



Betulia liberata

di Wolfgang Amadeus Mozart

Teatro Alighieri
2, 4, 6 luglio, 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



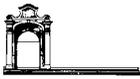
Comune di Ravenna

 Regione Emilia-Romagna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
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
Contship Italia Group
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 Cassa di Risparmio e Banca del Monte di Lugo
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Marinara
NapLEST viva napoli vive
Ordine dei Medici Chirurghi e Odontoiatri di Ravenna
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Trade
Reclam
Romagna Acque - Società delle Fonti
Sapir
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina



Presidente

Gian Giacomo Faverio

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
Glauco e Roberta Casadio, Ravenna
Margherita Cassis Faraone, Udine
Glauco e Egle Cavassini, Ravenna
Roberto e Augusta Cimatti, Ravenna
Manlio e Giancarla Cirilli, 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
Lucio e Roberta Fabbri, Ravenna
Gian Giacomo e Liliana Faverio, Milano
Paolo e Franca Fignagnani, Bologna
Domenico e Roberta Francesconi, Ravenna
Giovanni Frezzotti, Jesi
Idina Gardini, Ravenna
Stefano e Silvana Golinelli, Bologna
Roberto e Maria Giulia Graziani, Ravenna
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
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, 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

Paolo e Aldo Rametta, Ravenna
Romano e Maria Ravaglia, 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 Scaioli, 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 Cooperative P.L., Ra
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



RAVENNA FESTIVAL

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 e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani

Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Gianfranco Bessi

Antonio Carile

Alberto Cassani

Valter Fabbri

Francesco Giangrandi

Natalino Gigante

Roberto Manzoni

Maurizio Marangolo

Pietro Minghetti

Antonio Panaino

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

Betulia liberata

azione sacra in due parti KV 118

libretto di **Pietro Metastasio**
musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

(New Mozart Edition, Bärenreiter Kassel)

Riccardo Muti *direttore*
Marco Gandini *regia*
Italo Grassi *scene*
Gabriella Pescucci *costumi*
Marco Filibeck *luci*

Ozià Michael Spyres
Giuditta Alisa Kolosova
Amital Marta Vandoni Iorio
Achior Nahuel di Pierro
Cabri Barbara Bargnesi
Carmi Arianna Vendittelli

clavicembalo Speranza Scappucci

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Philharmonia Chor Wien

maestro del coro
Walter Zeh

nuovo allestimento
coproduzione Salzburger Festspiele, Ravenna Festival

Maria Grazia Martelli *direttore di scena*

Elisa Cerri *maestro di sala*

Davide Cavalli *maestro collaboratore*

Marcello Mancini *maestro alle luci*

Sachiko Horioka *assistente alla regia*

Mauro Tinti *assistente alla scenografia*

Luca Canfora *assistente ai costumi*

Anna Tondini *capo sarta*

Marta Benini, Manuela Monti *sarte*

Mariangela Righetti, Denia Donati, Maria Cristina Laghi *trucco e parrucco*

Mutina Eventi, Modena *realizzazione scenografie e materiale scenico*

Sartoria Tirelli, Roma *realizzazione costumi e calzature*

Betulia liberata

azione sacra in due parti

libretto di **Pietro Metastasio**

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Personaggi

Ozià, Principe di Betulia (tenore)

Giuditta, Vedova di Manasse (contralto)

Amital, Nobile donna israelita (soprano)

Achior, Principe degli Ammoniti (basso)

Cabri, Capo del popolo (soprano)

Carmi, Capo del popolo (soprano)

Coro degli abitanti di Betulia

Antonio Martinetti, **Toietta
di Giuditta**, pannello decorativo
(part.), Palazzo Vitelloni,
Ravenna, prima metà XVII sec.



Overtura

PARTE PRIMA

Ozia, Amital, Cabri e Coro

Recitativo

Ozia

Popoli di Betulia, ah qual v'ingombra
vergognosa viltà! Pallidi, afflitti,
tutti mi siete intorno! È ver, ne stringe
d'assedio pertinace il campo assiro:
ma non siam vinti ancor. Dunque sì presto
cedete alle sventure? Io, più di loro,
temo il vostro timor. De' nostri mali
questo, questo è il peggior: questo ci rende
inabili a' ripari. Ogni tempesta
al nocchier che dispera
è tempesta fatal, benché leggiera.

1. Aria

D'ogni colpa la colpa maggiore
è l'eccesso d'un empio timore,
oltraggioso all'eterna pietà.

