

I Capuleti e i Montecchi



Vincenzo Bellini in costume di Cavaliere della Legion d'Onore, *in un'incisione della seconda metà dell'800 di F. Di Bartolo (Collezione Cavallari).*

Omaggio a Vincenzo Bellini (1801-1835)

I Capuleti e i Montecchi

Tragedia lirica in due atti

libretto di
Felice Romani

Musica di
Vincenzo Bellini

Editore Casa Ricordi, Milano

nuova produzione
Ravenna Festival



Pietro Rizzato, ritratto di Felice Romani. Litografia (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Il libretto

I CAPULETI
E
I MONTECCHI
TRAGEDIA LIRICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO

LA FENICE

Il Carnevale dell' Anno 1830.



IN VENEZIA
DALLA TIPOGRAFIA CASALI.

Bellini Vincenzo

PERSONAGGI

Capellio , principale fra i Capuleti, e padre di	<i>basso</i>
Giulietta , amante di	<i>soprano</i>
Romeo , Capo dei Montecchi	<i>mezzosoprano</i>
Tebaldo , partigiano dei Capuleti, destinato sposo a Giulietta	<i>tenore</i>
Lorenzo , medico e familiare di Capellio	<i>basso</i>

Cori e comparse

Capuleti, Montecchi, Damigelle, Soldati, Armigeri

L'azione è in Verona. L'epoca: Secolo XIII.

Il libretto qui presentato è conforme allo spartito Ricordi utilizzato per questo allestimento. Si è cercato di riprodurre fedelmente, ripetizioni comprese (salvo interiezioni irrilevanti), il testo effettivamente musicato da Bellini, anche quando viene a compromettere l'originaria prosodia dei versi di Romani.

[Sinfonia]

ATTO PRIMO

Scena prima.

Galleria nel palazzo di Capellio.

[1. Coro d'Introduzione]

Partigiani di Capellio

Aggiorna appena... ed eccoci

Surti anzi l'alba e uniti.

Che fia? Frequenti e celeri

giunsero a noi gl'inviti.

Già Cavalieri e Militi

ingombran la città.

Alta cagion sollecito

così Capellio rende.

Forse improvviso turbine

sul capo ai Guelfi or pende:

forse i Montecchi insorgono

a nuova nimistà!

Peran gli audaci, ah! perano

quei Ghibellin feroci!

Pria che le porte s'aprano

all'orde loro atroci,

sui Capuleti indomiti

Verona crollerà.

Scena seconda

Capellio, Tebaldo, Lorenzo e detti.

[2. Scena e Cavatina Tebaldo]

Tebaldo

O di Capellio generosi amici,

congiunti, difensori, è grave ed alta

la cagion che ne aduna oggi a consesso.

Prende Ezzelino istesso

all'ire nostre parte, e de' Montecchi

sostenitor si svela. Oste possente

ad assalirne invia... Duce ne viene

de' Ghibellini il più abborrito e reo,

il più fiero.

Coro

Chi mai?

Tebaldo

Romeo.

Coro

Romeo!

Capellio

Sì, quel Romeo, quel crudo

del mio figlio uccisor. Egli... (fra voi

chi fia che il creda?), egli di pace ardisce

patti offerir, e ambasciator mandarne

a consigliarla a noi.

Coro

Pace! Signor!

Capellio

Giammai.

Lorenzo

Né udire il vuoi?

Utili forse e onesti

saranno i patti. A così lunghe gare

giova dar fine omai:

corse gonfio di sangue Adige assai.

Capellio

Fu vendicato. Il mio soltanto è inulto:

chi lo versò respira. – E mai fortuna

non l'offerse a' miei sguardi!... Ignoto a tutti

poiché fanciul partia, vagò Romeo

di terra in terra, ed in Verona istessa

ardì più volte penetrare ignoto.

Tebaldo

Rinvenirlo io saprò: ne feci il voto.

È serbato a questo acciaro

del tuo sangue la vendetta:

l'ho giurato per Giulietta:

tutta Italia, il Ciel lo sa.

Tu d'un nodo a me sì caro

solo affretta il dolce istante;
ed il voto dell'amante
il consorte adempirà.

Capellio

Sì: m'abbraccia. A te d'Imene
fia l'altar sin d'oggi acceso.

Lorenzo

Ciel! sin d'oggi?

Capellio

E donde viene
lo stupor che t'ha compreso?

Lorenzo

Ah! signor, da febbre ardente...
mesta, afflitta, e ognor giacente...
ella... il sai... potria soltanto
irne a forza al sacro altar.

Tebaldo

Come! A forza!

Capellio e Coro

E avrai tu il vanto
di por fine al suo penar.

Tebaldo

L'amo tanto, e m'è sì cara,
più del Sol che mi rischiarà;
è riposta, è viva in lei
ogni gioia del mio cor.
Ma se avesse il mio contento
a costarle un sol lamento,
ah! piuttosto io sceglierei
mille giorni di dolor.

Capellio

Non temer: tuoi dubbi acqueta;
la vedrai serena e lieta,
quando te del suo germano
stringa al sen vendicator.

Lorenzo

(Ah! Giulietta, or fia svelato
questo arcano sciagurato:

ah! non v'ha poter umano
che ti plachi il genitor!)

Coro

Nostro Duce e nostro scampo,
snuda il ferro ed esci in campo:
di Giulietta sia la mano
degno premio al tuo valor.

Tebaldo

L'amo, ah! l'amo e m'è più cara.

L'amo tanto, e m'è sì cara, ecc.

È riposta, viva in lei
ogni gioia del mio cor.

Capellio

Non temer: tuoi dubbi acqueta, ecc.

Lorenzo

(Ah! Giulietta, or fia svelato, ecc.)

Coro

Nostro Duce e nostro scampo, ecc.

[3. Scena e Cavatina Romeo]

Capellio

Vanne, Lorenzo; e tu, che il puoi, disponi
Giulietta al rito: anziché il Sol tramonti
compiuto il voglio. Ella doman più lieta
fia che rallegri le paterne mura.
(Lorenzo vuol parlare. Capellio lo accomiata severamente)
Ubbidisci.
(Lorenzo parte)

Tebaldo

Ah! signor...

Capellio

Ti rassicura.

Sensi de' miei diversi
non può nutrir Giulietta: e a lei fia caro,
come a noi tutti, il pro' guerrier che unisce
i suoi destini ai miei.

Tebaldo

Di tanto bene
mi persuade amor, e il cor propenso
a creder vero quel che più desia.
(*Suono di tromba*)

Capellio

Ma già vèr noi s'avvia
il nemico orator. – Avvi fra voi
chi de' Montecchi alle proposte inchini?

Coro

Odio eterno ai Montecchi, ai Ghibellini.

Scena terza

Romeo con seguito di scudieri e detti.

Romeo

Lieto del dolce incarco a cui mi elegge
de' Ghibellini il Duce, io mi presento,
nobili Guelfi, a voi. Lieto del pari
possa udirmi ciascun... poichè verace
favella io parlo d'amistade e pace.

Tebaldo

Chi fia che nei Montecchi
possa affidarsi mai?

Capellio

Fu mille volte
pace fermata, e mille volte infranta.

Romeo

Stassi in tua man che santa
e inviolata sia. Pari in Verona
abbian seggio i Montecchi, e fia Giulietta
sposa a Romeo.

Capellio

Sorge fra noi di sangue
fatal barriera, e non sarà mai tolta,
giammai, lo giuro.

Tebaldo e Coro

E il giuriam tutti.

Romeo

Crudeli! Ascolta.

Se Romeo t'uccise un figlio,
in battaglia a lui diè morte:
incolpar ne dèi la sorte;
ei ne pianse, e piange ancora.
Deh! ti placa, e un altro figlio
troverai nel mio signor.

Capellio

Riedi al campo, e di' allo stolto
che altro figlio già trovai.

Romeo

Come! e qual?...

Tebaldo

Io.

Romeo

Tu? (Che ascolto!

oh ciel!)

Senti ancor...

Capellio

Dicesti assai.

Tebaldo e Coro

Qui ciascuno ad una voce
guerra a voi gridando va...

Romeo

Ostinati, e tal sarà.

La tremenda ultrice spada
a brandir Romeo s'appresta,
e qual folgore funesta
mille morti apporterà.
Ma vi accusi al ciel irato
tanto sangue invan versato;
e su voi ricada il sangue
che alla patria costerà.

Capellio, Tebaldo

Guerra a morte, guerra atroce!

Coro

Cessa, audace: un Dio soltanto
giudicar fra noi potrà.

Romeo

Ostinati!

Tebaldo, Capellio e Coro

Qui ciascuno ad una voce
guerra a voi gridando va!

Romeo

Ostinati, e tal sarà.

La tremenda ultrice spada, ecc.

Tebaldo, Capellio e Coro

Cessa, audace: /
riedi al campo: un Dio soltanto
giudicar fra noi potrà.

Romeo

Ma vi accusi
tanto sangue invan versato;
ma su voi ricada il sangue
che alla patria costerà.
(*partono tutti*)

Scena quarta

*Gabinetto negli appartamenti di Giulietta.
Giulietta sola.*

[4. Recitativo e Romanza Giulietta]

Giulietta

Eccomi in lieta vesta... Eccomi adorna...
come vittima all'ara. – Oh! almen potessi
qual vittima cader dell'ara al piede! –
O nuziali tede,
abborrite così, così fatali,
siate, ah! siate per me faci ferali!
Ardo... una vampa, un foco
tutta mi strugge.
(*Si affaccia alla finestra, e ritorna.*)

Un refrigerio ai venti
io chiedo invano. Ove sei tu, Romeo?

in qual terra t'aggiri?

Dove, dove, inviarti i miei sospiri?

Oh! quante volte, oh! quante
ti chiedo al ciel piangendo!
Con quale ardor t'attendo,
e inganno il mio desir!
Raggio del tuo sembiante
parmi il brillar del giorno:
l'aura che spira intorno
mi sembra un tuo sospir.
(*Siede afflittissima*)

Scena quinta

Lorenzo, Giulietta, indi Romeo.

[5. Scena e Duetto Giulietta e Romeo]

Lorenzo

Propizia è l'ora. A non sperato bene
si prepari quell'alma.
Giulietta!

Giulietta

Lorenzo!
(*Si getta nelle sue braccia.*)

Lorenzo

(*sostenendola*)
Or via, ti calma.

Giulietta

Sarò tranquilla in breve,
appien tranquilla. A poco a poco io manco,
lentamente mi struggo... Ah! se una volta
rivedessi Romeo... Romeo potria
la fuggente arrestare anima mia.

Lorenzo

Fa cor, Giulietta... egli è in Verona...

Giulietta

né a me lo guidi?

Oh! Cielo!

Lorenzo

reggerai tu? All'improvvisa gioia

Giulietta

Più che all'affanno.

Lorenzo

Or dunque

ti prepara a vederlo: io tel guidai
per quel segreto a noi sol noto ingresso.
(*Aprire un uscio segreto e n' esce Romeo.*)

Romeo

Ah!

Mia Giulietta!

Giulietta

(correndo a lui)

Ah!... Romeo!...

Lorenzo

Parla sommerso.

(Lorenzo parte.)

Scena sesta

Romeo e Giulietta.

Giulietta

(con tenera allegria)

Io ti rivedo, oh gioia!

Sì, ti rivedo alfin.

Romeo

Oh mia Giulietta!

Qual ti ritrovo io mai!

Giulietta

Priva di speme,

egra, languente, il vedi,
e vicina alla tomba. — E tu qual riedi?

Romeo

Infelice del pari, e stanco alfine

di questa vita travagliata e oscura,
non consolata mai da un tuo sorriso,
vengo a morir deciso,
o a rapirti per sempre ai tuoi nemici.
Meco fuggir dêi tu.

Giulietta

Fuggire!

Che dici?

Romeo

Sì, fuggire: a noi non resta
altro scampo in danno estremo.
Miglior patria avrem di questa,
ciel migliore ovunque andremo:
d'ogni ben che il cor desia
a noi luogo amor terrà.

Giulietta

Ah! Romeo! Per me la terra
 è ristretta in queste porte.
 Qui m'annoda, qui mi serra
 un poter d'amor più forte.
 Solo, ah! solo all'alma mia
 venir teco il ciel darà.

Romeo

Che mai sento? E qual potere
è maggior per te d'amore?

Giulietta

Quello, ah! quello del dovere,
della legge e dell'onore.

Romeo

Ah, crudel, d'onor ragioni
quando a me tu sei rapita?
Questa legge che m'opponi
è smentita dal tuo cor.
Deh! t'arrendi a' preghi miei,
se ti cal della mia vita:
se fedele ancor mi sei,
non udir che il nostro amor.

Giulietta

Ah! da me che più richiedi,

s'io t'immolo e core e vita?
Lascia almeno, almen concedi
un sol dritto al genitor.
Io morirò se mio non sei,
se ogni speme è a me rapita:
ma tu pure alcun mi dêi
sacrificio del tuo cor.

Romeo

Ah! crudele,
ah! deh! t'arrendi a' preghi miei,
t'arrendi:
se fedele ancor mi sei,
non udir che il nostro amor.

Giulietta

Ma tu sì, ma tu pure alcun mi dêi
sacrificio del tuo cor.
Ah! ch'io morirò se mio non sei.

(Odesi festiva musica da lontano)

Romeo

Odi tu? L'altar funesto
già s'infiora, già t'attende.

Giulietta

Fuggi, va'.

Romeo

No... teco io resto.

Giulietta

Guai se il padre ti sorprende!

Romeo

Ei mi sveni, o cada spento
innanzi a te.

Giulietta

(supplichevole)

Ah! Romeo!

Romeo

Mi preghi invano.

Giulietta

(con grido)

Ah! Romeo!

Romeo

No.

Mi preghi invano.

Giulietta

Ah! di te, di me pietà!

Romeo

Ah! mia Giulietta!

Vieni, ah! vieni, e in me riposa:
ah sei il mio bene,
sei la mia sposa;
questo istante che perdiamo
più per noi ritornerà.
In tua mano è la mia sorte,
la mia vita, la mia morte...
Ah no, non m'ami
siccome io t'amo,
ah! non hai di me pietà.

Giulietta

Cedi, ah! cedi un sol momento,
cedi al mio duolo,
al mio spavento;
siam perduti, estinti siamo,
se più cieco amor ti fa.
Deh! risparmia a questo core
maggior pena, orror maggiore.

Ah! se ancor vivo
è perché t'amo,
ah! l'amor con me morrà.

Romeo

No.

Ah! non hai di me pietà.

Ah! deh! vieni.

Giulietta

Ah Romeo! cedi ah! cedi.

Romeo

Non hai pietà.

Giulietta
Deh! cedi.

Romeo
No, ... crudel, ... non hai... pietà.

Giulietta
Ah! mio Romeo!
Cedi, ah! cedi un sol momento,
cedi al mio duolo,
al mio spavento.

Romeo
Vieni, ah! vieni, e in me riposa:
sei il mio ben,
la mia sposa.

Giulietta
Deh! risparmia a questo core
maggior pena, orror maggiore.
Ah! se ancor vivo
è perché t'amo,
ah! l'amor con me morrà.

Romeo
Ah non m'ami come io t'amo,
ah tu non m'ami,
ah! non hai di me pietà.

(Vinto dalle preghiere di Giulietta, Romeo si parte per l'uscio segreto. Ella si allontana tremante.)

Scena settima
Atrio interno nel palazzo di Capellio. Di fronte scalinata, che conduce a gallerie praticabili. Grandi veroni sulle gallerie che mettono nelle sale del palazzo, illuminate per magnifica festa. È notte. Entrano da vari lati i Cavalieri e le Dame invitati alla festa

[6. Coro]

Coro di Capuleti
Lieta notte, avventurosa
a rei giorni ancor succede.

Taccion l'ire e l'armi han posa
dove accende Imen le tede:
dove un riso Amor discioglie
ivi è giubilo,
ivi è piacer.
Festeggiam con danze e canti
questo Imene
questo illustre e fausto Imene:
sì, il gioire
di pochi istanti
sia compenso a tante pene:
né ci siegua in queste soglie
alcun torbido pensier.
Dove è Amore /
Dove un riso Amor discioglie
ivi è giubilo e piacer.
(Salgono le scalinate e si perdono nelle gallerie)

Scena ottava.
Romeo in abito di Guelfo, e Lorenzo.

[7. Finale primo]

Lorenzo
Deh! per pietà, t'arresta;
non t'innoltrar di più: mal ti nasconde
questa de' Guelfi assisa.

Romeo
Al mio periglio
pensar poss'io, quando un rival s'accinge
a rapirsi il mio ben! Ma ciò non fia,
non fia per certo, il giuro.

Lorenzo
Ah lasso! è tolta
forse ogni speme.

Romeo
Una men' resta... Ascolta.
Segretamente e in guelfe spoglie avvolti,
col favor della notte, entro Verona
mille si stanno Ghibellini armati.

Lorenzo
Cielo!

Romeo
Non aspettati,
piomberan sui nemici, ed interrotte
fian le nozze così.

Lorenzo
Funesta notte!
E me di sangue e strage
complice fai? Me traditor di questa
famiglia rendi?

Romeo
Ebben mi svela, e salva
il mio rival così...
*(Odesi di dentro gran tumulto; squillano le trombe,
echeggiano strida e vedonsi dalle gallerie tutti i convi-
tati in iscompiglio correr di qua e di là)*

Lorenzo
Qual tumulto!

Capuleti
(di dentro)
I Montecchi!

Romeo
Oh gioia estrema!

Capuleti
(sulle gallerie)
All'armi! all'armi!

Lorenzo
Fuggi... va...

Romeo
Tebaldo! Trema;
io già corro a vendicarmi.

Capuleti
Ah! chi d'armi noi provvede!
Chi soccorso, o ciel, ne dà!

All'armi! All'armi!

Lorenzo
Taci, taci: gente accorre...
Taci, taci; d'ogni lato
gente accorre... ognuno è armato...
Ah! fuggi... ah! va...
ah! fuggi per pietà!...
Deh!

Romeo
Quella tromba è suon fendale,
suon di morte al mio rivale.
Cadrà... ah! sì cadrà.
(Romeo si allontana velocemente, Lorenzo lo segue.)

Scena nona
*Il luogo rimane sgombro; a poco a poco il tumulto si
allontana. Giulietta sola scende dalla galleria.*

Giulietta
Tace il fragor... silenzio
regna fra queste porte...
Grazie ti rendo, o sorte:
libera sono ancor,
ah! libera io sono ancor.
Ma de' congiunti il sangue
per me versato or viene...
Forse trafitto, esangue
giace l'amato bene...
forse... oh! qual gel!... qual foco
scorrer mi sento in sen!
Ah! per Romeo v'invoco,
Cielo, Destino, Amore.

Scena decima
Romeo e Giulietta.

Romeo
Giulietta!

Giulietta
Ahimè!... chi vedo?

Romeo

Il tuo Romeo... t'acqueta.

Giulietta

Ahi lassa!... e ardisci?

Romeo

Io riedo

a farti salva e lieta...

Seguimi.

Giulietta

Ahi! dove? ah! come?

Romeo

Vieni.

Giulietta

Te perderesti e me.

Romeo

Giulietta!

Giulietta

Ah no.

Romeo

Ah! vieni.

Giulietta

Ahi! dove?

Romeo

Ah! vieni.

Giulietta

Ah no.

Romeo

Vieni.

Io te lo chiedo in nome
della giurata fé,
ah!... te lo chiedo
per la giurata fé.

Capuleti

(di dentro)

Morte ai Montecchi!

Giulietta

Ah! lasciami;

gente vêr noi s'avvia.

Romeo

Io t'aprirò fra' barbari
con questo acciar la via.
(per trascinarla seco.)

Scena undicesima

*Tebaldo e Capellio con Armigeri da un lato, dall'altro
Lorenzo.*

Capellio

Ferma.

Tebaldo

Che miro? Il perfido,
nemico ambasciator!

Lorenzo

(Ciel! È perduto il misero.)

Giulietta

Ah!...

Romeo

Oh rabbia!

Giulietta

Oh mio terror!

Capellio

Armato in queste soglie!

Tebaldo

Sotto mentite spoglie!
Quale novella insidia,
empio, tentavi ordir?
Soldati, olà...

Giulietta

(frapponendosi)

Fermate:

padre... signor... pietate...

Capellio

Scostati...

Giulietta

Pietà...

Romeo

Oh! rabbia!

Tebaldo

E qual pensiero
prendi d'un menzognero?

Capellio

Giulietta!

Tebaldo

Non rispondi?

Giulietta

Oh Cielo! oh terrore!

Tebaldo e Capellio

Tu tremi? ti confondi?

Romeo

Oh rabbia! oh vendetta!

Tebaldo

(a Romeo)

Fellon!... chi sei?

Romeo

Son tale...

Giulietta

Ah! no, non ti scoprir.

Romeo

Io sono a te rivale.

Lorenzo

(Incauto!)

Giulietta

Oh rio martir!

Tebaldo

Rivale! che intendo?

Giulietta

Lorenzo, m'aita.

Lorenzo

Oh istante tremendo!

Romeo

Ahimè! l'ho tradita.

Giulietta

Soccorso, sostegno
accordagli, o cielo,
me sola fa segno
del loro furor.

Romeo

Soccorso, sostegno
accordale, o cielo,
me solo fa segno
del loro furor.

Capellio, Tebaldo, Lorenzo

Oh notte, raddensa
le tenebre in cielo,
ricopri d'un velo
il nostro rossor /
le vene m'invade
un gelo d'orror.
(Odesi strepito d'armi)

Montecchi

(di dentro)

Accorriam... Romeo!

Capellio e Tebaldo

Quai grida!

Romeo
I miei fidi!

Giulietta
Oh gioia!

Montecchi
(*sortendo*)
È desso.

A salvarti un Dio ci guida:
vien, Romeo, tuoi fidi hai presso.

Capellio
Tu Romeo! né ti svenai?

Tebaldo
E mi sfuggi?... e tu vivrai?

Romeo
Sangue, o barbari, bramate,
ed il sangue scorrerà...

Giulietta, Lorenzo
Giusto cielo, tu gli arresta
da battaglia sì funesta;
sveglia in essi un egual moto
di rimorso e di pietà.

Romeo, Tebaldo, Capellio, Coro
Al furor che si ridesta,
alla strage che s'appresta,
come scossa da tremuoto
tutta Italia tremerà.

Giulietta, Romeo
Se ogni speme è a noi rapita
di mai più vederci in vita,
questo addio non fia l'estremo,
ci vedremo – almeno in cielo.

Tebaldo, Capellio, Coro
Sì, ah!
Sul furor che si ridesta,
sulla strage che s'appresta
anzi tempo, o Sol, risplendi
e dirada all'ombre il vel.

Lorenzo
Sì, ah!
Sul furor che si ridesta,
sulla strage che s'appresta
piomba, o notte, al ciel contendi
lo spettacolo d'orror, ah!
sulla strage che s'appresta
piomba, o notte, al ciel contendi
lo spettacolo crudel.

Capellio, Coro
Al furor che si ridesta,
alla strage che s'appresta,
come scossa da tremuoto
tutta Italia tremerà.

Lorenzo
Giusto cielo, tu gli arresta
da battaglia sì funesta;
sveglia in essi un qualche moto
di rimorso e di pietà.

Tebaldo
Al furore che si ridesta,
alla strage che s'appresta,
tutta Italia tremerà.

Romeo
Ah Giulietta!

Giulietta
Ah Romeo!

Romeo
Addio! ti perdo.

Giulietta
Ah mio Romeo!

Giulietta, Romeo
Se ogni speme è a noi rapita, ecc.

Tebaldo, Capellio, Coro
Sì, ah!
Sul furor che si ridesta, ecc.

Lorenzo

Sì, ah!

Sul furor che si ridesta, ecc.

Giulietta, Romeo

Almen,

ah! ci vedremo in ciel,

almen in ciel,

in cielo.

Tebaldo

Come scossa da tremuoto

tutta Italia alla strage

tutta Italia tremerà,

sì tremerà.

Lorenzo

Qualche moto di pietade,

ah! sveglia in loro

ah sveglia la pietà.

Ah! sveglia in loro,

ah sveglia di pietà.

Capellio, Coro

Come scossa da tremuoto

tutta Italia alla strage

al furore tutta Italia tremerà,

sì tremerà.



I Capuleti, figurini di Alessandro Lai.

ATTO SECONDO

Scena prima

Appartamenti nel palazzo di Capellio. Segue la notte: il luogo è rischiarato da antichi doppieri. La musica esprime un lontano rumore, che a poco a poco va cessando. Giulietta sola.

[8. Scena e Aria Giulietta]

Giulietta

Né alcun ritorna!... Oh! cruda,
dolorosa incertezza! – Il suon dell'armi
si dileguò... Sol tratto tratto un fioco,
incerto mormorio lunge si desta,
come vento al cessar della tempesta.
Chi cadde, ohimè! chi vinse?
Chi primo io piangerò?... Né uscir poss'io!...
e ignara di mia sorte io qui m'aggiro!

Scena seconda

Lorenzo e detta

Giulietta

Lorenzo! ebbene?...

Lorenzo

Salvo è Romeo.

Giulietta

Respiro.

Lorenzo

Nella vicina rocca
da' suoi sorpresa, da Ezzelin soccorso
sperar ei puote... ma tu, lassa! in breve
di Tebaldo al castel tratta sarai,
se in me non fidi, se al periglio estremo
con estrema fermezza or non provvedi.

Giulietta

Che far? Favella.

Lorenzo

Hai tu coraggio?

Giulietta

E il chiedi?

Lorenzo

Prendi: tal filtro è questo
e sì possente, che sembrante a morte
sonno produce. A te creduta estinta
tomba fia data nei paterni avelli...

Giulietta

Oh! che di' tu? fra quelli
giace il fratel da Romeo trafitto...
Esso del mio delitto
sorgerà punito...

Lorenzo

Al tuo svegliarti
sarem presenti il tuo diletto ed io...
non paventar. Tremi? t'arretti?

Giulietta

Oh Dio!

Morte io non temo, il sai,
sempre la chiedi a te...
sì.

Pur non provato mai
sorge un terrore in me, – che mi sgomenta.

Lorenzo

Fida, deh! fida in me: – sarai contenta.

Giulietta

Ah!
Se del licor possente
fallisse la virtù!...– dubbio crudele!
Se in quell'orror giacente
non mi destassi più...
(*Si sente vicino calpestio*)

Lorenzo

Prendi, gl'istanti volano,
il padre tuo s'avanza.

Giulietta

(*spaventata*)

Il padre! Ah porgi, salvami.
(*Beve.*)

Lorenzo
Salva già sei, costanza!

Giulietta
Guidami altrove.

Scena terza
Capellio con seguito e detti.

Capellio
Arresta.
Ancor sei desta?
Concedo al tuo riposo
brevi momenti ancor.
Esci; a seguir lo sposo
ti appresta al nuovo albor.
(*Giulietta è nelle braccia di Lorenzo muta ed immobile*)
Udisti.

Coro
(*a Capellio*)
Lassa! d'affanno è piena...
geme... sì regge appena.
Più mite a lei favella;
l'uccide il tuo rigor...
(*Capellio rinnova a Giulietta il cenno di uscire*)

Giulietta
(*con voce piangente*)
Deh! padre mio!
Ah! non poss'io partire
priva del tuo perdono:
presso alla tomba io sono,
dammi un amplesso almeno.
Pace una volta all'ire...
pace ad un cor che muore...
Dorma ogni tuo furore
del mio sepolcro in sen,
ah! padre mio,
perdona un cor che muor.

Coro
Lassa! d'affanno è piena...
geme... sì regge appena.
Ell'è morente, il vedi;
poni al tuo sdegno un fren.

Capellio
Lasciami...

Lorenzo
(*piano a Giulietta*)
Ah! vieni e simula.

Capellio
Alle tue stanze riedi.

Giulietta
Ah padre!

Lorenzo
Oh vieni.

Capellio
Va'!

Giulietta
Perdona!

Capellio
Alle tue stanze riedi.

Giulietta
Pria mi perdona,
deh! padre mio!...
Ah! non poss'io partire, ecc.

Capellio
Ti appresta al nuovo albor.

Lorenzo
Ah! vieni, ah! vieni, deh!... col tuo fedel.

Coro
Deh! poni al tuo sdegno un fren.

Giulietta

Ah! padre, perdona
perdona un cor che muor.
(*Giulietta parte sostenuta da Lorenzo*)

Scena quarta.

Capellio e seguito.

[9. Scena e Duetto Romeo e Tebaldo]

Capellio

Qual turbamento io provo!
Quale scompiglio in cor! – Taci, o pietade:
viltà saresti. Di Tebaldo in traccia
corra qualcun, e di Lorenzo i passi
spiate voi; sospetto omai m'è desso.
Né uscir, né altrui parlar gli sia concesso.
(*Partono.*)

Scena quinta

*Luogo remoto presso il palazzo di Capellio. In fondo, a
traverso un grand'arco, vedesi una galleria che mette
all'interno del palazzo medesimo. Romeo solo.*

Romeo

Deserto è il luogo. – Di Lorenzo in traccia
irne poss'io. – Crudel Lorenzo! Anch'esso
m'oblia nella sventura, e congiurato
col mio destin tiranno,
m'abbandona a me solo in tanto affanno.
Vadasi. Alcun s'appressa...
Crudele inciampo!

Scena sesta

Tebaldo e Romeo.

Tebaldo

Chi sei tu, che ardisci
aggirarti furtivo in queste mura?
Non odi tu?

Romeo

Non t'appressare.

Funesto

il conoscermi fora.

Tebaldo

Io ti conosco
all'audace parlar, all'ira estrema
che in me tu desti.

Romeo

Ebben, mi guarda, e trema.

Tebaldo

Stolto! a un sol mio grido
mille a punirti avrei.
Ma vittima tu sei
serbata a questo acciar.

Romeo

Vieni: io ti sprezzo e sfido
teco i seguaci tuoi:
tu bramerai fra noi
l'alpi frapposte e il mar.

Tebaldo

Un Nume avverso, un Fato
che la ragion ti toglie...

Romeo

All'armi!
T'ha spinto in queste soglie
la morte ad incontrar.

Tebaldo, Romeo

Un Nume avverso, un Fato
che la ragion ti toglie,
t'ha spinto in queste soglie
la morte ad incontrar.
All'armi! All'armi!

