavini”, l’“Iris Adami Corradetti” e il “Tito Schipa” di Lecce, debutta nel 2001 tenendo alcuni concerti e interpretando opere tra cui *La rondine* di Puccini e *Il flauto magico* di Mozart. Da allora si è esibito in importanti teatri e festival internazionali. Tra le sue recenti interpretazioni: *La Traviata* (Giorgio Germont) alla Palm Beach Opera, a Padova, a Cardiff con la regia di David Mc Vicar, al Teatro dell’Opera di Roma con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Franco Zeffirelli e successivamente al San Carlo di Napoli; *Carmen* (Escamillo) per il Maggio Musicale Fiorentino, a Ferrara, a Modena, all’Arena di Verona nella produzione di Franco Zeffirelli e alle Terme di Caracalla con la regia di Micha van Hoecke; *Un ballo in maschera* al Teatro Municipal di Santiago del Cile; *La dama di picche* a Cardiff; Don Rodrigo in *Don Carlo* ad Anversa. Si è esibito al Music Festival di Pechino come Giorgio Germont nella *Traviata*, in *Macbeth* (ruolo del titolo) a Santiago del Cile ed ha debuttato nel ruolo di Enrico nella *Lucia di Lammermoor* al Savonlinna Opera Festival. È stato il Conte di Luna nella produzione di *Trovatore*, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, che ha interessato i teatri di Ravenna, Jesi, Fermo, Cosenza, Ferrara e Pisa. Ha debuttato come Guy de Montfort nei *Vêpres siciliennes* al San Carlo di Napoli ed ha riscosso successo di pubblico e critica per *La bohème* (Marcello) di Tolosa. Sempre come Macbeth ha inaugurato la stagione lirica del Teatro dell’Opera di Roma diretto da Riccardo Muti. Ha appena inciso *Parisina d’Este* di Donizetti con Opera Rara.

Born in Montevideo (Uruguay) in 1976, he studied singing at the National School of lyric art of his country. In 1999 Katia Ricciarelli invited him to move to Italy and perfect his studies under Paolo Washington. After winning such competitions as “Ferruccio Tagliavini”, “Iris Adami Corradetti” and “Tito Schipa” (Lecce), he made his debut in 2001 with several concerts and operas among which Puccini’s *La Rondine* and Mozart’s *Die Zauberflöte*. Since then he has performed in major theaters and festivals. Among his recent performances the following are worth-mentioning: *Traviata* (Giorgio Germont) at the Palm Beach Opera, Padua and Cardiff, directed by David McVicar, then at the Rome Opera House conducted by Gianluigi Gelmetti and directed by Franco Zeffirelli and at the San Carlo in Naples; *Carmen* (Escamillo) for the Maggio Musicale Fiorentino, and then in Ferrara and Modena, at the Arena of Verona in a Franco Zeffirelli production and at Caracalla, directed by Micha van Hoecke; *Un ballo in maschera* at the Teatro Municipal in Santiago, Chile, and *La dama di picche* in Cardiff. He was Don Rodrigo in *Don Carlo* in Antwerp. He performed at the Music Festival in Beijing as Giorgio Germont in *Traviata*, in the title role in *Macbeth* in Santiago, Chile, and he made his debut as Enrico in *Lucia di Lammermoor* at the Savonlinna Opera Festival. He was the Count of Luna in a production of *Trovatore* directed by Cristina Mazzavillani Muti, which hit theaters in Ravenna, Jesi, Fermo, Cosenza, Ferrara and Pisa. He debuted as Guy de Montfort in *Vêpres siciliennes* at the San Carlo in Naples and was appreciated by audiences and critics alike for his role as Marcello in *Bohème* (Toulouse). Again as Macbeth he opened the opera season at the Rome Opera House conducted by Riccardo Muti. He has just recorded Donizetti’s *Parisina d’Este* for the Opera Rara label.



After graduating in piano and singing at the “Gioachino Rossini” Conservatory in Pesaro in 2003, she obtained the first prize at the International Competition of Sacred Music in Rome. As a soprano, she took part in two productions of Rossini Opera Festival, *Il viaggio a Reims*, directed by Emilio Sagi (2002) and Pavesi’s *Il trionfo delle belle*, conducted by Antonino Fogliani and directed by Damiano Michieletto (2004). She also took part in the production of Verdi’s *Macbeth* conducted by Daniele Gatti and directed by Micha van Hoecke for Ravenna Festival. 2008 saw her debut as a mezzo-soprano in the role of Leonarda in Donizetti’s *Don Gregorio*, conducted by Michele Margotti at Teatro della Fortuna, Fano. Then she sang at Teatro Comunale (Bologna) in Luciano Chailly’s *Procedura penale* and in *Madama Butterfly* in the role of Suzuki. In 2009 she performed in De Falla’s *El amor brujo* at Carlo Felice in Genoa. In the same year she sang Paisiello’s *Missa Defunctorum* at Salzburg Festival and at Ravenna Festival, under the baton of Riccardo Muti. In 2009 she sang at the Rossini Opera Festival in the role of Lucilla in Rossini’s *La scala di seta*, conducted by Claudio Scimone and directed by Damiano Michieletto. Her first role on the stage of La Fenice, Venice, was in the role of the Singer in *Manon Lescaut*, conducted by Renato Palombo and directed by Grahaam Vick. She then performed in Nino Rota’s *Napoli milionaria* at Martina Franca Festival in 2010, and in *Rigoletto* as Maddalena at La Fenice, Venice, conducted by Myung-Whun Chung and directed by Daniele Abbado. In the same year she was Azucena in *Trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti in several Italian theatres and in Oman. For the 150th anniversary of the unification of Italy she was Fenena in *Nabucco* conducted by Riccardo Muti at the Rome Opera House. Once again under Muti’s baton, she sang in *Macbeth* at the Salzburg Festival and the Rome Opera House.

Anna Malavasi

Si diploma in Pianoforte e Canto presso il Conservatorio “Gioachino Rossini” di Pesaro nel 2003 e nello stesso anno vince il primo premio al Concorso internazionale di musica sacra di Roma. Come soprano partecipa a due produzioni del Rossini Opera Festival, *Il viaggio a Reims* con la regia di Emilio Sagi (2002) e *Il trionfo delle belle* di Pavesi diretta da Antonino Fogliani e regia di Damiano Michieletto (2004), nonché ad una del Ravenna Festival, il *Macbeth* di Verdi diretto da Daniele Gatti, regia di Micha van Hoecke. Nel 2008 debutta come mezzosoprano interpretando il ruolo di Leonarda nel *Don Gregorio* di Donizetti, diretta da Michele Margotti al Teatro della Fortuna di Fano. Successivamente canta al Teatro Comunale di Bologna in *Procedura penale* di Luciano Chailly, e *Madama Butterfly* nel ruolo di Suzuki. Al Carlo Felice di Genova, nel 2009, si esibisce in *El amor brujo* di De Falla; nello stesso anno interpreta la *Missa Defunctorum* di Paisiello al Festival di Salisburgo e al Ravenna Festival, sotto la guida di Riccardo Muti. Al Rossini Opera Festival 2009 è Lucilla nella *Scala di seta* di Rossini diretta da Claudio Scimone con la regia di Damiano Michieletto; alla Fenice di Venezia debutta in *Manon Lescaut* interpretando il ruolo del Musico diretta da Renato Palombo, con la regia di Graham Vick. Si è esibita in *Napoli milionaria* di Nino Rota presso il Festival di Martina Franca del 2010 e in *Rigoletto* (Maddalena) alla Fenice di Venezia diretta da Myung-Whun Chung, con la regia di Daniele Abbado. Nello stesso anno interpreta Azucena nel *Trovatore*, regia di Cristina Mazzavillani Muti, successivamente rappresentato in vari teatri italiani e in tournée in Oman. Per i 150 anni dell’Unità d’Italia è stata Fenena nel *Nabucco* di Verdi al Teatro dell’Opera di Roma diretto da Riccardo Muti. Sempre sotto la bacchetta di Muti, ha interpretato *Macbeth* al Festival di Salisburgo e all’Opera di Roma.

Monica Tarone



Diplomata nel settembre 2000 presso il Conservatorio di Cuneo, nel 2001 vince, per il ruolo di Nannetta nel *Falstaff*, il concorso As.Li.Co. e debutta l’anno seguente come Jouvenot in *Adriana Lecouvreur*. Nello stesso anno si esibisce alla Scala nelle *Nozze di Figaro* (Contadinella) e in *Iphigénie en Aulide* (La Greca) sotto la direzione di Riccardo Muti, partecipando con quest’ultima opera all’inaugurazione della stagione lirica al Teatro degli Arcimboldi il 7 dicembre 2002, trasmessa in diretta radiofonica, in eurodiffusione. Nel 2003 vince il concorso “Mattia Battistini” di Rieti, debuttando conseguentemente il ruolo di Norina nel *Don Pasquale* e di Zerlina nel *Don Giovanni*. Successivamente partecipa a una tournée in Germania come Violetta nella *Traviata* a Rosenheim, Norimberga, Stoccarda, Francoforte. Prende parte a una serie di concerti a Città del Messico, Kansas City e Seoul in occasione di un’importante mostra dedicata a Maria Callas. Nel 2007, per la Sagra Musicale Malatestiana di Rimini, è Bellezza nella prima esecuzione italiana in forma scenica del *Trionfo del tempo e del disinganno* di Händel con la regia di Denis Krief. Per la direzione di Riccardo Muti è Irene nel *Ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa al Salzburger Festspiele, a Las Palmas e a Ravenna, Pisa e Piacenza. L’anno seguente è ancora al Salzburger Festspiele per l’oratorio *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore* di Hasse, di nuovo diretta da Muti. Ancora sotto la bacchetta di Riccardo Muti, nel 2009 debutta al Teatro dell’Opera di Roma nell’*Iphigénie en Aulide* di Gluck. Nella Stagione 2009-2010, all’Opéra Comédie di Montpellier, è Marie nella *Fille du régiment* di Donizetti, con la regia di Davide Livermore, e di nuovo Violetta nella *Traviata* diretta da Alain Altinoglou, con la regia di Jean Paul Scarpitta. Debutta come Juliette nel *Roméo et Juliette* di Gounod al Verdi di Pisa e all’Alighieri di Ravenna, e come Marguerite nel *Faust* di Gounod a Irún.

After graduating from the Conservatory of Cuneo in September 2000, Monica Tarone won the 2001 As.Li.Co. award for the role of Nannetta in *Falstaff*. The following year she made her debut as Jouvenot in *Adriana Lecouvreur*, then she performed at La Scala under the baton of Riccardo Muti in *Le nozze di Figaro* (Contadinella) and *Iphigénie en Aulide* (The Greek), which opened the opera season at the Teatro degli Arcimboldi on December 7, 2002, and was broadcast live throughout Europe. In 2003 she won the “Mattia Battistini” Competition in Rieti, which resulted in her debut as Norina in *Don Pasquale* and Zerlina in *Don Giovanni*. She then toured Germany as Violetta in *Traviata* (Rosenheim, Nuremberg, Stuttgart and Frankfurt). She held a series of concerts in Mexico City, Kansas City and Seoul on the occasion of a major event dedicated to Maria Callas. In 2007, for the Sagra Musicale Malatestiana of Rimini, she sang in the role of Bellezza in the first Italian scenic performance of Händel’s *Trionfo del tempo e del disinganno*, directed by Denis Krief. Once again under the baton of Riccardo Muti, she was Irene in Cimarosa’s *Ritorno di Don Calandrino* at the Salzburger Festspiele, Las Palmas, Ravenna, Pisa and Piacenza. The following year she returned to Salzburg Festival with Hasse’s oratorio *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*, conducted by Riccardo Muti. Again under Muti’s baton, in 2009 she made her debut at the Rome Opera House in Gluck’s *Iphigénie en Aulide*. In the 2009-2010 season, she was Marie in Donizetti’s *Fille du régiment* at the Opéra Comédie in Montpellier, directed by Davide Livermore, and again Violetta in *Traviata* conducted by Alain Altinoglou and directed by Jean Paul Scarpitta. She made her debut as Juliette in Gounod’s *Roméo et Juliette* at Teatro Verdi (Pisa) and Teatro Alighieri (Ravenna), and as Marguerite in Gounod’s *Faust* in Irún (Spain).



Born in Turkey, he graduated from the Music Academy of Gazi University in Ankara, and then continued his studies at the Centre National d'Artistes Lyriques of Marseille. He made his debut in Europe in *Lucio Silla*, touring England, Ireland and Denmark with the European Opera Centre. He got an award from the International Singing Competition in Paris. Among his roles was Fenton in *Falstaff* with the London Symphony Orchestra, conducted by Sir Colin Davis, whose recording was awarded a Grammy Award. This role was then reprised at Glyndebourne Festival Opera and the Opéra de Lausanne. He then was Alfredo in *Traviata* at the Flemish Opera in Belgium, Rodolfo in *La bohème* at the Bühnen der Stadt in Köln, at the Canadian Opera Company and Gothenburg Opera. He then sang in the role of Gennaro in *Lucrezia Borgia* at the Opéra de Marseille. He was also Edgardo in *Lucia di Lammermoor* in Portland, at the Opéra de Montpellier, at Colon in Buenos Aires, at Pergolesi in Jesi and in the theaters of Athens, Gothenburg and the Scottish Opera. He sang the part of Alfredo in *Traviata* in the theaters of Dijon and Caen, he was Nemorino in *Elisir d'amore* at the Opéra de Nancy and Lille, and he sang Leicester in *Maria Stuarda* for Opera North. He has sung under the batons of such conductors as Sir Colin Davis, Riccardo Chailly, Vladimir Jurowski, David Parry, Richard Jones, Phyllida Lloyd, David Alden, Enrique Mazzola and Antonello Allemandi. He regularly performs in the opera houses of Istanbul and Mersin, Turkey.

Bülent Bezdüz

Nato in Turchia, si è diplomato all'Accademia Musicale dell'Università Gazi di Ankara, per poi proseguire gli studi al Centre National d'Artistes Lyriques di Marsiglia. Debutta in Europa nel *Lucio Silla* in tour in Inghilterra, Irlanda e Danimarca con l'European Opera Centre e viene premiato al Concorso Internazionale di Canto di Parigi. Tra le sue interpretazioni: il ruolo di Fenton nel *Falstaff* con la London Symphony Orchestra diretta da Sir Colin Davis, la cui incisione si è aggiudicata un Grammy Award – ruolo ripreso al Glyndebourne Festival Opera e all'Opéra di Losanna; quello di Alfredo nella *Traviata* alla Flemish Opera in Belgio; poi i ruoli di Rodolfo nella *Bohème* nel complesso teatrale di Colonia Bühnen der Stadt, alla Canadian Opera Company e all'Opera di Göteborg, e di Gennaro in *Lucrezia Borgia* all'Opéra di Marsiglia. È inoltre stato Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* a Portland, all'Opéra di Montpellier, al Colon di Buenos Aires, al Pergolesi di Jesi e nei teatri di Atene, di Göteborg e alla Scottish Opera, così come ha interpretato Alfredo nella *Traviata* nei teatri di Digione e di Caen, Nemorino nell'*Elisir d'amore* all'Opéra di Nancy e a Lille, Leicester nella *Maria Stuarda* per Opera North. Ha cantato sotto la direzione di maestri quali Sir Colin Davis, Riccardo Chailly, Vladimir Jurowski, David Parry, Richard Jones, Phyllida Lloyd, David Alden, Enrique Mazzola e Antonello Allemandi. Si esibisce regolarmente per i teatri d'opera di Istanbul e di Mersin, in Turchia.

Simone Piazzola



Nato a Verona nel 1985, inizia a 11 anni gli studi musicali. Nel 2005 ottiene il primo premio al Concorso “Marie Kraja” di Tirana e nel 2007 vince il Concorso “Comunità Europea” del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto. Ha interpretato, giovanissimo, *Il Re* di Giordano al Teatro Giordano di Foggia, *Rigoletto* diretto da Bruno Campanella al Teatro dell'Opera di Roma e in tournée in Giappone e *Il Trovatore* (Conte di Luna) al Teatro Nuovo di Spoleto sotto la direzione di Renato Palleschi. Nel luglio 2008 debutta come Marcello nella *Bohème* per la Fenice di Venezia, ruolo che riprende l'anno successivo al Teatro Vittorio Emanuele di Messina, interpretando inoltre Germont nella *Traviata* al Filarmonico di Verona ed al Comunale di Firenze, Cecil in *Maria Stuarda* e Sharpless in *Madama Butterfly* a Venezia ed a Pechino, nonché al San Carlo di Napoli. Ha partecipato inoltre al Gala Plácido Domingo all'Arena di Verona. Nel 2010 ha debuttato come Valentin nel *Faust* di Gounod al Bellini di Catania ed è stato Paolo nel *Simon Boccanegra* e Sonora nella *Fanciulla del West*. Recentemente si è esibito in *Maria Stuarda* (Cecil) diretto da Richard Bonynghe con la regia di Pier Luigi Pizzi al Megaron di Atene; *La Traviata* con la regia di Henning Brockhaus ad Ascoli Piceno, al Massimo di Palermo e poi al Comunale di Modena, al Municipale di Piacenza e a Bolzano; *Lucia di Lammermoor* (Enrico) alla Fenice di Venezia; *Madama Butterfly* (Sharpless) al Petruzzelli di Bari; *Pagliacci* (Silvio) per il San Carlo di Napoli (con tournée al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo diretto da Donato Renzetti); *Simon Boccanegra* all'ABAO di Bilbao con la regia di Hugo De Ana e diretto ancora da Renzetti; *La bohème* al Sociale di Rovigo, al Verdi di Padova e alla Fenice di Venezia, sotto la guida di Daniele Callegari, con la regia di Francesco Micheli; *Rigoletto* al Teatro Pergolesi di Jesi ed a Fermo.

