

Falstaff



Arrigo Boito e Giuseppe Verdi.

Omaggio a Giuseppe Verdi (1813-1901)

Falstaff

Commedia lirica in tre atti

libretto di
Arrigo Boito

Musica di
Giuseppe Verdi

Editore Casa Ricordi, Milano

produzione del Teatro alla Scala
per il Teatro Verdi di Busseto e Ravenna Festival



Arrigo Boito

Il libretto

Falstaff

Commedia Lirica
di in 3 Atti
Arrigo Boito
Musica di
G. Verdi

*Rappresentata la prima volta al Teatro alla Scala di Milano
il 9 FEBBRAIO 1893*

G. RICORDI & C.
Editore - Stampatore
MILANO

ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA - LIPSIA - BUENOS AIRES - NEW YORK
PARIS - SOCIÉTÉ ANONYME DES ÉDITIONS BOITARD - PARIS
St. Di. de la République, 18
Deposé au Bureau de la République, 18
Tutti diritti di musica, rappresentazione, qualsiasi traduzione o ristampa sono riservati
di ogni altra forma di riproduzione, in qualsiasi forma, per qualsiasi uso, è vietata

(Copyright 1893 by G. Ricordi & Co.)
Printed in Milan
Composed by Verdi



PERSONAGGI

Sir John Falstaff	<i>baritono</i>
Ford , marito di Alice	<i>baritono</i>
Fenton	<i>tenore</i>
Dott. Cajus	<i>tenore</i>
Bardolfo , seguace di Falstaff	<i>tenore</i>
Pistola , seguace di Falstaff	<i>basso</i>
Mrs. Alice Ford	<i>soprano</i>
Nannetta , figlia di Alice e di Ford	<i>soprano</i>
Mrs. Quickly	<i>mezzosoprano</i>
Mrs. Meg Page	<i>mezzosoprano</i>
L'Oste della Giarrettiera	
Robin , paggio di Falstaff	
Un paggetto di Ford	

Borghesi e popolani, servi di Ford, mascherata di folletti, di fate, di streghe, ecc.

Scena: Windsor.

Epoca: Regno di Enrico IV di Inghilterra

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

Il libretto qui presentato è conforme alla partitura Ricordi. Si è cercato di riprodurre fedelmente il testo effettivamente musicato da Verdi, anche quando viene a compromettere l'originaria prosodia dei versi di Boito.

ATTO PRIMO
PARTE PRIMA

L'interno dell'Osteria della Giarrettiera.

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

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

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

Dr. Cajus

(entrando e gridando minaccioso)

Falstaff!

Falstaff

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

Olà!

Dr. Cajus

(più forte di prima)

Sir John Falstaff!!

Bardolfo

(al Dr. Cajus)

Oh! che vi piglia?

Dr. Cajus

(come prima)

Hai battuto i miei servi!...

Falstaff

(senza dargli retta)

Oste! un'altra bottiglia

di Xeres.

Dr. Cajus

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

Falstaff

Ma non la tua massaia.

Dr. Cajus

Troppa grazia! Una vecchia cisposa.

(a Falstaff)

– Ampio Messere,

se foste venti volte John Falstaff Cavaliere
vi forzerò a rispondermi.

Falstaff

(con flemma)

Ecco la mia risposta:

“Ho fatto ciò ch’hai detto”.

Dr. Cajus

E poi?

Falstaff

L’ho fatto apposta.

Dr. Cajus

M’appellerò al Consiglio Real.

Falstaff

Vatti con Dio.

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

Dr. Cajus

(gridando verso Bardolfo)

Non è finita!!

Falstaff

Al diavolo!

Dr. Cajus

(sempre in furia)

Bardolfo!

Bardolfo

Ser Dottore.

Dr. Cajus

(sempre con tono minaccioso)

Tu, ier, m’hai fatto bere.

Bardolfo

Pur troppo! e che dolore!...

Sto mal.

(si fa tastare il polso dal Dr. Cajus)

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

(indicando il naso)

Vedi questa meteora?

Dr. Cajus

La vedo.

Bardolfo

Essa si corca

rossa così ogni notte.

Dr. Cajus

(scoppiando)

Pronostico di forca!

(a Bardolfo)

M'hai fatto ber, furfante,

(indicando Pistola)

con lui, narrando frasche;

poi, quando fui ben ciùschero, m'hai vuotate le tasche.

Bardolfo

(con decoro)

Non io.

Dr. Cajus

Chi fu?

Falstaff

(chiamando)

Pistola!

Pistola

(avanzandosi)

Padrone.

Falstaff

(sempre seduto e con flemma)

Hai tu vuotate

le tasche a quel Messere?

Dr. Cajus

(scattando contro Pistola)

Certo fu lui. Guardate

come s'atteggia al niego quel ceffo da bugiardo!

(vuotando una tasca del farsetto)

Qui c'eran due scellini del regno d'Edoardo

e sei mezze-corone. Non ne riman più segno.

Pistola

(a Falstaff, brandendo la scopa)

Padron, chiedo di battermi con quest'arma di legno.

(al Dr. Cajus, con forza)

Vi smentisco!

Dr. Cajus

Bifolco! tu parli a un gentiluomo!

Pistola

Gonzo!

Dr. Cajus

Pezzente!

Pistola

Bestia!

Dr. Cajus

Can!

Pistola

Vil!

Dr. Cajus

Spauracchio!

Pistola

Gnomo!

Dr. Cajus

Germoglio di mandragora!

Pistola

Chi?

Dr. Cajus

Tu.

Pistola

Ripeti!

Dr. Cajus

Sì.

Pistola

(scagliandosi contro il Dottore)

Saette!!!

Falstaff

(con un cenno frena Pistola)

Ehi là! Pistola! Non scaricarti qui!

(chiamando Bardolfo)

Bardolfo! Chi ha vuotate le tasche a quel Messere?

Dr. Cajus

(scattando)

Fu l'un dei due.

Bardolfo

(con serenità indicando il Dr. Cajus)

Costui beve, poi pel gran bere
perde i suoi cinque sensi, poi ti narra una favola
ch'egli ha sognato mentre dormì sotto la tavola.

Falstaff

(al Dr. Cajus)

L'odi? Se ti capaciti, del ver tu sei sicuro.

I fatti son negati. Vattene in pace.

Dr. Cajus

Giuro

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

Pistola

(battendo il tempo, mentre accompagna sull'uscio il Dr. Cajus)

Amen.

Bardolfo

(battendo il tempo come Pistola)

Amen.

Falstaff

Cessi l'antifona. La urlate in contrattempo.

(con intenzione)

L'arte sta in questa massima: "Rubar con garbo e a tempo".

(con disprezzo)

Siete dei rozzi artisti.

Pistola e Bardolfo

Amen.

Falstaff

(impone silenzio)

Sss.

(si mette ad esaminare il conto dell'Oste)

"6 polli: 6 scellini,

30 giarre di Xeres: 2 lire; 3 tacchini..."

(a Bardolfo gettandogli la borsa)

Fruga nella mia borsa.

(Bardolfo eseguisce. Si rimette a leggere)

"2 fagiani. Un'acciuga".

Bardolfo

(estrae dalla borsa le monete e le conta sul tavolo)

Un mark, un mark, un penny.

Falstaff

Fruga.

Bardolfo

Ho frugato.

Falstaff

Fruga!

Bardolfo

(gettando la borsa sul tavolo)

Qui non c'è più uno spicciolo.

Falstaff

(alzandosi)

Sei la mia distruzione!

Spendo ogni sette giorni dieci ghinee! Beone!

So che se andiam, la notte, di taverna in taverna,

quel tuo naso ardentissimo mi serve da lanterna!

Ma quel risparmi d'olio tu lo consumi in vino.

(con flemma)

Son trent'anni che abbevero quel fungo porporino!

(a Bardolfo)

Costi troppo.

(a Pistola)

E tu pure.

(gridando)

Oste! Un'altra bottiglia.

(a Bardolfo e a Pistola)

Mi struggete le carni! Se Falstaff s'assottiglia non è più lui, nessun più l'ama; in quest'addome c'è un migliaio di lingue che annunciano il mio nome!

Pistola

(acclamando)

Falstaff immenso!

Bardolfo

(acclamando)

Enorme Falstaff!

Falstaff

(guardandosi e toccandosi l'addome)

Quest'è il mio regno.

Lo ingrandirò.

Bardolfo

Immenso Falstaff!

Pistola

Enorme Falstaff!

Falstaff

Ma è tempo d'assottigliar l'ingegno...

Bardolfo, Pistola

Assottigliam.

(Tutti e tre in crocchio)

Falstaff

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

Bardolfo

Sì.

Pistola

Sì.

Falstaff

Quell'uom è un gran borghese...

Pistola

Più liberal d'un Creso.

Bardolfo

È un Lord!

Falstaff

Sua moglie è bella.

Pistola

E tien lo scrigno.

Falstaff

È quella! O amor! Sguardo di stella!
Collo di cigno! e il labbro?! Un fior. Un fior che ride.
Alice è il nome, e un giorno come passar mi vide
ne' suoi paraggi, rise... M'ardea l'estro amatorio
nel cor. La Dea vibrava raggi di specchio ustorio
su me, su me,
(pavoneggiandosi)

sul fianco baldi, sul gran torace,
sul maschio piè, sul fusto saldo, erto, capace;
e il suo desir in lei fulgea sì al mio congiunto
che pareva dir: *Io son di Sir John Falstaff.*

Bardolfo

Punto.

Falstaff

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

Pistola

La chiaman Meg.

Falstaff

È anch'essa de' miei pregi invaghita.
E anch'essa tien le chiavi...

Falstaff, Bardolfo, Pistola

...dello scrigno.

Falstaff

saran le mie Gioconde e le mie Coste d'oro!

(facendosi ammirare)

Guardate. Io sono ancora una piacente estate

di San Martino. A voi, due lettere infuocate.

(dà a Bardolfo una delle due lettere che sono sul tavolo)

Tu porta questa a Meg; tentiam la sua virtù.

(Bardolfo prende la lettera)

Già vedo che il tuo naso arde di zelo.

(a Pistola, porgendogli l'altra lettera)

E tu

porta questa ad Alice.

Pistola

(ricusando con dignità)

Porto una spada al fianco.

Non sono un Messer Pandarus. Ricuso.

Falstaff

(con calma sprezzante)

Saltimbanco.

Bardolfo

(avanzandosi e gettando la lettera sul tavolo)

Sir John, in quest'intrigo non posso accondiscendervi.

Lo vieta...

Falstaff

(interrompendolo)

Chi?

Bardolfo

L'Onore.

Falstaff

(vedendo il paggio Robin che entra dal fondo)

Ehi! paggio!

(a Bardolfo e Pistola)

Andate a impendervi

ma non più a me!

(al Paggio)

Due lettere, prendi, per due signore.

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

(il Paggio esce. A Bardolfo e Pistola)

L'Onore!

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

Cloache d'ignominia, quando, non sempre, noi

possiam star ligi al nostro. Io stesso, sì, io, io,

devo talor da un lato porre il timor di Dio

e, per necessità, sviar l'onore, usare

stratagemmi ed equivoci, destreggiar, bordeggiare.

E voi, coi vostri cenci e coll'occhiata torta

da gatto-pardo e i fetidi sghignazzi avete a scorta

il vostro Onor! Che onore?! che onor? che onor! che ciancia!

Che baia! - Può l'onore riempirvi la pancia?

No. – Può l'onor rimettervi uno stinco? – Non può.

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

L'onor non è chirurgo. – Che è dunque? – Una parola.

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

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

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

lo gonfian le lusinghe, lo corrompe l'orgoglio,

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

no! Non ne voglio, no! No, no!

Ma, per tornare a voi, furfanti, ho atteso troppo.

E vi discaccio.

(prende la scopa e li scaccia furiosamente)

Olà! Lesti! Lesti! al galoppo!

Al galoppo! Il capestro assai bene vi sta.

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

(Bardolfo e Pistola fuggono dalla porta di sinistra,

Falstaff li insegue.)

ATTO PRIMO
PARTE SECONDA

Giardino. A sinistra la casa di Ford. Gruppi d'alberi nel centro della scena.

Alice, Nannetta, Meg, Mrs. Quickly, poi Mr. Ford, Fenton, Dr. Cajus, Bardolfo, Pistola.

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

Meg
(salutando)
Alice.

Alice
(salutando)
Meg.

Meg
(salutando)
Nannetta.

Alice
(a Meg)
Escivo appunto.
Per ridere con te.
(a Mrs Quickly)
Buon dì, comare.

Quickly
Dio vi doni allegria.
(accarezzando la guancia di Nannetta)
Botton di rosa!

Alice
(a Meg)
Giungi in buon punto.
M'accade un fatto da trasecolare.

Meg
Anche a me.

Quickly
(che parlava con Nannetta, avvicinandosi con curiosità)

Che?

Nannetta
(pure avvicinandosi)
Che cosa?

Alice
(a Meg)
Narra il tuo caso.

Meg
Narra il tuo.

Nannetta
Narra, narra.

Alice
(a tutte in crocchio)
Promessa
di non ciarlar.

Meg
Ti pare?!

Quickly
Oibò! Vi pare?!

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

Meg
Anch'io.

Alice
Motteggi.

Meg
(cerca in tasca una lettera)
Non più parole,

ché qui sciupiamo la luce del sole.
(*estrae la lettera*)
Ho una lettera.

Alice
(*cerca in tasca*)
Anch'io.

Nannetta, Quickly
Oh!

Alice
Leggi.
(*dà la lettera a Meg*)

Meg
(*scambia la lettera con quella di Alice*)
Leggi.
(*leggendo la lettera di Alice*)
“Fulgida Alice! amor t’offro...” Ma come?!
Che cosa dice?
Salvo che il nome
la frase è uguale.

Alice
(*cogli occhi sulla lettera che tiene in mano*)
“Fulgida Meg, amor t’offro...”

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

Alice
Qua Meg, là Alice.

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

Alice
(*come prima*)
“...t’amo.”

Pur non gli offersi
cagion.

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

Quickly
Guardiam con flemma.

Meg
Gli stessi versi.

Alice
Lo stesso inchiostro.

Quickly
La stessa mano.

Nannetta
Lo stesso stemma.

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

Alice
Già.

Nannetta
Lui, lei, te.

Quickly
Un paio in tre.

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

Tutte
“...appariscente...”

Alice
(*con caricatura*)

“e il viso tuo su me risplenderà
come una stella sull’immensità.”

Tutte

(ridendo)

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Alice

“Rispondi al tuo scudiere,
John Falstaff Cavaliere.”

Quickly

Mostro!

Meg

Mostro!

Nannetta

Mostro!

Alice

Mostro!

Quickly, Meg e Nannetta

Mostro!

Alice

Dobbiam gabbarlo.

Nannetta

E farne chiasso.

Alice

E metterlo in burletta.

Nannetta

Oh! Oh! che spasso!

Quickly

Che allegria!

Meg

Che vendetta!

Alice

(rivolgendosi ora all’una, ora all’altra)

Quell’otre, quel tino!

quel Re delle pance,

ci ha ancora le ciance

del bel vagheggino.

E l’olio gli sgocciola

dall’adipe unticcio

e ancor ei ne snocciola

la strofa e il bisticcio!

Lasciam ch’ei le pronte

sue ciarle ne spifferi;

farà come i pifferi

che sceser dal monte.

Vedrai che, se abbindolo

quel grosso compar,

più lesto d’un guindolo

lo faccio girar.

Quickly

(ad Alice)

Quell’uomo è un cannone!

Se scoppia, ci spaccia.

Un flutto in tempesta

gittò sulla rena

di Windsor codesta

vorace balena.

Ma qui non ha spazio

da farsi più pingue;

ne fecer già strazio

le vostre tre lingue.

Tre lingue più allegre

d’un trillo di nacchere,

che spargon più chiacchere

di sei cingallegre.

Tal sempre s’esilari

quel bel cinguettar.

Così soglion l’ilari

comari ciarlar.

Meg

(ora ad Alice, ora a Nannetta, ora a Meg)

Un flutto in tempesta

gittò sulla rena

di Windsor codesta

vorace balena.

Quell’uomo è un cannone!

Se scoppia, ci spaccia.
Colui, se l'abbraccia,
ti schiaccia Giunone,
ma certo si spappola
quel mostro al tuo cenno
e corre alla trappola
e perde il suo senno.
Potenza di un fragil
sorriso di donna!
Scienza d'un agile
movenza di gonna!
Se il vischio l'impegola
lo udremo strillar,
e allor la sua fregola
vedremo svampar.

Nannetta

(ad Alice)

Se ordisci una burla,
vo' anch'io la mia parte.
Convieni condurla
con senno, con arte.
L'agguato ov'ei sdrucchiola
convien ch'ei non scerna;
già prese una lucciola
per una lanterna.
Che il gioco riesca
perciò più non dubito;
per coglierlo subito
bisogna offrir l'esca!
E se i scilinguagnoli
sapremo adoprar,
vedremo a rigagnoli
quell'orco sudar.

(Entrano vivamente da destra: Ford, seguito dal Dr. Cajus, poi Bardolfo, poi Pistola, poi Fenton.)

[Le donne] escono in gruppo da sinistra; ma di tratto in tratto se ne vedrà taluna fra gli alberi del fondo, senza che si accorgano gli uomini.)

(Parlando tutti a Mr. Ford, a voce bassa, ma concitati.)

Dr. Cajus

(a Ford)

È un ribaldo, un furbo, un ladro,
un furfante, un turco, un vandalo;
l'altro dì mandò a soqquadro
la mia casa e fù uno scandalo.
Se un processo oggi gl'intavolo
sconterà le sue rapine,
ma la sua più degna fine
sia d'andare in man del diavolo.
E quei due che avete accanto
genti son di sua tribù,
non son due stinchi di santo,
né son fiori di virtù.

Bardolfo

(a Ford)

Falstaff, sì ripeto, giuro,
(per mia bocca il ciel v'illumina)
contro voi John Falstaff rumina
un progetto alquanto impuro.
Son uom d'arme e quell'infame
più non vo' che v'impozzangheri;
non vorrei, no, escir dai gangheri
dell'onor per un reame!
Messer Ford, l'uomo avisato
non è salvo che a metà.
Tocca a voi d'ordir l'agguato
che l'agguato stornerà.

Fenton

(a Ford)

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

Pistola

(a Ford)

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

Ford

(da sé, poi agli altri)

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

Alice, Nannetta, Meg, Quickly
Quell'otre! Quel tino! Quell'otre!
(più lontane)
Quell'otre! Quel tino!

(Le donne si allontanano del tutto)

Ford

(a Pistola)

Ripeti.

Pistola

(a Ford)

In due parole:
l'enorme Falstaff vuole
entrar nel vostro tetto,
beccarvi la consorte,

sfondar la cassa-forte
e... sconsigliarvi il letto!

Dr. Cajus

Caspita!

Ford

Quanti guai!

Bardolfo

(a Ford)

Già le scrisse un biglietto...

Pistola

(interrompendo)

Ma quel messaggio abietto
ricusai.

Bardolfo

Ricusai.

Pistola

Badate a voi!

Bardolfo

Badate!

Pistola

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

Bardolfo

Tutte!

Pistola

Tutte!

Bardolfo

Tutte!

Bardolfo e Pistola

Tutte!

Bardolfo

La corona che adorna

d'Atteòn l'irte chiome
su voi già spunta.

Ford
Come
sarebbe a dir?

(Rientrano da sinistra le quattro donne)

Bardolfo
Le corna.

Ford
Brutta parola!

Dr. Cajus
Ha voglie
voraci il Cavaliere.

Ford
Sorveglierò la moglie.
Sorveglierò il messere.
Salvar vo' i beni miei
Dagli appetiti altrui.

Fenton
(vedendo Nannetta)
(È lei.)

Nannetta
(vedendo Fenton)
(È lui.)

Ford
(vedendo Alice)
(È lei.)

Alice
(vedendo Ford)
(È lui.)

Dr. Cajus
(a Ford indicando Alice)
(È lei.)

Meg
(ad Alice indicando Ford)
(È lui.)

Alice
(alle altre a bassa voce indicando Ford)
S'egli sapesse!...

Nannetta
Guai!

Alice
Schiviamo i passi suoi.

Meg
Ford è geloso?

Alice
Assai.

Quickly
Zitto.

Alice
Badiamo a noi.

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

Fenton
(verso Nannetta, a bassa voce)
Pst, pst, Nannetta.

Nannetta
(mettendo l'indice al labbro per cenno di silenzio)
Sss.

Fenton
Vien qua.

Nannetta
(guardando attorno con cautela)
Taci.

Che vuoi?

Fenton

Due baci.

Nannetta

In fretta.

Fenton

In fretta.

(Si baciano rapidamente presso il gruppo d'alberi).

Nannetta

Labbra di foco!

Fenton

Labbra di fiore!...

Nannetta

Che il vago gioco
sanno d'amore.

Fenton

Che spargon ciarle,
che mostran perle,
belle a vederle,
dolci a bacciarle!
(tenta di abbracciarla)
Labbra leggiadre!

Nannetta

(difendendosi e guardandosi attorno)
Man malandrine!

Fenton

Ciglia assassine!
Pupille ladre!
T'amo!
(fa per baciarla ancora)

Nannetta

Imprudente.
No.

Fenton

Sì... due baci.

Nannetta

(si svincola)
Basta.

Fenton

Mi piaci
tanto!

Nannetta

Vien gente.

(si allontanano l'una dall'altro)

Fenton

(cantando, si nasconde fra gli alberi sempre guardando Nannetta)
Bocca baciata non perde ventura...

Nannetta

(continuando il canto di Fenton, avvicinandosi alle altre donne)
...anzi rinnova come fa la luna,
come fa la luna.

(Entrano nuovamente Alice, Meg, Mrs Quickly. – Nannetta in fondo.)

Alice

Falstaff m'ha canzonata.

Meg

Merita un gran castigo.

Alice

Se gli scrivessi un rigo?...

Nannetta

(riunendosi al crocchio, con disinvoltura)
Val meglio un'ambasciata.

Alice

Sì.

Quickly

Sì.

Meg Sì. Alice <i>(a Quickly)</i> Da quel brigante tu andrai. <i>(riflettendo)</i> Lo adeschi all’offa d’un ritrovo galante con me. Quickly Questa è gagliooffa! Nannetta Che bella burla! Alice Prima, per attirarlo a noi, lo lusinghiamo, e poi gliele cantiamo in rima. Quickly Non merita riguardo. Alice È un bove. Meg È un uomo senza fede. Alice È un monte di lardo. Meg Non merita clemenza. Alice È un ghiotton che scialacqua tutto il suo aver nel cuoco. Nannetta Lo tufferem nell’acqua.	Alice Lo arrostitremo al fuoco. Nannetta Che gioia! Alice Che allegria! Meg, Quickly Che gioia! Che gioia! Tutte Che gioia! Che gioia! Che gioia! Che gioia! Meg <i>(a Quickly)</i> Procaccia di far bene la tua parte. Quickly <i>(accorgendosi di Fenton che s’aggira nel fondo)</i> Chi viene? Meg La c’è qualcun che spia. <i>(Escono rapidamente da destra Alice, Meg, Quickly. Nannetta resta, Fenton le torna accanto)</i> Fenton Torno all’assalto. Nannetta <i>(come sfidandolo)</i> Torno alla gara. Ferisci! Fenton <i>(facendo atto di baciarla)</i> Para!
--	---

(Nannetta si ripara il viso con una mano che Fenton bacia)

Nannetta

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

Fenton

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

Nannetta

Il labbro è l'arco.

Fenton

E il bacio è il dardo.
Bada!... la freccia
fatal già scocca
dalla mia bocca
sulla tua treccia.

(Le bacia la treccia)

Nannetta

(annodandogli il collo colla treccia)

Eccoti avvinto.

Fenton

Chiedo la vita!

Nannetta

Io son ferita,
ma tu sei vinto.

Fenton

Pietà! Facciamo
la pace e poi...

Nannetta

E poi?

Fenton

Se vuoi,

ricominciamo.

Nannetta

Bello è quel gioco
che dura poco.
Basta.

Fenton

Amor mio!

Nannetta

Vien gente. Addio!

(fugge da destra)

Fenton

(allontanandosi cantando)

Bocca baciata non perde ventura...

Nannetta

(di dentro rispondendo)

...anzi rinnova come fa la luna
come fa la luna.

Fenton

Bocca baciata non perde ventura...

(Rientrano dal fondo Dr. Cajus, Bardolfo, Ford e Pistola. Fenton si unisce poi al crocchio).

Bardolfo

(a Ford)

Udrai quanta egli sfoggia
magniloquenza altera.

Ford

Diceste ch'egli alloggia
dove?

Pistola

Alla Giarrettiera.

Ford

A lui mi annuncerete,
ma con un falso nome,
poscia vedrete come

lo piglio nella rete.
Ma... non una parola.

Bardolfo

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

Pistola

Io mi chiamo Pistola.

Ford

Siam d'accordo.

Bardolfo

L'arcano
custodirem.

Pistola

Son sordo
e muto.

Ford

Siam d'accordo
tutti.

Bardolfo, Pistola

Sì.

Ford

Qua la mano.

(Dal fondo rientrano Alice, Nannetta, Meg e Mrs Quickly).

Dr. Cajus

(a Ford)

Del tuo barbaro diagnostico
forse il male è assai men barbaro.
Ti convien tentar la prova
molestissima del ver.
Così avvien col sapor ostico
del ginepro o del rabarbaro;
il benessere rinnova
l'amarissimo bicchier.
Ma quei due che avete accanto

genti son di sua tribù,
non son due stinchi di santo,
né son fiori di virtù.

Bardolfo

(a Ford)

Messer Ford, un infortunio
marital in voi si incorpora.
Se non siete astuto e cauto
quel sir John vi tradirà.
Quel paffuto plenilunio
che il color del vino incorpora
troverebbe un pasto lauto
nella vostra ingenuità.
Messer Ford, l'uomo avvisato
non è salvo che a metà, sì.
Tocca a voi d'ordir l'agguato
che l'agguato storerà.

Pistola

(a Ford)

Voi dovete empirgli il calice,
tratto tratto, interrogandolo,
per tentar se vi riesca
di trovar del nodo il bandolo.
Come all'acqua inclina il salice.
così al vin quel Cavalier.
Scoverete la sua tresca,
scoprirete il suo pensier.
La minaccia or v'è scoperta,
or v'è noto il ciurmador, sì.
State all'erta, all'erta, all'erta!
Qui di tratta dell'onor.

Alice

(rivolgendosi ora all'una, ora all'altra)

Quell'otre! Quel tino!
Quel Re delle pance,
ci ha ancora le ciance
del bel vagheggino.
Quell'otre! Quel tino!
Vedrai che, se abbindolo
quel grosso compar,
più lesto d'un guindolo
lo faccio girar.

Nannetta

(ad Alice)

Se ordisci una burla,
vo' anch'io la mia parte;
conviene condurla
con senno e con arte.
Quell'otre! Quel tino!
E se i scilinguagnoli
sapremo adoprar,
vedremo a rigagnoli
quell'orco sudar.

Meg

(ora ad Alice, ora a Nannetta, ora a Meg)

Vedrai che a un tuo cenno
quel mostro si spappola
e perde il suo senno,
e corre alla trappola.
Quel mostro! Quel mostro!
Se il vischio l'impegola
lo udremo strillar,
e allor la sua fregola
vedremo svampar.

Quickly

Tre lingue più allegre
d'un trillo di nacchere,
che spargon più chiacchere
di sei cingallegre.
Quell'otre! Quel tino!
Tal sempre s'esilari
quel bel cinguettar.
Così soglion l'ilari
comari ciarlar.

Fenton

(fra sé)

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

Ford

(a Pistola)

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

(Ford, Dr. Cajus, Fenton, Bardolfo, Pistola escono).

Alice

Qui più non si vagoli...

Nannetta

(a Quickly)

Tu corri all'ufficio
tuo.

Alice

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

Quickly

Sì.

Nannetta

È detta.

Alice

Domani.

Quickly

Sì... Sì.

Alice

(salutando)

Buon dì, Meg.

Quickly

Nannetta,
buon dì.

Nannetta
Addio.

Meg
Buon dì.

Nannetta
Buon dì.

Meg
Buon dì.

Alice
(*trattenendo ancora le altre*)
Vedrai che quell'epa
terribile e tronfia
si gonfia.

Alice, Nannetta
Si gonfia.

Alice, Nannetta, Meg
Si gonfia.

Alice, Meg, Quickly, Nannetta
Si gonfia e poi crepa.

Alice
Ma il viso mio su lui risplenderà...

Tutte
...come una stella sull'immensità,
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

(*Si separano ridendo*)



Atto I parte II. Giardino e casa di Ford. Bozzetto di Angelo Parravicini per Falstaff (Milano, 1913).

ATTO SECONDO
PARTE PRIMA

L'interno dell'Osteria della Giarrettiera, come nell'atto primo.

Falstaff è adagiato nel suo gran seggiolone al suo solito posto bevendo il suo Xeres. Bardolfo e Pistola verso il fondo accanto alla porta di sinistra. Poi Mrs. Quickly.

Bardolfo, Pistola
(battendosi con grandi colpi il petto in atto di pentimento)
Siam pentiti e contriti.

Falstaff
(volgendosi appena)
L'uomo ritorna al vizio,
la gatta al lardo...

Bardolfo, Pistola
E... noi torniamo al tuo servizio.

Bardolfo
(a Falstaff)
Padron, là c'è una donna che alla vostra presenza chiede d'essere ammessa.

Falstaff
S'inoltri.

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

Quickly
(inchinandosi profondamente verso Falstaff, sempre seduto)

Reverenza!

Falstaff
Buon giorno, buona donna.

Quickly
Reverenza!
Se Vostra Grazia vuole,

(avvicinandosi con gran rispetto e cautela)
vorrei, segretamente, dirle quattro parole.

Falstaff
T'accordo udienza.
(a Bardolfo e Pistola, che escono da sinistra facendo sberleffi)

Escite.

Quickly
(fa un altro inchino avvicinandosi ancora di più)
Reverenza! Madonna
(esitando, a bassa voce)
Alice Ford...

Falstaff
(alzandosi ed accostandosi a Quickly premuroso)
Ebben?

Quickly
Ahimè! Povera donna!
Siete un gran seduttore!

Falstaff
(subito)
Lo so. Continua.

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

Falstaff
Dalle due alle tre.

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

Falstaff
(rimuginando le parole di Quickly)
Dalle due

alle tre.

(a Quickly)

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

Quickly

Ben detto.

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

Falstaff

Parla.

Quickly

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

Falstaff

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

Quickly

Oibò! La donna nasce scaltra.

Non temete.

Falstaff

(cercando nella sua borsa)

Or ti vo' remunerar...

Quickly

Chi semina

grazie, raccoglie amor.

Falstaff

(estrae una moneta e la porge a Quickly)

Prendi, Mercurio-femina.

(congedandola col gesto)

Saluta le tue dame.

Quickly

M'inchino.

(Esce da sinistra)

Falstaff

(Alice è mia!)

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

Questa tua vecchia carne ancora sprema
qualche dolcezza a te.

Tutte le donne ammutinate insieme
si dannano per me!

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

Bardolfo

(entrando da sinistra)

Padron, di là c'è un certo Messer Mastro Fontana
che anela di conoscervi; offre una damigiana
di Cipro per l'asciolvere di Vostra Signoria.

Falstaff

Il suo nome è Fontana?

Bardolfo

Sì.

Falstaff

Bene accolta sia

La fontana che spande un simile liquore!

Entri.

(Bardolfo esce)

Va, vecchio John, per la tua via.

*(Mr Ford, travestito, entra da sinistra, preceduto da
Bardolfo che si ferma all'uscio e s'inchina al suo pas-
saggio, e seguito da Pistola, il quale tiene una dami-
giana. Pistola e Bardolfo restano sul fondo. Ford tiene
un sacchetto in mano)*

Ford

(avanzandosi dopo un grande inchino a Falstaff)

Signore,

v'assista il cielo!

Falstaff

(ricambiando il saluto)

Assista voi pur, signore.

Ford

(sempre complimentoso)

Io sono,

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

Falstaff

Voi siete il benvenuto.

Ford

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

Falstaff

(gli stringe la mano con grande cordialità)

Caro signor Fontana!

Voglio fare con voi più ampia conoscenza.

Ford

Caro Sir John, desidero parlarvi in confidenza.

Bardolfo

(sottovoce a Pistola nel fondo, spiando)

(Attento!)

Pistola

(sottovoce a Bardolfo)

Zitto!

Bardolfo

Guarda! Scommetto! Egli va dritto
nel trabocchetto.

Pistola

Ford se lo intrappola...

Bardolfo

Zitto!

Pistola

Zitto!)

Falstaff

(a Bardolfo e Pistola, i quali escono al cenno di Falstaff)

Che fate là?

(a Ford)

V'ascolto.

Ford

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

Falstaff

L'oro è un buon capitano
che marcia avanti.

Ford

(avviandosi verso il tavolo)

Ebbene... Ho un sacco di monete
qua, che mi pesa assai. Sir John, se voi volete
aiutarmi a portarlo...

Falstaff

(prende il sacchetto e lo depone sul tavolo)

Con gran piacer... non so,
davver, per qual mio merito, Messere...

Ford

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

Falstaff

V'ascolto.

Ford

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

Falstaff
(canterellando scherzosamente)
“L’amor, l’amor che non ci dà mai tregue
finché la vita ...”

Falstaff, Ford
“...strugge...”

Falstaff
“È come l’ombra...”

Ford
“...che chi fugge...”

Falstaff
“...insegue...”

Ford
“E chi l’insegue...”

Falstaff
“...fugge...”

Ford
“...l’amor...”

Falstaff
“...l’amor...”

Ford
“...l’amor!”

Falstaff
“...l’amor!”

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

Falstaff
Quest’è il destin fatale del misero amator.

Falstaff
(canterellando)
“L’amor, l’amor che non ci dà mai tregue...”

(interrompendo)
Essa non vi diè mai luogo a lusinghe?

Ford
No.

Falstaff
Ma infin, perché v’aprite a me?

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

Falstaff
(con gesto d’umiltà)
Oh!

Ford
Non vi adulo, e quello è un sacco di monete:
spendetele! Spendetele! Sì, spendete e spandete
tutto il mio patrimonio! Siate ricco e felice!
Ma, in contraccambio, chiedo che conquistiate Alice!

Falstaff
Strana ingiunzion!

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

Falstaff
Prima di tutto, senza complimenti, Messere,
accetto il sacco.

E poi (fede di cavaliere;
qua la mano!) farò le vostre brame sazie.
(stringendo forte la mano a Ford)
Voi, la moglie di Ford possederete.

Ford
Grazie!!

Falstaff

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

Ford

Chi?...

Falstaff

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

Ford

...dalle due alle tre...

Lo conoscete?

Falstaff

Il diavolo

se lo porti all'inferno con Menelao suo avolo!
Quel tanghero, vedrai, vedrai! Te lo cornifico netto,
netto! Se mi frastorna
gli sparo una girandola di botte sulle corna!
Quel Messer Ford è un bue! un bue! un bue! un bue!
Vedrai! Te lo corbello, vedrai! te lo corbello,
vedrai! Vedrai!
Vedrai! Te lo cornifico netto, netto! Quel tanghero!
Quel tanghero! Quel tanghero!
Quel tanghero! Quel tanghero!
Ma è tardi. Aspettami
qua. Vado a farmi bello.

(Prende il sacco di monete ed esce dal fondo)

Ford

È sogno? o realtà?... Due rami enormi
Crescon sulla mia testa.
È un sogno? Mastro Ford! Mastro Ford! Dormi?
Svegliati! Su! Ti desta!
Tua moglie sgarra e mette in mal assetto
l'onor tuo, la tua casa ed il tuo letto!
L'ora è fissata, tramato l'inganno;
sei gabbato e truffato!...
E poi diranno
che un marito geloso è un insensato!

Già dietro a me nomi d'infame conio
fischian passando; mormora lo scherno.
O matrimonio, inferno!

Donna: Demonio!

Nella lor moglie abbian fede i babbei!

Affiderei

la mia birra a un Tedesco,

tutto il mio desco

a un Olandese lurco,

la mia bottiglia d'acquavite a un Turco,
non mia moglie a se stessa. O laida sorte!

Quella brutta parola in cor mi torna:

(con un grido)

Le corna! Bue! Capron! le fusa torte!

Ah! le corna! le corna!

Ma non mi sfuggirai! no! sozzo, reo,
dannato epicureo!

Prima li accoppio

e poi li colgo. Li accoppio, li colgo,

li accoppio, li colgo,

li accoppio, li colgo,

li colgo, li accoppio!

Io scoppio!

Vendicherò l'affronto!

Laudata sempre sia

nel fondo del mio cor la gelosia.

Falstaff

(rientrando dalla porta del fondo. Ha un farsetto nuovo, cappello e bastone)

Eccomi qua. Son pronto.

M'accompagnate un tratto?

Ford

Vi metto sulla via.

(Si avviano: giunti presso alla soglia fanno dei gesti complimentosi per cedere la presidenza del passo)

Falstaff

Prima voi.

Ford

Prima voi.

Falstaff

No, sono in casa mia.

(ritirandosi un poco)

Passate.

Ford

(ritirandosi)

Prego...

Falstaff

È tardi. L'appuntamento preme.

Ford

Non fate complimenti...

Falstaff

Passate!

Ford

Prego!

Falstaff

Passate!

Ford

Prego!

Falstaff

Ebben;

Ford e Falstaff

...passiamo insieme!

(Escono a braccetto)



Atto II parte II. Sala nella casa di Ford. Bozzetto di Angelo Parravicini per Falstaff (Milano, 1913).

ATTO SECONDO
PARTE SECONDA

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

Alice, Meg, poi Quickly, poi Nannetta.

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

Quickly
(entra dalla porta a destra ridendo)
Comari!

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

Meg
Che c'è?

Quickly
Sarà sconfitto!

Alice
Brava!

Quickly
Fra poco gli farem la festa!

Alice, Meg
Bene!

Quickly
Piombò nel laccio a capofitto.

Alice
Narrami tutto, lesta.

Meg
Lesta.

Alice
Lesta.

Quickly
Giunta all'Albergo della *Giarrettiera*
chiedo d'essere ammessa alla presenza
del Cavalier, segreta messaggera.
Sir John si degna d'accordarmi udienza,
m'accoglie tronfio in furfantesca posa:
"Buon giorno, buona donna"
(contraffacendo se stessa)
"Reverenza"

A lui m'inchino molto ossequiosa-
mente, poi passo alle notizie ghiotte.
Lui beve grosso ed ogni mia massiccia
frottola inghiotte.
Infin, per farla spiccia,
vi crede entrambe innamorate cotte
delle bellezze sue.
(ad Alice)
E lo vedrete presto ai vostri piè.

Alice
Quando?

Quickly
Oggi, qui, dalle due alle tre.

Meg
Dalle due alle tre.

Alice
(guardando l'orologio)
Son già le due.

Meg
Dalle due alle tre.

Alice
Dalle due alle tre.

Quickly
(all'una)
Dalle due alle tre,
(all'altra)
dalle due alle tre,
(a tutte e due)
dalle due alle tre!

Alice
(accorrendo al fondo e chiamando)
Olà! Ned! Will!
(a Quickly)
Già tutto ho preparato.
(torna a gridare)
Portate qui la cesta del bucato.

Quickly
Sarà un affare gaio!

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

Nannetta
(singhiozzando)
Mio padre...

Alice
Ebben?

Nannetta
Mio padre...

Alice
Ebben?

Nannetta
Mio padre...
(scoppiando in lacrime)
vuole ch'io mi mariti al Dottor Cajo!!

Alice
A quel pedante?!

Quickly
Oibò!

Meg
A quel gonzo!

Alice
A quel grullo!

Nannetta
A quel bisavolo!

Alice
No! No!

Meg, Quickly
No! No!

Tutte
No! No!

Nannetta
Piuttosto lapidata viva...

Alice
Da una mitraglia di torsi di cavolo.

Quickly
Ben detto!

Meg
Brava!

Alice
Non temer.

Nannetta
(saltando di gioia)
Evviva!
Col Dottor Cajo non mi sposerò!

(Intanto entrano due servi portando una cesta piena di biancheria)

Alice

(ai servi)

Mettete là. Poi, quando avrò chiamato,
Vuoterete la cesta nel fossato.

Nannetta

Bum!

Alice

(a Nannetta)

Taci.

(ai servi che escono)

Andate.

Nannetta

Che bombardamento!

Alice

Prepariamo la scena.

(corre a pigliare una sedia e la mette presso al tavolo)

Qua una sedia.

Nannetta

(corre a pigliare il liuto e lo mette sul tavolo)

Qua il mio liuto.

Alice

Apriamo il paravento.

(a Nannetta e Meg, le quali corrono a prendere il paravento, lo aprono dopo averlo collocato fra la cesta e il camino)

Bravissime! Così! Più aperto ancora.

Fra poco s'incomincia la commedia.

Gaie comari di Windsor! È l'ora!

L'ora di alzar la risata sonora!

L'alta risata che scoppia, che scherza,
che sfolgora, armata
di dardi e di sferza!

Gaie comari, festosa brigata!

Sul lieto viso

spunti il sorriso,

splenda del riso l'acuto fulgor!...

Favilla incendiaria

di gioia nell'aria,

di gioia nel cor.

A noi!

(a Meg)

Tu la parte
farai che ti spetta.

Meg

(ad Alice)

Tu corri il tuo rischio
col grosso compar.

Quickly

Io sto alla vedetta.

Alice

(a Quickly)

Se sbagli ti fischio.

Nannetta

Io resto in disparte

sull'uscio a spiare.

Alice

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

Gaie comari, è l'ora!

L'ora di alzar la risata sonora!

Nannetta, Meg

Gaie comari di Windsor, è l'ora!

L'ora di alzar la risata sonora!

Quickly

(che sarà andata alla finestra)

Eccolo! È lui!

Alice

Dov'è?

Quickly

Poco discosto.

Nannetta

Presto.

Quickly
A salir s'avvia.

Alice
(*a Nannetta, indicando l'uscio a sinistra*)
Tu di qua.
(*a Meg, indicando l'uscio di destra*)
Tu di là!
Al posto!

Nannetta
(*esce correndo da sinistra*)
Al posto!

Meg
(*esce correndo da destra*)
Al posto!

Quickly
(*esce dal fondo*)
Al posto!

(*Alice si siede accanto al tavolo, prende il liuto, farà qualche accordo*)

Falstaff
(*entra con vivacità: vedendo che Alice sta suonando si mette a cantarellare*)
“Alfin t’ho colto,
raggiante fior,
t’ho colto!”
(*prende Alice pel busto. Alice cessa di suonare e si alza deponendo il liuto sul tavolo*)
Ed or potrò morir felice.
Avrò vissuto molto
dopo quest’ora di beato amor.

Alice
O soave Sir John!

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

Alice
Cioè?

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

Alice
Perché?

Falstaff
Perché? Lo chiedi?
Saresti la mia Lady
e Falstaff il tuo Lord!

Alice
Povera Lady inver!

Falstaff
Degna d’un Re.
T’immagino fregiata del mio stemma,
mostrar fra gemma e gemma
la pompa del tuo sen.
Nell’iri ardente e mobile dei rai
dell’adamante,
col picciol piè nel nobile
cerchio d’un guardinfante
risplenderai
più fulgida d’un ampio arcobaleno.

Alice
Ogni più bel gioiel mi nuoce e spregio
il finto idolo d’or.
Mi basta un vel legato in croce, un fregio
al cinto e in testa un fior.
(*si mette un fiore nei capelli*)

Falstaff
(*per abbracciarla*)
Sirena!

Alice
(*facendo un passo indietro*)
Adulator!

Falstaff

Soli noi siamo
e non temiamo agguato.

Alice

Ebben?

Falstaff

Io t'amo!

Alice

(scostandosi)

Voi siete nel peccato!

Falstaff

(avvicinandola)

Sempre l'amor l'occasione azzecca.

Alice

Sir John!

Falstaff

Chi segue vocazion non pecca.
T'amo! e non è mia colpa...

Alice

(interrompendolo)

Se tanta avete vulnerabil polpa...

Falstaff

Quand'ero paggio
del Duca di Norfolk ero sottile,
ero un miraggio
vago, leggero, gentile, gentile,
gentile.
Quello era il tempo del mio verde Aprile,
quello era il tempo del mio lieto Maggio.
Tant'ero smilzo, flessibile e snello
che sarei guizzato attraverso un anello.
Quand'ero paggio
ero sottile,
ero un miraggio
vago, leggero, gentile, gentile,
gentile.

Alice

Voi mi celiare.

Io temo i vostri inganni.

Temo che amiate...

Falstaff

Chi?

Alice

Meg...

Falstaff

Colei? M'è in uggia la sua faccia.

Alice

Non traditemi, John...

Falstaff

Mi par mill'anni
d'averti fra le braccia!
(rincorrendola e tentando di abbracciarla)
T'amo...

Alice

(difendendosi)

Per carità...

Falstaff

(la prende attraverso il busto)
Vieni!

Quickly

(dall'antisala gridando)
Signora Alice!

Falstaff

(abbandona Alice e rimane turbato)
Chi va là?

Quickly

(entrando e fingendo agitazione)
Signora Alice?

Alice

Che c'è?

Quickly

(rapidamente ed interrotta dalla foga)

Mia signora!
C'è Mistress Meg e vuol parlarvi, sbuffa...
strepita, s'abbaruffa...

Falstaff

Alla malora!

Quickly

E vuol passar e la trattengo a stento...

Falstaff

Dove m'ascondo?

Alice

Dietro il paravento...

(Falstaff si rimpiaatta dietro il paravento. Quando Falstaff è nascosto, Quickly fa cenno a Meg che sta dietro l'uscio di destra: Meg entra fingendo d'essere agitatissima. Quickly torna ad escire)

Meg

Alice! che spavento!
Che chiasso! Che discordia!
Non perdere un momento.
Fuggi!...

Alice

Misericordia!
che avvenne?

Meg

Il tuo consorte
vien gridando *accorr'uomo!*
Dice...

Alice

(a bassa voce)
(Parla più forte).

Meg

Che vuol scannare un uomo!

Alice

(Non ridere.)

Meg

Ei correva
invaso da tremendo
furor! Maledicendo
tutte le figlie d'Eva!

Alice

Misericordia!

Meg

Dice
che un tuo ganzo hai nascosto;
lo vuole ad ogni costo
scoprir...

Quickly

(ritornando spaventatissima e gridando)

Signora Alice!

Vien Mastro Ford! Salvatevi!
È come una tempesta!
Strepita, tuona, fulmina,
si dà dei pugni in testa,
scoppia in minacce ed urla...

Alice

(avvicinandosi a Quickly a bassa voce e un poco allarmata)
(Dassenno oppur da burla?)

Quickly

(ancora ad alta voce)
Dassenno. Egli scavalca
le siepi del giardino...
Lo segue una gran calca
di gente... è già vicino...
Mentr'io vi parlo ei valca
l'ingresso...

Ford

(di dentro urlando)
Malandrino!!!

Falstaff

(sgomentatissimo avrà già fatto un passo per fuggire, ma udendo la voce dell'uomo torna a rimpiazzarsi)

Il diavolo cavalca
Sull'arco di un violino!!

*(Alice, con una mossa rapidissima, lo chiude nel par-
avento, in modo che non è più veduto)*

Ford

(dal fondo, gridando a chi lo segue)
Chiudete le porte! Sbarrate le scale!
(entrano correndo il Dr. Cajus e Fenton)
Seguitemi a caccia! Scoviamo il cignale!
(a Cajus)
Correte sull'orme, sull'usta.
(a Fenton)

Tu fruga

negli anditi.

*(Bardolfo e Pistola irrompono nella sala gridando,
mentre Fenton corre a sinistra)*

Bardolfo, Pistola

A caccia!

Ford

(a Bardolfo e Pistola, indicando la camera a destra)
Sventate la fuga!

Cercate là dentro!

*(Bardolfo e Pistola si precipitano nella camera coi bas-
toni levati)*

Alice

(affrontando Ford)

Sei tu dissennato?

Che fai?

Ford

(vede il cesto)

Chi c'è dentro quel cesto?

Alice

Il bucato.

Ford

(ad Alice)

Mi lavi!! rea moglie!

*(consegna un mazzo di chiavi al Dr. Cajus, che poi esce
correndo dall'uscio di sinistra)*

Tu, piglia le chiavi,

rovista le casse.

(rivolgendosi ancora ad Alice)

Ben tu mi lavi!

(dà un calcio alla cesta)

Al diavolo i cenci!

(gridando verso il fondo)

Sprangatemi l'uscio

del parco!

*(estrae furiosamente la biancheria dalla cesta, frugan-
do e cercando dentro, e disseminando i panni sul pavi-
mento)*

Camicie, gonnelle... – Or ti sguscio,
briccon! – Strofinacci! Via!... Via!...

(frugando nel cesto)

Cuffie rotte! –

Ti sguscio. – Lenzuola... berretti da notte...

– Non c'è...

Alice, Meg, Quickly

(guardando i panni sparsi)

Che uragano!!

Ford

Cerchiam sotto il letto.

nel forno, nel pozzo, nel bagno, sul tetto,
in cantina...

(Correndo e gridando esce dalla porta a sinistra)

Alice

È farnetico!

Quickly

Cogliamo tempo.

Alice

Troviamo

modo com'egli esca.

Meg

Nel panier.

Alice

No, là dentro
non c'entra, è troppo grosso.

Falstaff

(sbucando e correndo alla cesta)
Vediam; sì. C'entro, c'entro.

Alice

Corro a chiamare i servi.

(esce)

Meg

(fingendo sorpresa)
Sir John! Voi qui? Voi?

Falstaff

(entrando nella cesta)
T'amo!
Amo te sola... salvami! salvami!

Quickly

(a Falstaff, raccattando i panni)
Svelto!

Meg

Lesto!

Quickly

Svelto!

Meg

Svelto!

Falstaff

(accovacciandosi con grande sforzo nel cesto)
Ahi!... Ahi!... Ci sto... Copritemi...

Quickly

(a Meg)
Presto! Colmiamo il cesto.

(Fra tutte due in gran fretta ricacciano la biancheria nel cesto. Nannetta e Fenton entrano da sinistra)

Nannetta

(a Fenton con cautela e sottovoce)
(Vien qua.

Fenton

Che chiasso!

Nannetta

(avviandosi al paravento)
Quanti schiamazzi!
Segui il mio passo.

(Fenton la segue)

Fenton

Casa di pazzi!

Nannetta

Qui ognun delira
con vario error.
Son pazzi d'ira...

Fenton

E noi d'amor.

Nannetta

(lo prende per mano, lo conduce dietro il paravento e vi si nascondono)
Seguimi. Adagio.

Fenton

Nessun m'ha scorto.

Nannetta

Tocchiamo il porto.

Fenton

Siamo a nostr'agio.

Nannetta

Sta zitto e attento...

Fenton

(abbracciandola)

Vien sul mio petto!

Nannetta
Il paravento...

Nannetta e Fenton
...sia benedetto!)

Dr. Cajus
(urlando di dentro)
Al ladro!

Ford
(urlando di dentro)
Al pagliardo!

Dr. Cajus
(entra, attraversando di corsa la sala)
Squartatelo!

Ford
(entra di corsa, mentre Bardolfo e Pistolo corrono da destra)
Al ladro!
(a Pistola, che incontra)
C'è?

Pistola
No.

Ford
(a Bardolfo)
C'è?

Bardolfo
Non c'è, no.

Ford
(correndo, cercando e frugando nella cassapanca)
Vada a soqquadro
la casa.
(Bardolfo e Pistola escono da sinistra)

Dr. Cajus
(dopo aver guardato nel camino)

Non trovo nessuno.

Ford
Eppur giuro
che l'uomo è qua dentro. Ne sono sicuro!
Sicuro! Sicuro!

Dr. Cajus
Sir John! Sarò gaio
quel dì ch'io ti veda dar calci a rovaio!

Ford
(slanciandosi verso l'armadio e facendo sforzi per aprirlo)
Vien fuori, furfante! O bombardo le mura!

Dr. Cajus
(tenta aprire l'armadio con le chiavi)
T'arrendi!

Ford
Vien fuori! Codardo! Sugliardo!

Bardolfo
(entra con Pistola dalla porta di sinistra, di corsa)
Nessuno!

Pistola
Nessuno!

Ford
(continua a sforzare l'armadio col Dr. Cajus, mentre Bardolfo e Pistola ritornano d'onde erano venuti)
Cercatelo ancora!
T'arrendi! Scanfardo!
(Riesce finalmente ad aprire l'armadio)
Non c'è!!

Dr. Cajus
(aprendo a sua volta la cassapanca)
Vieni fuori!

Non c'è!!
(gira per la sala sempre cercando e frugando)
Pappalardo! Beon! Bada a te!

Ford
(come un ossesso aprendo il cassetto del tavolino)

Scagnardo! Falsardo! Scagnardo! Briccon!

Dr. Cajus

Scagnardo! Falsardo!

Dr. Cajus e Ford

Scagnardo! Falsardo! Briccon!

(Nannetta e Fenton sempre dietro il paravento, si saran fatte moine durante il frastuono.)

Nannetta, Fenton

(Si danno un bacio sonoro nel posto del verso marcato dall'asterisco. In questo punto è cessato il baccano e tutti sentono il susurro del bacio)

(*)

Ford

(sottovoce, guardando il paravento)

C'è!

Dr. Cajus

(come sopra)

C'è!

(intorno al paravento)

Ford

(avviandosi pian piano e cautamente al paravento)

Se t'agguanto!

Dr. Cajus

(avviandosi cautamente al paravento)

Se ti piglio!

Ford

Se t'acciuffo!

Dr. Cajus

Se t'acceffo!

Ford

Ti sconquasso!

Dr. Cajus

T'arronciglio

come un can!

Ford

Ti rompo il ceffo!

Dr. Cajus

Guai a te!

Ford

Prega il tuo santo!

Quickly

(accanto alla cesta, a Meg)

Facciamo le viste

d'attendere ai panni;

pur ch'ei non c'inganni

con mosse impreviste.

Meg

(accanto alla cesta, a Quickly)

Facciamogli siepe

fra tanto scompiglio.

Ne' giuochi il periglio

è un grano di pepe.

Dr. Cajus

Guai a te! Guai!

Ford

Guai se alfin con te m'azzuffo!

Dr. Cajus

Guai!

Ford

Se ti piglio!

Quickly

Finor non s'accorse

di nulla; egli può

sorprenderci forse,

confonderci no.

Meg

Il rischio è un diletto

che accresce l'ardor,
che stimola in petto
gli spirti e il cor.

Dr. Cajus
Se t'agguanto!

Ford
Se t'acceffo!

Dr. Cajus
Se t'acciuffo!

Bardolfo
(rientrando da sinistra)
Non si trova.

Pistola
(rientrando con Bardolfo ed alcuni del vicinato)
Non si coglie.

Ford
(a Bardolfo, Pistola e loro compagni)
Pss... Qua tutti.
(sottovoce con mistero, indicando il paravento)
L'ho trovato.
Là c'è Falstaff con mia moglie.

Bardolfo
Sozzo can vituperato!

Ford
Zitto!

Pistola, Dr. Cajus
Zitto!

Ford
Urlerai dopo.

Dr. Cajus
Zitto! Zitto!

Pistola
Zitto!

Bardolfo, Dr. Cajus
Zitto, zitto!

Ford
Là s'è udito il suon d'un bacio.

Bardolfo
Noi dobbiamo pigliare il topo
mentre sta rodendo il cacio.

(intorno alla cesta)

Falstaff
(sbucando colla faccia)
Affogo!

Quickly
(ricacciando giù Falstaff)
Sta' sotto,
sta' sotto!

Falstaff
Affogo!

Meg
Or questi s'insorge.

Quickly
(abbassandosi e parlando a Falstaff sulla cesta)
Se l'altro ti scorge
sei morto.

Falstaff
(sotto la biancheria)
Son cotto!

Meg
Sta' sotto, sta' sotto!

Ford
Ragioniam.

(nel paravento)

Fenton

(a Nannetta)

Bella! Ridente!

Oh! come pieghi

verso i miei prieghi

donnescamente!

Come ti vidi

m'innamorai,

e tu sorridi

perché lo sai.

Nannetta

(a Fenton)

Mentre qui vecchi

corron la giostra,

noi di sottecchi

corriam la nostra.

L'amor non ode

tuon né bufere,

vola alle sfere

beate e gode.

(intorno al paravento)

Ford

Colpo non vibro

senza un piano di battaglia.

Bardolfo, Pistola, Gente del vicinato

Bravo.

Dr. Cajus

Un uom di quel calibro

con un soffio ci sbaraglia.

Ford

La mia tattica maestra

le sue mosse pria registra.

Ford

(a Pistola e a due compagni)

Voi sarete l'ala destra.

(a Bardolfo e al Dr. Cajus)

Noi saremo l'ala sinistra

(agli altri compagni)

e costor con piè gagliardo

sfonderanno il baluardo.

Bardolfo, Pistola, Gente del vicinato

Bravo, bravo, generale.

Dr. Cajus

Aspettiam un tuo segnale.

Bardolfo, Pistola, Gente del vicinato

Bravo, bravo!

Dr. Cajus, Bardolfo, Pistola, Gente del vicinato

Bravo, bravo!

(nel paravento)

Fenton

Già un sogno bello

d'Imene albeggia.

Nannetta

Lo spiritello

d'amor, volteggia.

(intorno alla cesta)

Falstaff

(sbucando)

Che caldo!

Quickly

Sta sotto!

Falstaff

Mi squaglio!

Quickly

Sta sotto!

Meg

Il ribaldo

vorrebbe un ventaglio.

Falstaff

(supplicante, col naso fuori)

Un breve spiraglio
non chiedo di più.

Quickly
Ti metto il bavaglio
se parli.

Meg
(ricacciando Falstaff sotto la biancheria)
Giù!

Quickly
Giù!

Meg e Quickly
Giù! Giù!

(nel paravento)

Nannetta
Tutto delira
sospiro e riso.
Sorridente il viso
e il cor sospira.

Fenton
Fra quelle ciglia
veggo due fari
a meraviglia
sereni e chiari.

(intorno al paravento)

Ford
(al Dr. Cajus, accostando l'orecchio al paravento)
Senti, accosta un po' l'orecchio!
Che patetici lamenti!!
Su quel nido d'usignuoli
Scoppierà fra poco il tuon.

Dr. Cajus
(a Ford, accostando l'orecchio al paravento)
Sento, sento,
sento, intendo e vedo chiaro
delle femmine gl'inganni.

Bardolfo
È la voce della donna
che risponde al cavalier.

Pistola
Ma fra poco il lieto giuoco
turberà dura lezion.

Gente del vicinato
S'egli cade più non scappa,
nessuno più lo può salvar.
Nel tuo diavolo t'incappa,
che tu possa stramazzar!

(intorno alla cesta)

Meg
Parliam sottovoce
guardando il Messer
che brontola e cuoce
nel nostro panier.

Quickly
Costui s'è infardato
di tanta viltà,
che darlo al bucato
è averne pietà.

(nel paravento)

Nannetta
Dolci richiami
d'amor.

Fenton
Dimmi se m'ami!

Nannetta
Sì, t'amo!

Fenton
T'amo!

(intorno al paravento)

Ford
(agli altri)
Zitto! A noi! Quest'è il momento.
Zitto! Attenti! Attenti a me.

Dr. Cajus
Da' il segnal.

Ford
Uno... Due... Tre...

(rovesciano il paravento)

(intorno alla cesta)

Falstaff
(sbucando e sbuffando)
Ouff... Cesto molesto!

Alice
(che è rientrata e si sarà avvicinata alla cesta)
Silenzio!

Falstaff
(sbucando)
Protesto!

Meg, Quickly
Che bestia restia!

Falstaff
(gridando)
Portatemi via!

Meg, Quickly
È matto furibondo!

Falstaff
Aiuto! Aiuto! Aiuto!

(Si nasconde)

(Nel rovesciarsi del paravento, rimangono scoperti e confusi)

Dr. Cajus
Non è lui!!!

Ford
(ravvisando sua figlia con Fenton)
Sbalordimento!

Bardolfo, Pistola, Gente del vicinato
Sbalordimento!

Alice, Meg, Quickly
È il finimondo!

Nannetta, Fenton, Dr. Cajus
Ah!

Ford
(a Nannetta, con furia)
Ancor nuove rivolte!
(a Fenton)
Tu va pe' fatti tuoi!
L'ho detto mille volte:
costei non fa per voi.

(Nannetta sbigottita fugge; Fenton esce dal fondo)

Bardolfo
(correndo verso il fondo)
È là! Ferma!

Ford
Dove?

Pistola
(correndo)
Là! Sulle scale.

Ford
Squartatelo!

Pistola, Bardolfo, Dr. Cajus, Gente del vicinato
A caccia!

(Tutti gli uomini salgono a corsa la scala del fondo)

Quickly
Che caccia infernale!

Alice

(scampanellando)

Ned! Will! Tom! Isäac!

(Nannetta rientra con quattro servi e un paggetto)

Su! Presto! Presto!

Rovesciate quel cesto
dalla finestra nell'acqua del fosso..

Là! Presso alle giuncaie
davanti al crocchio delle lavandaie.

Nannetta, Meg, Quickly

Sì, sì, sì, sì!

Nannetta

(ai servi, che s'affaticano a sollevare la cesta)

C'è dentro un pezzo grosso.

Alice

(al paggetto, che poi esce dalla scala del fondo)

Tu chiama mio marito;

*(a Meg, mentre Nannetta e Quickly stanno a guardare i
servi che avranno sollevato la cesta)*

gli narreremo il nostro caso pazzo.

Solo al vedere il Cavalier nel guazzo

d'ogni gelosa ubbia sarà guarito.

Quickly

(ai servi)

Pesa!

Alice, Meg

(ai servi, che sono già vicini alla finestra)

Coraggio!

Nannetta

Il fondo ha fatto crac!

Meg, Quickly e Nannetta

Su!

Alice

(La cesta è portata in alto)

Trionfo!

Meg, Quickly, Nannetta

Trionfo!

Ah! Ah!

Alice

Che tonfo!

Nannetta, Meg

Che tonfo!

*(Ford e gli altri uomini rientrano. La cesta, Falstaff e la
biancheria capitombolano giù dalla finestra)*

Alice, Nannetta, Meg, Quickly, Ford, Bardolfo,

Pistola, Gente del vicinato

Patatrac!

*(Alice vedendo Ford lo piglia per un braccio e lo conduce
presso la finestra. Immensa risata di tutti)*

ATTO TERZO

Parte prima

Un piazzale. A destra l'esterno dell'Osteria della Giarrettiera coll'insegna e il motto: Honni soit qui mal y pense. Una panca di fianco al portone. – È l'ora del tramonto.

Falstaff è seduto, meditabondo, sul seggiolone.

Falstaff

(si scuote ad un tratto, dà un gran pugno sulla tavola e chiama l'Oste)

Ehi! Taverniere!

(pensieroso e di pessimo umore)

Mondo ladro. Mondo rubaldo.

Reo mondo!

(entra l'Oste)

Taverniere: un bicchier di vin caldo.

(L'Oste riceve l'ordine e rientra)

Io, dunque, avrò vissuto tanti anni, audace e destro Cavaliere,

(stizzoso)

per essere portato in un canestro e gittato al canale coi pannilini biechi, come si fa coi gatti e i catellini ciechi. Che se non galleggiava per me quest'epa tronfia, Certo affogavo. Brutta morte... L'acqua mi gonfia. Mondo reo... Non c'è più virtù... Tutto declina. Va, vecchio John, va, va per la tua via; cammina finché tu muoia. Allor scomparirà la vera virilità dal mondo.

Che giornataccia nera!

M'aiuti il ciel! Impinguo troppo. Ho dei peli grigi.

(ritorna l'Oste portando un gran bicchiere di vino caldo.

Mette il vassoio sulla tavola, poi rientra nell'osteria)

Versiamo un po' di vino nell'acqua del Tamigi!

(Beve sorseggiando ed assaporando, si sdraia, ribeve a sorsate, rianimandosi poco a poco)

Buono.

(si sbottona il panciotto. Si anima a poco a poco e riacquista la sua giovialità)

Ber del vin dolce e sbottonarsi al sole, dolce cosa! – Il buon vino sperde le tetre fole dello sconforto, accende l'occhio e il pensier, dal labbro sale al cervel e quivi risveglia il picciol fabbro dei trilli; un negro grillo che vibra entro l'uom brillo. Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo guizza e il giocondo globo squilibra una demenza trillante! E il trillo invade il mondo!!!

Quickly

(avvicinandosi e interrompendo Falstaff nel suo volo bacchico)

Reverenza.

La bella Alice!...

Falstaff

(alzandosi e scattando)

Al diavolo te con Alice bella!

Ne ho piene le bisaccie! Ne ho piene le budella!

Quickly

Voi siete errato!

Falstaff

Un canchero!! Sento ancor le cornate di quell'irco geloso! Ho ancor l'ossa arrembate d'esser rimasto curvo, come una buona lama di Bilbao, nello spazio d'un panierin di dama! Con quel tufo! E quel caldo! Un uom della mia tempra, che in uno stillicidio continuo si distempra! Poi, quando fui ben cotto, rovente, incandescente, M'han tuffato nell'acqua. Canaglie!!!

(Alice, Meg, Nannetta, Mr. Ford, Dr. Cajus, Fenton sbucano dietro una casa a sinistra, or l'uno or l'altro spiando; poi si nascondono ancora, poi tornano a spiare)

Quickly

Essa è innocente.

Essa è innocente.

Prendete abbaglio...

Falstaff

Vattene!!

Quickly
(*infervorata*)

La colpa è di quei fanti
malaugurati! Alice piange, urla, invoca i santi.
Povera donna!! V'ama. Leggete.

(*Estre di tasca una lettera. Falstaff la prende e la legge*)

Alice
(*nel fondo a bassa voce agli altri, spiando*)
(Legge.)

Ford
(*sottovoce*)

Legge.

Nannetta
Vedrai che ci ricasca.

Alice
L'uomo non si corregge.

Meg
(*ad Alice, vedendo un gesto nascosto di Mrs Quickly*)
Nasconditi!

Dr. Cajus
Rilegge.

Ford
Rilegge. L'esca inghiotte.)

Falstaff
(*rileggendo ad alta voce e con molta attenzione*)
"T"aspetterò nel parco Real, a mezzanotte.
Tu verrai travestito da Cacciatore nero
alla quercia di Herne."

Quickly
Amor ama il mistero.
Per rivedervi Alice, si val d'una leggenda
popolar. Quella quercia è un luogo da tregenda.
Il *Cacciatore nero* s'è impeso ad un suo ramo.
V'ha chi crede vederlo ricomparir...

Falstaff
(*prende per un braccio Mrs Quickly e s'avvia per
entrare con essa all'osteria*)

Entriamo.
Là si discorre meglio. Narrami la tua frasca.

Quickly
(*con mistero, ricominciando a narrare, entra nell'oste-
ria con Falstaff*)
Quando il rintocco della mezzanotte...

Ford
(*che avrà seguita la mossa di Falstaff, dal fondo*)
Ci casca.

Quickly
...cupo si sparge nel silente orror,
sorgon gli spirti vagabondi a frotte...

Alice
(*con tutto il crocchio avanzandosi comicamente, con-
traffacendo Quickly*)
Quando il rintocco della mezzanotte
cupo si sparge nel silente orror,
sorgon gli spirti vagabondi a frotte
e vien nel parco il nero Cacciatore.
Egli cammina lento, lento, lento,
nel gran letargo della sepoltura.
S'avanza livido...

Nannetta
Oh che spavento!

Meg
Sento già il brivido della paura!

Alice
(*con voce naturale*)
Fandonie che ai bambini
raccontan le nonne
con lunghi preamboli,
per farli dormire...

Alice, Nannetta, Meg
Vendetta di donne
non deve fallir.

Alice
(ripigliando il colore del racconto come prima)
S'avanza livido e il passo converge
al tronco ove esalò l'anima prava.
Sbucan le Fate. Sulla fronte egl'erger
due corna lunghe, lunghe, lunghe...

Ford
Brava!
Quelle corna saranno la mia gioia!

Alice
(a Ford)
Bada! tu pur ti meriti
qualche castigatoia!

Ford
Perdona... Riconosco i miei demeriti.

Alice
Ma guai se ancor ti coglie
quella mania feroce
di cercar dentro il guscio d'una noce
l'amante di tua moglie.
Ma il tempo stringe e vuol fantasia lesta.

Meg
Affrettiam.

Fenton
Concertiam la mascherata.

Alice
Nannetta.

Nannetta
Eccola qua!

Alice
(a Nannetta)
Sarai la Fata
Regina delle Fate, in bianca veste
chiusa in candido vel, cinta di rose.

Nannetta
E canterò parole armoniose.

Alice
(a Meg)
Tu la verde sarai Ninfa silvana,
e la comare Quickly una befana.

Nannetta
(allegramente)
A meraviglia!

(Comincia a scendere la sera e resterà una penombra di crepuscolo)

Alice
Avrò con me dei putti
che fingeran folletti,
e spiritelli,
e diavoletti,
e pipistrelli,
e farfarelli.
Su Falstaff camuffato in manto e corni
ci scaglieremo tutti.

Nannetta, Meg, Fenton
Tutti! Tutti!

Alice
E lo tempesteremo
finch'abbia confessata
la sua perversità.
Poi ci smaschereremo
e, pria che il ciel raggiorni,
la giuliva brigata
se ne ritornerà.

Meg
Vien sera. Rincasiam.

Alice
L'appuntamento
è alla quercia di *Herne*.

Fenton
È inteso.

Nannetta
A meraviglia!

(allegrement)
Oh! che allegro spavento!

Alice, Nannetta, Fenton
(scambievolmente)
Addio.

Meg
(a Nannetta e Alice)
Addio.

(Alice, Nannetta, Fenton si avviano per uscire da sinistra. Meg da destra)

Alice
(a Meg, gridando)
Provvedi le lanterne.

(In questo momento Quickly esce dall'osteria – vedendo Ford e Cajus parlare segretamente, si ferma ad origliare).

Ford
(a Cajus, sottovoce)
Non dubitar, tu sposerai mia figlia.
Rammenti bene il suo travestimento?

Dr. Cajus
Cinta di rose, il vel bianco e la vesta.

Alice
(di dentro a sinistra gridando)
Non ti scordar le maschere.

Meg
(di dentro a destra gridando)
No, certo.
Né tu le ragnelle!

Ford
(continuando il discorso col Dr. Cajus)

Io già disposi
la rete mia. Sul finir della festa
verrete a me col volto ricoperto
essa dal vel, tu da un mantel fantesco
E vi benedirò come due sposi.

Dr. Cajus
Siam d'accordo.

Quickly
(sul limitare dell'osteria con gesto furbo verso i due che escono: poi esce rapidamente da destra)
(Stai fresco!)

(Di dentro a destra, gridando e sempre più allontanandosi)

Nannetta! Ohé! Nannetta!
Ohé!

Nannetta
(di dentro)
Che c'è? Che c'è?

Quickly
(come sopra)
Prepara la canzone della Fata.

Nannetta
(di dentro)
È preparata.

Alice
(di dentro a sinistra)
Tu, non tardar.

Quickly
(di dentro, più lontano)
Chi prima arriva, aspetta.

(Si è fatta notte)

ATTO TERZO

Parte seconda

Il parco di Windsor. Nel centro, la grande quercia di Herne. Nel fondo, l'argine di un fosso. Fronde foltissime. Arbusti in fiore. È notte. Si odono gli appelli lontani dei guardia-boschi. Il parco a poco a poco si rischiarirà coi raggi della luna.

Entra Fenton.

Fenton

Dal labbro il canto estasiato vola
pei silenzi notturni e va lontano
e alfin ritrova un altro labbro umano
che gli risponde colla sua parola.
Allor la nota che non è più sola
vibra di gioia in un accordo arcano
e innamorando l'aer antelucano
con altra voce al suo fonte rivola...
Quivi ripiglia suon, ma la sua cura
tende sempre ad unir chi lo disuna.
Così baciai la disiata bocca!
Bocca baciata non perde ventura.

Nannetta

(di dentro, lontano, avvicinandosi)
Anzi rinnova come fa la luna,
come fa la luna.
(entra, vestita da Regina delle Fate)

Fenton

(slanciandosi verso la parte ove ode la voce)
Ma il canto muor nel bacio che lo tocca.

Alice

(entrando improvvisamente trattiene Fenton: Alice non mascherata porta sul braccio una cappa nera ed una maschera)
Nossignore!
(obbligando Fenton ad indossare la cappa)
Tu indossa questa cappa.

(Mrs Quickly segue Alice: ha una gran cuffia e manto grigio da befana, un bastone ed un brutto ceffo di maschera)

Fenton

(aiutato da Alice e Nannetta)
Che vuol dir ciò?

Nannetta

Lasciati fare.

Alice

(porgendo la maschera a Fenton)
Allaccia.

(Fenton si aggiusta la cappa e la maschera)

Nannetta

(rimirando Fenton)
E un fraticel sgusciato dalla Trappa.

Alice

(frettolosa ed aiutando Fenton ad allacciare la maschera)
Il tradimento che Ford ne minaccia
tornar deve in suo scorno e in nostro aiuto.

Fenton

Spiegatevi.

Alice

Ubbidisci presto e muto.
L'occasione come viene scappa.
(a Mrs Quickly)
Chi vestirai da finta sposa?

Quickly

Un gajo
ladron nasuto che aborre il Dottor Caio.

Meg

(accorrendo dal fondo, vestita con veli verdi e mascherata, ad Alice)
Ho nascosto i folletti lungo il fosso.
Siam pronte.

Alice

(origliando)
Zitto... Viene il pezzo grosso.

Nannetta

Via!...

Alice

Via!...

Meg

Via!...

Quickly

Via!...

(Tutte fuggono con Fenton da sinistra. Dal fondo a destra, quando suona il primo colpo di mezzanotte entra Falstaff con due corna di cervo in testa ed avvolto in un ampio mantello)

Falstaff

Una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette botte, otto, nove, dieci, undici, dodici. Mezzanotte.

(vedendo la quercia di Herne)

Questa è la quercia. Numi, proteggetemi! Giove!

Tu per amor d'Europa ti trasformasti in bove;

portasti corna. I numi c'insegnan la modestia.

L'amore metamorfosa un uom in una bestia.

(ascoltando)

Odo un soave passo!

(Alice compare nel fondo)

Alice! Amor ti chiama!

(avvicinandosi ad Alice)

Vieni! l'amor m'infiama!

Alice

(avvicinandosi a Falstaff)

Sir John!

Falstaff

Sei la mia dama!

Alice

Sir John!

Falstaff

(afferrandola)

Sei la mia dama!

Alice

O sfavillante amor!

Falstaff

(attirandola a sé con ardore)

Vieni! Già fremo e fervo!

Alice

(sempre evitando l'abbraccio)

Sir John!

Falstaff

Sono il tuo servo!

Sono il tuo cervo, imbizzarrito. Ed or

piovan tartufi, rafani e finocchi!!!

E sian la mia pastura!

E amor trabocchi!!...

Siam soli...

Alice

No. Qua nella selva densa
mi segue Meg.

Falstaff

È doppia l'avventura!

Venga anche lei! Squartatemi

come un camoscio a mensa!

Sbranatemi!! Cupido

alfin mi ricompensa.

Io t'amo!, io t'amo!

io t'amo!, t'amo!

Meg

(di dentro)

Aiuto!

Alice

(fingendo spavento)

Un grido!

Ahimè!

Meg

(entra senza avanzarsi; non ha la maschera)

Vien la tregenda!

(Fugge)

Alice
(come sopra)

Ahimè! Fuggiamo!

Falstaff
(spaventato)
Dove?

Alice
Il ciel perdoni al mio peccato!

(Fugge da destra rapidamente)

Falstaff
(appiattendosi accanto al tronco della quercia)
Il diavol non vuol ch'io sia dannato.

Nannetta
(di dentro)
Ninfe! Elfi! Silfi! Doridi! Sirene!
L'astro degl'incantesimi in cielo è sorto.
(Comparisce nel fondo tra le fronde)
Sorgete! Ombre serene!

Voci di Donne
(molto lontane)
Ninfe! Silfi! Sirene!

Falstaff
(gettandosi colla faccia contro terra, lungo disteso)
Sono le Fate. Chi le guarda è morto.

(Nannetta vestita da Regina delle Fate. Alice, alcune Ragazzette vestite da Fate bianche e da Fate azzurre. Falstaff sempre disteso contro terra, immobile.)

Alice
(sbucando cautamente da sinistra con alcune Fate)
Inoltriam.

Nannetta
(sbucando a sinistra con altre Fate e scorgendo Falstaff)
Egli è là.

Alice
(Scorge Falstaff e indica alle altre)
Steso al suol.

Nannetta
Lo confonde
il terror.

(Tutte si inoltrano con precauzione)

Le Fate
Si nasconde.

Alice
Non ridiam!

Le Fate
Non ridiam!

Nannetta
(indicando alle Fate il loro posto, mentre Alice parte rapidamente da sinistra)
Tutte qui, dietro a me.

Cominciam.

Le Fate
Tocca a te.

(Le piccole Fate si dispongono in cerchio intorno alla loro Regina: le Fate più grandi formano un gruppo a sinistra)

La Regina delle Fate
Sul fil d'un soffio etesio
scorrete, agili larve;
fra i rami un baglior cesio
d'alba lunare appare.
Danzate! e il passo blando
misuri un blando suon.
Le magiche accoppiando
carole alla canzon.

Le Fate
La selva dorme e sperde

incenso ed ombra; e par
nell'aer denso un verde
asilo in fondo al mar.

La Regina delle Fate
Erriam sotto la luna
scegliendo fior da fiore,
ogni corolla in core
porta la sua fortuna.
Coi gigli e le viole
scriviam de' nomi arcani,
dalle fatate mani
germogolino parole,
parole alluminate
di puro argento e d'or,
carmi e malie. Le Fate
hanno per cifre i fior.

Le Fate
(Le piccole Fate vanno cogliendo fiori)
Moviam ad una ad una
sotto il lunare albor,
verso la quercia bruna
del nero Cacciatore.

La Regina delle Fate
Le Fate
hanno per cifre i fior.

*(Tutte le Fate colla Regina, mentre cantano, si avviano lentamente verso la quercia.
Dal fondo a sinistra sbucano: Alice mascherata, Meg da Ninfa verde colla maschera, Mrs Quickly da befana, mascherata. Sono precedute da Bardolfo, vestito con una cappa rossa, senza maschera, col cappuccio abbassato sul volto e da Pistola, da satiro. Seguono: il Dr. Cajus, in cappa grigia, senza maschera, Fenton, in cappa nera, colla maschera, Ford, senza cappa né maschera. Parecchi borghesi in costumi fantastici chiudono il corteggio e vanno a formare gruppo a destra. Nel fondo altri mascherati portano lanterne di varie foggie.)*

Bardolfo
(intoppando nel corpo di Falstaff e arrestando con un

gran gesto le Fate)
Alto là!

Pistola
(accorrendo)
Chi va là?

Falstaff
Pietà!

Quickly
(toccando Falstaff col bastone)
C'è un uomo!

Alice, Meg, Nannetta
C'è un uom!

Le Fate
Un uom!

Ford
Cornuto come un bue!

Pistola
Rotondo come un pomo!

Bardolfo
Grosso come una nave!

Bardolfo, Pistola
(toccando Falstaff col piede)
Alzati, olà!

Falstaff
Portatemi una gru!
Non posso.

Ford
È troppo grave.

Quickly
È corrotto!

Le Fate
È corrotto!

Alice, Nannetta, Meg
È impuro!

Le Fate
È impuro!

Bardolfo
(con dei gran gesti da stregone)
Si faccia lo scongiuro!

Alice
(in disparte a Nannetta, mentre il Dr. Cajus s'aggira come chi cerca qualcuno. Fenton e Quickly nascondono Nannetta colle loro persone)
(Evita il tuo periglio.
Già il Dottor Cajo ti cerca.

Nannetta
Troviamo un nascondiglio.

(Si avvia con Fenton nel fondo della scena, protetta da Alice e da Quickly)

Quickly
Poi tornerete lesti al mio richiamo.)

(Nannetta, Fenton, Quickly scompaiono dietro le fronde)

Bardolfo
(continuando i gesti di scongiuro sul corpo di Falstaff)
Spiritelli! Folletti!
Farfarelli! Vampiri! Agili insetti
Del palude infernale! Punzecchiatelo!
Orticheggiatelo!
Martirizzatelo
coi grifi aguzzi!

(Accorrono dal fondo velocissimi alcuni ragazzi vestiti da Folletti, e si scagliano su Falstaff: altri folletti, spiritelli, diavoli sbucano da varie parti. Alcuni scuotono crepitacoli, alcuni hanno in mano dei vimini: molti portano delle piccole lanterne rosse.)

Falstaff
(a Bardolfo)
Ahimé! tu puzzi
come una puzzola.

Spiriti, Folletti, Diavoli
(facendo ruzzolare Falstaff sul davanti della scena)
Ruzzola, ruzzola,
ruzzola, ruzzola,
ruzzola, ruzzola,
ruzzola, ruzzola! ecc.

Alice, Meg, Quickly
Pizzica, pizzica,
pizzica, stuzzica,
spizzica, spizzica
pungi, spilluzzica,
pungi, spilluzzica,
finch'egli abbaì!

(I più piccoli Folletti gli ballano intorno, alcuni gli montano sulla schiena e fanno sgambetti: Falstaff vorrebbe difendersi ma non può muoversi)

Falstaff
Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Spiriti, Folletti, Diavoli
Scrolliam crepitacoli,
scarandole, nacchere!
Di schizzi e di zacchere
quell'otre si macoli.
Meniam scorribandole,
danziamo la tresca,
Treschiam le farandole
sull'ampia ventresca.
Zanzare ed assilli,
volate alla lizza
coi dardi e gli spilli!
Ch'ei crepi di stizza!
Ch'ei crepi, ch'ei crepi!

Alice, Meg, Quickly
Pizzica, pizzica,

pizzica, stuzzica,
spizzica, spizzica,
pungi, spilluzzica
pungi, spilluzzica
finch'egli abbai!

Falstaff

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Alice, Meg, Quickly, Fate

Cozzalo, aizzalo
dai pie' al cocuzzolo!
Strozzalo, strizzalo!
Gli svampi l'uzzolo!
Pizzica, pizzica,
l'unghia rintuzzola!
Pizzica, pizzica,
l'unghia rintuzzola!
Pizzica, pizzica,
pizzica, pizzica,
l'unghia rintuzzola!
Pizzica, pizzica,
pizzica, pizzica!

Spiriti, Folletti, Diavoli

Ch'ei crepi! Ch'ei crepi!
Ch'ei crepi di stizza,
ch'ei crepi di stizza,
ch'ei crepi di stizza,
ch'ei crepi di stizza!

Falstaff

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Spiriti, Folletti, Diavoli

Ruzzola, ruzzola,
ruzzola, ruzzola!

Alice, Meg, Quickly, Fate

Pizzica, pizzica,
Pizzica, pizzica!

Falstaff

Ahi!

Spiriti, Folletti, Diavoli

Ruzzola!

(Ford, Dr. Cajus, Pistola e Bardolfo alzano Falstaff e lo obbligano a star ginocchioni)

Dr. Cajus, Ford

Cialtron!

Bardolfo, Pistola

Poltron!

Dr. Cajus, Ford

Ghiotton!

Bardolfo, Pistola

Pancion!

Dr. Cajus, Ford

Beon!

Bardolfo, Pistola:

Briccon!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola

In ginocchion!

Ford

Pancia ritronfia!

Alice

Guancia rigonfia!

Bardolfo

Sconquassa-letti!

Quickly

Spacca-farsetti!

Pistola

Vuota-barili!

Meg

Sfonda-sedili!

Dr. Cajus
Sfianca-giumentì!

Ford
Triplice mento!

Bardolfo, Pistola
Di' che ti pentì!

Alice, Meg, Quickly
Di' che ti pentì!

(Bardolfo, che avrà preso il bastone a Quickly, dà una bastonata a Falstaff)

Falstaff
Ahi! Ahi! mi pento!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Uom frodolento!

Alice, Meg, Quickly
Di' che ti pentì!

(Pistola, prendendo il bastone da Bardolfo dà un'altra bastonata a Falstaff)

Falstaff
Ahi! Ahi! mi pento!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Uom turbolento!

Alice, Meg, Quickly
Di' che ti pentì!

(Bardolfo riprende il bastone e colpisce nuovamente Falstaff)

Falstaff
Ahi! Ahi! mi pento!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Capron!

Scrocon!
Spaccon!

Falstaff
Perdon!

Bardolfo
(colla faccia vicinissima a quella di Falstaff)
Riforma la tua vita!

Falstaff
Tu putì d'acquavita.

Alice, Meg, Quickly
Domine fallo casto!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Pancia ritronfia!

Falstaff
Ma salvagli l'addomine.

Fate
Pizzica, pizzica,
pizzica!

Alice, Meg, Quickly
Domine fallo guasto!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Pancia ritronfia!

Falstaff
Ma salvagli l'addomine.

Fate
Pizzica, stuzzica,
pizzica!

Alice, Meg, Quickly
Fallo punito Domine!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Vuota barili!

Falstaff

Ma salvagli l'addomine.

Fate

Pizzica, pungi,
spilluzzica!

Alice, Meg, Quickly

Fallo pentito Domine!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola

Sfianca sedili!

Falstaff

Ma salvagli l'addomine.

Fate

Pizzica, pizzica,
pizzica!

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola

Globo d'impurità!

Rispondi.

Falstaff

Ben mi sta.

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola

Monte di obesità!

Rispondi.

Falstaff

Ben mi sta.

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola

Oltre di malvasia!

Rispondi.

Falstaff

Così sia.

Bardolfo

Re dei panciuti!

Falstaff

Va via, tu puti.

Bardolfo

Re dei cornuti!

Falstaff

Va via, tu puti.

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola

Furfanteria!

Falstaff

Ahi! Così sia.

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola

Gaglioofferia!

Falstaff

Ahi! Così sia.

Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola

Furfanteria! Gaglioofferia!

Falstaff

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Bardolfo

(con veemenza)

Ed or che il diavol ti porti via!!

(Nella foga del dire gli casca il cappuccio)

Falstaff

(rialzandosi)

Nitro! Catrame! Solfo!!

Riconosco Bardolfo!

(incalzando violentemente contro Bardolfo che retrocede)

Naso vermiglio!

Naso bargiglio!

Puntuta lesina!

Vampa di resina!

Salamandra! *Ignis fatuus!* Vecchia alabarda! Stecca

da sartore! Schidion d'inferno! Aringa secca!

Vampiro! Basilisco!

Manigoldo! Ladrone!

Ho detto. E se mentisco

voglio che mi si spacchi il cinturone!!

Alice, Meg, Quickly, Dr. Cajus, Ford, Bardolfo, Pistola
Bravo!

Falstaff

Un poco di pausa. Sono stanco.

Quickly

(sottovoce a Bardolfo, col quale poi scompare dietro gli alberi)

(Vieni. Ti coprirò col velo bianco)

Ford

Ed or, mentre vi passa la scalmana,

Sir John, dite: il cornuto

chi è?

Meg

(ironicamente a Falstaff)

Chi è?

Alice

(ironicamente a Falstaff)

Chi è?

Meg

Chi è?

Alice

Chi è?

(smascherandosi)

Vi siete fatto muto?

Falstaff

(stendendo la mano a Ford)

Caro signor Fontana!

(ritorna Quickly)

Alice

(interponendosi)

Sbagliate nel saluto;

quest'è Ford, mio marito.

Quickly

(come prima)

Cavaliero,...

Falstaff

Reverenza.

Quickly

... voi credeste due donne così grulle,
così citrulle,
da darsi anima e corpo all'Avversiero,
per un uom vecchio, sudicio ed obeso...

Meg, Quickly

Con quella testa calva...

Alice, Meg, Quickly

E con quel peso!

Ford

Parlan chiaro.

Falstaff

Incomincio ad accorgermi
d'esser stato un somaro.

Alice

Un cervo.

Ford

Un bue.

Alice, Meg, Quickly, Pistola, Coro

Ah! Ah!

Ford

Un mostro raro,

un mostro raro!

Meg

Un cervo, un cervo, un bue, un bue!

Quickly, poi Pistola e Coro

Un mostro raro!

Alice

Un bue, un cervo, un bue, un bue!

Alice, Meg, Quickly, Ford, Pistola, Coro
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Falstaff

(che avrà riacquistato la sua calma)

Ogni sorta di gente dozzinale
mi beffa e se ne gloria;
pur, senza me, costor con tanta boria
non avrebbero un briciolo di sale.
Son io, son io, son io, che vi fa scaltri.
L'arguzia mia crea l'arguzia degli altri.

Alice, Meg, Quickly, Coro
Ma bravo!

Ford

Per gli Dei!

Se non ridessi ti sconquasserei!
Ma basta. Ed or vo' che m'ascoltiate.
Coronerem la mascherata bella
cogli sponsali della
Regina delle Fate.

(Il Dr. Cajus e Bardolfo, vestito da Regina delle Fate col viso coperto da un velo, s'avanzano lentamente tenendosi per mano. Il Dr. Cajus avrà la maschera sul volto.)

Ford

Già s'avanza la coppia degli sposi.
Attenti!

Falstaff e Coro

Attenti!

Ford

Eccola, in bianca vesta
col velo e il serto delle rose in testa
e il fidanzato suo ch'io le disposi.
Circondatela, o Ninfe.

(Il Dr. Cajus e Bardolfo si collocano nel mezzo: le Fate li circondano)

Alice

(presenta Nannetta e Fenton che saranno entrati. Nannetta è tutta coperta da un gran velo celeste. Fenton ha la maschera e la cappa)

Un'altra coppia

d'amanti desiosi

chiede d'essere ammessa agli augurosi
connubi!

Ford

E sia. Farem la festa doppia.
Avvicinate i lumi.

(I folletti guidati da Alice si avvicinano a Bardolfo ed al Dr. Cajus: un piccolo folletto preso in braccio da Alice alza la sua lanterna all'altezza del viso di Bardolfo. Fenton e Nannetta tenendosi per mano stanno qualche passo discosti dal centro)

Ford

Il ciel v'accoppia.

(Un altro spiritello guidato da Meg illuminerà Nannetta e Fenton)
Giù le maschere e i veli. Apoteosi!

(Al comando di Ford rapidamente Fenton e il Dr. Cajus si levano la maschera: Nannetta si toglie il velo e Quickly, che è dietro a Bardolfo, gli leva il velo da testa e tutti rimangono a viso scoperto)

Tutti

(tranne Ford e il Dr. Cajus)
Ah! Ah! Ah! Ah!

Dr. Cajus

(sorpreso, riconosce Bardolfo)
Spavento!

Ford

(sorpreso)

Tradimento!

Gli altri

(ridendo)
Apoteosi!

Ford
(vedendo l'altra coppia)
Fenton con mia figlia!!

Dr. Cajus
(esterrefatto)
Ho sposato Bardolfo!!

Tutti
(tranne Ford e il Dr. Cajus)
Ah! Ah!

Dr. Cajus
Spavento!

Alice, Meg, Quickly
Vittoria!

Tutti
(tranne Ford e il Dr. Cajus)
Evviva! Evviva!

Dr. Cajus
Spavento!

Ford
(ancora sotto il colpo dello stupore)
Oh! Meraviglia!

Alice
(avvicinandosi a Ford)
L'uom cade spesso nelle reti ordite...
dalle malizie sue.

Falstaff
(avvicinandosi a Ford con un inchino ironico)
Caro buon Messer Ford, ed ora, dite:
lo scornato chi è?

Ford
(accenna al Dr. Cajus)
Lui.

Dr. Cajus
(a Ford)

Tu.

Ford
No.

Dr. Cajus
Sì.

Bardolfo
(a Ford e Cajus)
Voi.

Fenton
(a Ford e Cajus)
Lor.

Dr. Cajus
(mettendosi con Ford)
Noi.

Falstaff
Tutti e due.

Alice
(mettendo Falstaff con Ford e il Dr. Cajus)
No. Tutti e tre.
(a Ford, mostrando Nannetta e Fenton)
Volgiti e mira quell'ansie leggiadre.

Nannetta
(a Ford, giungendo le mani)
Perdonateci o padre.

Ford
Chi schivare non può la propria noia
l'accetti di buon grado.
Facciamo il parentado
e che il ciel vi dia gioia.

Tutti gli altri
(tranne il Dr. Cajus)
Evviva!

Falstaff
Un coro e terminiam la scena.

Ford

Poi con Sir Falstaff, tutti, andiamo a cena.

Tutti gli altri

Evviva!

**Falstaff, poi Fenton, Quickly, Alice, Pistola, Meg,
Bardolfo, Nannetta, Ford, Dr. Cajus e Coro**
Tutto nel mondo è burla.

L'uom è nato burlone.

Nel suo cervello ciurla
sempre la sua ragione.

Tutti gabbati! Irride

l'un l'altro ogni mortal.

Ma ride ben chi ride

la risata final.

Ah! ah! ah!

Tutti gabbati!



Atto III parte II. La foresta di Windsor. Bozzetto di Angelo Parravicini per Falstaff (Milano, 1913).

Il soggetto

di Pier Maria Paoletti



*Dalsani (Giorgio Ansaldo), Verdi mostra al mondo il neonato Falstaff.
Litografia dal periodico "Pasquino", n. 7, 12 febbraio 1893 (Torino, Archivio Storico della Città).*

IL SOGGETTO

Atto primo

Parte prima

L'Osteria della Giarrettiera, a Windsor.

È qui che vive il cavaliere Sir John Falstaff, antico compagno di bagordi del principe Enrico (il futuro Enrico V). Sir John vive di rendita e di qualche espediente; e infatti lo vediamo subito difendersi dalle ire di un certo Dottor Cajus, che lamenta di essere stato ubriacato e poi derubato dai due servi di Falstaff: Bardolfo e Pistola. A Falstaff basta un sommario interrogatorio – e il diniego dei due furfanti – per concludere che “i fatti son negati” e chiudere l’inchiesta. Ma quando il dottor Cajus se ne va, Falstaff rimprovera ai due servi la loro rozzezza nell’esercitare il furto, che va fatto – come egli dice – “con garbo e a tempo”. Chiuso l’incidente. Falstaff si dedica all’esame del conto dell’oste: le sue finanze sono ormai insufficienti a pagare i pellegrinaggi notturni nelle taverne della regione. Bardolfo, in particolare, rappresenta un pesante passivo: è vero che ha un naso così rosso e lucido che di notte funge da lanterna, ma l’olio che si risparmia in questo modo non compensa la spesa del tanto vino che beve. Comunque, di fronte alla sfavorevole congiuntura, “è tempo d’assottigliar l’ingegno”: Falstaff ha deciso di corteggiare due ricche e piacenti signore del luogo. Esse non solo saranno un’occasione di sollazzo per gli ardori amorosi di cui egli si sente ancora capace, in questa sua “estate di San Martino”, ma potranno anche costituire se bene amministrate – un utile cespite di reddito. Falstaff ha preparato

due lettere: Bardolfo recapiterà quella per la signora Meg Page, Pistola quella per la signora Alice Ford. Ma i due, sorprendentemente, rifiutano: portano una spada al fianco, non sono dei frivoli messaggeri di frivolezze; di obbedire a quell’ordine sono impediti dall’Onore! Alla parola “onore”, Falstaff insorge indignato. E affidate le due lettere a un paggio, si lancia in una sarcastica lezione sull’onore. Come si permettono, i due gaglioffi, di stare ligi al loro onore, quando perfino lui, che è un cavaliere, è costretto a volte a porre da parte certi scrupoli? E poi: che cos’è l’onore? Può forse riempire una pancia, riattaccare un piede? È solo una parola, l’onore: un po’ d’aria e basta! Il quadro finisce sull’indignazione di Falstaff, che scaccia i due furfanti dal suo servizio.