Chi dispera non ama, non crede:
ché la fede, l'amore, la speme
son tre faci che splendono insieme,
né una ha luce se l'altra non l'ha.

Recitativo

Cabri

E in che sperar?

Amital

Nella difesa forse
di nostre schiere indebolite e sceme
dall'assidua fatica? Estenuate
dallo scarso alimento? Intimorite

dal pianto universal? Fidar possiamo
ne' vicini già vinti?
negli amici impotenti? In Dio sdegnato?

Cabri

Scorri per ogni lato
la misera città; non troverai
che oggetti di terror. Gli ordini usati
son negletti o confusi. Altri s'adira
contro il Ciel, contro te; piangendo accusa
altri le proprie colpe antiche e nuove;
chi corre, e non sa dove;
chi geme, e non favella; e lo spavento,
come in arida selva appresa fiamma,
si comunica, e cresce. Ognun si crede
presso a morir. Già ne' congedi estremi
si abbracciano a vicenda
i congiunti, gli amici; ed è deriso
chi ostenta ancor qualche fermezza in viso.

2. Aria

Ma qual virtù non cede
fra tanti oggetti e tanti
ad avvilir bastanti
il più feroce cor?

Se non volendo ancora
si piange agli altrui pianti,
se impallidir talora
ci fa l'altrui pallor?

Recitativo

Ozia

Già le memorie antiche
dunque andaro in oblio? Che ingrata è questa
dimenticanza, o figli! Ah ci sovvenga

chi siam, qual Dio n'assiste, e quanti, e quali prodigi oprò per noi. Chi a' passi nostri divise l'Eritreo, chi l'onde amare ne raddolci, negli aridi macigni chi di limpidi umori ampie vene ci aperse, e chi per tante ignote solitudini infeconde ci guidò, ci nutri, potremo adesso temer che ne abbandoni? Ah no. Minaccia il superbo Oloferne già da lunga stagion Betulia; e pure non ardisce assalirla. Eccovi un segno del celeste favor.

Cabri

 Sì; ma frattanto più crudelmente il condottier feroce ne distrugge sedendo. I fonti, ond'ebbe la città, già felice, acque opportune, il tiranno occupò. L'onda che resta, a misura fra noi scarsamente si parte; onde la sete irrita e non appaga, nutrisce e non estingue.

Amital

 A tal nemico, che per le nostre vene si pasce, si diffonde, ah con qual'armi resisterem? Guardaci in volto; osserva a qual segno siam giunti. Alle querele abili ormai non sono i petti stanchi dal frequente anelar, le scabre lingue, le fauci inaridite. Umor al pianto manca su gli occhi nostri, e cresce sempre di pianger la cagion. Né il mal più grande per me, che madre sono, è la propria miseria; i figli, i figli vedermi, oh Dio! Miseramente intorno languir così, né dal mortale ardore poterli ristorar; questa è la pena, che paragon non ha, che non s'intende

da chi madre non è. Sentimi, Ozia: tu sei, tu che ne reggi, delle miserie nostre la primiera cagione. Iddio ne sia fra noi giudice e te. Parlar di pace con l'Assiro non vuoi; perir ci vedi fra cento affanni e cento; e dormi? E siedì irresoluto e lento?

3. Aria

 Non hai cor, se in mezzo a questi miserabili lamenti non ti scuoti, non ti desti, non ti senti intenerir.

 Quanto, oh Dio, siamo infelici se sapessero i nemici, anche a lor di pianto il ciglio si vedrebbe inumidir.

Recitativo

Ozia

 E qual pace sperate da gente senza legge, e senza fede, nemica al nostro Dio?

Amital

 Sempre fia meglio benedirlo viventi, che in obbrobrio alle genti morir, vedendo ed i consorti e i figli spirar su gli occhi nostri.

Ozia

 E se né pure questa misera vita a voi lasciasse la perfidia nemica?

Amital

 Il ferro almeno sollecito ne uccida, e non la sete

con sì lungo morir. Deh Ozia, per quanto
han di sacro e di grande e terra e cielo,
per lui, ch'or ne punisce,
gran Dio de' padri nostri, all'armi assire
rendasi la città.

Ozia

Figli, che dite!

Amital

Sì, sì, Betulia intera
parla per bocca mia. S'apran le porte,
alla forza si ceda: uniti insieme
volontari corriamo
al campo d'Oloferne. Unico scampo
è questo; ognun lo chiede.

Coro

Al campo, al campo.

Ozia

Fermatevi, sentite. (Eterno Dio,
assistenza, consigli!) Io non m'oppongo,
figli, al vostro pensier: chiedo che solo
differirlo vi piaccia, e più non chiedo
che cinque dì. Prendete ardir. Frattanto
forse Dio placherassi, e del suo nome
la gloria sosterrà. Se giunge poi
senza speme per noi la quinta aurora,
s'apra allor la città, rendasi allora.

Amital

A questa legge attenderemo.

Ozia

Or voi

co' vostri accompagnate
questi che al Ciel fervidi prieghi invio,
nunzî fedeli in fra' mortali, e Dio.

4. Coro

Ozia

Pietà, se irato sei,
pietà, Signor, di noi:
abbian castigo i rei,
ma l'abbiano da te.

Coro

Abbian castigo i rei,
ma l'abbiano da te.

Ozia

Se oppresso chi t'adora
soffri da chi t'ignora,
gli empî diranno poi:
questo lor Dio dov'è?

Coro

Gli empî diranno poi:
questo lor Dio dov'è?

Recitativo

Cabri

Chi è costei, che qual sorgente aurora
s'appressa a noi; terribile all'aspetto
qual falange ordinata; e a paragone
della luna, del Sol bella ed eletta?

Amital

Alla chioma negletta,
al rozzo manto, alle dimesse ciglia,
di Merari è la figlia.

Ozia

Giuditta!

Cabri

Sì, la fida
vedova di Manasse.

Ozia

Qual mai cagion la trasse
dal segreto soggiorno in cui s'asconde,
volge il quart'anno ormai?

Amital

So ch'ivi orando

passa desta le notti,
digiuna i di: so che donolle il Cielo
e ricchezza e beltà; ma che disprezza
la beltà, la ricchezza; e tal divenne,
che ritrovar non spera
in lei macchia l'invidia o finta o vera.
Ma non saprei...

Giuditta e detti

Giuditta

Che ascolto, Ozia!

Betulia, aimè, che ascolto! All'armi assire
dunque aprirem le porte, ove non giunga
soccorso in cinque di! Miseri! E questa
è la via d'impetrarlo? Ah tutti siete
colpevoli egualmente. Ad un estremo
il popolo trascorse: e chi lo regge
nell'altro ruinò. Quello dispera
della pietà divina: ardisce questo
limitarle i confini. Il primo è vile,
temerario il secondo. A chi la speme,
a chi manca il timor: né in questo o in quella
misura si serbò. Vizio ed eccesso
non è diverso. Alla virtù prescritti
sono i certi confini; e cade ognuno,
che per qualunque via da lor si scosta,
in colpa egual, benché talvolta opposta.

5. Aria

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda
se torbido eccede,
se manca d'umor.

Si acquista baldanza
per troppa speranza,
si perde la fede
per troppo timor.

Recitativo

Ozia

Oh saggia, oh santa, oh eccelsa donna! Iddio
anima i labbri tuoi.

Cabri

Da tali accuse

chi si può discolpar?

Ozia

Deh tu, che sei

cara al Signor, per noi perdono implora;
ne guida, ne consiglia.

Giuditta

In Dio sperate

soffrendo i vostri mali. Egli in tal guisa
corregge, e non opprime; ei de' più cari
così prova la fede: e Abramo e Isacco,
e Giacobbe e Mosè diletta a lui
divennero così. Ma quei che osaro
oltraggiar mormorando
la sua giustizia, o delle serpi il morso
o il fuoco esterminò. Se in giusta lance
pesiamo i falli nostri, assai di loro
è minore il castigo: onde dobbiamo
grazie a Dio, non querele. Ei ne consoli
secondo il voler suo. Gran prove io spero
della pietà di lui. Voi che diceste
che muove i labbri miei, credete ancora
ch'ei desti i miei pensieri. Un gran disegno
mi bolle in mente, e mi trasporta. Amici,
non curate saperlo. Al sol cadente
della città m'attendi,
Ozia, presso alle porte. Alla grand'opra
a prepararmi io vado. Or, fin ch'io torni,

voi con prieghi sinceri
secondate divoti i miei pensieri.

Ozia e Coro

6. Coro

Ozia

Pietà, se irato sei,
pietà, Signor, di noi:
abbian castigo i rei,
ma l'abbiano da te.

Coro

Abbian castigo i rei,
ma l'abbiano da te.

Ozia

Se oppresso chi t'adora
soffri da chi t'ignora,
gli empî diranno poi:
questo lor Dio dov'è?

Coro

Gli empî diranno poi:
questo lor Dio dov'è?

Carmi, Achior e detti

Recitativo

Cabri

Signor, Carmi a te viene.

Amital

custodia delle mura
abbandonò?

Ozia

Carmi, che chiedi?

Carmi

Io vengo
un prigioniero a presentarti. Avvinto
ad un tronco il lasciaro
vicino alla città le schiere ostili:
Achiorre è il suo nome;
degli Ammoniti è il prence.

Ozia

E così tratta
Oloferne gli amici?

Achior

È de' superbi
questo l'usato stil. Per loro è offesa
il ver che non lusinga.

Ozia

I sensi tuoi
spiega più chiari.

Achior

Ubbidirò. Sdegnando
l'assiro condottier che a lui pretendà
di resister Betulia, a me richiese
di voi notizia. Io, le memorie antiche
richiamando al pensier, tutte gli esposi
del popol d'Israele
le origini, i progressi; il culto avito
de' numerosi dèi, che per un solo
cambiaro i padri vostri; i lor passaggi
dalle caldee contrade
in Carra, indi in Egitto; i duri imperi
di quel barbaro re. Dissi la vostra
prodigiosa fuga, i lunghi errori,
le scorte portentose, i cibi, l'acque,
le battaglie, i trionfi; e gli mostrai
che, quando al vostro Dio foste fedeli,
sempre pugnò per voi. Conclusi al fine
i miei detti così: "Cerchiam, se questi
al lor Dio sono infidi; e se lo sono,
la vittoria è per noi. Ma se non hanno

delitto innanzi a lui, no, non la spero,
movendo anche a lor danno il mondo intero”.

Ozia

Oh eterna verità, come trionfi
anche in bocca a’ nemici!

Achior

Arse Oloferne
di rabbia a’ detti miei. Da sé mi scaccia,
in Betulia m’invia;
e qui l’empio minaccia
oggi alla strage vostra unir la mia.

Ozia

Costui dunque si fida
tanto del suo poter?

Amital

Dunque ha costui
sì poca umanità?

Achior

Non vede il sole
anima più superba,
più fiero cor. Son tali
i moti, i detti sui,
che trema il più costante in faccia a lui.

7. Aria

Terribile d’aspetto,
barbaro di costumi,
o conta sé fra’ numi
o nume alcun non ha.

Fasto, furor, dispetto
sempre dagli occhi spira;
e quanto è pronto all’ira,
è tardo alla pietà.

Recitativo

Ozia

Ti consola, Achior. Quel Dio, di cui
predicasti il poter, l’empie minacce
torcerà su l’autor. Né a caso il Cielo
ti conduce fra noi. Tu de’ nemici
potrai svelar ...

Cabri

Torna Giuditta.

Ozia

Ognuno
s’allontani da me. Convieni, o prence,
differir le richieste. Al mio soggiorno
conducetelo, o servi: anch’io fra poco
a te verrò. Vanne, Achiorre, e credi
che in me, lungi da’ tuoi,
l’amico, il padre, il difensore avrai.

Achior

Ospite sì pietoso io non sperai.

Ozia, Giuditta e Coro

Ozia

Sei pur Giuditta, o la dubbiosa luce
mi confonde gli oggetti?

Giuditta

Io sono.

Ozia

E come
in sì gioconde spoglie
le funeste cambiasti? Il bisso e l’oro,
l’ostro, le gemme a che riprendi, e gli altri
fregi di tua bellezza abbandonati?
Di balsami odorati
stilla il composto crin! Chi le tue gote
tanto avviva e colora? I moti tuoi
chi adorna oltre il costume

di grazia e maestà? Chi questo accende
insolito splendor nelle tue ciglia,
che a rispetto costringe e a meraviglia?

Giuditta

Ozia, tramonta il sole;
fa che s'apran le porte: uscir degg'io.

Ozia

Uscir!

Giuditta

Si.

Ozia

Ma fra l'ombre, inerme e sola
così ...

Giuditta

Non più. Fuor che la mia seguace,
altri meco non voglio.

Ozia

(Hanno i suoi detti
un non so che di risoluto e grande,
che m'occupa, m'opprime.) Almen ... Vorrei ...
Figlia ... (chi 'l crederia! né pur ardisco
chiederle dove corra, in che si fidi.)
Figlia ... va: Dio t'inspira; egli ti guidi.

8. Aria

Giuditta

Parto inerme, e non pavento;
sola parto, e son sicura;
vo per l'ombre, e orror non ho.

Chi m'accese al gran cimento
m'accompagna e m'assicura:
l'ho nell'alma, ed io lo sento
replicar che vincerò.

9. Coro

Coro

Oh prodigio! Oh stupor! Privata assume
delle pubbliche cure
donna imbelles il pensier! Con chi governa
non divide i consigli! A' rischi esposta
imprudente non sembra! Orna con tanto
studio se stessa; e non risveglia un solo
dubbio di sua virtù! Nulla promette,
e fa tutto sperar! Qual fra' viventi
può l'Autore ignorar di tai portenti?

PARTE SECONDA

Ozia ed Achior

Recitativo

Achior

Troppo mal corrisponde (Ozia, perdona)
a' tuoi dolci costumi
tal disprezzo ostentar de' nostri numi.
Io così, tu lo sai,
del tuo Dio non parlai.

Ozia

Principe, è zelo
quel che chiami rozzezza. In te conobbi
chiari semi del vero; e m'affatico
a farli germogliar.

Achior

Ma non ti basta
ch'io veneri il tuo Dio?

Ozia

No: confessarlo
unico per essenza
debbe ciascuno, ed adorarlo solo.

Achior

Ma chi solo l'afferma?

Ozia

Il venerato
consenso d'ogni età; degli avi nostri
la fida autorità; l'istesso Dio
di cui tu predicasti
i prodigi, il poter; che di sua bocca
lo palesò; che, quando

se medesimo descrisse,
disse: "Io son quel che sono"; e tutto disse.

Achior

L'autorità de' tuoi produci in vano
con me nemico.

Ozia

E ben, con te nemico
l'autorità non vaglia. Uom però sei;
la ragion ti convinca. A me rispondi
con animo tranquillo. Il ver si cerchi,
non la vittoria.

Achior

Io già t'ascolto.

Ozia

Or dimmi:
credi, Achior, che possa
cosa alcuna prodursi
senza la sua cagion?

Achior

No.

Ozia

D'una in altra
passando col pensier, non ti riduci
qualche cagione a confessar, da cui
tutte dipendan l'altre?

Achior

E ciò dimostra
che v'è Dio, non che è solo. Esser non ponno
queste prime cagioni i nostri dèi?

Ozia

Quali dèi, caro Prence? I tronchi, i marmi
sculti da voi?

Achior

Ma se que' marmi a' saggi
fosser simboli sol delle immortali
essenze creatrici, ancor diresti
che i miei dèi non son dèi?

Ozia

Sì, perché molti.

Achior

Io ripugnanza alcuna
nel numero non veggo.

Ozia

Eccola. Un Dio

concepir non poss'io,
se perfetto non è.

Achior

Giusto è il concetto.

Ozia

Quando dissi perfetto,
dissi infinito ancor.

Achior

L'un l'altro include:
non si dà chi l'ignori.

Ozia

Ma l'essenze che adori,
se son più, son distinte; e, se distinte,
han confini fra lor. Dir dunque déi
che ha confin l'infinito, o non son dèi.

Achior

Da questi lacci, in cui
m'implica il tuo parlar, cedasi al vero,

disciogliermi non so: ma non per questo
persuaso son io. D'arte ti cedo,
non di ragione. E abbandonar non voglio
gli dèi che adoro e vedo,
per un dio che non posso
né pure immaginar.

Ozia

S'egli capisse
nel nostro immaginar, Dio non sarebbe.
Chi potrà figurarlo? Egli di parti,
come il corpo, non consta; egli in affetti,
come l'anime nostre,
non è distinto; ei non soggiace a forma,
come tutto il creato; e se gli assegni
parti, affetti, figura, il circoscrivi,
perfezion gli toglì.

Achior

E quando il chiami
tu stesso e buono e grande,
no 'l circoscrivi allor?

Ozia

No; buono il credo,
ma senza qualità; grande, ma senza
quantità, né misura; ognor presente,
senza sito o confine; e, se in tal guisa
qual sia non spiego, almen di lui non formo
un'idea che l'oltraggi.

Achior

È dunque vano
lo sperar di vederlo.

Ozia

Un dì potresti
meglio fissarti in lui: ma puoi frattanto
vederlo ovunque vuoi.

Achior

Vederlo! E come,

se immaginar no 'l so?

Ozia

Come nel sole
a fissar le pupille in vano aspiri,
e pur sempre e per tutto il sol rimiri.

10. Aria

Se Dio veder tu vuoi,
guardalo in ogni oggetto;
cercalo nel tuo petto,
lo troverai con te.

E se dov'ei dimora
non intendesti ancor,
confondimi, se puoi;
dimmi, dov'ei non è.

Recitativo

Achior

Confuso io son; sento sedurmi, e pure
ritorno a dubitar.

Ozia

Quando il costume
alla ragion contrasta,
avvien così. Tal di negletta cetra
musica man le abbandonate corde
stenta a temprar, perché vibrare appena
si rallentan di nuovo.

Amital e detti

Amital

Ah dimmi, Ozia,
che si fa, che si pensa? Io non intendo
che voglia dir questo silenzio estremo
a cui passò Betulia
dall'estremo tumulto. Il nostro stato
punto non migliorò. Crescono i mali,
e sceman le querele. Ognun chiedea

ieri aita e pietà; stupido ognuno
oggi passa, e non parla. Ah parmi questo
un presagio per noi troppo funesto!

11. Aria

Quel nocchier che in gran procella
non s'affanna e non favella,
è vicino a naufragar.

È vicino all'ore estreme
quell'infermo che non geme
e ha cagion di sospirar.

Recitativo

Ozia

Lungamente non dura
eccessivo dolor. Ciascuno a' mali
o cede o s'accostuma. Il nostro stato
non è però senza speranza.

Amital

Intendo:
tu in Giuditta confidi. Ah questa parmi
troppo folle lusinga.

Coro, Cabri e detti

Coro

(in lontanato)

All'armi, all'armi!

Ozia

Quai grida!

Cabri

Accorri, Ozia. Senti il tumulto
che fra' nostri guerrieri
là si destò presso alle porte?

Ozia

E quale

n'è la cagion?

Cabri

Chi sa?

Amital

Miseri noi!

Saran giunti i nemici.

Ozia

Corrasi ad osservar.

Giuditta, Coro e detti

Giuditta

Fermate, amici.

Ozia

Giuditta!

Amital

Eterno Dio!

Giuditta

Lodiam, compagni,
lodiamo il Signor nostro. Ecco adempite
le sue promesse: ei per mia man trionfa;
la nostra fede egli premiò.

Ozia

Ma questo
improvviso tumulto ...

Giuditta

Io lo destai;
non vi turbi. A momenti
ne udirete gli effetti.

Ozia

E se frattanto
Oloferne ...

Giuditta

Oloferne
già svenato mori.

Amital

Che dici mai!

Achior

Chi ha svenato Oloferne?

Giuditta

Io lo svenai.

Ozia

Tu stessa!

Achior

E quando?

Amital

E come?

Giuditta

Udite. Appena
da Betulia partii, che m'arrestaro
le guardie ostili. Ad Oloferne innanzi
son guidata da loro. Egli mi chiede
a che vengo e chi son. Parte io gli scopro,
taccio parte del vero. Ei non intende,
e approva i detti miei. Pietoso, umano
(ma straniera in quel volto
mi parve la pietà) m'ode, m'accoglie,
m'applaude, mi consola. A lieta cena
seco mi vuol. Già su le mense elette
fumano i vasi d'or; già vuota il folle
fra' cibi ad or ad or tazze frequenti
di licor generoso; e a poco a poco
comincia a vacillar. Molti ministri
eran d'intorno a noi; ma ad uno ad uno
tutti si dileguar. L'ultimo d'essi
rimaneva, e il peggior. L'uscio costui
chiuse partendo, e mi lasciò con lui.

Amital
Fiero cemento!

Giuditta

Ogni cemento è lieve
ad ispirato cor. Scorsa gran parte
era ormai della notte. Il campo intorno
nel sonno universal taceva oppresso.
Vinto Oloferne istesso
dal vino, in cui s'immerse oltre il costume,
steso dormia su le funeste piume.
Sorgo; e tacita allor colà m'appresso,
dove prono ei giacea. Rivolta al Cielo
più col cor, che col labbro: "Ecco l'istante",
dissi, "oh Dio d'Israel, che un colpo solo
liberi il popol tuo. Tu'l promettesti;
in te fidata io l'intrapresi; e spero
assistenza da te". Sciolgo, ciò detto,
da' sostegni del letto
l'appeso acciar; lo snudo; il crin gli stringo
con la sinistra man; l'altra sollevo
quanto il braccio si stende; i voti a Dio
rinnovo in sì gran passo,
e su l'empia cervice il colpo abbasso.

Ozia
Oh coraggio!

Amital
Oh periglio!

Giuditta
Apre il barbaro il ciglio; e, incerto ancora
fra 'l sonno e fra la morte, il ferro immerso
sentesi nella gola. Alle difese
sollevarsi procura; e gliel contende
l'imprigionato crin. Ricorre a' gridi;
ma interrotte la voce
trova le vie del labbro, e si disperde.
Replico il colpo: ecco l'orribil capo
dagli omeri diviso.
Guizza il tronco reciso

sul sanguigno terren: balzar mi sento
il teschio semivivo
sotto la man che il sostenea. Quel volto
a un tratto scolorir; mute parole
quel labbro articolare; quegli occhi intorno
cercar del sole i rai,
morire, e minacciar vidi, e tremai.

Amital
Tremo in udirlo anch'io.

Giuditta
Respiro al fine; e del trionfo illustre
rendo grazie all'Autor. Svelta dal letto
la superba cortina, il capo esangue
sollecita ne involgo; alla mia fida
ancella lo consegno,
che non lungi attendea; del duce estinto
m'involo al padiglion; passo fra' suoi
non vista, o rispettata, e torno a voi.

Ozia
Oh prodigio!

Cabri
Oh portento!

Achior
Inerme e sola
tanto pensar, tanto eseguir potesti!
E crederti degg'io?

Giuditta
Credilo a questo,
ch'io scopro agli occhi tuoi, teschio reciso.

Achior
Oh spavento! È Oloferne: io lo ravviso.

Ozia
Sostenetelo, o servi: il cor gli agghiaccia
l'improvviso terror.

Amital

Fugge quell'alma
per non cedere al ver.

Giuditta

Meglio di lui
giudichiamo, Amital. Forse quel velo
che gli oscurò la mente
a un tratto or si squarciò. Non fugge il vero,
ma gli manca il costume
l'impeto a sostener di tanto lume.

12. Aria

Prigionier, che fa ritorno
dagli orrori al dì sereno,
chiude i lumi a' rai del giorno,
e pur tanto il sospirò.

Ma così fra poco arriva
a soffrir la chiara luce:
ché l'avviva e lo conduce
lo splendor che l'abbagliò.

Recitativo

Achior

Giuditta, Ozia, popoli, amici: io cedo,
vinto son io. Prende un novello aspetto
ogni cosa per me. Da quel che fui
non so chi mi trasforma: in me l'antico
Achior più non trovo. Altri pensieri,
sento altre voglie in me. Tutto son pieno,
tutto del vostro Dio. Grande, infinito,
unico lo confesso. I falsi numi
odio, detesto, e i vergognosi incensi,
che lor credulo offersi. Altri non amo,
non conosco altro Dio che il Dio d'Abramo.

13. Aria

Te solo adoro,
mente infinita,

fonte di vita,
di verità;
in cui si muove,
da cui dipende
quanto comprende
l'eternità.

Recitativo

Ozia

Di tua vittoria un glorioso effetto
vedi, o Giuditta.

Amital

E non il solo. Anch'io
peccai; mi pento. Il mio timore offese
la divina pietà. Fra' mali miei,
mio Dio, non rammentai che puoi, chi sei.

14. Aria

Con troppa rea viltà
quest'alma ti oltraggiò,
allor che disperò
del tuo soccorso.

Pietà, Signor, pietà;
giacché il pentito cor
misura il proprio error
col suo rimorso.

Recitativo

Cabri

Quanta cura hai di noi, Bontà Divina!

Carmi, e detti

Carmi

Furo, o santa Eroina,
veri i presagi tuoi: gli Assiri oppresse
eccidio universal.

Ozia

Forse è lusinga
del tuo desio.

Carmi

No, del felice evento
parte vid'io; da' trattenuti il resto
fuggitivi raccolti. In su le mura,
come impose Giuditta al suo ritorno,
destai di grida e d'armi
strepitoso tumulto.

Amital

E qui s'intese.

Carmi

Temon le guardie ostili
d'un assalto notturno, ed Oloferne
corrano ad avvertirne. Il tronco informe
trovan colà nel proprio sangue involto:
tornan gridando indietro. Il caso atroce
spargesi fra le schiere, intemorite
già da' nostri tumulti; ecco ciascuno
precipita alla fuga, e nella fuga
l'un l'altro urta, impedisce. Inciampa e cade
sopra il caduto il fuggitivo: immerge
stolido in sen l'involontario acciaio
al compagno il compagno; opprime oppresso,
nel sollevar l'amico, il fido amico.
Orribilmente il campo
tutto rimbomba intorno. Escon dal chiuso
spaventati i destrieri, e vanno anch'essi
calpestando per l'ombre
gli estinti, i semivivi. A' lor nitriti
miste degli empi e le bestemmie e i voti
dissipa il vento. Apre alla morte il caso
cento insolite vie. Del pari ognuno
teme, fugge, perisce; e ognun del pari
ignora in quell'orrore
di che teme, ove fugge, e perché muore.

Ozia

Oh Dio! Sogno o son desto?

Carmi

Odi, o Signor, quel mormorio funesto?

15. Aria

Quei moti che senti
per l'orrida notte,
son queruli accenti,
son grida interrotte
che desta lontano
l'insano terror.

Per vincere, a noi
non restan nemici;
del ferro gli uffici
compisce il timor.

Recitativo

Ozia

Seguansi, o Carmi, i fuggitivi; e sia
il più di nostre prede
premio a Giuditta.

Amital

O generosa donna,
te sopra ogni altra Iddio
favori, benedisse.

Cabri

In ogni etade
del tuo valor si parlerà.

Achior

Tu sei
la gioia d'Israele,
l'onor del popol tuo...

Giuditta

Basta. Dovute

non son tai lodi a me. Dio fu la mente
che il gran colpo guidò; la mano io fui:
i cantici festivi offransi a lui.

Giuditta e Coro

16. Coro

Coro

Lodi al gran Dio che oppresse
gli empî nemici suoi,
che combatté per noi,
che trionfò così.

Giuditta

Venne l'Assiro, e intorno
con le falangi Perse
le valli ricoperse,
i fiumi inaridì.

Parve oscurato il giorno;
parve con quel crudele
al timido Israele
giunto l'estremo dì.

Coro

Lodi al gran Dio che oppresse
gli empî nemici suoi,
che combatté per noi,
che trionfò così.

Giuditta

Fiamme, catene e morte
ne minacciò feroce:
alla terribil voce
Betulia impallidì.

Ma inaspettata sorte
l'estinse in un momento,
e come nebbia al vento
tanto furor spari.

Coro

Lodi al gran Dio che oppresse

gli empî nemici suoi,
che combatté per noi,
che trionfò così.

Giuditta

Dispersi, abbandonati
i barbari fuggiro:
si spaventò l'Assiro,
il Medo inorridì.

Né fur giganti usati
ad assalir le stelle:
fu donna sola e imbelle
quella che gli atterri.

Coro

Lodi al gran Dio che oppresse
gli empî nemici suoi,
che combatté per noi,
che trionfò così.

Tutti

Solo di tante squadre
veggasi il duce estinto,
sciolta è Betulia, ogni nemico è vinto.

Alma, i nemici rei
che t'insidiano la luce
i vizi son: ma la superbia è il duce.

Spegnila; e spento in lei
tutto il seguace stuolo,
mieterai mille palme a un colpo solo.

Antonio Martinetti, **Giuditta
nell'atto di colpire Oloferne**,
pannello decorativo (part.),
Palazzo Vitelloni, Ravenna, prima
metà xvii sec.



Parte Prima

La città di Betulia è assediata dall'esercito assiro guidato da Oloferne. Il principe Ozia rimprovera gli abitanti della città perché non dimostrano sufficiente spirito di resistenza e perché a suo avviso l'eccessivo timore tradisce una scarsa fede in Dio.

La nobile israelita Amital e il capo del popolo Cabri descrivono a Ozia la situazione disperata in cui versa la città, che sta piegando anche i più forti. Ozia rammenta invano che in passato al popolo di Israele non è mai mancato l'aiuto divino.

In seguito all'assedio vengono a mancare acqua e cibo e la situazione è ormai divenuta insostenibile. Amital si appella dunque alla compassione di Ozia e lo incita ad arrendersi finalmente alla superiorità del nemico. Ozia dal canto suo è disposto a capitolare, ma vuole attendere ancora cinque giorni, durante i quali spera che Dio venga in soccorso della città. