



RAVENNA FESTIVAL 2011

I due Figaro
o sia Il soggetto di una commedia
di Saverio Mercadante

Teatro Alighieri
24, 26 giugno, ore 20.30



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

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



Comune di Ravenna



RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Galignani
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
NaplEST viva napoli vive
Poderi dal Nespole
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Reclam
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina



Presidente
Gian Giacomo Favero

Vicepresidenti
Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

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

Segretario
Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Fulvio e Maria Elena Dodich, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gian Giacomo e Liliana Favero, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*

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

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Ravennate delle Cooperative di Produzione e Lavoro, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*

Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro

**Fondazione
Ravenna Manifestazioni**

Soci
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione
Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani
Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri
Ouidad Bakkali
Gianfranco Bessi
Antonio Carile
Alberto Cassani
Valter Fabbri
Francesco Giangrandi
Natalino Gigante
Roberto Manzoni
Maurizio Marangolo
Pietro Minghetti
Gian Paolo Pasini
Roberto Petri
Lorenzo Tarroni

Segretario generale Marcello Natali

Responsabile amministrativo Roberto Cimatti

Revisori dei Conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Marketing e ufficio stampa
Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi, archivio fotografico
Stefano Bondi, Giorgia Orioli*
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Segreteria Antonella Gambi, Ivan Merlo

Biglietteria
Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione Bruna Berardi,
Giulia De Brasi,* Fiorella Morelli,
Paola Notturni, Maria Giulia Saporetti,
Marianosaria Valente

Ufficio produzione
Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Eleonora Ginexi,*
Luca Lanciotti,* Nicola Landi,*
Michele Morandi,* Giuseppe Rosa

Segreteria e contrattualistica
Responsabile Lilia Lorenzi
Amministrazione e contabilità
Cinzia Benedetti
Segreteria di direzione Antonella Garro,*
Michela Vitali
Segreteria artistica Federica Bozzo,
Marianna Liosi*
Segreteria amministrazione
Valentina Battelli*

Spazi teatrali
Responsabile Romano Brandolini
Servizi di sala Alfonso Cacciari

Servizi tecnici
Responsabile Roberto Mazzavillani
Capo macchinisti Enrico Ricchi
Macchinisti Enrico Berini,* Matteo Gambi,
Massimo Lai, Francesco Orefice,
Marco Stabellini
Capo elettricisti Luca Ruiba
Elettricisti Christian Cantagalli,
Uria Comandini, Marco Rabiti
Servizi generali e sicurezza
Marco De Matteis
Portineria Giuseppe Benedetti,
Giusi Padovano, Samantha Sassi

Punto d'incontro
Ida Cenni,* Valentina Malerba*

* Personale aggiunto

Indice

La locandina 7

Il libretto 9

Sinossi 45

Fotografie di scena 47

di Silvia Lelli

Il caso Mercadante 61

di Giovanni Carli Ballola

Un'opera incendiaria in abiti comici
"I due Figaro" di Saverio Mercadante 67

di Michael Wittmann

Un italiano a Madrid:
musica spagnola ne "I due Figaro" 73

di Paolo Cascio e Víctor Sánchez Sánchez

È la vita stessa a dettare la commedia 77

Intervista ad Emilio Sagi a cura di Christian Arseni

Ut Orpheus Edizioni
e i capolavori della Scuola napoletana 79

Gli artisti 81

Il Teatro Alighieri 103

di Gianni Godoli



I due Figaro

o sia Il soggetto di una commedia

melodramma di **Saverio Mercadante**
su libretto di **Felice Romani**

edizione a cura di Paolo Cascio e Víctor Sánchez Sánchez (UT Orpheus Edizioni)

direttore
Riccardo Muti

regia
Emilio Sagi

scene
Daniel Bianco

costumi
Jesús Ruiz

luci
Eduardo Bravo

movimenti coreografici
Nuria Castejon

Il Conte di Almaviva	Antonio Poli
La Contessa	Asude Karayavuz
Inez	Rosa Feola
Cherubino	Annalisa Stroppa
Figaro	Mario Cassi
Susanna	Eleonora Buratto
Torribio	Anicio Zorzi Giustiniani
Plagio	Omar Montanari

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Philharmonia Chor Wien

maestro del coro
Walter Zeh

fortepiano Speranza Scappucci

coproduzione Ravenna Festival, Salzburger Festspiele, Teatro Real de Madrid

Il libretto

Javier Ulacia *aiuto regista*
Lucia Goj *aiuto scenografo*
Uria Comandini *assistente light designer*

Maria Grazia Martelli *direttore di scena*

Elisa Cerri *maestro di sala e continuo*
Davide Cavalli e Marcello Mancini *maestri collaboratori*

Emilio Vita *responsabile di produzione*
Roberto Mazzavillani *direttore dell'allestimento*
Matteo Gambi *assistente all'allestimento*
Enrico Berini *attrezzeria*

Anna Tondini *caposarta*
Marta Benini, Manuela Monti, Laura Dondoli *sarte*

Denia Donati *capo parrucchiera*
Mariangela Righetti *capo trucco*
Monia Donati *parrucchiera*
Cristina Laghi *truccatrice*

Odeon Decorados, Valencia *scenografia e attrezzeria*
Sastrería Cornejo, Madrid *costumi e scarpe*
Mario Audello, Torino *parrucche*

I due Figaro

o sia Il soggetto di una commedia

libretto di **Felice Romani**

musica di **Saverio Mercadante**

Personaggi

Il Conte d'Almaviva tenore

La Contessa [Rosina] mezzosoprano

Inez, sua figlia soprano

Cherubino, sotto il nome di Figaro contralto

Figaro, servo del Conte basso

Susanna, moglie di Figaro e cameriera della Contessa soprano

Torribio, sotto il nome di Don Alvaro tenore

Plagio, giovane scrittore di commedie basso

Un Notaro

Vassalli del Conte d'ambi i sessi. Servitori.

La scena è nel castello del Conte d'Almaviva
a un miglio distante da Siviglia.

ATTO PRIMO

Scena prima

Parco del Castello del Conte d'Almaviva, il quale vedesi di prospetto: da un lato gran porta adorna dello stemma del Conte inghirlandata di fiori, dall'altro un grand'arco che mette ad un viale, e da cui pendono festoni e ghirlande.

Alcuni paesani finiscono di adornare il luogo: intanto esce un Coro di Vassalli del Conte accompagnato da un drappello di Villanelle tutti vestiti da festa, cantando e saltando.

Coro

Compagni, al suon de' pifferi,
battendo il tamburino,
cantiam il bel mattino
di così lieto dì.

Ritorna alfin l'amabile
padrona con la figlia:
questa gentil famiglia
amor di nuovo unì.

Con ghirlande e con mazzetti
presentarsi a lor potremo,
qualche cosa buscheremo
ed allegri si starà.

Scena seconda

Don Alvaro, Plagio e detti.

Don Alvaro

(Ecco il giorno in cui di Figaro
s'ha da compir l'intento...
sorte amica all'ardimento
la mia speme non tradir.)

Plagio

(Quest'è il loco: è qui che Figaro
a me diede appuntamento.
del mio dramma l'argomento

meco ei deve stabilir.)

Don Alvaro

(S'ei riesce a farmi sposo,
se lo scaltro m'arricchisce...)

Plagio

(Se un intreccio grazioso
il grand'uom mi suggerisce...)

Don Alvaro e Plagio

(Di lasciargli io mi contento
della dote la metà.)
(Le censure io non pavento
dell'altrui malignità.)

Coro, Don Alvaro e Plagio.

Coro

Ma già s'aprono le porte,
ecco Figaro che sorte.
Viva viva eternamente
del padrone il confidente.
L'uom più destro e più giocondo
che si trova in tutto il mondo,
quei che regola ogni cosa,
tutto vede e tutto sa.

Scena terza

Figaro esce dal castello. Tutti gli vanno incontro; egli osserva la disposizione del luogo, indi va dall'uno all'altro ecc.

Figaro

(ai Paesani)

Bravi amici, va benone

del lavoro son contento.
(a Don Alvaro)
(Tutto è fatto... ardir briccone.)
(a Plagio)
(Ho trovato l'argomento.)
(a Don Alvaro)
(Già la dote abbiamo in tasca.)
(a Plagio)
(Bell'intrigo vo' che nasca.)
D'un cervello immaginoso
il gran parto si vedrà.

Don Alvaro
(piano)
In te spero.

Plagio
In te riposo.

Coro
Il tuo spirto egual non ha.

Figaro
Oh fantasia di Figaro,
estro primier, ti desta.
La più sublime e l'ultima
delle mie glorie è questa.
Tale alla mia carriera
illustre fin darò.
Al Conte dar per genero
un uom che mi somiglia,
con quel briccon dividere
la dote della figlia,
gabbare e far tacere
tre femmine ciarliere,
e mettere in commedia
l'intrigo che farò...
Oh! Non ci vuol che Figaro:
me stesso io vincerò!

Coro
Il tornar delle padrone
gran tripudio apporterà.

Figaro
(al Coro)
Viva amici, passeremo
questo giorno in gran festa.
(a Don Alvaro)
(Il danaro spartiremo.)
(a Plagio)
(La commedia ho tutta in testa.)

Don Alvaro
(La fiducia del briccone
mi conforta, e ardir mi dà.)

Plagio
(Se le fila a me dispone
grande intreccio che sarà.)

Figaro
(a Don Alvaro)
Il Conte mio Signore
vi saluta, Eccellenza, e fa sapere
che avvertir vi farà quando potrete
alla Contessa presentarvi seco.
(piano)
(Vanne, e non far che meco
t'abbia da veder s'ei viene: al mio disegno
giova che avverso a queste nozze io sia...)

Don Alvaro
(Come?... Perché?..)

Figaro
(Sciocco, il saprai... Va' via.)
(Don Alvaro parte)

Scena quarta
Figaro e Plagio.

Figaro
Or, caro il mio scolare,
veniamo alla commedia... Ho volti in mente

i personaggi, e la mia tela ordita;
facilmente da te sarà compita.

Plagio
Senza battere palpebra
immobile io v'ascolto... e son disposto
di regolarvi in tutto a vostro modo.

Figaro
Inviluppato nodo,
capricciosa condotta
e linguaggio al soggetto conveniente...

Plagio
Fossero i mezzi...

Figaro
(interrompendolo)
D'addormir la gente.
Attento: un gran Signor di buona pasta
vuol dar marito all'unica sua figlia;
lo guida e lo consiglia
un servo astuto che si ha fitto in capo
di farla sposa ad un briccon suo pari
per dividersi in pace i suoi danari.
Quindi raggiri e trame,
astuzie, quindi frodi... in fin che resta
colto alla rete il padre,
sposa la figlia sua, lieti a vicenda
i due furfanti; e qui cala la tenda.

Plagio
Ma non s'oppone alcuno?... alcun non nasce
accidente improvviso,
che metta gl'intriganti in qualche imbroglio?

Figaro
Chi sa? Per or dirti di più non voglio.
Va', studia e a me ritorna
a mostrarmi il tuo scritto... ove tu segua
il mio consiglio la tua fama è certa.

Plagio
Addio, sommo intelletto.
(parte)

Figaro
Il Conte! All'erta.
(si ritira)

Scena quinta
Esce il Conte dal castello: egli ha in mano delle lettere, che legge attentamente.
Figaro di tanto in tanto si fa vedere in disparte, ed ascolta.

Conte
Ho risolto alfin...
Don Alvaro l'avrà... Quanto ho raccolto
intorno a suoi parenti, a suoi costumi
è tutto in suo favore...
Chi scrive è un galantuomo.

Figaro
(È mio l'onore.)

Conte
Egli felice appieno
Inez mi renderà. Discreditarlo
tenta Figaro invan... Ma se la figlia
amabile nol trova, ed io l'astringo
a duro nodo... Eh! Che mi salta in mente?
Tutto accomoda il tempo.

Figaro
(Ottimamente!)

Conte
Che mai giova al nostro core
maritarsi per amor?
Tosto o tardi estingue Imene
dell'amore il primo ardor.
Come un dì Rosina amai!

come anch'essa un dì m'amò!
Finalmente la sposai...
L'amo ancora? Non lo so.
O dolci trasporti – di teneri affetti,
se fuggon sì rapidi – i vostri diletta,
felice quell'anima – che mai vi provò.

Figaro
(A tempo filosofo – per me diventò.)

Conte
Sì credo, sì spero – che saggio è il pensiero,
che lieta e felice – la figlia farò.

Figaro
(*si avvanza*)
Eccellenza, fra poco
Giungerà la Contessa – È dunque scritto
che irrevocabilmente
a Don Alvaro unita Inez volete?

Conte
Certo, se piace a me.

Figaro
Non lo farete.

Conte
Chi me lo vieta?

Figaro
La prudenza. È vero
che Don Alvaro è giovane, leggiadro,
di nobili maniere, ed abbastanza
di ricchezze fornito;
ma per quanto ho sentito
tutti i suoi pregi oscura un certo vizio
ch'io non vi posso più tener nascoso.

Conte
Un vizio? E quale?

Figaro
È troppo generoso:
è prodigo all'eccesso: a tutti dona,
fa a tutti carità; piene ha le scale
di vedove, di ciechi, di orfanelli...
Prendete qua fratelli...
Vestitevi sorelle... E spendi e spandi,
al fin la casa sua non è un Perù!

Conte
Ah buffone! Io lo stimo anche di più!
Stasera lo presento alla Contessa,
in questa sera istessa
sottoscrivo il contratto. A visitarlo
vo fin d'adesso, e per finir l'affare,
vado la mia parola ad impegnare.
(*parte*)

Scena sesta
Susanna sola.

Susanna
Colle dame più brillanti,
no, non cambio la mia sorte,
fanmi a gara ognor la corte
più di mille spasimanti.
Volgo a questo un'occhiatina,
dono a quello un sospiretto,
chi si crede il prediletto
oh s'inganna in verità!

Di mille cabale
io son maestra,
più astuta e destra
di me non v'ha.

Io per il naso
meno il padrone,
e a quel volpone
di mio marito,
ch'è scimunito
oh sì cospetto!

Questo musetto
gli proverò.
Da me venite
donne mie care,
ad imparare
come si fa.

Susanna
Ma se pur non m'inganno,
le padroncine mie veder mi sembra
che a questo volto i passi han diretto.
Vadasi loro incontro.
E se avranno il coraggio
di seguitare in tutto i miei consigli,
tosto farò vedere a quel volpone
del mio Signor marito
che alle femmine opporsi è mal partito!

Scena settima
*Escono accompagnate e festeggiate dal Coro la Contessa,
Inez e Susanna.*

Coro
Ben venute le nostre padrone
de' vassalli tornate all'amor.
E ricevano in queste corone
il più tenero omaggio del cor.

Inez
Grazie, grazie, buona gente.

Susanna
Basta, basta, amici miei.

Contessa
(Fausto arrivo veramente!)

Susanna
(Mi fan rabbia.)

Inez
(Piangerai.)

a tre
Esser tratte nel castello
come pecore al macello,
e sentirsi i complimenti
all'orecchio sussurrar...
È il maggiore dei tormenti
che si possa sopportar.

Inez
Cara madre!...

Contessa
Ti consola.

Inez
Ah Susanna!...

Susanna
Fate core.

Inez
Ogni speme a me s'invola.

Susanna
Eh! Che tutto aggiusta amore.
Cherubino è già informato,
e al riparo accorrerà.

Inez
Ma lo sposo è già arrivato.

Susanna
S'è arrivato se n'andrà.

Inez
Tu la cosa fai sicura:
dimmi un po' come si fa.

Conte
Cherubin!
(*aprendo la lettera*)

Inez, Contessa, Susanna
(Mi batte il cor.)

Cherubino
Deh!
Secondate un solo istante,
(*mentre il Conte legge*)
faccia fresca del furfante;
tu seconda il mio disegno,
tu l'ingegno affina, Amor.

Conte
Ch'io ti prenda al mio servizio
ei mi prega in questo foglio.
(*riponendo la lettera*)

Cherubino
Sarà questo un beneficio.

Contessa, Inez
(Ah! Magari!)

Figaro
(Oibò... nol voglio.)

Conte
Il tuo nome?

Cherubino
(*dispettoso*)
Il nome? Figaro!

Figaro
Il mio nome?...

Cherubino
(*sorpreso*)
Il vostro! Che?...

Uomo raro, incomparabile,
il destin pur v'offre a me.
(*lo abbraccia*)
Decorato del nome famoso
del più destro e fedel servitore
io ne vado superbo e fastoso,
ne riporto fortuna ed onore:
me felice se a Vostra Eccellenza
(*al Conte*)
non dispiace e a lei caro mi fa.

Conte
Sì, rimani.

Contessa, Inez, Susanna
(Oh contento!)

Figaro
(Oh rabbia!)

Cherubino
Oh favore! Oh sublime bontà!
Comandate, gentili Signori...
Ti riposa fratello maggiore,
sempre in volta svegliato ed attento
giorno e notte il cadetto starà.
(Grazie, Amore: ottenuto l'intento;
il restante l'astuzia farà.)

Contessa, Inez, Susanna, Conte
(Quant'è garbato, com'è amoroso.)

Figaro
(Com'è sguajato, com'è nojoso.)

Contessa, Inez, Susanna, Conte
(Io son contenta/o per verità!)

Figaro
(Ah! Quest'è un furbo per verità!)

Cherubino
(Io respiro.)

Conte
(Di lui son contento.)

Figaro
(Quest'è un furbo, sospetto mi dà.)

Conte
(*a Cherubino*)
Vien meco;
(*a Figaro*)
e tu che avesti la baldanza
di erigerti censor del tuo padrone,
ringrazia il mio buon cuor se in questo punto
non ti scaccio da me.
(*alle donne*)

Docili e pronte
spero che vi vedrò.

(*Parte; Cherubino va dietro a lui. La Contessa, Inez e Susanna li seguono taciturne.*)

Scena decima
Figaro solo.

Figaro
(*con una gran risata*)
Povero Conte!
Ei non vede più in là del proprio naso...
Crede far la sua voglia
e non fa che la mia.

Scena undicesima
Atrio nel Castello.
Cherubino solo, indi Inez.

Cherubino
Eccoci in casa alfine, ed a portata

di veder, di spiar e saper tutto,
il diavol non è brutto
com'è dipinto... Figaro, quel furbo,
quel volpon senza pari,
neppur ei mi conobbe.
(*Inez entra furtivamente, e vedendolo solo gli si appressa*)

Inez
Cherubino!

Cherubino
(*volgendosi*)
Mia cara?

Inez
Zitto per carità.

Cherubino
(*osservando d'intorno*)
Non ci è nessuno,
dolce amica, un amplesso...

Inez
Ebben, che sperì?
Qual riparo hai pensato?

Cherubino
Oh! Mia diletta!
Fin adesso; nessuno.

Scena dodicesima
Entra Figaro in punta di piedi e si pone in disparte nella
posizione di uno che ascolta, e detti.

Inez
Il tempo affretta.
Un nemico più scaltro
ci resta da temer: Figaro al certo
del padre mio prender vorrà le parti.

Cherubino
Oh! Di quell'imbroglione conosco l'arti,
coll'armi sue medesime
ei resterà battuto: il pover uomo
comincia a diventar un po' balordo:
vorrà nuocere invan.

Figaro
Non parli a un sordo.
(partendo rapidamente)

Inez
Oh ciel!
(accorgendosi di Figaro che parte)

Cherubino
Che avvenne?

Inez
Siam perduti: Figaro
era là... ci ascoltò... per certo è corso
il padre ad avvertir.

Cherubino
Purché il mio nome
sfuggito non ti sia,
ci possiam rimediar... Zitto... vien gente.
Tu mi seconda, e non temer di niente.

Scena tredicesima
Cherubino prende l'aria di un uom irritato, Inez di chi ascolta mortificata.
Intanto escono pian piano il Conte e Figaro.

Cherubino
(forte)
No, Signora: chiaro e tondo
vel ripeto ad alta fronte.
Non potrei per tutto il mondo
ingannar, tradire il Conte.
Egli è padre, e v'ama molto,

e sa bene quel che fa.

Inez
(piangendo)
Sì; ma intanto mi marita
ad un uom che amar non posso.
Se tu nieghi d'ajutarmi...
Ah!... Ubbidir mi converrà.

Cherubino
Questo è l'unico partito.

Inez
Ma credete, ascoltate...

Cherubino
Io per me non me ne impiccio.

Conte
(a Figaro)
Impostore! L'hai sentito?
Va': dar retta io più non voglio
alle tue bestialità.

Figaro
Eccellenza... Oh! Ci è un pasticcio!
(Oh che imbroglio,
me l'ha fatta come va.)

Cherubino, Inez
(Se schiviam sì fatto scoglio
siamo bravi in verità.)

Conte
(avanzandosi a Cherubino)
Bravo Figaro!

Cherubino, Inez
(fingendo spavento)
Ah!

Cherubino
Eccellenza!
Di che mai?

Conte
(battendogli sulle spalle)
So tutto... Bene...
La tua fé, la tua prudenza
premierò come conviene.
Tu da un servo impara, o stolta
(a Inez)
i miei cenni a rispettar.
(a Figaro)
Tu, bugiardo, un'altra volta
non venirlo a calunniar.

Cherubino
Calunniarmi!

Figaro
Ma Signore!...
Ascoltate una parola.

Conte
Taci impostore...

Figaro
Ma Signore!... Una cosa sola.

Conte
Taci indegno...

Cherubino
(a Figaro)
Eh! Via fratello...
Ubbidisci, fa' cervello.
(al Conte)
Eccellenza... io son l'offeso
e vi prego a perdonar.

Conte
(Oh che perla, che gioiello

Cherubin m'ha procurato!
Io ne sono edificato,
non lo lascio più scappar.)

Inez
(L'artificio è stato bello,
se la beve, se la crede:
quando il gioco sia finito,
che risate abbiam da far!)

Cherubino
(Non saprei fra questo e quello
chi è più sciocco e scimunito:
quando il gioco sia finito,
che risate abbiam da far!)

Figaro
(Io suo scherno! Suo zimbello!
Son di stucco, son di sasso...
Vo' soffrire, vo' star basso,
per potermi vendicar.)

Conte
(a Figaro)
Se delle cabale – riprendi il vizio
ti scaccio subito – dal mio servizio.