Parte seconda

Il giardino della casa di Alice Ford

Ecco le due donne sulle quali Sir John Falstaff ha posto gli occhi: Meg Page giunge in visita ad Alice, con gran voglia di raccontarle quel che le è successo: se non fosse quella donna onesta che è, e se accettasse le proposte che le sono state fatte per lettera, verrebbe senz’altro promossa dal rango di semplice – anche se ricca – borghese a quello di “Cavalleressa”. Ma Meg ha la sorpresa di venire a sapere che anche Alice ha ricevuto una lettera analoga; anzi, una lettera identica, dove di diverso vi è solo il nome della destinataria: “Fulgida Alice (Meg)! amor t’offro, amor bramo. / Non domandar perché. ma dimmi: t’amo”. Assieme a loro sono la matura comare signora Quickly, e la figlia di Alice, Nannetta. Le quattro donne decidono di farsi

beffe dell'incauto spasimante, e si ritirano per mettere a punto un piano. Uscite le donne, entrano in scena Pistola e Bardolfo che, scacciati da Falstaff, hanno pensato bene di passare al nemico. Entrano con loro il gelosissimo signor Ford, marito di Alice, il dottor Cajus, e il giovane Fenton, innamorato di Nannetta. Pistola e Bardolfo svelano naturalmente le intenzioni di Falstaff, e Ford decide di escogitare qualche trucco per accertare la fedeltà di Alice. Rientrano intanto le donne, con il piano messo a punto: la comare Quickly andrà da Falstaff, fingendo che le sue lettere abbiano sortito l'effetto voluto. L'intenzione è di attirarlo in un convegno galante con Alice, per poi dirgli e dargli tutto quel che si merita. Anche il gruppo degli uomini mette a punto il proprio piano di guerra: Bardolfo e Pistola torneranno nelle grazie e al servizio di Falstaff, e introdurranno alla sua presenza il signor Ford, che sotto falso nome cercherà di scoprirne le trame. Nel frattempo, una garbata schermaglia d'amore si accende tra Nannetta e Fenton, fondendosi nel grande cicaleccio a nove voci in cui ciascuno degli altri presenti manifesta le proprie minacciose intenzioni nei riguardi di Falstaff.

Atto secondo

Parte prima

Di nuovo l'Osteria della Giarrettiera.

Bardolfo e Pistola, "pentiti e contriti", chiedono di essere riammessi al servizio di Falstaff che magnanimamente li riassume. Bardolfo annuncia la visita di una donna; entra infatti la

signora Quickly, latrice di un messaggio da parte di Alice Ford, che si è perduto innamorate di Sir John, e che gli manda a dire che suo marito ogni giorno si assenta da casa "dalle due alle tre". Falstaff assicura che non mancherà all'implicito appuntamento, ma la signora Quickly non ha finito: ha un'altra ambasciata, questa volta da parte della bella Meg Page, anch'essa conquistata dalla lettera di Falstaff, ma dotata purtroppo di un marito che da casa si assenta assai di rado.

Falstaff si accerta che le due donne non sappiano nulla l'una dell'altra, remunera generosamente l'ambasciatrice di tante buone novelle, e la congeda; ma ha appena il tempo di complimentarsi con se stesso per i propri successi che Bardolfo annuncia la visita di un certo signor Fontana.

Questi non è altri che Mister Ford, il gelosissimo marito di Alice: racconta a Falstaff di essersi perduto innamorate di Alice, ma che essa lo respinge, trincerandosi dietro la propria incorrotta onestà. Il signor Fontana ha pensato di rivolgersi a Falstaff, sapendolo – egli dice – conquistatore irresistibile: gli offre un sacco di monete, e in cambio gli chiede di conquistare la bella ritrosa. La sua speranza – poiché "da fallo nasce fallo" – è che, una volta espugnata, la casta Alice sia più accessibile anche per lui. Falstaff accetta ben volentieri. Anzi: assicura il finto signor Fontana di essere già a buon punto nell'impresa; e che tra mezz'ora – "dalle due alle tre" – Alice sarà tra le sue braccia. Egli stava proprio per andare a "farsi bello", per correre all'appuntamento. Esce infatti per prepararsi; e Ford, rimasto solo, attonito ancora per quanto ha scoperto, canta il proprio orro-

re per le corna e la sete di vendetta contro Falstaff, e i due escono assieme.

Parte seconda

Una sala nella casa di Ford.

La signora Quickly racconta ad Alice e a Meg il risultato del suo colloquio con Falstaff. poiché l'ora fatale si avvicina, si predispongono gli strumenti per la beffa: un grande cesto di biancheria sporca, e un paravento aperto. L'allegria delle donne è turbata soltanto dalle preoccupazioni di Nannetta, innamorata del giovane Fenton, ma che suo padre vuol dare in sposa al dottor Cajus. La signora Quickly, dalla finestra, annuncia l'arrivo di Falstaff: tutte corrono a nascondersi, a eccezione naturalmente di Alice, che siede con il liuto tra le braccia, in romantico atteggiamento, per creare un'adequata atmosfera. Entra il cavaliere: alle sue pesanti galanterie, al suo goffo corteggiamento, Alice oppone le finte moine della donna innamorata e timorosa. Quando gli assalti di Falstaff corrono il rischio di passare il segno, entra affannatissima la bella Meg, ad annunciare l'arrivo di Ford, che ha scoperto tutto, e che è deciso a far giustizia sommaria del fedifrago. L'annuncio fa parte naturalmente della burla, e Falstaff corre a nascondersi impaurito dietro il paravento; ma nella stanza irrompe la signora Quickly, anch'essa ad annunciare l'imminente arrivo di Ford, ma questa volta sul serio. La storia rischia di trasformarsi da farsa in tragedia. Entrano infatti Ford, il dottor Cajus, Fenton, Bardolfo e Pistola, che frugano furiosamente nel cesto della roba sporca, poi si disperdono per la casa, a cercar "sotto il letto, / nel forno, nel pozzo, nel bagno, sul tetto". Di

questa uscita approfittano le donne per cacciare Falstaff nel cesto; e Fenton e Nannetta per nascondersi dietro il paravento a scambiarsi tenerezze amorose.

Gli uomini ritornano, per una più accurata perquisizione della stanza: frugano perfino nei cassetti, finché il rumore di un bacio, dietro il paravento, convince Ford che lì dietro si trovi il reo. Un nuovo cicaleccio di tutti i presenti si conclude con il drammatico rovesciamento del paravento, che però svela soltanto Nannetta e Fenton. Gli uomini riprendono la loro corsa per la casa, e Alice approfitta nuovamente della loro uscita per ordinare ai servi di rovesciare il cesto della roba sporca, attraverso la finestra, nelle acque del Tamigi che scorre lì sotto. Sir John Falstaff conclude la sua avventure galante in acqua, assieme ai panni e ai pannolini sporchi, mentre Alice trascina il marito alla finestra, a fargli vedere il rivale e a svelargli la beffa.

Atto terzo

Parte prima

Davanti all'Osteria della Giarrettiera.

Reduce dal tuffo nel Tamigi, Falstaff impreca contro il mondo, il destino, la decadenza dei costumi. Solo un po' di vino, dopo tanta acqua, riesce a rianimarlo, a ridargli un poco del suo spirito: nel vino – egli dice – è la radice di quella piccola follia che nel cervello dell'uomo risveglia il «fabbro / dei trilli; un negro grillo che vibra entro l'uom brillo».

Il momento di pace si interrompe con l'ingresso della signora Quickly: Falstaff la respinge inor-

ridito, tanto essa gli ricorda la brutta avventura precedente, ma la brava comare ha buon gioco nel fargli credere che Alice sia perfettamente innocente di tutto quello che è accaduto: Alice piange, si dispera, delira per lui. E gli manda una lettera: «T'aspetterò nel parco Real, a mezzanotte. / Tu verrai travestito [...] alla quercia di Herne»: un luogo da tregenda, dove si aggira lo spettro del Cacciatore Nero. Falstaff cade nel tranello, ed entra con Quickly nell'osteria, per discutere meglio.

Ma alla scena hanno assistito, nascosti tra gli alberi e le case, tutti gli altri: Mister Ford, il dottor Cajus, Alice, Meg, Nannetta e Fenton. Quando Falstaff, nell'ora fatale della mezzanotte, si recherà alla quercia di Herne, la fronte adorna delle lunghe corna di cervo che la leggenda attribuisce al Cacciatore Nero, una tregenda di fate, di folletti, di pipistrelli e di farfarelli si scaglierà sul malcapitato, sino a fargli confessare le sue perversità e le sue male intenzioni. Nannetta sarà la Regina delle Fate, Meg una Ninfa, la signora Quickly una Befana... La mascherata è comunque destinata a finire in allegria: castigato Falstaff, si celebreranno le nozze tra il dottor Cajus e Nannetta. Questa per lo meno, è la segreta intenzione di Ford: ma la signora Quickly ha sentito tutto, e corre ad avvertire le comari.

Parte seconda

Il parco reale di Windsor, accanto alla quercia di Herne, pochi minuti prima della mezzanotte. Il giovane Fenton canta il suo amore per Nannetta, finché la giovane – travestita da Regina delle Fate – si avvicina e si unisce a lui nel canto: «Bocca baciata non perde ventura. /

Anzi rinnova come fa la luna».

Ma l'idillio è interrotto da Alice, Meg e Quickly, che obbligano Fenton a indossare un mantello da frate; Fenton non capisce, ma non v'è tempo per le spiegazioni: Falstaff sta arrivando, e tutti corrono a nascondersi. Entra infatti Falstaff, grottescamente travestito da Cacciatore Nero, e conta i rintocchi del lontano campanile: è mezzanotte. Alice, puntuale fa la sua apparizione; Falstaff ritenta i suoi bizzarri approcci amorosi, ma – di nuovo – la voce di Meg annuncia l'arrivo della tregenda, il magico e infernale carosello di fate e streghe. Alice fugge fingendo terrore, Falstaff si appiattisce contro la quercia.

Entra la Regina delle Fate, con il suo magico corteo, fra canti e danze. Falstaff, memore della leggenda che vuole morto chiunque osi guardare le fate, si getta a terra, ventre in giù, lungo e disteso. Ma, dopo le fate, entrano anche gli altri, per il castigo finale: e Bardolfo, travestito da demonio, invita spiriti e folletti a punzecchiare e orticchiare l'intruso. Una violenta sarabanda si scatena attorno al malcapitato, che in una comica litania riconosce le proprie colpe e afferma il proprio pentimento. Ma a un certo punto, l'alito puzzolente del «demonio» insospettisce Falstaff, che sotto il rosso mantello infernale riconosce Bardolfo. La beffa volge al termine: tutti si tolgono la maschera, il signor Fontana svela di essere il marito di Alice. Le donne sbattono in faccia a Falstaff la verità: davvero credeva due donne tanto grulle da dannarsi l'anima «per un uom vecchio, sudicio ed obeso, / con quella testa calva e con quel peso!». Messo da parte per un istante Falstaff, Ford annuncia le nozze della Regina delle Fate: si

avanzano infatti il Dottor Cajus e quella che tutti credono Nannetta; e si fa avanti anche un'altra coppia mascherata: due giovani che chiedono di approfittare dell'occasione. Le due coppie vengono unite in matrimonio, ma al momento di togliersi i veli esplode l'ovvio colpo di scena: i due giovani mascherati sono Nannetta e Fenton, mentre il dottor Cajus ha sposato Bardolfo, travestito da Regina delle Fate. Falstaff ha ancora tanto spirito in corpo

da avvicinarsi a Ford per chiedergli, con bonario sarcasmo: «ed ora, dite: / Lo scornato chi è?». La domanda è più complessa di quanto sembri; è inutile che Ford, Falstaff e Cajus si palleggino la sconfitta: la vittoria è andata alle allegre comari di Windsor, e gli scornati sono i tre uomini. La conclusione – prima di avviarsi a cena – la trae Falstaff, con la pronta adesione di tutti: «Tutto nel mondo è burla...».



Atto I parte I. L'Osteria della Giarrettiera. Bozzetto di Adolfo Hohenstein per Falstaff (Milano, 1893).

SYNOPSIS

Act one

Part one

The Garter Inn, Windsor.

Staying at the inn is Sir John Falstaff, a former companion in revelry of Prince Henry (the future Henry V). Sir John lives on a private income and occasional expedients. Indeed he is now seen defending himself against the wrath of one Doctor Caius, who complains that Falstaff's two servants, Bardolph and Pistol, made him drunk and then robbed him. But the knight needs only a summary interrogation – and denial by the two rascals – to conclude that “the facts are without substance” and to close the enquiry. As soon as Caius has left however, he reprimands his servants for the crudity of their theft, which should have been executed – as he says – “with style and proper timing”.

The incident thus closed, Falstaff proceeds to examine the innkeeper's bill, his finances having sunk so low that he cannot afford his nightly pilgrimages to the local taverns. Bardolph, in particular, is a serious liability. For whilst it is true he has a nose so red and bright that it serves as a lantern by night, the oil saved in this way does not make up for the expense of all the wine he gets through. Faced with these embarrassing circumstances, the time has therefore come for Sir John to sharpen his wits. Accordingly he decides to woo two rich and charming local ladies. Not only shall they be an occasion to entertain the amorous ardour which he still feels in his blood in this late summer of his years, but they should also – if well

administered – provide a useful source of badly needed income. Falstaff has prepared two letters. Bardolph is to deliver the one addressed to Mistress Meg Page, and Pistol the one to Mistress Alice Ford. Much to his surprise, however, the two rogues refuse to undertake the errand. They carry swords on their belts; they are not the trifling messengers of frivolity. Honour forbids them to obey such orders!

At the word “honour”, Falstaff rises in indignation. After entrusting the two letters to a page, he launches into a sarcastic lesson on the subject of that virtue. How dare such a pair of scoundrels stand on their honour, when even he himself, and a knight to boot, is at times obliged to cast aside certain scruples? And what, besides, is honour? Does it fill an empty stomach, or reattach a foot? Honour is but a word, a puff of air and nothing more! The scene closes with the indignant Falstaff dismissing the two good-for-nothings from his service.

Part two

Alice Ford's garden.

Meg Page pays a visit to Alice and can't wait to tell her about a thing that has happened to her: if she were not the virtuous woman that she is, and were to accept the proposals that have been made to her by letter, she would surely be promoted forthwith from the plain – though wealthy – rank of commoner to that of “Lady”. But Meg is surprised to learn that Alice, too, has received a similar, indeed an identical letter. The only difference is the recipient's name: “O resplendent Alice (Meg), love I offer and love I yearn for. Do not ask why, but tell me: I love you!”. Also present at this reading are the

mature Mistress Quickly, and Alice's daughter, Nannetta. Having decided to play a joke on the rash suitor, the four women now withdraw to work out their plan of action.

Pistol and Bardolph come on stage. After their abrupt dismissal by Falstaff, they have thought fit to go over to the enemy. With them also enters the exceedingly jealous Mister Ford, husband to Alice, with Doctor Caius and the young Fenton, who is in love with Nannetta. Naturally Pistol and Bardolph reveal Falstaff's scheme, and Ford decides to excogitate a few tricks to find out whether Alice is faithful to him. Meanwhile the women return, their plan perfected: Mistress Quickly will go to Falstaff, pretending that his letters have produced the desired effect. The women's intention is to lure the old man into a rendezvous with Alice, and then to tell him and give him all he deserves.

The group of men also draft their own plan of war: Bardolph and Pistol are to go back into the favour and service of Falstaff, and will then contrive to introduce him to Mister Ford who, under a false name, will endeavour to discover what the old rake is up to.

In the meantime a graceful lovers' quarrel breaks out between Nannetta and Fenton, blending into the shrill chatter of nine voices in which each of the others present proclaim their personal threats towards Falstaff.

Act two

Part one

Again at the Garter Inn.

Bardolph and Pistol, "penitent and contrite",

ask to be readmitted into the service of Falstaff, who magnanimously re-employs them. Bardolph announces a visit from a woman, and Mistress Quickly enters. She brings a message from Alice Ford, who has fallen head over heels in love with Sir John and informs him that her husband is out of the house every day "from two till three". Falstaff assures her that he will not miss this implicit invitation. But Mistress Quickly has not finished: she has a further errand to carry out, this time on behalf of the lovely Meg Page; she too has been conquered by Falstaff's letter, but is unfortunately burdened with a husband who seldom leaves the house. Falstaff ascertains that the two ladies know nothing of each other, generously remunerates the bearer of such good news, and dispatches her. But he has barely time to compliment himself upon his successes before Bardolph announces another visit, this time from a Master Brook.

The latter is none other than Mister Ford, Alice's painfully jealous husband. He tells Falstaff that he has fallen desperately in love with Alice but has been rebuffed and confronted by a show of incorruptible virtue. It occurred to Master Brook that he might turn to Sir John, knowing him to be an irresistible lady-killer. He offers him a bag of money and asks him in exchange to lay siege to the beautiful, bashful lady. Master Brook's hope, since "one fault leads to another" – is that once expunged, the chaste Alice may then respond more willingly to his own attentions. Falstaff readily accepts. Indeed, he assures the false Master Brook that he is already well advanced in the undertaking; and that in half an hour's

time – “from two till three” – Alice will be in his arms. It so happens he was about “to make himself attractive”. He goes out of the room for that purpose, leaving Ford alone and flabbergasted, to sing his horror at being thus cuckolded, and his thirst for revenge against Falstaff.

Part two

A room in Ford's house.

Mistress Quickly reports to Alice and Meg on the outcome of her conversation with Falstaff. Since the fateful hour is approaching, they set about preparing the instruments of their practical joke, which are: a large dirty-laundry basket, and an open screen. The women's merriment is marred only by the anxieties of Nannetta, who is in love with the young Fenton but whose father wants her to marry Doctor Caius.

From the window Mistress Quickly announces the arrival of Falstaff. They all quickly hide, except, of course, Alice, who sits with her lute in her arms, in a romantic pose designed to create a suitable atmosphere. The cavalier enters. Alice counters his heavy gallantries and clumsy courtship with the feigned simperings of a coy lady confused by love. When Falstaff's attentions risk going too far, the lovely Meg enters precipitously and announces with much agitation that Ford is on his way, that he has discovered all and is determined to wreak summary justice upon that treacherous villain of a knight. Naturally this news is all part of the hoax, and Falstaff hurriedly conceals himself in terror behind the screen. But into the room now rushes Mistress Quickly, likewise warning of the imminent arrival of Ford, but this time in earnest. The story looks like turning into

tragedy as Ford, Doctor Caius, Fenton, Bardolph and Pistol come bursting in and immediately rummage furiously in the soiled linen basket. Then they scatter about the house to look “under the bed, in the oven, down the well, in the bathroom, on the roof”. The women take advantage of their momentary absence to shove Falstaff rudely into the basket; and Fenton and Nannetta to hide behind the screen to kiss and caress. The men re-enter, to make a more thorough search of the room. They even open drawers, until the sound of a kiss from behind the screen convinces Ford that the culprit is lurking there. Another loud medley of all the voices present ends with the dramatic turning of the screen, only to reveal Nannetta and Fenton behind it. The men resume their frantic search and Alice again takes advantage of their absence to order the servants to tip the dirty laundry basket into the Thames which flows beneath. Sir John Falstaff thus concludes his amorous adventure in the river, accompanied by foul linen and socks and smocks, while Alice drags her husband to the window to show him his rival and to reveal their hoax to him.

Act three

Part one

Outside the Garter Inn.

Still smarting from his dip in the Thames, Falstaff curses the world, fate and the decadence of custom. A drop of wine, after so much water, is the only thing that can bring him back to life and restore some of his spirit. Wine, he says sets the bee buzzing in a man's bonnet: “*un negro grillo che vibra entro l'uom brillo*”.

His brief moment of peace is broken by the entry of Mistress Quickly. Falstaff recoils in horror, so much does she remind him of his recent misadventure. But the good woman has little trouble in making him believe that Alice is entirely innocent of all that has happened. The poor lady weeps and tears her hair and is delirious about him. And she has sent him a letter saying "I shall await you in the royal park at midnight. You must come disguised... to Herne's Oak", a haunt of witches and demons where the ghost of the Black Huntsman wanders. Falstaff falls into the trap, and goes into the inn with Mistress Quickly to discuss the matter in more detail.

But the scene is witnessed by all the others from their hiding-places among the trees and houses: Mister Ford, Doctor Caius, Alice, Meg Nannetta and Fenton. When Falstaff, at the fatal hour of midnight, goes to Herne's Oak, his head adorned with the stag's horns that legend attributes to the Black Huntsman, a horde of elves and sprites, bats and devils will surround the hapless knight, until he is forced to confess his perversities and wicked designs. Nannetta will play the Fairy Queen, Meg a nymph, Mistress Quickly a Witch...

The masquerade is however expected to end happily enough. When Falstaff has been duly punished, the wedding between Doctor Caius and Nannetta will be celebrated, or at any rate that is Ford's secret intention. But Mistress Quickly has overheard all and hurries to warn the wives.

Part two

Windsor park, at Herne's Oak, a few minutes before midnight.

The young Fenton sings of his love for Nannetta until the girl, disguised as the Fairy Queen, joins him in song: "*Bocca baciata non perde ventura. Anzi rinnova come fa la luna*". But their idyll is interrupted by Alice, Meg and Mistress Quickly who oblige Fenton to put on a monk's habit. Fenton is baffled, but there is no time for explanations: Falstaff is arriving and they all hide.

Falstaff now appears, grotesquely disguised as the Black Huntsman, and counts the chimes of a distant clock-tower: midnight. Alice punctually turns up for their tryst and Falstaff again attempts his bizarre amorous approaches. But again Meg's voice announces the arrival of the magic and infernal roundabout of fairies and witches. Alice flees in mock terror, Falstaff flattens himself against the oak tree.

The Fairy Queen enters with her magic retinue, accompanied by singing and dancing. Falstaff, remembering the legend in which anyone daring to set eyes on the fairies must die, prostrates himself. But the fairies are followed by the others too, for the final punishment, and Bardolph, disguised as a demon, invites sprites and goblins to pinch and taunt the intruder. A wild uproar is unleashed around the unfortunate victim who, in a comic litany, recognizes his guilt and declares his repentance. But soon the foul breath of the "demon" arouses Falstaff's suspicions until he recognizes Bardolph in the red infernal cloak. The mockery draws to an end and they all take off their masks. Master Brook discloses his true identity as husband to Alice, while the women fling the truth in Falstaff's face: did you really think two women could be so silly as to damn their souls "for an old and greasy fat man with that bald

head and weight?”.

Falstaff having been put on one side for a moment, Ford announces the marriage of the Fairy Queen. Doctor Caius and the woman whom all believe to be Nannetta in fact step forward, together however with a second and younger masked couple, who ask to take advantage of the occasion to get married. The two couples are joined in holy matrimony. But when they remove their veils the obvious *coup de théâtre* explodes: the young masked pair are Nannetta and Fenton, while Doctor Caius has married Bardolph, disguised as the Fairy

Queen. Falstaff has still enough spirit to ask Ford with cheerful sarcasm: “Now tell me who’s wearing the horns?”. The question is more intricate than it seems. There is no point in Ford, Falstaff and Caius arguing about defeat: victory has gone to the merry wives of Windsor, and the ridiculed ones are the three gentlemen. The conclusion – before he goes off to supper – is drawn by Falstaff, with the ready agreement of everyone: “All the world is a jest...”.

(Traduzione di Rodney Stringer)



Atto I parte II. Giardino e casa di Ford. Bozzetto di Adolfo Hohenstein per Falstaff (Milano, 1893).

ARGUMENT

Acte I

Première partie

Auberge de la Jarretière, à Windsor.

C'est ici que vit le chevalier Sir John Falstaff vieux compagnon de bringue du prince Henri – le futur Henri V. Sir John vit de rentes et d'expédients. Il est précisément en train d'affronter la colère d'un certain Docteur Caïus qui se plaint d'avoir été volé, après qu'on l'ait fait boire, par les deux serviteurs de Falstaff, Bardolph et Pistol. Pour Falstaff, après un interrogatoire sommaire et les protestations d'innocence des deux coquins, l'affaire et l'enquête sont terminées. Mais quand le docteur Caïus s'en va, il reproche aux deux compères leur manque de finesse dans l'exercice du vol qui doit être fait, selon lui, «avec tact et en temps voulu».

L'incident clos, Falstaff regarde de plus près la note de l'aubergiste: l'état de ses finances ne lui permettra bientôt plus ses pèlerinages nocturnes dans les tavernes de la région. De Bardolph en particulier vient le passif le plus lourd, il est bien vrai que son nez si rouge et si luisant peut aisément remplacer de nuit une lanterne mais l'économie d'huile ainsi réalisée ne compense absolument pas la dépense occasionnée par tout le vin qu'il boit. Bref, face à une telle conjoncture économique, il est temps d'aiguiser son esprit: Falstaff a décidé de faire la cour à deux riches et avenantes dames du lieu. Non seulement elles pourront à l'occasion titiller agréablement les ardeurs amoureuses qui l'envahissent parfois en son «été de la Saint-Martin» mais elles pourront aussi, bien

dirigées, constituer une source utile de revenus. Falstaff a préparé deux lettres: une pour Meg Page, que lui portera Bardolph, et une pour Alice Ford, le messenger étant Pistol. Mais les deux étrangement, s'y refusent: ils portent l'épée, ils ne sont pas de frivoles messagers: l'Honneur les en empêche! A ce mot, «honneur», Falstaff se fâche et après avoir confié les missives à un page il leur tient un discours sarcastique sur l'honneur. Comment se permettent-ils, ces deux fripouilles, de tenir à leur honneur alors que lui, un chevalier, est parfois contraint de faire fi de ses scrupules? Et encore: qu'est-ce que l'honneur? Peut-il remplir un ventre, refaire marcher un pied? Ce n'est qu'un mot, l'honneur, du vent et c'est tout. Falstaff, indigné, chasse les deux fripons.

Deuxième partie

Jardin d'Alice Ford.

Voici donc les deux femmes sur lesquelles Falstaff a jeté son dévolu. Meg Page rend visite à Alice, impatiente de lui raconter qu'elle a reçu une lettre et que si elle n'était pas l'honnête bourgeoise qu'elle est... Elle est bien étonnée d'apprendre qu'Alice a reçu une missive identique où seul le nom de la destinataire change: «Somptueuse Alice (Meg), je t'offre l'amour, je te désire. N'en demande pas la raison mais réponds-moi: je t'aime!». Avec dame Quickly, une «commère» d'âge mûr, et la fille d'Alice, Nanette, elles décident de mettre au point un plan pour donner une bonne leçon à l'impudent. Une fois ces dames sorties, Pistol et Bardolph entrent en scène: chassés par Falstaff, ils ont décidé de passer à l'ennemi. Avec eux le très jaloux mari d'Alice, monsieur Ford, le docteur Caïus et le jeune Fenton, amoureux de Nanette.

Pistol et Bardolph dévoilent les desseins de Falstaff; Ford décide alors de trouver un expédient pour mettre à l'épreuve la fidélité d'Alice. Entre temps, les femmes reviennent avec un plan; la dame Quickly rencontrera Falstaff et lui fera croire que ses lettres ont eu l'effet désiré, dans le but de l'attirer à un rendez-vous galant avec Alice, où il aura ce qu'il mérite.

De son côté le groupe des hommes met au point un plan de guerre: Bardolph et Pistol reviendront au service de Falstaff et lui présenteront, sous un faux nom, Ford, qui tentera de découvrir ses desseins.

Dans tout ce caquetage à neuf voix où chacun manifeste ses menaçantes intentions à l'égard de Falstaff, naît une gentille joute amoureuse entre Nanette et Fenton.

Acte II

Première partie

A nouveau l'auberge de la Jarretièrè.

Bardolph et Pistol, «contrits et repentis», demandent à être admis à nouveau au service de Falstaff, qui, magnanime, accepte. Bardolph annonce la visite d'une dame, dame Quickly, porteuse d'un message d'Alice Ford: éperdument amoureuse de Sir John, elle lui annonce que son mari s'absente chaque jour «de deux à trois».

Falstaff assure qu'il ne manquera pas l'implicite rendez-vous; mais dame Quickly n'a pas fini: elle a un autre message, cette fois de la part de Meg Page, elle aussi conquise par la lettre de Falstaff mais hélas pourvue d'un mari qui s'absente peu. Falstaff s'assure que les deux

femmes ne savent rien l'une de l'autre, rémunère généreusement la messagère et en prend congé; il a à peine le temps de se féliciter de son succès que Bardolph annonce la visite d'un certain sieur Fontana, qui n'est autre que le très jaloux mari d'Alice Ford. Il raconte à Falstaff qu'il est tombé follement amoureux d'Alice mais qu'elle le repousse, alléguant son honnêteté. Monsieur Fontana a donc pensé s'adresser à Falstaff, le sachant irrésistible séducteur: en échange d'une bourse bien garnie, il lui demande de conquérir la belle car, une fois la citadelle tombée, «de faute naissant la faute», il espère que la chaste Alice sera, à lui aussi, plus accessible. Falstaff accepte avec enthousiasme et assure même qu'une bonne partie du travail est faite et que dans une demi-heure – «de deux à trois» – Alice sera dans ses bras. Il était justement en train de «se faire beau» pour courir au rendez-vous. Il sort pour finir de se préparer.

Ford, seul, absourdi par ce qu'il vient d'entendre, chante son horreur du cocuage et sa soif de vengeance.

Deuxième partie

Une salle dans la maison des Ford.

Dame Quickly raconte à Alice et à Meg son entrevue avec Falstaff. L'heure fatale approche, on prépare le bon coup et les décors: un grand panier de linge sale, un paravent ouvert. La bonne humeur générale est un peu troublée par le drame sentimental de Nanette, amoureuse de Fenton mais que son père veut marier à Caius. De la fenêtre, dame Quickly voit arriver Falstaff: tout le monde court se cacher à l'exception, bien entendu, d'Alice, assise, tenant un luth, dans une pose roman-

tique pour créer l'atmosphère. Le chevalier fait son entrée: à ses lourds compliments, à sa façon lourdaude de faire sa cour, Alice répond par des minauderies de femme amoureuse mais craintive. Lorsque les assauts amoureux de Falstaff se précisent, la belle Meg, très agitée, entre pour annoncer la fausse arrivée de Ford qui, ayant tout découvert, aurait décidé justice sommaire pour le traître. Falstaff court se cacher derrière le paravent. A ce moment-là, dame Quickly accourt pour annoncer la vraie arrivée de Ford. La plaisanterie risque de tourner à la tragédie. En effet entrent Ford, Caius, Fenton, Bardolph et Pistol qui se mettent à fouiller dans le panier à linge, puis dans toute la maison, «sous le lit, dans le four, dans le puits, dans les toilettes, sur le toit». Les femmes en profitent pour pousser Falstaff dans la pаниère et Fenton et Nanette pour se faire des mamours derrière le paravent. Les hommes reviennent, fouillent même dans les tiroirs; un bruit de baisers derrière le paravent convainc Ford que là se trouve le coupable. Dans le caquet général le paravent tombe mais derrière il n'y avait que Fenton et Nanette. La chasse reprend et Alice en profite pour faire jeter le panier de linge sale avec Falstaff à l'intérieur dans la Tamise qui court sous ses fenêtres. Ainsi se termine dans l'eau l'aventure galante de Falstaff tandis qu'Alice montre, de la fenêtre, son rival à son mari et lui dévoile le tour qu'elle lui a joué.

Acte III

Première partie

Devant l'auberge de la Jarretièrre.

De retour de son plongeon dans la Tamise, Falstaff maudit le monde, le destin, la décadence des mœurs. Après tant d'eau, seul le vin réussit à lui redonner un peu de son allant: dans le vin – dit-il – se trouve la racine de cette petite folie qui éveille en l'homme un créateur de fantaisies: «les noires ailes de la fantaisie qui vibrent en l'homme gris». Ce moment de calme est interrompu par l'arrivée de dame Quickly: Falstaff ne veut plus la voir tant elle lui rappelle sa mésaventure mais la commère a bientôt fait de lui faire croire qu'Alice est innocente: elle pleure, se désespère et lui envoie cette lettre: «Je t'attendrai dans le parc royal, à minuit... tu viendras, déguisé... au chêne de Herne»: lieu de sabbats où erre le spectre du Chasseur Noir. Falstaff tombe dans le piège et entre dans l'auberge avec dame Quickly, pour mieux discuter. Mais tous les autres, Ford, le docteur Caius Alice, Meg, Nanette et Fenton ont assisté, cachés, à la scène.

Lorque Falstaff, à minuit, heure fatale, se rendra au chêne de Herne, le front orné des longues cornes de cerf que la légende attribue au Chasseur Noir, un sabbat de fées, de lutins, de chauve-souris et de farfadets se déchaînera contre le malheureux jusqu'à lui faire confesser sa perversité et ses mauvaises intentions. Nanette sera la Reine des Fées, Meg une nymphe, dame Quickly une sorcière... La mascarade devra cependant se terminer dans la bonne humeur car on célébrera ensuite les noces de Nanette et de Caius, du moins dans les intentions de Ford. Mais dame Quickly, qui a tout entendu, court avertir les femmes.

Deuxième partie

Le parc royal de Windsor, près du chêne de

Herne, quelques minutes avant minuit.

Le jeune Fenton chante son amour pour Nanette qui, déguisée en Reine des Fées, s'unit à lui: «Un baiser sur la bouche ne se perd pas à l'aventure, mais rénove, comme fait la lune». Mais l'idylle est interrompue par Alice, Meg et dame Quickly qui obligent Fenton à se déguiser en moine; Fenton n'y comprend rien mais on n'a pas le temps de lui donner des explications, Falstaff arrive et tous courent se cacher. Falstaff entre, grotesque en Chasseur Noir, il compte les coups du lointain clocher: il est minuit. Alice, ponctuelle, fait son apparition, Falstaff tente à nouveau ses avances mais Meg annonce le magique et infernal sabbat de fées et de sorcières. Alice s'enfuit, feignant la terreur, Falstaff s'aplatit tout contre le chêne. Voici la Reine de Fées suivie de son magique cortège, dans les chants et les danses. Falstaff, se souvenant de la légende qui prédit la mort à qui ose regarder les fées, se jette à plat ventre par terre. Tous les autres arrivent pour le châtiement ultime: Bardolph, déguisé en démon, invite esprits et lutins à frapper l'intrus avec des orties. Une violente sarabande se déchaîne autour du malheureux qui, dans une comique litanie, bat sa coulpe et se repent. Mais l'haleine puante du «démon» rappelle quelque chose

à Falstaff qui, sous le manteau rouge infernal, reconnaît bientôt Bardolph. La plaisanterie est terminée: on enlève les masques, monsieur Fontana redevient le mari d'Alice, les femmes disent à Falstaff ses quatre vérités: vraiment il pensait que deux femmes pouvaient être bêtes au point de se perdre «pour un homme vieux, sale et obèse, avec ce crâne chauve et toute cette graisse»? Ford annonce le mariage de la Reine des fées: Caius s'avance, ainsi que Nanette – celle que tout le monde croit être Nanette – et qu'un autre couple, masqué. Les deux couples sont unis par le mariage mais coup de théâtre: le couple masqué n'est autre que Nanette et Fenton Caius a épousé Bardolph, déguisé en Reine des fées.

Falstaff a encore le courage de demander à Ford, avec un sarcasme débonnaire: «Et maintenant, dites-moi, qui est le dindon de la farce?». La question est plus complexe qu'il n'y paraît car la victoire, en fait, a été remportée par les joyeuses commères de Windsor, et les dindons de la farce sont en réalité les trois hommes, Ford, Falstaff et Caius. Avant d'aller souper, Falstaff tire la conclusion, que tout le monde approuve: «Tout, dans le monde, est farce...».

(Traduzione di Francine Tixador Visconti)

DIE HANDLUNG

1. Akt

Erster Teil

Im Gasthaus «Zum Hosenbände» in Windsor.

Hier wohnt der Kavalier Sir John Falstaff, alter Kumpan des Prinzen Heinrich (des zukünftigen Heinrichs V.). Sir John ist Rentier und lebt auch von kleinen Gelegenheitsarbeiten; in der Tat muss er sich sofort gegen den Zorn eines gewissen Doktor Cajus wehren, der behauptet, erst betrunken gemacht und dann von den beiden Dienern Falstaffs, Bardolf und Pistol, ausgeraubt worden zu sein. Falstaff genügt ein oberflächliches Verhör und das Leugnen der beiden, um zu dem Schluss kommen, dass die Sache nicht stimmen kann und Cajus abzuweisen. Als Cajus jedoch gegangen ist, macht er seinen Dienern Vorwürfe wegen ihres Mangels an Takt: auch ein Diebstahl hat «mit Taktgefühl und zum richtigen Zeitpunkt» zu erfolgen.

Nach diesem Zwischenfall widmet sich Falstaff dem Studium der Gasthausrechnung: seine Finanzen gehen zur Neige und reichen für seine täglichen Pilgergänge in die Tavernen der ganzen Umgegend nicht mehr aus. Vor allem Bardolf ist ein schwerwiegender negativer Faktor: es stimmt zwar, dass seine Nase – so rot und glänzend – nächts als Lanterne dient, aber das so gesparte Öl deckt bei weitem nicht die Kosten für seinen Weinkonsum. Angesichts der schlechten Situation wird es Zeit, sich etwas einfallen zu lassen. Falstaff ist entschlossen, zwei reichen und hübschen Frauen von Windsor den Hof zu machen. Sie werden nicht

nur Gelegenheit bieten, die Liebesgluten, die Falstaff immer noch in sich fühlt – eine Art Altweibersommer – zu kühlen, sondern sie sollen auch – bei guter Verwaltung – eine nützliche Einnahmequelle darstellen. Falstaff hat zwei Briefe vorbereitet. Bardolf wird den einen zu Frau Meg Page bringen, Pistol den anderen zu Frau Alice Ford. Aber überraschenderweise weigern sich die beiden Gauner: sie tragen den Degen und sind keine Liebesboten. Solchen Befehlen zu gehorchen verbietet ihre Ehre! Bei dem Wort «Ehre» fährt Falstaff auf. Er vertraut beide Briefe einem Pagen an und ergeht sich dann in einer Moralpredigt über die Ehre. Was erlauben sich diese beiden Schurken, die auf ihre Ehre pochen, wenn sogar er, der Kavalier, manchmal gezwungen ist, gewisse Skrupel beiseite zu schieben? Und dann: was ist denn diese Ehre? Füllt sie vielleicht den Bauch, kann sie einen Fuss wieder ansetzen? Sie ist nur ein Wort, diese Ehre: ein bisschen Luft und damit basta! Indigniert jagt Falstaff die beiden aus seinen Diensten.

Zweiter Teil

Der Garten des Hauses von Alice Ford.

Dies sind die beiden Frauen, auf die Sir John Falstaff ein Auge geworfen hat: Meg Page besucht Alice und hat grosse Lust, die neuesten Neuigkeiten zu berichten: wäre sie nicht die ehrliche Frau, die sie ist und würde sie ein Angebot annehmen, das ihr brieflich gemacht wurde, würde sie sofort von ihrem Rang der – zwar reichen – Bürgersfrau auf den der «Kavaliersdame» befördert werden. Aber welche Überraschung für Meg, zu erfahren, dass auch Alice einen ähnlichen Brief erhalten hat,

ja sogar genau denselben, nur der Name der Empfängerin ist verschieden: «Herrliche Alice (Meg), Liebe entbiete ich dir, Liebe fordere ich. Frage nicht warum, sondern sage nur: ich liebe dich!». Zu den beiden Frauen gesellen sich die schon ältere Frau Quickly und die Tochter von Alice, Nannetta. Die vier Frauen beschliessen, dem unvorsichtigen Anbeter einen Streich zu spielen, und ziehen sich zurück, um Pläne zu schmieden.

Kaum sind die Frauen gegangen, erscheinen Pistol und Bardolf, die von Falstaff verjagt, ins feindliche Lager übergegangen sind. Mit ihnen erscheint der sehr eifersüchtige Herr Ford, Alices Mann, Doktor Cajus und der junge Fenton, Verehrer Nannettas. Natürlich enthüllen Pistol und Bardolf die Absichten Falstaffs, und Ford beschliesst, durch einen Trick die Treue Alices auf die Probe zu stellen. Die Frauen kommen zurück, und ihr Plan ist schon fertig: Frau Quickly wird zu Falstaff gehen und vorgeben, dass die Briefe den gewünschten Erfolg gezeitigt hätten. Sie wird ihn zu einem Stelldichein mit Alice locken, wo ihm dann eine gründliche Lektion erteilt werden soll. Auch die Gruppe der Männer hat schon eine Strategie bereit: Bardolf und Pistol werden reuemütig in Falstaffs Dienste zurückkehren und werden ihm Ford vorstellen, der unter falschem Namen versuchen wird, Falstaff auf die Schliche zu kommen.

Fenton und Nannetta haben in dem Durcheinander Gelegenheit Liebesworte auszutauschen. Der Akt endet in einem grossen Redeschwall aller neun Beteiligten, in dem jeder seinen Racheabsichten gegenüber Falstaff Ausdruck gibt.

2. Akt

Erster Teil

Von neuem im Gasthaus «Zum Hosenbände».

Bardolf und Pistol bitten «reuemütig und zerknirscht», von neuem zum Dienst zugelassen zu werden. Falstaff nimmt sie gnädig wieder auf. Dann kündigt Bardolf den Besuch einer Dame an: es ist Frau Quickly, Überbringerin einer Botschaft Alice Fords, die sich unsterblich in Sir John verliebt hat und ihm sagen lässt, ihr Mann sei jeden Tag «zwischen zwei und drei» nicht zuhause. Falstaff versichert die Verabredung nicht versäumen zu wollen, aber Frau Quickly ist noch nicht fertig: sie hat auch eine Botschaft von der schönen Meg Page. Auch sie hat der Brief Falstaffs überwältigt, aber leider verlässt ihr Mann nur sehr selten das Haus.

Nachdem Falstaff sich überzeugt hat, dass die beiden Frauen nichts voneinander wissen, entlohnt er Quickly grosszügig und entlässt sie. Er hat gerade noch Zeit, sich zu seinem Erfolg zu beglückwünschen, als Bardolf den Besuch eines gewissen Herrn Fontana meldet. Dieser ist niemand anders als Ford, der eifersüchtige Ehemann Alices. Er erzählt Falstaff, sich in Alice verliebt zu haben, aber die Spröde weise ihn ab und poche auf ihre unverletzliche Ehre. Herr Fontana habe nun gedacht, sich an Falstaff zu wenden, der als unwiderstehlicher Verführer bekannt ist: er bietet ihm ein schweres Säckchen Geld, für die Eroberung Alices. Seine Hoffnung ist, da «ein Fehltritt auf den anderen folgt», dass die tugendsame Alice dann auch für ihn zugänglicher sein wird.

Falstaff nimmt, das Angebot gern an, ja er

gesteht, schon gut vorangekommen zu sein bei diesem Unternehmen. In einer halben Stunde «von zwei bis drei» wird er Alice in den Armen halten. Er wollte sich gerade «schön machen» für diese Verabredung, und er geht um sich umzukleiden. Zurück lässt er den zunächst noch ganz benommenen Ford, der dann seinem Abscheu für die Hörner Luft macht und seinem Rachedurst gegenüber Falstaff. Als dieser zurückkommt, gehen sie zusammen ab.

Zweiter Teil

Ein Raum im Hause Fords.

Frau Quickly berichtet Alice und Meg über ihren Besuch bei Falstaff.

Da die gewisse Stunde naht, wird die Szene für die Falle, die man Falstaff stellen will, vorbereitet: ein grosser Korb mit schmutziger Wäsche und ein offener Wandschirm werden aufgestellt. Die Fröhlichkeit der Frauen wird nur von der Besorgnis Nannettas getrübt. Sie ist in den jungen Fenton verliebt, während ihr Vater sie mit Doktor Cajus verheiraten will.

Frau Quickly, die am Fenster Wache hält, meldet die Ankunft Falstaffs; alle verstecken sich rasch, ausser Alice natürlich, die sich mit einer Laute in der Hand romantisch in Pose setzt, um die richtige Atmosphäre zu schaffen. Der Kavalier tritt ein: seiner handgreiflichen Galanterie und seinen plumpen Annäherungsversuchen entgegnet Alice mit den Finten der furchtsamen Verliebten. Als seine Angriffe aber immer dringlicher werden, tritt in höchster Eile die schöne Meg ein und kündigt Fords Rückkehr an. Er sei entschlossen, schnellen Prozess mit dem Ehebrecher zu machen. Diese Botschaft ist Teil des Plans und

Falstaff verbirgt sich bereits voller Furcht hinter dem Wandschirm, als Frau Quickly eintritt, um ebenfalls die – diesmal wirkliche – Ankunft Fords zu melden. Die Geschichte droht tragisch zu enden. Es erscheinen Ford, Doktor Cajus, Fenton, Bardolf und Pistol; sie durchsuchen wütend den Wäschekorb, dann das Haus, sie suchen «unter dem Bett, im Ofen, im Brunnen, im Bad, auf dem Dach». Dies gibt den Frauen Gelegenheit, Falstaff im Korb zu verbergen; Fenton und Nannetta verstecken sich inzwischen hinter dem Wandschirm, um Zärtlichkeiten auszutauschen.

Die Männer kommen zurück: auch in den Schubladen wollen sie nun suchen, als das Geräusch eines Kusses hinter dem Wandschirm Ford überzeugt, dass sich der Schuldige dort verbirgt. Von neuem ein grosser Redeschwall, der mit dem Umfallen des Wandschirms auf dramatische Weise endet; enthüllt werden jedoch nur Nannetta und Fenton. Die Männer setzen die Haussuchung fort, und Alice befiehlt bei dieser Gelegenheit den Dienern, den Inhalt des Wäschekorbs durch ein Fenster in die Themse zu schütten. Sir John Falstaff beschliesst sein galantes Abenteuer im Wasser, inmitten schmutziger Wäsche, während Alice ihren Mann ans Fenster zieht, ihm seinen Rivalen zeigt und den Streich enthüllt.

3. Akt

Erster Teil

Vor dem Gasthaus «Zum Hosenbände».

Nach dem Sturz in die Themse hadert Falstaff mit der Welt, dem Schicksal, dem Verfall der

Sitten. Nach so viel Wasser kann ihn nur ein Schluck Wein wieder beleben und ihm ein wenig von seiner normalen Gemütslage zurückgeben: im Wein – sagt er – liege die Wurzel «jenes Wahnwitzes, der im Gehirn des Menschen die Lebensgeister wieder erwecke.

Dieser friedliche Augenblick wird durch Frau Quickly unterbrochen: Falstaff weist sie zurück, zu gut erinnert er sich an das feuchte Abenteuer, das ihm widerfuhr. Aber der braven Frau gelingt es, ihn zu überzeugen, dass Alice an allem ganz unschuldig ist: sie weine, sei voller Verzweiflung, fast im Delirium wegen ihm. Und sie sendet ihm einen Brief: «Ich erwarte dich im Schlosspark, um Mitternacht, verkleidet, nah der Eiche von Herne», einem verwunschenen Ort, wo sich das Gespenst des schwarzen Jägers herumtreibt. Falstaff geht in die Falle und zieht sich mit Quickly ins Haus zurück, um ungestört reden zu können.

Aber alle anderen – gut versteckt – haben die Szene verfolgt: Herr Ford, Doktor Cajus, Alice, Meg, Nannetta und Fenton. Wenn Falstaff sich um Mitternacht – auf der Stirn das grosse Geweit, das die Legende dem schwarzen Jäger zuschreibt – der Eiche von Herne nähern wird, wird sich ein Heer von Feen, Kobolden, Fledermäusen und Schmetterlingen auf ihn stürzen, und er wird alle seine Missetaten gestehen müssen. Nannetta wird die Elfenkönigin sein, Meg eine Nymphe, Frau Quickly eine Hexe...

Die Geistermaskerade soll jedoch in Fröhlichkeit enden: nach der Bestrafung Falstaffs wird die Heirat zwischen Doktor Cajus und Nannetta gefeiert werden, das ist wenigstens die geheime Absicht Fords; aber

Frau Quickly hat alles gehört und läuft um den anderen zu berichten.

Zweiter Teil

Der Schlosspark von Windsor, nahe der Eiche von Herne, wenige Minuten vor Mitternacht.

Der junge Fenton besingt seine Liebe zu Nannetta, bis sich das Mädchen – als Elfenkönigin verkleidet – nähert und in seinen Gesang einstimmt: «Einen geküssten Mund verlässt das Glück nicht. Im Gegenteil, kehrt es zurück, erneuert, wie der Mond».

Aber das Idyll wird von Alice, Meg und Frau Quickly unterbrochen, die Fenton zwingen, eine Mönchskutte anzuziehen; Fenton versteht dies nicht, aber es ist keine Zeit für eine Erklärung: Falstaff nähert sich bereits, und alle müssen sich verstecken.

Falstaff tritt auf, in einer grotesken Verkleidung als schwarzer Jäger, und zählt die aus der Ferne hörbaren Glockenschläge: es ist Mitternacht. Alice erscheint pünktlich und Falstaff unternimmt von neuem seine komischen Annäherungsversuche, aber wieder kündigt Meg Stimme ungebeter Gäste an: die Schar der Zaubergestalten, der Kobolde, Elfen und Hexen. Alice flüchtet voller Furcht, Falstaff drückt sich gegen die Eiche.

Es erscheint die Elfenkönigin mit ihrem verzauberten Gefolge, mit Gesängen und Tänzen. Falstaff erinnert sich der Legende, dass jeder, der die Elfen anzusehen wagt, sterben muss und wirft sich flach auf den Boden. Aber es erscheinen auch die anderen, um den Missetäter zu bestrafen. Bardolf, als Teufel verkleidet, fordert Geister und Kobolde auf, den Eindringling zu stechen und mit Nessel zu schlagen.

Eine entfesselte Schar stürzt sich auf den armen Sir John, der seine Sünden bekennt und sie bereut. Aber plötzlich kommt ihm der schlechtriechende Atem des «Teufels» verdächtig vor, und unter dem roten Mantel der Hölle erkennt er Bardolf. Der Streich ist zu ende: alle nehmen die Maske ab, Herr Fontana bekennt Alices Mann zu sein, und die Frauen halten mit der Wahrheit nicht zurück: hielt er sie wirklich für so dumm, dass sie die ewige Verdammnis riskierten wegen eines Mannes, der «so alt, so schmutzig und dick» ist, «so kahlköpfig und so schwerfällig»?

Falstaff tritt für einen Augenblick in den Hintergrund, und Ford verkündet die Hochzeit der Elfenkönigin: Doktor Cajus tritt vor und die Elfenkönigin, hinter der alle Nannetta vermuten. Auch ein weiteres maskiertes Paar tritt vor: zwei junge Menschen, die diese Gelegenheit wahrnehmen wollen. Die bei-

den Paare werden getraut, aber als der Augenblick kommt, die Maske abzunehmen, gibt es eine weitere Überraschung: die beiden jungen maskierten Leute sind Nannetta und Fenton, während Doktor Cajus Bardolf geheiratet hat, in der Verkleidung der Elfenkönigin. Falstaff hat noch so viel Geistesgegenwart um Ford mit gutmütigen Sarkasmus zu fragen: «Und nun, sagt mir: wer ist der Gehörnte?». Und die Frage ist schwieriger zu beantworten als es scheint. Es ist unnütz dass einer die Niederlage auf den anderen schiebt: der Sieg gebührt den lustigen Weibern von Windsor, und die Gehörnten sind alle drei Männer. Die Moral aus der Geschichte – bevor man zur Tafel geht – zieht Falstaff, und alle stimmen unvermittelt ein: «Alles auf der Welt ist Scherz...».

(Traduzione di Lieselotte Stein)



Atto III parte I. L'esterno dell'Osteria della Giarrettiera. Bozzetto di Adolfo Hohenstein per Falstaff (Milano, 1893).

Plasmare il passato, costruire il futuro

di Roger Parker



Le fotografie di Verdi che risalgono agli ultimi anni della sua vita sono piuttosto numerose, e quasi tutte ci offrono un'immagine ben nota del compositore. Il nostro eroe è ritratto nel suo tipico abbigliamento: il comodo cappello un po' consunto, l'abito scuro dall'aria anonima, e forse un'allusione all'"artista" nel morbido foulard legato al collo. Tuttavia quello che di solito attira la nostra attenzione sono gli occhi: ecco un uomo del popolo, uno che ha lottato nella vita e che ora può contemplare con distacco la follia del mondo; soprattutto – così sembra dirci amabilmente il ritratto – la nostra follia nell'attribuire un valore a questa fotografia, a questa inutile celebrazione di una figura così modesta e concreta. "Tutto nel mondo è burla": vengono in mente le parole del finale di *Falstaff*, poiché tanto spesso siamo stati portati a legare l'uomo alla sua opera. Verdi, si dice, scrisse la sua ultima opera "per se stesso", "per il proprio diletto". Giunto a questo punto della sua vita, non si curava più delle mode del mondo artistico: *Falstaff* sarebbe quindi, secondo questa versione dei fatti, nient'altro che la rappresentazione artistica di ciò che suggeriscono queste tarde fotografie.

Si è anche detto, naturalmente, che queste riflessioni sull'"uomo Verdi" mostrano solo un lato di una vicenda più complessa, e soprattutto proprio quel lato che lui stesso contribuì a enfatizzare. Così come accade in varia misura anche alla maggior parte di noi, l'elaborazione di un'autobiografia inutilizzata diventò un elemento sempre più importante, per il Verdi degli anni maturi, nella proiezione della propria immagine. E nel caso di Verdi tale costruzione racchiudeva un preciso messaggio ideologico. In un paese di recente – e, secondo Verdi, pericolosamente – inebriato dagli influssi stranieri, cosmopoliti, colui che era comunemente ritenuto il maggiore compositore italiano, costruiva la propria autobiografia in una direzione radicalmente contrastante: ecco un uomo del popolo, un semplice contadino, un artista autodidatta che derivava la propria ispirazione direttamente dalla terra natale.

Prendiamo un esempio che illustri tutto ciò. Si tratta di un aneddoto tipico dell'ultimo Verdi, fatto di elegante civetteria e



Edoardo Mascheroni, *primo direttore di Falstaff*, fotografia (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).



Victor Maurel, il primo interprete di Falstaff, fotografia (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).

dettagliata ricostruzione di fatti che risalivano a cinquant'anni prima. Fa parte di un'intervista pubblicata nel gennaio del 1893, meno di un mese prima della rappresentazione di *Falstaff*:

“Ah”, disse Verdi, “il popolo è sempre stato il mio migliore amico... fin dall’inizio. Fu proprio un gruppetto di carpentieri a darmi la prima reale sicurezza di successo.” Fiutai la storia e chiesi particolari. *“Fu dopo che ebbi trascorso un lungo periodo di miseria e delusione a Busseto. ed ero stato deriso da tutti gli editori e messo alla porta da tutti gli impresari. Avevo perduto ogni fiducia e coraggio, ma con la più assoluta ostinazione riuscii a far provare Nabucco [...] alla Scala di Milano. Gli artisti stavano cantando il peggio possibile, e si sentiva il rumore degli operai occupati a modificare la scena. E già il coro stava per attaccare, trascuratamente come sempre, il “Va’ pensiero”, ma dopo le prime cinque, sei battute, il teatro si fece muto come una chiesa. Gli uomini, uno per uno, avevano smesso il lavoro, e stavano lì seduti sulle scale e sulle impalcature ad ascoltare! Quando il pezzo fu terminato, scoppiarono nell’applauso più rumoroso che io abbia mai sentito, urlando: “Bravo, bravo, viva il maestro!” e picchiavano i loro arnesi sull’impianto. In quel momento seppi perfettamente cosa aveva in serbo per me il futuro.”*

Non è la verità letterale di questo aneddoto che ci riguarda adesso, tanto più che quasi tutto ciò di cui si può verificare l'autenticità si rivela falso (certamente Verdi non era stato “deriso da tutti gli editori e messo alla porta da tutti gli impresari”; al contrario, l'impresario della Scala, Bartolomeo Merelli, dimostrò per anni un'insolita fiducia nelle sue capacità). E più interessante in questo contesto la compattezza del tono, la precisione dei dettagli che contribuiscono in modo sostanziale a dare forza narrativa al racconto: il teatro è “muto come una chiesa”, i carpentieri sono “seduti sulle scale e sulle impalcature ad ascoltare”. Un altro elemento interessante – forse il più significativo è il modo in cui il narratore induce abilmente l'ascoltatore a chiedergli di proseguire il racconto: “Fu proprio un gruppetto di carpentieri a darmi la prima reale sicurezza di successo”, dice Verdi. L'intervistatore non era certo sincero quando scriveva “Fiutai la storia e chiesi particolari”: il desiderio di Verdi di iniziare a raccontare la storia non poteva essere più ovvio.

Fu proprio da questo contesto autobiografico fatto di racconti

abilmente concepiti per il pubblico che emergesse *Falstaff*. Perché se Verdi fin dall'inizio riuscì a legare vita e opere alle questioni politiche del momento, anche i suoi ultimi lavori non si sottraggono a tale urgenza. Giunto a *Otello* e *Falstaff*, Verdi era ben consapevole che le sue ultime opere sarebbero state inevitabilmente considerate uno spartiacque nella storia dell'opera italiana, la fine di un'era. Hanslick aveva ragione quando scrisse, subito dopo le prime rappresentazioni, che *Falstaff* "è un pezzo di storia della musica". Fa parte comunque della natura stessa del messaggio politico di Verdi il fatto che la consapevolezza di tale messaggio dovesse essere celata al pubblico: un uomo del popolo ben difficilmente si sarebbe occupato di questioni di tale portata, tanto meno si sarebbe fatto coinvolgere attivamente nella promozione di una causa politico-culturale.

Tale contraddizione può forse spiegare alcune delle straordinarie ambiguità che circondano quella che si potrebbe chiamare la genesi pubblica di *Falstaff*. Fin dall'inizio del progetto Verdi volle che il librettista Arrigo Boito mantenesse la segretezza assoluta e che non dicesse nemmeno all'editore Ricordi che stava lavorando a una nuova opera. Circa sei mesi dopo che aveva iniziato la composizione dell'opera, nell'aprile del 1890, affermò tranquillamente durante un'intervista:

Ma v'assicuro che Otello è la mia ultima opera. È una decisione irrevocabile. Alla mia età, vedete, val meglio tacere. Ho preso la mia determinazione. Il mio compito è finito.

Ma poi, immediatamente dopo questa negazione ripetuta cinque volte, sollecita a fare congetture quando inizia a parlare in modo entusiastico di una possibile versione di *Giulietta e Romeo*, in particolare perché "tutta la parte comica, negletta da Gounod, si deve trattare. Avrei voluto un'opera più animata, più sviluppata, non un lungo duetto".

La spiegazione che di solito viene data del silenzio di Verdi su *Falstaff* (suggerita da lui stesso nelle lettere) è che egli temeva di non poter vivere abbastanza per completare il progetto. Questo è forse in parte vero, ma il ritardo nel dare la notizia ebbe anche



Victor Maurel nell'ultimo atto di *Falstaff*.

l'effetto di aumentare al massimo l'impatto: essa venne data quando l'opera era già ben avviata, cioè quando i dettagli della trama, del genere, e gli aspetti teatrali dell'opera potevano stimolare l'interesse del pubblico. L'annuncio stesso prese l'insolita forma operistica del "brindisi con racconto". Pare che ciò sia avvenuto nel novembre del 1890 durante il pranzo all'Hotel de Milan, al quale Verdi aveva invitato la famiglia Ricordi e Arrigo Boito. Quando arrivò in tavola lo champagne, Boito si alzò per fare un brindisi "alla salute ed ai trionfi del *pancione*". I giornalisti naturalmente dovettero chiedere chiarimenti e, a quanto sembra, venne offerto loro un racconto particolareggiato, visto che i giornali che uscirono nei giorni seguenti erano pieni di precisi dettagli sull'opera allora quasi conclusa.

È molto improbabile, direi impossibile, che Verdi non fosse d'accordo nel dare l'annuncio: né Boito né Ricordi avrebbero osato parlare apertamente dell'opera senza il consenso del compositore. La reazione pubblica di Verdi, però, prese un'altra direzione, e fu un nuovo passo nella danza dei collaboratori. Come disse a un giornalista: "Questa è l'ultima opera della mia vita. [...] Il pubblico non ne avrebbe saputo nulla se non fosse stato per *quel Mefistofele di Boito!*". Il fatto che *Falstaff* fosse un'opera personale, non destinata al vasto pubblico, veniva sottolineato da Verdi a ogni occasione, con frequenza sospetta e attraverso la ripetizione di frasi chiave. Sembrava davvero che Verdi stesse facendo di tutto per creare da una parte il massimo di pubblicità per la sua opera e dall'altra per evitare qualsiasi accenno a un coinvolgimento personale in tale sforzo. In altre parole, si ha l'impressione che fosse strenuamente impegnato a divulgare una certa immagine pubblica di se stesso, ma anche che questa stessa immagine fosse incompatibile con qualsiasi dimostrazione di coinvolgimento personale.

Qual era allora il messaggio implicito a *Falstaff*, il contesto specificamente musicale entro il quale, o in contrasto con il quale, Verdi scrisse la sua ultima opera? L'opinione di Verdi sui problemi che dovevano affrontare le giovani generazioni di compositori italiani è abbastanza nota. Come per le questioni culturali e politiche di più vasta portata, egli intravedeva un pericoloso influsso (in particolare di stampo teutonico) di stili e di idee, un indebolirsi dell'"autentica" scuola italiana. Fin dagli anni 1870-80 andava sostenendo che il corso di studi nei Conservatori italiani riformati dovesse consistere soprattutto di contrappunto rigoroso e di musica italiana molto antica: costanti dosi giornalieri di fughe, ravvisate da Palestrina e poi da Benedetto Marcello. In particolare:

avrei detto ai giovani alunni [...]: assistete a poche rappresentazioni delle opere moderne, senza lasciarvi affascinare né dalle molte bellezze armoniche ed istromentali né dall'accordo di settima diminuita, scoglio e rifugio di tutti noi che non sappiamo comporre quattro battute senza una mezza dozzina di queste settime.

Negli anni vicini a *Falstaff*, esitava a fare apertamente simili affermazioni, in parte perché le sue parole potevano venir ridicolizzate: ne è un esempio la voce non confermata – e continuamente smentita – secondo la quale, dopo aver ascoltato per la prima volta *Cavalleria rusticana*, aveva

affermato che poteva morire contento. Più vicina ai suoi veri sentimenti riguardo all'opera "moderna" è un'ironica lettera al direttore d'orchestra Edoardo Mascheroni, di poco precedente la prima di *Falstaff*:

Ora sono occupatissimo a dare l'ultima mano ad un'opera di 12 atti più un prologo e una sinfonia lunga come le Nove Sinfonie di Beethoven unite insieme; più ancora un preludio ad ogni atto con tutti i violini, le viole, i violoncelli, i contrabbassi suonando in ottava una melodia moderna, di quelle tanto belle che non hanno principio né fine, e stanno sospese in aria come la tomba di Maometto...

Si concesse anche qualche sincero commento su Mascagni. Discutendo su *L'amico Fritz* espresse l'opinione che

noi, i vecchi, a cominciare da Rossini, abbiamo studiato più musica, acquisito più nozioni fondamentali di armonia, e potevamo perciò disporre di un capitale più elevato di mezzi espressivi per le situazioni più diverse, senza di che si rischia di applicare identici effetti ad affetti diversi.

Questa è naturalmente solo una piccola parte delle testimonianze che si possono portare a sostegno di quanto detto, ma ritengo che esse siano piuttosto significative.

Spesso durante questo periodo, nelle lettere e nelle interviste, Verdi lamenta il nefasto influsso degli stili stranieri sui giovani compositori italiani, i danni prodotti dalla complessità orchestrale e armonica ricercata di per se stessa, la mancanza di una rigorosa formazione contrappuntistica, che secondo Verdi portava a una deprimente assenza di varietà nelle opere liriche. Va comunque sottolineato il fatto che Verdi non era un ottuso reazionario, e accanto a queste lamentele accennava spesso all'inevitabilità dello sviluppo della storia della musica, al fatto che le vecchie *convenienze* non sarebbero più state tollerate e che l'azione musicale e quella scenica adesso avevano bisogno di essere più rapide e, nel loro procedere, più rispondenti l'una all'altra.

Per chiunque conosca bene *Falstaff* è ben difficile pensare che lo sfondo sin qui descritto non abbia una risonanza nell'opera stessa. In verità, più che "il giocattolo di un vecchio", ritengo



Edoardo Garbin, primo interprete del personaggio di Fenton in una fotografia autografata del 1899, anno in cui cantò all'Alighieri di Ravenna *Fedora* di Giordano accanto alla moglie Adelina Stehle, la prima Nannetta (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).

che *Falstaff* possa essere definito come “la punizione di un vecchio”, ovvero un saggio complesso scritto controcorrente rispetto allo spirito dell’opera contemporanea; o, meglio, scritto con il duplice intento di essere moderno e allo stesso tempo di rifiutare le tendenze correnti della modernità. Più che qualsiasi altra opera di Verdi, *Falstaff* è un manifesto, una dichiarazione ideologica, un tentativo di trasformare il corso della storia, di influenzare la storia dell’opera italiana. Forse il modo più ovvio in cui ciò si manifesta sono gli straordinari sforzi compiuti da Boito e Verdi per sottolineare il fatto che *Falstaff* era fundamentalmente un soggetto italiano (tratto da una raccolta di novelle del XIV secolo). Come si può immaginare, era necessaria per questo un’insolita destrezza e fantasia, soprattutto perché, rispetto a questo assunto, l’opera era del tutto spuria. Ma, naturalmente, è *dentro* l’opera che vanno rintracciate le manifestazioni più interessanti di tutto quanto è stato detto, ed è proprio alla musica e all’azione drammatica di *Falstaff* che ora dobbiamo rivolgere la nostra attenzione.

Forse ciò che distingue in modo più evidente *Falstaff* dalle opere precedenti è il fatto che la musica tende a corrispondere in maniera insolitamente precisa all’elemento verbale dell’opera. Molto frequentemente nella partitura, ma soprattutto nei grandi duetti e nei monologhi, l’ascoltatore viene subissato da una sorprendente varietà di ritmi, tessiture orchestrali, motivi musicali e artifici armonici. Se si prende come esempio quel grande fulcro drammatico che è il duetto Falstaff-Ford, si scopre che è difficile non incontrare una novità a ogni battuta: passi che prima avrebbero fornito materiale per un intero numero si affollano l’uno sull’altro, si fanno largo senza tanti complimenti in sorprendente successione. Inoltre un gran numero di queste nuove idee sgorgano direttamente e letteralmente dalle parole: il tintinnio delle monete echeggiano dall’orchestra, le struggenti appoggiature ogni volta che viene menzionato “amor”, il melisma vocale su “madrigale” prolungato in maniera eccessiva, le veloci scale discendenti su “fugge”, l’esplosione improvviso dell’orchestra su “guerra”, l’imitazione del falsetto di Ford in “Guai se mi tocchi!”. Un’analoga tendenza è individuabile anche nel fatto che i motivi più importanti emergono direttamente dai ritmi del discorso, per poi proseguire una propria vita. “Dalle due alle tre” è forse l’esempio più ovvio, ma “Te lo cornifico”, sempre dal duetto Falstaff-Ford, è in qualche modo più significativo, in quanto diventa il tema portante del successivo monologo di Ford. Una tale esasperata attenzione alle singole parole sarebbe naturalmente inopportuna in un’opera tragica, nella quale la necessità di sottolineare l’espressione delle emozioni spesso è più importante della risposta musicale ai singoli vocaboli. Qui, tuttavia, in un contesto comico, tale espediente è un valido strumento per riempire lo spazio musicale in modo estremamente vario e anche, tra l’altro, per dimostrare che un’opera “moderna” può “disporre di un capitale più elevato di mezzi espressivi per le situazioni più diverse”.

La disponibilità della musica a rispondere a ciò che esiste fuori da se stessa non è limitata a quanto detto. Anzi, uno degli aspetti più originali (e godibili) di *Falstaff* è quello che potrebbe essere definito il suo carattere “referenziale”. Ad esempio, l’opera inizia e finisce con due chiose ironiche, strettamente legate l’una all’altra, a due capisaldi della forma musicale accademica, le quali svol-

gono l'argomentazione musicale in un contesto formale apparentemente antitetico alla commedia. Come ha messo in evidenza Pierluigi Petrobelli qualche anno fa, i primi minuti dell'opera costituiscono una specie di parodia della forma-sonata. Così all'inizio di ogni nuova sezione le parole esprimono un commento ironico: "Ecco la mia risposta", quando comincia il "secondo soggetto"; "Non è finita!!" all'inizio dello sviluppo; "Amen" nella coda. Per Verdi, il quale in questo periodo era preoccupato per quello che considerava il "sinfonismo" dei giovani compositori italiani, questi "a parte" ironici avevano un profondo significato. Il corollario naturale a questa parte iniziale dell'opera e, insieme, magnifico esempio del "primo comandamento" di Verdi ai giovani compositori "esercitatevi nella fuga costantemente" – è la fuga finale, "Tutto nel mondo è burla". In vario modo, soprattutto nel movimento tonale fortemente caratterizzato, tale fuga è una sorta di ricomposizione della sonata iniziale, in quanto viene riplasmato il medesimo materiale nella stessa maniera non convenzionale dal punto di vista accademico. La natura referenziale di questi brani, tuttavia, non è limitata a tale ambito: in un lavoro che abbandona le forme tradizionali dell'opera lirica in modo più radicale rispetto alle altre opere di Verdi, il fatto che l'azione sia collocata entro due forme musicali ben poco utilizzate dagli operisti è, nel contempo, profondamente ironico e altamente significativo.

È possibile individuare anche riferimenti a opere di altri compositori, seppure per lo più velati e difficili da definire con precisione. Rossini (in particolare *Il barbiere di Siviglia*) sembra essere costantemente presente tra le righe, mentre il delizioso minuetto nel terzo atto è sicuramente un omaggio a Mozart. Altrove, invece, si manifesta in modo più esplicito e diretto la preoccupazione di Verdi per la situazione dell'opera italiana contemporanea. Julian Budden ha suggerito un legame tra il finale del primo atto di *Falstaff* e quello di *Die Meistersinger*; esiste forse anche un riferimento alla serenata di Beckmesser "Der Tag seh ich erscheinen" dal secondo atto nel canto d'amore di Falstaff per Alice (in particolare "T'immagino fregiata del mio stemma" nel secondo atto). Può sembrare logico che Verdi nella sua ultima opera offra



Il baritono Antonio Pini Corsi nelle vesti di Ford in *Falstaff* di cui fu il primo interprete.



Adelina Stehle ed Emma Zilli, le
prime intepreti di *Nannetta* e *Alice*.

un tale cauto tributo al suo grande contemporaneo tedesco. D'altronde può anche essere presente, come per l'allusione alla forma-sonata, un'ironia più profonda. In un momento in cui un wagnerismo indiscriminato (secondo Verdi) stava profondamente intaccando l'integrità della tradizione musicale italiana, ci viene offerta una stupenda lezione su come si possa imparare dall'esempio wagneriano senza venirne sopraffatti.

Forse la manifestazione più interessante di "intertestualità" risiede piuttosto nel possibile rapporto tra *Falstaff* e l'altra opera degli ultimi anni di Verdi, *Otello*. Qui ci muoviamo su un terreno pericoloso: da una parte il linguaggio musicale delle due opere – in particolare il trattamento dell'armonia – è chiaramente simile, e per questo bisogna stare attenti a non considerare echi di un'altra opera quelli che sono semplicemente dei *clichés* stilistici; dall'altra parte è probabile che Verdi volesse evitare citazioni esplicite da *Otello*, soprattutto di fronte a un pubblico che attribuiva un grandissimo valore all'"originalità" e conosceva molto bene *Otello*. Una cosa è certa: le due opere occupavano aree tonali complementari. *Otello* gravita soprattutto intorno alla tonalità di Mi maggiore, ed esplora questa tonalità con particolare riferimento alla tonalità posta alla terza maggiore inferiore, cioè Do maggiore: la cadenza finale del tema del bacio, che conclude l'opera, è naturalmente l'esempio più evidente di tale giustapposizione. D'altra parte la tonalità più importante in *Falstaff* è Do maggiore ed è costantemente associata alla terza maggiore superiore, cioè Mi maggiore. Le due opere sono, per così dire, simili dal punto di vista tonale, in quanto proseguono lo schema di relazioni di terza maggiore e quindi torna in entrambe il La bemolle maggiore, utilizzato in passi di contenuto lirismo ("Ave Maria" di Desdemona; i duetti Nannetta-Fenton) e, per contrasto, nelle pseudo-cabalette di *Otello* dal tono aggressivo ("Ora e per sempre addio" di Otello; "Va', vecchio John" di Falstaff). Il rapporto tra le cabalette è forse il più evidente, poiché è sostenuto da una sonorità orchestrale fortemente caratterizzata. Infine, scherzosa e accattivante è la scena del bacio. In *Otello* ha la funzione di sottolineare il punto più alto di coinvolgimento tragico, ossia gli ultimi attimi

dell'opera; in *Falstaff* segna il culmine della confusione comica, il fulcro del finale del secondo atto. Come devono essersi divertiti Verdi e Boito!

La presenza di numerosi e contrastanti “colori” costituisce un altro elemento di diversificazione tra le due opere. Nell'opera seria la presenza e il potenziale drammatico di un colore specifico (o, come lo definì Verdi stesso, di una “tinta”) costituiscono un concetto chiave di gran lunga più efficace e appropriato degli ideali tedeschi di organicità o di *Gestalt*. La “tinta” emerge dalla presenza costante di un certo numero di elementi musicali (spesso usati simultaneamente) sia melodici, sia armonici, sia strumentali. In molte opere di Verdi, in particolare in *Macbeth* e nel *Trovatore*, la tensione drammatica viene creata dalla contrapposizione di due “tinte” contrastanti. In *Otello* si può dire che la “tinta” pervada l'opera in maniera molto più marcata che nelle precedenti opere, e anche da questo punto di vista *Falstaff* è l'esatto opposto: l'opera presenta un vero e proprio esplodere di “tinte”, un'orgia di colori contrastanti. È chiaro che Verdi era perfettamente consapevole di questo aspetto, ed era – all'occasione – anche disposto a interrompere l'azione drammatica per enfatizzarlo. Così infatti affermò in una lettera a Boito in cui parlava del Sonetto di Fenton nel terzo atto: “si potrebbe, anche come azione, far senza; ma [...] quello squarcio mi dà un colore nuovo nel componimento musicale”.

Si potrebbero fornire ulteriori esempi nel modo in cui *Falstaff* si differenzia radicalmente da tutto ciò che lo ha preceduto e ne costituisce un commento ironico, e forse su questo si è già insistito abbastanza. Si pone una domanda: come ha fatto Verdi a rinnovare così profondamente lo stile nella sua ultima opera? Qualunque sia la risposta, risulta chiaro da quanto è stato detto che essa è strettamente legata alla questione del “genere”. *Falstaff* è una commedia e il genere comico salva Verdi dalla crisi che pervade l'opera lirica alla fine dell'Ottocento consentendogli di sfruttare i vantaggi offerti dalla diversità. Tutti quegli aspetti nuovi che abbiamo menzionato – e cioè il livello più alto di varietà musicale ottenuta attraverso una grande attenzione per la messa in rilievo della parola, il riferimento ironico a diverse forme e strutture musicali, la proliferazione di situazioni timbriche peculiari – sono possibili solo attraverso la commedia, e tutti sono serviti a stimolare in modo nuovo e fecondo l'immaginazione creativa di Verdi. In un mondo estetico sempre più frammentato egli fu capace di seguire l'intuizione del momento. Ben pochi oserebbero mettere in dubbio quanto meritato sia stato quest'ultimo trionfo per Verdi o quanto sia rincuorante il messaggio implicito a *Falstaff*. Alla fine, l'opera ci lascia un'immagine musicale che è il riaesso di quelle famose fotografie di Verdi ormai anziano; ma tale immagine non è semplice e diretta. C'è serenità e calma, ma in fondo agli occhi rimane un'energia fiera, un desiderio non solo di “diversità” ma anche di *insegnare* e di dimostrare con un esempio che la coerenza e la gioia possono nascere anche da un mondo stranamente privo di ordine.

(Traduzione dall'inglese di Paola Prestini)

Per gentile concessione del Teatro alla Scala

Shakespeare, Falstaff e *Le allegre comari*

di Masolino D'Amico



Nato probabilmente per fornire un po' di comicità alla vicenda altrimenti piuttosto cupa dei due drammi su Enrico IV – un re usurpatore dominato dal rimorso e dall'angoscia, alle prese con un paese che diffida di lui e con un figlio apparentemente degenerare –, il personaggio di Falstaff dilagò con la sua vitalità irresistibile, imponendosi come una delle creazioni shakespeariane supreme; si può essere addirittura tentati di fare di lui l'infingardo ma brillante commentatore sempre ai margini della Storia, il vero protagonista dei due testi, come avviene nel film *Chimes at Midnight*, secondo alcuni il vero capolavoro di Orson Welles. *Le allegre comari di Windsor*, cui Verdi e Boito principalmente si rivolsero per l'opera lirica a lui intitolata, sono al confronto un lavoro minore, per alcuni addirittura pretestuoso, certamente assai meno apprezzato dalla critica. I due *Enrico IV* furono quasi certamente composti fra il 1596 e il 1599, *Enrico V* (dove Falstaff non compare, ma dove viene narrata la sua morte) nel 1599, forse per l'inaugurazione del Globe, il nuovo teatro della compagnia di Shakespeare. Molto più incerta l'origine delle *Allegre comari*, di cui esiste una versione pubblicata nel 1602, ma di origine piratesca, che il testo, estremamente scorretto e lacunoso, sembra ricostruito in fretta e a memoria da spettatori forse aiutati da qualche attore infedele; la redazione su cui le edizioni moderne si basano è quella, molto più tarda e lunga quasi il doppio, dell'infolio del 1623, ossia della grande edizione celebrativa delle opere di Shakespeare, curata da altri dopo la morte dell'autore. Una tradizione dice che la commedia fu composta dietro espressa richiesta della sovrana, che voleva rivedere il comico sbruffone, e vederlo innamorato: obbediente, il drammaturgo avrebbe composto il lavoro in due sole settimane. Quando questo avvenisse non è specificato – l'edizione pirata del 1602 dice sotto il titolo che la commedia è stata “rappresentata parecchie volte davanti alla regina” – ma sembra probabile che *Le allegre comari* siano nate dopo e non prima dell'*Enrico V*, anche perché come parte dell'*entourage* del corpulento cavaliere vi figurano personaggi che si trovano in quel dramma, e non in quelli precedenti.

Eduard Grützner (1846-1878),
Bardolfo e Falstaff, *acquaforte*.

La storia della richiesta regale e della composizione affrettata è destinata a rimanere non dimostrabile, in quanto il primo a riferirla, il critico John Dennis, parla nel 1702, ossia un secolo dopo la morte di Elisabetta. Tuttavia ci sono elementi per farcela considerare perlomeno plausibile. C'è innanzitutto l'ambientazione a Windsor, sede regale, ossia in un luogo non frequentato dal teatro, ma familiare a un pubblico cortigiano. C'è poi la celebrazione della Giarrettiera contenuta nell'ultima scena della commedia, che si può pensare composta per un'occasione specifica; infaticabili studiosi hanno perfino suggerito che nel testo si alluda ironicamente a persone precise, particolarmente a un certo conte tedesco a nome Mompelgard, che si rese ridicolo sollecitando a più riprese tale onore (nel quarto atto si parla di un furto di cavalli a opera di ladri che per nessun motivo evidente sono tedeschi; e nell'edizione più antica c'è una parola misteriosa, "garmombles", spiegata come anagramma di Mompelgard). Tracce della presunta fretta di composizione sarebbero poi certe trasandatezze del lavoro, stilistiche e narrative.

In effetti in questa commedia, forse l'ultima cronologicamente scritta da Shakespeare, che dopo di essa avrebbe composto solo tragedie e commedie romantiche, la poesia latita in modo flagrante: solo il 10% del testo è scritto in versi, e questi sono talvolta di fattura mediocre. Anche la trama sembra rafforzata, in quanto l'autore si limita a cucire insieme alla meglio una serie di situazioni comiche presenti in molta novellistica italiana. L'aneddoto dell'amante che sfugge alle ire di un marito geloso nascondendosi sotto i panni del bucato, per esempio, ricorre tanto nel *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino quanto nelle *Piacevoli notti* dello Straparola. A certi lettori, come Mario Praz, *Le allegre comari* appaiono pertanto come un compendio teatrale dei motivi più frequenti in quel genere di novella grassoccia: "Ritratti realistici, maniere grossolane, mancanza di rispetto, piacere borghese di malmenare un patrizio donnaiolo, ecc.". Era un repertorio tutt'altro che fresco anche allora, e altri critici se ne sono addirittura infastiditi, vedi Gabriele Baldini, per il quale la commedia sarebbe addirittura "una delle tre o quattro cose più scadenti cui mai Shakespeare mettesse mano". Pur di compiacere la sovrana, prosegue Baldini:

Shakespeare, dopo aver seppellito – e Dio sa con quanto dolore! – il vecchio amico, dovette precipitarsi a riesumare la carcassa imputridita e a rimetterla in sesto con qualche straccio vecchio, con un po' di paglia per tendere l'enorme ventre afflosciato, e un po' di belletto per ravvivare il pallore d'un cadavere. Ne uscì fuori una farsa volgare, che tira avanti a furia di doppi sensi scurrili, di lazzi e capriole e nella quale un vecchio pagliaccio dal riso stereotipato sul volto, che risponde, bensì, nel nome, ma non nell'animo, a Sir John Falstaff, finisce in una cesta di bucato, fra il tanfo e lo stillicidio della biancheria sudicia...

Tanto sdegno non deve meravigliare: è, in fondo, una propaggine dell'ostinazione con cui i romantici nel loro culto per il sublime negarono la paternità di ogni momento nei drammi che trovassero sboccato o triviale. Falstaff era stato un personaggio di proporzioni grandiose come la sua amoralità; non se ne tollerava la riduzione a zimbello di gente mediocre, a oggetto di burla. D'altro canto esiste il dato inoppugnabile del successo del lavoro, in ogni tempo. Perché la fortuna delle *Allegre*

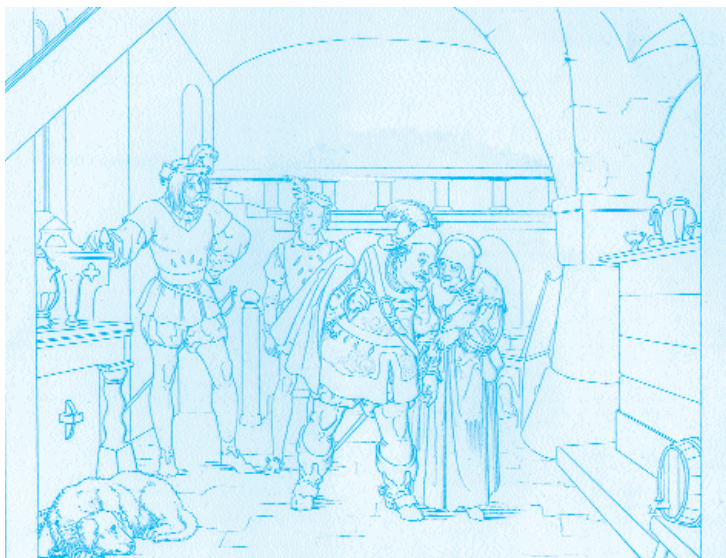
comari è sempre stata enorme, accostabile, nel canone di Shakespeare, solo a quella dei drammi più amati (*Riccardo III*, *Romeo e Giulietta*, *La bisbetica domata*, *Amleto*). La storia degli allestimenti inglesi dalla Restaurazione in poi contiene un almanacco di Gotha di quel teatro (da Betterton e Quin, a Cooke, a Charles Kean, e Phelps, e Beerbohm Tree, fino a Quayle, a Ackland, a Richardson); per l'Italia basterà ricordare, nel nostro secolo, Armando Falconi, Camillo Pilotto, Gino Cervi, Tino Buazzelli. E tacciamo, di passaggio, quanto la commedia abbia sollecitato l'ispirazione dei musicisti: accanto al capolavoro della vecchiaia di Verdi sarebbero infatti da elencare opere di Salieri, Henry Bishop, Otto Nicolai, William Balfe, Sir Arthur Seymour Sullivan, Edward Elgar...

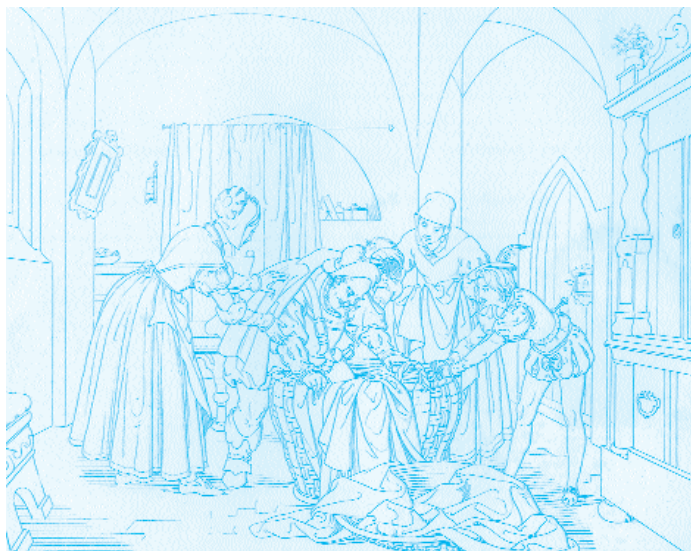
Per giustificare in qualche modo le dimensioni e la durata di questo successo, Baldini borbotta qualcosa sulla "saldezza della struttura teatrale" delle *Comari*. Ma il testo è tutt'altro che saldamente strutturato. Sopra ho accennato agli argomenti in favore di una composizione affrettata, Giorgio Melchiori ne elenca i principali:

la denuncia del giudice Shallow contro Falstaff, annunciata fin dalla prima battuta, non ha seguito; la lezione di latino data da Sir Hugh Evans al figlio di Page è un'intrusione gratuita che non ha nulla a che fare con la trama o i personaggi; l'episodio del furto dei cavalli è un inutile e confuso diversivo, e lo stesso vale per la celebrazione dell'ordine della Giarrettiera, mentre l'accenno al corteggiamento di Mistress Quickly da parte di Pistol non trova alcun sviluppo. È come se l'autore attingesse spunti e motivi da varie fonti senza riuscire ad integrarli in un disegno preciso...

Sono contraddizioni, beninteso, che emergono alla lettura, ché il copione supera puntualmente la prova del palcoscenico. Il fatto è che, mentre lo studioso ricercatore di fonti può trovare gli ingredienti vietati e perfino stantii, lo spettatore si abbandona al divertimento senza porsi problemi. Questo per-

*Sotto e a pagg. 203 e 204:
Moritz Retzsch (1779-1857),
litografie per Le Allegre Comari di
Windsor di William Shakespeare
(Ravenna, Collezione Gino
Missiroli).*





ché ancora una volta Shakespeare ha preso storie vecchie e scontate, e le ha raccontate in una chiave affatto nuova, talvolta ribaltandole addirittura. Nelle novelle, per rifarci all'esempio di prima, chi viene nascosto sotto i panni sporchi è un giovane drudo, che grazie all'espedito riesce a farla franca; qui invece nella cesta finisce un vecchio ganimede, il quale viene così scornato.

Ian Kott ha lanciato il fortunato slogan Shakespeare *nostro* contemporaneo; ma la grande specialità di Shakespeare, e le *Comari* non fanno certo eccezione al riguardo, era quella di rendere contemporaneo, ossia vivo, plausibile, “vero”, il *suo* materiale. A rigore

Falstaff dovrebbe vivere sotto Enrico IV ed Enrico V, dunque agli inizi del XV secolo; inoltre le sue vicissitudini in questa commedia sono di matrice letteraria rinascimentale, quattrocentesca, quando non addirittura plautina. Ma l'uno e le altre sono poi convincentemente, irresistibilmente calati nella realtà elisabettiana. Non nella Londra delle *city comedies*, territorio di Dekker, di Heywood o di Ben Jonson, in cui Shakespeare non sconfinò mai; ma, come sempre Giorgio Melchiori spiega benissimo, nella Windsor dove Sir John ha preso alloggio – “un villaggio popolato da borghesi benestanti, ai piedi di un castello reale... ideale rifugio per cavalieri decaduti e impoveriti, esclusi dalla corte di Westminster ma ansiosi di far la loro figura in provincia” – un luogo insomma anch'esso assai riconoscibile per il pubblico di allora. Allo stesso modo erano e sono rimaste vispiissime le esuberanti macchiette dei vari Bardolph, Pistol, Nym, Shallow, Evans (gallese come il buffo Fluellen di *Enrico V*), Caius (francese come la regina Caterina nello stesso dramma): forse appena un po' meccaniche, un po' isteriche; questo tratto, è stato osservato, potrebbe essere un omaggio alla nuova moda della cosiddetta commedia degli umori, teorizzata dal recente rivale di Shakespeare, l'appena ricordato Ben Jonson (forse preso garbatamente in giro in un personaggio minore). Se

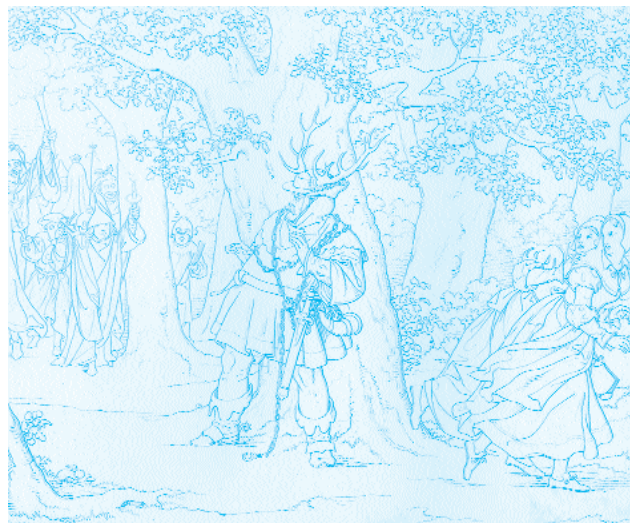
è così, si tratterebbe di un esperimento nel quale Shakespeare non avrebbe insistito.

L'altra ragione della intramontabile popolarità di questo testo si trova, naturalmente, nel protagonista. Che anche nelle dimensioni ridotte delle sue imprese qui, rimane uno dei grandi antieroi nazionali di ogni tempo. Se veramente la regina Elisabetta costrinse il suo suddito drammaturgo a resuscitare l'infido e spassoso cavaliere, ella si mostrò ancora una volta in sintonia con i suoi sudditi, i quali in ogni epoca avrebbero riconosciuto in costui un compendio di certi vizi ma anche di certe virtù così caratteristicamente inglesi, da farne addirittura una sorta di comico modello esemplare, accostabile per rappresentatività e per forse impreveduta popolarità a quello che Don Chisciotte è per la Spagna. Né andando avanti nei secoli la sua figura ha perso di attualità; anzi, alcuni di quelli che una volta erano denunciati come suoi difetti possono apparirci addirittura il contrario. Chi può più veramente condannare la vigliaccheria in guerra, dopo Shaw e *Arms and the Man*, o Hašek, Brecht e *Il buon soldato Schweyk*? E per rimanere nel campo delle *Allegre comari*: oggi che la maggioranza dei cittadini figura anagraficamente nel novero degli anziani, le pretese della cosiddetta terza età a esperienze amorose un tempo ritenute di esclusiva pertinenza dei giovani non sembrano più assurde e ridicole, ma semmai vagamente malinconiche; né il tono affettuosamente crepuscolare così accattivatamente adottato da Verdi e Boito nel loro adattamento geniale è una innovazione, che sia pure sotto il chiasso delle beffe goliardiche chi ha buone orecchie potrà percepirlo anche nell'immortale commedia di Shakespeare.

Il nome di Sir John Falstaff, scritto più o meno così – ma l'età elisabettiana aveva abitudini ortografiche molto capricciose –, ricorre in ben cinque drammi di William Shakespeare, ovvero in *Enrico VI* (parte prima), in *Enrico IV* (parte prima e

A pagina 105:

William Hogarth (1697-1764),
Falstaff esamina le reclute in Henry
IV di Shakespeare, 1728 (Londra,
Collezione privata).



seconda), in *Enrico V*, e nelle *Allegre comari di Windsor*. In *Enrico VI* (parte prima), forse il primo lavoro teatrale composto dall'autore di *Amleto*, Sir John Fastolfe è un personaggio minore, un codardo che per ben due volte abbandona nelle peste Talbot, comandante delle forze inglesi in Francia, il quale per questo motivo lo degrada strappandogli le insegne della Giarrettiera, prima che il sovrano lo condanni ignominiosamente all'esilio.

Non si tratta del "nostro Falstaff", ma Shakespeare si ricordò del suo nome ufficialmente screditato quando dovette ribattezzare il grasso compagno di bagordi del principe ereditario Enrico nel primo dei due drammi dedicati al regno dell'usurpatore Enrico IV. Il materiale per questo dramma e per i due che gli tennero dietro Shakespeare lo aveva ricavato, oltre che da fonti storiche (le cronache di Holinshed, quelle di John Stow), da un dramma popolare anonimo, intitolato *The Famous Victories of Henry V*, scritto forse negli anni 1580. Nelle prime scene di questo testo uno dei compagni di avventure del principe è un cavaliere a nome Sir John Oldcastle. Sviluppando lo spunto, Shakespeare fece di questo Oldcastle un anziano beone perennemente in bolletta ma intelligente e spiritoso, e dell'adolescente principe Enrico, un ragazzo scapestrato in cerca di una figura paterna sostitutiva: memore anche di una situazione canonica dell'antico teatro delle moralità – vedi per esempio *Magnyfycence* di John Skelton, scritta poco dopo l'accessione al trono di Enrico VIII –, in cui un giovane regnante inesperto viene spesso traviato da falsi consiglieri, peraltro non privi di attrattive (l'altro principale personaggio di corruttore shakespeariano disceso dal Vizio medievale è, naturalmente, Iago, l'"onesto", piacevole Iago cui tutti si affidano volentieri). Un Sir John Oldcastle era esistito veramente, così come del resto anche il Sir John Fastolfe di *Enrico VI*: si era chiamato così un patrizio vicino al principe Enrico durante la guerra contro gli insorti gallesi (1400-03). In seguito costui era diventato per matrimonio Lord Cobham, aveva aderito all'eresia dei lollardi, aveva complottato contro il sovrano, ed era stato impiccato e arso come eretico. Dirne male poteva sembrare lecito, senonché in epoca più vicina a Shakespeare la sua memoria era stata riabilitata come quella di un precursore del protestantesimo, e sentendo attribuire a un Oldcastle azioni poco dignitose nella prima versione di *Enrico IV*, il Lord Cobham in carica, esponente di una famiglia potente, protestò contro la diffamazione dell'antenato. Shakespeare non si fece pregare per sostituire il suo nome con quello già collaudato di un altro Sir John, oltretutto in consolidata fama di codardo; e calmate le acque, nell'epilogo a *Enrico IV*, parte seconda, alluse alla gaffe ormai sanata e contemporaneamente al gran successo riscosso dal personaggio, promettendo di offrirne presto nuove avventure:

Se non siete ancora troppo sazi di carne grassa, il nostro umile autore continuerà la storia, mantenendoci anche Sir John, e vi farà divertire con la bella Caterina di Francia – dove, a quanto ne so, Falstaff morirà di sudore, a meno che non l'abbiano già ucciso nel frattempo le vostre condanne; perché Oldcastle morì da martire, ma non si tratta di lui.

La promessa peraltro non fu mantenuta in *Enrico V*, dramma dedicato alla luminosa conquista del

regno di Francia operata da quel sovrano. Qui infatti, mentre sono presenti alcuni buffi esponenti del seguito di Falstaff, il povero cavaliere severamente ripudiato dal principe alla fine del dramma precedente non figura di persona, e la sua morte annunciata, di terzana (il “sudore” annunciato, che peraltro lo stronca a Londra e non in terra di Francia), viene soltanto raccontata dall’ostessa, sia pure in una tirata memorabile:

Ma no, certo che non è all’inferno; è in grembo ad Arturo (l’Ostessa confonde il mitico re Artù con Abramo), se mai uomo è andato in grembo ad Arturo. Ha fatto una fine molto più bella, e se n’è andato come un bambino appena battezzato; è trapassato giusto fra le dodici e l’una, proprio al riflusso della marea; perché dopo che l’ho visto spiegazzare le lenzuola e giocare coi fiori e sorridere guardandosi la punta delle dita, ho capito che non c’era altra via d’uscita; perché aveva il naso appuntito come una penna, e balbettava di campi verdi. “Che succede, Sir John?” ho detto. “Su, coraggio, tiratevi su!” Ma lui ha gridato, “Dio, Dio, Dio!” tre o quattro volte. E allora io per consolarlo gli ho detto di non pensare a Dio – che speravo che non ci fosse ancora bisogno di confondersi con questi pensieri. E lui mi ha detto di mettergli altre coperte sui piedi. Io ho infilato la mano nel letto e glieli ho toccati, ed erano freddi come la pietra; poi gli ho toccato le ginocchia, e poi su, su, ed era tutto freddo come una pietra.

