

Ho piacere che servi meglio il poeta del maestro¹

Conversazione con Cristina Mazzavillani Muti

di Vincenzo Raffaele Segreto

L'impresa è gigantesca. Che importa? O sbalordire o farsi ammazzare [...] Per Dio, che soggetto colossale!... Quante novità!... Quanta poesia!

Cristina Mazzavillani Muti mi perdonerà se utilizzo queste parole, che Verdi scrisse in una sua lettera all'amico librettista Piave annunciandogli il futuro *Macbeth*, quale *esergue* a queste pagine nelle quali tento di trasformare in parola scritta le conversazioni che abbiamo tenute tra le pause e al termine di qualche prova – in quei giorni erano di *Otello* – della nuova Trilogia d'autunno di Ravenna Festival: il progetto "Verdi-Shakespeare", la messa in scena di tre nuove produzioni di *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*.

Anche se sono certo che il suo fine ultimo non sia, come per Verdi, quello di "sbalordire o farsi ammazzare", pure, quando mi confidava le emozioni provate nel momento in cui aveva cominciato a pensare a riunirle in un unico progetto di messa in scena – la trepidazione, lo sgomento, la consapevolezza delle sue difficoltà, ma anche della sua bellezza –, quella lettera mi era subito tornata in mente.

Ma come descrivere questo progetto, le sue caratteristiche, le sue motivazioni, le sue suggestioni? Come cominciare a parlare di questi tre capolavori? Mica facile, già in una conversazione amichevole, figurarsi su un programma di sala. Mi ero immaginato due "attacchi", due citazioni verdiane entrambe relative al *Macbeth*, cioè al primo "atto" di questa trilogia, che mi piacevano perché potevano essere usate un po' come grimaldello per aprire la porta di questo palazzo d'emozioni, fantasia, musica.

La prima riguardava l'atteggiamento di Verdi nei confronti del modo in cui i cantanti dovevano affrontare il loro personaggio, la loro resa, la loro interpretazione. Sappiamo tutti quale e quanta cura Verdi avesse dedicato alla scelta dei due protagonisti, Marianna Barbieri-Nini e Felice Varesi: lei, che doveva dare alla Lady non solo la figura "brutta e cattiva" (e fin qui sembra – la prima delle malelingue che commentavano il brutto aspetto della cantante era proprio la Strepponi – che

I would like you to serve the poet better than the composer

A conversation with Cristina Mazzavillani Muti

It is a giant task, but what does it matter? We will either impress or be killed [...] By God, what a colossal subject! ... What a lot of novelties! ... What a lot of poetry!

Cristina Mazzavillani Muti will forgive me for using the words from one of Verdi's letters to his librettist Piave as an *exergue* to these pages, where I will try to give a written form to the conversations we had during the breaks or at the end of the rehearsals for the new Autumn Trilogy of Ravenna Festival (more specifically, during the rehearsals for *Otello*): the "Verdi-Shakespeare" project will propose this year the new productions of *Macbeth*, *Othello* and *Falstaff*.

Although I am quite sure Cristina's ultimate goal is not Verdi's "either impress or be killed", the words of this letter immediately came to my mind when I saw her emotion at recollecting her first idea about the staging of these three operas within one single project: her trepidation, her dismay, the awareness of the difficulties but also the beauty of the project. But how could I describe the project, its characteristics, its motivations, its suggestions? How could I start writing about these three masterpieces? This is not an easy task in friendly conversation, let alone in the Trilogy programme notes! I had come up with two different "openings", both introduced by quotes from Verdi's writings about *Macbeth*,



which will be the first “act” in the trilogy. I liked them because they could be used as a sort of “crowbar” to open the door to this “building” of emotions, fantasy and music.

The first quote concerned Verdi’s attitude to his singers: he clearly knew how they had to deal with their character, their performance, their interpretation. We all know the care Verdi had dedicated to the choice of his two protagonists, Marianna Barbieri-Nini and Felice Varesi: he wanted Lady Macbeth to be “ugly and evil” (a request Barbieri-Nini could perfectly and effortlessly meet – Strepponi was apparently the first to comment on the singer’s poor looks!), and to have “a harsh, stifled and hollow voice [...] with a diabolical quality”. Varesi, instead, was chosen because

ella potesse perfettamente rispondere alle richieste verdiane), ma anche “una voce aspra, soffocata, cupa [...] che dovrebbe aver del diabolico”, come scrisse Verdi; lui, che dal compositore si meritò l’encomiastico elogio d’essere “il solo artista attuale in Italia che possa fare la parte che medito, e per il suo genere di canto, e per il suo sentire, ed anche per la stessa sua figura”, tanto da essere stato da lui scelto quale primo interprete anche di Rigoletto e di Germont.

È risaputo che le prove svolte per la prima fiorentina furono in numero enorme per le abitudini dell’epoca (forse 150), eppure, quasi al termine di quel massacrante (immaginiamo) percorso, Verdi ebbe ancora da uscire in questa vera e propria dichiarazione d’estetica e interpretazione teatrale, tanto lapidaria quanto significativa, rivolta a questo suo favorito interprete:

Io non cesserò mai di raccomandarti di studiare bene la posizione e le parole: la musica viene da sé. Insomma, ho piacere che servi meglio il poeta del maestro.

Parole che, secondo me, potevano ben servire per cominciare a parlare con una regista della sua idea di messa in scena di un'opera.

La seconda “via” che mi ero preparato era un'altra citazione verdiana che riguardava l'esecuzione parigina del *Macbeth* nella sua nuova edizione (1865) rivista in molti, e non secondari, punti: quando, alle critiche rivolte a Verdi da chi lo accusava di non conoscere il drammaturgo inglese, il compositore rispose protestando con veemenza, come leggiamo in questa lettera a Léon Escudier:

Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbeth*, ma che io non conosco, che io non capisco e non sento Shaspeare [sic] no per Dio, nò. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente.