Born in Verona in 1985, Simone Piazzola began his musical studies at the age of 11. In 2005 he won the first prize in the “Marie Kraja” competition in Tirana, and in 2007 he won the “European Community” award at the Teatro Lirico in Spoleto. At a very early age he sang in Giordano's *Il Re* at the Giordano Theatre in Foggia, then he was in *Rigoletto*, conducted by Bruno Campanella at the Rome Opera House and on tour in Japan, and Count di Luna in *Trovatore* at the Teatro Nuovo in Spoleto under the baton of Renato Palleschi. In July 2008, he made his debut as Marcello in *Bohème* at the Fenice in Venice, a role he resumed in 2009 at the Teatro Vittorio Emanuele in Messina. He also was Germont in *Traviata* at Verona Filarmonico and the Teatro Comunale in Florence, Cecil in *Maria Stuarda* and Sharpless in *Madama Butterfly* in Venice, Beijing and San Carlo in Naples. He also sang in the Plácido Domingo Gala at the Arena di Verona. In 2010 he made his debut as Valentin in Gounod's *Faust* at Bellini in Catania, and was Paolo in *Simon Boccanegra* and Sonora in *La Fanciulla del West*. He has recently appeared in *Maria Stuarda* (Cecil) conducted by Richard Bonynghe and directed by Pier Luigi Pizzi at the Megaron in Athens; *Traviata*, directed by Henning Brockhaus in Ascoli Piceno, the Teatro Massimo in Palermo, Comunale of Modena, Municipale of Piacenza and Bolzano; *Lucia di Lammermoor* (Enrico) at La Fenice in Venice; *Madama Butterfly* (Sharpless) at Petruzzelli; *Pagliacci* (Silvio) at the San Carlo in Naples (then on tour at the Marinsky Theatre in St. Petersburg conducted by Donato Renzetti); *Simon Boccanegra* at ABAO Bilbao directed by Hugo De Ana and conducted by Donato Renzetti, *Bohème* at Teatro Sociale (Rovigo), Teatro Verdi (Padua) and La Fenice (Venice), conducted by Daniele Callegari and directed by Francesco Micheli; *Rigoletto* at the Teatro Pergolesi in Jesi and Fermo.



Born in Rome, he initially studied the piano, then turned to singing and got his graduation with honors under Carlo Desideri at the “Domenico Cimarosa” Conservatory of Avellino in 2004. He continued his studies with Sergio Bertocchi and participated in the master classes held by bass Bonaldo Giaiotti.

In 2005 he began his concert career in the field of sacred music with Mozart's *Requiem*, *Vesperae Solemnnes de confessore*, *Krönungsmesse* and Rossini's *Petite Messe Solennelle*. He debuted as Uberto in Pergolesi's *Serva padrona* in Terni, as Colas in Mozart's *Bastien und Bastienne* and in the role of Masetto in *Don Giovanni* in various theaters of Lazio and Umbria.

In 2006 he sang in Britten's *Little Sweep*, a production of Teatro San Carlo staged at the RAI auditorium in Naples, and was the Doctor in *Traviata* in Teramo with Renato Bruson, then in Ravenna and Messina. In the following years he was Alcindoro in *Bohème* at the Maggio Musicale Fiorentino and sang in the *Rosenkavalier* by Strauss at the Rome Opera House. This was followed by *Rigoletto* and *The Merry Widow* at the Carlo Felice in Genoa, *La fanciulla del West* at the Puccini Festival in Torre del Lago, *Salome* by Richard Strauss and *Gianni Schicchi* in Trieste, in Viterbo with Alfonso Antoniozzi and then at the Academy of Santa Cecilia in Rome, in a production later proposed at the Reate Festival of Rieti and Terni.

In 2012, he was Lord Rochefort in *Anna Bolena* with Mariella Devia, and then the Consul of Milan in Verdi's *Battaglia di Legnano*, directed by Ruggero Cappuccio with Dimitra Theodossiou (Trieste). His contemporary opera repertoire includes Cristian Carrara's *Piccola vedetta lombarda*, which he performed at the Academy of Santa Cecilia in Rome and later in Jesi, with the support of the Pergolesi Spontini Foundation.

Federico Benetti

Nato a Roma, si dedica inizialmente al pianoforte per poi diplomarsi in Canto presso il Conservatorio “Domenico Cimarosa” di Avellino nel 2004, con il massimo dei voti, sotto la guida di Carlo Desideri. Si perfeziona in seguito con Sergio Bertocchi e partecipa a master class tenute dal basso Bonaldo Giaiotti.

Nel 2005 inizia l'attività concertistica in ambito sacro cantando il Requiem di Mozart, i *Vesperae Solemnnes de confessore*, la *Messa dell'incoronazione* e successivamente la *Petite Messe Solennelle* di Rossini. Ha debuttato come Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi a Terni, Colas in *Bastien und Bastienne* di Mozart e Masetto in *Don Giovanni* in vari teatri di Lazio e Umbria.

Nel 2006 ha interpretato il *Piccolo spazzacamino* di Britten, realizzato dal Teatro San Carlo presso l'auditorium Rai di Napoli, ed è stato il Dottore nella *Traviata* a Teramo con Renato Bruson, poi a Ravenna e Messina. Negli anni successivi è stato Alcindoro nella *Bohème* al Maggio Musicale Fiorentino e ha cantato nel *Rosenkavalier* di Strauss al Teatro dell'Opera di Roma. Hanno fatto seguito *Rigoletto* e poi *La vedova allegra* al Carlo Felice di Genova, *La fanciulla del West* al Festival Pucciniano di Torre del Lago, *Salome* di Richard Strauss e *Gianni Schicchi* a Trieste, a Viterbo con Alfonso Antoniozzi e in seguito all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, spettacolo ripreso nell'ambito del Reate Festival di Rieti e a Terni.

Nel 2012, sempre a Trieste, è stato Lord Rochefort in *Anna Bolena* con Mariella Devia e poi Console di Milano nella *Battaglia di Legnano* di Verdi, per la regia di Ruggero Cappuccio, con Dimitra Theodossiou. Ha interpretato l'opera contemporanea *La piccola vedetta lombarda* di Cristian Carrara all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, ripresa successivamente a Jesi con la Fondazione Pergolesi Spontini.

Catherine Françoise Pantigny



Born in Lille in 1959, she trained in classical and modern dance in France, Belgium, America and Italy with several teachers including Gilbert Canova, Rossella Hightower, Azari Plissetzky, Jean Babilée, Marina van Hoecke, Solange Golovine, Joseph Roussillo, Peter Goss and Flora Cushman.

From 1976 to 1979, she followed the courses of the ESEC multidisciplinary school (École Supérieure d'Études Choréographiques) and studied musicology at the University of Sorbonne, Paris. In 1979 she received a scholarship for the Ted Shawn Festival from the University of Lee (Massachusetts). Two years later she won another for a course in choreography in collaboration with musicians and composers at the University of Guilford in London.

In the same period (1979 to 1981), she attended the Mudra school founded by Maurice Béjart in Brussels, training under Micha van Hoecke, with whom, in October 1981, she co-founded The Ensemble.

Since then she has taken part in all the creations by van Hoecke and in all the tours of the Ensemble (Brazil, Taiwan, Russia, China, United States, Spain, Greece, Egypt, Belgium, France, Italy). In 1993 she was assistant choreographer to Micha van Hoecke at La Scala, Milan, for the creation of Stravinsky's *Fairy's Kiss*, with Alessandra Ferri.

Since 1992 she has been teaching professional dance training courses at Atelier della Costa Ovest (Livorno) and Teatro Verdi (Pisa). She also teaches at actors' courses organized by the European Community, holds motion classes for secondary schools students and for the “Escargot” Cultural Association of Marisa Biagioli (Grosseto).

From 2001 to 2003 she assisted Micha van Hoecke in the choreographies of Aeschylus' Greek tragedies *Agamemnon*, *The Libation Bearers*, *The Eumenides* and *The Persians*, directed by Antonio Calenda. She danced in *Traviata* and in Guarnieri's *Tenebrae*, both directed by Cristina Mazzavillani Muti.

Nata a Lille nel 1959, si forma nella danza classica e moderna in Francia, Belgio, America, Italia con diversi insegnanti tra cui Gilbert Canova, Rossella Hightower, Azari Plissetzky, Jean Babilée, Marina van Hoecke, Solange Golovine, Joseph Roussillo, Peter Goss, Flora Cushman.

Dal 1976 al 1979, a Parigi, segue i corsi della scuola multidisciplinare ESEC (École Supérieure d'Études Choréographiques) e studia musicologia all'Università della Sorbonne. Nel 1979 ottiene una borsa di studio al Ted Shawn Festival dell'Università di Lee (Massachusetts), due anni dopo ne ottiene una per un corso di coreografia in collaborazione con musicisti-compositori all'università di Guilford a Londra. Nello stesso periodo, dal 1979 al 1981, a Bruxelles, frequenta la scuola Mudra fondata da Maurice Béjart, sotto la direzione di Micha van Hoecke, assieme al quale, nell'ottobre del 1981, partecipa alla fondazione della compagnia L'Ensemble.

Da allora prende parte a tutte le creazioni di van Hoecke e alle tournée all'estero dell'Ensemble (Brasile, Taiwan, Russia, Cina, Stati Uniti, Spagna, Grecia, Egitto, Belgio, Francia, Italia). E nel 1993 è assistente alla coreografia di van Hoecke, alla Scala di Milano, per la creazione *Il bacio della fata* di Stravinskij, con Alessandra Ferri.

Dal 1992 è tra i docenti ai corsi di formazione professionale per la danza organizzati dall'Atelier della Costa Ovest (Livorno) e dal Teatro Verdi di Pisa; ai corsi per attori organizzati dalla Comunità Europea; nonché a percorsi di movimento per alunni di scuole superiori e a quelli organizzati da Marisa Biagioli dell'Associazione culturale Escargot di Grosseto. Dal 2001 al 2003 è assistente di Micha van Hoecke per i movimenti coreografici nelle tragedie greche *Agamennone*, *Le Coefore*, *Le Eumenidi* e *I Persiani* di Eschilo con la regia di Antonio Calenda.

Ha partecipato come danzatrice alla *Traviata* di Verdi e a *Tenebrae* di Guarnieri, entrambe con la regia di Cristina Mazzavillani Muti.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins

Samuele Galeano**
Violetta Mesoraca
Stefano Gullo
Francesco Salsi
Alessandro Cosentino
Roberta Mazzotta
Francesca Palmisano
Antonella D'Andrea
Monica Vacatello
Giulia Alessio

violini secondi second violins

Cosimo Paoli*
Carlotta Ottonello
Keti Ikonomi
David Scaroni
Aloisa Aisemberg
Marco Nicolussi
Roberto Terranova
Valentina Marra

viole violas

Flavia Giordanengo*
Clara Garcia Barrientos
Giacomo Vai
Chiara Murzi
Luigi Capini
Kristina Vojnity
Davide Bravo

violoncelli cellos

Matteo Parisi*
Luigi Gatti
Irene Zatta
Valerio Cassano
Teodora Dolara
Simone De Sena

contrabbassi basses

Amin Zarrinchang*
Marius Cojocar
Margherita Castellani
Lucio Corenzi

flauti flutes

Roberta Zorino*
Matteo Sampaolo (anche **ottavino piccolo**)

oboï oboes

Gianluca Tassinari*
Angelo Principessa* (anche **corno inglese**
english horn)

clarinetti clarinets

Antonio Piemonte*
Dario Brignoli*

fagotti bassoons

Davide Fumagalli*
Cynthia Colombo*

corni horns

Antonio Pirrotta*
Simone Ciro Cinque*
Simona Carrara
Alessandro Valoti

trombe trumpets

Nicola Baratin*
Fabio Trimarco*

tromboni trombones

Giuseppe Zizzi*
Valerio Mazzucconi
Gianluca Tortora

tuba

Domenico Zizzi

timpani e percussioni

timpani and percussions
Federico Zammarini*
Sebastiano Nidi*
Giampiero Pisani
Nicolò Vaiante

arpa harp

Antonio Ostuni*

ispettore d'orchestra stage manager

Leandro Nannini

banda di palcoscenico stage band

strumentisti dell'Orchestra
Arcangelo Corelli

flauti flutes

Lorenzo Maroni, Monica Baga

clarinetti clarinets

Alessandro Foschini, Gianluca Bonetti

tromba trumpet

Simone Marzocchi

corni horns

Luca Gatti, Giulia Paniccia

tromboni trombones

Matteo Ricci, Damiano Drei

tuba

Francesco Bucci

** spalla

* prime parti

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 con il contributo di ARCUS “Arte Cultura Spettacolo”, Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell’Associazione “Amici dell’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini”.