Per gentile concessione del Teatro alla Scala



Falstaff, il fascino di un classico

di Ruggero Cappuccio



Forse il teatro è il luogo dei sensi. Forse Shakespeare è il suo più grande architetto. Forse il grande teatro progettato dal poeta di Stratford costituisce la prova inequivocabile dell'esistenza di un'intelligenza che, ben lontana dal ruotare intorno all'analizzare e al dedurre per capire, capisce con purezza quasi involontaria solo quando riesce a sentire e con-sentire le oscure sintonie dell'anima annidate tra le parole di *Hamlet* o di *Macbeth*. Le battute di Shakespeare sono musica, i suoi versi sono una straordinaria elaborazione sinfonica: procede per movimenti ampi, arresti improvvisi, sincopati, fughe, allegretti capaci di legare il cuore e le viscere all'incanto di una scena che conquista con il senso del suono, sublimandosi nel raggiungimento insperato del suono dei sensi. Il genio, l'amore, la bellezza, la morte, si incarnano nella drammaturgia shakespeareana come fantasmi del cuore, capaci di aggiungere misteri ai misteri. Nessuna soluzione, nessun rimedio alle ferite dell'anima. L'arte del grande poeta inglese non ci invita al conoscibile. Le sue parole ci spingono verso l'estrema dilatazione delle nostre facoltà razionali e sensitive, per farci intendere quanto spazio l'inconoscibile può trovare nella nostra anima e quanto spazio essa desideri dedicare ai segreti di sé stessa. La parola di scena si ascolta, non si legge. I grandi drammaturghi scrivono sentendo dentro se stessi l'eco dei suoni che vanno componendo. Shakespeare sentiva e scriveva come Mozart. Giuseppe Verdi, mentre la sua vita finiva, sentì come loro. Il suo ultimo incontro fu con il creatore di Prospero; l'appuntamento non fu fissato per caso. Nella calura estiva del 1889, a Boito che lo sollecitava all'incipit di *Falstaff*, il vecchio maestro rispondeva in una lettera: "Amen, e così sia! Facciamo dunque Falstaff! Non pensiamo pel momento agli ostacoli, all'età, alle malattie." Sul sigillo di questa missiva leggiamo in filigrana l'ultima zampata del vecchio leone, che appunto a un vecchio, a Falstaff, alla disillusione, a Shakespeare, a Prospero che spezza la bacchetta dei suoi incantesimi, dedica l'ultima fatica. Nacque il meraviglioso e stupefacente capolavoro che tutti conoscono. In un procedimento di sapiente raffinatezza borgesiana, Verdi progettò una geniale, illimitata recensione di

A pagg. 108-110:
immagini dall'allestimento di
Falstaff con la regia di Ruggero
Cappuccio presentato a Busseto
nell'aprile 2001.



tutte le sue partiture e dell'avvincente avventura musicale che l'Europa s'era concessa nell'arco di un secolo. E con quale energia. Con quale leggera, inesauribile profondità.

Nel 1913, Arturo Toscanini, volle dirigerla nella terra di Verdi, a Busseto, nel teatro a lui dedicato. Riccardo Muti ha deciso di rievocare quel senso di poetica dedizione, ritornando in quel teatro e invitandomi a curare la regia di *Falstaff*. L'allestimento, in ordine alle scene e ai costumi, rievcherà il perimetro di immagini che furono in essere nello spettacolo di Toscanini, belle e affascinanti nell'assetto di una finzione dichiarata. Penso ad una messinscena in cui si celebri lo spazio dell'illusione, in cui emerga l'asciuttezza del gioco teatrale elisabettiano votato alla rigenerazione come ciclo centrale dei grandi rivolgimenti carnascialeschi del mondo. Le burle, i mascheramenti, le feste, il vino, intessono un rituale della morte e della fecondità che sfociano nell'unione tra Fenton e Nannetta, due giovani innamorati. Gli unici vincitori, auspicio e acme di una solenne cerimonia del tempo. Falstaff ingigantisce nella consapevolezza della disillusione, nella malinconica certezza di un autunno irreversibile, specchio del pessimismo scettico e sorridente del suo originatore: Giuseppe Verdi. Inventerò la regia tra le antiche linee della modernità. La rivoluzione scenica degli ultimi trent'anni ha recuperato il vuoto, il non definito, l'illimitato. Eppure, il vuoto è risultato di infinite sottrazioni che liberano dalla materia superflua. Arte difficilissima cui si perviene con tenace disperazione. Il vuoto di scena è come il silenzio di scena: si tratta di vuoti così pieni che le parole non possono colmare.

Amo *Falstaff* perché è un classico e i classici tendono a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo, di questo rumore di fondo non possono fare a meno. Amo *Falstaff* perché è un classico e i classici persistono come musica di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona. Lo amo anche perché ascoltarlo nella direzione di Riccardo Muti è come ricevere in dono l'assoluta padronanza dell'inglese elisabettiano: si può leggere *Hamlet* in lingua originale; si può spiare la nostalgia di suoni che parevano velati e proibiti per sempre.



I Falstaff di Toscanini a Busseto

di Gianni Godoli



Nel 1913 il Comune di Busseto decise di onorare il centenario della nascita del suo più celebre cittadino organizzando, sotto il patrocinio della regina madre Margherita, un ragguardevole calendario di manifestazioni, non meno prestigioso di quello parmense, che includeva, fra inaugurazioni di monumenti, mostre e convegni vari, una breve stagione lirica nel mese di settembre con *Traviata* e *Falstaff*. A darle enorme lustro era soprattutto la presenza sul podio di Arturo Toscanini, da ormai cinque anni scritturato in pianta stabile da Gatti Casazza al Metropolitan di New York, e che proprio in occasione delle celebrazioni verdiane era ritornato in Italia, per prodursi, dopo la stagione di Busseto, alla Scala in *Messa da Requiem* e ancora in *Falstaff*. La scelta di presentare *Falstaff* in entrambi i teatri non era casuale se si pensa al particolare legame che Toscanini mostrava con quest'opera, alla cui affermazione internazionale contribuì più di qualunque altro direttore, compreso il creatore Mascheroni. Già nel 1894, a pochi mesi dalla prima, portò *Falstaff* al Teatro Sociale di Treviso, al Comunale di Bologna e al Carlo Felice di Genova (apertura della stagione 1894/95); lo presentò quindi a Pisa, al Malibran e alla Fenice di Venezia nel 1895, al Regio di Torino nel 1895/1896, alla Scala nel 1899, al Colón di Buenos Aires nel 1904 e 1912, al Metropolitan di New York nel 1909-1910 (a cui seguì una tournée allo Châtelet di Parigi) e al Costanzi di Roma nel 1911.

Questo legame di Toscanini con *Falstaff*, che diresse in teatro fino alle recite salisburghesi del 1937 e ancora in forma di concerto nel 1950 (esecuzioni entrambe documentate da registrazioni live), non chiama in causa solo il carisma ineguagliabile, la formidabile perizia tecnica del grande direttore, la sua naturale affinità culturale con l'operismo di Verdi; il fatto è che il rinnovamento che egli portava alla tradizionale concezione degli spettacoli lirici, e in particolare al ruolo dei cantanti al loro interno, veniva a compiere proprio le premesse rivoluzionarie affidate dal vecchio Verdi a *Falstaff*: opera in cui l'abilità dei singoli interpreti si misura non nella loro capacità di emergere individualisticamente, ma piuttosto di adeguarsi ad una visione



In alto: Manifesto della Stagione lirica del 1913 a Busseto, celebrazione del centenario della nascita del musicista.

Pagina a fianco: Arturo Toscanini e gli interpreti di *Traviata* e *Falstaff* a Busseto nel 1913. Si riconoscono: in prima fila Linda Cannetti, Lucrezia Bori e Guerrina Fabbri (terza, quarta e quinta da sinistra); in seconda fila Edoardo Garbin (secondo da sinistra), Toscanini (quinto) e, di seguito, verso destra Pasquale Amato, l'assistente di Toscanini Giuseppe Papi, Angelo Badà, Vincenzo Bettoni.

Sotto e nelle pagine seguenti,
fotografie delle scene dell'edizione
di Falstaff rappresentata a Busseto
nel 1926.

Qui sotto:
Atto I parte I.

di insieme, della quale solo il direttore d'orchestra può esserne, in qualche modo, l'ispiratore e il garante. Le lunghe e severissime prove a cui Toscanini sottoponeva i suoi collaboratori, a costo di limitarne gli estri estemporanei, diventavano così la necessaria premessa per la realizzazione di un organismo dal respiro profondamente unitario, la cui folgorante efficienza tecnica non comprometteva mai la naturalezza dello svolgimento musicale, divenendo miracolosamente essa stessa fattore poetico. Si comprende così come i *Falstaff* diretti da Toscanini apparissero ogni volta come una rivelazione di un prodigio artistico di cui solo il direttore parmigiano possedeva tutte le chiavi più recondite.

Ora, l'affrontare nuovamente quest'opera in un palcoscenico ridottissimo e con un organico orchestrale quasi cameristico, quale poteva contenere la fossa di Busseto, non costituiva premessa di un'*editio minor* ma, in linea con gli originali intenti verdiani, le condizioni ideali per un autentico esercizio di stile del quale avrebbero tratto giovamento le stesse recite scaligere che seguivano immediatamente. Il fatto che vari elementi del cast fossero in comune non è casuale, se si tiene conto dell'enorme vantaggio, per le stesse concezioni operative toscaniniane, di utilizzare un gruppo il più ristretto e continuativo possi-

bile di interpreti. Differivano, è vero, proprio i protagonisti baritonali, ma basta dare un'occhiata alle precedenti esecuzioni dell'opera curate dal direttore parmigiano per ritrovare regolarmente i loro nomi.

Così alla Scala quell'anno nei panni di Falstaff si alternarono Antonio Scotti e Mario Sammarco, già sperimentati il primo al Met (1909 e 1910) e al Costanzi di Roma (1911), il secondo al Colón di Buenos Aires (1904), mentre a Busseto troviamo il più giovane baritono napoletano Pasquale Amato (1878-1942), cantante ed interprete di



levatura eccelsa (ma già alle soglie di un prematuro declino), che aveva debuttato con Toscanini proprio l'anno precedente al Colón nel ruolo di Sir John, rimasto peraltro marginale nella sua carriera. Ford, che alla Scala, e l'anno prima al Colón, era Ernesto Badini, venne invece impersonato a Busseto da Giuseppe Giardini, un baritono attivo negli anni attorno alla Grande Guerra; già apprezzato nel *Falstaff* toscaniniano al Costanzi di Roma nel 1911, Giardini rivestì i panni di Ford anche nel 1907/1908 al Regio di Torino, direttore Serafin, nel 1913 a Faenza, l'anno seguente alla Fenice di Venezia, sotto la direzione di Mascheroni e ancora nel 1919 al Real di Madrid, con un cast illustre (Ruffo, Taccani, la Mazzoleni, la Gay e la Capuana).

Presente a Busseto e poi alle successive recite milanesi del 1913 era invece il Fenton stagionato ma ancora valido di Edoardo Garbin (1865-1943), che vent'anni prima aveva tenuto a battesimo l'opera alla Scala, riprendendola con Toscanini anche nel 1899 nello stesso teatro e nel 1911 al Costanzi. Seguirono il direttore da Busseto a Milano in quella stagione anche il Cajus di Angelo Badà (1876-1941) – storico comprimario attivo per trent'anni (1908-1938) al Metropolitan di New York, dove aveva già cantato *Falstaff* con Toscanini nel 1909-10 –, e il Bardolfo del più giovane Giordano Paltrinieri (1890-1970), sperimentato nel 1911 a Roma, anch'egli destinato ad una prestigiosa carriera internazionale di caratterista alla Scala (1913-17) e per ventitré anni (1918-40) al Met. Il ruolo di Pistola, sostenuto a Milano dal poderoso Gaudio Mansueto e da Berardo Berardi, era affidato a Busseto a Vincenzo Bettoni (1881-1954), basso comico di levatura internazionale attivo fino alle soglie degli anni '50, che debutterà alla Scala solo quattordici anni dopo, partecipando a *Falstaff* nelle stagioni 1927/28 (con Toscanini), 1936/37 (con De Sabata), e 1943/44 (con Del Campo, in forzata trasferta a Bergamo e al Lirico di Milano).

Identico a Busseto e Milano, invece, l'intero quartetto femminile composto dalla raffinata Linda Cannetti (1878-1960), Alice con Toscanini alla Scala anche nel 1921 e 1924, dalla valenciana Lucrezia Bori (1887-1960), Nannetta di gran lusso, che pochi giorni prima aveva trionfato nella *Traviata* bussetana a fianco di Garbin, dal leggendario contralto Guerrina Fabbri (1868-1946), Quickly alla Scala già nel 1906 con la direzione di Mugnone e al Costanzi di Roma nel 1911 con Toscanini, oltre alla Meg della monferrina Adele Ponzano (1876-1954), comprimaria di buon livello attiva alla Scala (prime esecuzioni di *Germania* di Franchetti, 1902 e di *Gloria* di Cilea, 1905, sempre con Toscanini), ma anche in Sudamerica.

Per completare il quadro va detto che il cartellone della Stagione bussetana annoverava come maestro del coro Antonio Biondi, come scenografo Mario Sala, da anni attivo presso il Teatro alla Scala di Milano, come coreografo e direttore di scena Armando Beruccini (ma lo stesso Toscanini interveniva ampiamente come regista), mentre i costumi erano prodotti dalla sartoria Adelchi Zamperoni e gli attrezzi forniti dalla ben nota ditta milanese Rancati.

Agli occhi di un pubblico d'eccezione giunto da tutt'Italia la musica di *Falstaff* si rivelò nel minuscolo scrigno del teatro bussetano con una trasparenza inaudita, come un miracolo di calibratura; a consacrare il trionfo giunse la presenza in sala del vecchio Arrigo Boito, che – stando ai giornali

– giudicò l'esecuzione toscaniniana di *Falstaff* superiore addirittura alla prima assoluta diretta nel 1893 da Mascheroni e curata dallo stesso Verdi. Sul clima di quelle serate la cronaca di Eugenio Giovannetti apparsa sul "Resto del Carlino" del ventinove settembre può dare convincente testimonianza.

Il capolavoro di Toscanini

BUSSETO, 28, notte

Per fare bene le cose, bisogna farle con signorile quiete: è Falstaff che ve lo dice, il grosso e sfaccendato cavaliere e quando ve lo dice lui, potete credergli. Guardate infatti quel che è riuscito a fare Arturo Toscanini nella silenziosa pace dell'autunno bussetano in quella che deve essere stata per lui la più cara e la più festosa delle villeggiature.

Libero di sé, senza fastidi d'alcun genere, lontano dalle grandi vie del traffico, lontano da ogni trambusto, in un teatrino provinciale che, grazioso e adorno come una *bombonnière*, ricorda l'intimità principesca d'una piccola corte, con una piccolissima orchestra fatta di musicisti sapienti e sicuri, Arturo Toscanini ha fatto in questo settembre il suo capolavoro. E lo deve aver fatto, come accade sempre prima di tutto per il suo piacere: io credo che mai, come in questo settembre, Arturo Toscanini si sia abbandonato alla gioia della musica, al piacere vivo dell'arte, quel piacere ch'egli tien sempre gelosamente nascosto entro di sé, come una fiamma pura entro una gelida e fredda lampada marmorea. Fin dalle prime battute dell'orchestra si sente che il Maestro deve aver curato questa singolare edizione del *Falstaff* con un amore paziente, con una delicatezza intima e trepidante, direi quai con una tenerezza gelosa da innamorato. Non c'è nota che non acquisti per lui un senso nuovo, preciso: pare che esso voglia cogliere la grazia fluida e sapiente di questa ultima musica verdiana fin nelle sue tenui e capillari sorgenti, fin nelle prime, ancor vaghe e trepide, vibrazioni del sentimento e del pensiero. Tutto rinasce, tutto è delicatamente fiorito. Questa musica ha oggi un incanto quale forse in questo piccolo teatro, in questa grazia intima e raccolta che sa di buon tempo antico, non ebbe mai neppure nelle celebri rappresentazioni della Scala. Il pubblico che gremisce il teatro, un magnifico pubblico fatto di tutta l'aristocrazia milanese e dei migliori musicisti d'Italia, ha la sensazione vaga di assistere ad una première, ad una rivelazione. Gli applausi che salutano Toscanini alla fine di ogni atto e che spesso prorompono irrefrenabili anche a scena aperta, paiono avere il palpito della sorpresa e il calore della gratitudine. Tutti intendono che solo dopo aver sentito questo di Busseto, si potrà dire d'aver sentito il *Falstaff* verdiano in tutta la sua delicata bellezza.

Poiché questa sera appare più che mai come la bellezza del *Falstaff* sia nella sua grazia fine e sapiente, nell'aristocratica perfezione di tutti i suoi particolari [...]

Potete immaginarvi quindi quale effetto produca questa inimitabile sapienza di dettaglio, sottolineata, miniata, vivificata da Arturo Toscanini. Potete immaginarvi quel che diventi, per esempio, il *Quand'ero paggio*, sentito passar così come un lieve e fuggevole sospiro in cui s'intrecciano lievemente una fatua vanità e soave rimpianto. Che fascino! E da un minuto all'altro, un nuovo fuggevole sorriso, una nuova gemma. Questo severo e melanconico vecchio ha davvero disseminato qui, con largo gesto spensierato, tutte le perle disciolte e solitarie che giacevano nascoste nel fondo del suo scrigno. Il Toscanini che ne fa vedere, ad una ad una, tutti gli iridescenti splendori. Potete credermi quindi, quando vi dico che il successo si fa di minuto in minuto più vivo. È uno dei più bei trionfi che la musica verdiana abbia mai avuto. Ma ritorniamo allo spettacolo, che volge alla fine e ricordiamoci un po' dell'insieme degli interpreti, un insieme che non ritroveremo mai più. [...] Si è formato a Busseto un gruppo d'artisti che non hanno nulla da invidiare a quello delle celebri rappresentazioni della Scala. Il famoso Maurel, il grande *Falstaff*, trova qui nell'Amato un degno continuatore, pieno di ingegno e di grazia: un *Falstaff* modello, galante, sbuffante, tracotante, dalla voce robusta e ben modulata: il Garbin è lo stesso che cantò alla Scala, la stessa voce, la stessa grazia malgrado gli anni trascorsi da quella storica *première* di Milano. Il Giardini tiene mirabilmente il posto che a Milano aveva il Pini Corsi: il Giardini è forse oggi uno dei più intelligenti artisti che abbia l'Italia: equilibrato, sobrio, pieno di felici intuizioni, dotato di una bella voce non troppo squillante ma ben modulata sempre, il Giardini merita una bella fortuna e l'avrà. Fra le donne, la Bori è,

non occorre dirlo, una *Nannetta* deliziosa, d'un brio e d'una grazia che non hanno l'uguale: il suo canto stornelleggiante con quello dell'innamorato reca nell'opera la nota più frescamente, più giovanilmente gaia. Buoni anche la Fabbri, la Ponzano e tutti gli altri.

Gli applausi e le chiamate agli artisti sono innumerevoli. [...]

Un *Falstaff* dunque questo di Busseto che vale quello storico di Milano e, sotto molti rispetti, lo supera. Non si dolgano troppo i Milanesi, ma questa volta "Milano nostra" è stata sorpassata dalla piccola e gentile Busseto.

Passarono tredici anni, e le celebrazioni bussetane del venticinquennale dalla scomparsa di Verdi culminarono ancora una volta in una serie di recite di *Falstaff* dirette da Toscanini, il cui debutto avvenne domenica 5 settembre. Nel 1926, tuttavia, il maestro parmigiano non era più un libero professionista che ritornava per un breve periodo in patria carico d'allori: si identificava ormai con il Teatro alla Scala, o ancor meglio con l'Ente Autonomo del Teatro alla Scala, istituzione che aveva fortemente voluto e di cui era diventato dalla nascita (1921) direttore artistico, portandone poi i complessi musicali e tecnici ad un livello di perfezione artistica ed organizzativa inaudita, non solo in Italia. Per la storica serata di S. Stefano del 1921, inaugurazione della sua prima stagione alla guida dell'Ente, dopo tre anni di forzata chiusura del teatro, Toscanini aveva scelto proprio *Falstaff*, mai più rappresentato nella sala del Piermarini dal 1913 (ma Toscanini l'aveva diretto al Dal Verme nel 1915). In tutte le stagioni da lui curate, fino al 1928/29, quest'opera verdiana tornò con assoluta regolarità, sempre sotto la direzione dello stesso maestro parmigiano (a parte le 4 recite affidate ad Hector Panizza nel maggio 1926), così da divenire simbolo della sua intera gestione artistica: del resto *Falstaff* non manca nella stessa storica tournée a Vienna e Berlino del maggio 1929 che segnò la conclusione dei suoi rapporti con la Scala negli anni del Fascismo.



Atto I parte II.

Così le recite bussetane assunsero il carattere di una sorta di tournée del Teatro milanese, a partire dai principali responsabili musicali e tecnici. Basti pensare al grande Vittore Veneziani (1878-1958), che diresse il coro milanese dal 1921 al 1953 (salvo l'estromissione dal 1938 al 1945 in conseguenza delle leggi razziali), all'eclettico Giovacchino Forzano (1884-1970), principale direttore di scena alla Scala dal 1924 al 1930, e al celebre Caramba (Luigi Sapelli) (1867-1936), direttore dell'allestimento scenico alla Scala dal 1921 alla morte, ma già attivo dal 1911 come costumista presso lo stesso teatro. Edoardo Marchioro, scenografo stabile della Scala dal 1918, compare come autore per le scene del primo atto, Alessandro Magnoni, anch'esso attivo dal 1925 presso la Scala, per quelle del secondo atto, mentre quelle del terzo atto erano di Leandro Cavalieri, scenografo principale del Teatro Regio di Torino negli anni '20 e '30.

Gli stessi cantanti – con l'eccezione del Cajus di Angelo Badà, unico reduce della precedente edizione –, ritornano nei *Falstaff* diretti da Toscanini a Milano in quegli anni. È il caso, ovviamente, di Mariano Stabile (1888-1968), il Falstaff per antonomasia in Italia ed Europa fino alle soglie degli anni '60, il cui debutto nel ruolo in occasione dell'edizione milanese del 1921/22 fu preparato personalmente da Toscanini, che lo diresse ancora nelle riprese scaligere del '22/23, '24, e dal '27 al '29, oltre che nelle recite salisburghesi del 1935-37.

Non meno carismatico era il Ford di Ernesto Badini (1876-1937), un baritono che nella seconda parte della carriera si specializzò, sulle orme di Antonio Pini Corsi, nel repertorio buffo; già ricordato per il *Falstaff* milanese del 1913, egli interpretò Ford alla Scala anche dal 1921 al 1924 e ancora nel '29 con Toscanini, nel '26 con Panizza, nel '35 e '36/37 con De Sabata; ma apparve anche in *Falstaff* al Comunale di Firenze (1933), al Regio di Torino (1923/24 e 1928/29), al Covent Garden di Londra (1926 e 1931) e all'Opéra di Parigi (1935).

Il ruolo di Fenton era affidato a Piero Menescaldi (1893-1973), tenore lirico attivo per un decennio alla Scala (1924-1933), dove aveva già partecipato nel maggio 1926 a *Falstaff* con la direzione di Panizza, riprendendolo nelle due stagioni successive con Toscanini. Dall'organico del teatro milanese provenivano anche gli interpreti di Bardolfo e Pistola, vale a dire il leggendario tenore caratterista Giuseppe Nessi (1887-1961), insostituibile in tutti i *Falstaff* scaligeri dal 1921 al 1952 (ma anche a Salisburgo nel 1935/39) e Fernando Autori (1884-1937), ottimo basso comico, ma non solo (nel 1933 fu anche Filippo II al Covent Garden, accanto alla Cigna), presente in vari *Falstaff* scaligeri (dal 1924 al 1926, 1929, 1931), e anche all'Opera di Roma nel 1936.

Alice era la catalana Mercedes Llopart (1895-1970), futura insegnante di Kraus e della Scotto, una delle voci di punta della gestione toscaniniana della Scala, dove fu apprezzata come Contessa delle *Nozze di Figaro*, Sieglinde della *Walchiria*, e soprattutto come Marescialla nel *Cavaliere della rosa*. La Llopart partecipò alle ultime tre edizioni di *Falstaff* dirette da Toscanini a Milano (1927-1929), compresa la tournée a Vienna e Berlino, ma fu Alice anche al Costanzi di Roma nel 1924, con la direzione di Edoardo Vitale, al Covent Garden nel 1926, con la direzione di Bellezza, sempre accanto a Stabile e inoltre al Carlo Felice di Genova nel 1925 e al Regio di Torino nel 1923/24, 1926 e

1928/29. Altro nome ragguardevole era quello di Ines Maria Ferraris (1882-1971), eccellente soprano lirico-leggero, la più importante Nannetta di quegli anni assieme alla Alfani Tellini, presente nei *Falstaff* scaligeri dal 1925 al 1928. Se Elvira Casazza (1887-1965) è stata la Quickly ufficiale della Scala dal '21 al '36 (ma anche a Firenze nel 1933, al San Carlo nel 1931 e 1940/41, al Costanzi-Opera di Roma nel 1924, 1930 e 1940, al Carlo Felice di Genova nel 1933, al Covent Garden nel 1926 e 1931, al Colón nel 1916 e 1935...), non meno ragguardevole era la Meg della ventitreenne Ebe Stignani (1903-1974), che interpretò il ruolo con Marinuzzi al San Carlo nel 1925 e con Toscanini alla Scala nel 1928, prima di affermarsi, in ruoli di ben altra levatura, come il più importante mezzosoprano degli anni '30 e '40 (fu anche Quickly all'Opera di Roma nel 1936, 1939, 1943, al S. Carlo di Napoli nel 1956 e al San Carlos di Lisbona nel 1946, 1949, 1950, 1951).

Anche questo nuovo *Falstaff* toscaniniano costituì un autentico evento, suscitando accoglienze trionfali fra il pubblico, che includeva fra gli altri Respighi, Giordano, Adriano Lualdi ed Orio Vergani. Sulle pagine del Resto del Carlino il celebre Gajanus, non mancò di dedicare all'avvenimento una recensione, marcatamente legata alla temperie politica dell'epoca:

Quello di ieri sera è stato un grande *Falstaff*. Ancora una volta Arturo Toscanini ha celebrato un rito degno del Padre Verdi. Ci siamo trovati una volta di più davanti ad una cosa magnifica. Ormai, tutte le costruzioni, o meglio le ricostruzioni estetiche toscaniniane hanno una fisionomia unica: ci appaiono perfette. E in questa loro peculiarissima perfezione c'è un segno infallibile di bellezza; lo spirito della genialità latina. Per questo, noi uomini di critica, sentiamo preponderante che la nostra fatica non è tanto quella di pronunciare un'opinione ed un giudizio, quanto quella di portare fiori e fiori davanti alle sacre immagini dei santi della nostra religione musicale e di recitar rispettosamente le lodi di chi amministra la loro gloria con una meravigliosa italianità di

Atto II parte II.





*Qui sopra
Atto III parte I.*

*A destra:
gli artisti del Falstaff diretto
da Toscanini a Busseto nel 1926
fotografati davanti alla casa
natale di Verdi.
Si riconoscono in prima fila Ebe
Stignani (seconda da sinistra),
Fernando Autori, Mercedes
Llopart, Arturo Toscanini,
Mariano Stabile, Ines Maria
Ferraris, Elvira Casazza e, ultimo
a destra, Antonino Votto.
Tra Autori e la Llopart, Antonio
Badini (col cappello).*

interpretazione. [...]

Toscanini, con il solito illuminato accorgimento, ha scelto dei collaboratori preziosi, da Stabile, protagonista d'eccezione, a Badini a Menescalchi ad Autori a Nessi ecc.; dalla Casazza alla Llopart alla Ferraris ecc. E poi i cori di Veneziani; un'orchestra di prim'ordine; una messinscena straordinaria pure nelle sue proporzioni minuscole, tutte preparato da Caramba e mosso da Forzano.

Pubblico specialissimo e, nella sua specialità, magnifico.

Il successo è stato quale doveva essere: un trionfo d'arte italiana.

Non meno calorosa la recensione di O.M. Costa sulla Gazzetta di Parma, che si soffermava anche sull'impianto scenografico:

Nel guscio di Busseto avvenne un miracolo di equilibrio. Miracolo vero; non c'è bisogno aggiungere di più [...] Belle le scene, nell'architettura del gotico inglese, dove le volte ad arco lievemente acuto si alternano alle impalcature di legno, dove all'esterno di case, con fedeltà propria, ambiente storico, fra intelaiature di travi e le pareti di mattoni, spiccano le sporgenti Caltresche a tondini di vetro. Il Forzano, meraviglioso da per tutto, ha squisitamente trasformato il palcoscenico del teatro di Busseto in quello della Scala visto con un prismatico rovesciato.

A testimoniare queste ormai leggendarie serate permangono le scene originali di tela dipinta custodite in una soffitta del Teatro di Busseto. Esse corrispondono a quelle fotografate in occasione delle recite del 1926 (le foto includono anche alcuni degli interpreti, ben riconoscibili), mentre sembra purtroppo mancare una documentazione analoga per l'allestimento di tredici anni prima.

Si trattava del medesimo apparato? Ferma restando la confusione che regna spesso nella terminologia dell'epoca fra ideatori dei bozzetti ed effettivi realizzatori delle tele, le locandine delle due edizioni, come si è detto, annoverano distinti scenografi e distinti direttori dell'allestimento scenico. Inoltre una nota apparsa sul "Resto del Carlino" del 4 settembre, a presentazio-

ne della seconda edizione, dichiarava che “le scene per il piccolo e grazioso teatro sono state espressamente dipinte dai pittori Leandro Cavaliere del “Regio” di Torino ed Alessandro Magnosi ed Edoardo Marchioro della “Scala”, questi ultimi attivi presso il teatro milanese solo a partire dagli anni '20. Al 1926 risalgono pure le firme autografe di Caramba – direttore degli allestimenti scenici scaligeri dal 1921 – poste sul retro di alcuni fondali. Tutto questo sembra indicare, insomma, senza escludere parziali recuperi dall’edizione precedente, che l’allestimento del 1926 doveva presentarsi sostanzialmente rinnovato a livello visivo. E tuttavia la stessa notizia di scene “espressamente dipinte” per il teatro di Busseto va accolta con riserve, a considerare i tagli e le incongruenze nelle misure riscontrate in alcune tele, che parebbero indicare piuttosto l’adattamento per il minuscolo spazio del palcoscenico bussetano di scene realizzate precedentemente per un teatro un po’ più vasto.

Quale sia il contesto effettivo di esecuzione, il quadro iniziale costituisce una semplice riduzione della scena disegnata da Adolfo Hohenstein, ed eseguita da Zuccarelli e Zamperoni, per il debutto scaligero del 1893; forti affinità d’impianto con i bozzetti di Hohenstein, al di là di una generale semplificazione dei dettagli, emergono anche al confronto dei quadri conclusivi del primo e soprattutto del secondo atto, non troppo dissimili peraltro dalle scene disegnate da Parravicini ed eseguite da Rota e Rovescalli per l’edizione scaligera dell’ottobre 1913.

Non essendo stato possibile procedere ad un impiego diretto degli originali, visto lo stato di conservazione, si sono realizzate nei laboratori scaligeri fedeli copie, a cura di Lucia Goj, eliminando solamente alcuni elementi di contorno in vista di un più libero sviluppo dell’azione scenica (come il muretto che originalmente divideva a metà la scena del giardino). Gli stessi costumi di Carlo Poggioli, disegnati *ex novo* per l’occasione, si ispirano in qualche modo alla libertà fantastica di evocazione storica che caratterizzava i figurini di Caramba all’epoca degli allestimenti toscaniniani.



Falstaff *da Milano a Ravenna*

***di* Gianni Godoli**

TEATRO ALIGHIERI - Ravenna

DOMENICA 20 Maggio 1923, ore 21 prec. 10ª rappresentazione in abbonamento

FALSTAFF

Commedia lirica in 3 atti e 6 quadri di A. BOTTI - Musica di G. VERDI

PERSONAGGI

Sir John Falstaff	Mariano Stabile
Ford	Riccardo Teganì
Pension	Marcello Govoni
Dott. Cajus	Gaetano Pini-Corai
Bardolfo	Angelo Brambilla
Pistola	Teofilo Dentale
Mrs Alice Ford	Linda Cannelli
Nannetta	Maria Romanelli
Mrs Quickly	Irene Minghini-Cattaneo
Mrs Meg Page	Maria Galeffi-Fanti

Hughes e Popkiss - Servi di Ford - Mascherate di Silvestri, di foto, di streghe ecc.

Roma: Windsor - Roma: Regno di Enrico IV di Inghilterra

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

ARTURO VIGNA

Barito del Coro	Maestro Sceltini	Supplente	Coristi	Maestro Scelte della casa li sono
Andrea Moresini	Leopoldo Gennai	Otello Ceroni	Gina Sciantarelli	Antonio Lega

All'inizio di ciascun atto verranno chiuse le porte d'accesso alla Sala.

PREZZI: Ingresso L. 12 - Poltrone L. 24 (oltre l'ingresso) - Posto distinto L. 12 (oltre l'ingresso) - Militari di Anon
forze e ragazzi L. 5 - Loggione L. 5 (Compresa la loro mercede)

Il Comitato del Teatro resta aperto per la vendita dei biglietti, tutti i giorni di recita dalle 10 alle 12 e dalle 16 alle 18.

Tip. ORSARIANI - Ravenna

La Stagione Lirica di Primavera 1923 del Teatro Alighieri annoverava poche recite di *Lucia di Lammermoor* precedute da due opere mai rappresentate a Ravenna. Quella inaugurale era *L'uomo che ride*, un lavoro tardoverista di Arrigo Pedrollo ispirato a Victor Hugo che stava riscuotendo un effimero successo in Italia dopo la prima al Costanzi di Roma (6 marzo 1920) e che si giovava nella fattispecie della presenza dell'autore sul podio. L'altra novità, se così si può chiamare, era *Falstaff*, l'estremo capolavoro di Giuseppe Verdi, che a trent'anni dalla prima esecuzione scaligera non aveva ancora varcato le soglie del Teatro Alighieri. Tale ritardo può oggettivamente stupire, se guardiamo alla regolarità con cui nella seconda metà dell'800 le novità del Verdi maturo – con l'altra eccezione di *Simon Boccanegra* – trovavano nel giro di pochi anni ospitalità all'Alighieri; ma, al di là dei fattori meramente casuali, occorre riconoscere che *Falstaff* rimase per lungo tempo essenzialmente un'opera di *élite*. È noto come il successo popolare della prima scaligera fosse dovuto più alla venerazione per il vegliardo maestro che ad un istintivo entusiasmo per il linguaggio musicale di un'opera pressoché priva di arie tradizionalmente concepite, di melodie spianate, e degli atletismi vocali sempre cari al palato loggionistico. Si spiega in tal modo anche la diffusione relativamente limitata che *Falstaff* mostrò nei teatri della provincia italiana nei decenni successivi, rimanendo piuttosto appannaggio delle grandi città, che vantavano certo un pubblico più sofisticato, ma erano soprattutto capaci di garantire tutte le condizioni necessarie per il successo di un'opera fondata su un gioco di squadra: artisti di prim'ordine anche in ruoli non divistici, esperti caratteristi, direttori dalla tecnica infallibile, orchestre professionistiche e soprattutto periodi di prove adeguate ad una partitura che non tollera approssimazioni. Anche, del resto, il Teatro alla Scala, che aveva visto nascere quest'opera, conosce poi fino al 1920 solo tre ulteriori edizioni (1899, 1906 e 1913), per un totale di 21 recite complessive (nel 1893 erano state 22). Solamente dal 1921, con un decennio di riprese quasi ininterrotte, sia pure per poche rappresentazioni a stagione (47 in tutto, comprese quelle

Locandina di una delle repliche dell'allestimento di Falstaff andato in scena nel maggio 1923 al Teatro Alighieri di Ravenna (Ravenna, Biblioteca Classense).

dirette da Panizza), Arturo Toscanini rende *Falstaff* il biglietto da visita più autorevole e significativo di un teatro che punta ora, più che sulle varie stelle, soprattutto su una ferrea preparazione musicale e scenica di un gruppo calibratissimo e compatto di interpreti, sull'affiatamento faticosamente conquistato che unisce cantanti, coro e orchestra sotto l'autorità demiurgica del direttore. Il fatto che la prima ravennate si collochi in questo periodo non è casuale se si pensa appunto al rilancio poderoso che *Falstaff* viene ad assumere grazie a Toscanini; e il richiamo al Teatro alla Scala e al suo cast che ricorre più volte ricorrente nel carteggio conservato negli archivi ravennati, è assai significativo, anche se in effetti, dopo la defezione della prevista Ines Alfani Tellini, la più famosa Nannetta dell'epoca, solo tre protagonisti dei *Falstaff* scaligeri parteciparono all'edizione dell'Alighieri.

Basta comunque il nome del baritono palermitano Mariano Stabile (1888-1968), nel ruolo del titolo, per rendere, ancor più che giustificato, obbligato, il richiamo al teatro milanese. Cantante dall'istinto musicale finissimo, ancorché – si vuole – digiuno di basi teoriche, Stabile, dopo il debutto in *Bohème* e *Aida* al Biondo di Palermo nel 1909, si era ritagliato negli anni attorno alla prima Guerra Mondiale un posto decoroso, se non di spicco assoluto, in Italia e all'estero (Conservatorio di Pietroburgo 1911, Fenice di Venezia e Costanzi di Roma 1912-13, Coliseo di Buenos Aires 1913 e 1919, Liceo di Barcellona 1914, Coliseo di Lisbona e Opéra di Parigi 1917, Liceo di Barcellona e Colón di Buenos Aires 1918, Municipal di Santiago 1919). In questo periodo aveva affrontato varie volte *Barbiere*, *Lucia di Lammermoor*, *Favorita* e persino *Traviata*, *Rigoletto* e *Aida*,⁽¹⁾ ma i risultati più apprezzabili li aveva ottenuti come Iago in *Otello* (Milano, Dal Verme 1912, Municipal di Valencia 1916), in Puccini (*Tosca*, *Fanciulla del West*), e nelle opere veriste (*Andrea Chénier*, *Iris*) e postveriste (*Francesca da Rimini*):⁽²⁾ in un repertorio cioè che metteva in ombra i limiti di smalto e di ampiezza dei suoi mezzi vocali, inadeguati a sostenere le grandi arcate melodiche, ed evidenziava soprattutto la pregnanza del fraseggio e le eccellenti doti di attore. Ma la sua carriera avrebbe avuto respiro ben minore se Toscanini non l'avesse scelto, tramite il consiglio dell'assistente Ferruccio Calusio, come protagonista del *Falstaff* inaugurale della Stagione 1921/22 della Scala, che riapriva il teatro milanese dopo tre anni di chiusura e avviava contemporaneamente la direzione artistica toscaniniana del nuovo Ente Autonomo scaligero. Per Stabile si trattava di un triplo debutto, non avendo mai cantato precedentemente né alla Scala, né con Toscanini, né come Falstaff (aveva solo interpretato Ford, al Colón nel 1918, con la direzione di Marinuzzi e Rimini protagonista); ma per Toscanini questa inesperienza nel ruolo non poteva che apparire una vantaggiosa opportunità, per modellarlo ancor più liberamente attraverso un ferreo tirocinio, onde fare di lui non uno dei tanti Falstaff possibili, ma realmente il *suo* Falstaff. Per questo ruolo Stabile schiarì ulteriormente la voce, sviluppando una levità di emissione, con screziature pressoché tenorili, perfettamente consona alla scrittura verdiana; l'arguzia sorvegliatissima dell'accento, il ritmo scenico, perfino l'elaborata truccatura (Stabile, al naturale, era alto e longilineo) contribuirono a fare del suo Falstaff un modello, un paradigma assoluto, con cui i suoi successori non poterono fare a meno

di misurarsi.⁽³⁾ Così, dal debutto scaligero del 26 dicembre 1921 fino al 1952 (a parte il biennio 1925-26, in cui protagonista fu Giacomo Rimini) Stabile rimase l'incontrastato Falstaff della Scala, per 14 stagioni e un totale di 67 recite, 34 delle quali dirette da Toscanini (stagioni 1921/22, '22/23, '26/27, '27/28), le altre da Panizza (2 nel '30/31), De Sabata (26, nel '34/35, '36/37, '42/43, '49/50, '50/51, '51/52) e Del Campo (3 in trasferta al Donizetti di Bergamo e 2 al Lirico di Milano nella stagione '43/44). Ma Toscanini volle Stabile anche nelle recite celebrative a Busseto del 1926, che trasferivano pressoché *in toto* il cast milanese di quegli anni, nella tournée scaligera all'Opera di Stato di Vienna e Berlino (1929) e poi nell'allestimento salisburghese degli anni 1935-37 a Salisburgo, con Piero Biasini (Ford), Dino Borgioli (Fenton), Maria Caniglia, Dusolina Giannini e Franca Somigli (Alice), Edith Mason e Augusta Oltrabella (Nannetta), Angelica Kravcenko (Quickly), Mita Vasari (Meg), di cui è pervenuta anche una fortunosa registrazione integrale (1937); a Salisburgo Stabile ritornò anche i due anni seguenti, con un cast quasi immutato e la direzione di Gui e di Serafin. Ma, fra le oltre 1200 recite di *Falstaff* totalizzate nel corso della sua carriera saranno da ricordare anche quelle al Comunale di Firenze (1942), al San Carlo di Napoli (1925, 1931, 1940/41, 1948), alla Fenice di Venezia (1934, 1944, 1959; nelle ultime due edizioni anche regista), al Costanzi-Opera di Roma (1924, 1930, 1936, 1939, 1940, 1943, 1953), al Comunale di Bologna (1923, 1937), al Regio (1923/24, 1928/29) e all'Alfieri di Torino (1951, 1959), al Carlo Felice (1924, 1941) e al Grattacielo di Genova (1947, 1951), al Massimo di Palermo (1947), al Covent Garden (1926, 1931), al Cambridge Theater di Londra (1948), all'Opernhaus di Colonia (1928) e di Berlino (1941), all'opera di Amsterdam (1931), all'Opéra di Parigi (1935), al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles (1950).

Certamente sarebbe un errore leggere solo in chiave falstaffiana la carriera di Stabile anche dopo il 1921, senza dimenticare i già citati Jago, Gérard, Scarpia e Rance, proposti successivamente in Italia e all'estero, le sue eleganti interpretazioni mozartiane (Don Giovanni, Figaro, Don Alfonso), dalla Scala a Salisburgo,



Mariano Stabile *nelle vesti di Falstaff*, foto autografata (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).



Linda Cannetti, *Alice Ford* a Ravenna nel 1923 (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).

da Edimburgo a Glyndebourne, il suo ammiratissimo Belfagor nella prima scaligera dell'opera omonima di Respighi (26 aprile 1923), l'ottimo Malatesta in *Don Pasquale*, il pregnante Beckmesser nei *Maestri Cantori*, per non parlare di quel Prosdocimo nel *Turco in Italia* rossiniano che costituì un autentico cavallo di battaglia del cantante ultrasessantenne a Roma (Teatro Eliseo 1950), Napoli (Teatro di Corte 1955), Milano (Scala 1955), Parigi (Teatro Sarah Bernhardt 1957), Venezia (Fenice 1960). Ma non v'è dubbio che la lezione di stile maturata con la sua lunga frequentazione del personaggio verdiano non abbia in qualche modo riversato la sua influenza sulle altre caratterizzazioni citate, improntando permanentemente la stessa organizzazione vocale di un baritono dai connotati a suo modo unici.⁽⁴⁾

V'è da dire che la direzione dei teatri ravennati prima di optare per Stabile – già apprezzato nel 1920 in *Fanciulla del West* e destinato a ritornare nel 1943 in *Tosca* a fianco di Gina Cigna –, aveva preso in considerazione come protagonista Pasquale Amato, il Falstaff di Toscanini nella celebrazione bussetana del 1913, che in quegli anni risiedeva a Cesenatico e proprio nella stessa stagione ripresentò l'opera verdiana a Barcellona. Certamente Amato, leggendario compagno di trionfi di Caruso al Metropolitan, fu cantante di levatura incomparabilmente superiore (in realtà è difficile trovare un baritono capace di reggere il confronto con certe sue incisioni discografiche), ma già da diversi anni era alle prese con un prematuro declino vocale, e in ogni caso, non poteva vantare in questo ruolo l'idiomaticità di Stabile, capace di trarre vantaggio dalla stessa sua esilità timbrica per dipingere icasticamente il goffo e vanesio cavaliere di Windsor.

Altra specialista del ruolo era il soprano legnanese Linda Cannetti (1878-1960). La Cannetti, dopo gli studi con Melchiorre Vidal, aveva esordito a Fossombrone nel 1899 come Margherita in *Faust* di Gounod, che assieme a *Lohengrin*, *Cavalleria rusticana* e *Bohème* costituì il biglietto da visita principale nei primi anni di carriera, interrotta attorno al 1902 dapprima per la maternità, poi per la prematura morte del

marito, il tenore Francesco Bravi. Ritornata in carriera dopo sette anni di assenza nel 1909 si impose immediatamente alla Scala⁽⁵⁾ e negli altri più importanti teatri italiani, ritagliandosi un posto di rilievo, più che nel grande repertorio verdiano e della Giovane Scuola – in cui doveva fare i conti con agguerritissime concorrenti chiamate Russ, Mazzoleni, Poli Randaccio, Boninsegna, Muzio, Dalla Rizza, Farneti, Llacer – nell’opera contemporanea postverista (fu fra l’altro la prima protagonista di *Francesca da Rimini* di Zandonai).⁽⁶⁾ Non è un caso che in campo verdiano il personaggio più frequentemente impersonato dalla Cannetti, sia stata proprio l’Alice di *Falstaff*, opera che senza richiedere atletismi, metteva in luce particolarmente la sua eleganza scenica, la sua musicalità, la sua versatilità. Sotto questo profilo si può dire che per un decennio la Cannetti fu in Italia l’incontrastata specialista del ruolo, come sarà mezzo secolo più tardi, con presenze ancor più intense e a più vasto raggio, l’indimenticata Ilva Ligabue. Sotto la direzione di Toscanini partecipò alle edizioni scaligere del 1913, 1921/22 e 1924, oltre che all’allestimento bussetano del 1913; ma cantò *Falstaff* anche nel ’22 a Piacenza, nel ’23 al Comunale di Bologna e al Regio di Parma, nel 1924 al Carlo Felice di Genova. Ai due protagonisti si aggiungeva un terzo reduce da allestimenti scaligeri, benché non propriamente recenti: Gaetano Pini Corsi. Nato a Zara attorno al 1860,⁽⁷⁾ da una illustre dinastia di cantanti,⁽⁸⁾ Pini Corsi aveva debuttato all’inizio degli anni ’80, specializzandosi nel repertorio buffo. Attorno al 1900 abbandonò progressivamente le parti da protagonista per diventare uno dei più apprezzati tenori caratteristi italiani, specie nel repertorio wagneriano (Mime e David), ma anche come Cajus in *Falstaff*, che aveva interpretato nelle riprese scaligere del 1899 sotto la direzione di Toscanini e del 1906 sotto la direzione di Mugnone; in quest’ultima edizione si trovò a cantare al fianco del fratello maggiore Antonio Pini Corsi, celebratissimo baritono comico, che era stato Ford già nella prima assoluta del 1893. In seguito Gaetano Pini Corsi affrontò *Falstaff* nel 1911 al Costanzi di Roma, sempre con la direzione di Toscanini, nel ’13 al Masini di Faenza e poi al Regio di Parma (con Sammarco pro-



*Il grande tenore caratterista
Gaetano Pini Corsi, interprete di
Cajus a Ravenna nel 1923.*



Irene Minghini Cattaneo, *Quickly* a Ravenna nel 1923, foto autografata (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).

tagonista e la direzione di Campanini), nel '18 di nuovo al Costanzi, con la direzione di Panizza, nel '22 a Cremona, nello stesso '23 al Verdi di Firenze; le ultime apparizioni note in quest'opera sono quelle del '25 a Merano e nel '26 a Sanremo e Varese (ma Gaetano Pini Corsi si esibì almeno fino al 1932, quando era sulla settantina).