Se la prima citazione riguardava dunque l'opera “dal di dentro”, cioè una regola interpretativa (e quanto eloquente!), questa affrontava un aspetto a monte, cioè quello del rapporto, dell'influenza – intensi sia a livello artistico che, e forse ancor più, umano – che Verdi dichiarava di aver avuto con da Shakespeare, il drammaturgo secondo solo a Schiller in quanto a numero di opere da lui tradotte in musica: quattro per Schiller (*Giovanna d'Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*, *Don Carlo*) e tre per Shakespeare (naturalmente *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*, che, forse non occorre ricordare, in Shakespeare non è un'opera sola ma un personaggio che vive in più commedie). Che strano, però! Nel gigantesco epistolario verdiano, pochissime sono le citazioni del grande drammaturgo tedesco che vadano al di là del momento dell'elaborazione del libretto, numerosissime invece (e sempre ammirative) quelle che riguardano il Bardo, a testimonianza dei rapporti ben diversi intessuti da Verdi con essi: “Infatti – come scrive la studiosa di letteratura romantica Federica Troisi – la sintonia con Schiller [...] legata a valori etici – quali la ragion di stato, il senso dell'onore e del dovere – [dei quali, aggiungiamo noi, Verdi accentua in maniera decisiva l'influenza nella sfera privata] risulta meno esplicita rispetto a quella dirompente stabilita con Shakespeare fin dalla giovinezza e coltivata per tutta la vita”. La vicinanza con Shakespeare sembra andare ben al di là dell'ammirazione

he was “the only artist in Italy at the present time who, by virtue of his style of singing, his sensibility and his actual appearance, could do the role I have in mind” (he will then be chosen again to create the title role of *Rigoletto*, and as the original Germont).

It is well known that the rehearsals for the debut in Florence were many more than usual (about 150), and yet, at the end of that gruelling (at least we can imagine it so!) work schedule, Verdi came out with the following declaration to his favourite interpreter, a lapidary but significant statement on his aesthetic and theatrical ideals:

I shall never stop urging you to study carefully the context and the words: the music comes by itself. In short, I would like you to serve the poet better than the composer.

I reckoned these words would be suited to start talking with a director about her idea of opera staging.

The second “opening” I had prepared was a quotation concerning the new version of *Macbeth*, restaged in Paris in 1865 after several important changes: this is how Verdi vehemently replied to the accusation of not knowing the English playwright (from a letter to his French impresario, Léon Escudier):

It may be that I have not done justice to *Macbeth*, but to say that I do not know, understand and feel Shaspeare [sic]: no, by God, no! He is one of my favourite poets. I have had him in my hands from my earliest youth, and I read and reread him continually.

Thus, if the first quote concerned the opera “from within”, eloquently providing a rule for its interpretation, the second quote concerned an “upstream” aspect, namely the intense artistic and human relationship and influence Verdi claimed with Shakespeare, a playwright who was second only to Schiller in terms of the number of works he translated into music: four by Schiller (*Giovanna d'Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*, *Don Carlo*) and three by Shakespeare (obviously *Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*, which is not a play but a recurring character from several of Shakespeare's plays). It's funny, though! In

Verdi's huge collection of letters, the name of the German playwright appears in very few instances, usually dated at the time of drafting the librettos. The Bard, instead, appears in quite a number of admiring quotations, as a proof that Verdi's relationship with the two men of the stage were quite different: as the Romantic literature scholar Federica Troisi wrote, "Verdi's relationship with Schiller, [...] based on such ethical values as reasons of state, the sense of honour and duty – [and, we might add, their decisive influence on the private sphere], is far less explicit than the disruptive relationship with Shakespeare, established in his youth and cultivated for a lifetime." Verdi's attachment to Shakespeare seems to go far beyond admiration, and testifies to a peculiar congeniality, a perfect harmony with his own nature. His nature as a (musical) playwright, but also his nature as a man, since the core of their theatre lies in the nature of man, in the tangle of human passions as told by Shakespeare and translated into music by Verdi. The action, or the unfolding of the action, is no longer the essence of the plot. The dramatic action becomes an internal action and vice versa, and the internal action becomes the core of Verdi's theatre: the same core he found in Shakespeare. "Equipped" with these two keys to the "door" of our conversation, I was present at some of the stage rehearsals, and listened to some of Cristina's conversations with the young participants of the VerdiWeb 2.013 project. I soon realized that Cristina's mind was always set on the whole huge "task" (to use the word Verdi used in his letter), both when she explained the young webreporters how to translate their newly acquired knowledge of Verdi into their own languages, or when she gave indications to the young singers on gestures and positions. And suddenly I knew: in order to explain the project to the readers of these programme notes, i.e. the audience, I had to start from the project itself. But what project? The staging, the musical interpretation, the production? Only later did I discover the real, innermost core of this project, when, deep in conversation, lucid and passionate thinking gave way to personal memories: this project was a practical,

per il drammaturgo, testimoniando prima ancora che una peculiare congenialità, una perfetta sintonia con la sua natura. Natura di drammaturgo (musicale), ma anche natura d'uomo: così come nella natura dell'uomo, nel groviglio delle passioni umane raccontate da Shakespeare e tradotte in musica da Verdi, sta il nocciolo del teatro di entrambi. L'azione, lo svolgimento dell'azione, non è più l'essenza della trama. L'azione drammatica si trasforma invece in azione interiore e viceversa, e l'azione interiore diventa il nucleo del teatro di Verdi: e, questo nucleo, Verdi lo trova in Shakespeare. Preventivamente "armato" dunque di queste due chiavi, che pensavo di utilizzare per aprire la nostra conversazione, ho potuto assistere a qualche prova di regia così come ai colloqui con i giovani del VerdiWeb 2.013; e lì mi sono andato accorgendo di una cosa, cioè che sia nel presentare a quei giovanissimi webreporter il compito di tradurre nei loro rispettivi linguaggi quanto di quel percorso andavano scoprendo e capendo, sia indicando ai cantanti un gesto o una posizione, a Cristina Muti era sempre presente "l'impresa" – come l'aveva chiamata Verdi in quella lettera riportata all'inizio – nel suo complesso: cioè il progetto, come diciamo noi adesso, intendendo la stessa cosa. Ecco, allora: per parlare del progetto, per presentarlo ai lettori di questo programma di sala, che sono anche gli spettatori di queste produzioni, proprio dal progetto nel suo complesso bisognava partire. Ma quale progetto? Quello della messa in scena, dell'interpretazione musicale, della produzione? Cosa poi fosse il nucleo più interno di questo progetto lo scoprii in realtà più avanti, nel momento più serrato di una conversazione nella quale il ricordo personale prese il posto della lucida, quanto appassionata, riflessione: questo progetto era la risposta, fattiva, pratica, propositiva, al vuoto cui si trovò di fronte anni fa una giovane studentessa di canto del Conservatorio di Milano all'indomani del diploma. Dalla gioia per il bellissimo voto, dalla soddisfazione di poter mostrare alla famiglia il riconoscimento di anni di lavoro, allo sgomento, allo smarrimento che ne prendevano il posto diventando una domanda sola: "E ora? Che faccio?". Voltarsi intorno e non trovare nessuno che offrisse a quella giovane artista una possibilità, un modo per esprimere il proprio talento. Quella giovane cantante era naturalmente Cristina Mazzavillani, ed ecco, quella risposta allora non trovata è divenuta il progetto che questa Trilogia (e forse tutto il Ravenna Festival) vuole

essere: raccogliere l'entusiasmo, il talento, la forza di giovani artisti, cantanti, strumentisti, scenografi, videomaker, fotografi... e proiettarli, convogliarli sul palcoscenico. Come fu l'anno scorso con la Trilogia popolare, come è oggi per questo "Verdi-Shakespeare". È "anche" questo, perché è "anche" modello di un nuovo modo d'intendere la fattibilità produttiva del fare opera oggi, ma è "anche", e qui le virgolette dovrebbero aumentare di numero, rappresentare Verdi, rappresentare Shakespeare: "Che soggetto colossale!... Quante novità!... Quanta poesia!", per riprendere ancora le parole di Verdi... Ma veniamo alla conversazione.