The management of the Orchestra is entrusted to the Cherubini Foundation, established by the municipalities of Piacenza and Ravenna, the Toscanini Foundation and Ravenna Manifestazioni. The Orchestra’s activity is supported by the Ministry for Arts and Culture with the contributions of ARCUS “Arte Cultura Spettacolo”, the Chamber of Commerce of Piacenza, the Piacenza and Vigevano Foundation, the Italian Manufacturers’ Association (Piacenza), and the “Friends of the Luigi Cherubini Youth Orchestra” Association.



Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

L’Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l’attività professionale, divide la propria sede tra la città di Piacenza e il Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l’intensa esperienza della residenza estiva.

La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent’anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all’orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l’opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. “Dopo un’esperienza improntata alla gioia dell’imparare e scevra dai vizi della routine e della competitività – sottolinea Riccardo Muti – questi ragazzi porteranno con sé, eticamente e artisticamente, un modo nuovo di essere musicisti”.

In questi anni l’orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane,

Founded by Riccardo Muti in 2004, the Luigi Cherubini Youth Orchestra was named after one of the major Italian-born composers of all times, who lived and worked throughout Europe combining a strong national identity with a natural inclination towards a European vision of music and culture.

The Youth Orchestra forms a privileged link between the academic and the professional worlds, and has set up its residence in Piacenza electing Ravenna Festival as its summer home. The Cherubini Youth Orchestra is an ensemble of young musicians under 30 coming from all over Italy. The members were selected by audition by a committee of soloists from prestigious European orchestras headed by Riccardo Muti. Dynamism and continuous renewal are a distinctive feature of the Orchestra, and it is in this perspective that members are only appointed for a period of three years, after which they may have the opportunity of collaborating with a major professional orchestra. As Riccardo Muti put it: “After a training experience modelled on the joy of learning and free from the snares of routine and competitiveness, these young musicians will have learned a new way of being musicians, both ethically and artistically.” In recent years, under the conduction of Riccardo Muti, the Orchestra has tackled a repertoire ranging from baroque to xx century music, alternating concerts in several Italian cities to important European tours in the theatres of Vienna, Paris, Moscow, Salzburg,

Cologne and St. Petersburg among others. Besides an intense activity under its founder's baton, the Orchestra has extensively collaborated with such artists as Claudio Abbado, John Axelrod, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Jurij Temirkanov and Alexander Toradze. The debut of Cimarosa's *Il ritorno di Don Calandrino* at Salzburg Whitsun Festival (2007) marked the first step of a five-year project undertaken by the prestigious Austrian event and Ravenna Festival with a view to re-discovering and reviving the legacy of the Neapolitan School of music of the XVIII century. The Cherubini Youth Orchestra was the protagonist of this project, as orchestra in residence. The triumphal welcome of the Viennese audience in the Golden Hall of the Musikverein, was followed, in 2008, by the prestigious Abbiati Award as best music project, for "the outstanding achievements which made [the Cherubini Youth Orchestra] an excellent ensemble appreciated at home and abroad."

importanti tournée in Europa nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia e San Pietroburgo. All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Jurij Temirkanov e Alexander Toradze. 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 *in residence*. 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".

Coro Lirico Terre Verdiane



soprani sopranos

Barbara Aldegheri
Carina Calafiura
Gloria Contin
Elena Franceschi
Eva Grossi (solo *Traviata*)
Azusa Kinashi
Francesca Paiola
Luisa Staboli
Federica Vitali

mezzosoprani mezzo-sopranos

Ilaria Italia
Mariangela Lontani
Rumyana Petrova

contralti altos

Eleonora Ardigò
Federica Bartoli

Bettina Block
Rumyana Petrova
Daniela Vigani
Mizuki Watanabe

tenori primi first tenors

Gian Marco Avellino (solo *Traviata*)
Manuel Ferrando
Claudio Giovani
Claudio Morini
Samuele Pedergnani (*Rigoletto, Trovatore*)
Gregorio Pedrini
Aronne Rivoli
Roberto Toscano

tenori secondi second tenors

Renato Bartolini (*Rigoletto, Trovatore*)
Sergio Martella
Donato Scorza

Giorgio Sordoni
Pier Andrea Veneziani
Marco Muller

baritoni baritones

Bruno Boni
Diego Arturo Manto
Enrico Rolli
Roberto Scandura
Alfredo Stefanelli
Eun Hyok Yun

bassi basses

Massimo Carrino
Graziano Dallavalle
Luca Marcheselli
Maurizio Pantò
David Waldenberg

Corrado Casati



Directed by Corrado Casati, this chorus was created by a group of professional singers, who already formed the heart of the Chorus of the Teatro Municipale in Piacenza, with a strong tradition in the main opera theatres of Emilia Romagna and Lombardy, both as choral singers and as soloists. The Chorus has a wide operatic and symphonic repertoire, both Italian and international: its versatility can satisfy the different needs of execution. In recent years, the Chorus has intensified its collaboration with the Fondazione Arturo Toscanini and with Ravenna Festival, which gave it a wider national and international reputation. To its credit there are numerous opera productions, recordings and concerts, in Italy and abroad, under the batons of important conductors and directors. Among their most prestigious performances are Verdi's scores: Requiem, conducted by Mstislav Rostropovich; *Rigoletto*, directed by Marco Bellocchio; *Nabucco*, conducted by Daniel Oren in the presence of the President of the Republic; *Traviata* and *Trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti (the latter was staged in various Italian theatres and in Muscat, Oman). In addition, Rossini's Stabat Mater, performed in the Cathedral of Orvieto and broadcast by Rai Uno, Marcel Khalife's Suite for orchestra and chorus *Sharq*, at the Teatro Municipale in Piacenza on the tenth anniversary of Al Jazeera, broadcast in all Arab countries. Back to opera, Strauss' *Elektra* conducted by Gustav Kuhn, and several productions conducted by Riccardo Muti, such as Donizetti's *Don Pasquale* and Paisiello's *Il matrimonio inaspettato*. Once again under Muti's baton, the Chorus performed in "The Paths of Friendship" concert in Piacenza, Ravenna and Nairobi, within the programme of Ravenna Festival. Last summer, the Chorus appeared in *Zaira*, a seldom-represented opera by Vincenzo Bellini, broadcast live on Radio Rai Tre from the Itria Valley Festival of Martina Franca.

Diretto da Corrado Casati, nasce per volontà di un gruppo di cantanti lirici professionisti, nucleo del Coro del Teatro Municipale di Piacenza, che hanno collaborato e tuttora collaborano con i principali teatri di tradizione dell'Emilia Romagna e della Lombardia, sia come artisti del coro che in veste di solisti. Il Coro vanta un ampio repertorio lirico e sinfonico, italiano e straniero, e una versatilità tale da soddisfare le più diverse esigenze esecutive. La collaborazione con la Fondazione Arturo Toscanini e quella con Ravenna Festival, che si è intensificata negli ultimi anni, hanno portato il Coro ad acquisire una dimensione nazionale ed internazionale. Al suo attivo si contano numerose produzioni liriche, nonché registrazioni e concerti in Italia e all'estero, sotto la guida di importanti direttori e registi. Tra le esibizioni più prestigiose si ricordano quelle verdiane, come il Requiem diretto da Mstislav Rostropovič; *Rigoletto* per 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). Inoltre, lo Stabat Mater di Rossini, eseguito nel Duomo di Orvieto e trasmesso da Rai Uno, la Suite per orchestra e coro *Sharq* di Marcel Khalife al Teatro Municipale di Piacenza nel x anniversario di Al Jazeera e trasmessa in tutti paesi arabi. Di nuovo nel versante operistico, *Elektra* di Strauss diretta da Gustav Khun, e alcuni titoli affidati alla direzione di Riccardo Muti, come *Don Pasquale* di Donizetti e *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello. Sempre sotto la direzione di Muti il Coro si è esibito per Ravenna Festival nel concerto "Le Vie dell'Amicizia" (a Piacenza, Ravenna e a Nairobi). Nell'estate scorsa, ha partecipato al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca nella realizzazione di *Zaira*, opera rara di Vincenzo Bellini, trasmessa in diretta su Rai Radio Tre.

Diplomato in Pianoforte con lode al Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, nel 1986 intraprende la carriera 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, Frascini 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 diverse opere di Verdi (principale autore nel cartellone piacentino), tra cui: *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *Forza del destino*, *Ballo in maschera*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*; nonché di opere di Puccini, Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Rossini, Donizetti, Strauss, Gounod. 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 di Piacenza ha all'attivo alcune registrazioni audio-video tra cui *Aroldo* e *Nabucco* di Verdi e *Le convenienze ed 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, *Roberto Devereux* di Donizetti (registrato per il Donizetti Festival al Teatro di Bergamo), e due diverse produzioni di *Traviata*, una registrata per Ravenna Festival, ed un'altra con Daniela Dessì e Fabio Armiliato.

He graduated with honours in Piano at the Conservatory "Giuseppe Nicolini", Piacenza. His career began in 1986 as Master collaborator in the local theatre. Since 1992 he has been Chorus Master in various Italian theatres: Comunale (Piacenza), Regio (Parma), Municipale (Modena), Grande (Brescia), Ponchielli (Cremona), Frascini (Pavia), Donizetti (Bergamo), Comunale (Ferrara), Alighieri (Ravenna). He has worked at the side of such important conductors as Riccardo Muti, Daniel Oren, Maurizio Arena, Piergiorgio Morandi, Mstislav Rostropovich, José Cura, Günter Neuhold, Alberto Zedda, and important directors including Ugo Gregoretti and Marco Bellocchio. At the head of the Chorus of the Teatro Municipale di Piacenza, Casati took part in the production of several operas by Verdi (the main composer featured in the Piacenza bill), including: *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *La forza del destino*, *Ballo in maschera*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*, as well as works by Puccini, Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Rossini, Donizetti, Strauss, Gounod. At the Teatro Regio, Parma, Casati also directed the chorus in the latest production of Wagner's *Lohengrin* in Italian. Casati has worked as assistant vocal coach in Italy, Canada, the United States, Australia, South Africa, especially for the Italian communities residing there. As director of the Chorus of the Teatro Municipale di Piacenza, Casati is featured in several audio-video productions including Verdi's *Aroldo* and *Nabucco*, Donizetti's *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, Marcel Khalife's Suite for orchestra and chorus *Sharq*, Rossini's Stabat Mater, Donizetti's *Don Pasquale* conducted by Riccardo Muti, Donizetti's *Roberto Devereux* (recorded for the Teatro Donizetti Festival, Bergamo), and two different productions of *Traviata*: one for Ravenna Festival and one with Daniela Dessi and Fabio Armiliato.



Foto di Maurizio Montanari.

Teatro Alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. La realizzazione dell'edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano. Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan e Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

In 1838 the increasing state of decay of the Teatro Comunitativo, Ravenna's main theatre in those days, led the City Council to start building a new one. The most suitable area was identified in Piazzetta degli Svizzeri, in the heart of the city. The project was entrusted to the young Venetian architects Tomaso and Giovan Battista Meduna, who had recently designed the restored La Fenice theatre in Venice. The cornerstone was laid in September the same year: the result would be a neoclassical building not unlike its Venetian model.

Externally divided in two levels, the façade has a projecting pronao with access stairs and portico on the lower floor, with four Ionic columns bearing an architrave. The upper floor wall, crowned by a tympanum, has three small balconies alternated with four niches (the statues were added in 1967). The side overlooking the square is punctuated by two series of recesses enclosing windows and access doors, with a strip of faux stone enriching the masonry of the lower order. The atrium with coffered ceiling, flanked by two spaces formerly housing a restaurant and a café, proceeds to the staircases leading to the stalls and boxes. The auditorium, in traditional semi-elliptical form, originally had four tiers of twenty-five boxes (the central box of the first tier was replaced by the main entrance to the stalls), plus an open balcony. In the stalls the floor has a gentle slope. Originally this area was less extensive than today, to the advantage of the proscenium and the orchestra pit.

For the rich decorations in neoclassical style, the Medunas employed Venetian painters Giuseppe Voltan and Giuseppe Lorenzo Gatteri, aided by Pietro Garbato for the wood and papier-mâché work, and Carlo Franco for the gilding. Another Venetian artist, Giovanni Busato, painted a curtain depicting Theodorico's arrival in Ravenna. Voltan and Gatteri also supervised the decoration of the great hall of the Casino (now the Ridotto, or Small Hall), which stood over the portico and atrium, flanked by rooms for gambling and conversation.



The official opening took place on 15th May 1852 with Meyerbeer's *Robert le Diable*, conducted by Giovanni Nostini and featuring Adelaide Cortesi, Marco Viani and Feliciano Pons, immediately followed by the ballet *La Zingara* with the étoile Augusta Maywood. In the following decades, the Alighieri gained a significant place among the Italian provincial theatres, and was a usual venue for leading theatre stars (Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba). It also staged some opera seasons which, at least up to the Great War period, were in line with the new works appearing in major Italian opera houses, staged here within only a couple of years from the premières and with notably prestigious casts. The repertoire of the mature Verdi, for example, was almost always granted, and the same goes for Puccini and the maestros of realism. Especially significant was the attention paid to the French scene: Gounod's *Faust* in 1872, but also Berlioz' *Damnation of Faust*. Wagner's opera was only present with three titles. Though Mozart's work was totally absent – it was far from common even in the major theatres – several unconventional pieces were often staged.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'étoile Augusta Maywood. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco. Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale furono completamente rifatti la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 il restaurato Teatro riprende la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone. Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici di Ravenna Festival. Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

During the '40s and '50s there was still intense activity involving the best theatre companies, with either drama (Randone, Gassman, Piccolo Teatro of Milan, Compagnia dei Giovani, etc.) or variety shows, while the musical activity was divided into mostly local chamber music concerts (and occasionally such names as Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, Quartetto Italiano, I Musici) and an operatic repertoire by now crystallised and stale, albeit enlivened by some prominent voices. Though the theatre underwent some limited restoration works and technical updating – such as in 1929, when the orchestra pit was created, a gallery obtained from the fourth tier of boxes and the dressing rooms renovated – the pressing need to consolidate the structures led to the theatre being closed down in summer 1959 and remaining so for a long period. The stalls and the stage were completely rebuilt, the upholstery renewed and the lighting system replaced, with the installation of a new chandelier in the auditorium. On 11th February 1967, the restored theatre resumed its activity, which now featured an intense series of plays (including several contemporary experiences), and a considerable increase in concerts and ballets. A partnership with the Bologna Municipal Theatre and with the ATER theatre circuit also fostered a significant renewal of the opera seasons, which, however, were moved to the Rocca Brancaleone arena in the late '70s. In the '90s, the Alighieri theatre took on an increasingly central role in the city's cultural programming with concerts, opera, ballet and drama seasons from autumn to spring. After the closure of the Rocca Brancaleone, the Alighieri extended its period of activity to the summer, becoming the official headquarters of Ravenna Festival's main operatic events. On February 10th, 2004, closing the celebrations for the 350th anniversary of the birth of Arcangelo Corelli (1653-1713), the Ridotto hall was officially dedicated to the great composer, born in the nearby village of Fusignano. A bronze bust by German sculptor Peter Götz Güttler was also inaugurated before Maestro Riccardo Muti.

VISUAL TECHNOLOGY srl

PROFESSIONAL VIDEO PROJECTION

CHARTISTE
partner

Trovatore - Produzione: Ravenna Festival
Regia: Cristina Mazzavillani Muti - Visual Design: Paolo Micciché



Visual Technology è specializzata nella videoproiezione professionale e partner tecnologico di registi, designer e architetti che affrontano progetti di proiezione di grandi dimensioni e di elevato impatto spettacolare.

Teatro
Eventi
Televisione
Video mapping
Videoproiezioni architettonali

mcclure
ra.it

programmimmagine.it

Terme dell'Emilia Romagna

Le acque termali non sono tutte uguali, scegli l'Emilia Romagna.

Lasciati sedurre dalle terme dell'Emilia Romagna, vieni a scoprire una terra ricca di acque dagli elementi preziosi e dalle benefiche proprietà conosciute e apprezzate sin dai tempi antichi. Fatti conquistare da un territorio dove storia, arte, enogastronomia e splendidi borghi medievali rendono ogni soggiorno termale il luogo ideale per una vacanza rigenerante. In Emilia Romagna, i 25 centri termali offrono cure termali in convenzione con il Servizio Sanitario Nazionale utili per mantenere e migliorare la salute di adulti e bambini, inoltre pacchetti e trattamenti per il benessere e il relax.

Bagni, fanghi, idromassaggi, cure inalatorie e riabilitazione sono un valido aiuto per star meglio.

Immergiti nell'autentico benessere naturale, vieni alle Terme dell'Emilia Romagna.



RICHIEDI GRATIS
LA GUIDA 2012/2013

Numero Verde
800-888850

www.emiliaromagnaterme.it

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
Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,
Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente
Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

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

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

Ufficio produzione
Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Segreteria e contrattualistica
Responsabile Lilia Lorenzi
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti
Segreteria artistica, coordinamento
programmazione e progetti per le scuole
Federica Bozzo
Segreteria amministrazione Valentina Battelli
Segreteria di direzione Michela Vitali,
Elisa Vanoli*

Spazi teatrali
Responsabile Romano Brandolini
Servizi di sala Alfonso Cacciari

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

in copertina
front cover
Luigi Ghirri, Formigine, 1985

immagini di Luigi Ghirri (1943-1992)
photographs by Luigi Ghirri (1943-1992)
© Eredi di Luigi Ghirri

programma di sala a cura di
programme notes by
Cristina Ghirardini, Susanna Venturi

traduzioni di
translated by
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta naturale
priva di cloro elementare
e di sbiancanti ottici
printed on unbleached natural paper
with no optical brighteners

stampa
printed by
Grafiche Morandi, Fusignano

* Collaboratori a tempo determinato

sostenitori



media partner



in collaborazione con