Il personaggio di *Quickly*, che alla Scala per un sessantennio fu pressoché interamente monopolio di Elvira Casazza (dal 1921 al 1936), Cloe Elmo (dal 1942 al 1952) e Fedora Barbieri (dal 1950 al 1980!), era comunque affidato a Ravenna a una cantante di statura non inferiore alle suddette, all'epoca in piena ascesa professionale: il mezzosoprano lughese Irene Minghini Cattaneo (1892-1944).⁽⁹⁾ La Minghini, già apprezzata due anni prima in *Trovatore* al Mariani di Ravenna, e destinata a tornare all'Alighieri nel 1926 in *Aida* e *Tristano e Isotta* (direttore Failoni) e nel 1938 come Fricka nella *Walchiria*, fu certamente una delle più importanti (anche se non più popolari) voci della sua epoca, collezionando successi in *Norma*, *Gioconda*, *Trovatore*, *Aida* anche sulle grandi scene europee, dalla Scala al Covent Garden, all'Opéra di Parigi; le sue ben note incisioni discografiche lasciano emergere, oltre ad un temperamento pugnace, una voce ampia ed estesa, dagli acuti squillanti e timbratissimi (cantò anche ruoli da soprano) ma anche con un registro medio-grave notevolmente corposo, tale da consentirle l'approccio a ruoli strettamente contraltili come quelli di Ulrica e di *Quickly*. Pur non potendosi definire in senso stretto una specialista di *Falstaff*, la Minghini eseguì infatti più volte l'opera verdiana, nel febbraio 1922 al Municipale di Piacenza, all'inizio del 1923 al Verdi di Firenze e al Teatro delle Muse di Ancona, e, dopo le recite ravennati, al Carlo Felice di Genova (marzo 1924 e gennaio 1925, protagonisti rispettivamente Stabile e Montesanto), al Comunale di Modena (1926, con Stabile) e all'Opéra di Parigi (1935, con Stabile, Badini, Ederle, Tassinari, Alfani Tellini, Palombini e la direzione di Serafin). Per il ruolo di Fenton era stato prescelto Marcello Govoni (1885-1944), personaggio a suo modo unico nel panorama artistico italiano dell'ultimo secolo, colto nel periodo centrale di

una carriera professionale, ancor più che eclettica, mostruosa, che lo vide attivo nei suoi cinquantanove anni di vita – sempre con risultati rispettabili o addirittura brillanti – come baritono lirico, basso comico, attore, tenore leggero, regista di spicco, scenografo, costumista, e docente ai più alti livelli di due discipline distinte.⁽¹⁰⁾ Govoni, che aveva debuttato come tenore cinque anni prima, affrontò Fenton nel novembre seguente al Comunale di Bologna e successivamente a Padova, Piacenza e al Regio di Torino (1923/24, con Stabile, Badini e la Llopart).

Ford era il baritono agrigentino Riccardo Tegani (1880-1937),⁽¹¹⁾ già ascoltato a Ravenna nel 1920 in *Iris* diretta da Mascagni e apprezzato protagonista nella stessa stagione 1923 anche dell'*Uomo che ride*. Tegani, che svolse una ragguardevole carriera internazionale dal Metropolitan al Colón di Buenos Aires, specializzandosi nel repertorio pucciniano e verista, aveva già affrontato *Falstaff* nel 1913 al S. Carlo con la direzione di Mugnone, e canterà l'opera anche in apertura della stagione 1923/24 alla Fenice di Venezia (direttore Failoni, protagonista Rossi Morelli), al Carlo Felice di Genova nel 1924 (con Montesanto in alternanza a Stabile, la Cannetti e la Minghini Cattaneo) e nel 1925 (con Montesanto e la Minghini Cattaneo), e ancora al S. Carlo nel 1925 (direttore Marinuzzi, con Stabile, Ederle, la Pacetti, la Guerrini e la Stignani).

Completavano il cast del *Falstaff* dell'Alighieri la Nannetta di Maria Romanelli (Nannetta),⁽¹²⁾ il Bardolfo di Angelo Brambilla (Bardolfo),⁽¹³⁾ cantanti di modesta rilevanza, e la Meg di Maria Galeffi Fanti (Meg),⁽¹⁴⁾ comprimaria di buon livello attiva per vari anni al Costanzi di Roma e al Coliseo di Buenos Aires, al pari di Teofilo Dentale, il Pistola ravennate.⁽¹⁵⁾ Dentale era in quegli anni un apprezzatissimo specialista di questo ruolo che interpretò anche al Coliseo nel 1921 sotto la direzione di Marinuzzi (protagonista Rimini e con lo splendido quartetto femminile Dalla Rizza-Dal Monte-Besanzoni-Perini), nel 1922 e 1924 al Costanzi di Roma, nel 1923 prima al Regio di Parma e poi al Comunale di Bologna.

L'orchestra era affidata alle cure di Arturo Vigna, direttore dalla larghissima esperienza internazionale. Torinese, nato nel



Riccardo Tegani, interprete di Ford a Ravenna nel 1923.



Teofilo Dentale, interprete di
Pistola a Ravenna nel 1923.

1863 e destinato a morire – come anche Dentale – a Milano nel 1926, Vigna era diventato nel 1895 direttore dell’Opera di Montecarlo, dove rimase fino al 1903. Si affermò successivamente a Parigi – dove diresse *Bohème* su invito dello stesso Puccini – Madrid (1898), Praga (1901) – invitato da Angelo Neumann per la stagione verdiana, in occasione nella quale fu decorato dall’Imperatore –, Berlino (1903, concerto per l’inaugurazione di un monumento a Wagner), Varsavia (1907-1908), Buenos Aires (stagione del Colón 1908), Vienna (Hofoper 1910), Budapest (1911), Stoccolma (1913), e ancora a Dresda ed Helsinki. Il 23 novembre 1903 debuttò, unitamente ad Enrico Caruso, al Metropolitan di New York, in uno storico *Rigoletto* che inaugurava la Stagione lirica; e presso il massimo teatro statunitense rimase fino alla stagione 1906/7 come titolare delle opere italiane (ma diresse anche *Carmen*, *La Damnation de Faust* e *Martha* di Flotow), curando fra l’altro, sotto lo sguardo dello stesso Puccini, la prima americana di *Madama Butterfly*, con la Farrar e Caruso (11/2/1907). Dal 1916, poi, fu direttore ufficiale del repertorio italiano all’Opéra di Parigi (venne anche decorato dalla Legion d’onore); qui nell’aprile 1922 presentò *Falstaff* (protagonisti Huberty, Duclos, Rambaud, la Allix, la Laval e il celebre contralto Lapeyrette).

Da ricordare anche la presenza di un maestro del coro come Andrea Morosini, che fu fino agli anni ’50 a capo dei complessi del Maggio Musicale Fiorentino, collaborando con Kleiber, Mitropoulos, Gui, ma anche del suggeritore ravennate Otello Ceroni, che svolgerà tale attività per lunghi anni al Metropolitan di New York.

Regista (o nel linguaggio dell’epoca “Direttore generale della messa in scena”) per l’intera stagione era Antonio Lega, giornalista, drammaturgo e librettista (suo era il testo dell’*Uomo che ride*), che aveva collaborato per molti anni con il Teatro alla Scala.

Sul risultato artistico del complesso – certamente degno di più importanti teatri – era difficile nutrire dubbi. Sul “Corriere di Romagna” del 19 maggio 1923 fu pubblicato un ampio articolo che si sofferma ampiamente sull’interpretazione di Stabile, met-

tendo in luce soprattutto l'equilibrio olimpico della sua interpretazione, che evitava abilmente di accentuare eccessivamente l'aspetto buffonesco al pari di quello tragico, nella linea di una miracolosa levità che rispondeva perfettamente alle intenzioni della musica verdiana.

Degna e solenne è stata la consacrazione da parte del pubblico ravennate, del vecchio capolavoro verdiano.

La figura di Sir John Falstaff, cavaliere e beone, seduttore e beffato, ha avuto in Mariano Stabile un magnifico interprete. Artista senza dubbio superiore, è lo Stabile, che dà un meraviglioso risalto al personaggio, evitando di cadere volta a volta nel grossolano e nel lepidò, secondo la linea, diremmo shakespeariana, della concezione, risolvendo con sciolta proprietà, quella contraddizione che potrebbe esistere fra la tradizione farsesca del personaggio e la sua scherzosa realtà; rispettando cioè quella levità di atteggiamento, che caratterizza lo stile verdiano del *Falstaff*. [...] Non c'è dolore sotto il cielo di Falstaff. C'è la beffa, è vero; ma la musica è più aerea, più signorile della stessa realtà beffarda. Perciò lo Stabile non accentuando la grossolanità – che è fino a un certo punto nel libretto – di Falstaff, anzi alleggerendola e aggraziandola come, per esempio, nella romanza del paggio, ha dimostrato di comprendere lo spirito della musica verdiana che è [...] un giuoco limpido e trillante di toni e di tempi, un'armonia sempre viva e presente, anche là dove si dirompe e si involge per ritornare da ogni parte e diffondersi mobilissimamente. La mimica dello Stabile segue questo ritmo di interpretazione che è dettato piuttosto dalla musica che dalla contingenza scenica. Anzi diremmo che la sua stessa voce chiara e sonora fa dimenticare il Falstaff corpulento e beone attenuando in lui e attorno a lui il tono beffardo e grottesco. Questa aderenza dello Stabile allo spartito più che al libretto dimostra quale intelligente interprete egli sia, come egli sappia ridurre al minimo certe pause estatiche, certe sospensioni di ilarità e meraviglia del personaggio, e come operi con la massima rapidità e leggerezza i trapassi di tono e i cambiamenti di posizione psicologica. Il segreto della sua arte sta nel non insistere troppo nei diversi atteggiamenti del protagonista, in modo che questi non risulti eccessivamente grottesco, o eccessivamente appassionato, o eccessivamente iracundo, in modo che la beffa lo sfiori e la musica lo accarezzi, dandogli una miracolosa levità di tono e di forme.

Questa è l'unità del personaggio conseguente all'unità dello spartito, in cui Verdi sa mantenere con una genialità senza pari quel meraviglioso disegno musicale, fatto di spunti e di ricorsi, di flussi e di riflussi, di temi che si intersecano e si staccano con una freschezza sempre intatta, e che si alternano – come nel quartetto e nel quintetto del II quadro del I atto, e come nel duetto tra Fenton e Nannetta – fuggevolmente e a distanza: sì che il quadro solo viva nelle sue forme cangianti e la musica lo colorisca e lo animi via via col suo



Arturo Vigna, direttore di Falstaff a Ravenna nel 1923.

gaio, limpidissimo umore.

Di qui la necessità dell'assoluta interdipendenza fra l'azione scenica e l'orchestra; la quale regola punto per punto tutti gli sviluppi della prima e vi giuoca dentro e rabesca e ricama inesauribilmente. Non possiamo dire che questo rapporto sia stato perfettamente osservato nelle prime rappresentazioni; l'orchestra è stata un po' incerta, un po' a sé. Tanto che l'effetto di assieme è parzialmente mancato, nonostante che il maestro Vigna abbia fatto ogni sforzo per raggiungere una sobrietà e una perspicuità di interpretazione lodevolissime. È certo in ogni modo che le difficoltà del *Falstaff*, specie per il lato orchestrale, sono enormi. La stessa nitidezza di costruzione, la castigatezza della tessitura melodica, che escludono ogni virtuosismo – e l'enfasi come il colore – obbligano il maestro a uno sforzo costante di equilibrio e di misura, nel trattare questa materia viva, incandescente e mobilissima. [...] Basti pensare alla scena del Parco di Windsor (resa con una perfezione da parte degli attori, dei cori e delle ballerine quasi inimitabile) nella quale la leggenda e la beffa, le danze ed il quadro sono un fresco incantesimo, disegnato con una purezza di linee e di tono che ha del miracoloso [...]

Gli interpreti tutti hanno reso mirabilmente questo fondamentale carattere della musica verdiana.

La Cannetti nella parte di Alice, si è rivelata artista finissima, dalla voce fresca e agile, dalla dizione signorile e propria. Il tenore Marcello Govoni ha confermato le sue eccezionali qualità di cantante squisito, dalla voce carezzevole e dolce e di interprete semplice, sobrio e commosso. Anche la Minghini Cattaneo – un'artista romagnola di fama sicura – merita ogni lode per la vivacità calda ed arguta che ha messo nell'interpretare la importante parte di Quickly e per la voce ricca di corpo e di vibrazioni, pieghevole ed espressiva. Il baritono Tegani, già applaudito nell'*Uomo che ride*, ha dato un efficacissimo risalto alla figura di Ford, sfoggiando una voce piena e potente, di sicuro effetto. La Romanelli ha resa con molta soavità e con dolcezza finissima la parte di Nannetta. Voce chiara e pastosa e finezza di interpretazione ha dimostrato la Maria Galeffi Fanti. Benissimo il Pini Corsi, dalla voce calda e dalla corretta dizione. Sciolti e comici i due scherani di Falstaff, Angelo Brambilla e Teofilo Dentale. Ottimi il corpo di ballo e le masse corali istruite dal maestro Morosini.

g. ga.

Anche più elogiativa la cronaca pubblicata su “Il Giornale degli artisti” del 1 giugno 1923, particolarmente calda nei confronti della Cannetti.

Lo spettacolo è riuscito splendidissimo. Arturo Vigna ha concertato l'opera con la maestria sapiente degli effetti e la foga che sono sue qualità eccezionali [...] Il baritono Mariano Stabile “Falstaff” è un protagonista che si è acquistato il favore entusiastico del pubblico. Egli regge la sua parte, come cantante e come attore, in modo impareggiabile [...] La Cannetti (Alice) che è una delle più interessanti figure che si conoscono in arte, ha un'estetica deliziosa. La sua arte è eminentemente suggestiva, la sua voce è fresca e soave, ha un metodo di canto che rivela uno studio accurato e un gusto finissimo, è inoltre un'attrice efficace e corretta. [...] La Minghini Cattaneo, con la sua arte ha soggiogato il pubblico dell'Alighieri. Ella si è subito rivelata cantante dalla voce calda, squisita e rende la parte di Quickly vera, viva, piena di brio [...]

Un tenore dalla voce pastosa, di bel timbro è il Govoni (Fenton) il quale ha fatto ammirare le sue qualità meritandosi replicati applausi. Il baritono Tegani (Ford) [...] dalla voce meravigliosa in tutti i registri, dai bassi ricchi di sonorità ai centri voluminosi e uguali, agli acuti di una purezza stupefacente è, si può dire, uno degli artisti più apprezzati. Il tenore Pini Corsi (Dott. Cajus) ha confermato pienamente le sue ottime qualità vocali e canta la sua parte con slancio e passione. Benissimo la Romanelli (Nannetta), la Galeffi-Fanti (Meg Page), il Brambilla (Bardolfo) e il Dentale (Pistola) che assieme a tutti gli altri riscuotono anche loro molti applausi.

Bene pure il corpo di ballo composto di giovani, vispe e graziose ballerine. La massa corale ottima addirittura, è all'altezza dello spettacolo e di ciò va tributata lode al bravo maestro Morosini che ne è stato l'istruttore.

Uno spettacolo di indubbio rango, dunque, e di fatto calorosamente accolto dai presenti, ma che non risollevò affatto le sorti economiche di una stagione che già con l'inaugurale *Uomo che ride*, pure apprezzato formalmente, aveva visto un limitato concorso di pubblico nelle repliche; e tale tendenza, anzi, si accentuò ulteriormente proprio per l'opera verdiana.

Non è casuale il fatto che nei decenni seguenti, caratterizzati dallo sclerotizzarsi del repertorio delle stagioni dell'Alighieri sui titoli più tradizionalmente popolari, di *Falstaff* non vi sia nemmeno l'ombra. Nemmeno gli anni Settanta, decisamente in controtendenza sotto questo profilo, riportano *Falstaff* all'Alighieri.

Esso ricompare ricompare finalmente, a sessantasei anni dalla prima locale, nel 1989, all'interno della rassegna estiva allora denominata Ravenna in Festival. La lunga attesa, se è possibile parlare in questi termini, fu quantomeno compensata dalla qualità eccezionale di uno spettacolo che rimane fra i più belli e omogenei di quegli anni. Esso utilizzava un'allestimento già presentato in scena al Regio di Parma e un cast in buona parte felicemente collaudato nella stagione precedente al Comunale di Bologna.

Come Mariano Stabile nel 1923 anche Juan Pons, protagonista della nuova edizione, allegava al suo Falstaff una fondamentale credenziale scaligera: l'apprezzatissimo debutto milanese nel 1980, sotto la direzione di Maazel e la regia di Giorgio Strehler, che l'aveva definitivamente imposto fra le grandi stelle del firmamento lirico internazionale, candidandolo di fatto a divenire il più autorevole specialista del ruolo nei decenni successivi. A prova del successo conseguito occorre ricordare non solo la partecipazione di Pons alla ripresa dell'allestimento con Maazel due anni dopo, ma anche a quelle non meno acclamate del 1993 e nel 1995 con la direzione di Riccardo Muti, da cui fu tratta una celebre incisione discografica. Anche a Ravenna, dove Pons si era esibito alla Rocca Brancaleone in *Rigoletto*, *Pagliacci*



Daniela Dessì (Alice) e Juan Pons (Falstaff).

Sopra e nelle pagine seguenti alcune immagini dall'allestimento di Falstaff andato in scena al Teatro Alighieri nell'agosto 1989 (Foto Giorgio Biserni).

Da sinistra a destra
Daniela Dessì, Carmen Gonzales,
Alida Ferrarini, Martha Senn
nell'atto I quadro II di Falstaff
(Ravenna 1989).



(1986) *Madama Butterfly* e *Lucia di Lammermoor* (1987), il suo Falstaff impressionò per la abilità nel piegare una voce ampia e risonante alle aeree trasparenze del dettato verdiano, e per l'interpretazione calibratissima, capace di passare con naturalezza dall'invettiva all'arguzia alla profferta galante, senza mai privare il cavaliere di Windsor della sua originaria dignità, raggiungendo nel monologo del terzo atto accenti di lancinante melanconia.

A fianco di Pons spiccava la presenza di una elegantissima Daniela Dessì, che avrebbe portato la sua Alice, con analoga eccellenza di risultati vocali ed interpretativi, anche alla Scala con Muti nel 1993 e 1995. Altri punti di forza dell'edizione ravennate erano l'esemplare Nannetta di Alida Ferrarini, autentica specialista del ruolo, la ragguardevole Meg della colombiana Martha Senn – già applaudite entrambe nel 1987 in *Carmen* alla Rocca Brancaleone – e il Ford vigoroso e tonante di Bruno Pola, in una delle sue caratterizzazioni più felici, registrata in video nel 1992 anche al Metropolitan di New York con James Levine. Quickly efficiente, ma a tratti un po' forzata e artefatta, era Carmen Gonzales, mentre nell'ingrato ruolo di Fenton Pietro Ballo si disimpegnò senza troppe sfumature ma con ragguardevole sicurezza vocale. Di buon rilievo anche il gruppo dei caratteristi, dal Cajus di Carlo Gaifa, cantante intelligente e versatile come pochi, capace di passare con disinvoltura da Monteverdi alla musica contemporanea, a Sergio Bertocchi e Mario Luperi, rispettivamente Bardolfo e Pistola (il secondo inciderà l'opera per la Decca con la direzione di Solti).

Gustav Kuhn, a capo dell'Orchestra e Coro del Comunale di Bologna, pur con qualche pesantezza, governò il tutto con notevole vigore e precisione, brillando soprattutto nelle lunari atmosfere dell'ultimo atto.

Assai apprezzabile anche la parte visiva che riprendeva l'elegante regia di Lluís Pasqual, con le scene di Koki Fregni, tanto suggestive negli interni, caratterizzati da rustici palchi lignei, quanto nel quadro conclusivo, gravitante attorno al ceppo superstite della quercia di Herne.

¹ Fu anche Rigoletto all'Adriano di Roma nel 1910, al Conservatorio di Pietroburgo nel 1911, al Costanzi di Roma nel 1913, al Coliseo di Lisbona nel 1917, al Municipal di Santiago nel 1919 e a Bologna nel 1921 (accanto a Lauri Volpi e a Toti Dal Monte), Amonasro in *Aida* alla Pergola di Firenze e al Municipal di Valencia nel 1916, all'Opéra di Parigi nel 1917, al Coliseo di Buenos Aires e al Municipal di Santiago nel 1919, mentre al Costanzi nel 1913 interpretò Germont in *Traviata*, oltre che il Barnaba della *Gioconda* ponchielliana. Nel 1917 fu anche Faraone in *Mosé* di Rossini accanto a De Angelis e Pertile al Coliseo di Buenos Aires.

² Partecipò anche alle prime assolute di *Alba eroica* di Monleone (Genova 1910), *Melisenda* di Merli (Venezia, Fenice, 9 febbraio 1913), *L'arabesca* di Monleone (Roma, Costanzi, 11 marzo 1913), *Abul* di Nepomuceno (Buenos Aires, Coliseo 30 giugno 1913), *Tucuman* di Bolero (Colón 1918), *Mistero* di Monleone (Fenice 1921), *Calabrese* di Poli (Ferrara 1921).

³ Al Falstaff di Stabile dedicò un interessante contributo Rodolfo Celletti in "Nuova Rivista Musicale Italiana", 1968, che comprende anche una memoria dello stesso cantante sulle prove con Toscanini in occasione del debutto scaligero.

⁴ Di un mutamento in direzione tenorile nel timbro di Stabile a partire dall'esperienza falstaffiana parla anche Eugenio Montale in un articolo apparso nel Corriere della Sera del 21 maggio 1968 (ripubblicato in Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, Milano 1981, pagg. 53-54).

⁵ Riprese l'attività nell'aprile 1909 interpretando Crisotemide nella prima nazionale di *Elektra* di Strauss alla Scala, accanto alla Kruscenisky e con la direzione di Vitale (6 aprile 1909). In un Album ricordo della stagione troviamo scritto: "La genialissima artista che dopo 7 anni d'abbandono della carriera, torna al teatro con una voce magnificamente timbrata ha preso parte all'*Ellettra* [sic] di Strauss, in un ruolo difficilissimo di soprano lirico e con successo impressionante che le schiude nuovamente la grande carriera. - La stampa locale unanime la proclama una delle migliori interpreti e delle più belle voci esistenti". Nel dicembre successivo interpretò Glauce nella riesumazione di *Medea* di Cherubini, con Ester Mazzoleni e Nazareno De Angelis; fu quindi (marzo 1910) Inez nell'*Africana* di Meyerbeer, con la Mazzoleni, Bassi, Viglione Borghese e De Angelis e partecipò alla prima rappresentazione assoluta di *Margherita* di Brüggemann (18 aprile 1910), sempre sotto la direzione di Vitale. Alla Scala fu anche Elsa in *Lohengrin* (1911/12), Desdemona in *Otello* (1913, con

Da sinistra a destra
Sergio Bertocchi, Mario Luperi,
Bruno Pola, Carlo Gaifa, Pietro
Ballo nell'atto I quadro II di
Falstaff (Ravenna 1989).



Calleja e Sammarco, direttore Serafin), Santuzza in *Cavalleria Rusticana* (1916) con la direzione dell'autore. Nel 1918 partecipò come Margherita alla celebratissima edizione scaligera di *Mefistofele* di Boito diretta da Toscanini nel cinquantenario dalla prima rappresentazione accanto a Nazareno De Angelis e a Beniamino Gigli, che debuttava nella sala del Piermarini e cantava per la prima (e ultima) occasione con la direzione di Toscanini. Al Regio di Torino debuttò nel 1911 con *Manon* di Massenet a fianco di Garbin (direttore Gui); nel 1913 cantò *Lohengrin* e nel 1915 *Otello*, sempre con la direzione di Panizza. Con *Otello* apparve anche nel 1916 al San Carlo di Napoli in *Otello*, a fianco di Rimini e Calleja e nel 1924 al Carlo Felice di Genova a fianco di Zenatello e Inghilleri. Nel novembre 1916 cantò *Bohème* a Bologna a fianco di Bonci e sotto la direzione di Marinuzzi. Celletti nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, II, annovera nella biografia della Cannetti anche un'Aida a Parma nel 1919, ma è un'evidente confusione con il basso Ugo Cannetti, che interpretava in quell'occasione il Re.

⁶ Legò così il suo nome alla prima assoluta di *Francesca da Rimini* di Zandonai (Torino, 19 febbraio 1914, direttore Panizza, con Crimi, Cigada, Paltrinieri e la giovane Besanzoni), opera che interpretò con frequenza anche in seguito (Torino 1915, con Pertile e Cigada, direttore Panizza; Modena 1925/26, con Palai e Nessi, Venezia 1925), ma anche alle prime italiane di *Feuersnot* di Richard Strauss (Scala, 16 novembre 1912) e della *Rondine* di Puccini (Bologna 5 giugno 1917, con Pertile e Toti dal Monte, direttore Panizza), altro cardine del suo repertorio; la presentò anche al Donizetti di Bergamo (1917), al Nuovo di Verona e al S. Carlo di Napoli (1918), oltre che a Venezia (1925). Presentò inoltre l'*Amore dei tre re* di Montemezzi nel 1914 al Colón di Buenos Aires, con De Angelis (prima locale), e l'anno seguente al Regio di Torino con Pertile, Cigada e la direzione di Panizza. Fu anche prima protagonista di *Aura* di Amilcare Zanella (Pesaro 1910), *Urania* di Alberto Favara (Milano 1818), *Farandola* di Antonio Lozzi (Milano 1923), *I misteri gaudiosi* di Nino Cattozzo (Venezia, Fenice, 6 giugno 1923, con Granforte e la Ferraris, ripresa nell'aprile 1925, con Tagliabue e l'Oltrabella) e *La Bisbetica domata* di Bottagisio, opera con cui diede l'addio alle scene (Verona, 17 marzo 1928), dedicandosi poi all'insegnamento a Milano.

La Cannetti ha lasciato una serie di 78 giri incisi per la Fonotipia negli anni immediatamente successivi al suo ritorno alle scene, che danno un quadro abbastanza ampio del suo repertorio: *Faust* (canzone del re di Thule e aria dei gioielli), *Traviata* (le due arie, i due duetti del primo atto con Bettino Cappelli, quello del terzo con Zenatello), *Loreley* ("Da che tutta"), *Iris* ("Io pingo"), *Madama Butterfly* (il duetto con Zenatello, le due romanze del secondo atto, e la scena della morte), *Lohengrin* (le due arie e il duetto con Cappelli), *Bohème* (duetto finale con Zenatello), la neonata *Fanciulla del West* ("Questa notte", "Laggiù nel Soledad"), *Africana* ("Addio terra nativa")

⁷ Sul luogo di nascita dovrebbe fare fede un articolo di "Musica e Musicisti" (n. 6, 15 giugno 1904, pag. 48) pubblicato in occasione dell'*Oro del Reno* scaligero, che indica appunto Zara. La data del 1868 riportata nel *Dizionario Enciclopedico Utet della Musica e dei Musicisti, Biografie*, VI, Torino, pag. 22) è sicuramente troppo tarda. Gli zii Giovanni Corsi (1822-1890) e Achille Corsi (1840-1906) furono rispettivamente baritono e tenore di notevole spicco (specie il primo), mentre la cugina Emilia (1870-1927) un soprano assai affermato. Il fratello di Gaetano, Antonio Pini Corsi (1858-1918), fu poi il più importante baritono buffo della sua epoca. Moglie di Antonio era il mezzosoprano Clorinda Pini Corsi (ignoro il cognome da nubile), attiva per almeno una ventina d'anni, che fu Meg nei *Falstaff* diretti da Toscanini alla Fenice di Venezia nel 1895 e al Regio di Torino nel 1895/96; ella apparve in alcune occasioni a fianco del marito, come a Sampierdarena nel 1885 (*Rigoletto*, *Trovatore* e *Barbiere*), nel *Falstaff* torinese citato e al Teatro Reinach di Parma nel 1902. Nel *Trovatore* di Sampierdarena oltre a Gaetano, Antonio e Clorinda cantava una Linda Corsi, che dovrebbe essere la moglie di Gaetano, secondo il *Dizionario Enciclopedico dell'Opera lirica* di H. Rosenthal-J. Warrack, ed. it. Firenze 1991; ma una Linda Corsi cantò già nel 1871 al Comunale di Bologna e successivamente al Regio di Parma, e quindi sarà piuttosto da considerare una cugina, ammesso che si tratti della stessa persona. Un tenore di nome Umberto Pini Corsi ha inciso alcune facciate a 78 giri all'inizio del secolo. Quanto al mezzosoprano fiorentino Rina Corsi, assai attiva sulle scene italiane dagli anni '30 agli anni '50, il *Grosses Sängerlexikon* di K. Kutsch e L.

Riemens, Bern und Stuttgart 1987, I. pag. 576, la vuole discendente anch'essa dalla famiglia.

⁸La carriera di Gaetano Pini Corsi sembra coprire oltre un cinquantennio. Si hanno infatti notizie di un *Don Pasquale* e *Linda di Chamounix* ad Empoli attorno al 1881. Nel 1884 cantò come Duca in *Rigoletto* ed Edgardo in *Lucia* al Teatro Ristori di Verona e nella stagione 1884/85 apparve al Real di Madrid in *Amleto* di Thomas, protagonista Mattia Battistini, *L'Africana* e *Crispino e la comare*, ancora con Battistini. Nel 1885 fu impegnato in un curioso *tour de force* al Teatro Modena di Sampierdarena, quando fu Duca in *Rigoletto*, Manrico in *Trovatore* (!) e Almaviva in *Barbiere di Siviglia*, sempre accanto al fratello Antonio e alla cognata Clorinda Pini Corsi. Il 25 dicembre affrontò poi al Teatro Margherita la prima locale di *La valle d'Andorra* di Halévy. Negli anni seguenti cantò come primo tenore per lo più in teatri popolari e di provincia (Politeama di Catania e di Genova, Storchi di Modena, Comunale di Forlì, e di Faenza, Guidi di Pavia), affrontando un nutrito gruppo di opere comiche (*Barbiere*, *Fra Diavolo*, *Elisir d'amore* oltre alle oggi desuete *Papà Martin* di Cagnoni, *Napoli di Carnovale* di De Giosa, *Pipelè* di De Ferrari, *Le donne curiose* e *Le educande di Sorrento* di Usiglio); ma non disdegnò anche *Faust*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, *Ballo in Maschera* e *La Sonnambula*. Nel 1890 debuttò al San Carlo come Leopoldo nell'*Ebrea* di Halévy, che due anni dopo cantò anche al Comunale di Bologna. Alla Scala, dove era apparso già nel 1894 come Guevara nel *Cristoforo Colombo* di Franchetti, si affermò come ottimo David ne *I Maestri Cantori di Norimberga*, opera inaugurale della stagione 1898/99, affidata alla direzione di Toscanini; apparve subito dopo come Cajus in *Falstaff* e come Pescatore in *Guglielmo Tell*. Nonostante continuasse ancora a prodursi come primo tenore in opere comiche su palcoscenici di provincia (nello stesso 1899 cantò *Barbiere di Siviglia* al Mariani di Ravenna e l'anno seguente tornò al Comunale di Forlì), la sua attività si orientò sempre più verso le parti di caratterista, a cui legò la sua fama. Partecipò così all'inaugurazione della stagione scaligera 1899/1900 interpretando Mime in *Sigfrido*, con Borgatti protagonista e la direzione di Toscanini; nello stesso ruolo apparve nel 1901 al Real di Madrid. Dopo aver cantato nel 1903 anche al Coliseo di Lisbona nel *Profeta* di Meyerbeer, tornò alla Scala nella stagione 1903/4, diretta da Cleofonte Campanini, dapprima nell'inaugurale *Oro del Reno* (l'esecuzione in lingua italiana), dove fu ancora Mime accanto a Borgatti, Didur e De Luca, poi nella prima assoluta di *Siberia* di Giordano (19 dicembre 1903), accanto alla Storchio, Zenatello e De Luca, quindi in quella sfortunatissima di *Madama Butterfly* di Puccini, imperniata sui medesimi interpreti, dove Pini Corsi impersonava Goro (17 febbraio 1904); interpretò infine Corentino in *Dinorah*, altro ruolo da lui prediletto, con la



Una scena dell'atto II quadro II di *Falstaff* (Ravenna 1899).

Barrientos e De Luca. Lo stesso anno apparve in *Maestri Cantori e Dinorah* al Comunale di Bologna, tornandovi per *Sigfrido*, sempre con Toscanini direttore, nel 1905; nella medesima stagione prese parte come Basilio ad una stellare edizione scaligera di *Nozze di Figaro* (Storchio, Russ, Didur, De Luca e il fratello Antonio Pini Corsi come Bartolo, con Campanini sul podio). Nel 1907 interpretò la parte del Matto nella prima assoluta di *Paolo e Francesca* di Mancinelli al Comunale di Bologna, sotto la direzione dell'autore, opera che cantò anche nel 1911 al Costanzi. Nei primi decenni del secolo Gaetano Pini Corsi apparve in molti importanti allestimenti wagneriani in Italia e all'estero. Nel 1906 e 1907 cantò al Regio di Torino rispettivamente in *Sigfrido* e nell'*Oro del Reno*, tornandovi nel 1908 per i *Maestri Cantori* e nel 1919 e 1925 per *Sigfrido*. In *Sigfrido* si presentò anche al Real di Madrid nel 1909 (dove apparve anche in *Amleto* con Titta Ruffo), a Genova nel 1911, al Massimo di Palermo nel 1923, a Trieste nel 1925, a Modena nel 1927/28. Apparve anche nei *Maestri Cantori* nel 1909/10 al San Carlo, con Campanini, e nel 1917 al Real di Madrid. Ormai giunto alla settantina continuò la sua attività, comparando nel 1929 in *Butterfly* e *Salome* al Politeama Reinach di Parma e partecipando nel 1931 alle stagioni liriche EIAR di Roma (*Il Re di Giordano*) e Torino (*Il Re, Madama Butterfly, Le donne curiose* di Wolf Ferrari). Le ultime notizie lo danno nel 1932 al Verdi di Ferrara in *Butterfly* e al Politeama Ariosto di Reggio Emilia in *Tosca*. Sull'anno di morte non sono in grado di fornire notizie.

Pini Corsi ha inciso varie facciate a 78 giri, per la Zonophone e soprattutto la Gramophone Record, per lo più in ruoli protagonisti, che comprendono arie donizettiane (*Maria di Rohan, Favorita, Lucrezia Borgia*), brani di operette (*Boccaccio di Suppè, Dall'ago al milione* di Dall'Argine, *Gheisha* di Jones), pagine di insieme da *Fra Diavolo, Faust, Traviata, Barbiere di Siviglia, Manon* di Massenet, *Chatterton* di Leoncavallo. Fra tutte, comunque, assumono particolare importanza "O bella mia" da *Siberia*, di cui Gaetano Pini Corsi fu primo interprete, con Giuseppe De Luca, Vittorio Pozzi Camolla e Oreste Gennari, e la prima incisione integrale di *Pagliacci*, effettuata nel 1908 con la direzione di Carlo Sabajno e la supervisione dello stesso Leoncavallo: a fianco del Peppe di Gaetano Pini Corsi cantavano Josephina Huguet (Nedda), Francesco Cigada (Tonio), Ernesto Badini (Silvio) e il celebre Antonio Paoli come protagonista (alcuni brani furono registrati in doppia versione con il Canio di Augusto Barbaini e il resto del cast immutato).

⁹ Irene Minghini-Boschi – questo il suo vero nome – aveva studiato dapprima con Cicognani nella sua città natale, e poi a Milano con Ettore Cattaneo, direttore della Ricordi, che sarebbe diventato nel 1920 suo marito. Dopo il debutto nel 1917 in *Trovatore* al Teatro Garibaldi di Savona, si presentò al Sociale di Brescia come Giglietta in *Isabeau* di Mascagni. Negli anni seguenti apparve in teatri minori (Carcano di Milano, Verdi di Carrara, Lizza di Siena, Mariani di Ravenna) interpretando prevalentemente *Aida* e *Trovatore*; nel settembre 1920 cantò allo Stadtteater di Zurigo *Rigoletto, Gioconda* (nel ruolo della Cieca) e *Un ballo in maschera*. Nel 1921 debuttava allo Sferisterio di Macerata (*Aida*), al Dal Verme di Milano (*Trovatore*) e al Regio di Parma (Cieca in *Gioconda*). Già nel 1922, comunque, cantava la *Messa da Requiem* all'Augusteo di Roma, con la direzione di Molinari, accanto alla Mazzoleni, Bonci e De Angelis, ritornandovi nel novembre 1924 sempre per *Messa da Requiem* e nell'aprile 1925 per *Transitus animae* di Perosi e per la Nona Sinfonia di Beethoven; con la *Messa verdiana*, diretta da Serafin, debuttò anche al San Carlo di Napoli, poche giorni prima delle recite ravennati (25 aprile 1923). Nel 1925 interpretò Laura in *Gioconda* all'Arena di Verona, tornandovi gli anni seguenti in *Trovatore, Aida* e Nona Sinfonia di Beethoven e ancora nel 1931, nel ruolo sopranile di Elena in *Mefistofele*. La sua grande affermazione si ebbe comunque nella stagione di Carnevale del Regio di Parma del 1925/26 (*Tristano, Norma, Un ballo in maschera*) e soprattutto al Comunale di Bologna nell'autunno seguente dove affrontò *Lohengrin* (Gigli, Cobelli, direttore Guarnieri), a cui seguirono *Trovatore* e *Aida*. L'esordio alla Scala avvenne solo nel marzo del 1928 con uno stellare *Trovatore* (Arangi Lombardi, Merli, Galeffi, Pasero, direttore Panizza), seguito dalla prima assoluta di *Fra Gherardo* di Pizzetti (16 maggio 1928, con Trantoul, la Cristoforeanu, Baccaloni, direttore Toscanini); l'anno seguente affiancò Pertile e Galeffi dapprima in *Lohengrin* (direttore Panizza) e poi in *Un Ballo in maschera* (direttore Santini), affrontata sullo stesso palcoscenico anche nel 1932 (Carena, Pertile, Galeffi, direttore Panizza). La sua carriera comprese nel frattempo importanti apparizioni al Covent Garden per tre stagioni consecutive (1928: *Boris* con Fedor Saljapin, *Aida* con la Giannini e Pertile; 1929: *Boris* con Šaljapin e Merli, *Gioconda*

con la Ponselle e Pertile, *Norma* con la Ponselle; 1930: *Aida* con la Turner, Merli, Pinza e la direzione di Barbirolli, *Norma* con la Ponselle), all'Opéra di Parigi, oltre che in Austria, Germania, Grecia, Spagna, Egitto e Sudamerica. Nella seconda metà degli anni '30 la Minghini Cattaneo tende a scomparire dai grandi teatri italiani; partecipò comunque alla prima rappresentazione assoluta di *Re Hassan* di Ghedini (Fenice di Venezia 26 gennaio 1939, con la Elmo, Pasero e Voyer, direttore Previtali). Nel 1941 diede il suo addio alle scene interpretando, accanto alla Cigna e alla Stignani, la Cieca in *Gioconda*: si tratta di un ruolo contraltile che aveva sostenuto in gioventù, prima di passare a quello mediosopranile di Laura e in un'occasione (Pavia 1930) addirittura a quello sopranile di *Gioconda*. La Cattaneo, che morì nel 1944 nella sua casa riminese sotto un bombardamento, ha lasciato una notevole documentazione sonora, che comprende edizioni complete Columbia di *Aida* e *Trovatore* a fianco di Pertile e la *Messa da Requiem* con Pinza e la direzione di Sabajno, sempre con accompagnamento dei complessi scaligeri.

¹⁰ Figlio di una cantante, Enrica Naldi, che perse la voce nel partorirlo, Govoni aveva studiato pittura e scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna (nel 1906 vinse un premio all'esposizione Francesco Francia), dedicandosi contemporaneamente allo studio del canto. Iniziò la sua carriera come baritono, debuttando probabilmente al Teatro Sociale di Casalmaggiore nel 1907 come David in *Amico Fritz*, ed comparendo l'anno seguente come primo baritono in *Bohème*, *Traviata* e *Werther* al Petruzzelli di Bari, ancora in *Werther* al Mariani di Ravenna e al Masini di Faenza, in *Faust* al Teatro Sociale di Vittorio Veneto. Dopo aver cantato *Bohème*, *Amico Fritz* e soprattutto *Werther* in vari teatri minori, nel 1910 debuttò alla Fenice come Slook in *La cambiale di matrimonio* di Rossini e l'anno seguente partecipò alla prima esecuzione italiana del *Cavaliere della Rosa* di Strauss al Teatro alla Scala, tornandovi l'anno seguente come Cajus ne *Le allegre comari di Windsor* di Nicolai, Geronimo nel *Matrimonio segreto* e partecipando anche alla prima italiana della *Fanciulla di Pskov* di Rimskij-Korsakov, a fianco di Šaljapin, sempre con la direzione di Serafin. Grandissimo successo raccolse nel gennaio 1913 come Arlecchino in *Le donne curiose* di Wolf Ferrari, opera che interpretò nell'arco di pochi mesi anche a Brescia, Como, Genova, Modena, Novara, Parma e al San Carlo di Napoli, anche in coppia con la moglie, il soprano Eleonora Fiorin. Nel 1915, dopo aver cantato al Nuovo di Verona in *Manon Lescaut*, *Wally* e in *Madama Butterfly*, interruppe l'attività per la guerra, durante la quale si dedicò a costruire protesi per mutilati. A una breve esperienza come attore di prosa nella compagnia di Tumiati, dove impersonò Feste nella *Dodicesima notte* di Shakespeare, seguì il ritorno al teatro lirico, ma la voce si era incredibilmente mutata in quella di un tenore leggero, e per un altro decennio si esibì in teatri italiani e stranieri in ruoli anche protagonisti con non minore successo. Dopo il debutto nel novembre 1918 al Comunale di Bologna come pro-



In alto:
Juan Pons nelle vesti di Falstaff.

Pag. 144:
Una scena dall'Atto III quadro II di Falstaff (Ravenna 1989).

tagonista di *Werther*, interpretò Cavaradossi in *Tosca* nel febbraio del 1919 al Masini di Faenza; si presentò quindi al Politeama di Genova in *Werther*, *Traviata* e *Pescatori di Perle*, ritornandovi nel 1920 come Gennaro in *Lucrezia Borgia* (protagonista la Mazzoleni) e *Flammen* in *Lodoletta*, opera affrontata anche al Bellini di Catania. Nello stesso anno apparve al Covent Garden in *Don Pasquale* e *Traviata*, al Costanzi in *Amico Fritz*, a Verona come David nei *Maestri Cantori* e al Malibran di Venezia ne *La figlia di Madame Angot* di Lecocq, opera presentata anche al San Carlo l'anno seguente, sempre accanto a Gaetano Pini Corsi e con la direzione di Vigna. Gli anni seguenti lo videro impegnato sovente in teatri della piccola provincia, ma cantò anche al Verdi di Trieste (1921, come David nei *Maestri Cantori* e Paolino in *Matrimonio Segreto*), al Cairo ed ad Alessandria d'Egitto (1923, in *Mefistofele*, *Traviata* e *Rigoletto*), al Comunale di Bologna (*Falstaff*, 1923) e di nuovo alla Scala nei *Quattro Rusteghi* di Wolf Ferrari, con la direzione di Panizza (1923). Nel 1924 fu alla Fenice di Venezia con *Barbiere*, al Covent Garden con *I dispettosi amanti* di Faelli e debuttò al Regio di Torino con *Barbiere* e *Falstaff*. Nell'anno seguente si presentò al Carlo Felice di Genova (*Sonnambula*), al Costanzi di Roma (*Rigoletto*) e a Trieste (*Le furie di Arlecchino* di Lualdi). Nel 1926 tornò alla Scala per i *Rusteghi*, sempre con la direzione di Panizza, subentrando poi a Francesco Dominici nelle repliche dei *Maestri Cantori*, a fianco di Journet, Pertile e la Zamboni, con Toscanini sul podio. Nel 1927, oltre a partecipare alla Fenice di Venezia alla prima assoluta di *Samaritana della Scala* di Vincenzo Gusmini (21 maggio, direttore Failoni), fondò e diresse la Compagnia dell'opera comica e lirica italiana, che per tre anni rappresentò in numerose città italiane varie opere del repertorio buffo e non solo, con un'orchestra stabile diretta in alternanza da Napoleone Annovazzi e Umberto Mugnai e un cast di cantanti dei quali faceva parte lo stesso Govoni, impegnato anche come regista. Nel marzo 1928 la Compagnia si presentò anche al Mariani di Ravenna con *Matrimonio segreto*, *Don Pasquale*, *Barbiere* ed *Elisir* (Govoni cantava nella prima e nella terza opera). Questa esperienza fu alla base di un ulteriore mutamento di indirizzo artistico, che raggiunse risultati forse ancora più eclatanti.

Nel dicembre 1929 infatti debuttò ufficialmente come regista del *Matrimonio segreto* al Regio Teatro dell'Opera di Roma, seguito dopo pochi giorni dal ben più impegnativo cimento di *Walchiria*: il successo conseguito (grazie anche ad una ammiratissima realizzazione della *Cavalcata*) aprì quindici anni di ininterrotta collaborazione con il massimo teatro lirico della capitale, dove curò per varie volte anche le regie di *Falstaff* con Stabile protagonista (1930, direttore Marinuzzi, 1936, 1939-40 e 1943, direttore Serafin). A Roma firmò le prime della *Vedova scaltra* di Wolf-Ferrari (1931), *Sadko* di Rimskij-Korsakov (1932), *Farsa amorosa* di Zandonai (1933) ed *Arlecchino* di Busoni, dove si presentò anche nelle vesti di attore (1942). Ma la sua attività interessò anche molti altri teatri italiani, compresa la Scala (*Il Campiello* di Wolf Ferrari, 1936) e il San Carlo (1940/42, fra cui il *Falstaff* inaugurale della Stagione 1940/41, direttore Serafin e protagonista Stabile) e vari teatri del Sudamerica. Come non bastasse, firmò oltre alla regia anche scene e costumi per *Rigoletto* al Colón di Buenos Aires e per le prime assolute di *La pulce d'oro* di Ghedini e *L'intrusa* di Pannain al Carlo Felice di Genova. Nominato nel 1936 titolare della cattedra di arte scenica al Conservatorio di S. Cecilia e nel 1939 di regia all'Accademia Chigiana, tenne questi incarichi fino alla morte, a pochi mesi dalla sua ultima regia, *I Quattro Rusteghi* di Wolf Ferrari, opera in cui cantava la figlia Marcella, che fu apprezzato soprano, ma anche attrice teatrale e cinematografica, regista e docente di arte scenica.

Govoni ha lasciato come tenore varie incisioni per la Columbia (le due romanze di Faust da *Mefistofele*, l'invocazione e le strofe di Ossian da *Werther*, le due romanze di Nadir dai *Pescatori di perle*, il Sogno da *Manon*, "Ah non credevi tu" da *Mignon*, il duetto delle ciliegie dall'*Amico Fritz*, con la Surinach) e per la Pathé (le due romanze da *Mignon*, le strofe di Ossian da *Werther*, "È il sol dell'anima" da *Rigoletto*, "Firenze è come un albero fiorito" da *Gianni Schicchi*, "O amore" da *Amico Fritz*, i duetti della *Traviata* con la Sassone-Soster e varie pagine di operetta registrate con il soprannome Gomarc)

¹¹ Nel 1907 apparve al Coliseo di Buenos Aires in *Aida* a fianco di Zenatello (come sostituto di Pasquale Amato), *Traviata*, con la Tetrizzini, *Sansone e Dalila*, con la Cucini e Zenatello; tre anni dopo partecipò con grande successo ad una stagione di operette. Al S. Carlo di Napoli debuttò nel 1911 (*La favola di Helga* di Santoliquido, *Marcella* di

Giordano) e vi tornò nelle stagioni 1912/14, 1918/19 e 1924/15 in svariatisimi ruoli di primo baritono in *Iris*, *Bohème*, *Falstaff*, *Tosca*, *Butterfly*, *Fedora*, *Ugonotti*, *Marcella*, *Il Sabba* di Perotti, *Jacquerie* di Marinuzzi diretta dall'autore, *La cena delle beffe* – come doppio di Stabile – *L'Elisir d'amore* accanto a grandissimi cantanti. Nel 1914 impersonò Silvio in una recita straordinaria di *Pagliacci* al Costanzi di Roma del 19 ottobre 1914, con la Bori, Caruso, De Luca, Badà e Toscanini sul podio. In questo ruolo affiancò regolarmente Caruso al Metropolitan di New York, dove cantò stabilmente dal 1914 al 1917, producendosi inoltre nei panni di Alfio, Marcello, Escamillo, oltre che in ruoli minori. Nel 1919 apparve al Colón come secondo baritono in *Trittico*, *Tosca*, *Lucrezia Borgia*, *Madame Sans-Gêne* e fu Schaunard accanto alla Muzio e a Gigli nella *Bohème*, diretta da Serafin. Nella stagione 1923/24 della Fenice di Venezia cantò in *Falstaff*, *Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, *Manon* di Massenet e *Radda* di Bianchini. Tegani, che morì a Milano nel 1937, ha effettuato anche incisioni per la G & T e la HMV (1906-1907). La nipote Emma è stato un soprano assai apprezzato nel repertorio verista e novecentesco.

¹² Apparve al S. Carlo di Napoli in repliche di *Manon* di Massenet (1925/26) e *Bohème* (1931/32).

¹³ Cantò a Ravenna nel 1919 come protagonista di *Tosca* e *Bohème* al Teatro Mariani, ritornandovi nel 1928 come comprimario in *Carmen*. All'Alighieri apparve come comprimario nel 1920, in *Fanciulla del West*, accanto a Stabile, nel 1922 come Fiorello in un *Barbiere* all'Alighieri con Basiola, Autori e Azzolini (presentato a Bagnacavallo l'anno seguente con lo stesso cast). Aveva anche cantato nell'*Uomo che ride* che precedeva *Falstaff*.

¹⁴ Al Costanzi di Roma, cantò dal 1912 al 1915 e dal 1918 al 1921 in numerosi ruoli, comprese parti di un certo rilievo, sia pure generalmente per poche repliche (Maddalena in *Rigoletto*, La Cieca in *Gioconda*, Ulrica in *Un Ballo in Maschera*). Partecipò alle stagioni 1913, 1919, 1920 e 1921 del Coliseo di Buenos Aires (prima assoluta di *Abul* di Alberto Nepomuceno, il 30 giugno 1913, con la Farneti, la Casazza, Stabile e Palet, direttore Marinuzzi), e impersonò anche Maddalena in *Rigoletto* (1920, a fianco di Lauri Volpi e Segura Tallien; 1921, con Toti Dal Monte, Rimini e Minghetti) e la Cieca in *Gioconda* (1921, con Gigli, Rimini e la César). Non sono a conoscenza di eventuali legami di parentela con Carlo Galeffi.

¹⁵ Dal 1910 al 1914 e poi nel triennio 1919/21 cantò al Coliseo di Buenos Aires, interpretando per lo più ruoli secondari di basso o di baritono (*Tosca*, *Salome*, *Traviata*, *Un ballo in maschera*, *L'Africana*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Aida*, *Parisina*), ma, nel secondo periodo, anche parti di rilievo come Colline ne *La Bohème* (accanto alla Dalla Rizza e Gigli), Konchak nel *Principe Igor* (1919, a fianco della Dalla Rizza, Schipa e De Angelis, direttore Marinuzzi), Hunding ne *La Walchiria* (1920, con Weingartner sul podio). Il 2 giugno 1912 al Coliseo partecipò alla prima mondiale di *Isabeau* di Mascagni, sotto la cui direzione interpretò anche *Guglielmo Ratcliff*. Nel 1912 debuttò al Costanzi di Roma come Strömminger in *Wally*, e vi ritornò nel 1916, dal 1918 al 1922 e dal 1924 al 1925, interpretando varie volte Mathieu in *Andrea Chénier*, Samuel in *Un Ballo in maschera*, Il Re in *Aida*, Colline ne *La Bohème*, partecipando alla prima esecuzione assoluta di *L'uomo che ride* di Pedrollo. Nella stagione 1915/1916 interpretò alla Scala sotto la guida di Marinuzzi *Aida* (Il Re), *La Battaglia di Legnano* (Barbarossa), *Andrea Chénier* (Mathieu). L'anno seguente, con la direzione di Panizza cantò in *Fernando Cortez* di Spontini (Montezuma), *Tosca* (Angelotti) e nella prima esecuzione assoluta di *Il macigno* di Victor De Sabata. Al Colón di Buenos Aires fu attivo dal 1915/18 e poi ancora nel 1922 e 1924. Nel 1920 a Chicago impersonò Tiresia nella prima mondiale dell'*Edipo Re* di Leoncavallo, protagonista Titta Ruffo, sotto la direzione di Marinuzzi. Nella stagione 1922/23 del Regio di Parma fu anche Saint Bris degli *Ugonotti*, a fianco di Fidelia Campiña e John Sullivan, sotto la direzione di Bellezza. Sposato con il soprano francese Madeleine Bugg (1894-1936), morì prematuramente a Milano nel luglio del 1926.

Cronologia di Falstaff a Ravenna

Teatro Alighieri 15, 17, 19, 20, 22, 23 maggio 1923

Mariano Stabile (Falstaff), Riccardo Tegani (Ford), Marcello Govoni (Fenton), Antonio Pini-Corsi (Cajus), Angelo Brambilla (Bardolfo), Teofilo Dentale (Pistola), Linda Cannetti (Alice), Maria Romanelli (Nannetta), Irene Minghini Cattaneo (Quickly), Maria Galeffi-Fanti (Meg); Maestro concertatore e direttore Arturo Vigna; Maestro del Coro Andrea Morosini; Direttore generale della messa in scena Antonio Lega.

Teatro Alighieri 1, 3, 5 agosto 1989

Juan Pons (Falstaff), Bruno Pola (Ford), Pietro Ballo (Fenton), Carlo Gaifa (Dottor Cajus), Sergio Bertocchi (Bardolfo), Mario Luperi (Pistola), Daniela Dessì (Alice), Alida Ferrarini (Nannetta), Carmen Gonzales (Quickly), Martha Senn (Meg); Orchestra del Teatro Comunale di Bologna; Cooperativa Artisti del Teatro di Parma; Maestro concertatore e direttore Gustav Kuhn; Maestro del coro Marco Faelli; Regia di Lluís Pasqual (ripresa da Emilio Sagi); Scene e costumi di Koki Fregni.



Discografia e videografia

Lorenzo Molajoli, *direttore della prima incisione discografica integrale di Falstaff (1932).*

Nell'ordine sono indicati: anno di incisione (anche luogo nel caso dei live, regia e allestimento nel caso dei video); edizioni conosciute; direttore; orchestra e coro; interpreti di Falstaff, Ford, Fenton, Cajus, Bardolfo, Pistola, Alice, Nannetta, Quickly, Meg

1932 Columbia GQX 10563/76 (14 dischi a 78 giri); Columbia EL 8 e QCX 10141/2 (3LP); EMI 3C 153-18 510 M (id.); EMI La Voce del Padrone 153-00695/6 (2LP); Video Artists International A 1098 (2CD); Arkadia The 78's 78024 (id.)

Lorenzo Molajoli; Coristi e Professori d'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano

Giacomo Rimini, Emilio Ghirardini, Roberto D'Alessio, Emilio Venturini, Giuseppe Nessi, Salvatore Baccaloni, Pia Tassinari, Ines Alfani Tellini, Aurora Buades, Rita Monticone

1937 (Live da Salisburgo) Cetra LO 46 (3 LP); Morgan Records 3701 (id.); Penzance Records 37 (id.); Melodram 21014 (2CD); Enterprise 315 (id.); Giuseppe Di Stefano Records GDS 21014 (id.); Grammofono AB 78707/08 (id.; Toscanini: The Salzburg Experience vol 4); Minerva MN-A36/37 (id.); Bongiovanni GB 1137/8 (id.); Arkadia HP 625.2 (id.); The 40s Label FTO 321/22 (id.).

Arturo Toscanini; Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker

Mariano Stabile, Piero Biasini, Dino Borgioli, Alfredo Tedeschi, Giuseppe Nessi, Virgilio Lazzari, Franca Somigli, Augusta Oltrabella, Angelica Cravcenko, Mita Vasari

1939 (Live da Lipsia, in tedesco) Preiser 0120046/47 (2 LP); FAL 1, JGK 2, Literar Mechana 0120046/7 (id.); Fono Preiser 90102 (2CD)

Hans Weisbach; Coro e Orchestra del Reichssender Leipzig
Hans Hotter, Arno Schellenberg, Philipp Rasp, Peter



Markwort, Wilhelm Ulbricht, Gottlieb Zeithammer, Henny Neumann-Knapp, Martina Wulf, Hedwig Fichtmüller, Else Ruzicka-Tegetthoff

1939 (Live da Vienna, in tedesco) Koch Schwann 31460-2 (2CD)

Wilhelm Loibner; Coro e Orchestra della Wiener Staatsoper

Alfred Jerger, Georg Monthy, Anton Dermota, Georg Maikl, William Wernigk, Nikolaus Zec, Ester Rethy, Dora Komarek, Elena Nikolaidi, Olga Levko-Antosch

1941 (Live da Vienna, in tedesco) Koch Schwann 31458-2 (2CD)

Klemens Krauss; Coro e Orchestra della Wiener Staatsoper

Georg Hann, Karl Ronenberg, Anton Dermota, Josef Witt, William Wernigk, Marjan Rus, Ester Rethy, Adele Kern, Elena Nikolaidi, Melania Bugarinovich

1949 (Live da New York) Golden Age of Opera EJS 250 (2LP); Arlecchino A 85-86 (2CD)

Fritz Reiner; Coro e Orchestra del Metropolitan Opera House di New York

Leonard Warren, Giuseppe Valdengo, Giuseppe Di Stefano, Leslie Chabay, Alessio De Paolis, Lorenzo Alvary, Regina Resnik, Licia Albanese, Cloe Elmo, Martha Lipton

1949 (Live da Torino) Cetra LPC 1207; Cetra CS 513/15 (id.); Cetra LPO 2019 (id.); Cetra 46 (2CD); Enterprise Fono Palladio PD 4108/09 (id.); Arkadia The 78's 78063 (id.); Warner Fonit 8573 82651-2 (id.)

Mario Rossi; Coro e Orchestra della RAI di Torino

Giuseppe Taddei, Saturno Meletti, Emilio Renzi, Gino Del Signore, Giuseppe Nessi, Cristiano Dalamangas, Rosanna Carteri, Lina Pagliughi, Amalia Pini, Anna Maria Canali

1950 (Live da New York) Victor LM 6111 (3LP); RCA RB 1 6163/5 (id.); RCA 73062/64 (id.); RCA AT 301 (id.); RCA 26.35012 (id.); RCA VL 46023 (id.); Great Opera Performances 31 (2LP); Memories 4140-1 (2CD); Music & Arts BWS 248 ATRA (id.); BMG RCA GD 60251 QR (id.); BMG RCA 72372 (Red Seal Series vol. 12) (id.); Arkadia The 78's 78079 (id.); BMG RCA 60326 (7CD; Toscanini Ed.).

Arturo Toscanini; Robert Shaw Chorale, NBC Symphony Orchestra

Giuseppe Valdengo, Frank Guarrera, Antonio Madasi, Gabor Carelli, John Carmen Rossi, Norman Scott, Herva Nelli, Teresa Stich-Randall, Cloe Elmo, Nan Merriman

1951 (Live da Milano) Cetra LO 14 (3LP); Unique Opera Records 111 (2LP); Nuova Era Memories HR 4500-1 (2CD); Nuova Era 2220-1 (id.)

Victor De Sabata; Coro e Orchestra del Teatro alla Scala

Mariano Stabile, Paolo Silveri, Cesare Valletti, Mariano Caruso, Giuseppe Nessi, Silvio Maionica, Renata Tebaldi, Alda Noni, Cloe Elmo, Anna Maria Canali

1952 (Live da Milano) Estro Armonico 017 (3LP); Foyer 1039 (id.) Victor De Sabata; Coro e Orchestra del Teatro alla Scala
Mariano Stabile, Paolo Silveri, Cesare Valletti, Mariano Caruso, Giuseppe Nessi, Italo Tajo, Renata Tebaldi, Rosanna Carteri, Cloe Elmo, Anna Maria Canali

1956 Columbia QCX 10244/46 (3LP); Columbia SAXQ 7324/26 (id.); EMI HMV SLS 5037 (id.); EMI La Voce del Padrone 153-00442-4 (id.); EMI 667-749668 2 CDS (2CD); Angel 49668 (id.); EMI CMS 5 67083-2 (id.)

Herbert von Karajan; Philharmonia Chorus e Philharmonia Orchestra

Tito Gobbi, Rolando Panerai, Luigi Alva, Tomaso Spataro, Renato Ercolani, Nicola Zaccaria, Elisabeth Schwarzkopf, Anna Moffo, Fedora Barbieri, Nan Merriman

1956 (Live da New Orleans) Video Artists International A 1056-2 (New Orleans Opera Archive vol. 4; 2CD e 1 VHS)

Renato Cellini; Coro e Orchestra della New Orleans Opera
Leonard Warren, Richard Torigi, André Turp, Virgilio Assandri, Luigi Vellucci, Norman Treigle, Vivian Della Chiesa, Audrey Schuh, Lizabeth Pritchett, Evelyn Sachs

1957 (Live da Glyndebourne) Replica ARPL 32454 (3LP); Replica 18 RPL 2454/56 (id.)

Vittorio Gui; Coro del Festival di Glyndebourne, Royal Philharmonic Orchestra

Geraint Evans, Antonio Boyer, Juan Oncina, Hugues Cuénod, John Lewis, Hervey Alan, Orietta Moscucci, Antonietta Pastori, Oralia Dominguez, Fernanda Cadoni

1957 (Live da Salisburgo) Hunt Arkadia KAR 226.2 (2CD)
Herbert von Karajan; Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker



Mariano Stabile e Renata Tebaldi
*in un momento dell'allestimento
scaligero di Falstaff del 1951/52,
diretto da Victor De Sabata (foto
Erio Piccagliani).*

Tito Gobbi, Rolando Panerai, Luigi Alva, Tomaso Spataro, Renato Ercolani, Mario Petri, Elisabeth Schwarzkopf, Anna Moffo, Giulietta Simionato, Anna Maria Canali

1958 (Live da Chicago) Historic Recording Enterprises 282 (2LP); Legato LCD 206-2 (2CD);
Legendary Recordings LRCD 1023 (id.)

Tullio Serafin; Coro e Orchestra del Lyric Opera di Chicago

Tito Gobbi, Cornell MacNeil, Alvinio Misciano, Mariano Caruso, Luigi Velucci, Kenneth Smith, Renata Tebaldi, Anna Moffo, Giulietta Simionato, Anna Maria Canali

1962 (Live da Napoli) Movimento Musica 03.022 (3LP)

Mario Rossi; Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli

Tito Gobbi, Renato Capecchi, Agostino Lazzari, Vittorio Pandano, Renato Ercolani, Enrico Campi, Renata Tebaldi, Mirella Freni, Fedora Barbieri, Anna Maria Rota (o Fernanda Cadoni?)

1963 RCA SER 5509-11 (3LP); Decca 2BB 104/06 (id.); Decca 417 168-4 (3MC); Decca 417 168-2 (2CD)

Georg Solti; Coro e Orchestra della RCA Italiana

Geraint Evans, Robert Merrill, Alfredo Kraus, John Lanigan, Piero De Palma, Giovanni Foiani, Ilva Ligabue, Mirella Freni, Giulietta Simionato, Rosalind Elias

1963 (in Russo) Melodya D 014197-202 (3LP); Melodija S 0961 (id.)

Alexandr Melik Pasa'ev; Coro e Orchestra del Teatro Bolshoi di Mosca

Viktor Nečipajlo, Vladimir Valajtis, Evgenij Rajkov, Andrej Sokolov, Nikolaj Zakharov, Mark Resetin, Galina Visneskaja, Marija Zvezdina, Valentina Levko, Irina Arkhipova

1963 (Live da L'Aia) Verona 27095-96 (2CD)

Carlo Maria Giulini; Nederlands Kamerkoor, Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam

Fernando Corena, Renato Capecchi, Luigi Alva, Mario Carlin, Florindo Andreolli, Enrico Campi, Ilva Ligabue, Mirella Freni, Fedora Barbieri, Fernanda Cadoni

1966 CBS 72493/5 (3LP); Decca SET 3002/1-3 (id.); CBS M2K 42535 (2CD); Sony M2K 42 535 (id.).

Leonard Bernstein; Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker

Dietrich Fischer-Dieskau, Rolando Panerai, Juan Oncina, Gerhard Stolze, Murray Dickie, Erich Kunz, Ilva Ligabue, Graziella Sciutti, Regina Resnik, Hilde Rössl-Majdan

1973 (Live da Dublino) Tima Club MPV 29 (2LP)

Napoleone Annovazzi; Chorus and Orchestra of the Irish Radio

Attilio D'Orazi, Giorgio Gatti, Antonio Bevacqua, Brendan Cavanagh, Angelo Mercuriali, Giovanni Gusmeroli, Anna Maria Balboni, Niculina Mirea Curta, Silvana Mazzieri, Ruth Maher

1976 (video, regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle)
Pickwick SLL 7014 (VHS); Video Artists International 69008 (id.); Longman SL 2001 (id.)

Sir John Pritchard; The Glyndebourne Chorus, London Philharmonic Orchestra

Donald Gramm, Benjamin Luxon, Max-René Cosotti, John Fryatt, Bernard Dickerson, Kay Griffel, Elizabeth Gale, Nucci Condò, Reni Penkova

1978 (video, regia di Götz Friedrich) Decca 071 403-1 (LD); Decca 071 403-3 DH (VHS)

Sir Georg Solti; Wiener Staatsoperchor, Wiener Sängerknaben, Wiener Philharmoniker

Gabriel Bacquier, Richard Stilwell, Max-René Cosotti, John Lanigan, Peter Maus, Ulrik Cold, Karen Armstrong, Jutta-Renate Ihloff, Marta Szirmay, Sylvia Lindenstrand

1980 Philips 6769 060 (3LP); Philips 412263 2 PH (2CD); DG 447 686-2 (id.)

Herbert von Karajan; Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker

Giuseppe Taddei, Rolando Panerai, Francisco Araiza, Piero De Palma, Heinz Zednik, Federico Davià, Raina Kabaivanska, Janet Perry, Christa Ludwig, Trudeliese Schmidt

1982 (Live da Los Angeles) DG 2741 020 (3LP); DG 410503 2 GH (2CD); DG 459 046-2 (2 CD)

Carlo Maria Giulini; Los Angeles Master Chorale, Los Angeles Philharmonic Orchestra

Renato Bruson, Leo Nucci, Dalmacio Gonzalez, Michael Sells, Francis Egerton, William Wildermann, Katia Ricciarelli, Barbara Hendricks, Lucia Valentini Terrani, Brenda Boozar



Dietrich Fischer-Dieskau, protagonista dell'incisione di Falstaff effettuata dalla CBS nel 1966, in corrispondenza alle recite alla Staatsoper di Vienna con la direzione di Leonard Bernstein e la regia di Luchino Visconti.

1982 (Live video da Londra) Video Artists International 04-A1-023 (2 LD); CGD Videosuono 061003 (VHS); NVC Arts 3984 26656-3 (id.); Castle Vision CVI 2001 (Id.)

Carlo Maria Giulini, Coro e Orchestra della Royal Opera House Covent Garden di Londra
Renato Bruson, Leo Nucci, Dalmacio Gonzalez, John Dobson, Francis Egerton, William Wildermann, Katia Ricciarelli, Barbara Hendricks, Lucia Valentini Terrani, Brenda Booser

1982 (Live video da Salisburgo, regia di Herbert von Karajan, scene di Günther Schneider-Siemssen, costumi di Georges Wakhevitch) Sony Classical S2LV 48 422 (2 LD), S2LV 48 422 5 (VHS)
Herbert von Karajan, Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker
Giuseppe Taddei, Rolando Panerai, Francisco Araiza, Piero De Palma, Heinz Zednik, Federico Davià, Raina Kabaivanska, Janet Perry, Christa Ludwig, Trudeliese Schmidt

1985 (Live da Napoli) Serenissima C360 174-5 (2 CD)
Daniel Oren; Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli
Sesto Bruscantini, Leo Nucci, Frank Lopardo, Piero De Palma, Tullio Pane, Mario Luperi, Raina Kabaivanska, Alida Ferrarini, Márta Szirmay, Raquel Pierotti

1991 BMG RCA 09026 60705 (2CD)
Colin Davis; Coro e Orchestra della Radio Bavarese
Rolando Panerai, Alan Titus, Frank Lopardo, Piero De Palma, Ulrich Röss, Francesco Ellero D'Artegna, Sharon Sweet, Julie Kaufmann, Marilyn Horne, Susan Quittmeyer

1992 (Live video da New York; regia, scene e costumi di Franco Zeffirelli) DGG 072 434 1 (LD); DGG 072 434-3 (VHS)
James Levine; Coro e Orchestra del Metropolitan Opera House di New York
Paul Plishka, Bruno Pola, Frank Lopardo, Piero De Palma, Anthony Laciura, James Courtney, Mirella Freni, Barbara Bonney, Marilyn Horne, Susan Graham

1993 Decca 440 650-2 (2CD)
Georg Solti; Rundfunkchor Berlin, Berliner Philharmoniker
José van Dam, Paolo Coni, Luca Canonici, Kim Begley, Pierre Lefebvre, Mario Luperi, Luciana Serra, Elizabeth Norberg-Schulz, Marjana Lipovsek, Susan Graham

1993 (Live da Milano) Sony S2K 58961 (2 CD)
Riccardo Muti; Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano
Juan Pons, Roberto Frontali, Ramon Vargas, Ernesto Gavazzi, Paolo Barbacini, Luigi Roni, Daniela Dessi, Maureen O'Flynn, Bernadette Manca Di Nissa, Dolores Ziegler

1996 Naxos 8.660050-1 (2CD)

Will Humburg; Coro e Orchestra dell'Opera di Stato Ungherese
Domenico Trimarchi, Roberto Servile, Maurizio Comencini,
Enrico Facini, Alessandro Cosentino, Franco De Grandis, Julia
Faulkner, Dilbèr, Anna Maria Di Micco, Anna Bonitatibus

1997 (Live, da Lecce) Kicco Classic KC 007 (2CD)

Elisabetta Maschio; Associazione Corale Rossini, Orchestra
dell'Istituzione Concertistico Orchestrale della Amministra-
zione Provinciale di Lecce

Mauro Buda, Ferdinando Ciuffo, Carlo Allemano, Gianluca
Floris, Nicola Pamio, Davide Baronchelli, Giovanna Donadini,
Alida Barbasini, Patrizia Patelmo, Rosanna Mancarella

2000 Philips 462 603-2 (2 CD)

John Eliot Gardiner; Monteverdi Choir; Orchestre
Révolutionnaire et Romantique

Jean-Philippe Lafont, Anthony Michaels-Moore, Antonello
Palombi, Peter Bronder, Francis Egerton, Gabriele Monici; Hillevi
Martinpelto, Rebecca Evans, Sara Mingardo, Eirian James

Le più antiche testimonianze discografiche di *Falstaff* sono probabilmente le incisioni acustiche di “Quando ero paggio” effettuate da Antonio Scotti per la G&T nel 1902 e per la Victor nel 1903, in entrambi i casi accoppiate nella stessa facciata alla serenata di Don Giovanni. L'anno seguente la Fonotipia affidò la stessa pagina di Falstaff al suo primo interprete, Victor Maurel; il grande baritono francese, all'epoca già in avanzato declino, ripete le strofe per tre volte, le prime due in italiano, l'ultima in francese, intervallate dagli applausi di un finto pubblico che reclama il bis! Per la stessa casa discografica nel 1905 il cinquantenne Antonio Magini Coletti, altro Falstaff illustre a cavallo del secolo, incise su due facciate a 78 giri l'intero duetto con Quickly affiancato dall'apprezzabile Elisa Petri, mentre quattro anni dopo fu la volta della scena del secondo atto con Alice, nella fattispecie Giuseppina Finzi Magrini, conclusa dall'immane “Quando ero paggio”. Nel 1909 Scotti affrontò



Antonio Scotti, *Falstaff* con
Toscanini al Metropolitan di New
York e al Teatro alla Scala, primo
baritono ad incidere in disco una
pagina dall'opera verdiana (1903).

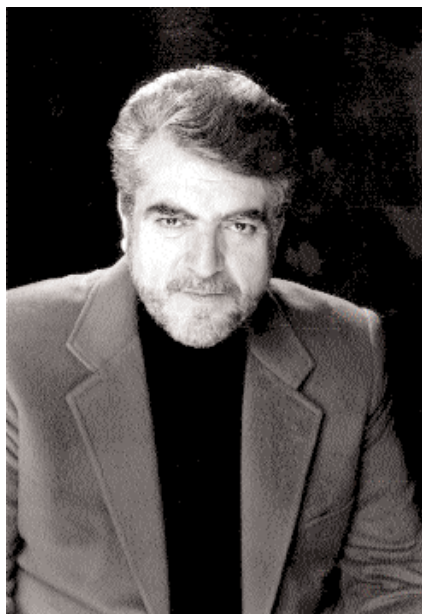
per la Victor il monologo del primo atto, e reincise “Quando ero paggio”, pagina affrontata l’anno seguente anche per la Gramophone da Mario Sammarco, Falstaff toscandiniano a Buenos Aires e alla Scala; nel 1917 fu la volta, per la Pathè, di Giacomo Rimini, che avrebbe tredici anni più tardi partecipato alla prima integrale. Titta Ruffo, Falstaff al Colon nel 1916, incise il monologo del primo atto e “Quando ero paggio” rispettivamente nel 1921, per la Gramophone, e nel 1923, per la HMV. Al trionfo scaligero di Mariano Stabile nel 1921/22 non rimase insensibile la Fonotipia che gli fece incidere i monologhi del primo e del terzo atto, parte della scena con Ford del secondo atto, con il baritono Beretin, e quella con Alice, compreso “Quando ero paggio”, con la Guerrieri (per la Fonotipia Beretin cantò lo stesso duetto anche con Anafesto Rossi, che incise pure il monologo del primo atto). Nel 1926 Stabile registrò per la Columbia il monologo del primo atto e la scena con Alice, affiancato da Natalia De Santis; di tre anni successivo è un 78 giri Columbia con “So che se andiam la notte” dal primo atto (2 facciate), in cui a Stabile si affiancano il Bardolfo di Romeo Boscacci e il Pistola di Aristide Baracchi. Del 1910 è l’incisione Victor di “Sul fil d’un soffio etesio” di Frances Alda, Nannetta ufficiale al Metropolitan dal 1909 al 1927, mentre il sonetto di Fenton fu affrontato nel 1917 dal Karl Erb per la Odeon, in tedesco, e nel 1921 da Tito Schipa per la HMV. Fra i brani isolati precedenti l’era del microscolto saranno inoltre da ricordare le versioni della canzone di Nannetta incise da Toti Dal Monte per la HMV, con Carlo Sabajno direttore, e da Lina Pagliughi per la Cetra, oltre alla canzone di Fenton registrata da un giovane Ferruccio Tagliavini sempre per la Cetra, con l’Orchestra dell’Eiar diretta da Tansini, e al monologo di Ford inciso nel 1940 da Leonard Warren per la Victor. Al 1942 risale una ridottissima selezione di *Falstaff* per la Telefunken con l’Orchestra della Scala diretta da Alberto Erede, protagonista Stabile affiancato da Vittoria Palombini (Quickly), Giuseppe Nessi (Bardolfo), Luciano Donaggio (Pistola), Afro Poli (Ford). Nel 1948 i due monologhi del I e III atto con Stabile uscirono anche per la HMV.

Nel 1965 è stata registrata in studio dalla Decca (Decca 452 691 4) una ampia selezione di *Falstaff* con la New Symphony Orchestra of London diretta da Edward Downes: gli interpreti sono Fernando Corena (protagonista), Renato Capecchi (Ford), Luigi Alva (Fenton), Michael Langdon (Bardolfo), Ilva Ligabue (Alice), Lydia Marimpietri (Nannetta), Regina Resnik (Quickly), Fernanda Cadoni (Meg). All’inizio degli anni ’80 fu messa in commercio dalla Longanesi, per il circuito delle edicole, una selezione di *Falstaff* tratta dalla registrazione, mai pubblicata integralmente a mia conoscenza, di un’esecuzione radiofonica RAI del 1958, con un cast ragguardevole: Tullio Serafin dirige Coro e Orchestra della Rai di Milano; cantano Giuseppe Taddei, Scipio Colombo, Luigi Alva, Mario Carlin, Renato Ercolani, Franco Calabrese, Rosanna Carteri, Anna Moffo, Fedora Barbieri, Anna Maria Canali.

Alle integrali segnalate sono da aggiungere quella diretta da Haitink nel 1999/2000 al Covent Garden, con regia di Graham Vick, videoregistrata dalla BBC (Terfel, Frontali, Frittoli, Manca Di Nissa) e l’edizione in CD di imminente uscita con i Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado, protagonista ancora Bryn Terfel (Deutsche Grammophon).

Gli artisti

Juan Pons



Con il trionfale debutto nel 1980 al Teatro alla Scala in *Falstaff* con la regia di Giorgio Strehler e la direzione di Lorin Maazel, Juan Pons si è rivelato come uno dei più importanti baritoni della scena internazionale. Da quel momento la sua è stata una presenza costante nei maggiori teatri del mondo, dalla Scala al Metropolitan di New York, dalla Staatsoper di Vienna al Covent Garden di Londra, dall'Opera di Parigi a quella di Zurigo, dal Liceo di Barcellona all'Arena di Verona.

Ha affrontato con successo i più importanti ruoli baritonali verdiani in *Ernani*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Simon Boccanegra*, *Un Ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Aida*, oltre a *Falstaff*, interpretato ancora alla Scala con Riccardo Muti in occasione del centenario della prima rappresentazione nel 1993. Canta inoltre con particolare frequenza il repertorio pucciniano e verista: Scarpia in *Tosca*, Sharpless in *Madama Butterfly*, Gianni Schicchi, Michele ne *Il Tabarro*, Jack Rance ne *La Fanciulla del West* di Puccini, Tonio in *Pagliacci* di Leoncavallo, Alfio in *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, Gérard in *Andrea Chénier* di Giordano. Accanto alle opere del grande repertorio, Juan Pons ha anche affrontato titoli meno noti come *Gemma di Vergy* e *Roberto Devereux* di Donizetti, *Aroldo* di Verdi, *Hérodiade* di Massenet e *La Fiamma* di Respighi.

Ha collaborato con importanti direttori d'orchestra come Lorin Maazel, James Levine, Giuseppe Sinopoli, Riccardo Muti e con registi come Giorgio Strehler e Franco Zeffirelli, che l'ha diretto in una produzione video di *Pagliacci* pubblicata da Philips. Più volte protagonista nelle inaugurazioni delle stagioni del Metropolitan di New York (anche in *Un Ballo in maschera*, con la direzione di Levine), fra i suoi recenti successi annovera *Rigoletto* a Zurigo e Parigi, *Tosca* a Barcellona, *Pagliacci* in Giappone, *Aida* e *Madama Butterfly* all'Arena di Verona. Nella stagione 1997/98, tra altro, ha partecipato alle acclamatissime produzioni di *Sly* di Wolf-Ferrari accanto a José Carreras e de

La cena delle beffe di Giordano presentate ambedue all'Opera di Zurigo, apparendo inoltre in *Aida* al Teatro Real di Madrid. Nell'estate del 1998 ha interpretato al Ravenna Festival *Pagliacci*, a fianco di Plácido Domingo, con la direzione di Riccardo Muti e la regia di Liliana Cavani. Nella stagione 1998/99 è stato protagonista di *Gianni Schicchi* nella tournée del Teatro Comunale di Bologna in Giappone, Gerard in *Andrea Chénier* al Teatro Bellini di Catania. Inoltre ha cantato alla Staatsoper di Vienna *Aida* e *Tosca*, al Comunale di Bologna *La Cena delle beffe*, a Toulouse *Tosca*, ritornando poi a Zurigo con *Luisa Miller* e *Un Ballo in Maschera*; ha cantato inoltre *Rigoletto* all'Opera di San Paolo in Brasile.

Nella Stagione 1999/2000 ha interpretato *Pagliacci* a Catania, *Rigoletto* a Parigi, *Tosca* a Tokyo, *La Traviata* (con Zubin Mehta) e *Pagliacci* (con Bruno Bartoletti) a Firenze, *Rigoletto* all'Opera Bastille di Parigi, *La Traviata* a Siviglia.

Nel 2001 ha cantato in *Nabucco* a Zurigo, *Aida* a Barcellona, *Falstaff* a Mahon, apparendo inoltre varie volte al Metropolitan ed effettuando una tournée in Giappone. Tra i suoi impegni della presente stagione ricordiamo anche *Nabucco* a Busseto, *Otello* a Trieste, il *Trittico* di Puccini a Nizza, *La Traviata* a Barcellona, *Falstaff* a Zurigo, *Butterfly* al Metropolitan di New York.

Roberto Frontali



Dopo aver debuttato all'Opera di Roma con *Agnese di Hohenstaufen* si è imposto nei maggiori teatri italiani ed internazionali come uno dei più accreditati interpreti del repertorio belcantistico, passando con intelligenza attraverso Bellini, Donizetti, Rossini e alcuni titoli verdiani. Nel 1992 ha interpretato al Ravenna Festival Severo in *Poliuto* sotto la direzione di Gianandrea Gavazzeni ottenendo un grande successo, in seguito al quale ha debuttato al Metropolitan Opera House di New York e nel 1993 alla Scala di Milano in *Beatrice di Tenda* di Bellini. Nel massimo teatro milanese è poi tornato con *Il Barbiere di Siviglia* diretto da Chailly, e con *Don Pasquale*, *Falstaff* e *La Traviata*, frutti di un forte sodalizio artistico con Riccardo Muti. Nelle stagioni 2001/2 sarà ancora alla Scala con *La Traviata* e *Falstaff* sempre con la direzione di Muti.

Nelle passate stagioni *Il Barbiere di Siviglia*, ruolo chiave della sua carriera, lo ha portato a Ferrara Musica (con la direzione di Claudio Abbado), a Roma, al Rossini Opera Festival di Pesaro, a Vienna, Tokyo, Nizza, Metropolitan di New York e al Covent Garden di Londra.

Al Maggio Musicale Fiorentino dove ha recentemente debuttato in *Eugenij Onegin* sotto la direzione di Semyon Bychkov, ha cantato *L'Elisir d'amore*, *Il Barbiere di Siviglia* e *Lucia di Lammermoor* diretta da Zubin Mehta (edizione consegnata anche al disco e portata in tournée a Tokyo). Ha aggiunto al suo repertorio *La Favorita* di Donizetti, cantandola a Tokyo ed all'Opera di Roma ed *Il Pirata* di Bellini interpretato alla Deutsche Oper di Berlino con la direzione di Viotti. Sono seguiti *Don Carlos* a Genova, Bologna ed al Festival di Santander.

Recentemente ha rivestito i panni di Falstaff alla Staatsoper di Francoforte e si è presentato con *Ernani* e *Il Trovatore* all'Opernhaus di Zurigo e con *Don Carlo* al Carlo Felice di Genova. Nel corso della stagione 2000-01 ha preso parte all'inaugurazione della rinnovata Royal Opera House, Covent Garden di Londra interpretando Ford in una nuova produzio-

ne di *Falstaff* ed ha ottenuto grande successo con *Ernani* al Teatro Carlo Felice di Genova.

Il 2000 si è concluso con l'acclamato debutto in una nuova produzione di *Trovatore* di Verdi al Teatro Metropolitan di New York.

Nel gennaio del 2001 ha cantato al Teatro Bellini di Catania *Il Pirata*. Sarà in seguito al Teatro La Maestranza di Siviglia con *Il Trovatore*, al Festival D'Orange ed al Teatro Comunale di Bologna con le nuove produzioni di *Falstaff*, *La Favorita* ed *Ernani*. In questa stagione tornerà all'Arena di Verona con *La Traviata*. Nel 2003 è già confermata la sua presenza alla Lyric Opera di Chicago con una nuova produzione di *Traviata* ed al Metropolitan di New York per alcune riprese di *Trovatore*, *Traviata* e *Luisa Miller*. Sarà inoltre alla Staatsoper di Dresda con una nuova produzione di *Don Carlo*.

Le sue incisioni discografiche comprendono: *Falstaff* per la Sony (dall'edizione scaligera con la direzione di Muti), *Le Nozze di Figaro*, *Il Barbiere di Siviglia* e *L'Elisir d'amore* per la Naxos, *Lucia di Lammermor* per la Fonè, *Il Pirata* per la Berlin CD, *La Cambiale di matrimonio* e *La Straniera* per la Fonit Cetra.

Juan Diego Florez



È nato nel 1973 a Lima in Perù, dove ha iniziato i suoi studi musicali, proseguiti poi presso il Curtis Institute di Philadelphia. Ha studiato dal 1994 con Ernesto Palacio, che l'ha introdotto alla vocalità rossiniana.

Nell'agosto del 1996 ha debuttato con *Matilde di Shabran* al Rossini Opera Festival di Pesaro, riscuotendo un successo straordinario, che lo ha imposto come uno dei più richiesti tenori lirico-leggeri del panorama lirico internazionale.

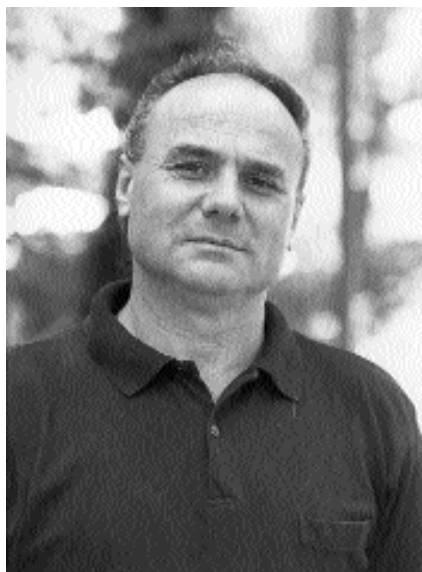
Ha preso così avvio una brillante carriera che lo ha visto esibirsi sotto la guida di direttori come Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Christophe Rousset, Antonio Pappano, Gianluigi Gelmetti, Carlo Rizzi, Daniele Gatti, Myung-Whun Chung, Neville Marriner, James Levine, John Eliot Gardiner, Roberto Abbado, nei maggiori teatri del mondo, dal Teatro alla Scala all'Opéra di Parigi, dal Liceo di Barcellona al Covent Garden, dalla Staatsoper di Vienna a quella di Monaco di Baviera.

Ricordiamo in particolare *Armide* di Gluck, *Falstaff* di Verdi, *Il Cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini al Teatro alla Scala, *Nina pazza per amore* di Paisiello al Teatro Strehler di Milano e a Ravenna Festival, *Le Comte Ory* di Rossini e *Falstaff* al Comunale di Firenze, *Elisabetta regina di Inghilterra* di Rossini al Covent Garden di Londra, *Semiramide* di Rossini al Konzerthaus di Vienna, *La Cenerentola* di Rossini al Carlo Felice di Genova, *Il signor Bruschino*, *Petite messe solennelle*, *La Cenerentola* e *Un viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival di Pesaro, *La Sonnambula* di Bellini, *Maria Stuarda* di Donizetti e *Stabat Mater* di Rossini al Regio di Torino, ancora lo *Stabat* all'Accademia di Santa Cecilia, *Alahor in Granata* di Donizetti al Teatro La Maestranza di Siviglia, *L'Italiana in Algeri* di Rossini al Filarmonico di Verona, *Il Barbiere di Siviglia* all'Opera di Roma, ancora *Barbiere* e *Italiana* alla Staatsoper di Vienna, *Stabat Mater* di Rossini alla San Francisco Symphony.

Florez ha anche in repertorio numerosi titoli mozartiani (*Mitridate, re di Ponto, Il Re pastore, Die Entführung aus dem Serail, Don Giovanni, Così fan tutte, Die Zauberflöte*). Vincitore del Premio della Critica Italiana “Abbiati”, come miglior cantante maschile del 1999, Florez ha intensissimi impegni fino al 2006, che lo vedranno attivo alla Scala di Milano, al Covent Garden di Londra, al Metropolitan di New York, Staatsoper di Vienna, Festival di Salisburgo, Opéra Bastille e Châtelet di Parigi, Comunale di Bologna, Massimo di Palermo, Rossini Opera Festival di Pesaro, San Francisco Opera, Lyric Opera of Chicago, e in Giappone.

Varie le sue incisioni discografiche, tra cui *Alahor in Granata* di Donizetti, *Il tutore burlato* di Martín y Soler, *Il barbiere di Siviglia*, *Semiramide*, *Le nozze di Teti e di Peleo* e *Stabat Mater* di Rossini, *L'Étoile du nord* di Meyerbeer, e un recital rossiniano con Vesselina Kasarova. Sono in programma altre incisioni discografiche per BMG e Decca: con quest'ultima ha recentemente firmato un prestigioso contratto di esclusiva.

Ernesto Gavazzi



Ha studiato al Conservatorio di Milano con Bruno Carmassi e alla Scuola del Teatro alla Scala con Vladimiro Badiali. Nel 1971 ha debuttato a Treviso come Nemorino in *Elisir d'amore* di Donizetti, dedicandosi poi al repertorio belcantistico italiano interpretando Paolino ne *Il Matrimonio segreto* di Cimarosa, Giocondo ne *La Pietra di paragone*, Milfort ne *La Cambiale di matrimonio*, Almaviva in *Il Barbiere di Siviglia*, Don Ramiro ne *La Cenerentola* di Rossini, Elvino ne *La Sonnambula* di Bellini. La sua carriera si è sviluppata nei principali teatri italiani e particolarmente al Teatro alla Scala, dove ha sostenuto innumerevoli parti da caratterista sotto la guida dei maggiori direttori d'orchestra, da Muti ad Abbado, da Maazel a Gavazzeni. Ha inoltre cantato al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles ed è stato più volte ospite del Rossini Opera Festival di Pesaro, dove ha partecipato alla ripresa moderna de *Un viaggio a Reims*, poi cantata anche alla Scala. Nel 1994 è stato Flavio in *Norma* di Bellini diretta da Riccardo Muti a Ravenna Festival, da cui è stata tratta anche una incisione discografica, e vi è ritornato per *Nabucco* l'anno seguente.

Numerosissime le sue incisioni discografiche fra cui *Le Nozze di Figaro* di Mozart, *La Donna del lago*, *Guglielmo Tell* di Rossini, *Attila*, *Rigoletto*, *I Vespri Siciliani*, *La Forza del destino*, *Falstaff* di Verdi, *Mefistofele* di Boito, *Pagliacci* di Leoncavallo, *Manon Lescaut* e *Tosca* di Puccini sempre con la direzione di Riccardo Muti, *Aida* di Verdi diretta da Lorin Maazel, *Un Viaggio a Reims* diretto da Abbado, *Anna Bolena* di Donizetti con Joan Sutherland e la direzione di Bonynghe. Ad esse si aggiungono numerose videoregistrazioni fra cui *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e *Fedora* di Giordano sempre con la direzione di Gavazzeni, *Madama Butterfly* diretta da Maazel.

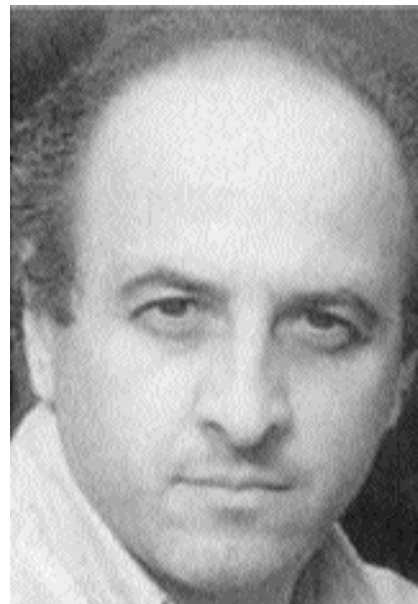
Paolo Barbacini

Nato a Reggio Emilia, ha studiato violino con Lanfranco Spaggiari e canto con Ferruccio Tagliavini. Dopo il suo esordio nel 1973 al Teatro Nuovo di Milano come protagonista di *Werther* di Massenet, ha proseguito la carriera nei maggiori teatri italiani e stranieri. Il suo debutto al Teatro alla Scala è avvenuto nella stagione 1980/1 con il ruolo di Fenton in *Falstaff* per la regia di Giorgio Strehler e la direzione di Lorin Maazel. Nella stessa stagione ha poi cantato *Le Nozze di Figaro* sempre con la regia di Strehler e diretto da Riccardo Muti ed ha partecipato alla trasferta scaligera a Tokyo quale interprete della *Petite Messe Solennelle* di Rossini. Si è successivamente recato a Strasburgo per una nuova produzione del *Ratto dal Serraglio* e per numerose altre opere, ed è ritornato al Teatro alla Scala con *La Cenerentola* di Rossini diretta da Abbado, opera che ha poi riproposto per 120 volte nei più prestigiosi teatri.

Ha partecipato alla tournée della Scala a Sofia, Varna, ai festival di Edimburgo e di Gerusalemme, cantando nella *Pietra del paragone* di Rossini. Tra le altre interpretazioni rossiniane ricordiamo *Il turco in Italia* al Festival d'Aix en Provence e *Elisabetta regina di Inghilterra* al Teatro Regio di Torino.

All'Opéra National de Paris ha esordito con *Falstaff* sotto la direzione di Ozawa; è tornato poi alla Scala con il *Barbiere di Siviglia* diretto da Claudio Abbado per la regia di Ponnelle, opera eseguita per ben 300 volte in numerose istituzioni teatrali, tra le quali il Teatro Argentina di Roma in occasione del 150° anniversario della prima esecuzione.

Di Donizetti ha cantato più volte *L'elisir d'amore*, *L'aio nell'imbarazzo* (oggetto di incisione discografica), *Maria Stuarda* a Martina Franca, a Vienna ed a Zurigo, il *Don Pasquale* al Teatro de Liceu di Barcellona, al Teatro dell'Opera di Roma, ed a Budapest. Ha ampliato il proprio repertorio interpretando il ruolo di Alfredo nella *Traviata* al Teatro dell'Opera di Roma, *Un giorno di regno* al Teatro Filarmonico di Verona, *La Bohème* a Treviso ed a Bergamo. Tra le tournée che hanno costellato la



sua carriera, degne di nota sono quella del Teatro alla Scala a Tokyo con *I Capuleti e i Montecchi* e quella del Teatro Petruzzelli di Bari in Australia con *Il Barbiere di Siviglia* di Paisiello (Conte d'Almaviva).

Attivo anche nel repertorio novecentesco, Paolo Barbacini ha interpretato *Wozzeck* di Berg e *L'ispirazione* di Bussotti al Maggio Musicale Fiorentino, e la prima mondiale del *Doctor Faustus* di Manzoni al Teatro alla Scala.

In ambito concertistico si è distinto nel *Te Deum* di Berlioz, nei *Carmina Burana* e nei *Catulli Carmina* di Orff, nelle *Noces* di Stravinskij al Teatro alla Scala, in *Pulcinella* a Palermo e nello *Stabat Mater* di Rossini al Festival di Pesaro.

Nel 1997 ha interpretato Bardolfo in *Falstaff* all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretto da Gatti ed al Teatro alla Scala con Muti, il Remendado in *Carmen* al Teatro Carlo Felice di Genova, *Axur Re d'Ormus* di Salieri al Teatro Filarmonico di Verona e Pong in *Turandot* a Firenze ed a Tel Aviv con la direzione di Zubin Metha.

Nel 1998 è stato Pang in *Turandot* a Bologna con la direzione di Daniele Gatti e a Macerata con la direzione di Renzetti, ha interpretato i quattro ruoli di carattere in *Les contes d'Hoffmann* a Catania, Zinovi in *Lady Macbeth* di Šostakovič a Firenze con la direzione di Bychkov, all'Opéra Bastille de Paris ed al Teatro alla Scala con la direzione di Myung-Whun Chung.

Nel 1999 ha interpretato Sellem in *The Rake's Progress* nei Teatri di Modena, Piacenza, Reggio Emilia, Ferrara e Ravenna, e poi in occasione dell'inaugurazione della stagione del Teatro Regio di Torino con la direzione di Bruno Campanella. Ha successivamente cantato *Turandot* a Siviglia, Cagliari, Lecce e Tel Aviv, *La vedova allegra* (Cascada) all'Arena di Verona, seguiti dai *Diavoli di Loudun* al Teatro Regio di Torino, da *Falstaff* al Teatro Rendano di Cosenza, al Teatro Regio di Torino ed al Teatro alla Scala, da *Gianni Schicchi* a Bergamo.