(*Per battersi: odesi musica lugubre ecc. Si fermano
ambidue sorpresi*)

Tebaldo

Arresta.

Romeo

Qual mesto suon echeggia?

Coro

(dentro delle scene)

Ahi sventurata!

Romeo

Quai voci! Oh Dio!

Tebaldo

Presentimento orribile!

Scena settima

*Comparisce a poco a poco un corteggio funebre: lento
lento difila lungo la galleria.*

Coro

Pace alla tua bell'anima
dopo cotanti affanni!
vivi, se non fra gli uomini,
vivi, o Giulietta, in ciel.
Ah! sventurata!

Romeo

Ah!

Tebaldo

Oh Dio!

Romeo

Che sento!
(con grido)
Giulietta!

Tebaldo

Spenta!...

Romeo

(con tutta la disperazione)

Ah barbaro!

Tebaldo

Mi scende agli occhi un vel.

Romeo

(in diretto pianto)
Oh mia Giulietta!

io t'ho perduta!

*(Tebaldo e Romeo rimangono immobili e muti alcuni
momenti. Romeo pel primo si scuote e gittando la
spada, si precipita disperato innanzi a Tebaldo.)*

Romeo

Ella è morta, o sciagurato;
per te morta di dolore.
Ah! Paga alfine è del tuo core
l'ostinata crudeltà.

Tebaldo

Ah! di te più disperato,
più di te son io trafitto...
(con fremito)
Ah! l'amor mio come un delitto
rinfacciando il cor mi va.

Romeo

Per te morta di dolore.

Tebaldo

Son di te più disperato...
ah! l'amor mio
rinfacciando il cor mi va.

Romeo

Sei pago alfin.
Svena, ah! svena un disperato...
a' tuoi colpi il sen presento...
sommò bene in tal momento
ah! il morir per me sarà.
ah!... sommò bene per me sarà.

Tebaldo

Vivi, ah! vivi, o sventurato,
tu che almen non hai rimorso,
ah! Se i miei dì non tronchi
ah! il dolor... m'ucciderà.

Romeo

Per me...

Tebaldo

Ah taci.

Romeo
È morta.

Tebaldo
Pietà!

Romeo
È morta.

Tebaldo
Ah! l'amor mio
rinfacciando il cor mi va.

Romeo
Sei pago alfin.

Tebaldo
Ah! cessa.

Romeo
Svena, ah! svena un disperato, ecc.
Il morir in tal momento
sommo ben per me sarà
ah! sommo bene per me sarà.

Tebaldo
Vivi, ah! vivi, o sventurato, ecc.
Se a miei di non tronchi il corso
ah! il dolor... m'ucciderà.

Scena ottava

Recinto ove sorgono le tombe dei Capuleti. Vicino agli spettatori avvi quella di Giulietta.

Il luogo è chiuso: a replicati colpi si spalanca una porta, e n'esce Romeo con seguito di Montecchi.

[10. Coro, Aria e Duetto Finale Giulietta e Romeo]

Coro
Siam giunti. Ah! il ciel consenta
che non ti sia funesto
l'esser disceso in questo
albergo di squallor.

Romeo
(scorgendo la sepoltura di Giulietta)
Ecco la tomba...
(Romeo s'avvia al sasso.)
ancor di fiori sparsa...
molti di pianto ancor. Il... mio... ricevi...
più doloroso, amaro.

Coro
Signor, ritratti.

Romeo
Altro fra poco
maggior del pianto, altro olocausto avrai.
(prostrandosi sul sasso)

Coro
Omai
eccede il tuo dolor.

Romeo
O del sepolcro
profonda oscurità, cedi un istante,
cedi al lume del giorno, e mi rivela
per poco la tua preda.
(ai seguaci)
L'urna m'aprite voi; ch'io la riveda.
(I Montecchi silenziosi sforzano il coperchio dell'urna e lo sollevano: vedesi Giulietta distesa nel sepolcro vestita di bianco)

Ah!
(Romeo corre a lei soffocato dal singhiozzo)
Giulietta!... o mia Giulietta!
Sei tu... ti veggio, io ti ritrovo ancora...
morta non sei... dormi soltanto e aspetti
che ti desti il tuo Romeo.
Sorgi, mio ben, al suon de' miei sospiri:
ti chiama il tuo Romeo. – Sorgi, mio bene.

Montecchi
Lasso! delira.
Vieni, partiamo: periglio
è l'indugiar di più.

Romeo

Per pochi istanti
me qui lasciate: arcani ha il duol che deve
solo alla tomba confidar.

Montecchi

Lasciarti!...
solo, e in tanto cordoglio!
Ah! tu ci spezzi il cor.

Romeo

Uscite, il voglio.

(Il Coro parte)

Scena nona

Romeo solo.

Romeo

Tu sola, o mia Giulietta,
m'odi tu sola. – Ah! vana speme!... È sorda
la fredda salma di mia voce al suono...
Deserto in terra, abbandonato io sono!

Deh! tu, bell'anima,
che al ciel ascendi,
a me rivolgiti,
con te mi prendi:
così scordarmi,
così lasciarmi,
non puoi, bell'anima,
nel mio dolor.

O tu mia sola speme,
tosco fatal, non mai da me diviso,
vieni al mio labbro.
(Si avvelena, e getta a terra l'ampolla)
Raccogliete voi
l'ultimo mio sospiro,
tombe de' miei nemici.

Scena decima

Giulietta che si risveglia e Romeo.

Giulietta

(destandosi dalla tomba)

Ah!

Romeo

Qual sospiro!

Giulietta

(con fioca voce)

Romeo!

Romeo

La voce sua!...

Giulietta

Romeo!

Romeo

Mi chiama!

Già m'invita al suo sen!

(Giulietta sorge dalla tomba.)

Ciel! che vegg'io?

Giulietta

Romeo!!

Romeo

Giulietta!! oh Dio!!...

Giulietta

Sei tu?

Romeo

Tu vivi?...

Giulietta

Ah! per non più lasciarti
io mi destò, mio ben... la morte mia
fu simulata...

Romeo

Ah! che di' tu?

Giulietta

L'ignori?

non vedesti Lorenzo?

Romeo

Altro io non vidi...

altro io non seppi...ohimè!... ch'eri qui morta.

E qui venni... ah! infelice!

Giulietta

Ebben, che importa?

Son teco alfin: ogni dolor cancella

un nostro amplesso... Andiam...

Romeo

Restarmi io deggio

eternamente qui.

Giulietta

Che dici mai?...

Parla... parla...

(si accorge dell'ampolla)

Ah! Romeo!

(Romeo si asconde il capo fra le mani)

Romeo

Tutto già sai.

Giulietta

Ah! crudel! che mai facesti!

Romeo

Morte io volli a te vicino.

Giulietta

Deh! che scampo alcun t'appresti...

Romeo

Ferma, è vano...

Giulietta

Oh! rio destino!

Romeo

Cruda morte io chiudo in seno...

Giulietta

Ch'io con te l'incontri almeno...

dammi un ferro...

Romeo

Ah! no, giammai.

Giulietta

Un veleno...

Romeo

Il consumai.

Vivi, ah! vivi, e vien talora

sul mio sasso a lagrimar.

Giulietta

Ciel crudel! ah! pria ch'ei mora

i miei di troncar dêi tu.

Romeo

Giulietta! al seno stringimi:

io ti discerno appena.

Giulietta

(piangendo)

Ed io ritorno a vivere

quando tu dêi morir!!

Romeo

Cessa... il vederti in pena

accresce il mio martir.

Più non ti veggo... ah! parlami...

un solo accento ancor...

rammenta il nostro amor...

Giulietta

Ah! mio Romeo!

non mi lasciare ancor...

posati sul mio cor...

Romeo

Giulietta! ah!... io manco... ah!

Giulietta
Attendimi...

Romeo
Addio... ah! Giulie...
(muore)

Giulietta
Ei muore... oh, Dio!
(Giulietta cade sul corpo di Romeo)

Scena ultima
Rientrano precipitosamente i seguaci di Romeo, inseguiti da Capellio, e da' suoi armigeri che compariscono da varie parti. Tutto il luogo è rischiarato da faci. Lorenzo accorre sbigottito e frettoloso.

Coro di Montecchi
(entrando)
Romeo! Romeo!
(Capellio, Lorenzo e i Capuleti sortono. Lorenzo s'avvia ai corpi di Giulietta e Romeo.)

Capellio
S'inseguano.

Lorenzo, Coro
Cielo!
(spaventati allo spettacolo)

Lorenzo
Morti ambedue!...

Coro
Barbaro fato!

Lorenzo, Coro
Mira.

Capellio
Uccisi! da chi?

Lorenzo, Coro
Da te, spietato.
(Capellio si getta sul corpo di Giulietta, Lorenzo su quello di Romeo)



I Montecchi, figurini di Alessandro Lai.

Il soggetto

di Pier Maria Paoletti



Georg Goldberg (1830-1894), Romeo e Giulietta, da un dipinto di Hoffmann.

IL SOGGETTO

Atto primo

Quadro primo

Galleria nel palazzo di Capellio. Siamo a Verona, nel XIII secolo.

Si radunano i Guelfi, partigiani di Capellio, preoccupati che i fieri Ghibellini, sostenitori dei Montecchi, si preparino ad attaccare, protetti dall'amicizia di Ezzelino, sotto la guida dell'ardimentoso, odiato Romeo. Il quale – ricorda amaramente Capellio – gli uccise crudelmente il figlio ed ora osa offrire patti ingannevoli di pace e mandare ambasciatori ai Guelfi per sottoscriverli.

Anche Tebaldo odia profondamente Romeo e desidererebbe sfidarlo per vendicare il sangue dei Capuleti, ma il giovane Montecchi, egli dice, partito ancora adolescente da Verona, è sconosciuto a tutti, anche se a volte è ritornato, non visto, in città. Mentre Lorenzo, prudente amico di famiglia (non è esattamente il frate Lorenzo della tragedia di Shakespeare) consiglia di ricevere ed ascoltare il messaggero dei Montecchi, Capellio esorta i Guelfi a respingere la falsa proposta di pace e, giurando solennemente di ricercare ovunque e di trafiggere con la propria spada Romeo, offre in pegno di amicizia e di riconoscenza la figlia Giulietta in sposa a Tebaldo: le nozze si celebreranno la sera stessa. Interviene Lorenzo per sconsigliare quel matrimonio: Giulietta è malata e profondamente afflitta, soltanto contro la propria volontà potrebbe essere condotta all'altare. Tebaldo, pur proclamando il suo grande amore per Giulietta, rifiuta generosamente quelle nozze se

dovessero costare una sola lacrima alla fanciulla, ma Capellio lo convince dell'affetto e della viva devozione di Giulietta per colui che venderà il fratello ucciso ed esorta Lorenzo a recarsi dalla figlia per predisporla serenamente al rito.

Giunge frattanto l'ambasceria dei Montecchi, guidata da Romeo sotto falsa identità. La proposta di pace, mille volte firmata e mille volte infranta dai Montecchi, è da respingere, sostiene Capellio. Sta nei Capuleti che essa sia rispettata, replica il giovane: possano i Montecchi convivere pacificamente a Verona coi Capuleti e Giulietta essere sposa a Romeo. Capellio afferma, sdegnosamente, che un muro di sangue si erge fra le due famiglie ma il giovane «ambasciatore» gli ricorda che Romeo gli uccise il figlio a viso aperto, in battaglia: ora Capellio potrebbe trovare un altro figlio proprio nel condottiero dei Montecchi, pentito.

Il nuovo figlio è Tebaldo, risponde sprezzante Capellio, sarà lui che sposerà Giulietta, mentre i Capuleti scateneranno una guerra spietata contro gli odiati nemici. E sui Capuleti, conclude Romeo, ricadrà la maledizione per il sangue versato.

Quadro secondo

Stanza negli appartamenti di Giulietta.

Giulietta, contemplando mesta la candida veste nuziale, che l'adorna «come vittima all'ara», pensa commossa a Romeo, di cui ha invocato tante e tante volte il ritorno dall'esilio. La conforta Lorenzo, confidandole che il giovane è a Verona e che sta per rivederla, introdotto da lui nel palazzo per il passaggio segreto noto ad essi soltanto. I due innamorati si abbracciano

in un lungo appassionato trasporto, quindi Romeo, confessando d'essere stanco di quella vita travagliata e dell'insopportabile lontananza da Giulietta, propone all'amata la fuga in una terra più serena e tranquilla per loro. Giulietta rifiuta in nome del dovere e dell'obbedienza al padre e inutilmente Romeo, con ardenti slanci, cerca di convincerla a seguirlo: il risuonare lontano della musica nuziale e le suppliche di Giulietta a non sfidare la morte se mai volesse consegnarsi inerme all'ira paterna, lo persuadono a lasciare la casa dei Capuleti.

Quadro terzo

Atrio interno nel palazzo di Capellio, scalinata, galleria illuminata.

Cavalieri e dame festeggiano le imminenti nozze di Giulietta con Tebaldo. Romeo, in abito da Guelfo, confida a Lorenzo che mille Ghibellini armati, penetrati a Verona col favore della notte, sono pronti a piombare sugli avversari, interrompendo così la cerimonia nuziale. L'amico cerca inutilmente di dissuaderlo, per non essere complice della strage e traditore della famiglia che lo ospita. S'ode frattanto dalle altre stanze un gran tumulto e un cozzare di spade, i invitati fuggono da ogni parte, Romeo accorre per unirsi ai suoi, seguito da Lorenzo.

Mentre l'eco del tumulto si allontana, Giulietta scende sola dalla galleria, intimamente felice d'essere ancora libera dal vincolo matrimoniale ma anche preoccupata per la sorte di Romeo. Il quale la raggiunge subito dopo, cercando di trascinarla via, riluttante ad abbandonare la casa paterna, mentre irrompono Tebaldo e Capellio con armati Guelfi. In un concitato

confronto, Tebaldo chiede ragione dell'indegno comportamento a colui che crede essere l'ambasciatore dei Montecchi, Romeo sta per svelare orgogliosamente la sua identità proclamandosi rivale di Tebaldo Giulietta disperata lo implora di non rivelarsi, Lorenzo è terrorizzato, quando, invocando il loro condottiero Romeo, accorrono i Ghibellini armati. Infuria la lotta.

Atto secondo

Quadro primo

Appartamento nel palazzo di Capellio.

S'ode lontano il rumore delle armi che a poco a poco va cessando. Giulietta, inquieta, chiede a Lorenzo notizie dello scontro: Romeo è salvo, può sperare soccorso da Ezzelino – le risponde Lorenzo – ma lei è in grave pericolo, sarà condotta al castello di Tebaldo e obbligata alle nozze aborrite se, con estremo coraggio, non avrà fiducia in lui. E le consegna un filtro potente che potrà simulare la morte, per cui, celebrati i funerali anziché le nozze, sarà trasportata nella tomba di famiglia, dove si risveglierà dopo lungo sonno fra le braccia di Romeo. Dopo un momento di angoscia nel timore dell'ignoto, Giulietta beve il filtro mentre sopraggiunge il padre che, sordo alla sua accorata invocazione di perdono, le ingiunge severamente di ritirarsi nelle sue stanze per prepararsi alla vigilia di nozze.

Quadro secondo

Luogo remoto presso il palazzo di Capellio.

Romeo si lamenta per la mancanza di notizie da

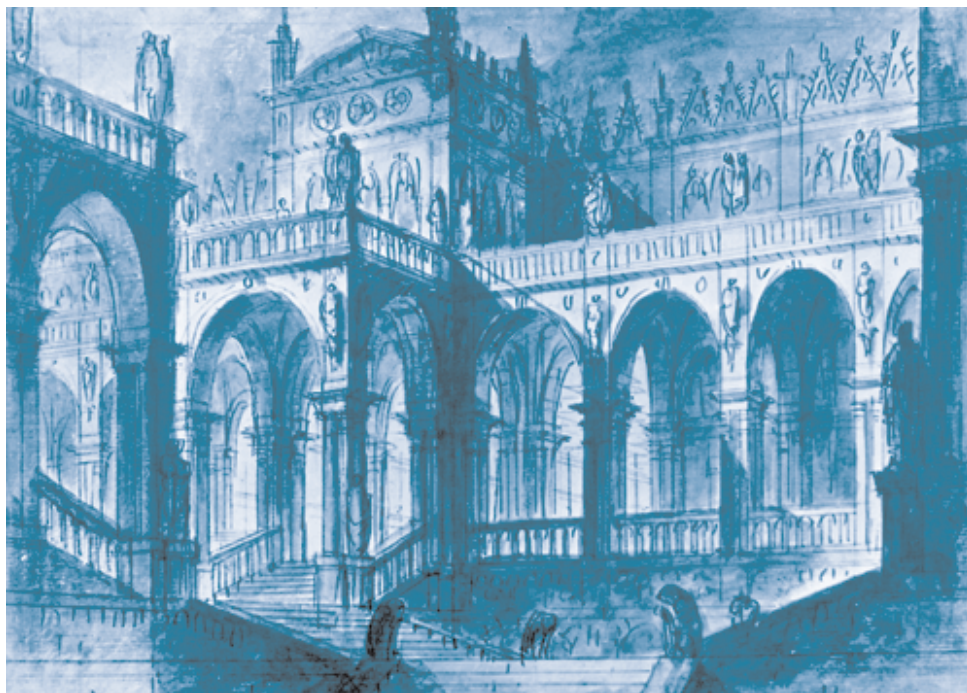
parte dell'amico Lorenzo, che non si è più fatto vivo con lui, quando s'incontra con Tebaldo, che lo riconosce e lo sfida. Mentre i due stanno per battersi, una lugubre musica risuona in lontananza e compare, poco dopo, un corteo funebre che defila lungo la galleria: all'udire il nome di Giulietta levarsi dall'unanime compianto, Romeo e Tebaldo abbandonano le armi e piangono, sconvolti, la morte della fanciulla tanto amata da entrambi.

Quadro terzo

Recinto dove sorgono le tombe dei Capuleti.

Il luogo è chiuso: sotto colpi insistenti dall'esterno si spalanca una porta ed entra Romeo con un seguito di armati. Il giovane fa aprire la tomba di Giulietta, ancora adorna di fiori, e

parla in lacrime, vaneggiando, all'adorata che appare serena come se dormisse, inutilmente trattenuto dai suoi, cui ordina di allontanarsi. Quindi si avvelena, gettando a terra l'ampolla. In quel momento Giulietta si desta, pronunciando il nome di Romeo: vedendo il giovane ai piedi del sepolcro, pensa che sia accanto a lei perché avvertito, secondo gli accordi, da Lorenzo. Quando, in un dialogo straziante, i due infelici apprendono l'orrenda verità, si stringono in un abbraccio disperato: Romeo muore e Giulietta cade, esanime, sul suo corpo. Rientrano precipitosamente i seguaci di Romeo, inseguiti dai Capuleti in armi: di fronte alla tragica scena, Capellio sente ricadere su di sé tutta la colpa per le funeste conseguenze di quell'odio implacabile.



Scena di Francesco Bagnara per la prima rappresentazione de I Capuleti e i Montecchi.

SYNOPSIS

Act one

Scene one

Gallery in the palace of Capulet at Verona, in the 13th century.

The Guelphs, followers of Capulet, have gathered because of their concern that the proud Ghibellines, supporters of the Montagues, may be preparing to attack them, protected by the friendship of Ezzelino and led by the courageous and hated Romeo. The latter, as Capulet bitterly recalls, cruelly slew his son and now dares to make deceitful overtures of peace and to dispatch envoys to the Guelphs to gain their assent. Tybalt also hates Romeo deeply and is determined to challenge him in order to avenge the blood of the Capulets. But, he says, nobody knows the young Montague, for when he left Verona he was still an adolescent, although he has at times been back, unseen, to the city. While Laurence, a prudent friend of the family (he is not exactly the Friar Laurence of Shakespeare's tragedy), advises them to receive and hear the Montagues' messenger, Capulet urges the Guelphs to reject the false proposal of peace. Solemnly swearing to track Romeo down and to run his sword through him, he offers the hand of his daughter Juliet to Tybalt in token of friendship and recognition. Indeed the wedding will be celebrated that same evening. Laurence tries to dissuade him from arranging this marriage: Juliet is sick and in deep distress, and could only against her will be led to the altar. Tybalt, whilst proclaiming his great love for Juliet, generously refuses

marriage were it to cost a single tear to the sweet maiden. But Capulet convinces him of Juliet's affection and keen devotion to the man who will vindicate her slain brother, and exhorts Laurence to go to his daughter to prepare her calmly for the ceremony. Meanwhile the Montagues' embassy enter, led by Romeo under false identity. The proposal of peace, a thousand times signed and a thousand times infringed by the Montagues, is to be rejected, says Capulet. It is up to the Capulets to see that it is respected, replies the young man; may the Montagues live together in peace at Verona with the Capulets and Juliet be the bride of Romeo. Capulet disdainfully declares that a wall of blood stands between the two families, but the young «ambassador» reminds him that Romeo killed his son openly in battle: now Capulet could find another son precisely in the repentant leader of the Montagues. That new son is Tybalt, replies Capulet with contempt: it is he who shall marry Juliet, while the Capulets will wage a merciless war against their hated enemy. And upon the Capulet family, concludes Romeo, will fall the curse of so much bloodshed.

Scene two

A room in Juliet's apartments.

Mournfully contemplating her white wedding dress, which adorns her «like a victim for the sacrifice», Juliet thinks sadly about Romeo, whose return from exile she has so many times invoked. She is comforted by Laurence, who confides to her that the young man is in Verona and is about to see her again, having been introduced by him into the palace through the

secret passageway known only to them. The two lovers embrace in a long and passionate rapture. Then Romeo, confessing his weariness of such a tormented life and of his unbearable separation from Juliet, proposes to his beloved that they flee to a land where they can both live more peacefully. Juliet refuses in the name of duty and obedience to her father and Romeo ardently endeavours to convince her to follow him, but to no avail. The distant echo of nuptial music, and Juliet's entreaties not to defy death by ever daring to confront her father's wrath unarmed, persuade him to leave the Capulets' palace.

Scene three

Hall in the palace of Capulet, a wide staircase and illuminated gallery.

Ladies and gentlemen are celebrating the imminent marriage of Juliet with Tybalt. Romeo, wearing the clothes of a Guelph, confides in Laurence that a thousand armed Ghibellines have entered Verona under cover of darkness and are preparing to descend upon their adversaries, thus interrupting the wedding ceremony. His friend tries in vain to persuade him not to be an accomplice to the massacre and a traitor to the family whose guest he is. Meanwhile from the other rooms a great tumult and clashing of swords is heard, with guests fleeing in all directions as Romeo runs to join his own side, followed by Laurence. As the din subsides, Juliet descends alone from the gallery, inwardly happy to be free again from betrothal, but concerned also over the fate of Romeo. The latter joins her immediately afterwards, trying to drag her away but she is still

reluctant to abandon her father's house. At this moment Tybalt and Capulet burst in, accompanied by armed Guelphs. In a heated confrontation, Tybalt asks the reason for such despicable behaviour from a man whom he believed to be the envoy of the Montagues. Romeo is about to proudly disclose his real identity by proclaiming himself as Tybalt's rival, but Juliet implores him not to reveal his true name. Laurence is terrified when, invoking their leader Romeo, the armed Ghibellines rush in. Fierce fighting ensues.

Act two

Scene one

Apartment in the palace of Capulet.

The sound of weapons gradually dies away. Juliet is restless as she asks Laurence for news of the clash. Romeo is safe and can hope for help from Ezzelino, replies Laurence. She, however, is in grave danger: she is to be taken to the castle of Tybalt and obliged to go through with the abhorred marriage unless, with extreme courage, she will put her trust in him. He hands her a strong potion which will enable her to simulate death, so that after her funeral has taken place instead of her marriage, she will be borne to the family vaults and will reawake there, after a long sleep, to find herself in the arms of Romeo. After a moment of anguish and fear of the unknown, Juliet drinks the potion as her father, deaf to her sorrowful plea for forgiveness, enters and sternly enjoins her to retire to her rooms to make ready for the eve of her wedding.

Scene two

A place not far from the palace of Capulet.

Romeo is complaining of the lack of news from his friend Laurence, who has not yet appeared, when he meets Tybalt, who recognizes and challenges him. The two men are about to fight, when lugubrious music is heard in the distance. Presently a funeral procession enters and makes its way along the gallery. Upon hearing the name Juliet unanimously bewailed, Romeo and Tybalt put down their arms and mourn the death of the girl they both so dearly loved.

Scene three

The Capulet family vaults.

The vaults are closed, but after repeated blows from outside, a door swings open and Romeo enters with a retinue of armed men. They open Juliet's tomb, which is still adorned with flowers, and in tears, Romeo speaks deliriously to

his beloved, who appears to be serenely sleeping. His men endeavour without success to restrain him, but he orders them to leave. He then poisons himself and throws the phial onto the ground. At that moment Juliet stirs, pronouncing Romeo's name. Upon seeing the young man at the foot of her tomb, she thinks that he is beside her because he has been forewarned, in accordance with their agreement, by Laurence. But when, in a heartrending dialogue, the two unhappy lovers learn the ghastly truth, they clasp one another in a last desperate embrace. Romeo dies and Juliet falls lifeless upon his body. Romeo's supporters re-enter precipitously, pursued by the Capulets in arms. Faced with the tragic scene, Capulet feels all the guilt fall upon himself for the dismal consequences of such implacable hatred.

(Traduzione di Rodney Stringer)



Scena di Francesco Bagnara per la prima rappresentazione de I Capuleti e i Montecchi.

ARGUMENT

Premier acte

Premier tableau

Galerie du palais de Cappellio, à Vérone, au XIII^e siècle.

Réunion des Guelfes, partisans de Capellio, préoccupés du fait que les fiers Gibelins, partisans des Montaigus, se préparent à l'attaque, forts de la protection d'Ezzelino; à leur tête, courageux mais haï, Roméo, qui, comme le rappelle amèrement Capellio, après avoir cruellement assassiné son fils, ose à présent proposer aux Guelfes une paix trompeuse et leur envoyer des ambassadeurs. Tebaldo aussi déteste profondément Roméo; il voudrait le provoquer en duel pour venger le sang des Capulets mais le jeune Montaigu, parti encore adolescent de Vérone, y est inconnu même s'il est parfois revenu, en grand secret cependant. Alors que Laurent, un ami de famille, conseille prudemment de recevoir et d'écouter le messenger des Montaigus, Capellio exhorte les Guelfes à rejeter ces mensongères propositions de paix; quant à lui, il fait le serment solennel de traquer Roméo et de le transpercer de sa propre épée. En signe d'amitié et de reconnaissance, il offre en mariage à Tebaldo sa fille Juliette: les noces seront célébrées le soir même. Laurent déconseille ce mariage: Juliette est malade et triste, on ne pourrait la conduire à l'autel que contre sa volonté. Tebaldo, tout en exprimant ses sentiments profonds à l'égard de Juliette, refuse généreusement ce mariage s'il devait être célébré au prix d'une seule larme de la jeune fille; mais Capellio réussit à le convaincre que l'homme qui vengera son frère assassiné aura

toute sa dévotion et adjure Laurent de se rendre auprès de sa fille pour la préparer en toute sérénité à la cérémonie. Entre temps l'ambassade des Montaigus arrive, conduite par Roméo, qui garde l'incognito. Capellio soutient que les promesses de paix mille fois signées et mille fois violées par les Montaigus doivent être repoussées. Le jeune homme réplique qu'il tient aux Capulets de les respecter, les Montaigus peuvent vivre en paix avec eux à Vérone et Juliette pourrait épouser Roméo. Capellio, indigné, évoque le sang versé qui sépare à tout jamais les deux familles mais le jeune messenger lui rappelle que Roméo a tué son fils à visage découvert, durant une bataille; Capellio pourrait trouver un autre fils dans le condottiere repentí des Montaigus. Capellio répond avec mépris que Tebaldo est son nouveau fils; ce sera lui qui épousera Juliette et les Capulets déchaîneront une guerre sans merci contre des ennemis envers lesquels ils n'éprouvent que de la haine. Roméo clôt l'entrevue en affirmant que la malédiction pour le sang versé retombera sur les Capulets.

Deuxième tableau

Pièce dans les appartements de Juliette.

Juliette, contemplant tristement la blanche robe de mariée qu'elle revêt «comme une victime que l'on conduit à l'autel du sacrifice», pense avec émotion à Roméo, exilé, dont elle a tant souhaité le retour. Laurent la console en lui confiant que le jeune homme est à Vérone et qu'elle va le revoir bientôt: il le fera entrer dans le palais par le passage secret connu d'eux seuls. Les deux amoureux s'étreignent longuement dans un transport de passion. Roméo avoue qu'il est las de la vie tourmentée qu'il

mène et de leur insupportable séparation; il propose à sa bien-aimée la fuite vers des lieux plus sereins et plus tranquilles. Juliette refuse au nom du devoir et de l'obéissance à son père. Roméo tente inutilement de la convaincre. Les sons lointains d'une musique nuptiale et les exhortations de Juliette à ne pas lancer un défi à la mort en se livrant sans défense à la colère de son père, le persuadent de quitter la demeure des Capulets.

Troisième tableau

Salle d'entrée du palais de Capellio, grand escalier, galerie illuminée.

Dames et chevaliers fêtent les noces imminentes de Juliette et Tebaldo.

Roméo, habillé en Guelfe, confie à Laurent que mille Gibelins en armes sont entrés dans Vérone à la faveur de la nuit et sont prêts à surprendre l'adversaire, interrompant ainsi la cérémonie nuptiale. Laurent tente en vain de l'en dissuader, voulant éviter d'être complice d'un massacre et traître à la famille qui l'accueille. On entend alors, venus des autres pièces, un grand tumulte et un ferraillement d'épées. Les invités s'enfuient de toutes parts. Roméo court s'unir aux siens, suivi de Laurent. Tandis que les bruits de la bataille s'éloignent, Juliette descend, seule, de la galerie, heureuse d'avoir échappé au mariage avec Tebaldo mais soucieuse pour le sort réservé à Roméo. Ce dernier la rejoint bientôt pour tenter de l'emmener avec lui mais elle hésite à abandonner la maison paternelle. A cet instant Tebaldo, Capellio et des Guelfes en armes font irruption. Au cours d'un affrontement verbal animé, Tebaldo demande raison de ce comportement indigne à celui qu'il croit être l'ambassadeur des

Montaigus. Roméo est sur le point de dévoiler avec orgueil sa véritable identité et sa qualité de rival de Tebaldo mais Juliette, désespérée, le supplie de n'en rien faire. L'arrivée des Gibelins en armes appelant à eux leur chef Roméo, remplit Laurent de terreur. La bataille fait rage.