Se non ci fossero già abbastanza preoccupazioni nel mettere in scena tre opere quali *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*, certo una dichiarazione come quella che fece Verdi al suo primo *Macbeth*, cioè di studiarsi "bene la posizione e le parole: la musica viene da sé. Insomma, ho piacere che servi meglio il poeta del maestro", aggiunge qualche altro motivo di riflessione al lavoro di una regista che vede proprio dal compositore attribuire all'interpretazione scenica e all'intelligibilità drammatica della parola un ruolo preminente rispetto a quello della "semplice" interpretazione musicale.

Verdi poteva ben indirizzare queste parole a un grande cantante quale Varesi: poteva farlo, perché il primo a mettersi al servizio del poeta, cioè di Shakespeare, era stato proprio lui! Sappiamo della predilezione di Verdi per il grande drammaturgo, sappiamo che le sue tragedie erano a portata di mano sul comodino della camera da letto di Sant'Agata, sappiamo della sua venerazione quasi di discepolo verso il maestro ("Ah, Shakespeare! Il gran maestro del cuore umano! Ma io non imparerò mai!"), della sua ammirazione verso tutte le sue opere, a cominciare dal *Macbeth*, che considerava "una delle più grandi creazioni umane". Io penso che i due si rassomigliassero moltissimo, che Verdi abbia così ben conosciuto e amato Shakespeare, l'abbia talmente sentito (e forse fatto) suo, che in queste opere sembra si completino a vicenda, creando momenti nei quali non capiamo dove finisca la suggestione della parola di uno e cominci la suggestione della musica dell'altro, e viceversa. E dove questa magia la sentiamo più forte e più vera, è nelle pause che Verdi mette nella sua musica. Le pause, che contano tanto e a volte più della musica, sono il punto in cui forse Verdi ha meglio capito, e

concrete, proactive answer to the void a young student of singing at the Milan Conservatory faced on the day after her graduation. She passed from the joy for her full marks and the satisfaction of showing her family the fruit of her work to distress, a sense of loss and one big question: "What next? What am I supposed to do now?". It was difficult for a young artist to get the chance to express her talent. The young singer was obviously Cristina Mazzavillani, and the answer she could not find then has now become the project of this Trilogia (and maybe the project of Ravenna Festival itself): her aim is to make good use of the enthusiasm, talent and energy of young artists, singers, musicians, set designers, video-makers and photographers by giving them a chance to reach the stage. It happened last year with the Popular Trilogia, and it happens again today with the "Verdi-Shakespeare" project. But there is more than this, because the project is "also" a model new way of approaching the production of operas today, and it is "also" a chance to stage Verdi, a chance to stage Shakespeare: "What a colossal subject! ... What a lot of novelties! ... What a lot of poetry!", Verdi wrote. But let's move on to our conversations.

As if it was not difficult enough to stage three operas like *Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*, Verdi's statement about *Macbeth* adds some extra concern for a director who sees the composer give such a prominent role to staging, dramatic intelligibility and words. Verdi, it will be remembered, had encouraged his singers with these words: "study carefully the context and the words: the music comes by itself. In short, I would like you to serve the poet better than the composer."

Verdi could easily speak like that to a great performer as Varesi: he could do so because he himself was the first to serve Shakespeare, the poet! Verdi's predilection for the great playwright is well known: he kept copies of his works on his bedside table in Sant'Agata, and he had for his Maestro the veneration of a disciple ("Ah, Shakespeare! The grand master of the human heart! But I'll never learn!"). We know that he admired all of his works, especially *Macbeth*, which he considered "one



of the grandest creations of mankind." I think the two men were very much alike: Verdi knew and loved Shakespeare so much that he seems to complement him in these operas, where at times we do not understand where the suggestion of the playwright's words gives way to the suggestion of the composer's music, and vice versa. This magic is stronger and more genuine in the musical rests. These rests, which are at least as important as the music, are the moments where Verdi seems to better understand and "serve" the poet: a great actor is revealed in the rests, which are the key moments of a concept, a scene, a passage, a legato, a staccato, a scream, a whisper. If you are a director or a singer-actor and cannot fill these rests, you blow your task.

Almost half a century of unparalleled creativity separates *Macbeth* from *Falstaff*: what do the three Shakespearean operas have in common?

quindi "servito" il poeta: perché è nelle pause che sta il grande attore, pause che sono come la cucitura di un concetto, di un luogo scenico, di un passo, di un legato, di uno staccato, di un urlo, di un sussurro. Se tu regista, se tu cantante-attore non sai riempire quelle pause, hai sbagliato il tuo compito.

Da *Macbeth* a *Falstaff* passa circa mezzo secolo di un arco creativo senza pari per qualità, quantità, capacità di evoluzione nelle realizzazioni: cosa lega, e cosa distanzia, queste tre opere?

Pensando a Shakespeare come filo conduttore (ma certo anche in Shakespeare queste tre opere hanno qualcosa in comune e qualcosa che le differenzia), il Verdi di *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* è sempre quello, e allo stesso tempo completamente differente. Pur con tutta la sua enorme carica di novità, sento *Macbeth* comunque legato al linguaggio del Verdi di quegli anni, nonostante rappresenti una sorta di collegamento, soprattutto dal punto di vista dello scavo psicologico sui personaggi, con

i successivi capolavori della Trilogia popolare. Ma, come un ponte verso il futuro, Lady Macbeth lascia immaginare che in futuro ci sarà uno Jago.