Tra gli impegni attuali si segnalano *Turandot* al New National Theatre di Tokyo, *Madama Butterfly* in una tournée in Giappone del Festival di Torre del Lago Puccini e *Falstaff* al Teatro Comunale di Bologna ed a Tokyo.

La sua discografia comprende *Il barbiere di Siviglia* a fianco di Marilyn Horne, *Il turco in Italia* con Montserrat Caballé, *Aureliano in Palmira* con Luciana Serra e *Gianni Schicchi* (Gherardo) diretto da Antonio Pappano per la Emi.

Luigi Roni

Nato a Lucca, ha debuttato nel 1965 al Festival di Spoleto nel *Faust* di Gounod, dopo aver vinto il primo premio del celebre concorso della stessa città.

Da allora si è esibito regolarmente nei più importanti teatri italiani ed ha al suo attivo un'ampia discografia.

Particolarmente intenso il rapporto con il Teatro alla Scala, dove ha cantato sotto la direzione di Claudio Abbado in *Macbeth*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*, *Aida* di Verdi, *Boris Godunov* di Musorgskij, *Oedipus Rex* di Stravinskij, *L'Amore delle tre melarance* di Prokof'ev. Ha inoltre partecipato alle produzioni di *Fidelio* di Beethoven, *Norma* di Bellini, *I Lombardi alla prima crociata*, *I Masnadieri*, *Il Trovatore*, *La Forza del destino* di Verdi, sotto la guida di direttori come Gianandrea Gavazzeni, Karl Böhm, Francesco Molinari-Pradelli, Georges Prêtre e Carlos Kleiber. Numerose le tournées all'estero del teatro milanese a cui ha preso parte.

A Torino ha interpretato il ruolo di Pimen in *Boris Godunov*, oltre ai *Puritani*, *Aida* e *Don Carlo*. A Roma ha partecipato a tre diverse produzioni di *Don Carlo*, *La Gioconda*, *Lucrezia Borgia* di Donizetti, *Faust*, *The Civil Wars*, *Semiramide*, *Un ballo in maschera* ed in numerosi allestimenti di *Aida* alle Terme di Caracalla.

Al Teatro Verdi di Trieste ha cantato in *Boris Godunov*, *Trovatore*, *Forza del destino*, *Norma*, *Don Carlo*, *Gioconda*, *Puritani*, *Semiramide*, *Macbeth*. Al San Carlo di Napoli si è esibito in *Aida*, *Don Carlo*, *Gioconda*, *Forza del destino* ed *Ernani*.

Ospite regolare del Comunale di Firenze, ha cantato in *Turandot*, *Ernani*, *Aida*, *Lucrezia Borgia*, *I Vespri siciliani*, *Un Ballo in maschera*, *La vera storia* e, sotto la direzione di Riccardo Muti, in *Macbeth* e *Guillaume Tell*. Al Teatro La Fenice di Venezia si è presentato in *Simon Boccanegra*, *Aida* e *Il Trovatore*, mentre a Parma ha interpretato Banco in *Macbeth*, seguito da *I due Foscari*, ed ha debuttato come



Filippo II in *Don Carlo*.

Luigi Roni è stato spesso invitato allo Sferisterio di Macerata e all'Arena di Verona, dove ha cantato *Gioconda*, *Aida*, *Forza del destino*, *Lombardi*, *Trovatore* e *Andrea Chénier*.

Di rilievo anche la sua carriera internazionale, che lo ha portato ad esibirsi con successo al Metropolitan in *Aida* e *La Gioconda*, a Berlino, Monaco (*Aida* con Riccardo Muti), Vienna (*Norma* con Riccardo Muti), Londra, Ginevra, Barcellona, Madrid, Washington, Dallas, Chicago, San Antonio, Amburgo, Francoforte, Lisbona, Pretoria, Johannesburg, Atene, Sofia, Mosca e Tokyo. È stato inoltre spesso ospite dei Festival di Bilbao, Oviedo e Orange.

Luigi Roni è ben noto al pubblico francese di Marsiglia, Bordeaux, Tolosa, Nancy, Avignone, Nizza, Nîmes, Montpellier e Parigi, dove si è esibito all'Opéra Bastille nella *Vera storia* ed in due produzioni di *Aida* per Radio France ed ha cantato sotto la direzione di Michel Plasson al Palais Omnisport di Bercy (Parigi) in *Aida*, in *Turandot* e nel *Requiem* di Verdi.

Nella stagione 1998/9 ha cantato, fra l'altro, *Don Carlo* a Siviglia, *Tosca* a Toulouse, *Forza del destino* a Milano e *Turandot* al Festival Pucciniano di Torre del Lago.

La stagione 1999/2000 lo ha portato nuovamente al Théâtre du Capitole di Toulouse per *La Forza del destino*, al Regio di Torino per *Fedora* e *Rigoletto*, al Maggio Musicale Fiorentino per *Aida* e *La Fanciulla del West*.

Fra gli impegni recenti si ricordano *Tosca* a Torre del Lago, *Luisa Miller* e *Macbeth* a Montpellier, *Rigoletto* a Toulouse e *Luisa Miller* a Bordeaux; è poi tornato con *Falstaff* alla Scala, e con *Otello* all'Opéra de Montpellier. Sarà quindi a Torre del Lago per *Manon Lescaut* ed a Nizza e Toulouse per *Otello*.

Daniela Dessì

Nata a Genova, Daniela Dessì ha completato gli studi di canto e pianoforte al Conservatorio di Parma e presso l'Accademia Chigiana di Siena. Dopo aver vinto il primo premio al Concorso Internazionale indetto dalla RAI nel 1980, ha debuttato in concerti, affrontando lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe Solennelle* di Rossini e *Die Schöpfung* di Haydn, oltre alla verdiana *Messa da Requiem*, eseguita spesso nelle maggiori città dell'Europa, comprese Mosca e San Pietroburgo, e poi a Tokyo.

Dal suo debutto operistico con l'Opera Giocosa di Savona ne *La Serva padrona* di Pergolesi, Daniela Dessì ha costituito un repertorio comprendente circa 60 titoli da Monteverdi a Prokof'ev. Particolarmente apprezzate le sue performances mozartiane, come Contessa ne *Le Nozze di Figaro* e Fiordiligi in *Così fan tutte*, dirette entrambe da Riccardo Muti al Teatro alla Scala di Milano, Donna Elvira nel *Don Giovanni* diretto da Zubin Mehta al Maggio Musicale Fiorentino e Vitellia ne *La Clemenza di Tito* diretta da Muti al Festival di Salisburgo nel 1992. In campo verdiano basterà ricordare le due edizioni di *Otello* con Plácido Domingo di Barcellona e Verona, *Simon Boccanegra* e *Don Carlos* all'Opera di Vienna sotto la direzione di Claudio Abbado e l'apertura della stagione 1992/93 della Scala di Milano con il *Don Carlos*, diretto da Riccardo Muti, a fianco di Luciano Pavarotti e con la regia di Zeffirelli; ancora alla Scala, l'edizione di *Falstaff* diretta da Muti. Ha contemporaneamente affrontato il repertorio verista e pucciniano, debuttando nel 1992 in *Pagliacci* a Philadelphia assieme a Pavarotti e con la direzione di Muti, mentre nel 1995 ha interpretato *La Cena delle beffe* di Giordano con la regia di Liliana Cavani e la direzione di Bruno Bartoletti all'Opera di Zurigo. Nel 1996 ha aggiunto al suo repertorio *Andrea Chénier* di Giordano, interpretato a Zurigo e *Madama Butterfly*, al Comunale di Firenze. Contemporaneamente nel 1995 è stata un'apprezzata Matilde in *Guglielmo Tell* di Rossini al Rossini Opera Festival.

Nel 1997 ha debuttato in *Aida* all'Opera di Zurigo con la dire-



zione di Nikolaus Harnoncourt e con la regia di Johannes Schaaf, mentre precedentemente aveva cantato ne *Les Vêpres Siciliennes* di Verdi per l'inaugurazione del Teatro dell'Opera di Roma.

Nell'estate dello stesso anno è stata in *Aida* all'Arena di Verona, apparendo successivamente in *Falstaff* a Nizza, *Otello* alla Royal Albert Hall di Londra, *Le Nozze di Figaro* al Teatro dell'Opera di Roma, *La Bohème* al Teatro Lirico di Cagliari (con Andrea Bocelli), e all'Opera di Zurigo, *Don Carlos* al Comunale di Bologna e al Regio di Parma; ha inoltre debuttato in *Sly* di Wolf-Ferrari all'Opera di Zurigo accanto a José Carreras e Juan Pons. Particolarmente frequenti le presenze in Giappone dove, dopo essere stata protagonista di *Bohème* e *Traviata*, è tornata nel maggio '97 come Nedda in *Pagliacci*, nel corso della tournée del Metropolitan Opera House di New York e nel '98 in *Don Carlo* con i complessi del Teatro Comunale di Bologna.

Ha debuttato con grande successo in *Tosca* all'Arena di Verona nell'estate 1998 riprendendola nell'autunno successivo alla Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera sotto la direzione di Zubin Mehta. Nella stessa stagione ha cantato *Mefistofele* alla Lyric Opera di Chicago, *Luisa Miller* all'Opera di Zurigo, *La Cena delle beffe* al Comunale di Bologna, *Il Trovatore* al Bellini di Catania, *Fedora* al Teatro dell'Opera di Roma, accanto a Plácido Domingo; ha quindi fatto ritorno all'Arena di Verona nell'estate del 1999 per *Madama Butterfly*.

Ha aperto la Stagione 1999/2000 del Comunale di Bologna come protagonista di *Tosca* e ha debuttato come *Adriana Lecouvreur* al Teatro alla Scala, cantando poi *Pagliacci*, nuovamente a Bologna, *Andrea Chénier* all'Opéra di Nizza, *Aida* all'Arena di Verona. Nella stagione 2000/2001 ha cantato *Pagliacci* al Comunale di Firenze, *Tosca* alla Lyric Opera di Chicago, *Andrea Chénier* al Carlo Felice di Genova, e ha partecipato al concerto svoltosi al Palacassa di Parma in occasione del centenario verdiano. Ha ottenuto un grande successo interpretando al Comunale di Bologna *Aida*, in programma anche all'Arena di Verona e a Santander. Sarà poi con *Otello* e *Tosca* a Zurigo e con *Madama Butterfly* al Metropolitan di New York

Inva Mula

Figlia d'arte, Inva Mula si è avviata giovanissima alla carriera lirica.

Nel 1987 ha vinto il Concorso “Cantante d’Albania” di Tirana e nel 1988 il Concorso “George Enescu” di Bucarest. Nel 1992 è risultata vincitrice assoluta del Concorso “Butterfly” di Barcellona e nel 1993 si è aggiudicata il Concorso “Placido Domingo” di Parigi, cui hanno fatto seguito alcuni concerti con il celebre tenore all’Opéra Bastille, oggetto di una registrazione discografica per la Sony, nonché a Bruxelles nell’ambito di “Europalia Mexico”, a Monaco di Baviera e a Oslo.

Dopo gli esordi in Albania la sua carriera l’ha portata all’Opéra Bastille nel ruolo di Micaela in *Carmen* di Bizet, all’Opera di Bonn nei panni di Lisetta nella *Rondine* di Puccini e di Antonia in *Les contes d’Hoffmann* di Offenbach, alla Staatsoper di Amburgo per interpretare il ruolo di Adina nell’*Elisir d’amore* di Donizetti, ad Avignone e a Los Angeles nel ruolo di Juliette in *Roméo et Juliette* di Gounod e di Violetta nella *La traviata*.

Nelle recenti stagioni ha cantato in *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* di Šostakovič all’Opéra Bastille e in *La jolie fille de Perth* di Bizet a Compiègne, ha quindi interpretato Elvira nell’*Italiana in Algeri* all’Opera di Marsiglia, Norina in *Don Pasquale* di Donizetti a Los Angeles, Oscar in *Un Ballo in maschera* di Verdi all’Opéra di Montecarlo, Micaela in *Carmen* all’Opéra Comique di Parigi, Margherita nel *Faust* di Gounod a St. Gallen, Susanna nelle *Nozze di Figaro* di Mozart a Los Angeles e Santiago del Cile, Lisetta nella *Rondine* a Washington e Gilda in *Rigoletto* all’Arena di Verona.

In ambito concertistico recentemente ha cantato in un recital alla Salle Gaveau di Parigi, dove ha interpretato musiche di Florent Schmitt con l’Orchestra Nazionale di Francia, e in un concerto con l’Orchestra di Bordeaux con musiche di Mozart e Mahler. Ha riportato un successo trionfale a Mosca dove ha interpretato arie da concerto di Mozart sotto la direzione di Spivakov, nonché in numerosi concerti a Kiev, Beirut, Avignone



e al Festival di Colmar nel 1997. A Colmar è tornata nel 1998 per cantare il *Requiem* di Mozart con la direzione di Spivakov e un concerto di arie di Mozart con la direzione di Bychkov. Ha eseguito inoltre la *Petite Messe Solennelle* di Rossini al Semperoper di Dresda, la *Krönungsmesse* di Mozart a Colmar e il *Requiem* di Mozart a Madrid.

Nella stagione 1998/9 Inva Mula ha cantato, tra le altre cose, nell'*Exsultate, Jubilate* di Mozart con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Daniel Oren e nella *Traviata* al Théâtre du Capitole di Tolouse. Ha interpretato *Le Nozze di Figaro* al Teatro Municipal di Santiago del Cile e *Carmen* e *Rigoletto* all'Arena di Verona.

La stagione successiva l'ha portata alla Lyric Opera di Chicago e all'Opéra de Marseille per *Falstaff* di Verdi, al Music Center di Los Angeles per *Rigoletto*, a Cagliari per *Les dialogues des Carmélites* di Poulenc (Constance) e all'Arena di Verona per un'acclamata interpretazione della *La Traviata*. Più recentemente, ha interpretato *Atlantida* di de Falla all'Opéra de Marseille, *La Bohème* di Puccini all'Opera Pacific di Los Angeles, *La Traviata* all'Opéra de Montpellier, *Lucia di Lammermoor* alla Wiener Staatsoper e *Falstaff* al Teatro alla Scala.

Fra i suoi impegni futuri ricordiamo *Lucia di Lammermoor* e *Les contes d'Hoffmann* alla Wiener Staatsoper, *La Bohème* al Metropolitan Opera di New York, *La Traviata* all'Arena di Verona, al New National Theatre di Tokyo, alla Royal Opera House-Covent Garden di Londra ed alla Deutsche Oper di Berlino, *Manon* al Théâtre du Capitole di Toulouse e ad Avignone, *Rigoletto* e *Don Giovanni* all'Arena di Verona, *Carmen* all'Opéra National de Paris, *Lucia di Lammermoor* al Teatro Regio di Parma e *Gianni Schicchi* al Teatro alla Scala.

Inva Mula ha prestato la voce al personaggio di Diva nel film di Luc Besson *Il quinto elemento* con la London Symphony Orchestra sotto la direzione di Frederic Chaslin.

Bernadette Manca di Nissa

Nata a Cagliari, ha studiato il canto privatamente e si è perfezionata al Mozarteum di Salisburgo.

Di formazione barocca e rossiniana, ha eseguito molte rarità di Händel, Pergolesi, Jommelli, Gluck, Salieri, Rossini; ma il suo repertorio attraverso il Romanticismo e il Decadentismo musicale europeo giunge fino ai nostri giorni con alcune prime mondiali di Luigi Nono. Si è dedicata inoltre alla musica da camera e al Lied.

Ha cantato presso i maggiori teatri, festival e società concertistiche: il Teatro alla Scala, l'Opera di Roma, il San Carlo di Napoli, il Regio di Torino, il Maggio Musicale Fiorentino, la Fenice di Venezia, il Comunale di Bologna, l'Opéra Bastille, l'Opéra Comique, e il Théâtre des Champs Elisées di Parigi, il Covent Garden di Londra, il Liceu di Barcellona, il Lyric Opera of Chicago e inoltre l'Accademia di S. Cecilia a Roma, la Carnegie Hall di New York, i Festival di Salisburgo, Schwetzingen, Pesaro, Ravenna, Montreux, Wiesbaden, la Radio della Suisse Romande e la Radiotelevisione italiana, inglese, tedesca, austriaca, islandese. Ha cantato accompagnata da orchestre fra le maggiori del mondo, dalla Filarmonica di Pietroburgo alla Chamber Orchestra of Europe, alla St. Paul Chamber Orchestra, sotto la guida di direttori come Abbado, Chailly, Conlon, Gardiner, Giulini, Haitink, Hogwood, Muti, Ozawa, Pappano, Prêtre, Thielemann; ha inoltre collaborato con registi quali Copley, De Simone, Martinoty, Pizzi, Ponnelle, Ronconi, Strehler, Vick.

Per la sua interpretazione di *Orfeo ed Euridice* di Gluck alla Scala sotto la direzione di Riccardo Muti, le è stato assegnato il premio "Abbiati" della critica musicale italiana quale migliore interprete vocale femminile.

Bernadette Manca di Nissa ha al suo attivo numerose incisioni discografiche fra cui *Lo Frate 'nnamorato* di Pergolesi con la direzione di Muti (EMI), *Agrippina* di Händel registrata dal vivo alla Fenice di Venezia con la direzione di Hogwood (Mondo



Musica), *Mitridate Re di Ponto* di Mozart da Venezia con la direzione di Brydon (Mondo Musica), *Tancredi* di Rossini (Isaura) sempre da Venezia a fianco di Marilyn Horne (Sony), *La gazza ladra* da Pesaro con la direzione di Gelmetti (Sony), *Anna Bolena* di Donizetti con Joan Sutherland (Decca), *Falstaff* di Verdi con la direzione di Muti (Sony), *Suor Angelica* di Puccini con la direzione di Antonio Pappano (EMI), e inoltre l'oratorio *La morte di San Giuseppe* di Pergolesi con la direzione di Panni (Ricordi), le Messe K. 139 e K 257 di Mozart dirette da Cleobury (Decca), la *Messa di Gloria* di Rossini con la direzione di Accardo (Ricordi), *Pulcinella* di Stravinskij diretto da Hogwood (Decca). In video ha registrato fra l'altro *Lo Frate 'nnamorato* di Pergolesi con la direzione di Muti (VideoRai), *Tancredi* (protagonista) da Stoccarda con la direzione di Gelmetti (RCA BMG), *Falstaff* di Verdi dal Covent Garden con la direzione di Haitink.

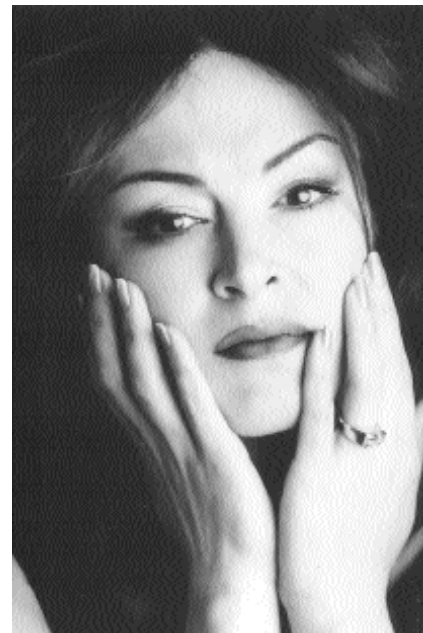
Anna Caterina Antonacci

Nata a Ferrara, si è diplomata in canto al Conservatorio “G. B. Martini” di Bologna, dove ha anche studiato pianoforte e composizione. Ha iniziato la carriera artistica vincendo il concorso “Verdi” di Parma e nell’anno seguente il “Maria Callas” e il “Pavarotti International”. Nel 1990 la critica italiana le ha assegnato il Premio “Abbiati”.

La particolarità della sua voce e le sue doti d’interprete l’hanno portata ad affrontare un repertorio vasto ed eclettico: da Monteverdi (*L’Incoronazione di Poppea*, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*), Händel (*Serse*, *Rodelinda*), Paisiello e Cimarosa alle opere del belcanto italiano, con una predilezione per la vocalità rossiniana (protagonista in *Ermione*, *Semiramide* ed *Elisabetta Regina di Inghilterra*, Elena in *La Donna del lago*, Elcia in *Mosè in Egitto*, Ninetta in *La Gazza ladra*), fino alla musica da camera tedesca e francese dell’Ottocento e del Novecento.

Le sue caratteristiche vocali le hanno consentito di accostarsi anche ad alcuni ruoli mediosopranili: Rosina in *Il barbiere di Siviglia*, Angelina in *La Cenerentola* di Rossini, Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi*, Adalgisa in *Norma* di Bellini, Charlotte in *Werther*, Dulcinée in *Don Quichotte* di Massenet, protagonista di *Carmen* di Bizet.

Grande successo internazionale hanno riscosso le sue interpretazioni dell’*Incoronazione di Poppea* al Teatro Comunale di Bologna, al Teatro alla Scala, al Teatro Colón di Buenos Aires e alla Bayerische Staatsoper, e di *Ermione* all’Opera di Roma, alla San Francisco Opera e al Festival di Glyndebourne (quest’ultima, nell’allestimento di Graham Vick e diretta da Andrew Davis, è stata oggetto di una produzione televisiva e home-video). Ha interpretato il ruolo di Donna Elvira nel *Don Giovanni* e di Dorabella in *Così fan tutte* a Ferrara sotto la direzione di Claudio Abbado, con il quale è stata anche solista in diversi concerti monteverdiani in Italia, a Berlino e a Monaco di Baviera, interpretando, fra l’altro, tutti i personaggi del



Combattimento di Tancredi e Clorinda. Ha inaugurato la stagione lirica 1996/7 del Teatro alla Scala con *Armide* diretta da Riccardo Muti nell'allestimento di Pierluigi Pizzi. Con la direzione di Riccardo Muti ha successivamente cantato nello *Stabat Mater* di Pergolesi a Ravenna, al Musikverein di Vienna e al Covent Garden di Londra, in *Nina, o sia la pazza per amore* e *Don Giovanni* alla Scala, ed ha preso parte ad una nuova produzione di *Don Giovanni* a Vienna e al Ravenna Festival. Di rilievo le sue recenti interpretazioni di *Rodelinda* al Festival di Glyndebourne con la direzione di William Christie, *Agrippina* al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles ed al Théâtre des Champs Elysées di Parigi con la direzione di René Jacobs e delle *Tre veglie* al Salzburg Festspiele,

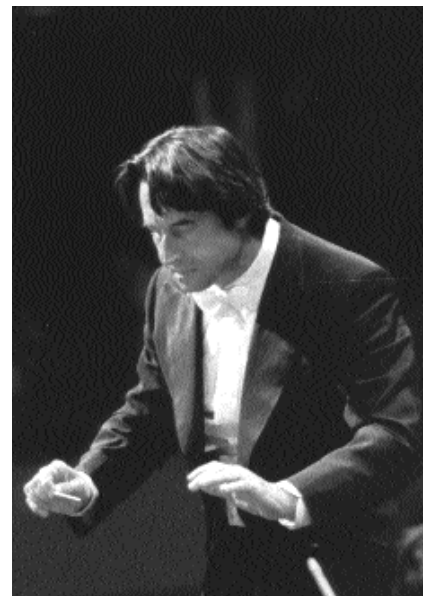
Tra i principali appuntamenti futuri ricordiamo *Don Quichotte* al Teatro Regio di Torino, *Dido and Aeneas* alla Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera e al Maggio Musicale Fiorentino, *Werther* al New National Theatre di Tokyo, *Carmen* alla Dallas Opera, *Combattimento* e *Lamento di Arianna* di Monteverdi a Londra, *Pulcinella* di Stravinskij a Berlino, *Rodelinda* al Théâtre du Châtelet de Paris, *Opera seria* al Théâtre des Champs Elysées de Paris.

Riccardo Muti

Nato a Napoli, si diploma in pianoforte al Conservatorio di San Pietro a Majella sotto la guida di Vincenzo Vitale, successivamente in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano nelle classi di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 s'impone all'attenzione del mondo musicale vincendo, primo direttore italiano, il premio "Guido Cantelli". Dal 1968 al 1980 è direttore principale e direttore musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1972 succede a Otto Klemperer in qualità di "Principal Conductor" sul podio della Philharmonia Orchestra di Londra; nel 1979 l'Orchestra lo nomina "Music Director" e, nel 1982, "Conductor Laureate". Dal 1980 al 1992 è direttore musicale della Philadelphia Orchestra, che guida in numerose tournées e con la quale vanta numerose incisioni discografiche.

Il 5 novembre 1970, Riccardo Muti debutta al Teatro alla Scala di Milano, del quale diventa direttore musicale nel 1986; l'anno seguente gli è conferita la nomina di direttore principale della Filarmonica della Scala.

Nei quattordici anni di direzione musicale a Milano, Riccardo Muti ha esplorato diversi ambiti del teatro musicale. Nel 1982 ha diretto *Ernani*, seguito da *Nabucco* e *Attila*. Sempre nel nome di Verdi ha inaugurato anche le stagioni 1989/90 con *I vespri siciliani*, 1992/93 con *Don Carlo* e 1997/98 con *Macbeth*. Sul palcoscenico scaligero ha riportato due opere della Trilogia verdiana assenti da tempo, quali *La traviata* e *Rigoletto* e, nel febbraio 1999, *La forza del destino*. Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori dapontiani *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*, oltre a *La clemenza di Tito*, *Idomeneo* e *Die Zauberflöte*; ha inoltre contribuito alla conoscenza e alla diffusione del repertorio neoclassico, in particolare Bellini – *I Capuleti e i Montecchi* – e Rossini – *Guglielmo Tell*. Ha diretto i capolavori gluckiani – *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride* e *Armide* – e alcune rarità, quali *Lodoïska* di Cherubini e *La vestale* di Spontini. Dopo aver diretto *Der*



fliegende Holländer e *Parsifal*, ha affrontato l'intero ciclo *Der Ring des Nibelungen*, inaugurato nel 1994 con *Die Walküre* e proseguito con *Das Rheingold* (1996), *Siegfried* (1997) fino a *Die Götterdämmerung*, spettacolo inaugurale della stagione 1998/99. Il suo contributo al repertorio pucciniano comprende l'esecuzione di *Tosca*, già diretta a Philadelphia e della quale è stata realizzata la versione discografica, nonché *Manon Lescaut*.

Il 18 maggio 1996 ha diretto il concerto per il cinquantesimo anniversario della ricostruzione della sala del Teatro milanese.

Con i complessi scaligeri ha effettuato acclamate tournée in Germania, in Russia, a Parigi – dove nel 1988 ha diretto la *Messa di Requiem* di Verdi a Nôtre Dame – e in Giappone, ove sarà di nuovo ospite nel prossimo settembre. Si è presentato inoltre a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo 1992, alla Carnegie Hall di New York nel 1992 e alla Alte Oper di Francoforte nel 1994.

In questi anni ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala, che ha condotto ai vertici del panorama concertistico internazionale: alla guida dell'orchestra, Riccardo Muti ha ricevuto, nel 1988, il “Viotti d'Oro” e, nel 1997, il “Disco d'Oro” per la prima delle due incisioni discografiche dedicate alle musiche di Nino Rota. Nel 1996 ha diretto la compagine milanese a Vienna, nella sala del Musikverein, a chiusura delle “Wiener Festwochen”, in una tournée in Estremo Oriente – Giappone, Corea, Hong Kong – e in Germania. L'anno 1999 segna il debutto della Filarmonica al Festival di Salisburgo. Con la Filarmonica, Riccardo Muti prosegue inoltre la collaborazione ad un progetto discografico di ampio respiro, che riserva un posto di rilievo alla musica orchestrale italiana di fine Ottocento e del XX secolo; tra i compositori inclusi nel progetto figurano Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota. Dopo molti decenni ha riproposto l'integrale delle sinfonie di Beethoven al Teatro alla Scala. Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo – dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozartiane sono divenute un'importante e consolidata tradizione – alla Scala, a Philadelphia, New York, Monaco di Baviera, Vienna – ove ha diretto un nuovo ciclo della trilogia Mozart-Da Ponte – a Londra e a Ravenna Festival – ove ha proposto nuove edizioni di *Norma* nel 1994, *Cavalleria rusticana* nel 1996 e *Pagliacci* nel 1998. In veste di direttore ospite è invitato ogni anno a dirigere la Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco, l'Orchestre Nationale de France e la New York Philharmonic Orchestra.

È stato più volte chiamato a dirigere i Berliner Philharmoniker e, in particolare, i Wiener Philharmoniker, con i quali il rapporto è intenso. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'“Anello d'Oro”, la più alta onorificenza riservata ad un direttore d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese ha realizzato numerose tournée europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994, nel 1997, alla Carnegie Hall di New York e a Tokyo nell'aprile scorso; con l'orchestra prosegue inoltre un'importante collaborazione discografica che dedica particolare attenzione ai capolavori del sinfonismo classico e romantico – Mozart, Schubert e Schumann. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto nel 1991 il concerto inaugurale delle celebrazioni del bicen-

tenario mozartiano a Salisburgo, nel 1992 il concerto in onore dei centocinquant'anni dell'Orchestra, nonché tre edizioni del Concerto di Capodanno, nel 1993, 1997 e 2000. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell'Austria; nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario schubertiano, l'anno successivo ha diretto una serie di concerti, culminati nell'esecuzione della Messa in mi bemolle maggiore D 950 nel duomo di Santo Stefano a Vienna.

Nel corso della sua carriera, Riccardo Muti ha ricevuto numerosi riconoscimenti da istituzioni straniere – Università di Philadelphia, Warwick University, Westminster Choir College di Princeton, Istituto delle Scienze “Weizmann” di Tel Aviv – e italiane – Università di Bologna, Urbino, Lecce, Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze e dell'Accademia Filarmonica di Bologna. È stato nominato Grand'Ufficiale e Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana ed è stato insignito della Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca, dell'Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca, della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta e della Legion d'Onore della Repubblica Francese. Nel maggio 2000 ha ricevuto dalle mani del Presidente dello Stato di Israele il prestigioso premio “Wolf” per le arti. È cittadino onorario di molte città fra cui Philadelphia, Milano, Firenze, Busseto, Maiolati Spontini e Ravenna. Ha diretto un concerto benefico per la raccolta di fondi destinati al restauro della casa di Mozart, a seguito del quale il Mozarteum di Salisburgo lo ha insignito della medaglia d'argento, massima onorificenza conferita ad un interprete mozartiano; in memoria dell'avvenimento, è stata posta una targa in marmo con il suo nome e quello dei Wiener Philharmoniker all'ingresso della casa del compositore salisburghese.

Riccardo Muti ha inoltre concretizzato il proprio impegno civile in una serie di concerti, in collaborazione con la Filarmonica della Scala e il Coro Filarmonico della Scala, promossi e organizzati da Ravenna Festival e realizzati in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel luglio 1997, Beirut nel 1998, Gerusalemme nel 1999 e Mosca nel 2000.

Roberto Gabbiani



Nato a Prato, si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi e Carlo Prosperi. Giovanissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare il Maestro del coro Adolfo Fanfani, succedendogli dopo pochi anni.

Negli anni passati a Firenze ha lavorato accanto ai più illustri direttori quali Riccardo Muti, Thomas Schippers, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel e Carlos Kleiber.

Ha sempre alternato, con vivo successo, l'attività di maestro del coro con quella di direttore ospite di varie orchestre e cori: Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Regionale Toscana, Groot Omroep Choir, ed altri ancora. Il suo repertorio spazia dall'antico (ha diretto prime esecuzioni in tempi moderni di musiche di Girolamo Frescobaldi, Paolo Aretino e Carlo Gesualdo da Venosa), al contemporaneo (gli sono state affidate le prime esecuzioni mondiali di autori come Aldo Clementi, Gaetano Giani Luporini, Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Adriano Guarnieri).

Divenuto nel 1991 Direttore del coro del Teatro alla Scala, Gabbiani ha guidato anche l'Orchestra scaligera e l'Orchestra Sinfonica di Milano “Giuseppe Verdi” in vari concerti sinfonico-corali, collaborando inoltre con l'Accademia di Santa Cecilia e Radio France.

Nel 1999 è stato nominato sovrintendente della Fondazione “Guido d'Arezzo”.

Ruggero Cappuccio

Nato a Napoli trentasei anni fa, si è laureato in lettere con una tesi su Edmund Kean. Nel 1993 ha vinto il premio IDI selezione Autori Nuovi con *Delirio marginale*, messo in scena l'anno seguente con la regia dell'autore dal Teatro Argot di Roma. Nello stesso anno gli è stata attribuita la Medaglia d'Oro per la Drammaturgia Italiana dall'Istituto del Drama Italiano e una Segnalazione Speciale per la Drammaturgia Europea dall'ITI e dal Piccolo Teatro di Milano. *Delirio marginale* ottiene anche il Biglietto d'Oro AGIS sezione Qualità.

Nel luglio 1994 è stato presentato al festival di Santarcangelo *Shakespea Re di Napoli*, spettacolo scritto e diretto da Cappuccio, che ha ottenuto il Premio Fondi e il Biglietto d'Oro AGIS sezione qualità. Nel settembre del 1995 ha debuttato a Benevento Città Spettacolo *Mai più amore per sempre*, libera rievocazione del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare scritta e diretta da Ruggero Cappuccio. Nello stesso anno gli viene assegnato il premio Coppola-Prati per un artista nuovo.

Nel 1996 ha scritto e allestito *Nel tempo di un tango*, presentato in prima nazionale a Benevento Città Spettacolo. Segue una sua scrittura intorno al *Re Lear* di Shakespeare presentata nel settembre 1996 in uno spettacolo-evento diretto dallo stesso, da Alfonso Santagata e Leo de Berardinis, in prima nazionale presso il Teatro Verdi di Salerno.

Nello stesso anno è andato in scena al Teatro Valle di Roma *Desideri mortali*, oratorio profano per Giuseppe Tomasi di Lampedusa, scritto e diretto da Ruggero Cappuccio: la messa in scena rappresenta un momento essenziale del lavoro di gruppo con attori, musicisti, pittori, costumisti, progettisti luce, che l'autore svolge da oltre dieci anni, recentemente consolidato attraverso la fondazione di Teatro Segreto, organismo di produzione e promozione artistica teso a garantire l'autonomia di progetti teatrali e della loro realizzazione.

Nel gennaio 1997 è andato in scena il suo *Edipo a Colono* commissionato dallo Stabile di Trieste, protagonisti Roberto Herlitzka e Piera Degli Esposti.



Nel '97 gli è stato assegnato il premio Candoni (sezione Committenze), presieduto da Franco Quadri, per il testo *Il sorriso di San Giovanni*, presentato in prima nazionale sotto forma di lettura ad Arta Terme.

Sempre nel '97 ha curato la prima edizione di ProvocAzione Teatro, un'esperienza laboratoriale sulle scritture di scena che ha coinvolto per due mesi oltre duecento giovani attori italiani; promosso dal Festival Città Spettacolo di Benevento, questo primo appuntamento si è concluso nell'evento-spettacolo *Raccontinfiniti* andato in scena in prima nazionale a Benevento e al Teatro Valle di Roma nell'ambito del Festival d'Autunno – Le vie dei festival.

Dal 1998 è direttore artistico della Sezione Molliche Teatro nell'ambito del Festival Città Spettacolo di Benevento diretto da Maurizio Costanzo.

Nel 1999 ha curato la sceneggiatura e la regia di un cortometraggio dal titolo *Niente di straordinario*, prodotto da Enzo Porcelli.

Dopo il debutto nella regia lirica con *Nina pazza per amore* di Paisiello, andata in scena nel settembre 1999 al Teatro Strehler di Milano, ha diretto e interpretato al Festival del '900 diretto da Roberto Andò una sua nuova scrittura, *I silenzi della memoria*, racconto in musica tratto da *La Sirena* di Tomasi di Lampedusa, produzione di Teatro Segreto.

Nel novembre seguente gli è stato conferito il Premio UBU per *Il sorriso di San Giovanni* nella sezione Migliore Novità Italiana. Nel 2000 ha messo in scena il nuovo allestimento di *Delirio marginale* nell'ambito del Festival ProvocAzione Teatro anno quarto e ha ripreso *Nina pazza per Amore* a Ravenna Festival.

Nel'aprile 2001 ha curato a Busseto la regia del nuovo allestimento di *Falstaff*, con la direzione di Riccardo Muti, che riprendeva le scenografie utilizzate per le rappresentazioni dirette nello stesso teatro nel 1913 e 1926 da Arturo Toscanini.

Carlo Poggioli

Nato a Torre del Greco, ha seguito il Corso di Scenografia all'Istituto d'Arte e all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Nel 1983 ha cominciato a Roma la sua collaborazione con Gabriella Pescucci, Maurizio Millenotti e Piero Tosi. Come assistente costumista ha collaborato con Annaud, Fellini, Scola, Scorsese e Zeffirelli, partecipando alla realizzazione di film come *Il nome della rosa*, *La voce della luna*, *La famiglia*, *L'età dell'innocenza*.

Sempre come assistente costumista ha partecipato agli allestimenti de *La Traviata* di Verdi con la regia della Cavani, *La Bohème* di Puccini e *Aida* di Verdi con regia di Zeffirelli, *Manon Lescaut* di Puccini con regia di Menotti. Di recente ha firmato i costumi per *Gianni Schicchi* di Puccini a Verona e *L'amico Fritz* di Mascagni al Bellini di Catania, e per *Nina pazza per amore*, rappresentata dapprima al Teatro Strehler di Milano e poi a Ravenna Festival 2000.



Orchestra del Teatro alla Scala

violini primi

Francesco De Angelis*
Francesco Manara*
Gianluca Turconi
Ernesto Schiavi
Simion Vasinca
Mariangela Freschi
Zsuzanna Demetrovics
Rodolfo Cibir
Corine Van Eikema

violini secondi

Giorgio Di Crosta*
Francesca Monego
Alois Hubner
Franco Tanganelli
Gianluca Scandola
Annalisa Salvatori
Stefano Dallera
Duccio Beluffi

viola

Danilo Rossi*
Maurizio Doro
Hadelheid Dalvai
Giuseppe Nastasi
Marco Giubileo
Giorgio Baiocco

violoncelli

Sandro Laffranchini*
Ina Schlüter
Claire Ibbot
Gabriele Zanardi
Simone Groppo

contrabbassi

Giuseppe Ettore*
Claudio Pinferetti
Demetrio Costantino
Alessandro Serra

flauti

Davide Formisano*
Romano Pucci*
Pamela Morgia

oboi

Francesco Di Rosa*
Gaetano Galli
Renato Duca

clarinetti

Fabrizio Meloni*
Denis Zanchetta
Davide Lattuada

fagotti

Valentino Zucchiati*
Nicola Meneghetti

corni

Alessio Allegrini*
Pierantonio Pesci
Stefano Curci
Stefano Alessandri
Lorenzo Panebianco

trombe

Giuseppe Bodanza*
Mauro Edantippe
Emanuele Casieri

tromboni

Erik Edvar Torsten*
Gianluca Scipioni
Riccardo Bernasconi

tuba

Vito Torsiello

arpa

Luisa Prandina*

timpani

Jonathan Scully*

percussioni

Gabriele Bianchi
Francesco Lenti

chitarra

Massimo Laura

*prime parti

L'Orchestra della Scala ha una storia nobile e antica come il Teatro. Nella sua concezione ancora attuale, si può dire che sia stata creata da Arturo Toscanini nel 1921 contemporaneamente all'istituzione dell'Ente Autonomo.

Il suo prestigio internazionale si è consolidato negli anni grazie alla continua presenza di grandi direttori – dallo stesso Toscanini a Victor De Sabata, da Wilhelm Furtwängler a Herbert von Karajan, da Guido Cantelli a Leonard Bernstein, per giungere a Gianandrea Gavazzeni, Carlo Maria Giulini, Carlos Kleiber e Claudio Abbado fino ad arrivare a Riccardo Muti, che dal 1986 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala.

Sotto la guida di Muti la compagine scaligera ha esplorato con rinnovato spirito diversi ambiti del teatro musicale, dal Verdi di *Nabucco*, *Attila*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *La traviata*, *I vespri siciliani*, *Don Carlo*, *La forza del destino* a tutti i capolavori della maturità mozartiana, dal Bellini de *I Capuleti e i Montecchi* al Rossini di *Guglielmo Tell*. Di particolare rilievo le esecuzioni di *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride*, e *Armide* di Gluck e il ciclo wagneriano aperto con *Der fliegende Holländer* e proseguito con *Parsifal* e l'intera tetralogia *Der Ring des Nibelungen*. Particolarmente intensa è anche l'attività sinfonica, di cui momento emblematico può essere considerato il Concerto straordinario per il Cinquantesimo Anniversario della ricostruita sala del Teatro alla Scala, tenuto il 18 maggio 1996.

Per stare al passo con i tempi, che richiedono una costante crescita della qualità artistica, e un impegno discografico adeguato, di recente è stata data particolare attenzione al reclutamento delle nuove leve. L'orchestra ha subito così un processo di ringiovanimento con un'età media che supera di poco i quarant'anni. Per coprire i centotrentacinque posti dell'organico, il Teatro organizza audizioni pubbliche e concorsi internazionali, ai quali segue un periodo di esperienza in buca accanto ai professori più anziani.

Coro del Teatro alla Scala

soprani primi

Chiara Butté
Silvia Chiminelli
Genoveffa Guidolin
Gemma Marangoni
Keiko Miyoshi

soprani secondi

Nina I. Almark Termine
Emilia Rosa Bertoncetto
Rosanna Chianese
Inga Djoeva
Rossella Lampo
Suzanne Marie Lotito

contralti

Francesca Benassi

Lucia Bini

Ester Ferraro
Gabriella Manzan
Patrizia Molina

tenori

Danilo Caforio
Felix R. Gemio Fernandez
Giovanni Carpani
Jae Ho Jang
Massimiliano Italiani
Paolo Sala
Silvio Scarpolini
Roberto Covatta
Woo Suk Byun
Lorenzo Decaro

baritoni

Massimo Pagano
Robert Porter
Gianluigi Senici
Lorenzo Tedone

bassi

Vincenzo Alaimo
Luciano G. Andreoli
Mauro Peconi
Davide Baronchelli
Emilio Guidotti

Il Coro del Teatro alla Scala, che nella sua formazione completa raggiunge l'imponente organico di 105 elementi, ha partecipato ai momenti più significativi della storia del Teatro negli ultimi cinquant'anni. Basti ricordare il Concerto diretto nel 1946 da Arturo Toscanini per la riapertura del teatro dopo la ricostruzione, e le molteplici produzioni operistiche che si sono giovate della collaborazione di maestri del calibro – per citare solo alcuni dei più recenti – di Claudio Abbado, Riccardo Chailly, sir Colin Davis, Valerj Gergiev, Carlo Maria Giulini, Carlos Kleiber, Zubin Mehta, Georges Prêtre, Mstislav Rostropovič, Wolfgang Sawallisch, sir Georg Solti, e naturalmente Riccardo Muti.

Sebbene il Coro sia principalmente impegnato nel repertorio operistico, la sua duttilità gli permette di affrontare panorami diversi: da quello sinfonico corale a quello cameristico, dalla polifonia classica al '900 contemporaneo, commissionando anche nuove opere. Particolarmente significative le esecuzioni dei Mottetti e delle *Tres sacrae cantiones* di Gesualdo da Venosa, della *Missa super iniquos odio habui* di Luca Marenzio e della *Missa l'homme armé* di Carissimi.

La *Messa di Requiem* di Giuseppe Verdi con la direzione di Riccardo Muti è ormai considerata a pieno titolo il biglietto da visita emblematico del Coro del Teatro. Questo, con le altre compagini scaligere, è stato protagonista nel corso degli anni di numerosissime e acclamate tournées europee ed intercontinentali, ad esempio in Stati Uniti e Canada, Russia, Giappone e Corea.

Dal 1991 alla direzione del Coro del Teatro alla Scala è il maestro Roberto Gabbiani.

Il Teatro Alighieri di Ravenna

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. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

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 quattro ordini di venticinque palchi (il palco centrale del primo ordine è sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del prosenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in carta-



pesta, 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 a gioco e alla conversazione.

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 (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, 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. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: *Rigoletto* (1853), *Trovatore* (1854), *Aroldo* (1959, con Fanny Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), *Vespri Siciliani* (1861, nella versione censurata *Giovanna de Guzman*, con Luigia Bendazzi), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con Cesira Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con Antonio Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con Tina Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), *Isabeau* (1912, con la Llacer e De Muro), *Francesca da Rimini* (1921, con Maria Rakowska, Francesco Merli, Giuseppe Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: *Faust* di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Giuseppe Kaschmann e la direzione di Franco Faccio, *L'Africana* nel 1880, con la Teodorini e Battistini, *Carmen* e *Mignon* nel 1888, con Adele Borghi, il massenetiano *Re di Lahore* nel 1898, con Cesira Ferrani, Franco Cardinali, Mario Sammarco e la direzione di Arturo Toscanini, ma anche una berlioziana *Dannazione di Faust* nel 1904, con Giannina Russ e Giuseppe De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: *Lohengrin* nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, Hina Spani e Cesare Formichi, direttore Guarnieri), *Tristano* nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926, con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e *Walchiria* nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune, anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta *Cenerentola* di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il *Boris* del 1925, con Ezio

Pinza e Augusta Oltrabella, direttore Guarnieri e addirittura una Straussiana *Salome*, nel 1911, con la declinante Bellincioni, direttore Ferrari. Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraldoni, Danise, Stracciari, Stabile, Franci, Basiola, Pasero, Tajo...).

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 (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Gianni Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini – nella giovanile veste di basso –, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di *Forza del destino* accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecchi, sotto la direzione di Franco Ghione).

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 fu completamente



rifatta 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 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere 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 ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. 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 del Festival (fra gli altri *Lodoïska*, *Norma*, *Così fan tutte*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Don Giovanni*, *Nina ossia la Pazza per amore* diretti da Riccardo Muti, *Poliuto* diretto da Gavazzeni, *Boris Godunov* e *Lohengrin* diretti da Gergiev).



Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Marilena Barilla

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*

Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e
Sandro Calderano, *Ravenna*
Cornelia Much, *Müllheim*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Ravenna*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini
Dall'Onda, *Ravenna*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Deloitte & Touche, *Londra*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
Sì Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Ravenna Festival

ringrazia

Assicurazioni Generali

Autorità Portuale di Ravenna

Banca di Romagna

Banca Popolare di Ravenna

Barilla

Cassa di Risparmio di Cesena

Cassa di Risparmio di Ravenna

Centrobanca

Circolo Amici del Teatro “Romolo Valli” di

Rimini

CMC Ravenna

Cocif

Confartigianato della Provincia di Ravenna

COOP Adriatica

Credito Cooperativo Provincia di Ravenna

Dresdner Private Banking

Eni

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Fondazione Ferrero

Fondazione Musicale Umberto Micheli

Gruppo Villa Maria

I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna

I.NET

Iter

Legacoop

Mirabilandia

Miuccia Prada

Modiano

Pirelli

Proxima

Publitalia

Rolo Banca

Sapir

Sedar CNA Servizi Ravenna

The Sobell Foundation

The Weinstock Fund

UBS

Unibanca

Indice

<i>Il libretto</i>	<i>pag. 5</i>
<i>Il soggetto</i> (italiano, inglese, francese, tedesco) a cura di Pier Maria Paoletti	<i>pag. 63</i>
<i>Plasmare il passato, costruire il futuro</i> di Roger Parker	<i>pag. 85</i>
<i>Shakespeare, Falstaff e Le allegre comari</i> di Masolino D'Amico	<i>pag. 97</i>
<i>Falstaff, il fascino di un classico</i> di Ruggero Cappuccio	<i>pag. 107</i>
<i>I Falstaff di Toscanini a Busseto</i> di Gianni Godoli	<i>pag. 111</i>
<i>Falstaff da Milano a Ravenna</i> di Gianni Godoli	<i>pag. 123</i>
<i>Discografia e Videografia</i>	<i>pag. 145</i>
<i>Gli artisti</i>	<i>pag. 153</i>
<i>Il Teatro Alighieri di Ravenna</i>	<i>pag. 183</i>

Programma di sala a cura di Gianni Godoli

Si ringrazia il Sign. Gino Missiroli per la gentile concessione del materiale iconografico e bibliografico in suo possesso.