Deuxième acte

Premier tableau

Appartements dans le palais de Capellia

On entend dans le lointain le bruit des armes qui s'atténue peu à peu. Juliette, inquiète, demande à Laurent des nouvelles du combat; il lui répond que Roméo est sain et sauf, qu'il peut compter sur l'aide d'Ezzelino; mais c'est elle qui court un grave danger: elle va être conduite dans le château de Tebaldo et devra accepter les noces abhorrées à moins que, courageusement, elle ne lui fasse entière confiance. Et il lui donne un philtre puissant qui l'aidera à simuler la mort; ainsi, au lieu d'un mariage on célébrera ses funérailles, elle sera transportée dans le tombeau de famille, où elle se réveillera, après un long sommeil, entre les bras de Roméo. Après un moment d'angoisse, de peur de l'inconnu, Juliette boit le philtre. Son père arrive. N'écoutant pas les prières de sa fille qui demande son pardon, il lui ordonne sévèrement de se retirer dans ses appartements pour les préparatifs des noces.

Deuxième tableau

Lieu isolé, non loin du palais de Capellio.

Roméo se plaint du manque de nouvelles de la part de Laurent dont il ne sait plus rien. Il ren-

contre Tebaldo qui le reconnaît et le provoque en duel.

Alors qu'ils s'apprêtent à combattre, une musique lugubre se fait entendre dans le lointain et peu après, apparaît un cortège funèbre qui défile le long de la galerie. Roméo et Tebaldo, percevant dans l'unanime complainte le nom de Juliette, abandonnent leurs armes et pleurent, bouleversés, la mort de celle qu'ils ont tous deux tant aimée.

Troisième tableau

Enceinte renfermant les tombes des Capulets.

L'accès aux lieux semble impossible: mais sous les coups insistants, une porte s'ouvre et Roméo entre, suivi des gens en armes. Le jeune homme fait ouvrir la tombe de Juliette, encore ornée de fleurs et, en larmes, parle comme dans un mau-

vais rêve à la bien-aimée qui semble dormir d'un sommeil serein. En vain retenu par ses hommes, auxquels il donne l'ordre de s'éloigner, il s'empoisonne, jetant à terre la burette qui contenait le poison. A cet instant Juliette s'éveille, avec aux lèvres le nom de Roméo. Quand elle voit le jeune homme aux pieds du tombeau, elle pense qu'il a été averti par Laurent, comme il était convenu. Mais au cours d'un dialogue déchirant les deux malheureux découvrent l'horrible vérité. Une ultime étreinte désespérée: Roméo meurt et Juliette tombe, inanimée, sur son corps. Les hommes de Roméo reviennent précipitamment, suivis des Capulets en armes: devant cette scène tragique, Capellio sent retomber sur lui toute la responsabilité du drame, funeste conséquence d'une haine implacable.

(Traduzione di Francine Tixador Visconti)



Scena di Romolo Liverani per il finale de I Capuleti e i Montecchi (Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli).

DIE HANDLUNG

Erster Akt

Erstes Bild

Galerie im Palast des Capellio, Verona, 13. Jahrhundert.

Die Guelfen, Gefolgsleute Capellios, treffen zusammen. Sie sind besorgt darüber, dass die stolzen Gibellinen, die für die Montecchi Partei ergreifen, einen neuen Angriff planen unter dem Schutz der Freundschaft Ezzelinos und unter der Führung des mutigen und gehassten Romeo. Romeo – Capellio erinnert sich bitter – hat auf grausame Weise seinen Sohn getötet und wagt nun, den Guelfen durch seine Gesandten trügerische Friedensangebote zu überbringen, die sie unterzeichnen sollen. Auch Tebaldo hasst Romeo zutiefst und würde ihn gern zum Duell herausfordern um das Blut der Capuleti zu rächen, aber der junge Montecchi hat noch als Jüngling Verona verlassen. Niemand weiss genau, wie er aussieht, auch wenn er einige Male unerkannt in die Stadt zurückgekehrt ist. Während Lorenzo, ein kluger Freund der Familie, dazu rät, den Boten der Montecchi zu empfangen und anzuhören, fordert Capellio die Guelfen auf, das falsche Friedensangebot zurückzuweisen. Er schwört feierlich, er wolle Romeo suchen, wo auch immer er sei und ihn mit seinem Schwert treffen.

Als Pfand der Freundschaft und der Dankbarkeit gewährt er Tebaldo die Hand seiner Tochter Giulietta: die Hochzeit wird noch am gleichen Abend stattfinden. Lorenzo greift ein und rät von der Heirat ab: Giulietta ist krank und in tiefem Schmerz. Nur gegen ihren Willen könnte sie zum Altar gezwungen werden.

Tebaldo gesteht seine grosse Liebe für Giulietta verzichtet aber grosszügig auf die Hochzeit, wenn sie auch nur eine einzige Träne Giuliettas kosten würde. Capellio überzeugt ihn, seine Tochter werde den lieben und ihm ergeben sein, der ihren Bruder räche. Er fordert Lorenzo auf, zu Giulietta zu gehen und sie auf die Zeremonie vorzubereiten.

Inzwischen erscheinen die Gesandten der Montecchi, geführt von Romeo unter falschem Namen. Sie bieten Frieden; tausend Mal unterzeichnet und tausend Mal gebrochen von den Montecchi, ein Angebot, das zurück-gewiesen werden muss, meint Capellio. Es liegt ganz bei den Capuleti, dass Frieden gehalten werden kann, erwidert der junge Anführer: Montecchi und Capuleti können friedlich zusammenleben in Verona und Giulietta und Romeo ein Paar werden. Capellio erklärt zornig, eine Mauer aus Blut trenne die beiden Familien, aber der junge «Gesandte» erinnert ihn daran, dass Romeo seinen Sohn im offenen Kampf tötete, in der Schlacht. Nun könnte Capellio einen neuen Sohn finden, gerade in dem Anführer der Montecchi, der seine Tat bereut. Der neue Sohn heisst Tebaldo, antwortet Capellio verächtlich, er wird Giulietta heiraten, und die Capuleti werden von Neuem blutigen Krieg gegen ihre verhassten Feinde führen. Und auf den Capuleti wird der Fluch für das vergossene Blut lasten, beschliesst Romeo die Unterredung.

Zweites Bild

Ein Zimmer in der Wohnung Giuliettas.

Giulietta betrachtet traurig ihr weisses Hochzeitskleid, das sie schmückt «wie ein Opfer auf dem Altar». Bewegt denkt sie an Romeo, um dessen Rückkehr aus dem Exil sie so viele Male

gebetet hat. Lorenzo tröstet sie und vertraut ihr an, Romeo sei schon in Verona; bald werde sie ihn wiedersehen. Er selbst werde ihn in den Palast bringen durch einen Geheimgang, den nur sie beide kennen. Die beiden Liebenden umarmen sich lange mit grosser Leidenschaft. Romeo ist des unruhigen Lebens müde, die Ferne von Giulietta ist ihm unerträglich geworden. Er schlägt der Geliebten die Flucht an einen Ort vor, wo sie friedlich und in Ruhe leben können. Giulietta lehnt dies ab im Namen der Pflicht und des Gehorsams ihrem Vater gegenüber. Umsonst versucht Romeo sie mit all seiner Glut zu überzeugen, ihm zu folgen. In der Ferne hört man festliche Musik. Die Bitten Giuliettas, er möge den Tod nicht herausfordern und sich nicht waffenlos dem Zorn ihres Vaters stellen, überzeugen Romeo das Haus der Capuleti zu verlassen.

Drittes Bild

Atrium im Innern des Palastes Capellios, eine Freitreppe, eine erleuchtete Galerie.

Herren und Damen feiern die Hochzeit Giuliettas mit Tebaldo. Romeo, als Guelfe verkleidet, teilt Lorenzo mit, dass tausend bewaffnete Gibellinen im Schutz der Nacht in Verona eingebrochen sind. Sie sind bereit, über die Feinde herzufallen und die Hochzeit zu verhindern. Umsonst versucht der Freund, ihn zurückzuhalten; er möge nicht zum Beihelfer eines Gemetzels werden und zum Verräter an der Familie, deren Gast er ist. Inzwischen hört man aus den anderen Räumen grossen Lärm und Waffengeklirr. Die Gäste fliehen wild. Romeo vereinigt sich mit den Gefährten, gefolgt von Lorenzo. Während der Lärm sich entfernt, kommt Giulietta allein von der Galerie herab.

Sie ist glücklich, dass die Hochzeit bis jetzt verhindert werden konnte, aber sie ist besorgt für Romeo. Dieser erscheint kurz darauf und will sie mit sich wegziehen. Noch zögert sie, das Vaterhaus zu verlassen. Tebaldo und Capellio stürzen herein, begleitet von bewaffneten Guelfen. In einer erregten Auseinandersetzung fragt Tebaldo nach dem Grund dieses unwürdigen Verhaltens. Noch hält er Romeo für den Gesandten der Montecchi. Schon will Romeo stolz seinen Namen enthüllen und sich als Rivale Tebaldos zu erkennen geben, während Giulietta ihn anfleht zu schweigen und Lorenzo vor Schreck erstarrt die Szene beobachtet, als die Gibellinen hereinbrechen in Namen ihres Anführers Romeo. Der Kampf tobt.

Zweiter Akt

Erstes Bild

Eine Wohnung im Palast des Capel

Von Ferne hört man Waffenlärm, der nach und nach erlischt. Beunruhigt befragt Giulietta Lorenzo über den Zusammenstoss: Romeo ist Sicherheit, er kann auf die Hilfe Ezzelinos hoffen, antwortet Lorenzo. Wer in grosser Gefahr ist, ist sie, Giulietta. Sie wird irl Tebaldos Schloss gebracht werden und zur Heirat gezwungen, wenn sie nicht mit äusserstem Mut auf ihn vertraue. Und er gibt ihr einen Trank, der sie in todesähnlichen Schlaf versetzt. Statt der Hochzeit wird ein Begräbnis gefeiert werden. Man wird sie ins Familiengrab bringen, wo sie nach langem Schlaf in den Armen Romeos erwachen wird. Nach einem kurzen Augenblick der Angst vor dem Ungewissen, trinkt Giulietta den Trank. Inzwischen erscheint der Vater, der

ihren Bitten um Vergebung gegenüber taub ist und ihr streng befiehlt, sich in ihr Zimmer zurückzuziehen um sich auf die Hochzeit vorzubereiten.

Zweites Bild

Ein versteckter Platz in der Nähe des Palastes des Capellio.

Romeo klagt darüber, dass er keine Nachricht von Lorenzo erhält, als er auf Tebaldo stösst, der ihn erkennt und zum Duell herausfordert. Während die beiden kämpfen, hört man in der Ferne Trauermusik. Kurz darauf zieht ein Trauerzug die Galerie entlang: als sie von den Trauernden den Namen Giuliettas vernehmen, legen Romeo und Tebaldo die Waffen nieder. Überwältigt beweinen beide den Tod des Mädchens, das sie liebten.

Drittes Bild

Die Gräber der Capuleti.

Die Grabstätte ist geschlossen: nach einigen starken Schlägen gibt die Tur nach und Romeo tritt ein, gefolgt von bewaffneten Soldaten. Er lässt das Grab Giuliettas öffnen, die noch mit

Blumen geschmückt ist; unter Tränen spricht er mit der Angebeteten die, friedlich daliegt, so als schlafe sie. Umsonst versuchen seine Leute, ihn zurückzuhalten. Er befiehlt ihnen, sich zu entfernen, und trinkt Gift. Das Fläschchen fällt auf den Boden. In diesem Augenblick erwacht Giulietta und nennt den Namen Romeos. Als sie ihn zu Füßen des Grabes sieht, glaubt sie ihn nahe, da er – wie verabredet – Lorenzos Nachricht empfangen hat. Als die beiden Unglücklichen die Wahrheit begreifen, finden sie sich zu einer langen Umarmung: Romeo stirbt und Giulietta fällt reglos über seinen Körper. In grosser Eile kommen die Gefolgsleute Romeos herein, gefolgt von den Capuleti in Waffen: angesichts dieser tragischen Szene fühlt Capellio sich mit der ganzen Schuld belastet. Dies sind die schicksalhaften Folgen seines unbezwinglichen Hasses.

(Traduzione di Lieselotte Stein)

Per gentile concessione del Teatro alla Scala di Milano

Stilnovo belliniano

di Paolo Fabbri



*Litografia di Bertinazzi (1832) su disegno di F. Rossi, ispirata a I Capuleti e i Montecchi;
i versi sotto riportati appartengono in realtà a Giulietta e Romeo di Vaccai
il cui ultimo atto veniva trapiantato nell'opera belliniana (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).*

Per la stagione di carnevale 1830 alla Fenice di Venezia gli impresari Alessandro Lanari e Giuseppe Crivelli avevano allestito un cartellone che prevedeva ‘prime’ assolute di compositori più o meno sperimentati, e una ‘prima’ locale di un recente e clamoroso successo scaligero: quel *Pirata* che nel 1827 aveva fulmineamente imposto il ventiseienne Vincenzo Bellini. Alle opere sarebbero stati abbinati a turno due balli serî del coreografo Antonio Cortesi, *Ines di Castro* e *Chiara di Rosemberg*. Nella compagnia di canto figuravano prime parti perlopiù giovani, affermate da poco: eccellenti le donne (Rosalbina Carradori Allan, soprano; il mezzosoprano Giuditta Grisi), meno all’altezza gli uomini, specie i bassi (Lorenzo Bonfigli tenore, Giulio Pellegrini e Gaetano Antoldi bassi). Come autori delle opere nuove erano previsti l’affermato Giovanni Pacini e un giovane già lanciato quale Giuseppe Persiani. Ma anche alla ripresa del *Pirata* Lanari aveva posto particolare attenzione, chiamando a sovrintendervi lo stesso autore, forse con la segreta speranza di utilizzarlo per qualche novità.

A metà dicembre 1829 Bellini aveva dunque lasciato Milano alla volta di Venezia, dove giunse comodamente verso il 20 del mese. Le prove del *Pirata* dovevano iniziare di lì a una settimana, il 28 dicembre, subito dopo l’avvio della stagione. Il 26, infatti, il teatro consuetamente si aprì: con *Costantino in Arles*, l’opera nuova di Persiani su libretto di Paolo Pola. Mentre le recite serali proseguivano (ce ne furono sei, di *Costantino*, tra il 26 dicembre 1829 e il 13 gennaio 1830), alla mattina i medesimi cantanti provavano *Il pirata* sotto la guida di Bellini. Sabato 16 gennaio si andò in scena, con 3 repliche nella settimana successiva.

Nel frattempo però Pacini latitava: neppure per lettera si era fatto vivo. Volendo correre anticipatamente ai ripari, l’impresario si era rivolto a Bellini perché s’impegnasse lui a provvedere eventualmente alla seconda opera nuova promessa dal cartellone. Colto alla sprovvista, Bellini ovviamente recalcitrava. Lanari mise in moto pressioni di ogni tipo, facendo mobilitare perfino l’imperial-regio governatore di Venezia conte Johann von Spaur. Alla fine il compositore cedette, promettendo che



Rosalbina Carradori Allan, prima *Giulietta* ne *I Capuleti* e i Montecchi (1830), in una stampa dell’epoca.

avrebbe fatto qualcosa. Lanari colse immediatamente la palla al balzo, inchiodandolo ad un impegno scritto. Il 5 gennaio Bellini sottoscrisse un “compromesso” che forse immaginava destinato ad essere stracciato di lì a non molto, appena Pacini fosse arrivato. L’otto gennaio Bellini raccontava ad un amico:

Come si dubita che venga Pacini, tutta Venezia mi sta pregando acciò scriva io un’opera, ma in un mese: vedete che sarebbe un gran rischio, e pure ho dovuto dir di sì per non disgustarmi il pubblico che per bocca del Governo mi ha fatto dire che si contenteranno di ciò che posso fare in sì breve tempo: basta che non li lasci con vecchie opere; perciò, se sino al giorno 14 del corrente Pacini non verrà, spetta a me ad inghiottire la pillola e col coraggio e lo studio spero di cavarmela almeno.

E il 15 gennaio a Gaetano Cantù:

Solamente non saprai, che il governo e quasi tutto Venezia mi ha tanto pregato, che se Pacini non verrà per scrivere egli l’opera nuova, bisogna che lo facci io con un mese di tempo, avendomi tutti tutti scongiurato, che facessi questo piacere a Venezia, la quale si sarebbe contentata di ciò che io avrei scritto in sì breve tempo: io per cattivarmi l’animo pubblico ho aderito, e quindi se cotesto antegalantuomo di Mr^o Pacini non verrà, toccherà a me tanta fatica, e chi sa se non ancora dei dispiaceri. Io, perciò, ho dovuto fare un compromesso all’impresario per sino il giorno 20 di questo: giorno che si dovrà tutto decidere, ed allora vedi che resta appena un mese e dieci giorni per comporre l’opera e metterla in scena, dovendo al più tardi andare il p.mo di marzo chiudendosi il teatro ai 20 dell’istesso mese.

Anche se il “compromesso” del 5 gennaio prevedeva già sia il soggetto dell’opera sia il librettista (“mi prendo l’impegno di scrivervi io il libro *Giulietta Cappellio* da Romani”, recitava su quel punto), Lanari aveva passato a Bellini il libretto che lo stesso Felice Romani – il poeta teatrale più famoso del tempo, con cui Bellini aveva già collaborato per *Il pirata* e *La straniera* – aveva preparato per l’irreperibile Pacini. Forse Lanari sperava di convincere Bellini a musicare lui quel testo, un soggetto russo intitolato *Olga*. La lettera precedente però così prosegue: “io ne ho letto il p.mo atto e porzione del 2^{do}, che in nostra intima confidenza è più insulso dell’istessa freddezza in persona”.

La scadenza fissata arrivò, diversamente da Pacini. A quel punto Bellini fu obbligato a mantenere un impegno già preso in via preliminare, e il 20 gennaio firmò il regolare contratto: “un mese e mezzo di tempo per scriverla e porla in scena: Vedi che strozzamento”, commentava con l’amico Florimo poche ore prima di andare a sottoscrivere il documento, preannunciandogli che da quel momento in poi avrebbe avuto ben poco tempo per dedicarsi alla corrispondenza. Nei giorni seguenti Bellini dovette provvedere anche a placare – sempre per via epistolare – la sua amante Giuditta Cantù maritata Turina che, impossibilitata a muoversi dalla villa di Casalbuttano (Cremona) perché malata, contava di averlo lì subito dopo *Il pirata*. (Quando poi cominciarono a circolare voci di suoi amori veneziani con la Grisi o con la nobildonna Soranzo, i guai aumentarono). Né questo era l’unico problema personale che affliggeva il compositore. Quell’anno l’inverno fu molto nevoso e freddissimo (gelò perfino la laguna, lasciando Venezia addirittura per un po’

irraggiungibile), e il giovane catanese ebbe a risentirne: “fattigo dalla mattina alla sera e sarà un miracolo se me la sorto senza qualche malanno”, scriveva proprio alla Turina il 26 gennaio, “dico ciò perché con questi tremendi freddi ho preso un raffreddore di petto che non vuole abbandonarmi [...] prendo delle bevande e del miele vergine a digiuno: basta se passa passa, e se non passa, passerò io”.

In vista del 20 gennaio, Lanari aveva convocato a Venezia anche Romani, che arrivò alla vigilia di quella scadenza. Scartato dunque definitivamente il precedente libretto per Pacini, Romani avrebbe dovuto aggiustare e in parte rifare il suo *Giulietta e Romeo* già musicato da Nicola Vaccai (Milano, Teatro alla Cannobiana 1825): Romani “mi scriverà da nuovo Giulietta, e Romeo, ma lo titolerà diversamente, e con diverse situazioni”, scriveva Bellini a Florimo il 20 gennaio.

Già il maestro di Bellini al conservatorio di Napoli, il venerato Nicola Zingarelli, aveva intonato un celebre *Giulietta e Romeo* (libretto di Gaetano Foppa: Milano, Teatro alla Scala 1796). Non è dunque inverosimile immaginare una persistenza di quella storia in Bellini, ravvivata dalla sua recente e aggiornata riproposta da parte della coppia Romani-Vaccari. Chiamato a fare qualcosa in gran fretta, a Bellini fece sicuramente giuoco per motivi pratici ripescare un libretto in parte già pronto: da quel frangente però si dovette sentire anche autorizzato ad impossessarsi di un soggetto che sentiva nelle sue corde, ma che da troppo poco tempo era stato presentato sulle scene, e con successo.

Inutile dire che Bellini dovette gettarsi a capofitto nel lavoro, rinunciando a svaghi e mondanità che il carnevale e la sua posizione di giovane artista affermato gli avrebbero certamente offerto. A fine gennaio scriveva a un conoscente:

Io mi trovo affatigatissimo. Scrivere un'opera per esserne stato forzato dalle tanto gentili maniere, e scriverla in un mese che il solo doverla finire mi confonde le idee, è il mio soffrente martoro. Frattanto ho finita l'introduzione e quasi il finale del primo atto che mi ha fatto impazzire ed in tutta la settimana entrante spero di porre a fine l'intero primo atto se mi sarà possibile. Io vi lascio perché è ora che vada a letto, non reggendomi più la testa.



Luigi Errani (XIX sec.), Giuditta Grisi, litografia (Ravenna, Collezione Gino Missiroli). La Grisi fu la prima interprete del ruolo di Romeo (Venezia, 11 marzo 1830).

In attesa della nuova opera, la stagione della Fenice proseguì in gennaio e febbraio alternando recite di *Costantino* (11) e del *Pirata* (5), e tentando di proporre nel frattempo come novità *Maria di Brabante*, lavoro dell'esordiente giovane compositore francese Albert Guillion. Il titolo resse per 4 sere, poi si dovette tornare al *Costantino*. (Per parte sua, dopo quell'esito Guillion abbandonò la carriera musicale, dandosi alla coltura del baco da seta).

Nel frattempo, il 23 febbraio erano iniziate le prove al cembalo della nuova opera di Bellini. La mattina del 3 marzo si fece tutto il primo atto anche con l'orchestra, e nei giorni seguenti il compositore terminò di scrivere il secondo, immediatamente andato in prova. Ci si mise anche una malattia della Grisi (Romeo, la cui giovinezza giustifica il suo affidamento ad una voce femminile grave: Giulietta fu la Carradori Allan, Tebaldo lo interpretò Bonfigli), che fece spostare di qualche giorno la 'prima'. Finalmente giovedì 11 marzo si andò in scena, con repliche il 12, 13, 16, 17, 20 marzo. (Complessivamente, il moderno lettore badi a quei ritmi di lavoro, e ne tragga le conseguenze che vuole: compagnia con sostituti, ma comunque 4 opere da imparare-provare-eseguire in 2 mesi, 38 recite complessive, una media di 3 rappresentazioni a settimana anche in giorni consecutivi, prove dell'opera nuova la mattina e spettacolo con l'opera in corso la stessa sera, più i concerti privati nelle migliori case cittadine).

A dispetto della fretta e dell'emergenza che ne aveva visto la nascita, la "tragedia lirica" *I Capuleti e i Montecchi* fu subito un grande successo. Anzi, a prestar fede a un recensore, non se ne ricordava uno simile dai tempi dell'*Italiana in Algeri* di Rossini (primavera 1813, ma al S. Benedetto): curiosamente, essa pure creata in angustie, al gran galoppo, su di un libretto di seconda mano, per tappare un buco improvviso. Delle quattro parti in cui l'opera di Bellini è divisa (ma raggruppate in due atti), solo gli inizi della seconda e della terza lasciarono freddo il pubblico: tutti i 'numeri' delle altre ebbero applausi, molti di esse triplici chiamate di interpreti e maestro (era il massimo: più di tre lo vietava il regolamento di polizia), in qualche caso si poté parlare di vero e proprio fanatismo. Solo l'obbligo di chiudere la stagione al 20 marzo impedì di sfruttare a fondo quel successo: ravvicinando le riprese, anche una serata dopo l'altra, si riuscì a replicarlo non più di cinque volte. Come ho detto, il librettista Romani aveva per l'occasione rielaborato un suo recente lavoro, *Giulietta e Romeo*, a suo tempo fornito a Vaccai (1825). Ne erano tutti consapevoli, ma l'autore aveva voluto ribadirlo a mo' di giustificazione preventiva nell'*Avvertimento* preposto all'edizione del 'nuovo' libretto del 1830, che illumina anche aspetti interessanti del lavoro:

Son note le ragioni per cui ho dovuto ridurre un antico mio melodramma, intitolato Giulietta e Romeo, non so se più bene o più male, nella forma in cui viene adesso rappresentato. Una sola io ne dirò, forse da pochi avvertita, e si è quella ch'io dovea tor di mezzo tutto ciò che avrebbe potuto dar luogo a confronti fra la vecchia e la recente musica; confronti a cui certamente avrebbe ripugnato la modestia del giovine compositore. Chi sa quanto costi camminare su traccie di già segnate, e sostituire nuovi concetti ai già scritti, che pur sempre ricorrono al pensiero, scuserà di leggieri i difetti di cui per certo abbonderà il mio lavoro. Costretti dall'angustia del tempo, tanto io che il maestro, ad un'estrema brevità, e persuasi ad omettere parecchie scene di recitativi che avrebbero giustificato l'andamento del

dramma, abbiām diviso l'azione in quattro parti, perché negli intervalli che passano fra le une e le altre, la mente dello spettatore supplisce a quello che non appare: nulla di meno le due prime parti si fanno di seguito per servire all'usanza d'oggi dì, e alla terza soltanto si cala il Sipario per agevolare la decorazione. Mi sia perdonato cotesto arbitrio, se non per altro, perché non prolunga lo spettacolo.

Già il libretto del 1825 era introdotto da un *Avvertimento* di Romani che si cautelava in anticipo nei confronti di eventuali paragoni col fortunatissimo *Giulietta e Romeo* di Foppa per Zingarelli (1796):

S'egli è vero, come dice un illustre scrittore polemico de' nostri giorni, che buon'opera farebbe il poeta il quale riponesse in teatro i più begli argomenti di già trattati, ma per le vicende dell'arte musicale e per qualsiasi altra cagione andati in disuso, l'autore del presente melodramma non avrà taccia di temerario per aver commesso un'altra volta alla musica il commovente soggetto di Giulietta e Romeo. Difficile non di meno e pericolosa, più che non parve dapprima, sembrogli poscia l'impresa, non già per riguardo all'antico libretto, ma per le rimembranze in molti ancor vive della musica di cui fu vestito in altro secolo. Era d'uopo per tanto variare più che fosse possibile l'orditura e le situazioni del dramma; e nella catastrofe, che sensibilmente non potea cambiare, discostarsi almeno da qualunque concetto che assomigliasse agli antichi, affinché nessun confronto potesse farsi tra la vecchia e la nuova musica, e lo scrittore di questa non fosse esposto ad un cimento per cui certamente avrebbe mostrato onesta ripugnanza.

(Per misurare la perdurante presenza del dramma di Foppa-Zingarelli, o almeno di sue porzioni, basti dire che, pochi giorni dopo la 'prima' di *Capuleti e Montecchi*, un giornalista del milanese "I teatri" aveva informato i suoi lettori di quale fosse in Romani-Bellini l'"aria [si tratta di "Deh, tu bell'anima"] che tien luogo dell'*Ombra adorata*", amatissima gemma di quell'antica *Giulietta e Romeo* che aveva commosso lo stesso Napoleone).

Alla base del libretto di *Capuleti e Montecchi* sta dunque il *Giulietta e Romeo* dello stesso Romani (1825), e più a ritroso quello di Foppa (1796), il quale aveva a suo tempo dichiarato le fonti del soggetto: "Ciò è tratto dalle *Storie di Verona* di Girolamo Dalla Corte nel Tomo II Cap. 10, e questo fatto ha ser-



Lorenzo Bonfigli, primo interprete di Tebaldo (Venezia 1830), in una stampa dell'epoca ritratto nel costume dell'opera.

vito ad una Tragedia Inglese di Sakespear [sic], e ad una Francese di Ducis, come serve ora per Melodramma”. Il tronco principale dunque era costituito non da Shakespeare, ma da una compilazione storiografica, e la sua versione teatrale lasciava intendere un accesso non immediato al testo elisabettiano. In effetti, la conoscenza del teatro shakespeareano in Italia era avvenuta quasi sempre attraverso non gli originali, ma tramite traduzioni-adattamenti in francese, opera del classicista Jean-François Ducis (1733-1816). A partire dal ‘suo’ *Hamlet* (1769), Ducis aveva puntato a mitigare le ‘irregolarità’ di quei drammi, rendendoli meno irriducibili ai dettami della scena neoclassica. Nel 1772 era toccato proprio a *Roméo et Juliette*. Al contempo, Foppa lasciava intendere che un conto era scrivere una tragedia, e un altro un melodramma, e che ogni ambito aveva le sue configurazioni e le proprie esigenze. Insomma, una lettura dei libretti intitolati *Giulietta e Romeo* o *Capuleti e Montecchi* che dir si voglia, non può prescindere da questi dati: il confronto con Shakespeare va eventualmente fatto attraverso Ducis, e ancor più di una presunta fedeltà alla fonte andranno tenute presenti le convenzioni e le necessità che usi consolidati e aspettative del pubblico imponevano.