Mi sembra di intravedere in queste tre opere come un progressivo innalzamento: da *Macbeth* a *Otello*, dal melodramma alla tragedia. E poi un passaggio ancora, ancora un superamento: quello del *Falstaff*, la conquista finale della commedia. Se in *Macbeth* sento ancora come una sorta di “passo breve”, nelle altre due opere a mano a mano questa misura si allunga e il respiro si fa più profondo: e di questa conquista dobbiamo rendere grazie a Shakespeare (e a Boito), quasi un “enzima” capace di rendere possibile questa reazione chimica, questa trasformazione che, in ultimo, ci rende il Verdi più alto e profondo: e forse il più vero! In questa sorta di viaggio attraverso Shakespeare (e attraverso se stesso), Verdi scopre un aspetto di sé e della propria arte che già possedeva senza averlo ancora espresso se non, in embrione, proprio nel *Macbeth*. Da *Macbeth* a *Otello* a *Falstaff*, una progressione, anzi, un’immersione sempre più in profondità dentro l’uomo, e dentro il teatro, ma anche nelle difficoltà del mio lavoro di regista: e così, se nel *Macbeth* mi ritrovo, nell’*Otello* mi perdo, e nel *Falstaff* mi stravolgo. Per quanto riguarda la regia, senz’altro l’opera più difficile è *Falstaff*: se *Macbeth* e *Otello*, con i loro chiaroscuri, la loro forte tinta drammatica, i personaggi a tutto tondo, offrono molti appigli alla resa scenica, *Falstaff*... *Falstaff* è un’altra cosa. La sua purezza, la sua inafferrabilità, il suo equilibrio supremo, quella sua misura che non è comica e non è drammatica, non è nostalgica né malinconica: basta un niente per toglierle il sorriso, e sarebbe un errore, ma non bisogna cadere però in quello opposto, e accentuarne troppo l’aspetto comico facendolo magari sfociare nel grottesco, che sarebbe anche peggio. A proposito di queste difficoltà, mi ricordo ancora le parole di Strehler sul *Don Giovanni* che mise in scena con la direzione di Muti: “Noi avremo anche fallito nel fare *Don Giovanni*, perché quest’opera non la può fare nessuno. Ma forse il nostro, tra tanti fallimenti, è il migliore!”. Ecco, forse *Falstaff* è invincibile come *Don Giovanni*, bisognerebbe avere il coraggio di non farlo! Però è così bello ascoltarle, queste opere, che bisogna invece farle, di nuovo e sempre: e poi, che bello, dopo averlo iniziato con quella “popolare”, concludere l’anno del bicentenario verdiano con una nuova trilogia, quella di Shakespeare! Spingerci con coraggio, forse con incoscienza, ma anche con tanto entusiasmo e tanto

What differentiates them?

Obviously Shakespeare is a common thread, even though, even for Shakespeare, these three works have something in common and something that differentiates them. Similarly, the Verdi of *Macbeth* is the same Verdi of *Otello* and *Falstaff*, but at the same time he is also a completely different composer. For all its incredible novelty, *Macbeth* still shows the language of Verdi’s “galley years”, even though it represents a link to the later masterpieces of the popular trilogy, especially for the psychological depth and development of the characters: as a sort of bridge to the future, Lady Macbeth prefigures the forthcoming Jago. In these three operas I catch the glimpse of a gradual progression: from *Macbeth* to *Otello*, from melodrama to tragedy, with a further step towards the final conquest of comedy with *Falstaff*. If *Macbeth* marked quite a small step, in the other two operas the step gradually stretches and becomes more extensive, and we must give thanks to Shakespeare (and Boito) for this: they acted like a sort of “enzyme”, enabling a chemical reaction, a transformation which produced the highest, the most profound and probably the most genuine Verdi! In this journey through Shakespeare (and through himself) Verdi discovered an aspect of himself and of his own art that was already there but that he had only expressed in *Macbeth* in an embryonic form. There is a progression from *Macbeth* to *Otello* to *Falstaff*, a sort of diving deeper and deeper into the man, into his theatre, but also in the difficulties of my work as a director: and so, if I can find myself in *Macbeth*, I get lost in *Otello*, and I get upset in *Falstaff*. As for my work as a director, *Falstaff* is the most difficult opera: *Macbeth* and *Otello*, with their strong contrasts between light and dark, their stark dramatic colours and their all-round characters, offer many hints for their stage rendition, but *Falstaff* is different... *Falstaff* is something else. It has purity and elusiveness, and a supreme balance that is neither funny nor dramatic, neither nostalgic nor melancholic: anything can destroy its smile, and this would be a mistake. But beware of the opposite mistake, since accentuating the comic aspect into

the grotesque would be even worse. About these difficulties, I still remember Strehler's words about the *Don Giovanni* he staged for Riccardo Muti: "We may have failed with our *Don Giovanni*, because nobody can stage this opera! But our failure is probably the best of all others..." Well, *Falstaff* may be as unapproachable as *Don Giovanni*, and one should have the courage to avoid it! But these operas are such a pleasure that it is necessary to stage them, again and again. And we loved the idea of opening Verdi's bicentenary with the popular trilogy and closing it with the Shakespeare trilogy! What a great idea it was to stage the most extreme Verdi, with a lot of courage, some recklessness and a great enthusiasm and love! We renewed the experiment we had attempted a year ago, resorting to young people in every area of the production, starting with the singers, who, according to Verdi's precept that "music comes by itself", must "carefully study the context and the words"; since the voice was never, or almost never, his first concern, especially in these operas where declamatory singing is preponderant!

We've just started talking about the three operas, about how to stage them and about their interpretative problems, and you already focus on the "project": what is a project, then, from your perspective?

Think of an octopus. One head and many "arms"; a body that moves in many different directions trying to grab an idea and make it bloom, make it real. A stage alive with sounds, costumes, lights; a scene that starts from Shakespeare's idea, a plain platform to be enriched with a few simple scenic elements and moved from one place to another. A Wagon of Thespis, or a puppet theatre, the world of my childhood years, to which I still have very strong blood ties, a sort of theatre in which I feel at home. The model – also from the production point of view – of an ethical theatre, which is modern, topical and necessary today. This theatre was popular because it could speak to everybody, it was understood by everybody, but how noble in contents! I have great confidence in this type of production, in

amore, fino al Verdi più estremo! Rinnovando l'esperimento del progetto dello scorso anno, quindi ricorrendo ai giovani in ogni settore della produzione, a cominciare dai cantanti. Cantanti per i quali dobbiamo ancora una volta ricordare il precetto verdiano per cui dove c'è la posizione scenica, dove c'è la parola, dove c'è l'interpretazione, lì c'è la musica: e la voce, come Verdi ha scritto in tantissime occasioni, non era mai, o quasi, la sua prima preoccupazione, soprattutto in queste opere in cui il canto declamato è preponderante!

Abbiamo appena iniziato a parlare di queste tre opere, di come metterle in scena e dei problemi interpretativi che pongono, che subito lei pone l'accento sul "progetto": cosa vuol dire allora, nella sua prospettiva, progetto?

Avete presente un polipo? Una testa e molte "braccia", un organismo che si muove in tante direzioni per afferrare un'idea e farla fiorire, farla divenire realtà. Un palcoscenico che vive di suoni, di costumi, di luci; una scenografia che riprende l'idea shakespeariana, una semplice pedana pronta ad essere arricchita di pochi, semplici elementi scenici e ad essere spostata da una piazza all'altra. Un Carro di Tespi, o un teatro di burattini, quel mondo cui io sono appartenuta fin dall'infanzia e cui sono legata da vincoli di sangue, quel modo di fare teatro nel quale mi ritrovo come a casa. Un modello, anche dal punto di vista produttivo, di un teatro etico che oggi è più che mai attuale, per non dire necessario. Un teatro che era popolare perché riusciva a parlare a tutti, e da tutti era compreso, ma altissimo nei contenuti che affrontava! Ho molta fiducia in questo tipo di produzione, in questo tipo di teatro in cui con semplicità di mezzi si riesce a trasmettere un'emozione profonda, un teatro fatto di quei sentimenti che accomunano gli uomini di tutte le epoche. Arrivare alla verità dell'emozione attraverso la meraviglia, ritrovando in noi quella infantile capacità di stupore che ci permette di "portarci a casa" tutta l'emozione che il teatro può e sa darci.

E come sarà il "teatro" che gli spettatori di questa trilogia si troveranno davanti?

Sarà un teatro di crisi, come si sarebbe detto qualche anno fa, o meglio, un teatro dei tempi, o per i tempi, di crisi: oppure, meglio ancora, un teatro *contro* la crisi. Il nostro è un festival, e un festival ha caratteristiche, libertà, diverse da quelle

di un teatro di repertorio, che è legato alle sue stagioni, le sue abitudini, le sue masse artistiche: il progetto del nostro festival vuole anche dimostrare che si può realizzare un differente modello produttivo, soprattutto in momenti di crisi come quelli che appunto stiamo vivendo, nei quali, se non c'inventiamo nuovi modi di fare, senza rinunciare alla qualità e senza tradire l'eredità che grandi creatori quali Shakespeare o Verdi ci hanno lasciato, rischiamo di chiudere. Puntare sui giovani o, meglio, contare sui giovani, è per me il punto di partenza: giovani non solo in palcoscenico o in buca, ma in ogni settore della produzione, dalla scenografia all'illuminotecnica, alle proiezioni visive, alla sartoria. E poi il modo d'immaginarsi e di costruire lo spettacolo, a cominciare dallo spazio scenico, dalle scenografie: un palcoscenico vuoto, riempito con quelle che da bambini chiamavamo "le costruzioni", solo un po' più grandi; il palcoscenico come una grande scatola piena di scale, scalette, due cunei che diventano dei piani inclinati, torri e torrette, passerelle, un cassone, accompagnati da questo semplice foglietto d'istruzioni: "Hai delle idee? E allora mettile in pratica e falle diventare teatro!". "Falle...": no, "Fatele!", perché non mi stancherò mai di ricordare quanto importante sia in questo progetto il lavoro d'équipe, il lavorare insieme con uno scopo e una lingua in comune. Un lavoro d'équipe nel quale s'inserisce il tecnico fonico, perché per me, e anche qui son sicura di andare verso il profondo del dettato verdiano, a quello spazio scenico si deve aggiungere un altro spazio, quello sonoro, enormemente importante per un Verdi accuratissimo nel segnalare in partitura moltissime indicazioni di quella che oggi chiamiamo la "spazializzazione sonora": indicazioni di "da fuori", "da lontano", "come da sottoterra"... Sono convinta che se Verdi avesse avuto le possibilità tecniche di oggi, alla partitura orchestrale ne avrebbe aggiunta un'altra, elettronica, fatta di suoni e di rumori, di voci e di timbri dislocati su piani e spazi differenti. Quando Verdi suggeriva in partitura "da lontano", il cantante per farsi sentire in sala doveva urlare, o quasi; oggi invece abbiamo la possibilità di fare arrivare alle nostre orecchie anche un sussurro, un pianissimo impalpabile: e allora, perché non sfruttarla? Coi loro poveri mezzi, ma con grande fantasia, anche i burattinai di un tempo avevano la loro "tecnologia": e quando il re Alboino scendeva sottoterra, e lì incontrava il diavolo che lo voleva rapire, il burattinaio gridava "Aiuto!" dentro il bossolo vuoto di una bomba spolettata,

this type of theatre, which conveys the deepest emotions with simple means; a theatre of universal and permanent feelings, for the men of all ages. I try to reach the emotional truth by reviving the children's ability to wonder, the ability which allows us to "take home" all the excitement the theatre can (and does) give us.

What sort of "theatre" will the audience of this trilogy see, then?

A few years ago we would have called it a "theatre of crisis", or better, a "theatre in (or for) the times of crisis" or, better still, a "theatre *against* the times of crisis". We work within a Festival, and a Festival has its own freedom and features, which are different from the features of a repertory theatre, bound by its seasons, repertoire and resident artists. The project of our Festival also aims at proving that a different production model is possible, especially in times of crisis, when, unless we think of new ways – without sacrificing quality and without betraying the legacy of such great artists as Shakespeare or Verdi – we risk closing. I think that focussing or, rather, relying on young people is the starting point: young people are not only on stage or in the pit, but in every area of production, from set design to lighting, from video projections to tailoring. Then we need a new way of imagining and building the show, starting from the stage, from the sets: an empty stage to be filled with big toy blocks, since the stage is like a large box full of ladders and stairs, with two large wedges that provide ramps, towers, turrets, walkways, a chest and a small instruction leaflet which reads: "Have you got any ideas? If so, put them into practice and turn them into theatre." I'll never stop mentioning the importance of team work in this project, where working together means sharing a common purpose and a common language. An important member of the team is the sound engineer, since I agree with Verdi: the scenic space must be complemented by the sound space. Sound had an enormous importance for Verdi, who was extremely accurate in his indications on what we now call the "spatial sound": his scores read "from outside", "from a distance", "from below ground"... I'm quite