Figaro
Signor...

Cherubino
(interrompendolo)
Vedetelo – com'è avvilito,
ha preso un granchio – ha mal capito.

Figaro
Signor, vi replico...

Cherubino
(di nuovo)
È persuaso;
Non far più chiacchiere – ti perdonò.

Figaro
(Maledettissimo! – non c'è più caso,
Colle sue chiacchiere – mi soverchiò.)

Conte
Fin d'oggi sappiano – consorte e figlia,
Susanna, Figaro – e la famiglia,
che tu sei l'unico – servo amoroso,
di cui mi fido – su cui riposo,
va', spera e servi – con fedeltà.

Cherubino
Grazie, Eccellenza...

Figaro
(Che faccia tosta!)

Cherubino
Ma il vecchio Figaro...

Conte
Cianci a sua posta.
Dovrà ubbidire – o se n'andrà.
(Io so le astuzie – di quello scaltro:
ma trama inutile – è stata ordita
e questa volta – gli andò fallita
e se pur séguita – si pentirà.)

Cherubino, Inez
(Impara o stolido – da questo caso
cosa guadagnano – i ficcanaso.
Va' pure in collera – fa' muso brutto,
ti conosciamo – siam pronti a tutto.
Sorbir la pillola – ti converrà.)

Figaro
(Ti venga il fistolo! – Mi ride al muso!
Io sono estatico – io son confuso:
prudenza o Figaro – or datti pace,
lascia che rida – quanto gli piace,
vedrem per ultimo – chi riderà.)

(il Conte Inez e Cherubino partono)

Scena quattordicesima
Figaro solo, indi Plagio.

Figaro
Figaro!... Ti risveglia... Da qual parte
è piovuto fra noi siffatto muso?...
Davvero io son confuso... Egli è senz'altro
emissario d'alcun... Ma di chi mai?...
Chi gli tien mano? Inez no certo; è ancora
troppo giovane e schietta, la Contessa
troppo timida e incerta... Ma Susanna
la mia degna consorte... È volpe vecchia...
Ella è la susta che le muove entrambe...
Figaro! Bada ben; sta fermo in gambe.

Plagio
Eccomi un'altra volta; allo sviluppo
manca l'ultima scena, e come voi
mi avete consigliato,
il Notaro è arrivato.

Figaro
È troppo presto:
ci son altri incidenti; in questo istante
io son giunto a scoprir nuovo intrigante.

Plagio
Oh! Fortuna!

Figaro
È costui
d'accordo colla figlia e colla madre
per ingannare il padre.

Plagio
Ed ozioso
l'altro birbo starà?

Figaro
(Sii maledetto!)
L'altro birbo si rode dal dispetto.
Non sa chi diavolo sia
questo fiero avversario.

Plagio
Essere potrebbe...
Se colla figlia agisce di concordia...
Un qualche amante...

Figaro
(come colpito dall'idea)

Ah!

Plagio
(spaventato)

Misericordia!...

Figaro
(con entusiasmo senza badare a Plagio)
Ah! Qual lampo! Un amante travestito...
Sì... certo... ed io stordito,
io nol pensavo ancor? Non mel dicea
l'aria, gli occhi, il contegno, ed ogni accento...
Sei scoperto...

Plagio
(scrivendo sul ginocchio)
(Si colga il bel momento.)

Figaro
(passeggiando sempre e parlando con gran calore)
In mio poter tu sei,
il complotto è sventato... O donne audaci!
Voi congiurar!... tremate... io solo impero...
quel che voglio sarà... voi tornerete
a strisciar come prima, o vili insetti.

Plagio
(Che stile! Che concetti!
Parla Apolline in lui.)

Figaro
Vadasi... e al padre
aprir si faccian gli occhi... e l'impostore
quando sel pensa men, si cacci via.
(parte frettolosamente)

Plagio
Che foco!
(alzandosi)
Eppure questa scena è mia.
(parte)

Scena quindicesima
Contessa sola.

Contessa
Chi creduto l'avria
che il mio Signor marito, a suo capriccio,
d'Inez vorria disporre,
senza prima contar né lei né meco...
Ma l'ha sbagliata in ver! Farò vedergli
che non mi offese invano,
che mia figlia non darà la mano
ad altri che all'oggetto
per cui prova nel seno un dolce affetto.

Prender che val marito
solo per convenienza?
Se regna indifferenza
non v'è né amor né fé.
Ma se due cori amanti
stringon di lor catene,
l'amor, la fé d'Imene
forte maggior non v'è.

Lusinghiera e dolce speme
non tradirmi in tale istante,
tu proteggi un fido amante,
fammi al fine respirar.
Se fian paghi i nostri voti
ah per me quale contento!

già speranza al cor mi sento
che mi viene a consolar.

Scena sedicesima

*Giardino nel Castello del Conte con grotte di verdura.
Inez sola furtivamente osservando qua e là, indi
Susanna.*

Inez

Né Susanna... Né il mio bene...
Si dovean pur qui trovar!...
Nuovi impicci e nuove scene
incomincio a paventar.

(esce Susanna)

Ah!... Susanna!

Susanna

Mia Signora!

Inez

Tu sei sola! Cosa è stato?

Susanna

Niente, niente, è presto ancora.
Col padrone egli è occupato.

Inez

Gli parlasti?

Susanna

Un sol momento.

Inez

Che far pensa?

Susanna

È irresoluto.

Inez

Tuo marito?

Susanna

Come un braccio
fiuta, spia di qua di là,
non sta ben, Signora mia,
che ambedue ci trovi qua.

a due

Zitte, zitte, piano, piano...
Ritiriamoci per ora...
Di scoprir terreno ancora
tuo/mio marito tenterà/cercherà...
Gli farem toccare con mano
che a noi altre non si fa.

(si ritirano)

Scena diciassettesima

*Il Conte e Figaro (da parte opposta a quella per cui
partirono Inez e Susanna).*

Conte

Se m'inganni un'altra volta,
se a far segui l'imbroglione,
cento colpi di bastone
io ti faccio regalar.

Figaro

Se v'inganno un'altra volta,
se deluso voi restate,
vogl'ancor che mi facciate
a quest'albero appiccar.

Conte

Dunque vuoi ch'io sia tradito?
Dunque è quello che m'inganna?

Figaro

Un amante travestito
introdotta da Susanna.

Conte

Vo' appagarti... Ebben proviamo.

Figaro

Manco male.

Conte

Che facciamo?

Figaro

Ritiriamoci qua dentro,
(accennando una grotta di verdura)
stiamo attenti ad osservar.
(si nascondono nella grotta)

Scena diciottesima

Cherubino e Susanna e i due nascosti.

Cherubino

(osservando)

Siamo soli?

Susanna

È sgombro il loco.

Cherubino

Ah Susanna com'io rido!

Susanna

Veramente è bello il gioco.

Cherubino

Venga Figaro: lo sfido.

*(il Conte e Figaro di tanto in tanto si fanno vedere ad
ascoltare)*

a due

Non comprende quella bestia
che vuol darci invan molestia,
che l'amor ci assisterà,
che vittoria a noi darà!
Oh! Vedrà, vedrà il baggiano
che il fanal ci porterà.

Cherubino

Quante cose ti ho da dire!

Susanna

(guarda intorno)

Ma qualcun potria venire...
Aspettate... sì... guardate...
Nascondiamoci colà.

*(vanno per entrare nella grotta, esce impetuosamente
Figaro indi il Conte)*

Figaro

Alto là!

Cherubino

(Ti venga il cancherò!)
(dando indietro)

Conte

Scellerati!

Susanna

Il Conte ancora!

Cherubino

(per fuggire)

(Or siam fritti!)

Conte

No! Fermatevi!

Figaro

(afferrando Cherubino)

Non mi scappi.

Eh! Va' in malora.

Conte

(gridando)

Servi! Gente! Olà correte!

Figaro

Presto, presto qui correte,
(*egualmente*)
paesani quanti siete!

Scena ultima

La Contessa e Inez da una parte con Servi, Paesani dall'altra precipitosamente.

Inez e Contessa

Ciel! Che vedo!... Ei fu sorpreso!

Coro e Plagio

Eccellenza, siamo qua!

Conte

Arrestate quell'indegno:
è un amante travestito.

Inez

(Deh! Scoperto fu il disegno.)

Cherubino

(*da sé pensando*)
(Qui ci vuol qualche partito.)

Conte

Con qual cor, con qual coraggio
qui venisti a farmi oltraggio?

Cherubino

(*imbrogliato*)
Io... Signor...

Conte

Chi sei? Favella.

Cherubino

(*lieto*)
(Oh! Fortuna! Ignora il più)

Conte

Sì, chi sei?

Cherubino

(La scusa è bella!)

Figaro

Sì, chi sei? Briccon di' su...

Cherubino

Ah Signor... Non v'adirate...
Caro Figaro... Perdono...

Figaro

Che perdono? Bastonate!

Cherubino

Sì, son reo... Colpevol io sono.
Ma Susanna è troppo amabile,
per vederla e non l'amar.

Figaro

(*stordito*)
Come! Che!...

Conte

Susanna!

Susanna

(*che avendolo compreso si sarà sempre tenuta confusa*)
(Oh! Bravo!

Questa poi non l'aspettavo!)

Conte e Figaro

Tu, Susanna!

Susanna

(*fingendo disperazione*)
Oh ciel! Che affanno...
Io non oso il ciglio alzar.

(*Figaro è in mezzo alla scena sbalordito. Il Conte da una parte l'osserva. Cherubino e Susanna tengono gli occhi bassi vergognando. Inez e la Contessa dall'altra parte guardano incerte or questi or quelli.*)

Inez, Susanna, Contessa, Cherubino, Conte,
Plagio, Coro

(Come dal fulmine
egli è percosso,
mi vien da ridere...
Parlar non posso...
Da sé medesimo
se la comprò.)

Figaro

(Quest'uomo è il diavolo
sicuramente...
Io sono stupido...
Non ho più niente...
Che dir, che credere
io più non so.)

Cherubino

(*facendo vista di scuotersi, e correndo a Susanna*)
Ah! Vieni e prostrati – ai piedi suoi,
colle tue lagrime – placarlo puoi,
se non è un barbaro – perdonerà.

Susanna

(*ai piedi di Figaro*)
Mio dolce Figaro! Deh! Ti placa.

Cherubino

Fratel maggiore, perdona...

a due

Deh! Ti dimentica – del nostro errore,
giuriam che seguito – più non avrà.

Figaro

(*furioso, alzandogli*)
Sta su demonio – sta su civetta,

sarà terribile – la mia vendetta,
nemmeno il diavolo – vi salverà.

Conte

(*a Figaro*)
Frena la collera – scusar la dei,
fa' da filosofo – siccome sei.

Contessa, Inez

È donna, è giovane – merta pietà.

Figaro

No, no, lasciatemi – son disperato.

Cherubino, Susanna

Deh! Senti...

Conte, Contessa, Inez

Placati.

Figaro

Son forsennato.

Susanna

Mio dolce Figaro m'ascolta...

Figaro

Va' via di qua...

Conte

Perdona o stolido – conosci il sesso,
non farti scorgere – geloso adesso...
È la più insipida – bestialità.

Coro

(*ridendo*)
Geloso Figaro, ah! ah! ah! ah!

Figaro

Maledettissimi! – Ma si può dare?
Vo fuor dei gangheri – Vo' dir... vo' fare...

ATTO SECONDO

Coro

Che cosa?

Figaro

Cedere – e perdonare...

Tutti

Bravo! Oh! Cor nobile! Così si fa.

a sette

Seppellita sia la cosa... / Questa scena si nasconda,
che nessuno se ne accorga...
Argomento non si porga
all'altrui loquacità.

Tutti

Una ciarla, un detto solo
è un fil d'acqua in vasto piano.
Basso, basso ei rade il suolo,
lento, lento va lontano,
fin che cresce a poco a poco,
si dilata, si fa loco,
vien ruscello, poi torrente,
quindi fiume che furente
spuma, bolle, allaga, inonda
le campagne e le città.
Questa scena si nasconda...
Non facciam pubblicità.

Scena prima

Parco come nell'Atto primo.

Paesani e Villanelle uscendo dal castello e discorrendo fra loro.

Villanelle

L'avventura è singolare,
graziosa in verità.

Paesani

Non se n'ha più da parlare,
o il padron ci scaccerà.

Villanelle

Ma fra noi...

Paesani

Fra voi nemmeno.

Villanelle

Perché no?

Paesani

Perché così.

Villanelle

Il castello già n'è pieno.

Paesani

Non è ver.

Villanelle

È vero sì!

(litigando fra il sì e il no ad alta voce)

Scena seconda

Plagio e detti.

Plagio

(in disparte)

(Qui si grida... qui si strepita...
Plagio, agguzza orecchio e mente.
Puoi trovar qualche argomento...
Bene o male... è indifferente;
purché arrivi inaspettato,
buon effetto produrrà.)

(si appressa a poco a poco)

Villanelle

(per far dispetto ai Paesani)

Dell'amante travestito
ci ha chi vede un gran mistero.

Paesani

La volete terminare?
Linguacciate zitte là!

Villanelle

Si sospetta che l'affare
altra piega prenderà.

Plagio

(facendosi in mezzo)

Mie ragazze... Dite dite,
raccontate, proseguite:
cosa è stato?

Paesani

(facendo cenno alle donne)

Nientel!

<p>Tutti Niente!</p>	<p><i>(i Paesani partono alla rinfusa; Plagio li segue, tuttavia supplicando)</i></p>	<p>ch'io ti conosco a fondo... In van tu fingi d'esser con me placato, ti si vede la collera nel volto.</p>	<p>Susanna <i>(sorpresa)</i> No! E chi è mai? (Ch'ei sappia il vero?)</p>
<p>Plagio M'informate solamente.</p>	<p>Scena terza <i>Susanna dal Castello.</i></p>	<p>Figaro La collera? ah! ah! ah! T'inganni molto, io ti conosco meglio e ti vedo negl'occhi un'altra cosa.</p>	<p>Figaro Su, confessa francamente.</p>
<p>Tutti Che informare?</p>	<p>Susanna Ognun mi guarda e ride, e mormora di me... Poveri sciocchi! Le risa ed i motteggi io curo poco: la vedrem bella al terminar del gioco. Per altro quel ripiego mi piacerea di più se non cadesse sulle mie spalle. Io sono persuasa che il mio Signor marito se l'ha legata al dito. Egli mi tiene sospettoso di vista, e il tempo aspetta di potermi trovar sola in disparte. Eccolo... faccia franca.</p>	<p>Susanna Spiègati.</p>	<p>Susanna Che ho da dir?</p>
<p>Plagio Come andò? Chi mai v'ha fatto la commedia indovinar?</p>	<p>Susanna Ognun mi guarda e ride, e mormora di me... Poveri sciocchi! Le risa ed i motteggi io curo poco: la vedrem bella al terminar del gioco. Per altro quel ripiego mi piacerea di più se non cadesse sulle mie spalle. Io sono persuasa che il mio Signor marito se l'ha legata al dito. Egli mi tiene sospettoso di vista, e il tempo aspetta di potermi trovar sola in disparte. Eccolo... faccia franca.</p>	<p>Figaro Senti...</p>	<p>Figaro Colui chi è?</p>
<p>Tutti Che commedia? Siete matto!</p>	<p>Susanna Ognun mi guarda e ride, e mormora di me... Poveri sciocchi! Le risa ed i motteggi io curo poco: la vedrem bella al terminar del gioco. Per altro quel ripiego mi piacerea di più se non cadesse sulle mie spalle. Io sono persuasa che il mio Signor marito se l'ha legata al dito. Egli mi tiene sospettoso di vista, e il tempo aspetta di potermi trovar sola in disparte. Eccolo... faccia franca.</p>	<p>Susanna (Oh! Questa è graziosa!)</p>	<p>Susanna Tu deliri veramente. <i>(per partire)</i> Addio.</p>
<p>Plagio A me matto!</p>	<p>Susanna Ognun mi guarda e ride, e mormora di me... Poveri sciocchi! Le risa ed i motteggi io curo poco: la vedrem bella al terminar del gioco. Per altro quel ripiego mi piacerea di più se non cadesse sulle mie spalle. Io sono persuasa che il mio Signor marito se l'ha legata al dito. Egli mi tiene sospettoso di vista, e il tempo aspetta di potermi trovar sola in disparte. Eccolo... faccia franca.</p>	<p>Figaro <i>(prendendola per mano e considerandola attentamente)</i> In quegli occhi, o bricconcella, vedo un spirito folletto, che mi dice schietto e netto: bada ben che te la fa.</p>	<p>Figaro <i>(fermandola)</i> Fermati.</p>
<p>Tutti Da legar.</p>	<p>Scena quarta <i>Figaro e detta.</i></p>	<p>Susanna Di quest'occhi la favella gioco è sol di fantasia. Il folletto è gelosia che martello ancor ti dà.</p>	<p>Susanna Lasciami!</p>
<p>Plagio <i>(correndo ora agli uni ora agli altri)</i> Per pietà cortesi siate... D'istruirmi non negate... Una Musa vi scongiura... Non vi fate più pregar, non sapete che il mio nodo rovinato in questo modo?</p>	<p>Figaro (È sola: all'arte) <i>(si avvicina e squadrandola d'alto in basso le gira d'intorno, indi dà in uno scroscio di risa)</i> Ah! ah! ah!</p>	<p>Susanna Di quest'occhi la favella gioco è sol di fantasia. Il folletto è gelosia che martello ancor ti dà.</p>	<p>Figaro No!</p>
<p>Tutti Ma Signore, v'ingannate... Non si sa di che parlate... Non si tratta in nessun modo né di gruppo né di nodo... Siete matto a dirittura. Vi potete far curar. (Ah! Da questa seccatura usciremo con scappar.)</p>	<p>Susanna Di che ridi?</p>	<p>Figaro Via, leviamoci la maschera, Tu m'intendi.</p>	<p>Susanna Ma lasciami!</p>
<p>Tutti Ma Signore, v'ingannate... Non si sa di che parlate... Non si tratta in nessun modo né di gruppo né di nodo... Siete matto a dirittura. Vi potete far curar. (Ah! Da questa seccatura usciremo con scappar.)</p>	<p>Figaro Di che rido? ah! ah! ah! Rido in pensare alla scena successa poco fa: brava! Proprio tu sei la mia metà.</p>	<p>Susanna Io no, davvero.</p>	<p>Figaro No, sta qui con me.</p>
<p>Tutti Ma Signore, v'ingannate... Non si sa di che parlate... Non si tratta in nessun modo né di gruppo né di nodo... Siete matto a dirittura. Vi potete far curar. (Ah! Da questa seccatura usciremo con scappar.)</p>	<p>Susanna <i>(fingendo)</i> Ah! Figaro... Sai bene</p>	<p>Figaro <i>(risolutamente)</i> Quell'amico non è Figaro.</p>	<p>Susanna <i>(triste)</i> Brutta cosa è l'esser moglie d'un marito seccatore, che tormenta a tutte l'ore, che nient'altro è buono a fare. Qualche donna se m'ascolta e nel caso mio si trova,</p>

confessar dovrà per prova
che parlai con verità.

Figaro

Brutta cosa è aver per moglie
una donna capricciosa,
che non pensa ad altra cosa
il marito a far crepare.
Se qualch'uom ora m'ascolta
e nel caso mio si trova,
confessar dovrà per prova
che parlai con verità.

Figaro

Su via palesami
tutto alla buona.

Susanna

Lasciami correre
alla padrona.
(*liberandosi da lui*)

Figaro

No, non resistere,
su via palesami.

Susanna

Non mi seccar.

Scena quinta
Plagio e detti.

Plagio

(*correndo a Figaro*)
Lodato Apolline,
pur v'ho trovato.

Susanna

(A tempo ei capita.)

Figaro

(Sii scorticato!)

Plagio

Un incidente
più sorprendente
estro poetico
trovar non sa.

Figaro

Basta!
(*inquieto*)
Sì... sì...

Plagio

Sentitelo.

Figaro

Un'altra volta.

Susanna

(*per fuggire*)
Presto: piantamolo.

Figaro

Ferma!

Plagio

Mi sbrigo subito,
badate qua.

Figaro

No, no, ti replico.

Plagio

(*leggendo e seguitando*)
Quell'intrigante...

Figaro

So tutto: lasciami.

Plagio

Si è finto amante...

Figaro

(*sbuffando*)
Auf... finiscila

Susanna

Ah! ah! ah! ah!

Figaro

Eh! Vanne al diavolo – tu e l'incidente:
non vo' commedie – non sento niente,
(la bile affogami – son fuor di me.)

Susanna

(Per quello stolido – la schivo brutta:
rimani o Figaro – a bocca asciutta,
sbuffa sofisticata – fremi fra te.)

Plagio

(Suore, pieridi – che cosa è questa?
Egli è frenetico – perde la testa,
povero Plagio, stai fresco affé.)

(*Figaro e Susanna partono*)

Scena sesta

Plagio solo.

Plagio

Or comincio a capir... l'usato stile
dei protettori è questo. Ebben si segua
a lusingar il nostro mecenate
con maggiori incensate: è tal la sorte
di tanti e tanti confratelli miei,
né sperar posso che per me si cangi:
non importa strisciar, purché si mangi.
(*parte*)

Scena settima

*Anticamera ad uso di guardaroba che mette nella stanza
di Susanna. Di qua e di là sono due armadi, in uno dei
quali avvi un di quegli arnesi di legno, a cui s'appendono
i vestiti, coperto da un ferrajolo e da un cappello.
Susanna e Inez entrando rapidamente, indi Cherubino.*

Inez

Chiudi presto la porta.

Susanna

Oh! Che spavento!

Non vi ha veduta alcuno e poi... Signora,
siete nelle mie stanze, e non è questo
un luogo proibito.

Inez

Sì... ma chiuder saria miglior partito.

Susanna

Oh! bella! Sta a veder che Cherubino
dovrà passare per la serratura.

Inez

È vero... Ma...

Susanna

Che ma? Meno paura.

Il Conte e la Contessa
si stan sul vostro conto a disputare.
Figaro ha di che fare
per i preparativi della festa,
né può venire a romperci la testa.
Intanto Cherubin...

Inez

Zitto... vien gente.

Susanna

È desso appunto.

Cherubino
(entrando)

Eccomi.