Molto da eccepire avrebbe un devoto del Bardo pure sui due libretti che Romani ne derivò: soggetto, i personaggi principali e le situazioni-chiave ci sono, ma perlopiù quanto mutati, sconvolti, stratonati, ridisegnati per corrispondere ai *loci communes* di un diverso genere! (Per non dire di una differente suscettibilità della censura italiana, refrattaria ai religiosi in scena: per cui il francescano fra’ Lorenzo è costretto a tramutarsi in laico medico di famiglia). È comunque significativo quanto Romani poteva scrivere presentando il libretto del 1830: la vicenda era così nota, che lui e Bellini si erano potuti permettere di dipanarla ellitticamente, guadagnando in tempo (ce n’era stato così poco!) ma anche in concisione drammatica; lo spettatore sarebbe stato agevolmente in grado d’integrare a mente quei quadri staccati, lasciando agli autori il privilegio di non illustrarne per filo e per segno contenuti e connessioni, ma di potersi concentrare sulla materia e le situazioni più ricche di spessore drammatico.

Non sempre infatti gli interventi sul libretto del 1825 rispondono a desiderio di semplice brevità. Subito in apertura, l’Introduzione fortemente scorciata potrebbe leggersi in quest’ottica. Ciò che ne viene estromesso – la presentazione dell’antagonista di Romeo, Tebaldo – però di fatto non scompare: poco dopo, il personaggio infatti viene a disporre di una sua sortita in piena regola, che gli conferisce una presenza scenica più rilevata. La stessa Giulietta alla sua prima apparizione si avvantaggia di una cavatina, ignota a Vaccai, e il Coro iniziale della Parte Seconda ripristina addirittura versi che Vaccai non aveva musicato. Viene dunque il sospetto che in realtà il rifacimento di Romani-Bellini si sia proposto una rapidità scenica tesa soprattutto a stringere i tempi teatrali, e a dar corpo a protagonisti definiti in maniera più scultorea. I cadenzati ottonari della cabaletta di Romeo (“La tremenda ultrice spada | a brandir Romeo si appresta: | come folgore funesta | mille morti apporterà”) sono senz’altro più incisivi dei preesistenti doppi senari (“La guerra bramata – insani, fia presta. | Atroce, funesta, – tremenda sarà”), e al loro primo incontro il Romeo e la

Giulietta di Romani-Bellini non segnano il passo negli statici rispecchiamenti del “Sei pur tu” “Sì, mia vita”, e delle promesse di amore eterno, ma sono arrivati già al punto di potersi lacerare su propositi di fuga (“Sì, fuggire: a noi non resta | altro scampo in danno estremo”). Il Finale I non indugia di nuovo sulla situazione della festa nuziale, già illustrata e dunque ridondante, ma scatta col suo turbamento e col tumulto che la manda a monte. Successivamente, la concatenazione di ‘numeri’ e fatti nel libretto per Vaccai, col suo ritmo scenico ragionevole e pausato, viene incalzata e spinta a precipizio eliminando personaggi di contorno e concentrandosi sui soli tre protagonisti. Lo stesso funerale di Giulietta non se ne sta più a sé, ma viene sfruttato all’interno del duetto della sfida tra i due rivali Tebaldo e Romeo, in un cortocircuito drammatico tanto plateale quanto efficace (così come le musiche festive delle deprecate nozze di Giulietta erano piombate a sconvolgere il suo duetto con Romeo). Ultimo e significativo esempio, il Finale. Dopo la morte di Romeo, per far spirare anche Giulietta e concludere l’opera Romani-Vaccai impiegano una sessantina di versi e circa 330 battute di musica: con Lorenzo e Capellio ad almanaccare la fava e la rava di quanto abbiamo già ben visto, e con un’aria ulteriore per la primadonna (requisito irresistibile per ogni diva, che induceva Maria Malibran ad innestare l’ultimo atto di Vaccai sulla partitura di Bellini, al posto di quello originario). A Romani-Bellini bastano 3 versi e una ventina di battute appena: Giulietta muore pochi istanti dopo l’amato, e i nuovi arrivati non fanno altro che contemplarne inorriditi i cadaveri e commentare laconicamente con alfieriana sublimità (sul modello di un caposaldo dell’opera seria italiana dell’Ottocento, l’*Otello* di Rossini: 1816).

Da parte sua, Bellini cercò di agevolarsi la lavorazione riciclando brani già fatti e di cui evidentemente era convinto: soprattutto, porzioni della sfortunata *Zaira* che alcuni mesi prima (16 maggio 1829) aveva infelicitamente inaugurato il nuovo teatro Ducale di Parma. Da lì provengono parti significative ed estese di almeno 6 ‘numeri’ (su 10) della nuova opera, mentre la cavatina di Giulietta riutilizza quella di Nelly dal giovanile *Adelson e*



Maria Malibran nella parte di Romeo, litografia ottocentesca di C.C. su disegno di F. Spagnoli (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).

Alessandro Sanquirico (1777-1849),
cortile di Palazzo Capellio, scena
per *I Capuleti e i Montecchi* al
Teatro alla Scala di Milano (1830).

Salvini che aveva scritto a compimento dei suoi studi (1825). Non ci si faccia comunque trarre in inganno. A dispetto dell'assillo incombente, e di quelle pratiche di riuso, il compositore non si adagiò su formule ben collaudate: anche *I Capuleti e Montecchi*, al contrario, costituiscono un'ulteriore tappa di avvicinamento ai grandi capolavori immediatamente successivi. Lo dice ancora a sipario chiuso la Sinfonia, dall'esordio apparentemente divagante ma che invece punta in modo sempre più serrato verso un primo, vero motivo, scattante e finalmente definito: invece che innalzato sul solito piedistallo e annicchiato *comme il faut*, esso pare coagularsi quasi impercettibilmente, fino a sbocciare improvviso. Anche l'architettura generale è incline alla rapidità: quasi subito un secondo motivo (a cabaletta), seguito da uno svelto crescendo che riporta all'esordio; lo si ripercorre solo il tempo di accennare il primo motivo, per poi chiudere subito. E l'Introduzione corale che segue ripresenta come nucleo forte proprio il precedente 'crescendo'.

Nelle due cavatine che si succedono sentiamo dapprima (specie con Tebaldo) un saggio del tipico melodizzare belliniano: dizione prevalentemente sillabica o comunque non troppo fiorita, intervalli stretti, fitto frazionamento mensurale che simula un'estemporanea immediatezza, duplicazioni verbali interne ("È serbato, è serbato a quest'acciaro | del tuo sangue, *del tuo sangue* la vendetta"), slanci che planano su quelle ondulazioni cantabili. E incontriamo la tornitura dei passi ariosi nel recitativo (per Romeo: "Lieto del dolce incarco a cui mi elegge"), o l'intensa interazione dei personaggi di contorno nelle cornici del 'numero'. Per contrasto, la sortita di Giulietta è tutta concentrata su lei sola, e quanto mai suggestiva: introduzione strumentale che ne accompagna mimicamente l'arrivo in scena, sua ripresa per sostenere un arioso, dialogo con la 'romantica' arpa, romanza di due strofette e con melodia di sole 12 battute, 8 delle quali però senza ripetizioni interne (dunque con effetto di lungo



respiro, a colata unica), e le ultime 4 di ripetizione puntuale come per un'eco.

Il Finale I ha un taglio ben sghembo: senza il Coro festoso iniziale, che in effetti ribadiva una situazione già nota, inizia direttamente col trambusto degli scontri fra le fazioni rivali, e dunque con musica d'azione a spezzoni che s'incalzano e accavallano. C'è posto per la consueta stasi del 'largo concertato', dopo il quale è la 'stretta' di chiusura a riservare una nuova sorpresa. Il 'terribile' unissono generale che marca il suo avvio si biforca con smaccata teatralità: i due giovani amanti intonano la melodia raddoppiandosi vicendevolmente, mentre tutti gli altri si limitano ad un accompagnamento uniforme e ugualmente appiattito. La forte contrapposizione scenica è accentuata dalla semplificazione dei mezzi, e da una condotta melodica stupefacente: pur non senza qualche ripresa interna che la ridimensiona un po', essa si snoda per una trentina di misure in una frase di grande respiro e magniloquente, *exploit* inventivo cui né autori né pubblico erano adusi. Gli spettatori della 'prima' accolsero quell'effetto con "grida dell'entusiasmo (che) non ebbero più freno", come scrisse un recensore, ripagando Bellini che quel finale aveva quasi "fatto impazzire" (lettera del 30 gennaio 1830). Anni dopo, l'amico Francesco Florimo rievocava un suo occasionale colloquio napoletano col compositore Saverio Mercadante (1795-1870).

A proposito di questa 'stretta', ricordo che una sera, dopo l'opera, uscendo dal Teatro San Carlo con Mercadante, mentre si percorreva la via Toledo, questi mi disse: "Io sono il primo ad applaudire a questa stretta che assai mi piace, ma perché troppo azzardata ti confesso che, se in circostanze simili a me fosse venuta in mente una tale bizzarra idea, l'avrei rigettata".

Di forza d'urto non inferiore è anche il Finale dell'opera, quella scena delle tombe che doveva fare i conti con la gran scena omologa di Zingarelli. La novità viene in chiusura: un duetto, e perdi più di così insolita forma da risultare spiazzante. Anziché ripercorrere le architetture ben note (quelle ad esempio che si riconoscono nel precedente duetto fra Romeo e Tebaldo), le voci s'incalzano reciprocamente in un serrato corpo a corpo: le partizioni abituali non vengono nemmeno accennate, e i consueti processi formalizzanti non si mettono neppure in moto. Romani aveva previsto scompartmenti buoni per farne cantabili e cabalette? Bellini ne ignora gli assetti, allestendo una doppia morte che par mimare tempi e modi del teatro parlato, più che le astrazioni idealizzanti di quello cantato. Per quanto fulminea, non si sottovaluti però la *climax* musicale ai versi "Un solo accento ancor... / Non mi lasciare ancor...": minuscola prova generale del catartico finale di *Norma*, qui non ancora affidato a quell'onda lunga che colpirà Wagner al punto da vedervi l'antecedente della morte di Isolde.

Paolo Fabbri

Il libretto e le fonti letterarie

di Claudio Toscani



Francesco Hayez (1791-1882), *L'ultimo bacio dato da Giulietta a Romeo*, 1823 (Tremezzo, Villa Carlotta).

Il libretto preparato da Felice Romani per *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini non è opera interamente originale: come abbiamo ricordato, il librettista – dato lo scarso tempo disponibile – si accordò con il compositore per rimetter mano a un vecchio libretto steso, qualche anno prima, per un’opera di Nicola Vaccai, mutando alcune situazioni, riutilizzando molti dei vecchi versi e creandone dei nuovi. Nel 1825, all’epoca in cui Romani si accingeva a scrivere il libretto per Vaccai (l’opera, intitolata *Giulietta e Romeo*, andò in scena il 31 ottobre al teatro della Canobbiana in Milano), la storia dei due infelici amanti veronesi era già stata messa in musica più e più volte.¹ Dagli esempi più antichi, il soggetto era giunto in tempi più recenti attraverso una linea che comprende (ma l’elenco è certamente incompleto) il mask di Niccolò Pasquali *Romeo e Giulietta* (Edimburgo 1742); il Singspiel di Georg Anton Benda *Romeo und Julie*, su testo di Friedrich Wilhelm Gotter (Gotha 1776); *Romeo und Julie* di Johann Gottfried Schwanenberger, su testo di J.R. Sanseverino (Brunswick 1776); *Giulietta e Romeo* di Luigi Marescalchi (Roma 1784); l’opéra-comique di Marsollier des Vivetières per Nicolas-Marie Dalayrac *Roméo et Juliette ou Tout pour l’amour* (Parigi 1792); *Romeo e Giulietta* di Stefano Buonaiuti per Pietro Carlo Guglielmi (Londra, King’s Theatre 1810). Ma il melodramma universalmente noto su quel soggetto drammatico era, all’epoca di Romani, la vecchia opera di Nicola Zingarelli *Giulietta e Romeo*, su libretto di Giuseppe Maria Foppa: rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 30 gennaio 1796 e divenuta cavallo di battaglia di cantanti celebri quali il castrato Girolamo Crescentini e Giuditta Pasta, l’opera era rimasta in circolazione per oltre un trentennio. Ricostruire la linea genealogica dalla quale discendono i *Capuleti* belliniani, e individuare le fonti cui attinsero Romani e gli altri librettisti nella preparazione dei testi da sottoporre al musicista di turno, non è operazione particolarmente difficile. Ci viene in aiuto il libretto del Foppa per l’opera di Zingarelli del 1796: nell’*Argomento* premesso al testo poetico l’autore cita, quali fonti della tragica vicenda, le *Storie di Verona* di Girolamo Dalla Corte e la celebre tragedia shake-

Il libretto di Romani per Vaccai: *Giulietta e Romeo*

Nicola Zingarelli, *litografia di Danesi su disegno di V. Roscioni* (Roma 1845).



speariana. Occorre tuttavia precisare che Shakespeare, all'epoca, era noto in Italia e in Francia soprattutto attraverso il vecchio rifacimento francese di Jean-François Ducis, che tra il 1769 e il 1792 aveva rielaborato alcuni *plays* shakespeariani, rifacendoli secondo i canoni del teatro classico francese.² La conoscenza del grande drammaturgo inglese, in altri termini, era filtrata da una lente fortemente deformante; fu solo in seguito che Shakespeare venne riscoperto e rivalutato nella sua forma originale, prima dai romantici tedeschi, poi anche in Francia e in Italia. Perciò il confronto tra le opere di Vaccai e Bellini e la tragedia inglese (confronto che è un luogo comune della critica di tutto l'Ottocento) è sostanzialmente improprio.³

Quando Romani, nel 1825, preparò il libretto per *Giulietta e Romeo* di Vaccai, tenne certamente in considerazione il libretto del Foppa: ne accolse più d'uno spunto, variando però «più che fosse possibile l'orditura e le situazioni del Dramma» – informa l'autore nell'*Avvertimento* premesso al libretto – per «discostarsi [...] da qualunque concetto che assomigliasse agli antichi, affinché nessun confronto potesse farsi tra la vecchia e la nuova musica». Se Romani cita, nell'*Avvertimento*, il dramma di Foppa e Zingarelli, non fa invece parola di un'altra fonte, che utilizza in modo ben più massiccio. Si tratta di un dramma del bresciano Luigi Scevola, *Giulietta e Romeo*, stampato a Milano nel 1818, che già aveva fornito l'argomento per un ballo di Antonio Cherubini (*Le tombe di Verona ossia Giulietta e Romeo*). La tragedia di Scevola rispetta l'unità di luogo (il dramma si svolge tutto nella «casa di Capellio in Verona», con la sola eccezione dell'ultimo atto, ambientato nei «sepolcri de' Capellj») ed è articolato nei classici cinque atti. Romani li riduce a due, inglobando nel primo atto i primi tre, nel secondo i rimanenti; così facendo, il culmine dell'azione drammatica, che nella tragedia di Scevola interviene alla fine del terzo atto, viene a cadere alla fine del primo nel libretto di Romani, luogo in cui ritroviamo la tipica situazione del “Finale primo” melodrammatico.

Mentre le antiche fonti italiane ambientavano la storia degli amanti veronesi all'inizio del XIV secolo (Da Porto e Bandello fanno entrambi riferimento all'epoca di Bartolomeo della Scala), Scevola colloca la vicenda nella Verona del XIII secolo, all'epoca di Ezzelino da Romano (1194-1259) e delle lotte tra guelfi e ghibellini. Romani la retrodata ulteriormente al XII secolo: così si legge nel libretto a stampa per l'opera di Vaccai. Ma si tratta d'un semplice refuso, dal momento che anch'egli parla di Ezzelino; nel libretto dei *Capuleti*, infatti, Romani correggerà l'ambientazione storica in XIII secolo. Largo spazio, sia nella tragedia di Scevola sia nel libretto di Romani per Vaccai, è lasciato al motivo della lotta tra le famiglie rivali, motivo che dà modo a Romani di imbastire ampie scene corali.

Nel dramma di Scevola il numero dei personaggi è ridotto rispetto a quello delle tragedie precedenti sullo stesso soggetto drammatico. Romani mantiene lo stesso numero di personaggi (sei) e non ne muta i nomi. Solo per Lorenzo si ha una variante: in Romani non è più frate, bensì «medico e familiare di Capellio», per intuibili ragioni di censura (anche Foppa, d'altra parte, aveva trasformato Gilberto in un «amico delle due fazioni»). In Scevola e in Romani, Romeo è un capo dei Montecchi,

non il giovane innamorato che vorrebbe la tradizione (rispettata ancora da Foppa): sul personaggio, nell'economia del dramma, è posta un'enfasi maggiore. In entrambi gli autori, inoltre, Romeo si fa introdurre sotto falso nome presso la famiglia nemica. Per semplificare la vicenda e acutizzare ulteriormente i contrasti interpersonali, Romani ricorre a un accorgimento già adottato da Foppa: fonde in un unico personaggio Ruggieri, promesso sposo di Giulietta, e Tebaldo. Quando quest'ultimo è ucciso da Romeo, Romani è costretto a discostarsi da Scevola: mentre là Capellio decide di affrettare le nozze di Giulietta con Ruggieri, qui il padre della fanciulla decide – il suggerimento, ancora una volta, è tratto da Foppa – di rinchiuderla in un oscuro convento.

Motivi di convergenza ancora più vistosi fra la tragedia di Scevola e il libretto di Romani riguardano l'assetto drammatico: le affinità permangono malgrado Romani spostati, in blocco, interi gruppi di scene. Scevola rispetta l'unità di tempo, e inizia il dramma con la scena del matrimonio segreto di Giulietta e Romeo: elimina il primo incontro dei due innamorati, e lo confina nell'antefatto, narrato da Romeo poco dopo l'inizio della prima scena. L'opera in musica, invece, è solita presentare all'inizio un numero ampio e articolato, ricco d'azione e d'interventi corali (la cosiddetta *Introduzione*): Romani anticipa dunque un gruppo di scene che nella tragedia di Scevola intervengono solo nel secondo e nel terzo atto, vale a dire la scena corale in casa Capelletti, con l'ambasceria dei Montecchi e le successive esortazioni alla guerra. Anche Foppa, mosso dalla stessa necessità, aveva iniziato il dramma con una grande scena collettiva: il libretto prendeva il via dalla festa nuziale in casa Cappelli, cui interveniva Romeo mascherato, che per la prima volta scorgeva Giulietta e se ne innamorava perdutamente. Romani, dunque, anticipa le scene corali e sposta il resto – il colloquio tra padre e figlia, la scena con la madre e così via – ai momenti che seguono la scena d'amore di Giulietta e Romeo. La successione delle scene nel resto del libretto di Romani, invece, segue fedelmente il modello: al dramma di Scevola Romani attinge persino, all'occasione, singoli versi.



Nicola Vaccai in una litografia ottocentesca.

Il libretto di Romani per
Bellini: *I Capuleti e i
Montecchi*

Il libretto preparato da Romani per l'opera di Bellini si differenzia da quello preparato per Vaccai a iniziare dal titolo. I cognomi delle due famiglie rivali, Montecchi e Cappelletti, risalgono a Da Porto, che li aveva ricavati da un verso del *Purgatorio* dantesco (VI, 106); essi erano rimasti immutati in tutte le fonti italiane (con alcune varianti: Cappellii in Foppa, dove il principale esponente della famiglia è Everardo Cappellio; Capelletti nel libretto di Romani per Vaccai). Dovendo cambiare il titolo del libretto, ed essendosi deciso per i due cognomi, Romani ritenne di cambiare Cappelletti in Capuleti, forse per evitare disdicevoli associazioni gastronomiche: così facendo attinse alla tradizione shakespeariana, mantenutasi nel rifacimento di Ducis (dove il nome della famiglia è *Capulet*) e nella prima traduzione italiana della tragedia di Shakespeare, curata da Michele Leoni e stampata nel 1818.⁴ Nella prefazione alla sua edizione, Leoni aveva avvertito la necessità di giustificare il fatto che s'era discostato dalla tradizione italiana:

Cappelletti e Montecchi era precisamente il casato delle due famiglie rivali, mentovate nella novella del *Bandello*, ond'è ricavato l'argomento di questa tragedia; [...] il traduttore italiano ha pensato [...] di lasciare alterata la denominazione di dette due famiglie, nella guisa che apparisce nel testo inglese, riuscendo così [...] di suono meno disadatto per una tragedia.

Nel caso di Romani e Bellini resta assodato, in ogni caso, che la decisione di mutare il cognome dovette essere presa all'ultimo momento: infatti Bellini scrive *Capelletti* nella partitura autografa; lo stesso nome figura persino in un luogo del libretto a stampa della prima rappresentazione (nell'indicazione scenica all'inizio della quarta parte). E pure emblematico che uno dei recensori della "prima" veneziana, scrivendo il 15 marzo 1830 su *L'Eco*, dia all'opera il titolo *I Cappelletti ed i Montecchi*.

Come preavvisa l'*Avvertimento* al libretto dei *Capuleti*, Romani organizza il nuovo dramma in quattro parti, in quanto la soppressione di «parecchie scene di recitativi che avrebbero giustificato l'andamento del Dramma» fa sì che «negli intervalli che passano fra le une e le altre la mente dello spettatore supplisce

a quello che non appare»; segnala però che «le due prime si fanno di seguito per servire all'usanza d'oggi, e alla terza soltanto si cala il Sipario per agevolare la decorazione». Parte dei recitativi è sfoltita anche grazie all'eliminazione del personaggio di Adele (la madre di Giulietta), non essenziale alla vicenda drammatica. La riduzione del numero complessivo dei versi (890 in *Giulietta e Romeo*, 585 nei *Capuleti e Montecchi*) non avviene solo perché librettista e compositore fossero «costretti dall'angustia del tempo [...] ad un'estrema brevità», come dichiara il Romani: il libretto della nuova opera è più conciso perché l'azione è più stringata, perché v'è meno spazio per le arie solistiche, perché il taglio drammatico è decisamente più moderno (la tavola a pag. 62 pone a confronto l'elenco dei “numeri” musicali nelle due opere). Nell'elaborazione del nuovo libretto, Romani riutilizzò gruppi interi di versi del vecchio, trasportandoli di peso; tagliò inoltre numerose scene, ne riassunse alcune, ne inserì o ne riscrisse *ex novo* altre.

Alcune differenze tra il libretto di Romani per Vaccai e quello per Bellini sono particolarmente significative. Nella scena VI della prima parte dei *Capuleti*, ad esempio, Romani inserisce un motivo che non ha riscontro nelle fonti italiane (è presente unicamente in Ducis): Giulietta rifiuta di seguire l'amato in nome del dovere e dell'amor filiale. Il conflitto interpersonale, in questo caso, ha particolare efficacia drammatica, e permette a Bellini di arricchire il duetto con un elemento dinamico che troverà sfogo in modo tanto più convincente, poi, nella cabaletta. Altrettanto efficace è l'ampio taglio di versi effettuato nell'ultima scena: nel libretto per Vaccai, la scena è molto più ampia; a Giulietta, prima di morire, sono riservati ampi interventi solistici, in omaggio alla convenzione della “gran scena” finale (il cosiddetto “rondò”) riservata alla prima donna. Anche questa, come altre, era evidentemente una delle “teatrali convenienze” che all'epoca dei *Capuleti* cominciavano ad apparire superate.

Michele Bisi, Giuditta Pasta, nei panni di Romeo nella *Giulietta e Romeo* di Vaccai.



Felice Romani - Nicola Vaccai
Giulietta e Romeo

Felice Romani - Vincenzo Bellini
I Capuleti e i Montecchi

Sinfonia

Atto I

1. Introduzione
Recitativo dopo l'Introduzione
2. Coro
Scena precedente la Cavatina Romeo
3. Cavatina Romeo
Recitativo dopo la Cavatina Romeo
4. Cavatina Adele e coro
Recitativo dopo la Cavatina Adele
5. Scena e Duetto Giulietta-Romeo
Recitativo precedente la Scena e Terzetto
6. Scena e Terzetto Giulietta-Tebaldo-Capellio
Recitativo dopo il Terzetto
7. Coro
Recitativo prima del Finale
8. Finale primo

Atto II

9. Introduzione
Recitativo dopo l'Introduzione
10. Scena e Duetto Giulietta-Lorenzo
Recitativo dopo il Duetto
11. Scena e Coro
12. Scena e Aria Capellio
Recitativo dopo l'Aria Capellio e Scena
13. Coro
14. Scena, Aria Romeo e Duetto
Giulietta-Romeo
15. Scena e Aria Giulietta

Atto I

1. Introduzione
Recitativo dopo l'Introduzione
2. Cavatina Tebaldo
Recitativo dopo la Cavatina Tebaldo
3. Scena e Cavatina Romeo
4. Cavatina Giulietta
Recitativo del Duetto
5. Duetto Giulietta-Romeo
6. Finale primo
Recitativo dopo il Coro del Finale primo
Seguito del Finale primo

Atto II

7. Scena e Aria Giulietta
Recitativo dopo la Scena Giulietta
Scena del Duetto
8. Duetto Romeo-Tebaldo
9. Finale secondo

¹ Sulle fonti letterarie della vicenda degli amanti veronesi si vedano Luciano Gherardi, *Una novella di Matteo Bandello “riletta” da Felice Romani per Vincenzo Bellini*, in «Esercizi. Arte musica e spettacolo» IV (1981) pp. 116-126; Michael Collins, *The Literary Background of Bellini's «I Capuleti ed i Montecchi»*, in «Journal of the American Musicological Society» XXXV (1982) pp. 532-538; Dario Del Corno, *Gli antichi filtri di Giulietta e Romeo*, in *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, programma di sala per la stagione lirica 1986-87 del Teatro alla Scala di Milano, Milano, Il Saggiatore, 1987, pp. 75-77 Alessandro Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, in «Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate» VI, Bergamo, Università degli Studi, 1990 (Atti del convegno *Le forme del testo*, 15 e 16 marzo 1990), pp. 7-20.

² Dei drammi di Shakespeare, Ducis era venuto a conoscenza tramite le incomplete traduzioni in francese di Pierre-Antoine de Laplace, pubblicate a Londra tra il 1745 e il 1749. Nel 1770 Ducis diede alle stampe *Hamlet*; fecero seguito *Roméo et Juliette* (1772), *Le roi Lear* (1783), *Macbeth* (1790) e *Othello ou Le more de Venise* (1792). *Roméo et Juliette*, in particolare, fu tradotto in italiano da A. Bonucci (Firenze 1778) e F. Balbi (Venezia 1804).

³ Emblematica, a questo proposito, è la reazione scandalizzata di Hector Berlioz, che nel 1831 assistette alla rappresentazione dei *Capuleti e Montecchi* al Teatro della Pergola di Firenze: «ignoble, ridicule, impuissant, nul! Ce petit sot n'a pas eu peur que l'ombre de Shakespeare ne vînt le fatiguer pendant son sommeil. Il le mériterait bien!». Più tardi Berlioz si ricredette sull'opera belliniana; ma continuò a rimproverare al libretto di non aver accolto le scene più drammatiche della tragedia di Shakespeare.

⁴ *Romeo e Giulietta. Tragedia [...] recata in versi italiani da Michele Leoni da Parma*, Firenze, G. Marenich, 1814. Le traduzioni del parmense Michele Leoni furono pubblicate, per drammi separati, tra il 1814 e il 1818; a partire dal 1819 furono stampate nei 14 volumi delle *Tragedie di Shakspeare* [sic] tradotte da Michele Leoni, Verona, Società Tipografica, 1819-1822. *Romeo e Giulietta* costituisce il vol. VII (1821) di quest'edizione.

Per gentile concessione del Teatro Valli di Reggio Emilia

Ombre dell'anima e luci virtuali

di **Ezio Antonelli**



Giulietta e Romeo, amore e morte, mito, simbolo e archetipo dell'istinto che lotta contro la ragione; della forza irriducibile della natura contro le contraddizioni della civiltà, della vita biologica che ostinatamente nega la propria finitezza volendo attraversare indenne i cicli della morte.

Quando la vita vince la morte che essa stessa produce e contiene, l'individuo diventa specie e l'uomo sopravvive al tempo che lo supera. Ma cosa succede quando tutto ritorce e la specie rinnega l'energia originaria propria dell'individuo, il proprio motore vitale?

Ecco allora la storia tragica di Romeo e Giulietta, dove il veleno diviene simbolo del paradosso: la vita attraversa la morte come una cosa che le appartiene, strumento di se stessa. Il finale è tragico, ma tutto diviene un grande inno alla vita, all'assoluto dei suoi impulsi primari. Attraverso l'amore, l'uomo vince la stessa carne che lo produce e la propria morte, conquista l'universale e l'eterno. Così, dopo la catarsi, lasciamo il teatro, convinti che nessun Capuleti o Montecchi abbia il diritto di arginare nei vincoli dei codici il fiume imperioso dei sentimenti, ma che neppure lo può, perché se l'amore non trionfa, resta soltanto la morte, che estingue la famiglia e le sue inutili rivalità in uno sterile eterno senza prole.

Nell'opera di Bellini, nel libretto di Felice Romani, non a caso intitolato *I Capuleti e i Montecchi*, il conflitto tra il codice e l'istinto diventa l'argomento principe, l'attenzione ruota il proprio punto di vista e lo focalizza piuttosto nel conflitto tra genitore e figlia, all'interno di Giulietta, figlia prediletta e merce di scambio, amata e contesa, donna e simbolo della generazione, combattuta tra il dovere e l'amore. Il ruolo di Romeo è invece univoco, non ha incertezze né dubbi, coincide con quello della tentazione e della natura che preme ed esige. La vera battaglia non è delle spade e dell'acciaio tra fazioni rivali, ma tra gelo e vampe dentro Giulietta che scioglie alla vista dell'amato e subito rapprende al solo pensiero del genitore tradito. Anima in pena tra sublimi aspirazioni celesti e cruda terra, sentimenti e vincoli della carne, sangue e affetti separati e dolorosi ovunque.



*In queste pagine
alcune immagini dalle prove di
questo nuovo allestimento.*

Il veleno allora assume un'altra sfumatura di significato; diventa un antidoto alla sofferenza insostenibile, alla contraddizione irrisolvibile. Solo la morte può aprire un varco e risolvere il conflitto attraverso quello che diventa un necessario sacrificio d'innocenti, e ricondurre la ragione sul terreno del sentimento. Da quel momento, il codice aprirà un varco e accetterà di mutare se stesso, rinunciando ai propri geli in favore del sapore caldo della vita.

In questa lettura dell'opera come luogo di conflitti archetipi, come terreno di scontro tra forze universali e assolute, ci siamo calati con intenzioni e mezzi in qualche modo altrettanto estremi. Qualcosa di sintetico, di estremamente semplice, essenziale, sta alla base della struttura scenica-visiva, che si sviluppa però in un complesso impianto ottico-prospettico, nell'utilizzo di proiezioni video elaborate al computer.

La descrizione lasciata alla purezza lirica di una semplice e bellissima luce, o la profondità di interpretazioni che offre un'ombra di Giulietta o di Romeo, s'innestano allo sviluppo improvviso di un'ambientazione cosmica che carica lo spazio e avviluppa gli interpreti.



In verità nel teatro tutto è virtuale, niente sfugge alla necessaria finzione teatrale, tutto mente in quel momento di illusione, che serve come stimolo alla nostra ricostruzione ottica e mentale, al coinvolgimento emotivo di noi spettatori. Noi ultimi interpreti la rendiamo come vera, reale, viva per tutto il tempo dello spettacolo, tutti e tutto trasferendo in altro luogo, in altro tempo, in altro spazio.

Sulla base di questa considerazione, in un contesto contemporaneo dove lo strumento della

proiezione viene sempre più utilizzato come un effetto visivo realistico mimetico, noi abbiamo voluto piuttosto utilizzarlo per richiamare ogni volta un valore essenziale, anche quando porzioni di realtà fossero chiamate in causa, volendo sempre manifestare nella visione il segno di qualcos'altro, come lo è l'ombra di Giulietta o la sua luce celeste.

Così, gli ambienti che abbiamo creato con le illusioni più tecnologiche, sempre hanno cercato la profondità, mai la superficie della visione. Sempre contengono un valore simbolico, un meta-significato.

Semmai è sul piano della scatola ottica che abbiamo cercato la novità, volendo superare lo schermo, disgregando la proiezione nello spazio, disseminando i punti di vista, differenziandoli. Mirando più alla sostanza spaziale della visione proiettata che alla sua forma bidimensionale.

Del resto la sostanza e la natura delle immagini è sempre evidente, sottolineata, giocata. Se il virtuale talvolta simula la realtà, spesso gioca a simulare o confondere il teatro reale contribuendo ad evidenziarne il gioco e il meccanismo.

Non abbiamo mai voluto perdere la percezione della macchina teatrale, avendola anzi cercata ed esasperata anche attraverso le proiezioni. Abbiamo spesso voluto l'iperbole della finzione nella finzione.

Per questo ad un certo punto ci siamo detti che stavamo costruendo un grande teatro di burattini. Più per similitudine che per forma. Pensavamo ad un teatro dell'esasperazione dei gesti, dei sentimenti, delle emozioni; un teatro diretto che colpisce il cuore e la carne, che sa perfino giocare di se stesso, dei suoi effetti speciali.

I nostri interpreti sono come calati dentro un gioco, la replica teatrale di un mito che all'improvviso però diventa vera, cattura loro e noi e si rinnova.

Vera, lo ribadiamo, non perché reale o verosimile; ma perché profonda, poetica, suggestiva, emotiva.

In questo ci ha aiutato il grande Vittore Carpaccio con le sue visioni pittoriche, che prima d'essere documenti della realtà del



suo tempo, sono proiezioni ricche e fantasiose della sua mente.

È come se egli avesse partecipato con noi alla creazione della nostra opera, ridipingendo la sua, come una musica per il nostro teatro. Opera facile per lui che ha costruito i propri dipinti come grandi scenari di teatro.

Oltre al contesto fantastico delle descrizioni, la stessa evidente *texture* delle sue opere, segnata di manualità e consunta dal tempo, ci ha aiutato a dare forza di senso e di emozione ai nostri scenari, togliendoci dall'ambiguità dell'effetto mimetico, continuamente riportandoci al teatro e alle sue verità.

Le pitture del Carpaccio, ricostruite e rielaborate nella nostra opera per mezzo dell'elettronica, risorgono in nuovi quadri come da lui dipinti. E nello spazio del teatro e della proiezione, i quadri diventano "cubi", attraverso un segno ed un carattere inconfondibile, nel particolare torna l'universale. Ancora una volta è proposta l'essenza, attraverso un preciso utilizzo della forma: la cultura e il gusto di un grande riemergono rinnovati e segnano di un preciso stile, come ancestrali fondali dipinti, il nostro mondo 3D virtuale, riconvertendo in simbolica materia ciò che avrebbe potuto frantumarsi in banali pixel di luce.

A coloro che legittimamente si porranno domande sulla liceità del nostro utilizzo dell'opera di Vittore Carpaccio, rispondiamo che il nostro approccio è stato riverente e rispettoso nei limiti del nostro obiettivo, consapevoli di essere di fronte all'opera di un genio.

Ci ha confortato la coscienza che in questo caso il teatro è certamente più efficace del museo nella funzione di stimolo ad una rilettura di un grande della storia dell'arte.

Ezio Antonelli

Retrospectiva su *Capuleti* a Ravenna

di Gianni Godoli

IN RAVENNA

GRANDE SPETTACOLO

NEL TEATRO COMUNALE

PER IL CARNEVALE DEL 1912 AL 1913.

SI RAPPRESENTERANNO DUE OPERE SERIE

Poste in Musica del Maestro Signor Cavaliere Vincenzo Bellini.

LA FORTUNA DELLE QUATTRO PISTOLE CON UNO

NORMA

I CAPOLETTI E MONTECCHI.

PERSONAGGI DELLA SERIE

ATTORI

PERSONAGGI DEI CAPOLETTI E MONTECCHI

ATTORI

POLLICONE, Fanciullone nella Cellar. **Fig. PIETRO GENTILE.**
 CROSTO, Capo del Drillo. **DOMENICO COLETTI.**
 MORIA, Drullone, figlio di Crosto. **ANIELLA SCOTTE CO-**
 CONI, drullone di Crosto. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**
 ALLORA, drullone nella Cellar. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**
 CLOTHIDE, drullone di Crosto. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**
 FLAVIO, drullone di Crosto. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**

CAPELLO, principale fra i Capo-
 letti, e Padre di. **Fig. DOMENICO COLETTI.**
 CRISTINA, amante di. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**
 MONTECCHI, Capo de' Montecchi. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**
 MONTECCHI, drullone di Crosto. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**
 MONTECCHI, drullone di Crosto. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**
 MONTECCHI, drullone di Crosto. **Fig. ANIELLA SCOTTE CO-**

Maestro Bellini della Musica e del Teatro Signor Cavaliere Vincenzo Bellini.

Amministratore — Signor Antonio Ferrari.

CORISTE

CONTRALT
 Signor LUCIA CRACCIOLI
 Signor ANA MARIA
 Signor GIUSTINA MARCONI

CONTRALT
 Signor LUCIA CRACCIOLI
 Signor ANA MARIA
 Signor GIUSTINA MARCONI

CORISTI

SOBRIE CORISTE
 Signor MARCO PARI
 Signor GIOVANNI BROWN
 Signor GIOVANNI DE STEFANO
 Signor TIRIBIANI CRACCIOLI

SOBRIE CORISTE
 Signor ANTONIO SUPRANI
 Signor ANGELO MARINI
 Signor MARINO LAPORELLA
 Signor GIOVANNI CRACCIOLI

SOBRIE CORISTE
 Signor FRANCESCO VILLARI
 Signor GIOVANNI BROWN
 Signor GIOVANNI DE STEFANO
 Signor TIRIBIANI CRACCIOLI

PROFESSORI D' ORCHESTRA

Primo Violino
 Signor GIUSTINA MARCONI
Primo Violino
 Signor GIOVANNI BROWN
Primo Violino
 Signor GIOVANNI DE STEFANO
Primo Violino
 Signor TIRIBIANI CRACCIOLI

Primo Violino
 Signor ANTONIO SUPRANI
Primo Violino
 Signor ANGELO MARINI
Primo Violino
 Signor MARINO LAPORELLA
Primo Violino
 Signor GIOVANNI CRACCIOLI

Primo Violino
 Signor FRANCESCO VILLARI
Primo Violino
 Signor GIOVANNI BROWN
Primo Violino
 Signor GIOVANNI DE STEFANO
Primo Violino
 Signor TIRIBIANI CRACCIOLI

Il Teatro Comunale di Ravenna è aperto il 1912, e il 1913, per l'anno 1912-1913, e il 1914, per l'anno 1913-1914, e il 1915, per l'anno 1914-1915, e il 1916, per l'anno 1915-1916, e il 1917, per l'anno 1916-1917, e il 1918, per l'anno 1917-1918, e il 1919, per l'anno 1918-1919, e il 1920, per l'anno 1919-1920, e il 1921, per l'anno 1920-1921, e il 1922, per l'anno 1921-1922, e il 1923, per l'anno 1922-1923, e il 1924, per l'anno 1923-1924, e il 1925, per l'anno 1924-1925, e il 1926, per l'anno 1925-1926, e il 1927, per l'anno 1926-1927, e il 1928, per l'anno 1927-1928, e il 1929, per l'anno 1928-1929, e il 1930, per l'anno 1929-1930, e il 1931, per l'anno 1930-1931, e il 1932, per l'anno 1931-1932, e il 1933, per l'anno 1932-1933, e il 1934, per l'anno 1933-1934, e il 1935, per l'anno 1934-1935, e il 1936, per l'anno 1935-1936, e il 1937, per l'anno 1936-1937, e il 1938, per l'anno 1937-1938, e il 1939, per l'anno 1938-1939, e il 1940, per l'anno 1939-1940, e il 1941, per l'anno 1940-1941, e il 1942, per l'anno 1941-1942, e il 1943, per l'anno 1942-1943, e il 1944, per l'anno 1943-1944, e il 1945, per l'anno 1944-1945, e il 1946, per l'anno 1945-1946, e il 1947, per l'anno 1946-1947, e il 1948, per l'anno 1947-1948, e il 1949, per l'anno 1948-1949, e il 1950, per l'anno 1949-1950, e il 1951, per l'anno 1950-1951, e il 1952, per l'anno 1951-1952, e il 1953, per l'anno 1952-1953, e il 1954, per l'anno 1953-1954, e il 1955, per l'anno 1954-1955, e il 1956, per l'anno 1955-1956, e il 1957, per l'anno 1956-1957, e il 1958, per l'anno 1957-1958, e il 1959, per l'anno 1958-1959, e il 1960, per l'anno 1959-1960, e il 1961, per l'anno 1960-1961, e il 1962, per l'anno 1961-1962, e il 1963, per l'anno 1962-1963, e il 1964, per l'anno 1963-1964, e il 1965, per l'anno 1964-1965, e il 1966, per l'anno 1965-1966, e il 1967, per l'anno 1966-1967, e il 1968, per l'anno 1967-1968, e il 1969, per l'anno 1968-1969, e il 1970, per l'anno 1969-1970, e il 1971, per l'anno 1970-1971, e il 1972, per l'anno 1971-1972, e il 1973, per l'anno 1972-1973, e il 1974, per l'anno 1973-1974, e il 1975, per l'anno 1974-1975, e il 1976, per l'anno 1975-1976, e il 1977, per l'anno 1976-1977, e il 1978, per l'anno 1977-1978, e il 1979, per l'anno 1978-1979, e il 1980, per l'anno 1979-1980, e il 1981, per l'anno 1980-1981, e il 1982, per l'anno 1981-1982, e il 1983, per l'anno 1982-1983, e il 1984, per l'anno 1983-1984, e il 1985, per l'anno 1984-1985, e il 1986, per l'anno 1985-1986, e il 1987, per l'anno 1986-1987, e il 1988, per l'anno 1987-1988, e il 1989, per l'anno 1988-1989, e il 1990, per l'anno 1989-1990, e il 1991, per l'anno 1990-1991, e il 1992, per l'anno 1991-1992, e il 1993, per l'anno 1992-1993, e il 1994, per l'anno 1993-1994, e il 1995, per l'anno 1994-1995, e il 1996, per l'anno 1995-1996, e il 1997, per l'anno 1996-1997, e il 1998, per l'anno 1997-1998, e il 1999, per l'anno 1998-1999, e il 2000, per l'anno 1999-2000, e il 2001, per l'anno 2000-2001, e il 2002, per l'anno 2001-2002, e il 2003, per l'anno 2002-2003, e il 2004, per l'anno 2003-2004, e il 2005, per l'anno 2004-2005, e il 2006, per l'anno 2005-2006, e il 2007, per l'anno 2006-2007, e il 2008, per l'anno 2007-2008, e il 2009, per l'anno 2008-2009, e il 2010, per l'anno 2009-2010, e il 2011, per l'anno 2010-2011, e il 2012, per l'anno 2011-2012, e il 2013, per l'anno 2012-2013, e il 2014, per l'anno 2013-2014, e il 2015, per l'anno 2014-2015, e il 2016, per l'anno 2015-2016, e il 2017, per l'anno 2016-2017, e il 2018, per l'anno 2017-2018, e il 2019, per l'anno 2018-2019, e il 2020, per l'anno 2019-2020, e il 2021, per l'anno 2020-2021, e il 2022, per l'anno 2021-2022, e il 2023, per l'anno 2022-2023, e il 2024, per l'anno 2023-2024, e il 2025, per l'anno 2024-2025, e il 2026, per l'anno 2025-2026, e il 2027, per l'anno 2026-2027, e il 2028, per l'anno 2027-2028, e il 2029, per l'anno 2028-2029, e il 2030, per l'anno 2029-2030, e il 2031, per l'anno 2030-2031, e il 2032, per l'anno 2031-2032, e il 2033, per l'anno 2032-2033, e il 2034, per l'anno 2033-2034, e il 2035, per l'anno 2034-2035, e il 2036, per l'anno 2035-2036, e il 2037, per l'anno 2036-2037, e il 2038, per l'anno 2037-2038, e il 2039, per l'anno 2038-2039, e il 2040, per l'anno 2039-2040, e il 2041, per l'anno 2040-2041, e il 2042, per l'anno 2041-2042, e il 2043, per l'anno 2042-2043, e il 2044, per l'anno 2043-2044, e il 2045, per l'anno 2044-2045, e il 2046, per l'anno 2045-2046, e il 2047, per l'anno 2046-2047, e il 2048, per l'anno 2047-2048, e il 2049, per l'anno 2048-2049, e il 2050, per l'anno 2049-2050, e il 2051, per l'anno 2050-2051, e il 2052, per l'anno 2051-2052, e il 2053, per l'anno 2052-2053, e il 2054, per l'anno 2053-2054, e il 2055, per l'anno 2054-2055, e il 2056, per l'anno 2055-2056, e il 2057, per l'anno 2056-2057, e il 2058, per l'anno 2057-2058, e il 2059, per l'anno 2058-2059, e il 2060, per l'anno 2059-2060, e il 2061, per l'anno 2060-2061, e il 2062, per l'anno 2061-2062, e il 2063, per l'anno 2062-2063, e il 2064, per l'anno 2063-2064, e il 2065, per l'anno 2064-2065, e il 2066, per l'anno 2065-2066, e il 2067, per l'anno 2066-2067, e il 2068, per l'anno 2067-2068, e il 2069, per l'anno 2068-2069, e il 2070, per l'anno 2069-2070, e il 2071, per l'anno 2070-2071, e il 2072, per l'anno 2071-2072, e il 2073, per l'anno 2072-2073, e il 2074, per l'anno 2073-2074, e il 2075, per l'anno 2074-2075, e il 2076, per l'anno 2075-2076, e il 2077, per l'anno 2076-2077, e il 2078, per l'anno 2077-2078, e il 2079, per l'anno 2078-2079, e il 2080, per l'anno 2079-2080, e il 2081, per l'anno 2080-2081, e il 2082, per l'anno 2081-2082, e il 2083, per l'anno 2082-2083, e il 2084, per l'anno 2083-2084, e il 2085, per l'anno 2084-2085, e il 2086, per l'anno 2085-2086, e il 2087, per l'anno 2086-2087, e il 2088, per l'anno 2087-2088, e il 2089, per l'anno 2088-2089, e il 2090, per l'anno 2089-2090, e il 2091, per l'anno 2090-2091, e il 2092, per l'anno 2091-2092, e il 2093, per l'anno 2092-2093, e il 2094, per l'anno 2093-2094, e il 2095, per l'anno 2094-2095, e il 2096, per l'anno 2095-2096, e il 2097, per l'anno 2096-2097, e il 2098, per l'anno 2097-2098, e il 2099, per l'anno 2098-2099, e il 2100, per l'anno 2099-2100, e il 2101, per l'anno 2100-2101, e il 2102, per l'anno 2101-2102, e il 2103, per l'anno 2102-2103, e il 2104, per l'anno 2103-2104, e il 2105, per l'anno 2104-2105, e il 2106, per l'anno 2105-2106, e il 2107, per l'anno 2106-2107, e il 2108, per l'anno 2107-2108, e il 2109, per l'anno 2108-2109, e il 2110, per l'anno 2109-2110, e il 2111, per l'anno 2110-2111, e il 2112, per l'anno 2111-2112, e il 2113, per l'anno 2112-2113, e il 2114, per l'anno 2113-2114, e il 2115, per l'anno 2114-2115, e il 2116, per l'anno 2115-2116, e il 2117, per l'anno 2116-2117, e il 2118, per l'anno 2117-2118, e il 2119, per l'anno 2118-2119, e il 2120, per l'anno 2119-2120, e il 2121, per l'anno 2120-2121, e il 2122, per l'anno 2121-2122, e il 2123, per l'anno 2122-2123, e il 2124, per l'anno 2123-2124, e il 2125, per l'anno 2124-2125, e il 2126, per l'anno 2125-2126, e il 2127, per l'anno 2126-2127, e il 2128, per l'anno 2127-2128, e il 2129, per l'anno 2128-2129, e il 2130, per l'anno 2129-2130, e il 2131, per l'anno 2130-2131, e il 2132, per l'anno 2131-2132, e il 2133, per l'anno 2132-2133, e il 2134, per l'anno 2133-2134, e il 2135, per l'anno 2134-2135, e il 2136, per l'anno 2135-2136, e il 2137, per l'anno 2136-2137, e il 2138, per l'anno 2137-2138, e il 2139, per l'anno 2138-2139, e il 2140, per l'anno 2139-2140, e il 2141, per l'anno 2140-2141, e il 2142, per l'anno 2141-2142, e il 2143, per l'anno 2142-2143, e il 2144, per l'anno 2143-2144, e il 2145, per l'anno 2144-2145, e il 2146, per l'anno 2145-2146, e il 2147, per l'anno 2146-2147, e il 2148, per l'anno 2147-2148, e il 2149, per l'anno 2148-2149, e il 2150, per l'anno 2149-2150, e il 2151, per l'anno 2150-2151, e il 2152, per l'anno 2151-2152, e il 2153, per l'anno 2152-2153, e il 2154, per l'anno 2153-2154, e il 2155, per l'anno 2154-2155, e il 2156, per l'anno 2155-2156, e il 2157, per l'anno 2156-2157, e il 2158, per l'anno 2157-2158, e il 2159, per l'anno 2158-2159, e il 2160, per l'anno 2159-2160, e il 2161, per l'anno 2160-2161, e il 2162, per l'anno 2161-2162, e il 2163, per l'anno 2162-2163, e il 2164, per l'anno 2163-2164, e il 2165, per l'anno 2164-2165, e il 2166, per l'anno 2165-2166, e il 2167, per l'anno 2166-2167, e il 2168, per l'anno 2167-2168, e il 2169, per l'anno 2168-2169, e il 2170, per l'anno 2169-2170, e il 2171, per l'anno 2170-2171, e il 2172, per l'anno 2171-2172, e il 2173, per l'anno 2172-2173, e il 2174, per l'anno 2173-2174, e il 2175, per l'anno 2174-2175, e il 2176, per l'anno 2175-2176, e il 2177, per l'anno 2176-2177, e il 2178, per l'anno 2177-2178, e il 2179, per l'anno 2178-2179, e il 2180, per l'anno 2179-2180, e il 2181, per l'anno 2180-2181, e il 2182, per l'anno 2181-2182, e il 2183, per l'anno 2182-2183, e il 2184, per l'anno 2183-2184, e il 2185, per l'anno 2184-2185, e il 2186, per l'anno 2185-2186, e il 2187, per l'anno 2186-2187, e il 2188, per l'anno 2187-2188, e il 2189, per l'anno 2188-2189, e il 2190, per l'anno 2189-2190, e il 2191, per l'anno 2190-2191, e il 2192, per l'anno 2191-2192, e il 2193, per l'anno 2192-2193, e il 2194, per l'anno 2193-2194, e il 2195, per l'anno 2194-2195, e il 2196, per l'anno 2195-2196, e il 2197, per l'anno 2196-2197, e il 2198, per l'anno 2197-2198, e il 2199, per l'anno 2198-2199, e il 2200, per l'anno 2199-2200, e il 2201, per l'anno 2200-2201, e il 2202, per l'anno 2201-2202, e il 2203, per l'anno 2202-2203, e il 2204, per l'anno 2203-2204, e il 2205, per l'anno 2204-2205, e il 2206, per l'anno 2205-2206, e il 2207, per l'anno 2206-2207, e il 2208, per l'anno 2207-2208, e il 2209, per l'anno 2208-2209, e il 2210, per l'anno 2209-2210, e il 2211, per l'anno 2210-2211, e il 2212, per l'anno 2211-2212, e il 2213, per l'anno 2212-2213, e il 2214, per l'anno 2213-2214, e il 2215, per l'anno 2214-2215, e il 2216, per l'anno 2215-2216, e il 2217, per l'anno 2216-2217, e il 2218, per l'anno 2217-2218, e il 2219, per l'anno 2218-2219, e il 2220, per l'anno 2219-2220, e il 2221, per l'anno 2220-2221, e il 2222, per l'anno 2221-2222, e il 2223, per l'anno 2222-2223, e il 2224, per l'anno 2223-2224, e il 2225, per l'anno 2224-2225, e il 2226, per l'anno 2225-2226, e il 2227, per l'anno 2226-2227, e il 2228, per l'anno 2227-2228, e il 2229, per l'anno 2228-2229, e il 2230, per l'anno 2229-2230, e il 2231, per l'anno 2230-2231, e il 2232, per l'anno 2231-2232, e il 2233, per l'anno 2232-2233, e il 2234, per l'anno 2233-2234, e il 2235, per l'anno 2234-2235, e il 2236, per l'anno 2235-2236, e il 2237, per l'anno 2236-2237, e il 2238, per l'anno 2237-2238, e il 2239, per l'anno 2238-2239, e il 2240, per l'anno 2239-2240, e il 2241, per l'anno 2240-2241, e il 2242, per l'anno 2241-2242, e il 2243, per l'anno 2242-2243, e il 2244, per l'anno 2243-2244, e il 2245, per l'anno 2244-2245, e il 2246, per l'anno 2245-2246, e il 2247, per l'anno 2246-2247, e il 2248, per l'anno 2247-2248, e il 2249, per l'anno 2248-2249, e il 2250, per l'anno 2249-2250, e il 2251, per l'anno 2250-2251, e il 2252, per l'anno 2251-2252, e il 2253, per l'anno 2252-2253, e il 2254, per l'anno 2253-2254, e il 2255, per l'anno 2254-2255, e il 2256, per l'anno 2255-2256, e il 2257, per l'anno 2256-2257, e il 2258, per l'anno 2257-2258, e il 2259, per l'anno 2258-2259, e il 2260, per l'anno 2259-2260, e il 2261, per l'anno 2260-2261, e il 2262, per l'anno 2261-2262, e il 2263, per l'anno 2262-2263, e il 2264, per l'anno 2263-2264, e il 2265, per l'anno 2264-2265, e il 2266, per l'anno 2265-2266, e il 2267, per l'anno 2266-2267, e il 2268, per l'anno 2267-2268, e il 2269, per l'anno 2268-2269, e il 2270, per l'anno 2269-2270, e il 2271, per l'anno 2270-2271, e il 2272, per l'anno 2271-2272, e il 2273, per l'anno 2272-2273, e il 2274, per l'anno 2273-2274, e il 2275, per l'anno 2274-2275, e il 2276, per l'anno 2275-2276, e il 2277, per l'anno 2276-2277, e il 2278, per l'anno 2277-2278, e il 2279, per l'anno 2278-2279, e il 2280, per l'anno 2279-2280, e il 2281, per l'anno 2280-2281, e il 2282, per l'anno 2281-2282, e il 2283, per l'anno 2282-2283, e il 2284, per l'anno 2283-2284, e il 2285, per l'anno 2284-2285, e il 2286, per l'anno 2285-2286, e il 2287, per l'anno 2286-2287, e il 2288, per l'anno 2287-2288, e il 2289, per l'anno 2288-2289, e il 2290, per l'anno 2289-2290, e il 2291, per l'anno 2290-2291, e il 2292, per l'anno 2291-2292, e il 2293, per l'anno 2292-2293, e il 2294, per l'anno 2293-2294, e il 2295, per l'anno 2294-2295, e il 2296, per l'anno 2295-2296, e il 2297, per l'anno 2296-2297, e il 2298, per l'anno 2297-2298, e il 2299, per l'anno 2298-2299, e il 2300, per l'anno 2299-2300, e il 2301, per l'anno 2300-2301, e il 2302, per l'anno 2301-2302, e il 2303, per l'anno 2302-2303, e il 2304, per l'anno 2303-2304, e il 2305, per l'anno 2304-2305, e il 2306, per l'anno 2305-2306, e il 2307, per l'anno 2306-2307, e il 2308, per l'anno 2307-2308, e il 2309, per l'anno 2308-2309, e il 2310, per l'anno 2309-2310, e il 2311, per l'anno 2310-2311, e il 2312, per l'anno 2311-2312, e il 2313, per l'anno 2312-2313, e il 2314, per l'anno 2313-2314, e il 2315, per l'anno 2314-2315, e il 2316, per l'anno 2315-2316, e il 2317, per l'anno 2316-2317, e il 2318, per l'anno 2317-2318, e il 2319, per l'anno 2318-2319, e il 2320, per l'anno 2319-2320, e il 2321, per l'anno 2320-2321, e il 2322, per l'anno 2321-2322, e il 2323, per l'anno 2322-2323, e il 2324, per l'anno 2323-2324, e il 2325, per l'anno 2324-2325, e il 2326, per l'anno 2325-2326, e il 2327, per l'anno 2326-2327, e il 2328, per l'anno 2327-2328, e il 2329, per l'anno 2328-2329, e il 2330, per l'anno 2329-2330, e il 2331, per l'anno 2330-2331, e il 2332, per l'anno 2331-2332, e il 2333, per l'anno 2332-2333, e il 2334, per l'anno 2333-2334, e il 2335, per l'anno 2334-2335, e il 2336, per l'anno 2335-2336, e il 2337, per l'anno 2336-2337, e il 2338, per l'anno 2337-2338, e il 2339, per l'anno 2338-2339, e il 2340, per l'anno 2339-2340, e il 2341, per l'anno 2340-2341, e il 2342, per l'anno 2341-2342, e il 2343, per l'anno 2342-2343, e il 2344, per l'anno 2343-2344, e il 2345, per l'anno 2344-2345, e il 2346, per l'anno 2345-2346, e il 2347, per l'anno 2346-2347, e il 2348, per l'anno 2347-2348, e il 2349, per l'anno 2348-2349, e il 2350, per l'anno 2349-2350, e il 2351, per l'anno 2350-2351, e il 2352, per l'anno 2351-2352, e il 2353, per l'anno 2352-2353, e il 2354, per l'anno 2353-2354, e il 2355, per l'anno 2354-2355, e il 2356, per l'anno 2355-2356, e il 2357, per l'anno 2356-2357, e il 2358, per l'anno 235

Gli annali dei teatri ravennati contemplano solo tre edizioni de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, due delle quali andate in scena nello scomparsi Teatro Comunitativo, a pochi anni di distanza dalla prima assoluta, l'altra, oltre un secolo e mezzo dopo, nel Teatro Alighieri, a cui si aggiunge in breve spazio di tempo quella odierna. Esse vengono in qualche modo a testimoniare le fasi stesse della fortuna esecutiva dell'opera belliniana: un successo mantenuto costante fino alla metà del XIX secolo (sia pure nella forma *pastiche* consacrata dalla Malibran, con l'ultimo atto del *Giulietta e Romeo* di Vaccai), e la matura riscoperta negli ultimi decenni, all'interno di una generale *renaissance* belcantistica che ha dato i suoi frutti in tutto l'ambito del protoromanticismo italiano ¹.

La stagione di Carnevale 1837 del Teatro Comunitativo di Ravenna (24 recite fra il 26 dicembre 1836 e il 5 febbraio 1837) presentava la prima esecuzione locale di ben due titoli belliniani; la *Norma* inaugurale e, appunto, *I Capuleti e i Montecchi*. I Ravennati avevano potuto, a dire il vero, già avere un assaggio della musica dei *Capuleti* nella primavera precedente, quando Lorenzo Bonfigli, che era stato il primo Tebaldo, eseguì la cavatina da quest'opera nel corso di una serata a suo beneficio, nei giorni in cui era impegnato al Comunitativo con *Anna Bolena* e *La Straniera*.

Il cast del 1837 non presentava, a dire il vero, nomi altrettanto famosi. Nei panni di Romeo, e prima di Norma, agiva il mezzosoprano perugino Smeralda Salvatori, la cui carriera, negli anni '30 e '40, sembra essere principalmente svoltasi in teatri minori (Terni, Carpi, Persiceto, Comunitativo di Bologna), o comunque in ruoli di deuteragonista.² Adalgisa e poi Giulietta era Marianna Pancaldi, un giovane soprano bolognese allieva del celebre Tommaso Marchesi, che aveva ottenuto una lusinghiera accoglienza debuttando nel settembre 1835 sempre in *Norma* a Lugo; successivamente si era esibita in due concerti (accademie), a Ferrara e Modena e aveva interpretato anche *Anna*

Carnevale 1837: il debutto.

*Pagina a fronte:
manifesto per la Stagione Lirica di
Carnevale 1842 (Ravenna,
Collezione Gino Missiroli).*

Bolena di Donizetti, nel ruolo di Seymour, a Fermo. Dalla scuola di Marchesi proveniva anche il basso Filippo Sansoni, impegnato come Oroveso e Capellio, che sarebbe stato attivo per molti anni in Italia e all'estero.³ Quanto al tenore lughese Felice Rossi – chiamato a sostituire l'indisposto Antonio Cristofani, che aveva a fatica concluso le recite di *Norma* –, contava una lunga carriera alle spalle, anche se limitata prevalentemente ad un ambito locale.⁴

L'orchestra era affidata come di consueto al violinista ravennate Pietro Casalini, mentre a concertare l'insieme e guidare il coro era stato chiamato Alessandro Paer, figlio del celebre compositore parmigiano Ferdinando, attivo in questa veste in vari teatri, che morì a Roma nel maggio del 1860. Le scenografie erano firmate dal faentino Romolo Liverani (1809-1872), uno dei massimi decoratori teatrali del suo tempo, che pochi mesi prima aveva già curato l'allestimento di *Norma* e *Capuleti* nel Teatro Comunale della natale Faenza, protagonisti Giuditta ed Ernestina Grisi e Domenico Reina. La stagione, aperta con buon successo da *Norma*, approdò felicemente il 21 gennaio al secondo titolo belliniano, come riferisce la recensione apparsa sul n. 677 del settimanale bolognese "Teatri Arti e Letteratura":

Ravenna. Teatro Comunale. – L'opera di Bellini – *I Capuleti e Montecchi* – non mai qui rappresentata, fu la seconda nella corrente stagione di carnevale datasi fra noi, per le cure dello splendido Appaltatore signor *Giulio Tomich* già a noi affezionato, essendo la terza volta che assume l'incarico di condurre gli spettacoli teatrali di questa città; quindi l'avemmo corredata di magnifici scenari del signor *Romolo Liverani* celebre Scenografo, con vestiari di massimo lusso, e attrezzi bellissimi. L'orchestra tutta gareggiò di precisione e bravura, specialmente il bravo professore di Corno da caccia signor *Casacci*, il Clarinetto signor *N.N.*, il Violoncello signor *Placci*, li quali tutti ebbero campo di far conoscere la loro abilità come concertisti. Li Cori pure ottimamente eseguiti per cura del bravissimo Direttore dell'intera armonia signor *Alessandro Paer*, degno figlio del celebratissimo Maestro di tal nome. Li cantanti poi, vi si segnarono in particolar modo, sia il signor *Filippo Sansone* primo basso, allievo dell'egregio sig. maestro *Tommaso Marchesi* di Bologna, che con precisione di esecuzione diede rilevante risalto alla sua parte quantunque di non molto impegno. L'egregio tenore signor *Felice Rossi* artista provetto si mostrò nella pienezza del suo merito, e ne fu commendatissimo. La bravissima giovane signora *Marianna Pancaldi* nella parte di Giulietta, colla precisione e dolcezza del suo canto, educata alla purissima scuola del signor maestro *Marchesi* di Bologna, rapisce, e trasporta all'universale non compreso clamoroso applauso. La signora *Smeralda Salvatori*, nella parte di Romeo, supera la prevenzione, e si mostra artista provetta. L'ultima scena del *Vaccaj*, eseguita con tanta espressione dalla *Salvatori*, ed accompagnata con tanta precisione dalla *Pancaldi*, è il pezzo che più degli altri colpisce il genio degli spettatori, che in folla vi accorrono, ed in ogni sera procura alle due Esecutrici la doppia chiamata al proscenio dopo calata la tenda. M.B.

Come è evidente, fu la Pancaldi ad assicurarsi il maggiore successo della serata, tanto che il 21 gennaio si svolse una beneficiata in suo onore. Il programma dice molto sui disinvolti criteri allora in voga nei teatri lirici: primo atto dei *Capuleti e Montecchi*, Rondò e variazioni dalla *Bianca di Messina* di Vaccaj, secondo atto dei *Capuleti* con interpolata un'aria dall'*Ines de Castro* di Persiani e infine il quadro conclusivo dell'opera, ma con la musica della *Giulietta e Romeo* di Vaccai, secondo una consolidata tradizione.

La Pancaldi, che sarebbe tornata al Comunitativo il 5 febbraio 1838, eseguendo per l'Accademia

Filarmonica una Cantata in onore del Cardinal Legato Luigi Amat (testo di Jacopo Landoni e musica di Andrea Ligi), raccolse in questi anni consensi anche in teatri di una certa importanza, per quanto soprattutto in ruoli di deuteragonista. La sua carriera, breve al pari della sua vicenda umana, così come è possibile ricostruirle, sono comunque interessanti e meritano una sia pur breve digressione.

Dopo la stagione ravennate, nel maggio 1837 cantò a Forlì *Anna Bolena*, protagonista Amalia Schütz Oldosi, poi a Cesena *I Capuleti e i Montecchi* e ancora *Anna Bolena*, a fianco della famosa Almerinda Manzocchi; il recensore di “Teatri Arti e Letteratura” (n.706), notava che “principal merto di questa cantante è una voce chiara, intonatissima, agilissima; niuna nota per le cade in fallo; nella precisione è un tesoro”. Vero è che nello stesso anno la sua carriera aveva subito una battuta di arresto allorché si era trattato di sostituire a Modena la celebratissima Ungher come protagonista de *Il Pirata* a Modena, a fianco del tenore Genero e del basso Porto: un tonfo. Nel giugno 1838 ottenne un particolare successo come Irene in *Belisario* di Donizetti a Ferrara, a fianco di Porto e della Griffini; in quello stesso anno cantò *Ines de Castro* di Persiani a Pisa e *Roberto Devereux* a Brescia. Nel maggio 1839 fu impegnata al Teatro del Casino di Macerata, dove si affermò come protagonista de *I Puritani*; una corrispondenza pubblicata su “Teatri Arti e Letteratura” n. 795, 11 maggio 1839, annota “La Pancaldi, già vantaggiosamente conosciuta su varie scene, possiede agilissima voce di soprano di grato impasto, ed eseguisce ogni passo colla massima dolcezza e facilità”. Il 19 luglio partecipò ad un’Accademia a Livorno, dove interpretò pagine dalla *Bianca di Messina* di Vaccaj, *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*. Nel settembre 1839 fu Seymour in *Anna Bolena* e Agnese in *Beatrice di Tenda* a Lugo, accanto alla Maray.

Queste furono le ultime prove italiane della cantante; accettò infatti l’offerta dell’impresario Luigi Bazzani di diventare primadonna del Teatro di Snntiago a Cuba, dove in quegli anni si erano recati vari artisti italiani, allettati dal miraggio, presto deluso, di cospicui guadagni.



Locandina per una serata in onore di Lorenzo Bonfigli al Teatro Comunitativo di Ravenna (4 giugno 1836), durante la quale il tenore eseguì la Cavatina di Tebaldo da I Capuleti e i Montecchi di Bellini (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).



Locandina per la serata (21 gennaio 1837) in onore di Marianna Pancaldi al Teatro Comunitativo di Ravenna (Ravenna, Biblioteca Classense).

*Pagina seguente:
Amalia Schütz Oldosi, litografia di Kriehuber, 1835, (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).*

Il 22 ottobre si imbarcò da Livorno assieme ad altri tredici fra cantanti e musicisti, ma il viaggio si aprì con funesti presagi: una nota pubblicata su “Teatri, Arti e Letteratura” n. 828, datata al 26 dicembre 1839, smentisce la notizia di un naufragio, attestando che il gruppo era scampato a una tempesta approdando fortunatamente a Malaga, da dove sarebbe ripartito.

Nel n. 877 del 10 dicembre 1840 una corrispondenza riferisce dei successi a Santiago della compagnia lirica di cui faceva parte la Pancaldi:

America – *Teatro di S. Jago all’isola di Cuba* – Abbiamo notizia che in quel Teatro si sono rappresentate le seguenti opere: *Chiara di Rosenberg*, *Barbiere di Siviglia* e *L’Elisir d’amore* – con molto successo – Vi si sono distinti la *Pancaldi*, il tenore *Perozzi*, il basso *Castaldi*, ed il buffo comico *Verzoni*, allievo della Reale Scuola di Musica di S. Caterina in Firenze. Ora si sta preparando l’Opera – *La prigioniera di Edimburgo* – di Ricci.

In realtà quando si stampava questo giornale la Pancaldi era morta da due mesi.⁵ Nel numero seguente troviamo infatti scritto:

Lettere di Cuba del 12 settembre scorso giunte in Bologna giorni sono, portano la notizia della morte avvenuta colà il giorno 7 settembre nella persona della signora *Marianna Pancaldi*, bolognese, prima donna assoluta in quel Teatro. La sua malattia non è stata che di soli cinque giorni, cagionata, dicono le lettere, dal molto uso fatto di frutta. In causa della di lei morte, quel teatro è rimasto chiuso non essendovi un pronto rimpiazzo. Ora la signora *Zappoli*, prima donna, in compagnia del *Ferretti*, basso, sono già in viaggio per quell’Isola con contratto stipulato per due anni; ma non vi giungeranno che alla fine di gennaio pross. e forse anche in febbraio, giacché sappiamo che questi due Artisti si trovavano in Marsiglia il 20 novembre scorso per ivi imbarcarsi a giorni per Cuba.

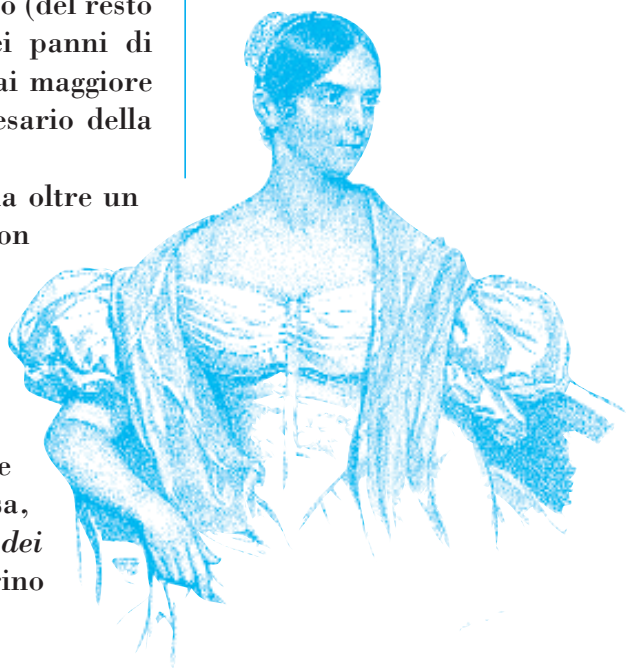
Per la cronaca, un mese dopo il suo arrivo anche la Zappoli morì, stroncata da un’epidemia che non risparmiò nemmeno i genitori e il suo cane (!), fino a decimare la compagnia del Teatro di Cuba. Lo apprendiamo dal n. 954 di “Teatri Arti e Letteratura” che pubblica una drammatica lettera del clarinetista Ferdinando Maccagnani al padre. Postuma anch’essa.

Cinque anni dopo la Stagione di Primavera del Comunitativo riproponeva l'accoppiata belliniana *Norma-Capuleti*. L'opera, a giudicare dal libretto stampato per l'occasione, non comprendeva solo il consueto ultimo quadro da *Giulietta e Romeo* di Vaccai, peraltro qui concluso dal finale di Bellini, ma anche la sostituzione del duetto Romeo-Giulietta nel primo atto con altro duetto (Tremante, palpitante, corre vacilla il piè / Ah, giuriam con alma forte), e l'interpolazione di un secondo duetto prima del grande concertato (Vanne se alberghi in petto / Quanto è barbaro il mio fato). Le scene erano ancora una volta firmate da Liverani, mentre direttore d'orchestra e del coro erano i raven-nati Giovanni Nostini, violinista molto attivo in vari teatri italiani, e Antonio Traversari; Casalini era, questa volta, la spalla dei secondi violini.

Il cast delle due opere era, complessivamente, superiore a quello del 1836/37. Vero è che l'Adalgisa e la Giulietta di turno, Isabella Casali, altra allieva di Marchesi, non era una cantante di primo piano,⁶ e lo stesso si può dire del basso Domenico Coletti, fratello maggiore del celeberrimo baritono Filippo, in carriera almeno già da un quindicennio. C'era ancora Felice Rossi, ma relegato ai ruoli minori di Flavio e Lorenzo (del resto originalmente scritto da Bellini per tenore)⁷; nei panni di Tebaldo e Pollione agiva infatti un cantante di assai maggiore prestigio quale Pietro Gentili, che era anche impresario della Stagione.

Nato a Cesena alla fine del XVIII secolo, e attivo da oltre un ventennio, Gentili aveva svolto una carriera di buon livello⁸, e nel carnevale 1837 aveva anche interpretato Tebaldo a Mantova a fianco di Giuditta Grisi, la creatrice del Romeo belliniano. Negli ultimi anni di carriera all'attività di cantante unì quella di impresario – era titolare di un Ufficio di Agenzia e Corrispondenza Teatrale a Bologna –; ritiratosi dalle scene fu chiamato come *regisseur* al Teatro di Odessa, dove morì nel 1857. Il Regli (*Dizionario biografico dei più celebri poeti e artisti melodrammatici...*, Torino 1860), fornisce di lui questo incisivo ritratto:

**Carnevale 1842:
il trionfo della diva.**





Amalia Schütz Oldosi e Giuditta Grisi nei panni di Giulietta e Romeo in occasione della prima rappresentazione milanese de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (1830).

Vantava una voce, se non bella, per fermo omogenea. Veniva qualche volta accusato d'intonazione incerta; ma la sua anima, il suo alto sentire, il suo fuoco dimenticare facevano questo difetto di natura, e trasportavano l'uditorio al delirio. Era cantante ed attore.

Il perno della stagione era comunque la presenza nei panni della sacerdotessa druidica e poi in quelli di Romeo di una delle più famose voci di quegli anni, il soprano (o piuttosto mezzosoprano) austriaco Amalia Schütz Oldosi,⁹ sulla quale converrà dilungarci, anche perché i testi specialistici o la ignorano o la confondono con un'altra cantante quasi omonima (Schulz), ma di importanza incomparabilmente inferiore, che fu nel 1836 la prima Serafina de *Il Campanello* di Donizetti.¹⁰

Figlia di un pittore, Amalie Holdhaus era nata a Vienna nel 1804. Già a sei anni le sue qualità musicali furono notate da una cantante, la Campi, che riuscì a convincere la famiglia a farle studiare canto e pianoforte. Inizialmente fu ingaggiata dal conte von Pálffy presso il Theater an der Wien, dove conobbe il baritono e attore Joseph Karl Schütz (1794-1840), che diventò suo marito. Nel 1825 cantò con successo la rossiniana *Donna del lago* al Theater am Kärntnertor (Porta Carinzia). Successivamente divenne la prima cantante mitteleuropea a svolgere nell'età di Bellini e Donizetti una importante carriera in Italia, dove si presentava con il nome parzialmente italianizzato di Amalia Schütz Oldosi. Come altre cantanti del suo tempo, sosteneva indifferentemente ruoli tanto di soprano che di mezzosoprano, agevolata da un'estensione che superava le due ottave, brillando per il nitore e l'omogeneità in tutta la tessitura; le sue strabilianti doti virtuosistiche potevano apparire a tratti fin troppo ostentate, ma l'interprete sapeva essere straordinariamente intensa e appassionata. Comunque per almeno una decina di anni la Schütz vien additata nelle cronache italiane come primadonna di grandezza assoluta, degna di essere confrontata solo con una Grisi o una Malibran e costantemente presa a paradigma. L'encomio postumo del Regli, nel suo *Dizionario*, pur con tutta la sua enfasi, non fa che ripetere effettivamente quanto scrivevano i giornali venticinque anni prima:

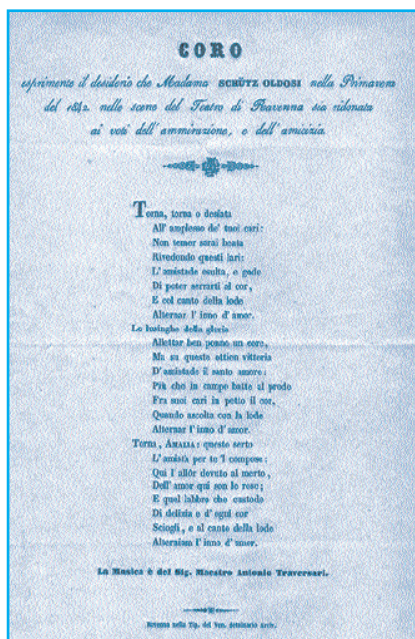
Dopo essersi formata una fama imperitura ne' suoi paesi, venne in Italia, e ben presto ha potuto, non che emulare, sorpassar di gran lunga le più illustri nostre cantanti. Maggiore di ogni confronto, ella percorse trionfante i primi teatri della Penisola nostra, e dovunque stampò di sé le più grate memorie. Aveva una voce, che trovava la via del cuore; aveva un'azione tutta fuoco, un accentare, un'espressione che facevano di lei la più valente esecutrice, e che l'avrebbero fatta credere un raggio del cielo italiano. La Norma di Bellini ha perduta in essa un'interprete, che si rimpiazzerà difficilmente.

Già nel 1829 appare al Comunale di Trieste con *Barbiere di Siviglia* e *Tancredi* di Rossini, nel 1831 con *Gli Arabi nelle Galle* di Pacini, *La sposa di Lammermoor* di Rieski, e la belliniana *Straniera*, sempre a fianco di David, e nel 1836 con *Il Furioso all'isola di San Domingo*, seguito da *Belisario* di Donizetti, *Ines de Castro* di Persiani e *Norma*. Partecipò a quattro stagioni scaligere, interpretando fra l'altro, dopo il debutto ne *I Capuleti e i Montecchi* (1830), il *Barbiere* rossiniano (1831), *Il Corsaro* di Pacini (1832), *Torquato Tasso* di Donizetti (1838), *Anna Bolena* di Donizetti e *Odda di Bernauer* di Lillo (1840); nel 1832 tenne qui a battesimo *La vendetta* di Cesare Pugni a fianco di Domenico Donzelli. Nella primavera dello stesso anno debuttò trionfalmente a Genova con *Capuleti e Montecchi*, *Elisa di Montaltieri* di Granara e *Gabriella di Vergy* di Mercadante; vi ritornò, fra ovazioni formidabili nel 1832/33 (*Ipermestra* di Mercadante, *Semiramide*, *Capuleti e Norma*) e nella primavera 1834 (*Norma*, *Beatrice di Tenda*, *Capuleti*, *Fausta* di Donizetti e *Gabriella di Vergy*, a fianco di Antonio Poggi). Nel settembre 1833 destò sensazione come Norma accanto alla Del Sere, Duprez e Porto al Teatro alla Pergola di Firenze, dove nel 1838 fu Elisabetta in *Roberto Devereux*. Al Regio di Torino la Schütz suscitò clamorosi entusiasmi nel 1833/34 con *Norma* – tanto che Bellini si sentì in dovere di manifestarle tramite l'amico Alessandro Lamperi la propria gratitudine (lettera del 12 febbraio 1834)

Fammi il piacere di vedere m^e Schultz (sic) e dirle tante cose da mia parte per la maniera di come ha cantato ed agito la *Norma*, da essere tutto Torino incantato come tanti forestieri di passaggio, che giunti qua mi hanno descritto il piacere che ha a loro fatto.



Frontespizio del libretto de *I Capuleti e i Montecchi* stampato in occasione dell'allestimento ravennate del 1842 (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).



Coro in onore di Amalia Schütz Oldosi, in occasione delle recite ravennate di *Norma* e *I Capuleti e i Montecchi* (Ravenna, Collezione Gino Missiroli).

Né minore fu il successo tributato in *Fausta*, con soddisfazione dello stesso Donizetti, che doveva concertare la propria opera ed era in partenza assai prevenuto verso una cantante che definì (lettera a Lamperi del 22 dicembre) “arciprofessora”, per le disinvolute libertà che soleva prendersi nei confronti dello spartito. Sempre al Regio, ritornò poi nella stagione 1836/37 con *Ines de Castro* (apprezzata per l’esecuzione, ma non per la musica) e *Belisario*. Nel carnevale 1834/35 fu al Ducale di Parma acclamatissima protagonista di *Norma*, *Capuleti, Il Barbiere di Siviglia* e *La Sonnambula*; vi ritornò il 22 giugno 1839 per un’accademia a beneficio dei poveri, durante la quale eseguì una scena di *Giulietta e Romeo* di Vaccai. Nella primavera del 1835 fu a Vienna per *Anna Bolena*, *Norma* e *Sonnambula* a fianco di Poggi e della seconda donna Giuseppina Strepponi. Nella primavera 1836 cantò a Padova *Anna Bolena*, *Capuleti e Montecchi* e *Puritani*. Ampio successo le fu tributato all’Apollo di Roma sempre nel 1836 per *Ines de Castro* e *Mosè* e l’anno seguente fu qui protagonista di *Norma* (con il titolo mutato dalla censura in *La foresta d’Irmisul*, dove la protagonista aveva il nome di Delia); nel 1838 fu la volta di *Puritani*. Il 26 febbraio 1836 tenne un’Accademia a Modena, durante la quale si esibì in pagine da *Alessandro nelle Indie* di Pacini, *Sancia di Castiglia* di Donizetti e *Norma*, più un’aria di Nicolini. Nel maggio del 1837 fu a Forlì per *Anna Bolena*, con la Pancaldi, e *Puritani*. Nella stagione 1839-40 debuttò alla Fenice di Venezia con *Emma d’Antiochia*, *I Capuleti e i Montecchi* e due novità: *Maria d’Inghilterra* di Gianbattista Ferrari e *La solitaria delle Asturie* di Mercadante.

Al Comunale di Bologna la sua presenza è attestata solo nell’autunno 1838, con recite di *Roberto Devereux*, *Norma* (entrambe con Reina), *Beatrice di Tenda* (con Costantini e Ronconi) e la prima assoluta di *Emma e Ruggero* di Bracciolini (ancora a fianco di Costantini); tuttavia problemi di salute resero difficile alla cantante tenere fede alle recite previste, peraltro coronate da vivo successo, tanto che fu insignita del titolo di Accademica Filarmonica. Nella città felsinea ritornò il 14 febbraio 1842 per un’Accademia, ma scivolò su una lastra di ghiaccio, fratturan-

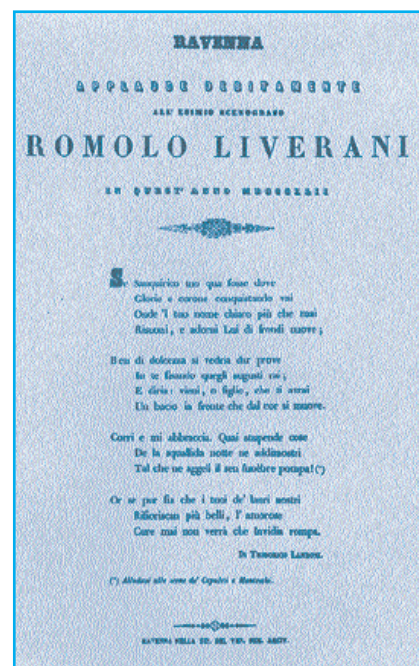
dosi la caviglia sinistra. Nel settembre successivo una nota sul numero 971 sul periodico bolognese “Teatri Arti e Letteratura” annunciava la sua guarigione:

BOLOGNA, 21 settembre. – Abbiamo la massima compiacenza di annunciare al Pubblico, cosa che a tutti gli amatori della musica sarà caro udire, qualmente mad. *Schutz*, una delle primarie cantanti del giorno, dopo sei mesi di malattia in oggi trovasi pienamente ristabilita in salute, atteso le assidue cure del chiarissimo professore Francesco Rizzoli; essendo questa bravissima artista pronta di nuovo a calcare quelle scene da cui le ridondò tanta gloria ed onore. Siamo lieti adunque che se una fatale disgrazia tolse per lunga pezza al teatro questa attrice-cantante, saranno maggiormente paghi i nostri desideri di vederla ben presto cogliere nuovi allori, e rendersi in tal guisa giovevole agli interessi delle Imprese, cui non è d’uopo raccomandarla. *F.*

In realtà il 31 ottobre la Schütz partì per Vienna, dove nel 1839 era stata nominata *Kammersängerin*, e negli anni successivi il nome della Schütz scompare definitivamente dai cartelloni dei teatri italiani. A quanto pare dopo un lungo ritiro la Schütz si ripresentò sulle scene di Londra nel 1852 – con successo, nonostante il declino vocale – ma tutto questo durò lo spazio di una stagione: ammalatasi improvvisamente, si trasferì a Baden presso Vienna per curarsi, dove il 21 settembre dello stesso anno morì.

Durante il periodo italiano la Schütz legò il suo nome a varie riprese de *I Capuleti e i Montecchi*. Già il 26 dicembre 1830 fece il suo debutto al Teatro alla Scala proprio come Giulietta nella prima locale dell’opera belliniana accanto al Romeo di Giuditta Grisi e al Tebaldo di Lorenzo Bonfigli, entrambi reduci dalla prima assoluta alla Fenice di Venezia; l’orchestra era diretta da Alessandro Rolla. Bellini stesso operò diversi rimaneggiamenti, trasporti e tagli per adattare la parte di Giulietta alla voce mediosopranile della Schütz; tra le varie novità inserite per l’occasione vi è anche una nuova sezione nell’aria di Giulietta dell’atto II. L’opera fu accolta con notevole calore e la recensione dell’*Eco*, all’indomani della prima notava che

Romeo (Madamigella Grisi) e Giulietta (Madama Schütz) furono gli astri della rappresentazione. Esse si penetrarono perfettamente del soggetto; e sic-



Sonetto in onore dello scenografo Romolo Liverani, in occasione dell'allestimento ravennate de I Capuleti e i Montecchi (1842).

come ambedue pregevolissime sono e per forme giovanili, e per purezza di voce, e per esatto metodo, non dubbi potevano essere i loro successi.

Tuttavia l'autore non era del medesimo parere, e la prima sera, irritato dalla cattiva prestazione dei cantanti, non uscì nemmeno a ringraziare il pubblico. Come scriveva in una lettera all'amico Perucchini del 3 gennaio 1831

sarà il teatro più grande, sarà lo slargare dei tempi che Rolla opera, sarà che in tutti i pezzi d'insieme le voci delle due donne non possono unirsi perché ambidue mezzosoprani, sarà che alla Grisi nuoccia un teatro sì grande, in fine non sento più i *Capuleti* di Venezia, e pure in teatro sempre pieno di applausi in gran copia.

Come si vede tra i motivi di lamentela vi era proprio l'eccessiva omogeneità vocale fra Giulietta e Romeo, che pregiudicava un efficace rapporto timbrico. Già comunque nella primavera del 1832 al Carlo Felice di Genova la Schütz era passata con successo ad interpretare Romeo, e la "Gazzetta di Genova" commentava:

La sign.ra Schutz, cui è affidata la parte di Romeo, ha un bell'organo di voce, di molta estensione che ora sorprende e comanda gli applausi coll'agilità de' gorgheggi, dei salti, delle scale semitonate, ora scuote e commuove profondamente con un canto spianato e sommamente espressivo, e questi pregi non vanno mai disgiunti da un'azione vivace, appassionata ed energica, qual si richiede al personaggio di Romeo.

Peggio andarono le cose nell'autunno del 1833 al Teatro di Lucca, quando la Schütz Oldosi si presentò in *Capuleti* accanto ad Anna Del Sere, al tenore Giovan Battista Millesi e al basso Porto; dopo che un'indisposizione della protagonista aveva costretto a rimandare la prova generale, il debutto si risolse in un totale fiasco. La seconda recita vide roventi contestazioni durante il duetto fra le due donne, e la terza sera addirittura il sipario calò fra i fischi prima della fine del secondo atto. Dopo alcune recite di *Norma* con il tenore Francesco Regoli, consigliato dalla stessa protagonista, si tentò di riproporre *I Capuleti e i Montecchi* con l'ultimo atto di Vaccai, ma l'indisposizione della Schütz impedì l'operazione. Nel maggio del 1834, comun-

que, la Schütz Oldosi otteneva enorme successo nei panni di Romeo ancora al Carlo Felice, e successivamente si esibiva per tredici recite (31 gennaio-5 marzo 1835) al Ducale di Parma, a fianco di Antonia Rayneri Marini come Giulietta e Gentili come Tebaldo. Nell'autunno dello stesso anno la Schütz ripresentò *Capuleti e Montecchi* a Bergamo, con la Colleoni, ad Este, con la Smolensky, e quindi al Comunale di Modena, in una stagione che la vedeva impegnata anche in *Donna Caritea* di Mercadante. Nel 1836 a



Padova il suo Romeo fu giudicato “superiore a tutti gli elogi” (“Teatri Arti e Letteratura”, n. 636); nella stagione 1839-1840 presentò l’opera anche alla Fenice di Venezia.

A Ravenna la Schütz – presentata solennemente nel libretto stampato per l’occasione come “Virtuosa di S. M. l’imperatrice d’Austria e di Maria Luigia duchessa di Parma” – ottenne un successo addirittura trionfale in entrambe le opere. Dei *Capuleti*, che debuttarono il 19 gennaio, pubblichiamo la recensione di Gaetano Fiori, ex cantante bolognese nonché direttore e principale redattore di “Teatri Arti e Letteratura”:

TEATRO DI RAVENNA. *I Capuleti e Montecchi*, colla Schütz, Gentili, Isabella Casali e Domenico Coletti. Se la *Norma* con tali artisti destò un vero entusiasmo, che non si poteva aspettare dai *Capuleti*? Furore, furore, furore! Così avvenne la sera del 19 corrente. Il teatro era secondo il solito affollatissimo. Applausi interminabili coronarono la cavatina della Schütz e quella del Gentili; applauditissimo fu il duetto fra la Schütz e la Casali, ed il finale del primo Atto fu accolto con tali acclamazioni di entusiasmo che difficile riuscirebbe l’esprimerlo. Tutti gli attori furono chiamati più volte al prosce- nio, e furono coperti di applausi e di evviva. Nell’atto secondo il rondò della Casali piacque assai. Il duetto che segue fra la Schütz e Gentili fu cantato in mezzo a continui applausi, perché eseguito con tutta l’anima e l’espressione di cui sono capaci questi due celebri artisti, i quali dovettero comparire

Romolo Liverani, recinto di tombe, scena per *I Capuleti e i Montecchi*, 1868 (Faenza, collezione privata).

Una immagine dall'allestimento de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini con le scene di Lauro Crisman, portato in tournèe a Ravenna nell'aprile 1994.

replicate volte sul proscenio a raccogliere ben dolce e giusto premio al loro valore. Che diremo del 3. Atto, capolavoro del *Vaccaj* e della incomparabile *Schütz* che ne sublima ogni nota? Con quali termini lodare la perfezione di una tale artista, e particolarmente nell'ultimo Atto, in cui si è già fatta ammirare su tanti primari teatri? Bisogna confessare che non ha rivali: ben lo riconosce il Pubblico Ravennate che non cessa mai di applaudirla, e conserverà eterna memoria di questa immortale attrice, e che desidera ardentemente possederla ancora pel venturo maggio in occasione della solita fiera, per lustro e decoro delle sue scene, non solo, ma per nuovamente bearsi al sublime canto di sì gran donna. Ogni artista ha rivalizzato di zelo e di valore: ed il *Coletti*, quantunque abbia parte di poca importanza, la eseguisce da provetto artista, ed in modo da meritare ogni sorte di lodi. – Lo spettacolo è messo in iscena con tutto lo sfarzo possibile, e l'Impresa non ha risparmiato né cura né spesa per renderlo dignitoso ed imponente. Vestiario nuovo ricchissimo del rinomato *Ghelli*; scenari nuovi del *Liverani*, pittore riputatissimo, che fu chiamato e richiamato sul proscenio per cogliervi le dovute palme; insomma, tutto ha contribuito a rendere questo spettacolo degno delle scene di qualunque Capitale. Onore agli artisti tutti? Evviva l'Impresa. – Da recentissima lettera sentiamo che la seconda recita dei *Capuleti*, a Ravenna, non è stata meno clamorosa e brillante della prima. Il Pubblico in folla, come la prima sera, aveva richiesto la replica della cavatina del *Gentili*, e dopo il duetto fra lo stesso e la *Schütz* avea chiamati questi artisti sul proscenio per cinque volte. Del resto tutto proseguiva col massimo incontro, e la soddisfazione del Pubblico era al suo colmo. *F.*

Il 6 febbraio la *Schütz* fu onorata anche di una serata a suo beneficio, nella quale occasione devolvette l'introito a lei dovuto, 100 scudi, per i poveri della città. Come riferisce il n. 939 di "Teatri Arti e Letteratura" l'accoglienza del pubblico, conquistato anche dalla generosità della primadonna, fu impressionante:



Il teatro fu angusto pei tanti spettatori, ansiosi di tributare giusti applausi alla generosa e valorosa cantante. Ghirlande, fiori, poetiche composizioni formarono una quasi continua pioggia. Gli ascoltanti, entusiastati (*sic*) oltre ogni credere, riescirono a farle replicare il duetto del second'atto con *Adalgisa*. le chiamate sulla scena furono tante da non potersi numerare. Terminato lo spettacolo un magnifico cocchio la trasportò alla sua abitazione, scortata da innumerevole popolo, composto di ogni età, d'ogni sesso e d'ogni ceto, che di continuo applaudiva ed al valore di Lei ed

al gentile suo generoso cuore. La strada tutta era illuminata da innumerevoli faci. Giunta alla sua dimora una Banda musicale l'accoglie: quindi uno scoppio di evviva; poscia un coro assai bello, scritto appositamente dal maestro *Traversari*, cantò le lodi di Lei, e nuovi suoni e reiterati applausi continuarono per più di due ore, ma durerà però eterna in Ravenna la memoria di questa generosa, gentile e valentissima artista. V.A.¹¹

A prova ulteriore del successo ottenuto, ma anche probabilmente di un *carpet* di scritture meno fitto di un tempo, v'è la riconferma della Schütz per la stagione del maggio successivo, dove avrebbe dovuto cantare *Roberto Devereux* di Donizetti e *Saffo* di Pacini (nel contratto firmato dalla cantante e custodito nell'Archivio Teatrale di Ravenna si parla anche in alternativa del *Templario* di Nicolai). Lo scivolone bolognese, documentato nell'Archivio ravennate dal referto medico autografo del prof. Rizzoli, mandò tuttavia all'aria l'appuntamento al Comunitativo, come riferisce anche una nota datata 1 marzo nel n. 941 di "Teatri Arti e Letteratura":

Ella poi in tal circostanza, e per saggia riflessione, e per delicato procedere credè spontaneamente emettere la sua rinunzia agl'assunti impegni pel futuro pross. grandioso spettacolo in Ravenna, e ciò con vero rammarico di quel Pubblico generoso, il quale nella passata stagione di carnevale con tanto entusiasmo le prodigò encomi ed onori. Ad Essa però non vien tolta la speranza di riprodursi colà in epoca più vantaggiosa e non lontana, ed il Pubblico Ravennate con soddisfazione e contento anelerà mai sempre la sorte di essere di nuovo diletto dal canto di un'artista di cotanto merito.

L'anelito del pubblico ravennate, tuttavia, non fu appagato, e anche dopo la guarigione il suo nome non comparirà più nei cartelloni del Comunitativo.

Per oltre un secolo e mezzo non si ha notizie di esecuzioni integrali di *I Capuleti e i Montecchi* a Ravenna, un dato nient'affatto sorprendente, vista la progressiva uscita dal repertorio di quest'opera, che rimase per circa un secolo una mera curiosità culturale, azzardabile solo dai grandi enti lirici, con intenti più o meno celebrativi. Le cose cambiano a partire dalla fine degli

Stagione Lirica 1993/94: il ritorno

anni '60, quando quest'opera comincia a comparire con regolarità sulle scene italiane. A parte l'ovvio ripristino del finale autografo (ma il testo dell'atto di Vaccai continua tuttora ad essere stampato in calce agli spartiti e perfino ai libretti), si registrano anche operazioni ibride come la trasposizione del ruolo di Romeo ad una più prosaica voce tenorile; l'interesse di direttori del calibro di Abbado e successivamente di Muti ha comunque dato un contributo fondamentale alla piena valutazione critica de *I Capuleti e i Montecchi*, e la Rossini-Reinassance ha favorito l'emergere di soprani e mezzosoprani in grado di affrontare con la massima consapevolezza tecnico-stilistica un testo che molto deve ancora ai paradigmi vocalistici del Pesarese.

Così le due applaudite recite ravennati del 1994, ordinaria tappa di una produzione di Reggio Emilia in tournèe nei teatri emiliani, testimoniarono comunque un dato inconfutabile: udire un'esecuzione stilisticamente e vocalmente attendibile di un'opera del genere è in questi anni assai più comune che cinquant'anni fa. Accanto ad una rossiniana di rango come la giovane Sonia Ganassi, che disegnò un Romeo di un trasognato patetismo, si impose con grande autorevolezza la Giulietta, duttilissima ed espressiva, dell'italoamericana Kathleen Cassello, nota soprattutto in Italia per le sue Lucie donizettiane; nella replica lasciò il posto alla decorosa Stefania Donzelli. Si aggiungeva un fragile, ma garbato Tebaldo (Gregory Bonfatti) e delle voci gravi di tutto rispetto come Giovanni Furlanetto (da non confondere con Ferruccio) nei panni di Capellio e Ildebrando D'Arcangelo – sostituito nella replica da Roberto Scaltriti – come Lorenzo. Le scene, gustosamente in bilico fra Canova e Sanquiritico erano di Lauro Crisman, mentre la regia, non troppo convincente, era firmata da Giorgio Marini.

Si ringrazia sentitamente il sign. Gino Missiroli per la preziosa collaborazione offerta alla raccolta dei dati per questa nota storica.

¹ Purtroppo per le stagioni del Comunitativo il materiale presente nel Fondo Teatri della Biblioteca Classense presenta forti lacune, solo in parte colmate dalle collezioni private. Le stesse benemerite cronologie "ufficiali" di Primo Gironi (*Il Teatro Comunale di Ravenna nel secolo XIX*, Ravenna 1902) e di Gaetano Ravaldini (*Spettacoli nei Teatri e in altri Luoghi di Ravenna*, Ravenna 1978) – oltre a quella inedita, risalente agli anni '60, di Gianfranco Casali, ricca di dati storici ed aneddotici –, spesso appaiono incomplete ed imprecise. Per integrare e correggere i dati occorre allora attingere a quella miniera preziosissima per la storia del teatro lirico nei decenni centrali dell'ottocento che è il settimanale "Teatri Arti e Letteratura" pubblicato a Bologna dal cantante Giacomo Fiori, che citeremo con particolare frequenza.

² La definizione delle categorie vocali per le cantanti del primo ottocento è, come si sa, alquanto problematica. Spesso la scelta del ruolo era determinata, più che dalla tessitura, dall'adeguatezza al prestigio dell'interprete. Posto che le parti di maggior successo in *Norma* e nei *Capuleti* erano quelle della protagonista e di Romeo, era normale affidarli alla primadonna assoluta, al di là delle variazioni di tessitura, assegnando ad una seconda donna quelle di Adalgisa e di Giulietta. Ruoli come quelli di Adalgisa in *Norma* o della Seymour in *Anna Bolena* non erano stati del resto concepiti per una voce realmente più grave di quella della protagonista, come invece la tradizione posteriore ha fissato.

³ Nel Carnevale 1843 cantò con grande successo *Beatrice di Tenda* e *Sonnambula* a Pistoia, ottenendo anche una serata a suo beneficio, e il 26 luglio fu nominato Accademico Filarmonico di Bologna. L'anno seguente dominò la stagione lirica di Costantinopoli come protagonista de *La Straniera* di Bellini, *Marin Faliero* e *Anna Bolena* di Donizetti, entusiasmando soprattutto in *Mosè* di Rossini. Cantò quindi *Emma d'Antiochia* di Mercadante nella stagione di Carnevale a Pesaro e partecipò alla stagione di Carnevale 1840 di Jesi. Nel 1850 cantò nella sfortunata stagione di Carnevale del Teatro di Cesena (*Le prigionie di Edimburgo* di Federico Rossi e *Chi dura vince* di Luigi Rossi) e nel maggio 1852 al Teatro Nuovo di Verona partecipò alla prima assoluta di un'opera non propriamente leggendaria come *Il parrucchiere della reggenza* di Carlo Pedrotti.

⁴ Il suo nome compariva già nel 1817 al Teatro di Corte di Modena (*Evelina* di Coccia), dove ritornò nel 1830 per *Gli Arabi nelle Gallie* di Pacini e *L'Ajo nell'imbarazzo* di Donizetti). Nel Carnevale 1833 cantò nella stagione di Carnevale del Teatro Comunale Spada di Cesena che comprendeva *Marcantonio* di Painei, *L'Orfanella di Ginevra* di Luigi Ricci e una *Semiramide* con protagonista la sessantaquattrenne Francesca Paer; vi ritornò nell'estate dell'anno seguente per *Giulietta e Romeo* di Vaccai, che gli valse (30 agosto) una beneficiata in suo onore, in cui eseguì anche *L'inganno felice* di Rossini. A Ravenna si era già presentato nel 1835, protagonista di *Gli Arabi nelle Gallie* e *La Sonnambula* di Donizetti, con buon successo iniziale, tanto da ottenere una beneficiata in proprio favore, salvo poi essere fischiato nell'ultima replica di *Sonnambula*.

⁵ È quindi inesatta a livello cronologico la nota del Fétis (*Biographie universelle des musiciens...*, VI, Paris 1864), che data la morte a un mese dopo il suo arrivo nell'isola, il 5 settembre 1838, di febbre gialla. In realtà la morte della Pancaldi seguì di sette mesi il suo arrivo nell'isola, avvenuto nel Gennaio del 1840.

Solo omonima è la Marianna Pancaldi che debuttò giovanissima all'inizio del 1852, a fianco della protagonista Virginia Tilli, come Ines nella *Maria Padilla* di Donizetti, all'interno dell'ultima stagione di Carnevale svoltasi al Comunitativo di Ravenna; negli anni seguenti il nome di Mariannina Pancaldi compare in vari teatri, in parti di secondo piano o in ruoli comici. È quindi errata l'indicizzazione nella cronologia ravennate di Ravaldini delle due cantanti sotto un'unica voce.

⁶ Il 30 gennaio 1838 la Casali aveva partecipato alla Fenice di Venezia alla prima locale di *Maria di Rudenz* di Donizetti, interpretando il ruolo deuteragonistico di Matilde, a fianco di cantanti del calibro di Carolina Ungher, Napoleone Moriani e Giorgio Ronconi; tuttavia, come temeva lo stesso Donizetti, presente alle prove, l'opera ebbe esito sfortunatissimo, e dopo un'altra replica, la stagione fu salvata ricorrendo ad altri titoli, con gli stessi cantanti: salvo, forse *pour cause*, la Casali. Comunque nell'aprile seguente fu apprezzata a Bologna in *Ines de Castro* di Persiani. Nell'estate 1839 è Irene in *Belisario* a Perugia, accanto alla Maray e a Varesi; la cronaca di "Teatri Arti e Letteratura" (n.807) annota: "Un bel metallo di voce, una rara soavità nel canto sono le principali prerogative dell'avvenente comprimaria Isabella Casali. Essa parla facilmente al cuore; essa desta a suo talento i più teneri e delicati affetti. Sente in sé medesima quanto esprimere vuole ad altri: la natura le fu madre e non matrigna, e le prodigò generosamente i suoi doni". Nel carnevale 1840 la troviamo come deuteragonista anche al Teatro Regio di Torino.

⁷ Interpretò comunque in alcune recite anche Pollione in *Norma*, per sostituire l'indisposto Gentili.

⁸ Nella stagione 1819/20 fu attivo alla Fenice di Venezia (*Il sacrificio d'Epito* di Carafa, *Edoardo e Cristina* di Rossini e *Costantino* di Hartmann-Stuntz). Nel 1829 cantò *Edoardo e Cristina* e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al Teatro Comunale di Faenza; nel 1835 fu a Parma per *I Capuleti e i Montecchi* a fianco della Schütz Oldosi; qui ottenne anche

una serata a proprio beneficio composta dal 2° atto dei *Capuleti* seguiti dal 2° e 3° dell'*Otello* di Rossini. Nella primavera dello stesso anno interpretò *Sonnambula* a Piacenza e *Otello* di Rossini al Teatro Nuovo di Firenze. Nel 1836 conquistò grandissimo successo a Cesena affrontando *Il Pirata* e *La sonnambula*, e cantò *Barbiere di Siviglia* a Ferrara; nel 1837 interpretò *Belisario* di Donizetti ad Ancona, dove aveva un paio di anni prima trionfato ne *Il Pirata*. Nel settembre del 1842 lo troviamo come apprezzatissimo Almaviva in *Barbiere di Siviglia* ad Osimo. L'ultima opera che interpretò fu *Il corsaro* di Pacini, secondo il Regli, che non specifica tuttavia il teatro.

⁹ La sua importanza può essere giudicata dal suo stesso onorario complessivo, 400 scudi contro i 110,40 della Casali e i 120 di Gentili.

¹⁰ Il 1 giugno 1836, quando andò in scena al Teatro Nuovo di Napoli la prima assoluta de *Il campanello di notte* di Donizetti, protagonista il grande Giorgio Ronconi, la Schütz Oldosi si era appena trasferita a Padova, dove per tutto il mese cantò nella Stagione Lirica di Primavera, in ben tre opere; questo emerge in modo inconfutabile dalla cronaca di "Teatri Arti e Letteratura", che dà conto dello spostamento della Schütz da Bologna a Padova il 31 maggio. La protagonista del *Campanello*, il cui contemporaneo debutto – a scanso di equivoci – è ricordato nelle stesse pagine (n. 642), era una certa Madama Schultz, da identificare con quella già citata nel n. 617 del 2 gennaio 1836, artista non certo celeberrima: "cantante conosciuta a Parigi ed a Milano, trovasi ora in Napoli; si dice che possa essere scritturata per quel teatro nuovo: questa cantante si trovava a Messina". Del resto la parte di Serafina non è certo adeguata alla statura di una primadonna tragica dalle eccezionali doti virtuosistiche come la Schütz Oldosi. Una Giovanna Schoulz, danese, compare a Ferrara nel Carnevale 1837 come protagonista di *Anna Bolena*; nel gennaio 1839 si riporta la notizia del suo insuccesso a Berlino, ricordando che aveva cantato a Napoli. Ammessa, sia pure con riserve, l'identificazione della Schoulz con l'interprete del *Campanello* a Napoli, viene quindi da chiedersi se sia lei, e non la Schütz Oldosi – come invece riporta il Dizionario *Grove's Opera*, s.v., ma anche Ashbrook, nella sua ben nota monografia *Donizetti* – il contratto attivo negli anni '20 nel repertorio buffo all'Odeon di Parigi, dove interpretava ruoli come Zerlina in *Don Giovanni*. Nella stagione 1834/35 al Théâtre des Italiens a Parigi vi fu una Schultz che cantò Sinaide, senza entusiasmare, in un *Mosé* a fianco del favoloso terzetto Rubini, Tamburini e Lablache.

¹² Lo stesso periodico pubblica in calce un elegante sonetto del conte Alessandro Cappi, che riportiamo in calce: testimonianza che si aggiunge al volantino con il testo del coro citato e a un altro fluviale inno in quartine di decasillabi dedicato "Alla sublime cantatrice Madama Amalia Schütz Oldosi".

AD AMALIA SCHÜTZ OLDOSI

CHE CANTA NEL TEATRO DI RAVENNA IL CARNEVALE DEL 1842.

SONETTO.

O sia ti volga ai candidi splendori / Della mesta che in ciel segue la Terra / Ed al romano imprechi e stringa i cuori / Quando i figli minacci e indici guerra; / O Romeo finga, e la fanciulla adori, / Che di fior consolata urna rinserra, / E a nome chiami e come morta plori, / Al tuo merto ognun plaude, ognun s'atterra. / Certo il Bellini nel mondo felice, / Se fia, Donna, che t'oda, il dolce accende / Volto nel riso di letizia e dice: / Benedetta colei, che a bella scola / L'arte dei canti apprese, e meco intende / Che non serva alla note è la parola. / *Del conte Alessandro Cappi*

Nell'ordine sono riferiti, luogo e date delle rappresentazioni; interpreti di Capellio, Giulietta, Romeo, Tebaldo, Lorenzo; direttori di Orchestra e Coro; scenografi e costumisti.

Teatro Comunitativo, Carnevale 1836/1837 (24 recite, comprese quelle della inaugurale *Norma*)

Filippo Sansoni, Marianna Pancaldi, Smeralda Salvatori, Felice Rossi, Giuseppe Mercuriali (?)

Primo Violino e Direttore dell'Orchestra: Pietro Casalini; Concertatore e Maestro del Coro: Alessandro Paer; Scene: Romolo Liverani.

Teatro Comunitativo, Carnevale 1841/42 (9 recite)

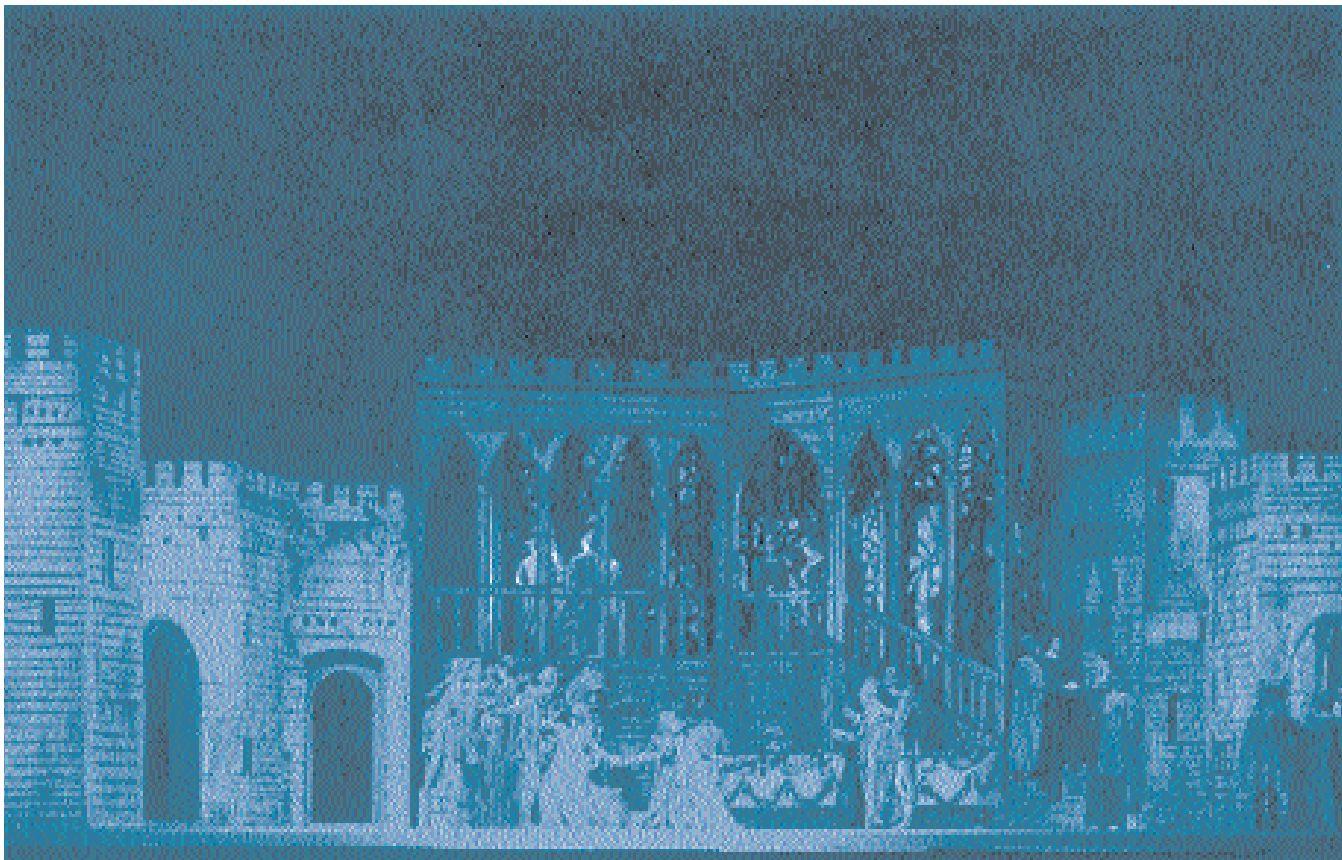
Domenico Coletti, Isabella Casali, Amalia Schütz Oldosi, Pietro Gentili, Felice Rossi

Primo violino e Direttore dell'Orchestra: Giovanni Nostini; Concertatore e Maestro del Coro: Antonio Traversari; Scene: Romolo Liverani; Costumi: Ghelli.

Teatro Alighieri, 2 e 4 aprile 1994

Giovanni Furlanetto, Kathleen Cassello / Stefania Donzelli, Sonia Ganassi, Gregory Bonfatti, Ildebrando D'Arcangelo / Roberto Scaltriti

Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna "Arturo Toscanini" (complesso giovanile formato con il Centro Formazione Professionale di Budrio); Coro del Teatro Regio di Parma della Cooperativa "Artisti del Coro" di Parma; Direttore: Fabrizio Carminati; Maestro del Coro: Marco Faelli; Regia: Giorgio Marini; Scene: Lauro Crisman; Costumi: Ettore D'Ettorre.



Scena da I Capuleti e i Montecchi nell'edizione scaligera del 1968 con la direzione di Claudio Abbado, le scene e i costumi di Emanuele Luzzati; i protagonisti erano Renata Scottò, Giacomo Aragall e Luciano Pavarotti.

Nell'ordine sono indicati: data di incisione, edizioni note (anche fuori catalogo); direttore d'orchestra; orchestra e coro; interpreti di Capellio, Giulietta, Romeo, Tebaldo, Lorenzo.

1957 (live) Melodram MEL 003 (3LP)

Lorin Maazel; Coro e Orchestra Sinfonica della RAI di Roma
Ivo Vinco, Antonietta Pastori, Fiorenza Cossotto, Renato Gavarini, Vittorio Tatzoli

1958 (live) MRF 19 (2LP); Melodram CDM 27509 (2CD)

Arnold Gamson; Coro e Orchestra della American Opera Society
Ezio Flagello, Laurel Hurley, Giulietta Simionato, Richard Cassilly, David Smith

1966 (live, da L'Aia) Opera d'oro OPD-1171 (2CD)

Claudio Abbado; Coro del Teatro Comunale di Bologna;
Residentie Orchest den Haag
Nicola Zaccaria, Margherita Rinaldi, Giacomo Aragall, Luciano Pavarotti, Walter Monachesi

1966 (live, da L'Aia) Melodram MEL 478 (3 LP), Melodram CDM 27001 (2CD), Rodolphe 32497/8 (id.), Verona 28001/2 (id.)

Claudio Abbado; Coro del Teatro Comunale di Bologna;
Residentie Orchest den Haag
Mario Petri, Margherita Rinaldi, Giacomo Aragall, Luciano Pavarotti, Walter Monachesi

1967 (live, da Bruxelles) Butterfly Music 2-BMC 12 (2CD)

Claudio Abbado; Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano
Agostino Ferrin, Renata Scottò, Giacomo Aragall, Luciano Pavarotti, Alfredo Giacomotti

1968 (live) MRF 55 (2LP), Gala 100.517 (2CD), Arkadia CDHP 550 (id.), Hunt 550 (id.)

Claudio Abbado; Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano
Agostino Ferrin, Renata Scottò, Giacomo Aragall, Luciano Pavarotti, Alfredo Giacomotti

1973 (live) Morgan 7301 LP

Piero Bellugi; Coro e Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia

Discografia

Beverly Sills, protagonista della prima incisione completa de I Capuleti e i Montecchi, pubblicata dalla EMI nel 1975.





Vesselina Kasarova,
Romeo nell'edizione RCA 1997.

Francesco Signor, Katia Ricciarelli, Veriano Luchetti, Giorgio Merighi, Walter Monachesi

1973 (live) Mondo Musica LA 1586853 (2 CD)

Piero Bellugi; Coro e Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia
Bruno Marangoni, Katia Ricciarelli, Veriano Luchetti, Giorgio Merighi, Walter Monachesi

1975 EMI C 165-02713/15 Q (3LP)

Giuseppe Patanè; New Philharmonia Chorus and Orchestra
Robert Lloyd, Beverly Sills, Janet Baker, Nicolai Gedda, Raimund Herinx

1985 (live) EMI 157-270 192-3 (3LP), EMI EX 270192 3 (id.),
EMI CDS 7473888 (2 CD), EMI CMS7 64846 2 (id.)

Riccardo Muti; Coro e Orchestra della Royal Opera House, Covent Garden

Gwynne Howell, Edita Gruberova, Agnes Baltsa, Dano Raffanti, John Tomlinson

1991 (live) Nuova Era 7183 (2 CD), Nuova Era 7020/1 (id.)

Bruno Campanella, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia

Marcello Lippi, Katia Ricciarelli, Diana Montague, Dano Raffanti, Antonio Salvadori

1995 (live) Fonit Cetra NFCD 2023 (2 CD)

Angelo Campori, Coro e Orchestra e Coro del Teatro San Carlo di Napoli

Giacomo Prestia, Giusy Devinu, Anna Caterina Antonacci, Luca Canonici, Francesco Musinu

1997 RCA 09026 68899-2 (3 CD)

Roberto Abbado, Coro e Orchestra della Radio Bavarese
Umberto Chiummo, Eva Mei, Vesselina Kasarova, Ramón Vargas, Simone Alberghini

1998 TELDEC 3984 21472 2 (2 CD)

Donald Runnicles; Scottish Chamber Orchestra Chorus;
Scottish Chamber Orchestra

Raymond Aceto, Hei-Kyung Hong, Jennifer Larmore, Paul Groves, Robert Lloyd

La discografia di quest'opera rispecchia l'interesse relativamente recente per questa partitura, che ha indirettamente beneficiato della *renaissance* rossiniana. Fino al 1975 non vi è anzi nessuna edizione integrale ufficiale, ma solo incisioni di brani isolati, fra i quali spicca il vetusto 78 giri Zonofono di Guerrina Fabbri che interpreta *Se Romeo t'uccise un figlio* (1903), e, per giungere a tempi più recenti, l'aristocratica versione di *Deh tu bell'anima* con Giulietta Simionato e l'Orchestra di S. Cecilia diretta da Franco Ghione (1954) e una travolgente Cavatina di Romeo con Marilyn Horne (che esegue le variazioni scritte da Rossini per la Grisi) ed Henry Lewis sul podio, in due recital DECCA più volte ristampati, anche in CD.

Delle riprese anteriori al 1975 (concertistiche, radiofoniche o in scena) restano tuttavia varie incisioni "pirata", caratterizzate da alcuni tagli e talora anche dalla arbitraria trasposizione del ruolo di Romeo dal contralto *en travesti* ad una più prosaica voce tenorile; esse consentono comunque di conoscere le prove notevoli di Giulietta Simionato e Fiorenza Cossotto come Romeo (senza dimenticare – filologia a parte – Aragall e Luchetti), di Renata Scottò, Margherita Rinaldi e della giovane Katia Ricciarelli come Giulietta e di Luciano Pavarotti come Tebaldo, oltre che le direzioni degli emergenti Lorin Maazel e Claudio Abbado, ben presto disinteressatisi al repertorio belliniano.

Alla prima incisione ufficiale dell'opera diretta da Patané, rigorosamente integrale (comprende anche il cantabile *Morir dovessi ancora* scritto da Bellini per la Schütz Oldosi in occasione della prima scaligera) collaborarono cantanti illustri anche se non tutti all'apice della forma. Assai più apprezzata a livello critico fu comunque la ripresa EMI dell'edizione diretta da Riccardo Muti al Covent Garden, protagonista un'eccellente Gruberova. Altri live autorizzati, ma di minor spicco, sono l'edizione veneziana del 1991 e quella napoletana del 1993; di recente uscita due nuove edizioni in studio, fra le quali ampi consensi, anche per il cast, ha ottenuto quella diretta da Roberto Abbado, che reca in appendice, oltre alla versione con variazioni rossiniane della cavatina di Romeo, il terzo atto di *Giulietta e Romeo* di Vaccai, per lunghissimo tempo inserito abitualmente nella partitura belliniana.

Gli artisti

Alberto Rota



Ha iniziato lo studio del canto al Conservatorio “G. Donizetti” di Bergamo proseguendo privatamente con Antonio Tagliareni. Nel 1993 ha vinto il Concorso Internazionale “G. Belli” di Spoleto, a cui è seguito il debutto al Teatro Nuovo della città umbra come Zio Bonzo in *Madama Butterfly* di Puccini. Ha quindi interpretato Raimondo in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, e nel 1994-95 Ferrando ne *Il Trovatore* di Verdi al Teatro Centrale di Bergamo e a Lodi. Sempre nel 1995 ha debuttato in *Rigoletto*, dapprima come Monterone, e poi come Sparafucile al Teatro di Centallo (CN); è inoltre stato Colline ne *La Bohème* di Puccini al Teatro Alfa di Torino e a Mondovì. Nel 1997 è stato protagonista de *Il diluvio universale* di Donizetti a Chiavenna e Mandello del Lario. Ha in seguito cantato *Madama Butterfly* a Macerata, *I Puritani* di Bellini, *Ernani* e *Attila* di Verdi a Genova, *Il Barbiere di Siviglia* (Basilio) di Rossini e *Norma* di Bellini a Savona, *Stiffelio* di Verdi a Trieste; recente è il successo ottenuto nei teatri emiliani come Banco in *Macbeth*. Il suo repertorio comprende inoltre *Le Nozze di Figaro* (Bartolo), *Don Giovanni* (Commendatore) e *Die Zauberflöte* (Sarastro) di Mozart, *L’Italiana in Algeri* (Haly) di Rossini, *La Sonnambula* di Bellini, *L’ira di Achille* e *Don Pasquale* di Donizetti, *Nabucco*, *Simon Boccanegra*, *La Forza del destino* e *Don Carlos* (Filippo II, Inquisitore e Frate) di Verdi, *La Gioconda* di Ponchielli, *Mefistofele* di Boito. Rota ha interpretato lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, la Messa dell’Incoronazione, la Messa in do minore e il *Requiem* di Mozart; il suo repertorio include anche la Messa in si minore di Bach, la *Missa Solemnis* e la Sinfonia n. 9 di Beethoven, *Ein deutsches Requiem* di Brahms e la *Messa di Requiem* verdiana. Fra i suoi prossimi impegni figurano *Aida* ad Atene con la regia di Pizzi e a Macerata con la regia di Hugo de Ana, *I due Foscari* all’Opera di Roma con la direzione di Bruno Bartoletti, *Rigoletto* al Teatro Chiabrera di Savona, *Il trovatore* al Teatro Verdi di Trieste, *La Bohème* al New National Theater di Tokio.

Roberta Canzian

Nata a Conegliano (Treviso), ha studiato Canto Lirico al Conservatorio “B. Marcello” di Venezia, diplomandosi brillantemente nell’ottobre del 1994. Ha frequentato le lezioni di Paride Venturi, Ugo Benelli e Bianca Maria Casoni presso l’Accademia Internazionale di Katia Ricciarelli, ed inoltre ha seguito i corsi di perfezionamento in canto lirico di Maria Chiara e della stessa Ricciarelli. Si è specializzata in Liederistica con Ely Ameling e in Musica Sacra e Barocca con E. Smith. Ha quindi studiato Musica Vocale da Camera, indirizzo Oratorio e Barocco, presso il Conservatorio “G. Verdi” di Milano sotto la guida di Daniela Uccello, diplomandosi nell’ottobre scorso con il massimo dei voti.

La Canzian si è affermata in numerosi concorsi Nazionali ed Internazionali (“P. Rogger” di Mestre “Viotti Valsesia” di Vercelli, “A. Seghizzi” di Gorizia, As.Li.Co. di Milano, Conegliano); nel 1999 è risultata vincitrice del 53° Concorso per Cantanti Lirici della Comunità Europea di Spoleto, che vedeva come Presidente della Giuria Dame Joan Sutherland.

Nel febbraio 1996 ha debuttato come Serpina in *La Serva Padrona* di Pergolesi al Teatro Toniolo di Mestre, in una produzione della Fenice di Venezia; ha interpretato quindi Adina ne *L’Elisir d’Amore* di Donizetti e Fanny in *La Cambiale di Matrimonio* di Rossini a Desenzano del Garda. L’anno seguente ha partecipato all’esecuzione di *La lettera anonima* di Donizetti al Conservatorio “G. Verdi” di Milano in collaborazione con il Teatro alla Scala. Nel 1998 ha interpretato Belinda in *Dido and Aeneas* di Purcell al Teatro di Treviso e nel 1999 ha debuttato come Susanna in *Le Nozze di Figaro* di Mozart al Teatro Caio Melisso di Spoleto

L’anno scorso ha interpretato Gilda in *Rigoletto* di Verdi al Teatro Verdi di Busseto e al Teatro Alighieri di Ravenna, sotto la direzione di Massimo de Bernart e di nuovo *L’elisir d’amore* al Politeama Greco di Lecce. Ha quindi partecipato alla prima rappresentazione moderna de *Il Re alla caccia* di Baldassarre

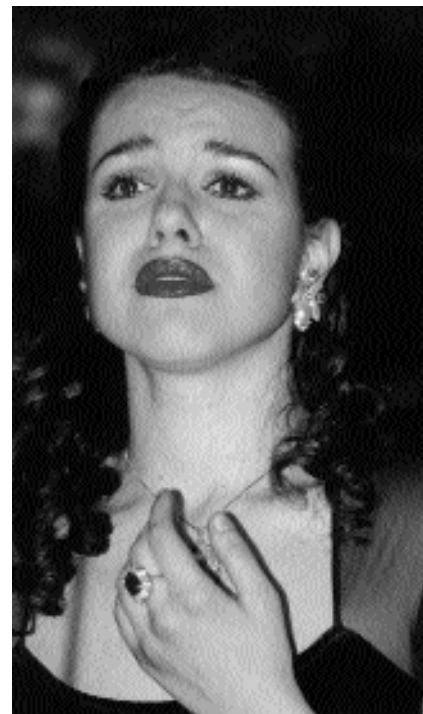


Galuppi al Teatro Goldoni di Venezia e al Verdi di Padova. È stata inoltre Sofia ne *Il Signor Bruschino* di Rossini nell'ambito delle manifestazioni Operaestate di Milano sotto la direzione di Corrado Rovaris. Ha quindi debuttato come Micaela in *Carmen* di Bizet al Teatro Nuovo di Spoleto. Nell'anno corrente ha interpretato *Rigoletto* al Politeama di Lecce sotto la guida di Daniele Callegari.

La Canzian svolge un'intensa attività concertistica in Italia ed Europa. Ha partecipato a Piacenza alla serata del Premio "Labò" a fianco di Katia Ricciarelli e ad un Galà Lirico al Teatro Morlacchi di Perugia con Giuseppe Taddei, Maria Dragoni e Alfredo Kraus; ha inoltre eseguito la *Cantata del Caffè* di Bach al Grand Théâtre de Bordeaux e la quinta *Bachiana Brasileira* di Villa Lobos al Festival Internazionale d'archi di Sully (Francia). Ha recentemente partecipato presso il Teatro Pergolesi di Jesi ad un concerto dell'Orchestra "A. Toscanini" di Parma diretta da Riccardo Muti, eseguendo la preghiera da *Agnese di Hohenstaufen* di Spontini. Nell'ambito della musica sacra si ricordano fra l'altro le sue interpretazioni della *Johannes-Passion* di Bach (Duomo di Colonia), del *Requiem* di Mozart, e dell'*Oratorio di Natale* di Saint-Saëns. Ha recentemente eseguito *Gloria* di Vivaldi e la Cantata Nuziale di Bach al concerto d'apertura del Festival Vivaldiano 2000 di Venezia. Ha registrato in disco alcuni Madrigali dell'ottavo libro di Monteverdi, pagine cameristiche di Schubert, Wolf, Fauré, Debussy, Respighi, Zandonai, Giuranna, Zanettovich e Arditi e nel gennaio del 2000 la prima mondiale di *Il Re alla Caccia* di Galuppi.

Irina Iordachescu

È nata a Bucarest nel 1977 da una famiglia di artisti: il padre Dan è un baritono che ha svolto una importante carriera internazionale, cantando anche sotto la direzione di Serafin, Solti, Prêtre, Muti, la madre è un'attrice cinematografica e televisiva, la sorella un affermato mezzosoprano. Dopo il diploma alle scuole superiori, dal 1995 al 2000 ha studiato all'Accademia Musicale di Bucarest sotto la guida di Maria Slatinaru e del padre. Nel 1997 ha vinto il VII premio Nazionale "Mihail Jora" per il repertorio liederistico e nel 1998 e 1999 il Gran Premio "Ionel Perlea" nella stessa disciplina. Nell'ottobre 1995 ha debuttato in un concerto organizzato dall'Accademia Musicale presso la Sala Dalles, esibendosi regolarmente negli anni successivi in varie importanti istituzioni rumene, e collaborando fra l'altro con la radio e la televisione locale; nel 1998 ha partecipato al XIV Festival Internazionale "George Enescu" di Bucarest, accompagnata dall'Orchestra Simfonia Bucuresti e l'anno dopo ha tenuto un concerto con l'Orchestra Sinfonica Nazionale "Dinu Lipatti". Nel 1999 ha partecipato ad un concerto in onore del padre all'Opera Romena di Bucarest, dove nel febbraio dello scorso anno ha fatto il suo debutto lirico interpretando Pamina in *Die Zauberflöte* di Mozart, con repliche nel giugno seguente. La sua carriera internazionale ha avuto inizio nell'aprile 1999 con due concerti a Salonicco e a Veria, mentre nel dicembre successivo ha partecipato ad Amburgo ad un concerto organizzato dalla Hochschule für Musik. Nel febbraio 2000 si è esibita in Spagna, ritornandovi alla fine dell'anno per una tournée. Nel novembre 2000 ha debuttato alla Scala di Milano interpretando la parte solistica nella Fantasia in Do min. op. 80 di Beethoven sotto la direzione di Riccardo Muti, che celebrava in quell'occasione i trent'anni dal suo debutto nella sala del Piermarini; pochi giorni dopo ha partecipato come solista all'esecuzione del *Te Deum* di Verdi sempre diretto da Muti con l'Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala per commemorare il centenario della scomparsa del grande compositore.



Marianna Kulikova



Nata a Kiev nel 1971, si è trasferita all'età di sei anni negli Stati Uniti. Ha iniziato gli studi musicali alla Arts Academy di Interlochen nel Michigan per proseguirli al Conservatorio di San Francisco dove si è diplomata. Dopo il debutto a San Francisco come Isolier in *Le Comte Ory* di Rossini, ha interpretato Frau Reich in *Die lustigen Weiber von Windsor* di Nicolai ed è stata protagonista di *Dido and Aeneas* di Purcell; ha eseguito inoltre la *Matthäus Passion* di Bach e *Les Noces* di Stravinskij.

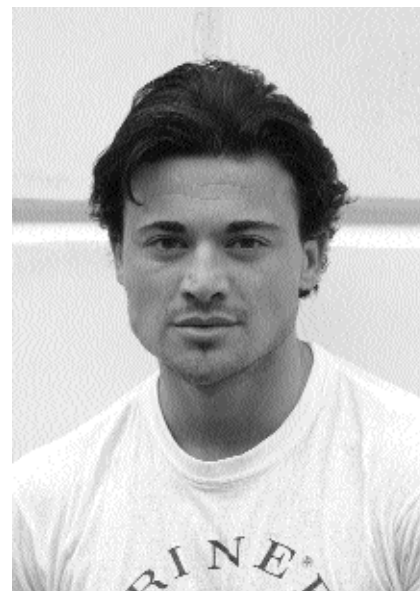
Nel 1994 è stata chiamata stabilmente presso la Academy of Vocal Arts di Philadelphia, dove ha interpretato Dorabella in *Così fan tutte* di Mozart, Olga in *Evgenij Onegin* di Čajkovskij e Hänsel in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck. In quello stesso anno si è esibita al Festival di Spoleto cantando il *Te Deum* di Bruckner nel concerto inaugurale e ne *Il Naso* di Šostakovič; dello stesso autore ha interpretato successivamente i *Canti ebraici* con la Boston Philharmonic. Nel 1996 si è trasferita in Italia e per due stagioni successive ha cantato al Regio di Torino *L'Orfeo* di Monteverdi e *Tamerlano* di Händel. Ha inoltre debuttato come protagonista di *Cenerentola* di Rossini al Landestheater di Innsbruck e ha interpretato arie di Mozart al Musikverein di Vienna. Ha quindi partecipato all'inaugurazione del Maggio Musicale Fiorentino con *La Lady Macbeth del distretto di Mzensk* di Šostakovič diretta da Semyon Bychkov, affrontando poi la *Missa Solemnis* di Cherubini ad Aachen e *Così fan tutte* di Mozart (Dorabella) in Spagna. In Italia ha cantato ancora *Hänsel und Gretel* in Sicilia ed è stata invitata dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e dal Massimo di Palermo per l'opera per bambini *Una favola per caso*. Dopo aver tenuto altri concerti a Vienna, ha cantato ne *Il Turco in Italia* di Rossini alla Volksoper e ha registrato in disco, in Olanda, *Nabucco* di Verdi (Fenena). Tra gli appuntamenti della presente stagione si segnalano concerti liederistici a Vienna e Amburgo e *La Cenerentola* al Massimo di Palermo.

Vittorio Grigolo

È nato ad Arezzo il 19 febbraio 1977. La passione per il canto lirico, ereditata dal padre, l'ha portato ancora bambino nel coro delle voci bianche della Cappella Sistina e poi a cantare come pastorello in *Tosca* all'Opera di Roma.

A soli 19 anni ha debuttato come tenore, sotto la guida del suo insegnante Danilo Rigosa, nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini e poi in *L'Elisir d'amore* di Donizetti.

Da allora ha cantato nei maggiori teatri italiani, da Bologna a Roma, da Firenze alla Scala di Milano, e all'estero. Il suo repertorio si impernia su Mozart e sul melodramma del primo ottocento italiano: Rossini, Bellini, Donizetti. Tra i suoi prossimi impegni, il debutto come Fenton in *Falstaff* di Verdi al Teatro Comunale di Bologna, con la direzione di Daniele Gatti.



Alex Esposito



Nato a Ponte S. Pietro (Bergamo) nel 1975, si è messo in luce vincendo la menzione speciale al concorso Iris Adami Corradetti. Già a ventidue anni ha sostenuto la parte di Raimondo in due edizioni in forma di concerto di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti a Friburgo e a Como, debuttando poi nel dicembre 1997 al Teatro Astoria di Bassano del Grappa come Ferrando in un allestimento de *Il Trovatore* di Verdi; nello stesso mese ha partecipato ad esecuzioni in forma di concerto di *Guglielmo Tell* di Rossini (Gualtiero) a Roma e *La Traviata* di Verdi (Dottor Grenvil) a Padova. Nel marzo successivo è stato Paris in *Roméo et Juliette* di Gounod al Regio di Torino, a fianco di Giuseppe Sabbatini e Nancy Gustavson, interpretando quindi Samuel in *Un Ballo in Maschera* e il Dottor Grenvil ne *La Traviata* di Verdi a Padova. Dopo aver impersonato il Re in un allestimento di *Aida* a Villa Pisani, nel luglio 1998, ha interpretato parti secondarie in *Rigoletto* (Ceprano), *Tosca* (Angelotti) e *Otello* (Ludovico) al Teatro Verdi di Padova, dove ha partecipato anche ad un concerto con Vincenzo La Scola. Nell'aprile 2000 ha affiancato Katia Ricciarelli in concerti al Duomo di Milano, e nella Sala del Conservatorio a Lussemburgo, in onore dei regnanti; ha quindi cantato musiche belliniane a Cape Town, e si è esibito in un altro concerto con la Ricciarelli a Pavia.

Nel novembre 2000 ha partecipato come Jago al nuovo allestimento di *Ernani* di Verdi al Teatro Alighieri di Ravenna, presentato anche al Teatro Gran Guardia di Livorno. Ha quindi cantato lo scorso aprile ne *La vida breve* di Manuel de Falla sotto la direzione di Rafaél Frühbeck de Burgos, Teatro Lirico di Cagliari. Nel prossimo novembre interpreterà Il Frate in *Don Carlo* di Verdi all'Opera di Klagenfurt.

Esposito ha frequentemente interpretato musica sacra, eseguendo fra l'altro il *Magnificat* di Durante, il *Requiem* di Mozart, la Messa in Sol maggiore di Schubert, lo *Stabat Mater* di Rossini, la Messa in onore di S. Cecilia di Gounod.

Julian Kovatchev

Nato a Sofia da una famiglia di musicisti, è stato avviato giovanissimo allo studio del violino; si è poi perfezionato al Mozarteum di Salisburgo, diplomandosi nel 1973. Trasferitosi a Berlino, ha studiato direzione d'orchestra con Herbert von Karajan e musica da camera all'Internazionale Karajan-Stiftung, collaborando come violinista con i Berliner Philharmoniker.

Nel 1979 ha iniziato con successo l'attività di direttore d'orchestra, invitato dai principali teatri d'Europa e degli Stati Uniti. Nel 1984 è stato premiato al Concorso internazionale di direzione d'orchestra "Herbert von Karajan"; l'anno successivo ha debuttato in campo operistico in Italia dirigendo al Teatro Verdi di Trieste la *Jenufa* di Janáček, ed in seguito comparando sui podi dei principali teatri italiani, tra i quali il Teatro alla Scala, l'Opera di Roma, la Fenice di Venezia, il Massimo di Palermo, il Comunale di Bologna, il San Carlo di Napoli e l'Opera di Genova; ha inoltre diretto l'Orchestra Sinfonica Siciliana e l'Orchestra Nazionale della RAI.

Nel 1991 è divenuto direttore musicale della Sofia Festival Orchestra, succedendo nell'incarico a Emil Tchakarov e dal 1996 collabora regolarmente con la Fondazione Arturo Toscanini. Nel 2001 è divenuto Direttore musicale della Sofia National Orchestra.

Dopo aver realizzato numerose produzioni radiofoniche in Svizzera e in Germania, da alcuni anni ha intrapreso un vasto programma di registrazioni in esclusiva per la Erresse incidendo, fra l'altro, i Concerti per pianoforte di Chopin e l'integrale delle Sinfonie di Čajkovskij, Schumann e Dvořák.



Inserire Foto da E-Mail dentro la gabbia

Alfonso Caiani

È nato nel 1963 a Busto Arsizio, dove ha iniziato gli studi musicali. Presso il Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano ha seguito i corsi di Composizione sotto la guida di Fulvio Delli Pizzi e Azio Corghi, e di Direzione di coro e musica corale con Domenico Zingaro, diplomandosi in entrambe le discipline a pieni voti. Ha quindi conseguito come privatista il diploma superiore di Composizione Polifonica Vocale e di Direzione d’orchestra.

Si è perfezionato in Direzione d’orchestra con Acel Erwin, diplomandosi, sempre a pieni voti, in Direzione d’orchestra – Avviamento al teatro lirico con Umberto Cattini presso l’Accademia Musicale Pescarese.

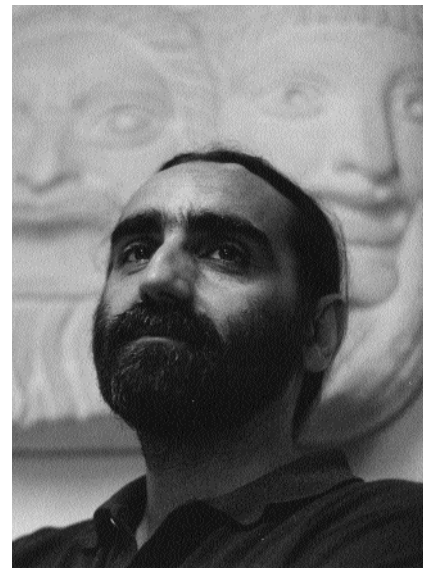
Docente di pratica corale presso il corso di perfezionamento per artisti del coro del Teatro alla Scala, dal 1994 affianca Bruno Casoni come Maestro Collaboratore alle Voci bianche presso lo stesso teatro; il coro è stato da lui personalmente preparato per un concerto con l’Orchestra Verdi diretta da Riccardo Chailly. Ha collaborato come Maestro del Coro con l’As.Li.Co. e il Piccolo Teatro, partecipando fra l’altro all’allestimento del *Così fan tutte* di Mozart curato da Giorgio Strehler.

È autore di musica per il teatro e sue composizioni sono state eseguite in varie città italiane; nel 1995 ha vinto *ex aequo* il primo premio assegnato durante il corso di Musica per Film tenuto da Ennio Morricone e Sergio Miceli presso l’Accademia Chigiana di Siena.

Ezio Antonelli

Laureato al Dams di Bologna, grafico-illustratore, designer di film animati, scenografo e costumista, si è dedicato con passione al Teatro di figura, e dai primi anni '80 opera stabilmente con la Compagnia Drammatico Vegetale. Già presente al Festival con l'opera da camera *Don Chisciotte* di Roberto Solci (1994), ha successivamente curato l'allestimento dei balletti *Orfeo e Pulcinella* (1995) e *La foresta incantata* (1999) di Micha van Hoecke, e di *Renardo la volpe*, con musiche di Luciano Titi, protagonista Vinicio Capossela. Per il Teatro alla Scala ha firmato i costumi del balletto di Micha van Hoecke *Il furioso nell'isola di San Domingo*, su musiche di Donizetti-Gavazzeni (1998).

Ha inoltre firmato scene e costumi per le opere *Ercole amante* di Cavalli (1996) e *La locandiera* di Auletta (1997), entrambe prodotte dal Teatro Alighieri di Ravenna.



Alessandro Lai



Nato a Cagliari, subito dopo la laurea in Storia dell'Arte Contemporanea ha iniziato a lavorare come assistente ai costumi presso la sartoria Tirelli di Roma, collaborando con grandi costumisti tra cui Piero Tosi, Gabriella Pescucci e Maurizio Millenotti, che considera i suoi maestri.

In campo cinematografico ha affiancato come assistente Maurizio Millenotti per *La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore (1997), Jenny Beavan, Anna Anni ed Alberto Spiazzi per *Un the con Mussolini* di Franco Zeffirelli (1998), Gabriella Pescucci per *Il tempo ritrovato* di Raoul Ruiz (1999). Contemporaneamente ha partecipato, sempre come assistente, all'allestimento di diverse produzioni liriche tra cui *La Bohème* di Puccini, con regia di Franco Zeffirelli, e costumi di Piero Tosi, *La vedova allegra* di Lehár, con regia di Mauro Bolognini e costumi di Piero Tosi, *Orfeo ed Euridice* di Gluck, con regia di Liliana Cavani e costumi di Gabriella Pescucci.

Come costumista ha firmato i film *Sud Side Story* di Roberta Torre, *Rosa e Cornelia* di Giorgio Treves, *Tra due mondi* e *Malefemmine* di Fabio Conversi, *Operazione Rosmarino* di Alessandra Populin. Nel 2001 ha vinto il premio "La chioma di Berenice" per i costumi di *Rosa e Cornelia*; per lo stesso film è candidato al Nastro d'argento.

L'anno scorso ha firmato i costumi per *Carmen* di Bizet, con regia di Micha van Hoecke, nuova produzione di Ravenna Festival.

Manolo

È nato nel 1958 in Calabria. Ha iniziato la sua carriera di light designer nel 1980, disegnando le luci per le tournées di grandi cantanti italiani, da Vasco Rossi a Zucchero, da Ornella Vanoni a Venditti, da Lucio Dalla a Ramazzotti, e per molte rockstars straniere. Ha inoltre collaborato, per oltre un decennio, all'allestimento degli spettacoli teatrali di Milva, in Italia e all'estero. Ha curato la tecnologia luminosa per grandi eventi culturali, commerciali e di comunicazione quali mostre, grandi fiere e convegni.

Ha progettato le luci per importanti allestimenti italiani di musical (*Grease*, *Hello Dolly*).

Da qualche anno è attivo anche nel mondo della moda, firmando le luci per grandi stilisti (Gucci, Jean Paul Gaultier e Moschino). L'esordio nel teatro lirico è avvenuto a Ravenna Festival 2000 con *Carmen* di Bizet, regia di Micha van Hoecke.



Giovani in Orchestra per Ravenna Festival

violini primi

Bettina Mussumeli
Lavinia Tassinari
LisaMaria Pescarelli
Mirco Trimboli
Cecilia Albertani
Enrico Bernini
Igor Buscherini
Elisa Facchini
Luca Lanciotti

violini secondi

Paolo Zinzani
Katia Mattioli
Marco Lanzi
Massimiliano Rocco
Stefano Martini
Lucrezia Barchetti
Elisa Magni
Milena Giannini
Tedi Iftode
Barbara Boganini

viola

Rosanna Romagnoli
Sonia Massimo
Annamaria Battistini

Florind Ravagnani
Deborah Giacomelli
Mascia Turci

violoncelli

Gianluigi Fiordaliso
Elisabetta Sciotti
Sebastiano Severi
Fabio Gaddoni
Luigi Pretolani

bassi

Gianni Valgimigli
Alessandro Pivelli
Roberto Rubini

flauti

Filippo Mazzoli
Paola Tarabusi

oboi

Guido Ghetti
Giorgio Ferroci

clarinetti

Claudio Tassinari
Agide Brunelli

fagotti

Marco Lugaesi
Cristina Brandolini

corni

Imerio Tagliaferri
Stefano Lodo
Giovanni Cacciaguerra
Michele Giorgini

trombe

Giuseppe Alfano
Matteo Viti

tromboni

Renzo Broccoli
Giuseppe Satanassi
Valentina Broccoli

tuba

Luigi Paganelli

timpani

Daniele Sabatani

percussioni

Emiliano Rossi
Antonio Bianchi

L'orchestra allestita per *I Capuleti e i Montecchi*, corrisponde a una convinta vocazione di Ravenna Festival, impegnato da sempre a valorizzare e offrire opportunità ai giovani artisti.

L'edizione 2001 che, nell'anno del bicentenario della nascita di Bellini, si inaugura con l'opera che ha per protagonisti Romeo e Giulietta, simbolo universale dell'amore fra due giovani, viene interamente realizzata con cantanti, strumentisti e coristi giovani.

Avvalendosi della collaborazione tecnica della Istituzione Concertistica Orchestrale regionale della Fondazione "Arturo Toscanini", Ravenna Festival ha coinvolto, per formare e organizzare l'orchestra per *I Capuleti e i Montecchi*, l'Associazione Musicale "Bruno Maderna" che dal 1966 promuove e autogestisce una formazione giovanile con sede nel nostro territorio.

Assieme alla Direzione Artistica del Ravenna Festival è stato selezionato l'organico in buona parte costituito da strumentisti romagnoli.

Coro AS.LI.CO.

soprani

Lidia Basterrechea
Daniela Cera
Alessandra Faggiani
Alessandra Giudici
Simona Loddo
Maria Giuseppina Porru
Barbara Volta

mezzosoprani

Emauela Carli
Alessia Di Cencio
Carmela Marina Fabbiano
Yun Jung Lee
Anna Marzano
Sara Piutti
Irina Sakharchuk

tenori

Emilio Barichello
Andrea Benuzzi
Paolo De Tuglie
Vito Iuri Dentamaro
Sabino Gaita
Antonio Lattuchella
Luca Michelin
Francesco Montemurro
Antonio Murgo
Reinhard Nill
Chun MinPark
Alessandro Raimondi
Salvatore Rizzi
Angelo Scardina
Antonio Coretti

baritoni

Massimo Castagno
Emiliano Costantini
Andrea Del Conte
Emilio Marcucci
Marco Raimondi
Andrea Platinetti

bassi

Jorge Bernaus
Daniele Biccirè
Davide Motta Frè
Viviano Tafuro
Giovanni Todaro
Francesco Zane
Il Ghiu Chung

Costituito nel 1996, e diretto dal 1998 da Alfonso Caiani, ha partecipato a diverse produzioni liriche e concertistiche in vari teatri italiani e stranieri (Brescia, Bergamo, Cremona, Como, Pavia, Mantova, Pisa, Lucca, Treviso, Rovigo, Ente Luglio Musicale Trapanese, Opéra de Vichy); si ricordano in particolare *Così fan tutte*, *Le Nozze di Figaro* e *Don Giovanni* di Mozart negli anni 1996-98, *Gianni Schicchi* di Puccini e *Tre Commedie goldoniane* di Gian Francesco Malipiero nel 1998, *La Cenerentola* di Rossini e *Die Zauberflöte* di Mozart nel 1999. Nel 2000 ha partecipato all'esecuzione in forma di concerto de *La Bohème* di Puccini presso Villa Erba a Como – in occasione delle celebrazioni per Luchino Visconti – e presso il Conservatorio “G. Verdi” di Milano. Nel 2000 ha collaborato con il Festival Opera Estate 2000 per *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* di Cimarosa e *Die Zauberflöte*. Ha preso parte nel mese di settembre 2000 alla ripresa dell'allestimento di Franco Zeffirelli de *La Bohème* di Puccini presso il Teatro alla Scala di Milano, sotto la direzione di Niska Bareza.

Ha quindi partecipato alle rappresentazioni de *La Bohème* nei teatri lombardi, cantando inoltre nell'allestimento de *Le Comte Ory* di Rossini con la regia di Pierluigi Pizzi e la direzione di Enrique Mazzola, approdato lo scorso dicembre anche sulle scene del Teatro Alighieri di Ravenna.

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), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con la Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con 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 la Rakowska, Merli, Nesi 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, Kaschmann e la direzione di 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, Cardinali, Sammarco e la direzione di 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).

Gianni Godoli



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. 29</i>
<i>Stilnovo belliniano</i> di Paolo Fabbri	<i>pag. 43</i>
<i>Il libretto e le fonti letterarie</i> di Claudio Toscani	<i>pag. 55</i>
<i>Ombre dell'anima e luci virtuali</i> di Ezio Antonelli	<i>pag. 65</i>
<i>Retrospectiva su Capuleti a Ravenna</i> di Gianni Godoli	<i>pag. 71</i>
<i>Discografia</i>	<i>pag. 91</i>
<i>Gli artisti</i>	<i>pag. 95</i>
<i>Il Teatro Alighieri di Ravenna</i> di Gianni Godoli	<i>pag. 111</i>

Programma di sala a cura di Gianni Godoli