sure that, if today's technical possibilities had been available to Verdi, his orchestral scores would be paired with another electronic score, made of sounds, noises and voices from different plans and spaces. When Verdi wrote "from a distance" in his score, the singer had to shout in order to be heard. Today we can make even the feeblest of sounds audible, like an impalpable pianissimo: why shouldn't we exploit this possibility, then? I'm reminded of old puppeteers: for all their poor resources, they had great imagination and "technology": and when king Alboin went underground to meet the devil who wanted to kidnap him, the puppeteer shouted "Help!" inside an empty bombshell, which made it sound like a voice from the underground! Besides meeting the composer's requirements, the means we are using here now can also attract an audience of young people who are quite keen

dando così perfettamente l'idea di una voce che giunge dal profondo! I mezzi che usiamo qui, oltre ad andare incontro alle esigenze del compositore, a mio avviso possono anche attrarre un pubblico di giovani che a questi accorgimenti, a questi innovativi tipi di luci e di diffusione sonora, sono molto attenti. Inoltre, grazie alle proiezioni video si possono ottenere, con molta efficacia e a costi sempre più sostenibili grazie alla diffusione di questa tecnologia, effetti scenici impensabili, incisivi e soprattutto, molto, molto poetici.

Ancor oggi, per pigrizia, e anche per ignoranza, c'è un pubblico che continua a pensare che rappresentare Verdi voglia dire rifare sempre le stesse cose, voglia dire "antico", voglia dire "tradizione", senza pensare a cosa veramente queste parole significhino. Ma soprattutto senza sapere che Verdi fu, anche dal punto di vista della messa in scena, un rivoluzionario.

Io credo che Verdi a queste persone avrebbe dato un calcio nel sedere! Già a metà degli anni '40 dell'Ottocento, Verdi era attratto dalla più moderna macchinaria teatrale: pensiamo a *Macbeth*, alle sue richieste per la fantasmagoria, per la ruota nella quale mostrare le apparizioni dei re, alla lanterna magica. Allora erano il massimo della tecnologia, la forma più moderna di teatro: chi sa a cosa avrebbe fatto ricorso oggi! Legare la sua musica, il suo teatro, al tempo in cui furono composti è per me un grave errore: sono musiche per tutti i tempi e per tutti gli uomini, di allora, di oggi, e di domani. Certo, dico sempre, bisogna usare molta delicatezza, molto amore per rispondere alle sue esigenze musicali e sceniche, e non cercare solo l'effettaccio.

Come diventa teatro, dunque, questa tecnologia? Ne viene utilizzato lo stesso tipo per ogni opera? O meglio, c'è un tipo di tecnologia che distingue maggiormente un'opera dall'altra?

Sì, è così. Uso le diverse tecnologie in modo e "peso" differente nelle tre diverse opere. Cominciamo dalla fine, cioè da *Falstaff*. Quando ho iniziato a pensare a come metterlo in scena, mi è venuta in mente una lettera che Verdi scrisse a Giulio Ricordi nel 1891:

Mi convinco sempre di più che la vastità della Scala nuocerebbe all'effetto. Scrivendo *Falstaff* non ho pensato né a Teatri, né a Cantanti. Ho scritto per piacer mio, e per conto mio, e credo che invece che alla Scala bisognerebbe rappresentarlo a Sant'Agata.

Ecco, l'idea di questo *Falstaff* domestico, di questo *Falstaff* da camera mi ha convinta a chiedere ai ragazzi di VerdiWeb di diventarne gli scenografi, fotografando e filmando la villa di Sant'Agata, il parco, il laghetto, il ponticello che l'attraversa: questa sarà la scenografia dell'opera, dentro alla quale allo spettatore fornito di fantasia sarà permesso di viaggiare a proprio piacimento, a braccetto con Verdi e accompagnato dalla sua musica. Ecco dunque, *Falstaff* è tutto proiezioni. *Otello*, quest'opera che è tutta tragedia e contrasti, sarà invece tutta fatta di luci. Saranno le luci di scena a dar vita ai personaggi, facendoli emergere dal buio che li circonda. Il *Macbeth* invece combina in sé queste diverse soluzioni e possibilità: c'è la magia delle proiezioni, che è prerogativa del mondo delle Streghe, in una sorta di terreno di sogno in

on technical effects and innovative lights and sounds. Moreover, the use of video projections offers sustainable, cost-effective, sometimes unthinkable and extremely poetic stage effects.

A part of the audience (either lazy or ignorant) still seems to think that staging Verdi means doing the same old things over and over again, as if Verdi was a synonym for "ancient" or "traditional", without really knowing what these words mean. They seem to ignore that Verdi was a revolutionary, also from the point of view of opera staging.

Verdi would have happily kicked these people, I'm sure! By mid-1840s, Verdi was keen on the most modern theatrical machinery: think of *Macbeth*, think of his requests for the phantasmagoria, for a wheel with which to conjure up the apparitions of the kings; think of the magic lantern. These things were cutting-edge technology by then, the most modern form of theatre: who knows what he would have employed today! Tying his music, his theatre, to the time they were created is a big mistake, I think: his music has no time, it is written for the people of yesterday, today and tomorrow. Of course, one must be very careful, delicate and loving to meet his musical and scenic needs... The scenic effect *tout court* is not enough...

How does technology become theatre then? Is technology used in the same way in the different operas? Or rather, is there a type of technology that can distinguish an opera from the others?

Yes, there is. I use various technologies in different ways and measures in the three operas. Let's start with the last one, *Falstaff*. When I started thinking about its staging, I came up with a letter that Verdi wrote to Giulio Ricordi in 1891:

I am increasingly convinced that the vast stage of La Scala could harm the effect of the opera. While writing *Falstaff*, I thought neither of theatres nor of singers. I wrote for my pleasure according to my own opinions, and I think that instead of La Scala we should debut in Sant'Agata.

The idea of this domestic, “chamber” *Falstaff* urged me to ask the young artists of VerdiWeb to turn set designers: I asked them to take pictures and footage of the Sant’Agata villa, of its park, lake and bridge: these pictures and footage will provide the stage design, where the imaginative spectator will wander at ease, accompanied by Verdi and by the sound of his music. Thus, *Falstaff* is all projections. *Otello*, all about tragedy and conflict, will be entirely designed by lights. The stage lighting will give life to the characters, letting them emerge from the darkness that surrounds them. *Macbeth* combines all of these solutions and possibilities: the magic of video projections will be a prerogative of witches and fairies in a sort of dreamland which blurs the edges between real and virtual, dream and reality, while *Macbeth*, his *Lady* and the other characters will be defined by the lights and the spatialization of sounds.

The Witches, *Macbeth*, his *Lady*: the characters begin to enter the scene. Who are the protagonists of the first opera the audience will see at the Alighieri theatre?