Susanna

Or sì che importa
di chiudere la porta.
(chiude)

Cherubino

Inez! Che hai?

Susanna

Trema la poverina.

Cherubino

E di che mai?

Susanna

D'esser sorpresa.

Inez

Ah! Non è sol per questo:
tremo perché la sera s'avvicina,
e nulla abbiamo combinato ancora.

Cherubino

Non ci siam mai parlati un quarto d'ora.

Susanna

Or dunque per fortuna
eccoci tutti e tre... Venite avanti,
parliamo, combiniam...
(si pone in mezzo)

Cherubino

Sappi che al fine
Don Alvaro ho veduto: ei di sicuro
tuo sposo non sarà, com'è venuto
dovrà partir.

Susanna

Benone!

Inez

Altro non bramo,
Ma...
(odesi picchiare alla porta)

Cherubino

Han picchiato.

Figaro
(di dentro)

Susanna!

Inez

Ahimè!

Susanna

Ci siamo!

Cherubino

Diamine! Che si fa?

Susanna

Celarsi è d'uopo.

Inez

Dove? dove?

Susanna

Non so.

Figaro
(di nuovo)

Susanna chi! Dico!

Susanna

Vengo, vengo.

Cherubino

Che intrico!...

(si aggirano tutti e tre per la scena con gran confusione)

Susanna
(ad Inez accennando un armadio)

Ah! Voi là dentro.

(a Cherubino)

Voi qua... dietro il mantello.

Figaro
(con più furia picchiando e gridando)

Cospettone!

Rompo l'uscio!

Susanna
(dopo aver chiuso l'armadio, e collocato Cherubino col
mantello e cappello indosso)

Son qua... così... benone.
(va ad aprire)

Scena ottava
Figaro entrando furiosamente e detti, indi il Conte e la
Contessa.

Figaro

Chiusa qua dentro a chiave...
Cos'è sta novità?

Susanna
(con disinvoltura)

Faccio di tutto
per poterti schivar, ma tutto invano.

Figaro

Vi vuol tanto ad aprire?

Susanna

Ora è aperto, che vuoi?

Figaro

Devo partire,
dammi tosto il mantello.

Vo a chiamar il Notaro.

Susanna

Il tuo mantello!...
Hai tu forse paura di gelare?...

Figaro

È già tardi e comincia a piovicchiare.
(Susanna è confusa. Dopo un momento Figaro si volge, e
vedendo ch'ella non si muove, s'impazienta)

E così? Con chi ho parlato?

Susanna

Un momento! (Oh! Quale imbroglio.)

Conte
(di fuori)

Ho deciso: così voglio!

Figaro

Il padron!

Susanna

(Come si fa?)

Conte
(in iscena seguito dalla Contessa)

Abbastanza ho sopportato
di colei le stravaganze,
sono chiuse le sue stanze...
(a Susanna)

Vanne tu, che scenda qua.

Contessa

Ma pensate al suo dolore...

Conte

Vien Don Alvaro fra poco.

Susanna

Ponderate o mio Signore...

Conte
Troppo lungo è questo gioco,
le ragioni sono vane
vo' così, così sarà.

Figaro
(Sì crepate o donne insane
ma il contratto si farà.)

Susanna
(Se vo via qui resta il cane,
da per tutto ei fiuterà.)

Contessa
(Più rimedio non rimane,
ubbidir le converrà.)

Conte
(a Susanna)
Tu non vai?

Susanna
(imbrogliata)
Sì... vado...

Figaro
Presto!
(Susanna va e viene)

Conte
Ma che fai?

Susanna
(Che impiccio è questo!)
Io son pronta... ma Eccellenza...
Se facesse resistenza...
Andar tutti è più sicura.

Figaro
Eh! Va là, cos'hai paura?
Dal Notaro intanto io volo.

Conte
Sì, ti spiccia...

Figaro
(per andare a prendere il mantello)
Il ferrajolo...

Susanna
(fermandolo)
Andar puoi senza di quello.

Figaro
Il cappello...

Susanna
No...

Figaro
Eh! Va là.
(la respinge corre al cappellinajo, e discopre Cherubino
con un grido)
Ah!

Susanna, Contessa, Cherubino
Siam fritti.

Conte
Chi mai vedo?

Figaro
(Or capisco)
(va spiando di qua e di là)

Conte
Qui che fai?

Cherubino
Che ho da dir? Saranno guai...

Figaro
(apre l'altro armadio, e vedesi Inez)
Ah! Signor... guardate qua!

Conte
Inez!

Susanna, Contessa, Cherubino
Cielo!

Conte
Appena il credo.

Contessa, Susanna, Cherubino
(a Figaro)
(Maledetto!)

Figaro
(dando in uno scroscio di riso)
Ah! ah! Ah!
Ma bravi in verità.

Conte
(Apro gli occhi finalmente...
Son tradito ed infamato...
Bel giojello che ho trovato,
bella perla in verità.)

Cherubino
(Io mi stillo invan la mente...
Più non giova ingegno ed arte...
Rivoltate son le carte,
di sfrattar mi toccherà.)

Susanna, Inez, Contessa
(Come un piccolo accidente
ha la macchina distrutta
son confusa, tremo tutta...
Chi sa mai come andrà.)

Figaro
(Mia scarsella allegramente...
È battuto l'intrigante...
Già contata, già sonante
della dote è la metà.)

Conte
Temerario! Chi sei? Che pretendi?
Dell'oltraggio ragione mi rendi.

Cherubino
(Il coraggio, il cervello ho perduto.)

Figaro
Parla, parla... rimasto sei muto?

Cherubino
(risolutamente)
Sono un tal che si è posto all'impegno
(accennando Figaro)
di sventar del briccone il disegno,
di sottrarre agli artigli di un perfido
l'innocente e tradita beltà.

Conte
Seduttore!

Figaro
Impostor!

Inez, Susanna, Contessa
Che imprudenza!

Conte
Esci tosto da questo castello.

Inez
Padre!

Contessa
Sposo!

Susanna
Perdono, Eccellenza.

Conte
(a Inez ed alla Contessa)
A voi due farò fare cervello,

(a Susanna)
tu civetta fa tosto bagaglio:
più vederti in mia casa non vo'.

Figaro
(Se la moglie mi leva d'intorno
ben felice chiamarmi potrò.)

Inez, Susanna, Contessa, Cherubino
Ah! La rabbia il dispetto m'uccide,
d'alzar gli occhi coraggio non ho.

Conte
(a Cherubino)
Tu sfacciato ringrazia fortuna,
se altrimenti scacciar non ti fo.

Figaro, Conte, Contessa, Cherubino, Inez,
Susanna
Fra l'incudine e il martello,
è battuto il suo/mio cervello
ed un mantice nel petto,
gli/mi sta il cor a tormentar
Ah la rabbia ed il dispetto,
già lo/mi stanno a tormentar/fanno delirar.

Scena nona
Il Conte e Figaro.

Conte
Figaro!

Figaro
Mio Signore!

Conte
Tutta ti rendo la primera mia stima.

Figaro
Io son contento,
come se avessi guadagnato un terno.

Gioco vedervi e scherno
di cotal gabbamondo
davvero io non potea senza crepare.

Conte
Va... saprò la tua fé ricompensare.
Ma Susanna... Susanna
per sempre ha da fuggir la mia presenza.

Figaro
Voi mi avete Eccellenza,
un tal peso levato,
che in eterno obbligato esservi deggio,
vada via, ben le sta: merta di peggio.

Conte
Va dunque, prontamente,
e più presto che puoi guida il Notaro.

Figaro
Corro... (Oh! che sprone al fianco emmi il danaro.)
(parte)

Scena decima
Inez sola.

Inez
Oh! Come in un momento
ogni speme svanì. Qual nebbia al vento
perduto il caro bene,
è vana omai la speme
di rivederlo ancora,
fatal destin che mi rapisce, oh Dio,
all'oggetto che adoro, all'idol mio.

Che più soffrir mi resta,
or che il mio ben perdei,
tutto mi tolse, oh Dei,
la vostra crudeltà.

Sospiri e lagrime,
affanni e pene,
è il solo bene
che mi restò.
Oh come rapido
un sol momento
ogni contento
se n'involò.

Scena undicesima
Il Conte, indi Susanna con un fardello sotto il braccio.

Conte
Vedran che non mi lascio
più pel naso guidar; che sono stanco
di fare a modo d'altri
e che il padron son io.

Susanna
(Eppure avrai da fare a modo mio.)
(in disparte)

Conte
Per altro mi rincresce
che Susanna sen vada.

Susanna
(Oh! Se l'ho detto!)

Conte
Troppo dal dispetto
trasportar mi lasciai.

Susanna
(E indietro tornerai.)

Conte
(volgendosi vede Susanna)
(Chi vedo! È dessa,
non facciam ragazzate.)

Susanna
(avanzandosi lentamente)
(Aria sommessa.)

(piangendo)
Eccellenza...

Conte
(brusco)
Che vuoi?
Che pretendi da me?

Susanna
(singhiozzando)
Nulla... Soltanto...
Pria di partir... Parlar mi vieta il pianto...

Conte
Spicciati.

Susanna
Abbandonata...
Dal mio caro padrone...

Conte
Ho inteso, prendi
(le dà una borsa)
quest'oro servirà pei tuoi bisogni,
finché tu non ritrovi a collocarti
in qualch'altra maniera.

Susanna
(ricusando la borsa)
Ah! Non è questo
che mi affligge, o Signore...
Non vedervi mai più... mi scoppia il core.

Conte
Tu lo volesti, ingrata:
solo te stessa accusa;
non ha difesa o scusa
sì nera infedeltà.

Susanna
Sono a ragion cacciata,
troppo son rea, lo vedo.
perdono a voi non chiedo,
imploro sol pietà.

Conte
Ma qual pietà?

Susanna
Sol quella
di non odiarmi almeno

Conte
Odiarti?... No... Non t'odio.

Susanna
Or son contenta appieno,
su quella destra amata
che imprima un bacio.

Conte
(volendo ritirar la mano ch'essa gli afferra)
No!

Susanna
Ah! Non vi lascio.

Conte
(commosso)
Ingrata!
(Debole cor!... che fo?)

Susanna
(Ah che gli spunta il pianto...
a poco a poco ei cede...
oh! quando men lo crede
farà quel ch'io vorrò.)

Conte
(Ah! Che a durarla tanto
capace non mi sento,

che già l'amai rammento,
ed essa ancor m'amò.)

Susanna
Dunque io parto...
(per partire)

Conte
Senti...
(arrestandola)

Susanna
Oh Dio!
Se più resto al piè vi moro.

Conte
No, rimani, io tutto oblio.

Susanna
Come! Voi!... (che pasta d'oro.)

Conte
Ti perdono, ma ricordati...

Susanna
Pria d'offendervi morirò.

Conte
Sì rimani, e sia per ora
condonato il primo error;
se mi servi con amore,
io scordarmelo saprò.
(Se l'ho detto che a mio modo
finché vivo io non farò!)

Susanna
Me felice! Io trovo ancora
il mio caro e buon Signore,
sì bell'alma, sì bel core,
esser barbaro non può.
(Questa invero me la godo,
questa poi la conterò!)

(partono)

Scena dodicesima
Cherubino e Paesani.

Cherubino
Già per le vie del cielo
stende la notte il tenebroso velo;
tutto è calma d'intorno, altro non s'ode
che il mormorar dell'aura in fra le piante,
solo il mio core amante
nel riposo comun, pace non trova.
Ah! Che più indugio mai? L'ultima prova
si tenti almen, tutto si sveli al Conte,
e se il destin tiranno
m'invola il caro bene,
la morte fia sollievo a tante pene.

Lungi oh Dio! Dal ben che adoro
va perdendo il cor la calma
per la tema, in sen quest'alma
già comincia a palpitar...
Deh! Ritorna amato bene,
questo core a consolar...

Paesani
Poi che cede al dì la notte,
e ne avverte che i lavori
son compiti pei cultori,
quant'è dolce il riposar...
Ma chi colui sarà,
tutto mestizia in volto?
Ci desta in ver pietà.
Perché mai scolpito in fronte,
vi leggiam sospetto e noja?
In un dì di tanta gioja,
vada in bando ogni penar!
Al castello or via ne andiamo
liete nozze a festeggiar, sì!

Cherubino
Che mai sento?... Ah! Non fia vero,
il mio bene tenta invano
di rapirmi, iniqua mano!
L'ira mia dovrà provar.

Paesani
Cosa dice l'infelice?
Ha perduto il suo cervello!
Queste nozze nel castello,
sì lo fanno delirar!

Cherubino
Amor pietoso rendimi
quell'adorato oggetto,
e fido a quell'affetto
quest'anima sarà.
A così bella speme,
mi balza il cor nel seno,
non so spiegar appien,
la mia felicità!

Paesani
In questo dì sereno,
regni felicità!
Al castello or via ne andiamo,
liete nozze a festeggiar!

Scena tredicesima
Galleria. Alcuni servi introducono Don Alvaro, indi il Conte.

Conte
(entrando con Don Alvaro, Contessa, Inez e Susanna)
Don Alvaro, scusate
se vi ho fatto aspettar.

Don Alvaro
Giunge più caro
un piacer che aspettato è lungamente.

Scena quattordicesima
La Contessa, Inez, [Plagio] e detti.

Conte
(andando loro incontro con Don Alvaro)
Io vi presento:
Don Alvaro, o Contessa. Inez, è questi
Lo sposo tuo.
(la Contessa e Inez salutano senza parlare)

Don Alvaro
(Cospetto!)
È pur bellina!

Inez
(piano alla Contessa)
(Che sinistro aspetto!)

Plagio
(entrando)
Signore, delle Muse mecenate,
eccole un debil servitor: poeta
con questi scritti che umilmente umilia,
all'Eccellenza vostra, onde si degni
proteggere.

Conte
Che dici? Che contiene
questo scritto?

Plagio
Signor, legga e riceva
una prova evidente del rispetto,
stima ed attaccamento che...

Conte
(leggendo)
L'argomento è un intrigo: un astuto servitore,
che mena per il naso uno sciocco padrone,
e lo riduce a maritare la figlia a un impostore
onde potersi in due spartire la dote...

Figaro
(entrando con il Notaro)
Ecco il Notaro!
(Che occhiate, il tempo è torbido,
temo che voglia piovere.)

Conte
(al Notaro)
Signor, spero che avrà
con sé quei documenti necessari...

Don Alvaro
(riconoscendo Cherubino)
Signor...

Cherubino
(con sorpresa)
Torribio! Oh bella!

Conte
Qual altra novità?

Cherubino
Son Cherubino:
il Colonnello! È tempo che si scopra
di Figaro la trama:
(indicando Torribio)
ei, con costui che fu testé mio servo...

Conte
Vostro servo? Costui? Di sdegno avvampo...

Cherubino
Per spartirsi la dote, concertò
che in sposa vostra figlia
vi chiedesse l'indegno,
e per far più compito il suo disegno
ebbe un poeta eletto
che di commedia fecivi soggetto,
non è ver?

Don Alvaro
Eccellenza!...

Plagio
Mio Signor...

Figaro
(Ahi! La commedia
prendendo va l'aspetto di tragedia.)

Conte
Birbanti! Olà! Costui
per sempre mi si tolga dal cospetto!

Figaro
Perdono a' vostri piè...

Conte
Vanne, furfante!

Plagio
Mancava questa scena,
onde fosse perfetto il mio lavoro...

Susanna
Che fu? Pietà, Signor... di pena io moro.
(a Figaro)

Che facesti o scellerato!
In che offendi il tuo Signore...
(al Conte)

Deh! Frenate ogni furore,
al mio pianto, al mio dolor.
(a Figaro)

Cessa omai d'ordir inganni,
conti, trappole, raggiri,
fino agli ultimi sospiri
d'esser pensi ingannator!

Conte
La sua sorte è pronunciata,
non si cangia il mio voler.

Tutti
Signor, al suo dover
non sarà/ò più mancator! No!

Susanna
Signor, lo sposo rendimi,
consola il pianto mio,
o fa che segua anch'io
suo barbaro destin.

Conte
Ebben... restate!

Coro
Evviva! Evviva!

Cherubino e Inez
Tutti
son lieti ed anche noi,
aspettiamo da voi
tratti d'egual bontà.

Conte
Per far dispetto a Figaro,
siate anche voi contenti.

Tutti
Son questi i bei momenti,
di dolce voluttà!

Giorno sì amabile/lieto
rammenti ogn'alma,
la dolce calma
ritorna già.
E i nodi teneri
stretto ogni core,
di dolce amore
giubilerà.

FINE



Sinossi

Primo atto

Nel castello del Conte d'Almaviva si attende il ritorno della Contessa e di sua figlia Inez. Torribio spera che vada in porto il piano di Figaro, il servitore del Conte: sotto il nome di don Alvaro ottenere in sposa Inez, cedendo in cambio a Figaro la metà della dote. Plagio, invece, si aspetta che Figaro gli fornisca l'argomento per una nuova commedia. Ammirato da tutti, Figaro è fiducioso che i suoi intrighi avranno successo e, senza far nomi, illustra a Plagio la trama che ha ordito, indicandola come il soggetto ideale per una commedia. Alcune lettere false hanno convinto il Conte che don Alvaro è un buon partito per la figlia: egli respinge il pensiero che Inez possa opporsi alle nozze combinate, considerando che prima o poi anche un matrimonio d'amore finisce per raffreddarsi. Figaro, con l'apparente intento di screditare don Alvaro, riferisce della sua eccessiva generosità. Il Conte è definitivamente convinto: le nozze si terranno il giorno stesso. Mentre Susanna si compiace di essere sempre riuscita, grazie alla propria astuzia, ad avere la meglio sui suoi spasimanti, sul Conte e su suo marito Figaro, arrivano la Contessa e la figlia che vengono salutate gioiosamente dai servitori e dai contadini. Tuttavia, la minaccia del matrimonio forzato con don Alvaro le induce a ordire, insieme a Susanna e con l'aiuto di Cherubino, l'innamorato di Inez, una trama in difesa della

giovane. Figaro finge di essere dalla parte di Inez, opponendosi all'ordine del Conte di chiamare subito un notaio.

Riconosciuto unicamente dalle donne, Cherubino, spacciandosi per il proprio servitore, si presenta con una lettera di raccomandazione che egli stesso – Colonnello Cherubino – ha firmato. Il Conte è disposto a prendere al proprio servizio lo sconosciuto che, nella sorpresa generale, dichiara di chiamarsi "Figaro". A differenza delle donne, il vero Figaro non prova alcuna simpatia per il nuovo collega, ritenendolo anzi un usurpatore.

Inez avverte Cherubino di guardarsi dall'astuzia di Figaro. Troppo tardi i due innamorati si accorgono che Figaro li ha spiati. Ma quando il Conte, avvisato dal servitore, si avvicina di nascosto per sorprenderli in flagrante, i due iniziano a recitare la propria parte: Cherubino ammonisce Inez affinché ubbidisca alla volontà paterna. Il Conte quindi si adira con Figaro perché questi ha denigrato il nuovo servitore e minaccia di licenziarlo. Ma è Cherubino stesso a intercedere per lui. Mentre il Conte promette al nuovo servitore che sarà il solo a godere del suo favore, Figaro medita come vendicarsi dell'umiliazione subita. Figaro è convinto che Susanna sia in combutta con l'altro Figaro. Intanto, Plagio lo supplica di continuare ad essere fonte d'ispirazione per la sua commedia e, in tal modo, lo porta

a pensare che il suo nuovo rivale potrebbe essere l'amante della figlia del Conte. Figaro allora decide di avvisare immediatamente il proprio padrone. La Contessa, al contrario, spera di riuscire a far sposare Inez con l'uomo che ama, anche contro la volontà del Conte.

Inez e Susanna si incontrano nel giardino del castello, dove attendono di essere raggiunte da Cherubino. Dopo che Figaro ha rivelato al Conte i suoi sospetti, i due sono decisi a cogliere in flagrante Cherubino e lo sorprendono mentre trama con Susanna. Chiamano in soccorso i servitori e i contadini, mentre sopraggiungono anche la Contessa, Inez e Plagio. Il Conte ordina di arrestare Cherubino.

Ma, inaspettatamente, questi finge di spasimare per Susanna e implora indulgenza per il proprio amore. Susanna lo asseconda nella finzione. Figaro è sconcertato e fuori di sé dalla gelosia e dalla rabbia. Il Conte, la Contessa e Inez gli consigliano di perdonare Susanna, mentre tutti gli astanti si burlano di lui. Per evitare pettegolezzi, Figaro si mostra conciliante.

Secondo atto

I contadini proibiscono alle ragazze di parlare ancora di quanto è appena accaduto nel castello. Plagio è ancora alla ricerca di un proseguimento per la sua commedia e insiste nel voler sapere come sia stato possibile smascherare lo spasimante. I

contadini lo dichiarano pazzo e fuggono rapidamente.

Susanna si vede ora alla mercé dello scherno popolare, tuttavia è fiduciosa che i suoi sforzi andranno a buon fine. Figaro è convinto di sapere cosa Susanna abbia in mente e pretende che gli riveli il vero nome del secondo Figaro. Lei però riesce a sottrarsi al marito, anche grazie a Plagio, che giunge proprio in quel momento. L'atteggiamento scostante di Figaro viene interpretato da Plagio come segno del tipico rapporto tra poeta e mecenate.

Susanna riceve nella sua stanza Inez e Cherubino: la giovane teme che non sarà più possibile evitare le nozze con don Alvaro previste per la sera stessa. Figaro intanto cerca di entrare nella stanza, ma trova la porta chiusa a chiave; Susanna nasconde così Inez e Cherubino in due armadi. Figaro vuole prendere il suo mantello

proprio da uno di quegli armadi, quindi Susanna cerca di distrarlo. Giungono la Contessa e il Conte: questi, indispettito per aver trovato le stanze della figlia chiuse a chiave, chiede spiegazioni a Susanna. Figaro scopre Cherubino e Inez negli armadi, rendendo evidente il tradimento nei confronti del Conte. Cherubino si giustifica dicendo di aver voluto ostacolare gli intrighi di Figaro e salvare Inez, ma ciò provoca l'ira del Conte, che bandisce Cherubino e Susanna dal castello. Figaro è nuovamente rientrato nelle grazie del Conte e gli è oltretutto grato perché gli ha levato di torno Susanna. Inez piange la perdita dell'amato.

Il Conte si pente di aver scacciato, così su due piedi, Susanna. Questa sopraggiunge e finge di essere addolorata per dover dire addio all'amato padrone. Il Conte allora si

intenerisce fino a perdonarla.

Cherubino intanto si strugge per la lontananza di Inez: la sua infelicità suscita la compassione dei contadini. Avendo scoperto che si stanno recando al castello per assistere alle nozze, Cherubino decide di lottare per la sua amata.

Il Conte accoglie don Alvaro, il cui aspetto provoca lo sconcerto di Inez. Mentre Plagio riverisce il Conte offrendogli la sua nuova commedia, Cherubino riconosce in don Alvaro il suo antico servitore Torribio; svela così al Conte anche la propria identità e scopre l'inganno di Figaro. Il Conte scaccia Figaro dal castello ma poi, cedendo alle preghiere di Susanna, finisce per dimostrarsi clemente verso il proprio servitore. Mentre Cherubino e Inez ottengono, infine, il permesso di sposarsi.

Fotografie di scena

di Silvia Lelli

nelle pagine seguenti,
alcune fotografie di scena
realizzate in occasione
dell'allestimento
dei *Due Figaro* al Festival
di Pentecoste di Salisburgo















Il caso Mercadante

di Giovanni Carli Ballola

A partire dagli anni Trenta del secolo XIX, la leggenda aurea dell'opera seria rossiniana incomincia a sapere d'acqua passata (da Parigi, dove finirà i suoi giorni, il perspicacissimo, maligno Bellini già lo aveva intuito). Acque meno terse e sempre più vorticose vanno scorrendo attorno a quelle strutture drammaturgiche esemplate non già da modelli inaccessibili, quali l'atroce tragedia di *Ermione* o lo sterminato, sconvolto *Maometto II*, ma dalla palladiana *Semiramide*, monumento epocale divenuto generalizzato oggetto di culto ed espressione di un "bello ideale" imperfettibile alla coscienza del musicista ordinario non meno della forma-sonata uscita dai laboratori viennesi. Non che tali strutture cessino di costituire i normali materiali di costruzione dell'edificio dell'opera italiana, ma vengono sottoposte alla pressione di energie allogene sempre più estranee. Sono un pathos ardente, una concitazione drammaticistica, una voglia di comunicazione espressiva intensa ed immediata che, non più paga d'innalzarsi con Rossini "al di là della natura comune di un mondo ideale" (parole del Maestro che leggiamo nella preziosa conversazione con Antonio Zanolini pubblicata nel 1836), ambisce alla mimesi diretta dei moti d'animo. Sempre più tesa e coinvolgente, sempre meno edonistica si fa allora la voce del melodramma, trascorrendo dal lirismo assoluto delle melodie

"lunghe, lunghe, lunghe" (parole di Verdi) belliniane alla nervosa esagitazione di Donizetti: due compositori che intorno a quegli anni cruciali contribuiscono in modo rapido alla rigenerazione dell'opera italiana, non senza un occhio vigile volto a quel teatro francese, sia di musica, sia di parola, che non tarderà a rivelarsi di tale trasformazione componente determinante. Dopo una lunga anticamera trascorsa nel palazzo rossiniano a tirarne a lucido il mobilio con manieristica compiacenza, e un ancor più lungo indugiare in aree di gusto vetero-metastasio (ancora tra il 1825 e il 1828 non disdegnerà di musicare un'*Ipermestra*, un *Ezio*, un *Adriano in Siria*, soggetti che il più giovane Bellini già rifiutava come "vecchi più di Noè"), Saverio Mercadante (Altamura, 1795 - Napoli, 1870) decide, buon ultimo, di adeguarsi alla nuova aria di rinnovamento che ormai si respira sulle grandi scene liriche, confortato dal successo di competitori quali gli autori di *Norma* e di *Anna Bolena*. I suoi precedenti teatrali si erano mossi entro i confini di un rossinismo temperato da una morbidezza cantabile ancora debitrice di un passato prossimo illustrato dagli esponenti di quell'area stilistica che la musicologia odierna ha denominato "neonapoletana" per il suo espandersi ben oltre la capitale del Regno, quale apprezzata merce di esportazione operistica diffusa in tutte le capitali d'Europa e di cui



Gatti e Dura, **Veduta dell'interno del Real Teatro di San Carlo in Napoli in tempo de' festini di Ballo nel Carnevale**, litografia con coloratura coeva, Napoli, Collezione Pagliara.

Paisiello e Cimarosa rappresentano gli emblematici capintesta. Il mutamento di rotta del già affermato operista avviene non senza esplicite dichiarazioni programmatiche d'una perentorietà che invano cercheremmo negli altri compagni di cordata, e in un intenso travaglio compositivo documentato dal torturatissimo autografo del *Giuramento* (1837): opera capitale che trova riscontro teorico in quella "riforma" annunciata in una lettera a Francesco Florimo:

Variate le forme, bando alle cabalette triviali, esilio ai "crescendo", tessitura corta, meno repliche, qualche novità nelle cadenze, curata la parte drammatica, l'orchestra ricca senza coprire il canto, tolti i lunghi "a soli" nei pezzi concertati che obbligavano le altre parti ad essere fredde a danno dell'azione, poca gran cassa e pochissima banda.

Lo si direbbe il manifesto

antirossiniano di un neofita del nuovo corso imboccato in quegli stessi anni dall'opera italiana, regesto di una progettualità operativa che anche Bellini, Donizetti, Pacini avrebbero potuto in tutto o in parte sottoscrivere. Parole, cui, strada facendo, non sempre corrisponderanno i fatti in una produzione che tocca il culmine tra la fine degli anni Trenta e la prima metà dei Quaranta, gli stessi che segnano la fine della parabola donizettiana e l'inizio di quella verdiana. Periodo di produzione ottimale che vede apparire, oltre al già menzionato *Giuramento* (soggetto hughiano che Boito riprenderà nella *Gioconda*), *I Normanni a Parigi*, *Elena da Feltre*, *I briganti* (dal dramma di Schiller che Verdi rivisiterà nei *Masnadieri*), *Le due illustri rivali*, *Il reggente* (apprezzabile precedente del *Ballo in maschera*), *La vestale* (ripensamento del dramma spontiniano aggiornato in chiave tragico-pessimistica), *Il bravo*, forse il capolavoro del Nostro nella sua corrusca tinta meyerbeeriana,

significativa dell'influsso esercitato ormai in dosi massicce dal teatro francese sul nostro melodramma. In un panorama creativo comprendente una settantina di titoli, *Il giuramento* e *Il bravo*, libretti di Gaetano Rossi tratti rispettivamente da *Angélo tyran de Padoue* di Hugo e da *La vénitienne* di Auguste Anicet-Bourgeois (dramma ricavato a sua volta dal romanzo *The Bravo* di James Fenimore-Cooper: a questi nostri librettisti non mancavano le antenne dell'aggiornamento), si contendono a buon diritto il titolo di capolavori assoluti. Opere nelle quali la qualità egregia dei valori musicali è pari all'impegno drammatico tradotto in un'invenzione che per ricchezza, varietà, libertà s'impone sugli schemi di uso corrente nel melodramma coevo. Tali strutture portanti, di matrice inevitabilmente rossiniana, Mercadante elabora dall'interno in un ansioso spirito di ricerca attuato attraverso un capillare lavoro di semplificazione e di concentrazione: come dimostra la complessa e decisamente singolare introduzione del *Giuramento*, che congloba tre cavatine prive della regolamentare cabaletta e il soave quartetto "Vicino a chi s'adora", il tutto collegato da sistematici interventi corali. Altrove, come nel rapinoso duetto di Elaisa e Viscardo "S'io l'amava! Sciagurata!" (III, 2), Mercadante svela per primo i deliri di una romantica voluttà di autoimmolazione che ritroveremo nel Donizetti della *Favorita* e nel Verdi di *Rigoletto* e del *Trovatore*. I presagi verdiani s'intensificano nel *Bravo*, anche prescindendo dalla suggestione dell'argomento che offre diversi punti di contatto con quello del *Rigoletto*: richiami

suggeriti da temi, ritmi, colori orchestrali, situazioni drammatiche che determinano quella che, nel suo plastico realismo, Verdi chiamava "tinta" e che qui è avvertibile in una vicenda circondata di un alone fatalistico di morte che fa tutt'uno con le tenebre notturne nelle quali prevalentemente è immersa. Spagna e Portogallo visitò Mercadante dal 1826 al 1829, mantenendovi anche in seguito due buone "piazze" ove collocare i suoi spartiti. Vi nasceranno *I due Figaro*, o sia *Il soggetto di una commedia*, spiritata invenzione ora ripescata da un oblio assoluto e nella quale Felice Romani con estrosa faccia tosta manipolò un "dopo" Beaumarchais come (se l'audace raffronto ci è permesso) Goethe già aveva fatto inventandosi un "dopo" per la *Zauberflöte* di Schikaneder e Mozart. Di suo, Romani riproporrà la trovata pirandelliana, già collaudata una dozzina di anni prima nel *Turco in Italia*, di un librettista in cerca di un soggetto d'opera via via desunto in progress dagli accadimenti scenici. Bizzarra e inconsueta avventura comica, infiolettata fin dalla Sinfonia di spagnoleggianti ritmi di danza che accendono di colori insoliti un rossinismo che tu senti già entrato nella galleria a specchi deformanti della mistificazione stilistica, nello spirito di un operettismo *ante litteram*: come *Il bravo* starà a Verdi, così *I due Figaro* stanno ad Offenbach. Il successo, incontrato a Parigi da tutti i suoi compagni di viaggio, non arriderà a Mercadante: lo scarso esito dei *Briganti*, 1836, un'opera peraltro non priva di pagine valide, lo convinse a desistere dall'avventura parigina, ambito, ineludibile vertice delle



Antonio Niccolini, **Veduta notturna del Real Teatro di San Carlo**, disegno acquerellato, Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

carriere di tutti gli operisti di fama europea, e a coltivare esclusivamente in patria la rinomanza ormai raggiunta. Con tutto ciò, non poté rimanere insensibile a quella ventata francese che dopo gli anni Quaranta agita con crescente intensità le fronde dei giardini melodrammatici all'italiana. Suggestioni dirette a tali modelli possiamo riscontrare nel finale terzo del *Bravo*, dove il desolato canto a cappella dei solisti, "Siete sposi", commentato dal solitario compianto di un clarinetto e la stessa situazione drammatica – un assenso nuziale confuso di presagi funesti – richiamano a un analogo luogo del quinto atto di *Les Huguenots*; mentre la festa mascherata del *Reggente* rimanda a quella del *Gustave III* di Auber. Se non che, accanto a questi ed altri richiami d'impronta indubbiamente progressiva, è avvertibile in modo particolare nelle opere composte dagli anni Quaranta in poi l'accentuarsi di un'enfasi quasi gestuale nel fraseggiare melodico,

di una rumorosa spettacolarità, di un'opulenza orchestrale non comuni alle scene italiane coeve. L'opera seria, creatura delicata e piena di febbrili trasalimenti e cupi struggimenti lirici quale l'aveva lasciata Donizetti, o asciutta, nervosa e tagliata con l'accetta (di un "far brusco" parlerà il Basevi) quale la voleva il giovane Verdi, in mano a Mercadante aumenta di peso e spessore, si fa monumentale e sonoramente oratoria, indulgendo a pose da quadro storico. Il recente recupero di *Pelagio*, l'opera che virtualmente conclude un percorso segnato da altri titoli notevoli, quali *Orazi e Curiazi*, *Medea*, *Virginia* e l'opera semiseria *Violetta*, vale a chiarire più di un aspetto di una drammaturgia che chiameremo terminale, di problematica definizione. Divenuto praticamente il padrone del San Carlo, teatro che dopo le estreme impennate rossiniane e donizettiane cederà fatalmente lo scettro nazionale

alla Scala, Mercadante vi instaura un suo stile che sa di apparente "ritorno all'ordine" nel recupero di soggetti classicheggianti confortati dalla sistematica riesumazione di alcune tra quelle strutture formali già programmaticamente aggredite nell'empito innovativo degli anni precedenti. Davvero fu quel che si dice un passo indietro? Esaminando da vicino tali pagine ci si avvede che tale non può affatto ritenersi un linguaggio armonico di peregrina ricercatezza, una scansione ritmica inquieta e talora bizzarra, un'orchestrazione magistrale e sorprendentemente aggiornata che rivestono quelle cabalette, quelle cadenze, quei concertati ormai in ritardo sui tempi di un colorito inedito, quasi vetusti elementi architettonici ricollocati – talora non senza una certa spregiudicata forzatura – in contesti moderni. Ciò che può spiegare lo specifico della personalità di questo singolare artista e insieme la sua sfortuna storica: secondo un memorabile aforisma di Giorgio Vigolo, "come vi sono poeti per poeti, vi sono musicisti per musicisti", e a questi ultimi Mercadante si direbbe a buon diritto appartenga. Nessuno inoltre tra i professionisti del melodramma italiano ottocentesco fu, al pari di Mercadante, fecondo ed assiduo cultore del genere strumentale, sinfonico e cameristico. Il suo lascito in tale campo, più e più volte investigato dagli studiosi, è tuttora lungi dall'essere noto nella sua anche approssimativa completezza. Sensibile alle più disparate sollecitazioni non meno occasionali che ideali, egli attese alla composizione di innumeri lavori in

un ventaglio di organici che vanno dalla grande orchestra ai due o tre strumenti solistici attraverso la sinfonia, la fantasia, la variazione, il pezzo caratteristico, il complesso cameristico con più strumenti; e vi attese senza sensibili pause dagli anni dell'apprendistato al Conservatorio fino agli ultimi mesi di vita. Va da sé che la parte più cospicua di tali musiche si accumulò proprio in questi due capi estremi della sua parabola artistica, quando l'esordiente "mastricello" non era ancora, e l'anziano e cieco direttore del Conservatorio napoletano, nonché ossequiato patriarca della vita musicale partenopea, non era più catturato dal vortice dell'assillante sistema produttivo del melodramma. L'evoluzione stilistica dell'operista di fama (che per sommi capi si è cercato più sopra d'illustrare) e l'ampliamento dei suoi orizzonti culturali vanno di pari passo con i sensibili mutamenti di rotta riscontrabili nelle sue pagine strumentali: alla cui riproposta odierna si richiedono oculate scelte, ad evitare inciampi qualitativi e ripetitivi che non mancano, in tanta mole di pagine per lo più occasionali quando non opportunistiche, da parte di un compositore che gratificò di omaggi musicali Pio IX e Garibaldi, Francesco II e Vittorio Emanuele II. I pregevoli concerti di clarinetto e orchestra risalgono agli anni Dieci del secolo, e sono opera di un giovane Mercadante condiscipolo e amico di virtuosi strumentisti. Il gusto del Biedermeier non poteva non avere lambito con le sue facili seduzioni la capitale borbonica, dove (come ha dimostrato Francesco Degrada) anche a Settecento inoltrato non erano mancati cultori del genere

Un'opera incendiaria in abiti comici “I due Figaro” di Saverio Mercadante

di Michael Wittmann

strumentale. È l'effimero impero di Occidente di una cultura strumentale che (nonostante gli esuli Cherubini e Spontini col loro linguaggio che oggi si direbbe d'avanguardia) ristagna spesso in un manierismo datato e rassicurante: lo stesso che alligna in quei motivi cantabili e ben torniti secondo le buone maniere di un neoclassicismo internazionale che sta al classicismo della Triade viennese come il greco di Euripide o Aristofane a quello dei diligenti letterati alessandrini. E qui sta il nocciolo del “caso” Mercadante. La cui produzione ottimale, oltre a non rivelare di titolo in titolo sostanziali mutamenti in senso stilisticamente progressivo, non offre per lo più nelle sue singole realizzazioni quell'unicità drammatica, quel sentire l'evento artistico come realtà unitaria e dotata di caratteri specifici, in breve, quell'*unicum* che costituisce la singolarità di quanto usciva e uscirà – statura artistica a parte – dalla mente di Verdi e di Puccini, di Wagner e di Richard Strauss. Nonostante il suo linguaggio d'inequivocabile aggiornamento, la puntigliosa intenzionalità drammaturgica attuata mediante

sagaci e spesso sorprendenti interventi all'interno delle forme tradizionali, sulla produzione del Nostro si direbbe che incomba ancora (ma non sempre, come dimostra la “tinta” conferita a non pochi episodi delle opere sopra ricordate) il fantasma della classicistica opera seria, col suo oggettivismo strutturale e l'espressione esatta ma generica delle varie situazioni drammatiche e psicologiche, ridotte ad “affetti” trasportabili senza danno da una scena all'altra, se non da un'opera all'altra. Una dimensione melodrammatica nella quale le ragioni di una musica oggettivamente formalizzata, nobile e bella sempre, e in quanto tale fruibile, prevalgono sui valori drammatici come ormai li intendeva l'operista moderno, e che Mercadante ancora intende come repertorio di gesti e di “affetti” da risolvere in una puntuale ma generica mimesi musicale. Va da sé che Mercadante si studiasse di conservare ai propri melodrammi tutto quel prisco decoro, quell'aulica pompa festiva, quel “buon sentire” raccomandato – vedi un po' – da Alessandro Scarlatti, *pater* elettivo di quella mitica Scuola napoletana

alla quale il Nostro anche come didatta e direttore del Conservatorio si pregiò sempre di appartenere. Sono, ripetiamo, le qualità di un'elaborazione armonica sottile e spesso ricercata; di una veste orchestrale raffinata e ricca di spunti peregrini, ammirata, fra i molti, da un giudice come Liszt; di una temperie inventiva di qualità elevata e ottima tenuta media; l'evidente compiacimento per la bella pagina e quel sentore di dottrina che la cultura accademica e il gusto dell'intenditore non mancheranno mai dal riconoscergli. Componenti estetiche intimamente conservatrici, cui fa da ambiguo contrasto l'impiego di un lessico di franca modernità, valgono a porre in dubbio l'abusata etichetta di “precursore verdiano”, delineando una più plausibile immagine di Mercadante: quella dell'estremo evocatore, sul limitare del “vero inventato” di Verdi, dell'antica favola melodrammatica segnata fatalmente dal “bello ideale” rossiniano, i cui postulati estetici l'autore del *Giuramento*, del *Bravo*, degli *Orazi* e *Curiazi* porterà al massimo sviluppo possibile e alle ultime conseguenze storiche.



Filippo Palizzi, **Ritratto di Saverio Mercadante**, olio su tela, terzo quarto del XIX secolo, Napoli, Conservatorio di San Pietro a Majella.

Saverio Mercadante viene considerato, insieme a Vincenzo Bellini, l'esponente più significativo della scuola napoletana dell'Ottocento; per lungo tempo, tuttavia, è rimasto all'ombra dei quattro grandi (Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi) e solo negli ultimi anni la musicologia ha iniziato ad esaminare a fondo il suo ruolo di spicco, in particolare delle sue cosiddette “opere riformate”, scritte dopo il 1837, con le quali dette un impulso decisivo allo sviluppo dell'opera belcantistica: da una semplice successione di brani canori di grande effetto a un'azione determinata dalla logica interna e dallo scavo psicologico. Riscoperte inizialmente soprattutto attraverso esecuzioni in forma di concerto, le sue cinquantasette opere negli ultimi anni hanno fatto ritorno anche sulle scene teatrali. Mercadante nacque ad Altamura, in provincia di Bari. Il padre era uno dei notabili del paese, tuttavia il saccheggio di Altamura nel 1799, voluto dal re Ferdinando IV di Borbone come azione punitiva per l'appoggio che la città aveva dato alla Repubblica partenopea durante la sua breve esistenza, distrusse le basi finanziarie della famiglia, pertanto Mercadante crebbe in estrema povertà. La situazione economica familiare migliorò soltanto nel 1806, quando il padre, dopo l'arrivo di Napoleone in Italia, ottenne un posto nell'amministrazione doganale di

Napoli, così che poté concretizzarsi anche la possibilità che il figlio Saverio, le cui doti si erano mostrate ben presto, ricevesse un'educazione musicale. Dal 1808 al 1813 egli studiò al Conservatorio di Napoli: prima violino, poi, dal 1813 al 1816, composizione con Niccolò Zingarelli, che successivamente sarebbe stato anche il maestro di Bellini. Già in questo periodo vennero alla luce più di 150 composizioni, soprattutto strumentali, tra cui quella che oggi è in assoluto la più nota, il Concerto per flauto n. 2 in do minore. Nel 1819 Mercadante debuttò al San Carlo di Napoli con l'opera *L'apoteosi di Ercole*. Il successo come operista arrivò poi con *Elisa e Claudio* (Milano, 1821). Dal 1823 al 1825 venne ingaggiato come compositore stabile al San Carlo, succedendo in tale ruolo a Rossini: durante questo periodo soggiornò per sei mesi a Vienna (1824), dove tuttavia non ebbe successo. Se fino a quel momento aveva coltivato uno stile marcatamente tardonapoletano, in una sorta di ripensamento compositivo iniziò ora a recepire le opere sperimentali scritte da Rossini a Napoli. L'apertura alle novità musicali, insieme alla fedeltà alle massime della Scuola napoletana, rimarranno da quel momento in poi il tratto caratteristico della sua scrittura compositiva. *Donna Caritea* (Venezia, 1826) costituisce la seconda opera decisiva della sua carriera. In quello stesso



anno, libero da impegni in Italia, Mercadante colse l'occasione per andare a Madrid, dove ricoprì le funzioni di direttore d'orchestra e direttore musicale dei Teatri reali e rappresentò anche due sue nuove opere, *Il posto abbandonato* e *I due Figaro*. Da questo ingaggio scaturirono altri incarichi a Lisbona (1827-1828) e Cadice (1829-1830). Nella stagione 1830-1831, poi, diresse nuovamente l'Opera di Madrid insieme a Ramón Carnicer e nell'aprile del 1831 tornò finalmente in Italia per fermarvi a lungo. Con *I normanni a Parigi* (Torino, 1832) Mercadante si presentò come compositore di cosiddetti "melodrammi romantici" alla Bellini. Dopo il matrimonio, prese il posto di Maestro di cappella del duomo di Novara (1833-1840), ma contemporaneamente scrisse varie opere per i teatri dell'Italia settentrionale. Nell'inverno 1835-1836 fu a Parigi per rappresentare *I briganti*. La conoscenza dell'opera francese ebbe riflessi nelle sue già citate "opere riformate" degli anni 1837-1840 (*Il giuramento*, *Le due illustri rivali*, *Il bravo*, *La vestale*), grazie alle quali per qualche anno divenne il compositore italiano più acclamato del suo tempo. Un successo che giunse al momento opportuno: intorno al 1840, Mercadante ottenne infatti la nomina a direttore del Conservatorio di Napoli – e, nella sua ottica, anche a capo della Scuola napoletana – battendo la concorrenza di Donizetti. La sicurezza economica che gli derivò da tale incarico gli permise di dedicarsi liberamente alla composizione, quindi di scrivere soprattutto musica orchestrale o

musica sacra per circostanze ufficiali. A partire dal 1843 il compositore assunse anche l'incarico di direttore dell'orchestra del San Carlo; rifiutò invece vari inviti a tornare a Parigi per qualche tempo. Negli anni Quaranta, insieme a Giovanni Pacini e al giovane Verdi, Mercadante formava la triade dei più acclamati compositori italiani d'opera, riscuotendo successo in particolare con le sue *Leonora*, *Orazi e Curiazi* e *La schiava saracena*. Nel 1857 dette l'addio alle scene con il *Pelagio*. La completa cecità, sopraggiunta nel 1862, lo obbligò a porre fine alla sua attività pubblica. Fino alla morte, avvenuta nel 1870, rimase tuttavia formalmente direttore del Conservatorio, continuando attivamente a impartire lezioni di composizione.

L'opera italiana in Spagna

Che un compositore formatosi a Napoli trascorresse una parte della sua vita lavorativa all'estero era tutt'altro che infrequente. Mentre però in città come San Pietroburgo, Lisbona o Stoccarda l'opera italiana era parte integrante della vita della corte locale, a Madrid essa ebbe sempre grandi difficoltà ad affermarsi contro la ricca tradizione del teatro di parola spagnolo, che peraltro era caratterizzato da una forte presenza di musiche di scena e di parti cantate. L'opera italiana veniva coltivata solo ed esclusivamente se un re aveva una particolare predilezione per essa. Da ultimo, Carlo IV nel 1794 aveva vietato in tutto il territorio spagnolo l'esecuzione di qualsiasi opera italiana, ravvisandovi una minaccia alla politica e alla morale. Uno stretto divieto che in realtà era stato allentato nel 1816, ma solo

relativamente alle opere buffe, le quali inoltre venivano cantate in spagnolo e presentavano dialoghi parlati al posto dei recitativi. Il risultato di conseguenza non era più un'opera buffa italiana, bensì una *tonadilla* spagnola con la musica di un compositore italiano. Furono influenti personalità dell'alta nobiltà, come ad esempio la contessa Benavides – nota attraverso la biografia di Boccherini –, a darsi da fare attivamente per far riammettere l'opera italiana a Madrid. In questo contesto va visto anche l'incarico madrilenno di Mercadante, il cui contratto prevedeva non solo la composizione di due opere nuove nella stagione 1826-1827, ma anche di mettere insieme una propria compagnia di canto italiana e di dirigere gli spettacoli che questa avrebbe dato a Madrid. Poiché a quel tempo nella capitale spagnola non esisteva un vero e proprio teatro d'opera, la compagnia operistica dovette esibirsi alternativamente nel Teatro de la Cruz e nel Teatro del Príncipe, entrambi teatri di parola. Mercadante inaugurò la stagione il 13 giugno 1826 con la *Zelmira* di Rossini, cui fecero seguito a breve distanza di tempo *La Cenerentola*, *La pietra del paragone* ed *Eduardo e Cristina*. Inoltre, furono messe in programma *La rosa bianca e la rosa rossa* di Johann Simon Mayr ed *Elisa e Claudio* e *Il posto abbandonato* dello stesso Mercadante.

A ciò si doveva aggiungere ancora *I due Figaro*, ma l'opera non fu autorizzata dalla censura. A rendere più scottante la circostanza fu il fatto che, secondo le forze politiche conservatrici, nel soggetto drammatico de *I due Figaro* sembrava

ravvisarsi proprio quella minaccia politica a causa della quale nel 1794 era stata vietata l'opera italiana in Spagna. Ciononostante, il lavoro svolto da Mercadante a Madrid deve essere considerato nel complesso come un esperimento riuscito. Dopo il suo ritorno in Italia, nell'ottobre 1826 venne nominato come suo successore il compositore catalano Ramón Carnicer, che negli anni seguenti avrebbe diretto e consolidato l'opera italiana a Madrid. Contemporaneamente si iniziarono la pianificazione e la costruzione di un vero e proprio teatro d'opera, l'odierno Teatro Real, la cui inaugurazione, avvenuta solo nel 1850, dimostra ancora una volta come l'opera italiana dovette superare non poche difficoltà prima di installarsi stabilmente nella capitale spagnola. Se il divieto di rappresentare *I due Figaro* fu dovuto a una decisione politica, lo stesso si può dire della sua prima rappresentazione in pubblico il 26 gennaio 1835, che avvenne in un momento in cui il Paese, dopo la morte di Ferdinando VII, era governato dalla vedova Maria Cristina, il cui diritto alla reggenza veniva contestato dall'ultra-conservatore nipote del re, Carlo. Di conseguenza la regina cercava il sostegno delle forze liberali; l'esecuzione de *I due Figaro* fu un segno delle possibilità offerte dal mutato clima politico.

Da Milano a Madrid

Perché dunque la censura madrilenna mise al bando la storia relativamente innocua in cui Figaro cerca di impadronirsi della dote di Inez, la figlia del conte d'Almaviva, cercando di farla sposare con un uomo del suo

ceto sociale? La risposta va cercata a monte della genesi del libretto, scritto da Felice Romani nel 1820 per Michele Carafa (1787-1872) per un'esecuzione alla Scala di Milano. Il compositore Carafa era il rampollo di una delle grandi famiglie nobiliari di Napoli, che anticamente aveva dato i natali a ben dieci cardinali e a un papa, ma era al contempo un fervente bonapartista. Il celebre librettista e poeta Felice Romani (1788-1865), invece, era originario di Genova e politicamente nutriva pensieri liberali, rimpiangendo per tutta la vita l'ideale della libera Repubblica di Genova. La base del suo libretto per l'opera di Carafa fu la commedia *Les Deux Figaro* dell'attore e drammaturgo Honoré-Antoine Richaud Martelly (1751-1817), rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1791 e ripresa più volte fino al 1813. Carafa forse l'aveva vista durante un suo soggiorno di studi a Parigi e l'aveva indicata a Romani nel 1820. Nella sua commedia, Martelly scrive il proseguimento di *Le Mariage de Figaro* di Beaumarchais: Figaro ora si è trasformato nel vero padrone del castello, manipolando abilmente il Conte. Persino la figlia del Conte, Inez, rinnega l'autorità paterna nel momento cruciale in cui viene obbligata a sposarsi. Decisivo è tuttavia il finale della commedia: una volta svelati i loschi piani di Figaro, il vecchio Figaro viene sostituito da un nuovo Figaro, che continuerà a fare il bello e il cattivo tempo esattamente come il precedente. Ma questo nuovo Figaro non è altri che Cherubino, che nel frattempo ha fatto effettivamente la carriera militare e – fattore decisivo – non è appunto un nobile! Se Beaumarchais con *Le Mariage de*



Frontespizio della Sinfonia dell'opera *I Due Figaro*, spartito per canto e pianoforte, Madrid, Biblioteca Histórica del Ayuntamiento.

Figaro aveva scritto una commedia che anticipava la Rivoluzione, con *Les Deux Figaro* Martelly mette in scena un pezzo post-rivoluzionario. Che Carafa e Romani abbiano attinto da questa commedia proprio nel 1820 (un anno dopo i decreti di Karlsbad e l'inizio della Restaurazione di Metternich nell'Impero Asburgico) e proprio a Milano (in un territorio soggetto all'Austria) per scrivere un'opera, può essere visto solo come un gesto politico, cioè come un modo sottile per manifestare la volontà della borghesia di opporsi a ogni tentativo di restaurazione. Proprio in ciò doveva consistere l'attrattiva del libretto per Mercadante, anch'egli liberale e amico di Carafa, che oltretutto voleva sfruttare la distanza geografica dall'Italia per mettere in musica un libretto che in patria, per rispetto nei confronti di Carafa, avrebbe altrimenti rifiutato. Sorprendentemente la rigida censura milanese approvò il libretto senza

interventi di sorta. Sicuramente il merito fu essenzialmente di Felice Romani, che modificò il testo di Martelly in due punti: nella sua commedia, l'autore francese fa entrare in scena un commediografo e un tragediografo – una prassi usuale in Francia nel Settecento – che intavolano con Figaro delle discussioni circa la natura del teatro, consentendogli così di dimostrare la sua statura intellettuale. Romani da un lato fonde queste due figure in quella del poeta teatrale Plagio, dall'altro inserisce volutamente dei richiami al libretto delle *Nozze di Figaro* che Lorenzo Da Ponte aveva scritto per Mozart. Con la figura del poeta teatrale, Romani riprende un'idea che aveva già collaudato nel 1814 nel libretto del *Turco in Italia* scritto per Rossini, e che gli aveva consentito di inserire nell'azione elementi metateatrali: da un lato, cioè, il personaggio del librettista commenta sulla scena

l'azione in corso, dall'altro, però, proprio nel far ciò contribuisce a svilupparla, per cui alla fine si confondono i confini tra finzione e realtà. Nel caso de *I due Figaro* si aggiunge anche il fatto che Figaro ha promesso a Plagio di fornirgli il soggetto di una commedia, come dice letteralmente il sottotitolo dell'opera, ovvero il suo piano per ingannare il conte e mettere le mani sulla dote della figlia. Ciò significa che Figaro usa il librettista come biografo inconsapevole della sua azione truffaldina. Non gli interessa, insomma, soltanto la dote di Inez, bensì anche deridere pubblicamente il conte nella futura commedia, aggiungendo al danno anche la beffa. Ma proprio in questo modo Figaro si fa lo sgambetto da solo, in quanto il comportamento maldestro di Plagio porta a scoprire le sue trame, e alla fine Figaro diviene la vittima della sua stessa ambizione e sete di vendetta. Il riferimento a Da Ponte risulta evidente in più punti, ma soprattutto nel Finale del Primo atto, che anche nel libretto di Romani è ambientato nel giardino del castello. Nel Secondo atto ci sono poi nuovamente problemi con una porta chiusa a chiave, solo che questa volta non si tratta degli appartamenti della Contessa, bensì della stanza di Susanna, nei cui armadi Figaro, alla presenza del Conte e della Contessa, scopre i due innamorati Cherubino e Inez. In questi riferimenti dapontiani si può ravvisare non solo un omaggio personale di Romani al suo anziano collega, ma anche il fatto che Romani poteva essere certo che il pubblico milanese avrebbe colto le allusioni a *Le nozze di Figaro*, dato che, dopo la prima rappresentazione a Milano

nel 1816, l'opera di Mozart veniva considerata un capolavoro assoluto. Pertanto queste citazioni sceniche vanno ben oltre la brillante trovata di spirito: Romani voleva che si capisse chiaramente che il suo libretto era la diretta prosecuzione dell'opera di Mozart e Da Ponte. La censura, dunque, non avrebbe potuto obiettare nulla rispetto a *I due Figaro* senza allo stesso tempo mettere in discussione il capolavoro mozartiano. Proprio questa concatenazione di fatti a Madrid non funzionò, poiché nella capitale spagnola si conosceva sì Beaumarchais, come autore rivoluzionario, ma si ignoravano completamente Mozart e Da Ponte. Mercadante dovette pertanto annacquare alquanto la vicenda per avere la possibilità di farla accettare alla rigida censura locale. La sua azione inizia con l'ultimo quadro del Secondo atto. Nel libretto di Romani in quel punto avviene un colpo di scena, quando Inez si rifiuta di ubbidire al padre. Quest'episodio fu ommesso interamente a Madrid. Attraverso Cherubino, il Conte viene a sapere che Figaro lo ha ingannato e lo vuole giustamente scacciare dal castello. La situazione viene salvata da Susanna, che implora il perdono per Figaro. Il diritto di grazia è la forma più sublime di espressione del potere nobiliare; pertanto nel momento in cui il Conte decide di esercitarlo diviene manifesto il vecchio ordinamento sociale. La stessa tendenza si ritrova anche nella distribuzione dei ruoli: Carafa aveva affidato la parte di Figaro a un baritono e quella di Cherubino a un basso buffo. Mercadante prevede, invece, per Figaro l'assai meno minaccioso registro di basso buffo,

mentre Cherubino è affidato ad un contralto. Ciononostante, anche nella versione di Mercadante sono conservati la mancanza di rispetto e persino il disprezzo di Figaro nei confronti della nobiltà, pertanto, a dispetto del finale più blando, anche *I due Figaro* resta un'opera incendiaria.

Una leggerezza apparente

Come abbiamo già visto, con la chiamata di Mercadante a Madrid si sperava di conquistare nuovi amici all'opera italiana. Il musicista italiano cercò di contribuire a questo intento anche attraverso la scelta dei soggetti delle sue due opere scritte per la capitale spagnola. Con *Il posto abbandonato*, un'opera di ambientazione militare, egli presentò una tipica opera con la liberazione finale del personaggio principale, in bilico fino all'ultimo tra la vita e la morte, nella quale un ufficiale condannato ingiustamente viene salvato quando è ormai ad un passo dalla fucilazione. Al contrario, la trama de *I due Figaro* era pensata come un *pendant* spensierato a quest'opera, non però secondo il modello delle farse buffonesche verso cui inclinano innumerevoli opere buffe napoletane, ma al contrario come una vera e propria commedia di carattere: Figaro già nel *Barbiere di Siviglia* dimostra di essere un servitore compiacente, che in cambio di monete sonanti mette in campo tutta la sua astuzia affinché il Conte possa sposare Rosina. Nelle *Nozze di Figaro* è stato premiato per i suoi servigi con una posizione importante nel castello del Conte e si ha quasi l'impressione che Figaro e il Conte abbiano stabilito tra loro una vera amicizia tra uomini. Che il

Un italiano a Madrid: musica spagnola ne “I due Figaro”

di Paolo Cascio e Victor Sánchez Sánchez

Conte, già insofferente della Contessa, voglia ad ogni costo avvalersi dello *ius primae noctis* con Susanna rappresenta il punto di svolta decisivo della “trilogia”: Figaro a quel punto non lavora più per il Conte, bensì contro di lui. Pur conservando l'apparenza del servitore fedele, mette in discussione sistematicamente l'autorità di Almaviva.

A dispetto del carattere serio dell'azione, *I due Figaro* si presenta come un soggetto divertente, che scorre via leggero e frizzante. Ciò non deve far dimenticare che questa leggerezza si fonda dal punto di vista tecnico su una grande professionalità. Si è già detto dell'assoluta perizia con cui Romani gioca con le convenzioni teatrali, con il passaggio dal giocoso al serio, dalla realtà scenica al metateatro; come caratteristica peculiare dell'opera va sottolineata ancora la mescolanza tra numeri solistici relativamente semplici sul piano musicale e scene concertate abbastanza complesse. I sei personaggi principali dell'opera vengono presentati in altrettanti numeri solistici. A Mercadante, dotato di una genuina vena melodica, viene in soccorso da questo punto di vista anche la grande tradizione della Scuola napoletana. Attraverso la combinazione di semplici melodie e di un gran numero di modelli di accompagnamento, il musicista riesce agevolmente a caratterizzare i personaggi e le loro azioni,

avvalendosi di differenti livelli stilistici e rispecchiando così la loro posizione sociale (Rossini a volte tralascia queste finezze). La modificazione del Finale consente inoltre a Mercadante di concludere l'opera con due arie altamente virtuosistiche di Cherubino e Susanna, nelle quali avrebbero potuto brillare le due primedonne della compagnia (Isabella Fabbrica e Letizia Cortesi).

Ciò viene controbilanciato dalla comicità delle situazioni, che si presentano soprattutto nel grande quartetto alla metà del Primo atto, nel Finale primo (costruito secondo il modello di Da Ponte) e nella scena nella stanza di Susanna (terzetto-sestetto). Nell'opera di Mercadante hanno invece meno importanza i duetti (vale a dire i conflitti privati tra i personaggi dell'azione), che compaiono solo nel caso di Susanna e Figaro e di Susanna e il Conte d'Almaviva, mentre manca il prevedibile duetto d'amore Inez-Cherubino, così come lo scontro diretto Figaro-Cherubino. (Nella seconda opera scritta da Mercadante per Madrid, *Il posto abbandonato*, è interessante notare esattamente il contrario: lì i duetti sono in primo piano rispetto alle arie solistiche.) Un caso a parte è il terzetto per voci femminili (Inez, Susanna e la Contessa) nel Primo atto, così come l'impiego di melodie e ritmi spagnoli, ai quali Mercadante ricorre in più punti, a iniziare dall'Ouverture – che

col titolo di *Sinfonia caratteristica spagnola* ebbe poi una vita autonoma rispetto all'opera – per finire con il bolero di Susanna o il polo di Susanna e Figaro.

Creando questa *couleur locale* e con l'idea di scrivere una commedia di carattere, Mercadante anticipa gli sviluppi futuri del genere operistico, sebbene l'esecuzione tardiva e limitata a Madrid de *I due Figaro* abbia impedito un'effettiva influenza di questi spunti sulla storia della musica posteriore. Lo stesso Mercadante, comunque, continuò ad impiegarli a lungo: si veda ad esempio la sua farsa in un atto *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, rappresentata all'inizio del 1831 a Cadice, e l'opera in quattro atti *La gioventù di Enrico v* (Milano, 1834), che possono essere viste come grandi studi di carattere su Don Chisciotte o su Falstaff e che, dal canto loro, preparano quell'analisi coerente della psicologia dei personaggi che caratterizzerà successivamente le sue già menzionate “opere riformate”. Essendo stata vietata nel 1826 la prima rappresentazione, l'opera *I due Figaro* ebbe un inizio difficile; che la prima esecuzione moderna dell'opera abbia luogo ora a Salisburgo sarebbe invece piaciuto a Mercadante, che per tutta la vita fu un ammiratore di Mozart e che, ancora studente, aveva già scritto varie raccolte di variazioni su temi mozartiani.

[Traduzione italiana a cura di Marco Marica.]



In queste pagine, bozzetti dei costumi di scena di Jesús Ruiz.

Dopo il successo dell'opera *Caritea regina di Spagna* (La Fenice, 21 febbraio 1826), Saverio Mercadante si mosse alla volta di Milano, probabilmente in vista di un nuovo contratto con La Scala, teatro dal quale mancava dal dicembre del 1822. In quella città, attivissima nel mercato culturale, incontrò un personaggio che sarebbe poi stato responsabile del suo espatio, l'impresario spagnolo Juan Cristóbal Fernandez de la Cuesta, inviato a Milano dai direttori del Teatro Príncipe di Madrid per contrattare una intera compagnia di cantanti italiani da portare nella capitale spagnola; che, fin dall'inizio del 1737, con l'arrivo di Farinelli alla corte di Filippo v, era diventata la più bella provincia musicale italiana. Nel corso dei decenni, le conseguenze di questo longevo e consolidato scambio culturale tra Italia e Spagna portarono Domenico Scarlatti e Luigi Boccherini ad essere nominati compositori di corte dai Borbone, procurarono a Rossini (sposato con la madrilenza Isabella Colbran) la commissione dello *Stabat Mater*, tramite il prelado spagnolo Manuel Fernández Varela, ed a Giuseppe Verdi l'invito del Teatro Real per allestire *La forza del destino*, occasione della quale il compositore approfittò per effettuare un lungo viaggio in Andalusia. Anche Mercadante subì il fascino, economico ed artistico, di un impiego in Spagna, e nel giugno del 1826 arrivò a Madrid, nominato direttore del Teatro Príncipe con

l'obbligo di comporre almeno due opere nuove all'anno e sovrintendere alla preparazione dei titoli della stagione. In aggiunta alle vantaggiose clausole economiche – Florimo parla di un contratto di sette anni con un assegno di 2.000 colonnati per stagione –, anche l'altissimo livello artistico della compagnia di cantanti con i quali Mercadante avrebbe lavorato (tra i quali Isabella Fabbrica, Letizia Cortesi, Giovanni Battista Montresor) lo spinse ad accettare questa nuova avventura. Appena arrivato al Teatro Príncipe, Mercadante – intelligentissimo musicista – decise di allestire per il pubblico spagnolo, tra gli altri titoli, la *Zelmira* e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e, solo dopo, un suo precedente titolo, rivisto e modificato per l'occasione, *Il posto abbandonato*. Le sue scelte furono premiate dal pubblico, che rispose con crescente fanatismo ai titoli presentati: la *Zelmira* (nella versione napoletana) riscosse un successo senza pari, mentre il *Barbiere* deliziosissimo, come sempre. Tra un allestimento e l'altro, intanto, Mercadante, trovava il tempo per completare il suo primo titolo appositamente scritto per Madrid, riutilizzando un libretto che Felice Romani aveva preparato nel 1820 per Michele Carafa, *I due Figaro* appunto. Sistematosi nella capitale spagnola, egli iniziò a comporre l'opera nell'agosto del 1826 e la terminò il 24 ottobre di quello stesso anno. Purtroppo le rappresentazioni



vennero proibite a prove iniziate, ufficialmente per motivi di censura, in realtà per le gelosie della prima donna, Letizia Cortesi, che non aveva accettato la presenza e l'importanza del ruolo affidato all'altra grande cantante, Isabella Fabbrica. L'opera rimase carta muta fino al gennaio del 1835, quando venne eseguita al Teatro Príncipe di Madrid per la prima ed ultima volta fino alla rinascita di quest'anno.

Quasi come omaggio verso il nuovo pubblico, nonché per la fascinazione nei confronti dell'universo musicale spagnolo appena conosciuto, Mercadante impiegò in quest'opera melodie assorbite ascoltando attentamente *tonadillas* e *sainetes*, che coloravano ogni spettacolo teatrale madrilenò, e usò danze caratteristiche dal ritmo marcato e dal forte sapore folklorico. Il nostro compositore seppe, con *I due Figaro*, "permearsi del carattere della musica spagnola" – come ebbe a dire un cronista coevo – trovando un'ottima fusione tra forme rossiniane e contenuti caratteristici.

Tra tutti i personaggi dell'opera Mercadante personalizzò con musica propriamente spagnola la coppia Figaro-Susanna. Lei, nella sua cavatina ("Colle dame più brillanti") si presenta in scena con un bolero in cui emerge la sua indole di donna astuta, capace di manovrare a suo vantaggio i piani altrui, uno "spirito folletto", come dirà Figaro nel corso dell'opera. Il bolero trova le sue lontane origini in Spagna, alla fine del XVIII secolo, nella contraddanza in tempo ternario, solitamente caratterizzato da uno spiccato ritmo puntato che gli conferisce un tocco malizioso e spigliato. Questa danza

affascinerà parecchi compositori nel corso dell'Ottocento: Weber, Auber, Chopin, Berlioz, Verdi, useranno il suo ostinato ritmico per impreziosire con colori spagnoli melodie dal carattere robusto ed energico. Da notare, in questa sede, che l'assimilazione della musica spagnola da parte di Mercadante, in loco e di prima mano, fu anche favorita dall'amicizia con il napoletano Federico Moretti, ex militare italiano di stanza a Madrid, dedicatosi completamente alla musica, sia come insegnante di chitarra che come compositore, con all'attivo la pubblicazione di numerosi ballabili, soprattutto bolero e tirana. Un altro momento di musica propriamente spagnola ne *I due Figaro* si trova nel battibecco del Secondo atto tra Figaro e Susanna ("In quegli'occhi oh bricconcella"), nel quale il soprano, lamentandosi, canta "brutta cosa è l'esser moglie d'un marito seccatore" in un Andante in 6/8 in fa minore, dalla melodia fortemente popolare. Si tratta di un polo, un canto andaluso nato nel XVIII secolo, in seguito codificato come uno dei moduli base del canto flamenco, nello specifico rientrante nella categoria di quelli dal metro di *soleá*. Il brano richiamò l'attenzione del pubblico e della critica, che, dopo la prima esecuzione del 1835, notò il "bellissimo polo, cantato con particolare fascino". Il polo, nel corso dell'Ottocento, conobbe anch'esso una ragguardevole diffusione grazie soprattutto a Manuel García (il primo Almaviva nel *Barbiere* rossiniano, nonché padre di María Malibrán), che ne compose numerosi, tra i quali il celeberrimo *Polo del contrabandista* che perfino Liszt e Schumann utilizzarono.

Il nocciolo musicale di più schietta derivazione spagnola rimane tuttavia la *Sinfonia caratteristica*, composta a mo' di ouverture, concepita come un brillante florilegio di danze spagnole, in un susseguirsi di temi scintillanti, ben riconoscibili dal pubblico dell'epoca. La Sinfonia si apre con un austero fandango in do minore, giocato con uno stile fugato. Questa danza, di discussa origine americana, si basava sull'ossessiva ripetizione di un disegno ritmico-melodico ciclico, che Mercadante utilizzò con abilità per costruire una perentoria introduzione. Segue un bolero in do maggiore, dall'accattivante ritmo puntato sottolineato da un'incontenibile sincope, che il compositore sfruttò come efficace accompagnamento per il primo tema della Sinfonia dal carattere leggero e grazioso. La tensione s'innalza con lo scarto armonico introdotto dalla successiva danza: la tirana. Con questo termine, in seguito, venne designata, quasi per antonomasia, la ballerina María del Rosario Fernández che, con le sue movenze sensuali, mandava in delirio il pubblico maschile. Di origine andalusa, questa danza, accompagnata spesso da un canto dal testo velatamente erotico, è in tempo ternario e, nella melodia, predilige i maliziosi intervalli di semitono, insistenti e sottili come un delicato gioco di corteggiamento. L'equilibrio armonico si ristabilisce con la proposta del solare do maggiore della successiva danza: la cachucha, nella quale Mercadante dà il meglio di sé. Originaria della città di Cadice, la cachucha divenne famosa in tutta Europa grazie alla celebre ballerina Fanny Elssler che ne incluse parecchie nel suo repertorio; una

popolarità che contagiò anche quel raffinato cultore del ritmo danzante che fu Johann Strauss (padre), il quale pubblicò con il numero d'opus 97, una *Cachucha-galopp* – che non certo a caso utilizza il modello melodico presente nella cachucha di Mercadante. In questa sezione della Sinfonia il nostro compositore introduce un travolgente crescendo (tributo a "papà" Rossini, nonché funzionale catalizzatore che porterà alla rutilante coda), nel quale coglie l'occasione per rendere omaggio al suo nuovo pubblico spagnolo citando il tema della Tirana del Trípili, una *tonadilla* composta da Blas de Laserna, celeberrima all'epoca. Nonostante la proibizione di rappresentare l'opera, la Sinfonia venne eseguita per la prima volta nel dicembre del 1826, riscuotendo immediatamente quello straordinario successo che si sarebbe ripetuto nei decenni a venire, quando fu abitualmente usata come musica da ballo; anni dopo il corrispondente da Madrid de «Le Courier des Théâtres» elogiava entusiasta questa pagina, capace di suscitare costantemente una "frenesia tale da raggiungere livelli indescrittibili". *I due Figaro* utilizza modelli formali già ben codificati da Rossini, per ospitare nuovi contenuti musicali ricevuti a prestito dalla tradizione musicale spagnola. Il debito rossiniano in alcune parti cantate è ancora evidente, ma d'altronde "tutti seguirono la stessa scuola [...] dell'Astro maggiore [...] come si faceva se non vi era altro mezzo per sostenersi?" ricordava Pacini ancora nel 1865. Tuttavia, questa prima opera spagnola di Mercadante vive di una sua freschezza che nulla ha da

invidiare ai titoli comici rossiniani, un po' per via della nuova linfa musicale che Madrid offrì al compositore pugliese, un po' per la nuova vena comica che coniuga l'umorismo benevolo delle beffe, anche un po' cattivelle, con ispirazioni teneramente sentimentali, che verranno carpite da Donizetti. La partitura de *I due Figaro* combina ritmi pungenti con un flusso melodico inarrestabile, un fraseggio chiaro sostenuto da una struttura del periodo musicale ben modellata, un'orchestra limpida e coloratissima nutrita di schemi armonici che, sebbene non complessi, risultano decisamente originali: tutti elementi che rendono il titolo di vivo interesse, degno lavoro destinato a concludere la trilogia musicale del Figaro: *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Le nozze di Figaro* di Mozart e, infine, *I due Figaro* di Mercadante.





È la vita stessa a dettare la commedia

Intervista ad Emilio Sagi a cura di Christian Arseni

È affascinante speculare sul futuro destino dei personaggi delle *Nozze di Figaro* di Mozart.

Come sarà nei giorni, nei mesi e negli anni successivi al matrimonio? Beaumarchais completò la sua trilogia di Figaro nel 1792, con *La Mère coupable*, ma già precedentemente altri autori francesi avevano iniziato a inventare i seguiti più disparati delle sue commedie di successo, *Le Barbier de Séville* e *Le Mariage de Figaro*. *Les Deux Figaro* di Honoré-Antoine Richaud Martelly andò in scena nel 1795 e nel 1820 servì da modello per un libretto di Felice Romani, musicato prima da Michele Carafa e quindi da altri quattro compositori. Saverio Mercadante pensava di farlo nel 1826 a Madrid, ma per via della censura *I due Figaro* poté essere rappresentato solo nel 1835. Su suggerimento di Riccardo Muti e sotto la sua direzione musicale l'opera vive ora a Salisburgo, poi a Ravenna, la sua prima rappresentazione moderna con la regia di Emilio Sagi.

La vicenda de *I due Figaro* si svolge dodici anni dopo il matrimonio di Figaro. Che fine hanno fatto i personaggi nel castello del Conte d'Almaviva?

La relazione tra Figaro e Susanna è diventata una routine, sebbene Susanna ami Figaro molto più di quanto lui la ami a sua volta. La Contessa e il Conte tengono in piedi il loro matrimonio con grande difficoltà,

tanto che il Conte si interroga sul suo amore per la moglie. Nell'opera di Mercadante hanno una figlia adolescente, Inez, che vorrebbe sposare un giovane non aristocratico, così come ha fatto il padre a suo tempo sposando la borghese Rosina.

Nel caso del matrimonio di Figaro e Susanna si trattava di eliminare gli ostacoli che si frapponevano alla relazione, in particolare le pretese erotiche del Conte nei confronti di Susanna. Ne *I due Figaro* si cerca invece di impedire un matrimonio combinato...

Susanna è una donna che ha sempre lottato, insieme al più ribelle Figaro, contro le rigide leggi della nobiltà. In quest'opera è lei a difendere la giovane Inez, che considera quasi come una figlia, affinché possa sposare l'uomo che ama. Tutto questo va contro gli interessi di suo marito Figaro, che cerca invece di far sposare la figlia del Conte ad un servitore, Torribio, un suo amico che si fa chiamare don Alvaro e si spaccia per un cavaliere di alto lignaggio.

Nell'opera di Michele Carafa, per il quale Felice Romani scrisse originariamente il libretto de *I due Figaro*, il ruolo di Cherubino viene cantato da un basso che, in un verso ommesso da Mercadante, si definisce un "uomo grande e grosso". In Mercadante invece, come in Mozart, Cherubino è un ruolo *en travesti*.

Come incide questa circostanza sulla nostra percezione del personaggio?

In primo luogo, il fatto che Cherubino sia interpretato da una donna, un mezzosoprano, offre un ventaglio più ampio di sensualità e ambiguità. Non potrei immaginare mai un Cherubino "grande e grosso". Per me Cherubino incarna l'autentico spirito della gioventù, fresca e libera. Penso che Cherubino, come lo stesso Mozart, non potrebbe vivere tanto a lungo da mettere su pancia ed avere una famiglia come si deve.

A prescindere dalla voce per cui è scritta la parte di Cherubino, l'elemento femminile ne *I due Figaro* di Mercadante svolge un ruolo più importante rispetto alla versione di Carafa anche sotto altri punti di vista: sia Susanna che la Contessa hanno una scena solistica nel Primo atto. Nel suo bolero Susanna rivela come sia riuscita con l'astuzia ad imporsi in un ambiente tutto al maschile, mentre la Contessa si lancia in una difesa appassionata del matrimonio d'amore. *I due Figaro* è forse un'opera che sta dalla parte delle donne?

Per fortuna! Dato che nel corso della storia l'intelligenza femminile è stata ostinatamente negata, le donne hanno dovuto sviluppare un'intelligenza parallela, assai più potente e rapida delle menti pigre degli uomini. Le donne de *I due Figaro* sanno bene come cavarsela

Ut Orpheus Edizioni e i capolavori della Scuola napoletana

di Roberto De Caro*

nelle difficoltà: sia la Contessa (che è, al contempo, una popolana e una cinica aristocratica), che Susanna, a dispetto delle limitazioni imposte dagli uomini, alla fine ottengono ciò che vogliono. Quando canta il suo bolero iniziale, Susanna è consapevole della propria superiorità in un ambiente ostile e maschilista.

Come *Il turco in Italia* di Rossini anche *I due Figaro* contiene una specie di effetto di straniamento, cui fa allusione anche il sottotitolo, *Il soggetto di una commedia*: già nella prima scena compare un poeta, che da questo momento in poi seguiamo nella composizione di un nuovo lavoro teatrale, e precisamente quella stessa commedia che vediamo rappresentata sul palcoscenico. Qual è la funzione di questo personaggio?

Plagio, come rivela il suo stesso nome, è un pessimo poeta e non inventa nulla, bensì "plagia": scrive solo quello che gli racconta Figaro e questi narra unicamente ciò che accade. La vita è infatti più ricca del teatro: è la vita stessa a dettare la commedia. Ciò che accade intorno a Plagio è più interessante della letteratura di bassa qualità. La vita è un'arte e Plagio copia dalla realtà senza accorgersene.

Diversamente dal libretto originale di Romani, l'opera di Mercadante non si conclude con la cacciata di Figaro dal castello. Al contrario, Figaro è perdonato dal Conte. Con questo atto di clemenza il Conte mette in mostra la sua autorità o piuttosto la

sua disperata debolezza? È difficile immaginare come continuerà la vita al castello...

Penso che perdonare non sia mai una dimostrazione di debolezza. Il Conte d'Almaviva perdona Figaro soprattutto perché glielo chiede Susanna, una donna che esercita una grandissima attrazione su di lui e per la quale il Conte ha un gran debole. La vita nel castello continuerà in modo abbastanza simile a quello che vediamo sulla scena. Susanna e Figaro, la Contessa e il Conte continueranno le loro relazioni cercando di addolcire le amarezze dovute alla routine.

All'inizio della sua carriera Mercadante, come praticamente tutti i suoi contemporanei, prese come modello Rossini. *I due Figaro* può competere con le opere comiche di Rossini? Trattandosi di un soggetto basato proprio sulla figura di Figaro il confronto con *Il barbiere di Siviglia* era inevitabile.

Certo che era inevitabile: a Madrid, negli anni in cui Mercadante scrisse *I due Figaro*, l'opera di Rossini e la figura di Figaro erano assolutamente popolari. Tuttavia Mercadante segue fedelmente la tradizione dell'opera buffa napoletana e non è un semplice imitatore di Rossini.

Il libretto allude a sua volta ripetutamente anche al *Figaro* di Mozart...

Il testo letterario su cui si basa il

libretto di Romani, *Les Deux Figaro* dell'attore comico francese Martelly, sfrutta l'esito della commedia di Beaumarchais. Pertanto il punto di partenza di Mozart e Mercadante è lo stesso. Inoltre Mercadante conosceva molto bene l'opera di Mozart.

Ancor più di Mozart e Rossini, Mercadante si è sforzato di evocare la Spagna anche musicalmente. Da spagnolo come giudica il risultato?

Rossini, come successivamente Mercadante, conosceva molto bene la musica spagnola e nella scena finale del suo *Barbiere di Siviglia* si potrebbero battere le mani e persino ballare. Mozart inserisce un fandango nel Terzo atto delle *Nozze di Figaro*, accentuando la sensualità di questo ballo popolare rispetto alla formalità aristocratica del minuetto. Già nella Sinfonia, Mercadante impiega un fandango, un bolero, una cachucha e una tirana, che ci portano direttamente all'Andalusia, ben nota al compositore. I personaggi popolareschi, Figaro e Susanna, sono caratterizzati chiaramente da melodie spagnole, basti pensare al polo che i due cantano nel Secondo atto, probabilmente strizzando l'occhio al pubblico madrilenno. Già in occasione della prima esecuzione, nel 1835, la stampa locale, come «La Revista Española» di Madrid, scriveva che "ne *I due Figaro* il maestro è riuscito a far suo il carattere della nostra musica". Sono assolutamente d'accordo con questo giudizio del critico madrilenno dell'epoca.



Jakob Hackert, *Porto di Santa Lucia*, 1771.

Nella pagina seguente, firma del compositore posta a conclusione del manoscritto dell'opera, Madrid, Biblioteca Histórica del Ayuntamiento.

Tra gli oltre 1.700 titoli che compongono il catalogo musicale di Ut Orpheus Edizioni (*Opera omnia* di Boccherini, Clementi e Geminiani, integrale dei madrigali di Monteverdi, etc.), si trova anche la collana *Napoli e l'Europa*, all'interno della quale spiccano i capolavori scelti da Riccardo Muti per il quinquennio che il Maestro, alla guida dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, ha voluto dedicare alla Scuola napoletana in collaborazione con i Festival di

Salisburgo e di Ravenna. *I due Figaro* di Mercadante è l'opera conclusiva di un ciclo che dal 2007 al 2011 ha visto riproporre melodrammi e componimenti sacri ingiustamente dimenticati o troppo poco frequentati. L'elenco struttura un affresco significativo e affascinante di una delle stagioni più felici della storia della musica europea: *La Vergine addolorata* di Alessandro Scarlatti, *Il ritorno di don Calandrino* di Cimarosa, *I pellegrini al sepolcro di Nostro*

Signore di Hasse, *Il matrimonio inaspettato* e la *Missa defunctorum* di Paisiello, il *Demofonte* e la *Betulia liberata* di Jommelli, cui va aggiunta, in fieri, l'*Ecuba* di Nicola Manfredi, del 1812, opera capitale che ebbe un'influenza profonda su Rossini. La decisione del Maestro Muti e dei due Festival organizzatori di non risolvere il progetto nel momento pur sommo della rappresentazione e dell'esecuzione, ma di promuoverlo attraverso i suoi sviluppi editoriali,

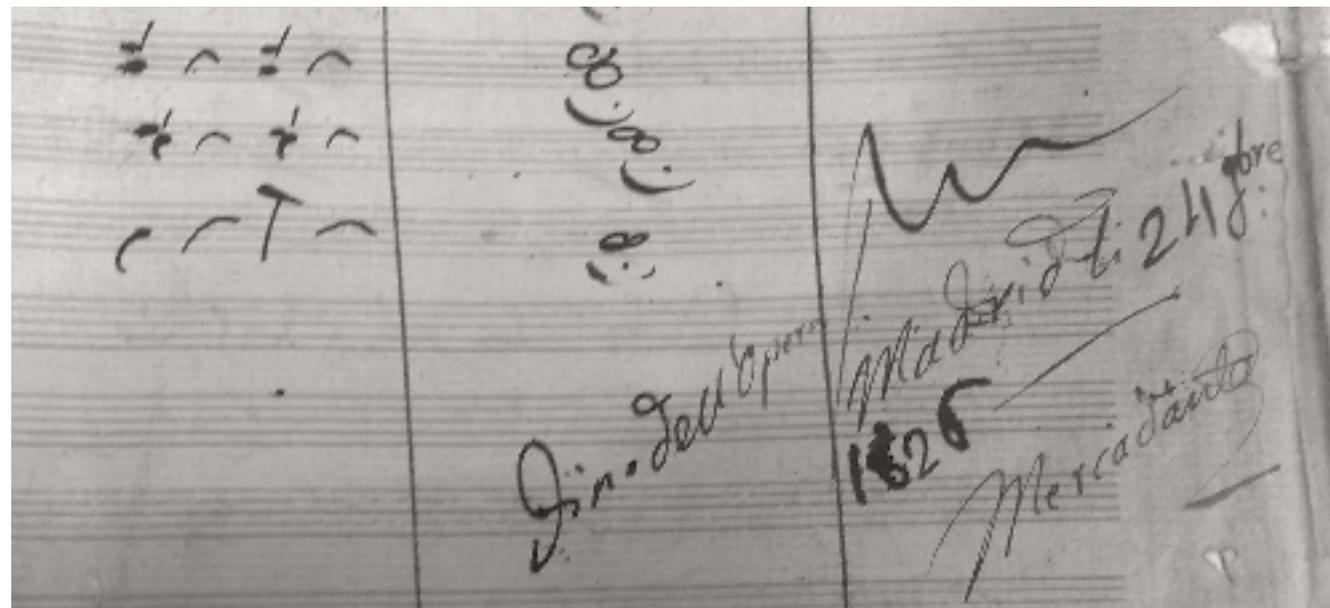
Gli artisti

consegnandone al presente e al futuro la memoria e la possibilità di ulteriori studi e interpretazioni, è di assoluto rilievo. Negli ultimi decenni numerose sono state in tutto il mondo le riproposizioni di grandi composizioni del passato, storicamente neglette ma certo meritorie di riprendere il posto che spetterebbe loro non solo nella storia della musica, ma anche e soprattutto nell'esperienza di fruitori appassionati e consapevoli. Tuttavia, troppo spesso tali lodevoli iniziative si sono esaurite nel breve giro di un concerto o di una messa in scena: avendo dimenticato

i promotori di dare esito editoriale e dunque pubblico alle loro riscoperte, tale prezioso patrimonio musicale è tornato a giacere silente nelle biblioteche da dove era stato tratto, nell'attesa un po' paradossale di una nuova eventuale riscoperta. Nel caso invece del progetto sulla Scuola napoletana, la casa editrice Ut Orpheus ha avuto l'onore di essere chiamata a svolgere il compito di riproposizione in partitura dei titoli in questione. Si è dunque innanzitutto affidata a musicologi qualificati la curatela dell'edizione critica delle musiche, base per le partiture, le

parti d'orchestra e le riduzioni per canto e pianoforte impiegate per le rappresentazioni e i concerti. Successivamente si è proceduto – e l'ingente lavoro è ancora da concludere – alla pubblicazione di tutto il materiale, cui Ut Orpheus ha deciso di affiancare spartiti monografici e antologie di arie e brani estratti dalle opere e dagli oratori che il Maestro Muti ha fatto rivivere, al fine di assicurare a questo magnifico tesoro sonoro la più ampia diffusione possibile.

* Presidente di Ut Orpheus Edizioni





A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode nel Conservatorio di San Pietro a Majella. Prosegue gli studi al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto, dove consegue il diploma in Composizione e Direzione d'orchestra.

Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso Cantelli di Milano gli assegna all'unanimità il primo posto, portandolo all'attenzione di critica e pubblico. L'anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo ha portato, nel 2010, a festeggiare i quarant'anni di sodalizio con la manifestazione austriaca.

Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugene Ormandy l'incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è direttore musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori

meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quelle *Dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio Abbiati della critica. Il lungo periodo trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige *L'Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell'aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia, una *Journée Riccardo Muti*, attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l'atteso concerto

di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia. Nel 2004 fonda l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale, fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane. La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento. Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nello ambito del progetto *Le vie dell'Amicizia* di Ravenna Festival in alcuni luoghi "simbolo" della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005) con il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i Musicians of Europe United, formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee. Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d'Onore in Francia (già Cavaliere, nel 2010 il Presidente

Nicolas Sarkozy lo ha insignito del titolo di Ufficiale) e il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d'argento per l'impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il Premio Wolf per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa. Ha diretto i Wiener Philharmoniker nel concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Großes Festspielhaus di Salisburgo. La costante collaborazione tra Riccardo Muti e i Wiener Philharmoniker nel 2010 ha compiuto 40 anni. A Salisburgo, per il Festival di Pentecoste dal 2007 al 2011, insieme all'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, ha affrontato un progetto quinquennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano. Da settembre 2010 è Music Director della prestigiosa Chicago Symphony Orchestra. Nello stesso anno è stato nominato in America "Musician of the Year" dalla importante rivista «Musical America». Nello scorso febbraio, in seguito alla esecuzione e registrazione live della *Messa da Requiem* di Verdi

con la CSO, vince la 53ª edizione dei Grammy Awards con due premi: Best Classical Album e Best Choral Performance. Nel marzo 2011, Riccardo Muti è stato proclamato vincitore del prestigioso premio Birgit Nilsson 2011 che gli verrà consegnato il 13 ottobre a Stoccolma all'Opera Reale alla presenza dei Reali di Svezia. A New York, nell'aprile 2011, ha ricevuto l'Opera News Award; e nel maggio 2011 gli è stato assegnato il Premio Príncipe de Asturias de las Artes, massimo riconoscimento artistico spagnolo, la cui cerimonia di consegna avverrà a Oviedo in autunno.

www.riccardomuti.com



Dopo il dottorato in Lettere e filosofia all'Università di Oviedo, sua città natale, ha proseguito gli studi in musicologia all'Università di Londra. Nel 1980 ha debuttato come regista con *La traviata* a Oviedo. Dal dicembre del 1990 fino alla fine del 1999 è stato direttore del Teatro de la Zarzuela di Madrid, dove ha esordito come regista nel 1982 con *Don Pasquale* e ha in seguito curato la regia di oltre venti opere e zarzuela. Dall'ottobre del 2001 all'agosto del 2005 è stato Direttore Artistico del Teatro Real di Madrid. Con un repertorio che spazia dalla zarzuela barocca al teatro musicale contemporaneo, Emilio Sagi è stato invitato da prestigiosi teatri d'opera e importanti festival sia in Spagna che all'estero: il Comunale di Bologna, La Fenice di Venezia, la Scala di Milano, Comunale di Firenze, Carlo Felice di Genova, São Carlos di Lisbona, Théâtre de l'Odéon e Théâtre du Châtelet di Parigi, Opera di Roma, Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, Los Angeles Opera, Washington National Opera, San Francisco Opera, Houston Grand Opera, Teatro Colón e Avenida di Buenos Aires, Teatro Municipal di Santiago del Cile, Volksoper di Vienna, New Israeli Opera di Tel Aviv, Grand Théâtre de Genève, Opéra de Montecarlo, Opéra national du Rhin di Strasburgo, Opéra national de Bordeaux, Opéra de Nice, Théâtre du Capitole di Tolosa, Opéra de Lausanne, Opéra Royal de Wallonie

di Liegi, Rossini Opera Festival di Pesaro, Nissay Theatre, Bunka Kaikan e New National Theatre di Tokyo, Osaka International Festival, Hong Kong Opera Festival, Teatro de la Maestranza di Siviglia, Teatro Campoamor di Oviedo, Teatro Arriaga e Palacio Euskalduna di Bilbao, Palau de les Arts di Valencia, Teatre del Liceu di Barcellona, Teatro de la Zarzuela e Teatro Real di Madrid. Dall'inizio del 2008 è Direttore Artistico del Teatro Arriaga di Bilbao. Tra i premi di cui è stato insignito, si ricordano nel 2006 il Premio Lírico Teatro Campoamor per la regia del *Barbiere di Siviglia* al Teatro Real e nel 2010 quello come miglior artista spagnolo della prestigiosa rivista «Ópera Actual».

Daniel Bianco



Ha studiato arti figurative, specializzandosi in scenografia per il teatro e il cinema. Nel 1983 si è trasferito a Madrid dove ha completato la sua formazione come assistente alla scenografia e ai costumi nell'ambito di 153 diverse produzioni liriche e teatrali e dove ha ben presto collaborato con registi di fama internazionale.

È stato Direttore tecnico del Teatro Nacional María Guerrero, della Compañía Nacional de Teatro Clásico e, fino al 2007, del Teatro Real a Madrid. Attualmente è vice Direttore artistico del Teatro Arriaga di Bilbao. Ha inoltre collaborato come scenografo in diverse produzioni liriche, teatrali, di zarzuela e danza in tutta la Spagna, con registi quali Michael Cacoyannis (*Medea*, con la compagnia teatrale di Nuria Espert), Lluís Pasqual (*Edipo xxi*), John Strasberg (*Cyrano de Bergerac*) e con le compagnie di danza di Cristina Hoyos (*Yerma*) e Sara Baras (*Mariana Pineda*, per la regia di Lluís Pasqual). Uno stretto sodalizio artistico lega Daniel Bianco a Emilio Sagi, con il quale, al Théâtre du Châtelet di Parigi, ha prodotto *Le Chanteur de Mexico*, *Die Feen* di Wagner, la zarzuela *La Generala* e il musical *The Sound of Music*. Per Emilio Sagi ha anche firmato le scene per *L'isola disabitata* di Manuel García, *Mirentxu* di Jesús Guridi, *El dúo de la africana* di Manuel Fernández Caballero e *El Caserío* di Guridi al Teatro Arriaga. Tra i suoi più recenti lavori si

annoverano *Le nozze di Figaro* al Teatro Real, all'Opera Nazionale Lituana e all'ABAO di Bilbao, *Giulio Cesare* al Teatro Argentino de La Plata e *Madama Butterfly* per la regia di Giancarlo del Monaco.

Jesús Ruiz



Nato a Córdoba, ha studiato storia dell'arte, design e composizione musicale. Dopo aver vinto il primo Concorso Nazionale per il design nel campo dell'opera Ciudad de Oviedo, ha iniziato la sua carriera collaborando con Emilio Sagi per *Die Zauberflöte* di Mozart.

Con oltre cinquanta produzioni al suo attivo, l'opera occupa un posto centrale del suo lavoro, ma ha anche curato i costumi per diverse produzioni teatrali, musicali, cinematografiche e di danza. I suoi impegni più recenti lo hanno portato, tra l'altro, al Théâtre du Châtelet di Parigi con *Die Feen* di Wagner (regia di Emilio Sagi), al San Carlo di Napoli con *La Partenope* di Leonardo Vinci (regia di Gustavo Tambascio), al Palau de les Arts di Valencia con *La vida breve* di de Falla e al National Centre for the Performing Arts di Pechino con *Tosca* (entrambe con la regia di Giancarlo del Monaco). Con *I due Figaro* di Mercadante Ruiz debutta al Festival di Salisburgo e al Ravenna Festival.

Eduardo Bravo



Ha iniziato la sua carriera come tecnico luci al Teatro de la Zarzuela a Madrid, sua città natale. Nel 1991 assume l'incarico di responsabile luci del Teatro de la Maestranza di Siviglia, inaugurato in occasione dell'Expo '92. Nel 1993 fa ritorno al Teatro de la Zarzuela, dove rimane fino al 2002 come vice Direttore tecnico. Come light designer, Eduardo Bravo ha operato soprattutto nel campo del teatro musicale. Produzioni di opere e zarzuela lo hanno portato nella maggior parte dei teatri e festival lirici spagnoli. È stato inoltre ospite al Nissay Theatre di Tokyo, all'Opéra Comique e al Théâtre du Châtelet di Parigi, al Theater an der Wien, all'Opera Nazionale Lituana, al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, al Teatro Teresa Carreño di Caracas, ai teatri d'opera di Lisbona, Anversa, Gand, Nizza, Monte Carlo, Trieste, Tolosa, Losanna, Liegi, Los Angeles e Washington, all'Edinburgh Festival e al Maggio Musicale Fiorentino. Oltre a collaborare regolarmente con Emilio Sagi, Eduardo Bravo ha curato le luci per allestimenti di Mario Pontiggia, Horacio Rodríguez Aragón, Serafín Guiscafré, Jonathan Miller, Gianfranco Ventura, Carlos Fernández de Castro, Javier Ulacia, Graham Vick, John Abulafia, Francisco Saura, John Dew, Paco Mir, Francisco Matilla, Curro Carreres, Francis Menotti, Susana Gómez, Ivan Stefanutti, Paolo Trevisi, Alfred Kirchner e Jaume Martorell.

Tra i suoi ultimi progetti si annoverano

La finta giardiniera (Maggio Musicale Fiorentino), *Doña Francisquita* (Théâtre du Capitole, Tolosa), *La Generala* e *La leyenda del beso* (Teatro de la Zarzuela, Madrid), *Luisa Fernanda* (Theater an der Wien), *Die Feen* (Théâtre du Châtelet, Parigi), *L'italiana in Algeri* (Opéra de Lausanne e ABAO, Bilbao), *Il barbiere di Siviglia* (Los Angeles Opera), *Il viaggio a Reims* e *Le nozze di Figaro* (Teatro Real, Madrid), *Mirentxu* (Teatro Arriaga, Bilbao), *L'incoronazione di Poppea* (Ópera de Oviedo), *Carmen* (Opéra Royal de Wallonie, Liegi) e *Iphigénie en Tauride* (Washington National Opera).

Nuria Castejón



Proveniente da una famiglia di lunga tradizione teatrale, ha fatto parte delle più prestigiose compagnie di danza spagnole. La sua carriera di coreografa è iniziata nel 1998 con *La tonadilla escénica* al Teatro de la Zarzuela di Madrid in collaborazione con Emilio Sagi. Hanno fatto seguito *Il barbiere di Siviglia*, *El gato con botas*, *La Parranda*, *Le Chanteur de Mexico*, *Luisa Fernanda*, *Rigoletto*, *Pan y toros*, *La Generala*, *Katiuska*, *Carmen* e *Le nozze di Figaro*. Contemporaneamente ha lavorato come coreografa anche per altri registi, tra cui Helena Pimenta (*A filha rebelde*, *2 caballeros de Verona*, *La Gran Vía* e *La noche de San Juan*), Tamzin Townsend (*El sueño de una noche de verano* e *Gran Vía esquina Alcalá*), Jesús Castejón (*El asombro de Damasco* e *La leyenda del beso*), Jaume Martorell (*Viva Madrid* e *Carmen*), Lluís Pasqual (*Don Giovanni*) e Mario Pontiggia (*La rondine* e *Pagliacci*). È ospite regolare della Compañía Nacional de Teatro Clásico, dove ha realizzato il movimento scenico e le coreografie in produzioni quali *El pintor de su deshonra* e *Manos blancas no ofenden* di Calderón (regia di Eduardo Vasco), *De cuándo acá nos vino* di Lope de Vega (regia di Rafael Rodríguez) e *Un bobo hace ciento* di Antonio de Solís y Rivadeneyra (regia di Juan Carlos Pérez de la Fuente). Nel 2010 ha debuttato al Teatro Real di Madrid, dove ha curato la regia e la coreografia del balletto *Bestiario*, musica di Miquel Ortega.

Walter Zeh



È nato a Vienna dove ha studiato presso il Conservatorio e la Hochschule für Musik. Nel 1970 è stato ingaggiato alla Wiener Staatsoper, con la quale ha collaborato per 32 anni. Nel contempo, si è esibito in tournée come cantante solista presso numerosi teatri d'opera e festival di prestigio, tra cui: la Bayerische Staatsoper di Monaco, la Deutsche Oper Berlin, il Teatro alla Scala di Milano, il Gran Teatre del Liceu di Barcellona, l'Opéra Bastille e il Palais Garnier di Parigi, il Festival di Salisburgo, il Festival di Pasqua di Salisburgo nonché in Giappone. Anche come cantante di Lieder e da concerto si è dedicato a un'intensa attività sia in patria che all'estero. Per le sue incisioni discografiche ha collaborato con i più importanti direttori d'orchestra.

Walter Zeh esercita da anni l'attività di maestro di canto e istruttore linguistico in produzioni liriche, tra l'altro, all'Opéra Bastille, al Festival di Salisburgo e al Festival di Pasqua. Come direttore di coro *free lance* collabora già dal 2002 in produzioni per il Festspielhaus Baden-Baden, il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, la RuhrTriennale, il Musikfest Bremen, la Konzerthaus Dortmund e il Lucerne Festival.

Nel 2002 Walter Zeh ha fondato il Philharmonia Chor Wien.

Antonio Poli



Nato a Viterbo, si è formato all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e studia attualmente con Romualdo Savastano. Ha ottenuto vari riconoscimenti tra cui il primo premio e il premio del pubblico al concorso internazionale di canto Hans Gabor Belvedere (Vienna, 2010).

Nel 2006 ha debuttato nella parte di Alessandro nel *Re pastore* di Mozart con la Roma Sinfonietta diretta da Marcello Panni. L'anno seguente ha interpretato il figlio di Bruschino nel *Signor Bruschino* di Rossini con l'Orchestra Nazionale di Santa Cecilia, diretta da Carlo Rizzari, regia di Daniele Abbado.

Nel 2008 ha fatto parte dell'Ensemble Giovani della Semperoper di Dresda e ha interpretato Arturo in un'esecuzione in forma di concerto della *Lucia di Lammermoor* al Concertgebouw di Amsterdam, successivamente rappresentata in forma scenica a Valencia.

Nel 2010 si è esibito nei ruoli del Pastore e del Giovane marinaio in una nuova produzione di *Tristano e Isotta* diretta da Gianluigi Gelmetti a Genova. A Graz ha debuttato come Don Ottavio nel *Don Giovanni*. Nell'estate dello stesso anno ha partecipato al progetto per giovani cantanti del Festival di Salisburgo. Recentemente, è stato Ismaele nel *Nabucco* diretto da Riccardo Muti all'Opera di Roma e Belmonte nel *Ratto dal serraglio* diretto da Gabriele Ferro.

In ambito concertistico ha interpretato il *Requiem* di Mozart a Forlì e Rieti con il London Symphony Chorus, la Maderna Orchestra e l'Orchestra Giovani Europei diretta da Paolo Olmi; si è esibito all'Auditorium Parco della Musica di Roma e per il K Festival con l'Orchestra Nazionale di Santa Cecilia diretta da Paul McCreech e a Palermo con l'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Lothar Koenigs. Ha inoltre cantato nei *Vesperae solennes de confessore* e nella *Krönungsmesse* di Mozart diretti da Andreas Engelhardt, nelle *Cantate massoniche* K 471 e K 623 con l'Orchestra di Roma e del Lazio diretta da Lu Jia e nel *Magnificat* di Johann Sebastian Bach diretto da Martin Weber. Nel gennaio 2009 ha cantato la *Petite messe solennelle* di Rossini a Toronto, eseguita successivamente anche al Reate Festival di Rieti. Nel 2010, in due concerti a Londra, ha presentato il programma del Festival di Salisburgo, mentre ad Amburgo ha interpretato il *Requiem polacco* di Penderecki diretto dallo stesso autore.

Asude Karayavuz



Nata a Istanbul nel 1982, dopo gli studi in flauto e pianoforte si è dedicata al canto seguendo i corsi di Payam Koryak presso il Conservatorio statale Mimar Sinan della sua città. Ha debuttato nel 2004 al Teatro di Stato di Istanbul come Marcellina nelle *Nozze di Figaro*, successivamente ha vinto il secondo premio al Siemens Opera Competition, che le è valso un periodo di studi al Mozarteum di Salisburgo e una borsa per seguire le masterclass di Edith Mathis, Elio Battaglia e Kurt Widmer. Durante il soggiorno salisburghese ha tenuto numerosi concerti al Mozarteum. È stata finalista nella Leyla Gencer Voice Competition di Istanbul nell'agosto 2006 e nello stesso anno ha interpretato Frau Reich in *Die Lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nikolai per l'Opera di Istanbul. L'anno successivo è stata ammessa all'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala, dove ha studiato sotto la guida di Leyla Gencer, Mirella Freni, Luciana Serra, Luigi Alva, Renato Bruson, Vincenzo Scalera, Antonio Albanese e Marco Gandini, conseguendo il diploma nel 2009. Nel 2008 è stata Cherubino nelle *Nozze di Figaro* alla Scala sotto la direzione di Giovanni Antonini e ha cantato come solista nei *Vesperae solemnes de confessore* di Mozart con l'Orchestra e il Coro della Scala, diretta da Myung-Whun Chung. Ha interpretato *Le voci sottovetro*

di Salvatore Sciarrino ed ha cantato come Clorinda nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi al Teatro Ponchielli di Cremona, diretta da Giorgio Bernasconi. Ha cantato nelle vesti di Pippetto nelle *Convenienze e inconvenienze teatrali* di Donizetti rappresentata nel 2009 alla Scala, sotto la direzione di Marco Guidarini, con la regia di Antonio Albanese. Nel luglio 2010 ha debuttato all'Arena di Verona nella *Carmen* diretta da Julian Kovatchev, con la regia di Franco Zeffirelli. Lo stesso anno ha interpretato Isabella nell'*Italiana in Algeri* al Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia, sotto la bacchetta di Alberto Zedda e la regia di Damiano Michieletto. Ha interpretato, infine, i ruoli di Flora nella *Traviata* e di Pisana nei *Due Foscari* con la direzione di Renato Palumbo al Teatro Verdi di Trieste.

Rosa Feola



Dopo aver intrapreso gli studi con Mara Naddei, si è diplomata in canto con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio Statale Giuseppe Martucci di Salerno nel 2008, dove si sta diplomando anche in pianoforte. Ha immediatamente superato la selezione per l'ammissione all'Opera Studio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dove ha avuto modo di diventare allieva effettiva di Renata Scottò. Nello stesso anno l'Accademia di Santa Cecilia e la Fondazione Ettore Paratore le hanno conferito una borsa di studio per continuare gli studi di perfezionamento a Roma. Nell'agosto 2009 ha partecipato a festival quali Knolwton (Canada), e Reate (Rieti), in entrambi i casi diretta da Carlo Rizzari, nonché al Pergolesi Spontini a Jesi. Nel settembre dello stesso anno è stata Corinna nel *Viaggio a Reims* diretto da Kent Nagano, con l'Orchestra e il Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, programmato dalla stessa Accademia presso la Sala Santa Cecilia del Parco della Musica di Roma, nell'ambito del Belcanto Festival. Nel 2010 è risultata vincitrice del secondo premio Operalia del premio Zarzuela e del premio del pubblico Rolex. Recentemente ha preso parte alla produzione di *Elisir d'amore*, nel ruolo di Adina, all'Opera di Roma.

Annalisa Stroppa



Inizia lo studio del pianoforte da giovanissima, affiancando gli studi musicali a quelli umanistici. Si laurea in Scienze dell'educazione presso la Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bergamo, per poi diplomarsi in Canto sotto la guida di Chu Tai Li, presso il Conservatorio Luca Marenzio di Brescia.

Ha partecipato a masterclass internazionali di canto, tecnica vocale, canto barocco, musica da camera e teatro lirico con docenti tra cui Daniela Dessì, Renato Bruson, Alfredo Speranza, Sonia Ganassi e Luciana D'Intino. Ha seguito corsi di perfezionamento in canto, recitazione ed interpretazione presso il Teatro Lirico Sperimentale Adriano Belli di Spoleto.

Ha ricevuto vari riconoscimenti ed è risultata vincitrice del XIII Torneo Internazionale di Musica, della seconda edizione del Concorso lirico internazionale Magda Olivero, del XXIV Concorso lirico internazionale Iris Adami Corradetti e della 63ª edizione del Concorso Comunità Europea indetto dal Teatro Adriano Belli di Spoleto. È finalista alla XLVII edizione del Concorso Francisco Viñas di Barcellona.

Nel giugno 2010 vince il primo premio assoluto al XVI Concorso internazionale Riccardo Zandonai a Riva del Garda, aggiudicandosi anche tre premi speciali: Fondazione Teatro San Carlo di Napoli, Tiroler Festspiele Erl e Mietta Sighele per una serie di concerti in Canada.

Come vincitrice del concorso Operalia 2009, ha cantato a Pécs (Ungheria) in un Concerto di gala in cui ha interpretato duetti di *Carmen* con Plácido Domingo; si poi è esibita presso la Šostakovič Grand Hall della Filarmonica di San Pietroburgo. Ha eseguito, in forma da concerto, la *Carmen* (nel ruolo del titolo) con il Coro e l'Orchestra Accademia I Filarmonici di Verona. Ha debuttato inoltre in titoli quali *Otello*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*, *La traviata* e *Rigoletto*.

Nel 2010 ha preso parte, come secondo cast, alla produzione della *Betulia liberata* diretta da Riccardo Muti, al Salzburger Festspiele e al Ravenna Festival. Nella scorsa stagione ha interpretato *Tragédie de Carmen*, adattamento di Marius Constant dell'opera di Bizet, al Teatro del Pavone di Perugia; in seguito ha ripreso *Carmen* al Teatro Sociale di Rovigo e al San Carlo di Napoli. È stata Orfeo in *Orfeo ed Euridice* di Gluck con l'Orchestra Sinfonica di Bari con la direzione di Bruno Aprea ed ha cantato nel *Requiem* di Mozart a Torino e al Teatro Massimo di Palermo.

Mario Cassi



Laureato in Economia, continua a perfezionarsi in canto con Bruno De Simone e Alessandra Rossi De Simone. Il debutto è nel 2001 con il Laboratorio "Voci in Musica" di Musica per Roma. Nel 2002 ha vinto il Concorso Toti Dal Monte e il premio speciale Cesare Bardelli al Concorso Viotti di Vercelli. Nel 2003 si è aggiudicato il premio Zarzuela al Concorso Operalia e nel 2004 ha ottenuto il secondo premio al Concorso Spiros Argiris. Ha lavorato con importanti direttori e registi.

Nel 2003 ha debuttato a Treviso nel ruolo di Dandini nella *Cenerentola* di Rossini. Successivamente ha interpretato Marcello nella *Bohème* a Cesena e, insieme agli altri vincitori di Operalia 2003, ha cantato con Plácido Domingo nel Concerto di gala all'isola di Mainau. Hanno fatto seguito *Così fan tutte* a Trieste, Lucca, Milano ed in tournée con il Piccolo Teatro di Milano; *La cambiale di matrimonio* al Festival Galuppi di Venezia; *La Cenerentola* a Pisa, Lucca e Livorno; *Gianni Schicchi* al Teatro Bucci di San Giovanni Valdarno.

Nel 2005, sotto la direzione di Patrick Fournillier, ha interpretato Valentin nel *Faust* al Ravenna Festival. Nello stesso anno è stato Plistene nella *Grotta di Trofonio* di Salieri cantata e incisa sotto la direzione di Christophe Rousset all'Opera di Losanna.

Al Regio di Torino ha debuttato come Prosdocimo nel *Turco in Italia*. Ha preso parte a *Giulio Cesare* (Achilla) al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi

con la regia di Irina Brook, per poi tornare a Losanna per *Così fan tutte* (Guglielmo). Di particolare rilievo il *Don Pasquale* (Dottor Malatesta) con la direzione di Riccardo Muti al Teatro Alighieri di Ravenna. Nel gennaio 2007 ha cantato *Falstaff* (Ford) accanto a Renato Bruson a Chieti e poi a Salerno, per poi debuttare al Comunale di Bologna nell'*Italiana in Algeri*. Nelle recenti stagioni ha interpretato: *Il Califfo di Bagdad* con Christophe Rousset; *Maria Stuarda* (Lord Guglielmo Cecil); *Un ballo in maschera* (Silvano); *Don Pasquale* in tour con il Ravenna Festival al Bolshoj di Mosca, a San Pietroburgo e al Singverein di Vienna; *La bohème* (Marcello); *Il matrimonio segreto* (Conte Robinson) e *Maria Stuarda* (Lord Guglielmo Cecil); *La Favorita*. Ha debuttato a Birmingham come Marcello con la CBSO diretta da Andriis Nelsons; è stato Figaro nel *Barbiere di Siviglia* a Liegi; Giorgino nel *Matrimonio inaspettato* diretto da Riccardo Muti a Ravenna e Piacenza.

Ha recentemente interpretato Valentino in *Faust* e Morales in *Carmen* in scena a Valencia; Patrocle in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma; *Elisir d'amore* a Bergamo; *Don Pasquale* in forma di concerto con la direzione di Riccardo Muti in tour a Parigi, Colonia e Liegi; *Carmina Burana* a Bari; *La Calisto* (Mercurio) al Théâtre des Champs-Élysées; *La bohème* e *Die Zauberflöte* a Liegi. È inoltre stato Silvio nei *Pagliacci* alla Scala di Milano e Belcore nell'*Elisir d'amore* a Nizza.

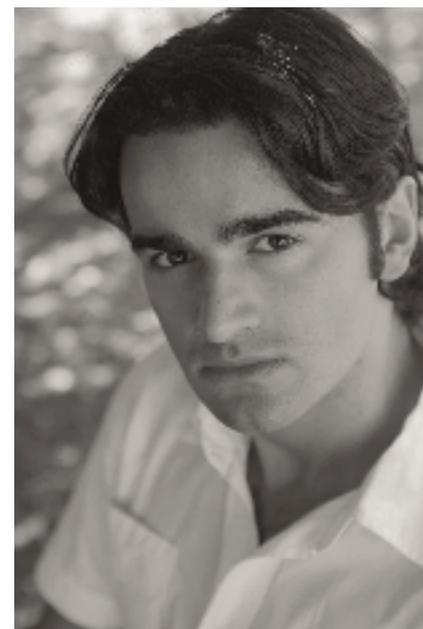
Eleonora Buratto



Nata a Mantova nel 1982, si è diplomata presso il Conservatorio Lucio Campiani della sua città nel 2006. Ha studiato sotto la guida di Luciano Pavarotti, Natale de Carolis, poi con Mirella Freni e con Paola Leolini. Ha partecipato alla masterclass tenuta da Enzo Dara presso il Conservatorio di Mantova, debuttando nel *Bastiano e Bastiana* di Mozart, allestito al Teatro Bibiena. Nel 2007 ha vinto la competizione Adriano Belli del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, dove è stata Musetta nella *Bohème* e Dirindina nella *Dirindina va a teatro* di Scarlatti. Nel giugno 2007 è stata Susanna nelle *Nozze di Figaro* all'Opera di Mahón a Minorca, mentre l'anno successivo ha interpretato Polly Peachum in *The Beggar's Opera* di Pepush al Teatro Comunale di Bologna e al Valli di Reggio Emilia. Presso il Wexford Festival Opera è stata Sofia nel *Signor Bruschino* e ha preso parte alle produzioni di *Old Maid and the Thief* di Gian Carlo Menotti e di *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti. Nello stesso anno ha cantato nei panni di Crobyle in *Thaïs* di Massenet per l'apertura della stagione del Regio di Torino, diretta da Gianandrea Nosedà. Ha successivamente interpretato Despina nel *Così fan tutte* di Mozart al Palau de les arts Reina Sofia di Valencia, è tornata a Torino per interpretare Chloe nella *Dama di picche* ed ha inoltre partecipato al Festival di Stresa del 2009

debuttando come Clorinda nella *Cenerentola*, diretta nuovamente da Gianandrea Nosedà. Lo stesso anno è stata Creusa nel *Demofonte* di Jommelli al Festival di Salisburgo, all'Opéra Garnier di Parigi e al Ravenna Festival diretta da Riccardo Muti, con la regia di Cesare Levi. Di recente ha interpretato di nuovo Musetta nella *Bohème* al Regio di Torino, sotto la bacchetta di Gianandrea Nosedà, successivamente portata in tournée a Shanghai. È stata inoltre Lorezza nel *Gianni di Parigi* di Donizetti al Festival di Martina Franca e Glauce nella *Medea* di Cherubini al Teatro Ponchielli di Cremona e poi a Brescia, Pavia e Como. Nello scorso aprile è stata Cleopatra nel *Giulio Cesare* di Händel diretta da Ottavio Dantone. Ha infine cantato arie d'opera e musiche da camera in numerosi concerti, tra i quali si ricordano quello in cui Luciano Pavarotti ha ricevuto il Premio Donizetti e il concerto per il sessantesimo anniversario dal debutto di Leo Nucci, al cui fianco si è esibita.

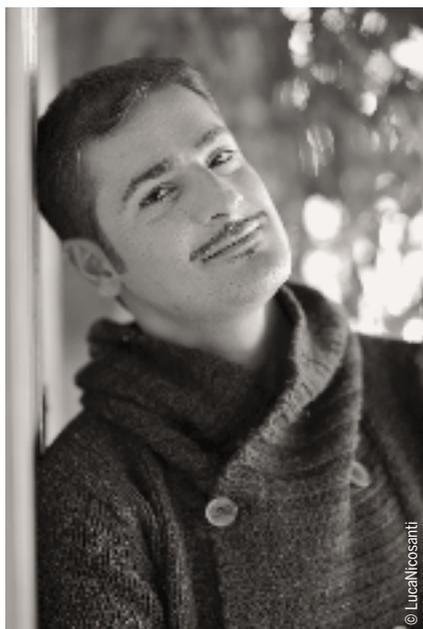
Anicio Zorzi Giustiniani



Fiorentino, ha intrapreso gli studi musicali di violino e canto presso il Conservatorio Luigi Cherubini della sua città; attualmente si perfeziona con Sherman Lowe, Jorge Ansorena, Fernando Cordeiro Opa. Ha partecipato a masterclass tenute da Rolando Panerai, Bruno de Simone, Filippo Maria Bressan, Joseph Loibl, Michael Aspinall, Regina Resnik. È risultato vincitore del VI Concorso internazionale di musica sacra di Roma nel 2007 e della XXXIX edizione del Concorso internazionale per cantanti Toti dal Monte di Treviso per il ruolo del Conte Errico nell'opera *La vera costanza* di Haydn, rappresentata nei teatri di Madrid, Treviso e Reggio Emilia. Ha mosso i primi passi artistici nella città natale cantando il *Te Deum* di Charpentier al Teatro della Pergola nel 2003; poi prendendo parte alle *Trois opéras-minutes* di Darius Milhaud al piccolo Teatro del Maggio Musicale Fiorentino ed interpretando il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e altri madrigali di Monteverdi presso la Galleria dell'Accademia di Firenze. Ha poi cantato nella *Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* di Francesca Caccini al Festival musicale di Belgrado. È stato Cecco nel *Mondo della luna* di Haydn a Prato; Beppe-Arlecchino nei *Pagliacci* a Budrio ed ha preso parte a *Acis and Galatea* di Händel diretto da Jonathan Webb a Pisa, Livorno, Lucca e Chieti. Nel 2005 ha debuttato nel ruolo del titolo in *Mitridate* di Porpora alla

Fenice di Venezia. Nell'ambito dell'Académie Lyrique di Vendôme nel 2007 è stato Tamino in *Die Zauberflöte*. Nel 2008 ha interpretato l'Abate di Chazeuil in *Adriana Lecouvreur* a Mantova, Tybalt in *Roméo et Juliette* a Novara e Alessandria e Cavalier Belfiore nel *Viaggio a Reims* a Jesi, produzione del Rossini Opera Festival di Pesaro, regia di Emilio Sagi. Nel febbraio 2010 ha interpretato Poisson in *Adriana Lecouvreur* al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e successivamente è stato di nuovo Tybalt in *Roméo et Juliette* a Verona. Nel 2010 ha debuttato nel ruolo del Conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a San Gallo. In campo concertistico si esibisce soprattutto come interprete di musica sacra; inoltre si dedica anche al repertorio liederistico. Ha preso parte a esecuzioni in forma di concerto di opere quali *Giove in Argo*, *Berenice* e *Ariodante* di Händel, con il Complesso Barocco diretto da Alan Curtis, al Theater an der Wien, a La Coruña e al Barbican Centre di Londra, dalle quali sono state tratte produzioni discografiche. La sua discografia comprende, inoltre, *Ezio* di Jommelli e *Ezio* di Händel, dirette da Alan Curtis e *Le disgrazie d'Amore* di Cesti sotto la direzione di Carlo Ipata.

Omar Montanari



© Luca Nicosanti

Nato a Riccione, si è diplomato in Canto al Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro, perfezionandosi successivamente con William Matteuzzi, Michael Aspinall, Paolo Zedda, Raina Kabaivanska e Renato Bruson.

Vincitore del 59° Concorso Adriano Belli di Spoleto, nel 2000 debutta in *Dido and Aeneas* (Aeneas) di Purcell all'auditorium Pedrotti di Pesaro. I suoi primi impegni lo hanno portato ad esibirsi in ruoli quali Geronimo e Conte Robinson nel *Matrimonio segreto*, Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*, Haly nell'*Italiana in Algeri*, Malatesta in *Don Pasquale*, Dulcamara nell'*Elisir d'amore*, Figaro nelle *Nozze di Figaro*, Leporello in *Don Giovanni*, Don Alfonso in *Così fan tutte*, Schaunard nella *Bohème* al Teatro Lirico Sperimentale Adriano Belli di Spoleto, successivamente portata in tournée in Giappone e rappresentata in altri teatri italiani, in Ungheria, Slovacchia e in Qatar. A Spoleto ha interpretato inoltre Don Carissimo nella *Dirindina va a teatro* di Scarlatti e il ruolo titolo nel *Pimpinone* di Albinoni. Nel 2002 ha debuttato nella parte di Trombonok nel *Viaggio a Reims* in una produzione del Festival Giovane al Rossini Opera Festival, dove è tornato nel 2005 come Conte Ludovico in *Arrighetto* di Carlo Coccia.

Più recentemente ha interpretato i ruoli di Dandini nella *Cenerentola* a Spoleto e in Giappone, di Don Alvaro nel *Viaggio a Reims* a Piacenza e di

Geronimo nel *Matrimonio segreto* a Istanbul, Ankara, Izmir e Spoleto, di Tagliaferro nella *Cecchina* ossia *la buona figliola* di Niccolò Piccinni a Sassari, di Johann nel *Werther* al Regio di Parma per la direzione di Michel Plasson; è stato di nuovo Haly al Teatro Regio di Torino, il Conte Robinson nel *Matrimonio segreto* a Spoleto e Don Magnifico nella *Cenerentola* in una produzione dell'Associazione Lirica e Concertistica Italiana.

Ha lavorato con direttori quali Giuliano Carella, Michel Plasson, Leopold Hager, Pietro Rizzo, Nino Rota, Marcello Panni, Diego Fasolis, Carlo Palleschi, e con registi come Dario Fo, Beppe de Tommasi, Ezio Toffolutti, Emilio Sagi, Giovanni Scandella, Giorgio Pressburger, Rosetta Cucchi, Roberto Recchia, Massimo Ranieri.

Speranza Scappucci



Si è diplomata prima col massimo dei voti in Pianoforte al Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma sotto la guida di Sergio Perticaroli e Fausto di Cesare, poi in Musica da camera. Ha perfezionato i suoi studi alla Juilliard School di New York, conseguendovi un Master in pianoforte sotto la guida di Gyorgy Sandor e un Master in Musica da camera e Accompagnamento per cantanti con Samuel Sanders.

Dal 2005 è maestro collaboratore principale per il repertorio italiano allo Staatsoper di Vienna, dove assiste regolarmente direttori quali Riccardo Muti, Zubin Metha, Seiji Ozawa, Daniele Gatti, Franz Welser Möst. Ha fatto parte dello staff musicale del New York City Opera dal 2001 al 2005. Nel 2007 è passata al Metropolitan di New York a fianco di James Levine ed è stata successivamente invitata ogni anno al Met come maestro collaboratore ospite. Al Salzburger Festspiele lavora regolarmente al fianco di Riccardo Muti (*Otello* 2008, *Moïse et Pharaon* 2009, *Orfeo ed Euridice* 2010).

Dal 2000 al 2006 ha lavorato quale maestro collaboratore al Glyndebourne Festival con Vladimir Jurowski, Philippe Jordan, William Christie, Emmanuelle Haim e con l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Negli Stati Uniti ha lavorato per Santa Fe Opera, Glimmerlass Opera, Juilliard Opera Center, Chicago Opera, Florida Grand Opera, Mostly Mozart Festival al Lincoln Center di New York,

International Vocal Arts Institute (con masterclass a Tel Aviv e Shanghai). In qualità di cembalista ha lavorato con Riccardo Muti al Festival di Pentecoste di Salisburgo e a Ravenna, Parigi, Las Palmas, Pisa, Piacenza ne *Il ritorno di don Calandrino* di Cimarosa (2007), ne *Il Matrimonio inaspettato* di Paisiello (2008), nel *Demofonte* di Jommelli (2009) e nella *Betulia liberata* di Mozart (2010). Sempre sotto la bacchetta di Muti a Vienna e a Tokio ha suonato il continuo in *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte*.

Quale pianista solista e nell'ambito liederistico ha debuttato alla Carnegie Hall e al Lincoln Center, Alice Tully Hall di New York nel 2001. Ha suonato in prestigiose masterclass con Luciano Pavarotti, Marilyn Horne, Fedora Barbieri e Renata Scotta.

Nella stagione 2006-2007, ha tenuto un concerto di musica da camera con il primo violino dei Wiener Philharmoniker, Rainer Kuchl. Ha inoltre tenuto concerti liederistici al Musikverein di Vienna e si è esibita al clavicembalo in un programma di musica barocca con strumentisti dei Wiener Philharmoniker.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi

Samuele Galeano**
Violetta Mesoraca
Stefano Gullo
Rachele Odescalchi
Camilla Mazzanti
Alessandro Cosentino
Mauro Massa
Francesca Palmisano
Roberta Mazzotta
Francesco Salsi
Costanza Scanavini
Antonella D'Andrea

violini secondi

Roberto Piga*
Cosimo Paoli
Andrea Vassalle
Carlotta Ottonello
Monica Vacatello
David Scaroni
Marco Nicolussi
Valentino Marongiu
Valentina Marra
Roberto Terranova

violenze

Flavia Giordanengo*
Clara Garcia Barrientos
Giacomo Vai
Luigi Capini
Chiara Murzi
Davide Bravo
Kristina Vojnyty
Valentina Rebaudengo

violoncelli

Matteo Parisi*
Marco Dell'Acqua
Luigi Gatti
Maria Francesca Passante
Angelo Zupi Castagno
Irene Zatta

contrabbassi

Amin Zarrinchang*
Laura Imparini
Marius Cojocar
Alessio Trapella

flauti e ottavini

Raffaele Bifulco*
Roberta Zorino

oboï

Angelo Principessa*
Gianluca Tassinari

clarinetti

Antonio Piemonte*
Dario Brignoli

fagotti

Corrado Barbieri*
Marco Perin

corni

Antonio Pirrotta*
Simone Ciro Cinque

trombe

Nicola Barattin*
William Castaldi

trombone

Gianluca Tortora

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

** spalla

* prime parti

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali con il contributo di ARCUS "Arte Cultura Spettacolo", Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".



© Silvia Lelli

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra la città di Piacenza e il Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di

loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. "Dopo un'esperienza improntata alla gioia dell'imparare e scevra dai vizi della routine e della competitività – sottolinea Riccardo Muti – questi ragazzi porteranno con sé, eticamente e artisticamente, un modo nuovo di essere musicisti". In questi anni l'Orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane, importanti tournée in Europa nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia e San Pietroburgo. All'intensa attività con il suo fondatore la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Jurij Temirkanov e Alexander Toradze.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha avviato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è protagonista in qualità di orchestra *in residence*. Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".

soprani

Monika Graessler
Natalia Hurst
Christiane Jank
Antoanetta Kostadinova
Ingeborg Piffel
Zsuzsanna Pszilosz
Barbara Sommerbauer
Marina Spielmann
Angela Wandraschek
Nozomi Yoshizawa

contralti

Johanna Graupe
Claudia Haber
Martina König
Olena Nechay
Beate M. Pomberger
Barbara Ramser
Sibylle Richards
Kanao Shimada

tenori

Rumen Dobrev
Werner Dubowy
Norman Elsässer
Tomasz Garbarczyk
Wolfgang Hampel
Kurt Kempf
Mario Labastida
Guillermo J. Pereyra
Josef Ziervogl

bassi

Akos Banlaky
Kiril Chobanov
Yevgen Gembik
Boris Lichtenberger
Christian Lusser
Clemens Mondolfo
Max Sahliger
Manfred Schwaiger
Jens Waldig

È stato fondato nel 2002 per iniziativa di Gerard Mortier e inizialmente, a seconda della produzione, prendeva il nome di Coro della RuhrTriennale o Festspielchor Baden-Baden. Dal 2006 il coro si esibisce come istituzione autonoma col nome di Philharmonia Chor Wien. Sotto la direzione, tra gli altri, di Claudio Abbado, Marc Minkowski, Kent Nagano, è stato invitato a produzioni liriche al Musikfest Bremen (*L'Arlésienne*), a Reggio Emilia e Ferrara (*Die Zauberflöte*), a Baden-Baden (*Parsifal*, *Die Zauberflöte*, *Tannhäuser*) e alla RuhrTriennale (*Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*). Nell'aprile del 2008 il coro ha partecipato alla tournée in Giappone del Festival di Salisburgo esibendosi nelle *Nozze di Figaro* sui palcoscenici di Nagoya, Osaka e Tokyo.

Sotto la direzione di Christian Thielemann, nel gennaio del 2009 il Philharmonia Chor Wien ha collaborato ad una produzione di *Der Rosenkavalier* al Festspielhaus Baden-Baden, che è stata ripresa in forma di concerto a Parigi e a Monaco. A Pentecoste del 2009 il coro è stato ospite del Festival di Baden-Baden nel nuovo allestimento di Robert Wilson di *Der Freischütz* diretto da Thomas Hengelbrock, una produzione ripresa, nell'agosto dello stesso anno, in forma di concerto al Festival di Lucerna. Sempre presso il Festspielhaus Baden-Baden, nel gennaio del 2010 il coro ha collaborato con Christian Thielemann

in occasione di una produzione dell'*Elektra* di Strauss. Oltre alle sue esibizioni operistiche, il Philharmonia Chor Wien svolge un'intensa attività concertistica. Per Capodanno e il Nuovo anno 2006-2007 ha cantato a Bochum i *Chichester Psalms* di Bernstein e brani da *Porgy and Bess* con i Bochumer Symphoniker sotto la direzione di Steven Sloane. In occasione della RuhrTriennale nell'autunno del 2007 il coro ha dato prova della sua versatilità collaborando sia nello spettacolo teatrale *Courasche oder Gott lass nach* di Wilhelm Genazino nella Gebläsehalle di Duisburg che nell'opera *Unter Eis* di Jörn Arnecke e Falk Richter nella Jahrhunderthalle di Bochum. Il Philharmonia Chor Wien è diretto dal suo fondatore Walter Zeh.

Il Teatro Alighieri



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 in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra. Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati 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'Alghieri 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 Giraltoni), *Vespri Siciliani* (1861, nella versione censurata *Giovanna de Guzman*, con Luigia Bendazzi), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con Cesira Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con Antonio Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con

Tina Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), *Isabeau* (1912, con la Llacer e De Muro), *Francesca da Rimini* (1921, con Maria Rakowska, Francesco Merli, Giuseppe Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: *Faust* di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Giuseppe Kaschmann e la direzione di Franco Faccio, *L'Africana* nel 1880, con la Teodorini e Battistini, *Carmen* e *Mignon* nel 1888, con Adele Borghi, il massenetiano *Re di Lahore* nel 1898, con Cesira Ferrani, Franco Cardinali, Mario Sammarco e la direzione di Arturo Toscanini, ma anche una berlioziana *Dannazione di Faust* nel 1904, con Giannina Russ e Giuseppe De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: *Lohengrin* nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, Hina Spani e Cesare Formichi, direttore Guarnieri), *Tristano* nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926, con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e *Walchiria* nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune, anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta *Cenerentola* di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il *Boris* del 1925, con Ezio Pinza e Augusta Oltrabella, direttore Guarnieri e addirittura una Straussiana *Salome*, nel 1911, con la declinante Bellincioni, direttore Ferrari. Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti

dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraltoni, 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 Alghieri 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. Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler. *Gianni Godoli*

un ringraziamento al Festival di Pentecoste di Salisburgo ed a Michael Wittmann, Christian Arseni e Roberto De Caro, autori dei saggi, per averne concesso la pubblicazione; e alla direttrice della Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid, Ascensión Aguerri Martínez

in copertina

immagine dei *Due Figaro* tratta dalle recite al Festival di Pentecoste di Salisburgo (fotografia di Silvia Lelli)

programma di sala a cura di

Cristina Ghirardini e Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta naturale
priva di cloro elementare
e di sbiancanti ottici

stampa

Grafiche Morandi, Fusignano