Macbeth is a hero with a poor knowledge of himself: he thinks he is strong, but at the first obstacle he finds out he is as weak as a child. *Lady Macbeth*, in turn, believes she can call the shots of the intrigue and make up for the king’s weakness, and pushes him to murder. But she, too, has been deluded, and her madness is the inevitable outcome of her mistake. In a sense, they are interchangeable: she is in love with power, he is in love with her, and through her, he is in love with power, or the illusion of power. But Verdi seems to love them all, and in a sense, he makes us love them all: we come to love *Macbeth* because of his weakness, and *Lady Macbeth* because of her madness. Their redemption lies in this madness, in this death: and Verdi, the wonderful educator, adopts Shakespeare’s idea of a highly ethical theatre, and redeems us all, too.

Falstaff’s world, instead, is totally different! Far from being the hard-drinking sluggard he appears to be at a first impression, *Falstaff* seems to know everything, and is wise enough to laugh or smile about everything. The others tease him: as he sings at the end of the opera,

cui non c’è un limite preciso tra reale e virtuale, tra sogno e realtà; a *Macbeth*, alla *Lady* e agli altri personaggi sono invece “assegnate” le luci e la spazializzazione dei piani sonori.

Le Streghe, *Macbeth*, la *Lady*: cominciano a entrare in scena i personaggi delle opere. Chi sono i protagonisti della prima opera che il pubblico vedrà all’Alighieri?

Macbeth è un valoroso che ancora non conosce se stesso: credeva di essere forte, ma al primo inciampo si ritrova debole come un bambino. *Lady Macbeth* a sua volta crede di essere capace di reggere le fila dell’intrigo e, insieme, di supplire alla debolezza del re, che spinge fino all’assassinio: ma anch’ella si era illusa sulle proprie forze, e la sua pazzia non è che l’esito inevitabile di questo suo errore. In un certo senso sono intercambiabili: lei è innamorata del potere, lui è innamorato di lei e, attraverso lei, del potere, o dell’illusione del potere. Ma Verdi sembra comunque amarli tutti e, in un certo senso, ce li fa amare tutti: *Macbeth* per la sua debolezza, *Lady Macbeth* per la sua pazzia. In questa pazzia, in questa morte c’è il loro riscatto: e Verdi, meraviglioso educatore, in questa idea di teatro che è anche quella di Shakespeare, cioè di un teatro dall’altissimo valore etico, sembra in questo modo riscattare anche noi.

Quanto è diverso invece, da questo mondo, quello di *Falstaff*! Lontano dall’aspetto di beone fannullone che solo una visione superficiale può suggerire, *Falstaff* sembra invece saper tutto e, attraverso questa sua sapienza, ridere, o sorridere, di tutto. Gli altri lo prendono in giro: “ogni sorta di gente dozzinale / mi beffa e se ne gloria”, ma “pur, senza me, costor con tanta boria / non avrebbero un briciol di sale. / Son io che vi fa scaltri. / L’arguzia mia crea l’arguzia degli altri”, come *Falstaff* canta alla fine dell’opera! Lui lo sa e, complici il libretto di Boito, bellissimo, e soprattutto la musica di Verdi, lo capiscono anche gli altri personaggi, e lo capiamo noi che li ascoltiamo. Per comprendere *Falstaff* è proprio da questa sua dichiarazione che bisogna partire, e allora apparirà un personaggio che non è comico, o soltanto comico, né tantomeno buffonesco, ma che è invece un gentiluomo di buona educazione, un sorridente, disincantato filosofo.

C’è dell’autobiografia in questo ritratto che Verdi fa del “pancione”? Come non pensare che *Falstaff* rappresenti,

anche dal punto di vista biografico, qualcosa di più che una “semplice” opera, ma un culmine in tutti i sensi conclusivo? Questo anche ricordando la sfida che Boito propose al compositore quando, per spronarlo alla nuova impresa, gli scrisse: “C’è un modo solo di finir meglio che con *Otello* ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*. Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano finire con uno scoppio immenso d’ilarità! C’è da far strabiliare!”.

Come non pensare che il suo “Tutto nel mondo è burla!” è, per riprendere ancora le parole della Troisi, “non solo il distacco dell’uomo dalla vita [ma anche il] burlarsi di tante lacrime e sospiri, di tutto un mondo da lui creato e vissuto, di una società che lo aveva ora vilipeso, ora osannato”? Come non pensare che sia Verdi stesso che pronuncia quelle parole?

Sì, “Tutto nel mondo è burla!” è il maramao di Pulcinella o Petruška, ma è anche il saluto-congedo di Verdi a se stesso, al mondo, al suo pubblico, ai suoi critici ed ai suoi appassionati amatori. Sono anch’io convinta che in tante pieghe di *Falstaff* sia nascosto il viso, e il sorriso, di Verdi. E non è forse Verdi quello che per tre volte ripete insieme con Falstaff “Son io, son io, son io che vi fa scaltri...”? E chi, se non Verdi, invece che Falstaff, poteva a buona ragione proclamare dall’alto della sapienza suprema della sua ultima opera: “Siete dei rozzi artisti!”?

Ma lasciamo *Falstaff*, col suo sorriso, col suo mistero, e arriviamo a *Otello*, con le sue certezze (o quelle che lui credeva tali) e con la sua tragedia.

Otello, la gelosia, l’amore che vuole possedere... un soggetto che sembra essere fatto per i nostri giorni. Otello, nato schiavo e diventato capitano per il valore della sua spada, un carattere tutto forza e istinto, un tenore davvero unico nell’opera verdiana (e infatti è più Cassio ad appartenere a questa categoria cui Otello sembra sfuggire), e non solo nella tessitura, che a volte è davvero baritonale (e chi sa quanto più deve esserlo stato ai tempi di Verdi, quando il diapason delle orchestre era di norma sensibilmente più basso che quello di oggi). E poi Jago, l’altro protagonista: egli non tesse la sua tela di ragno, Jago è la tela di ragno. “Jago con la faccia di galantuomo! Mi par di vederlo questo prete! Cioè questo Jago con la faccia di uomo giusto!”.

“All sorts of common folk mock me, and glory in it / but without me, those braggarts’ lives would lack even a pinch of salt. / It is I, I alone, who make you lively, / it is my sharp wit that makes you witty.” He knows it well, and in Boito’s beautiful libretto and Verdi’s music this truth becomes clear to all the other characters and to us listeners. In order to understand Falstaff, you have to start from this statement. You will find a character that is not comic, or merely comic, nor clownish: he is a well-educated gentleman, a smiling, disenchanting philosopher.

Is this portrait of Big Belly somewhat autobiographical? How can we avoid thinking that *Falstaff* is more than a “simple” opera? Also from a biographical point of view, it is obviously the crowning of Verdi’s career. Remember the challenge Boito presented to the composer to encourage him to tackle the new task: “There’s only one way to end better than with *Otello*, and that’s to end triumphantly with *Falstaff*. Having made all the shrieks and groans of the human heart resound, to end with a mighty burst of laughter – now that is to astonish the world”. Once again quoting Troisi, Falstaff’s “everything in the world is a joke!” is “not only man’s detachment from life [but also] his making fun of the many tears and sighs of a world he has created and lived in, of a society that has either vilified or applauded him.” Should we not think that those words came from Verdi himself?

Yes, “Everything in the world is a joke” is like Pulcinella’s or Petrushka’s thumbing their noses at the world, but it is also Verdi’s taking leave of himself, of the world, of his audience, his critics and fans. I truly believe that *Falstaff* often hides Verdi’s own grin. And is it not Verdi who repeats along with Falstaff, “I am, I am, I am the one who makes you clever...”? And who, if not Verdi, could rightly proclaim from the height of the supreme wisdom of his latest opera, “You are rude artists”?

But let’s leave *Falstaff*, with his smiles and mystery. Let’s move on to *Otello*, with his certainties (or his supposed certainties) and his tragedy.



Otello: jealousy, love that wants to own... a subject that seems made for today. Otello, a former slave who became a military commander by proving his valour, is all strength and instinct, a unique tenor role in the corpus of Verdi's opera for its darker, baritonal colour pallet (the role of Cassio was better in line with the category of tenors, especially at the times of Verdi, when orchestras were tuned to a lower register than today). And Iago, the other protagonist: he does not weave a spider's web, he actually *is* a spider's web. "Iago with the mask of a gentleman! I seem to see that priest, that is, that Iago with the face of an honest man": this is how Verdi portrayed him. In Verdi's own words: "Iago is Shakespeare, he is humanity, that's to say a part of humanity, the ugly part." It really impresses me that Verdi, at a certain point, seems to abandon this giant character: after so much plotting, he leaves

per ribadire il ritratto fatto da Verdi. "Iago – scrive Verdi – è Shakespeare, è l'umanità; cioè una parte dell'umanità: il brutto". M'impresiona molto, di questo gigantesco personaggio, il fatto che Verdi a un certo punto sembri abbandonarlo: dopo aver tanto tramato, lo fa uscire di scena quasi inavvertitamente per lo spettatore, men che meno gli dà la grande ribalta di un'aria finale, la dignità di una morte in scena; mette in moto la macchina e la guida, ma a un certo punto sembra che la macchina proceda poi anche senza di lui, che gli sfugga di mano; Iago esce, e non sappiamo che fine faccia, dove andrà, cosa farà, se ricomincerà a tessere un'altra tela di ragno o se invece aver portato Otello al delitto, e poi al suicidio, sarà stato sufficiente... È un'altra delle grandi lezioni morali che Verdi mutua da Shakespeare: che dopo aver tanto fatto il male, il male ti si può poi ritorcere contro. Se Verdi, come dicevo prima a proposito di *Macbeth*, riesce nel miracolo di farci amare tutti i suoi personaggi, anche i più malvagi, a Iago, e a lui solo, riserva

un destino diverso, quello dell'unico personaggio che non riusciamo ad amare, perché lui non ha voluto farcelo amare.

Nel momento di questa nostra conversazione, il viaggio verso l'andata in scena di questa trilogia è circa a metà: non è ancora tempo di conclusioni, naturalmente, ma forse è già possibile trarre qualche bilancio, fermarsi a fare una riflessione sul tratto di strada già percorso al fianco di questi personaggi, delle loro vicende, delle loro voci.

Macbeth, Otello, Falstaff: neppure per un attimo, fin da quando ho iniziato a pensare di affrontarne la messa in scena, ho creduto che potesse essere un compito facile, anzi! Durante tutto il periodo di studio sui libretti e le partiture, e poi da quando abbiamo iniziato a lavorare in palcoscenico, non nascondo che di fronte a tre simili capolavori ho avuto momenti in cui, letteralmente, mi è mancato il fiato, momenti nei quali il timore reverenziale si mischiava e veniva vinto dall'amore, dal rispetto, dall'entusiasmo. Ed è in questo mix di sentimenti che ho sentito però, insieme al mio, crescere l'entusiasmo di tutti questi giovani – dai Danzatori che fin da quando erano ragazzini hanno iniziato il percorso di “Parole, musica, canto, danza”, ai cantanti, musicisti, macchinisti, scenografi, tecnici delle luci e dei suoni – che sono con me per realizzare questo appassionante progetto. E il bisogno di testimoniare ancora una volta quanto siano fondamentali il posto, il ruolo, l'importanza, che il teatro oggi può avere, nel cuore e nella vita di tutti noi. Può avere: no, *deve* avere.

1 Giuseppe Verdi in una lettera a Felice Varesi.

the scene almost unnoticed, and has no great prominence in the final, nor the dignity of a staged death. He starts the engine and drives the car, but at some point the car seems to proceed without him: *Exit Iago*, and we do not know what will become of him, where he will go, what he will do, whether he will start weaving another spider's web or whether his leading Otello to crime and suicide will be enough... This is one of Verdi's great moral lessons, a lesson modelled after Shakespeare: after so much evil, evil can backfire. As with *Macbeth*, Verdi makes the miracle of having us love all his characters, even evil ones, but Iago has a different fate: he is the only character we cannot love, because Verdi would not let us love him.

At the time of this conversation, we are halfway in the journey towards the debut of the Trilogy: no time for conclusions, yet, but perhaps we could draw up a balance, we could stop and think about the stretch of road we have already covered, side by side with these characters, their stories, their voices.

Macbeth, Otello, Falstaff: I have never thought this would be an easy task, not even for a moment! I cannot deny that, during the time I was studying the librettos and the scores, and when we started working on stage, I was sometimes speechless in front of these three masterpieces. In these moments awe mingled with love, respect and enthusiasm, and had to surrender. And in this mix of feelings I have felt the enthusiasm of all these young people growing along with mine. I'm thinking of the DanceActors, who have been involved in a project called “Words, music, singing, dancing” since they were kids; and I'm thinking of all the young singers, musicians, stagehands, fly crew, set designers, lighting and sound technicians who are working by my side at this exciting project, and who are here to learn that the theatre can, or better, *must*, have an important place and role in our hearts and lives.

1 Verdi's letter to Felice Varesi.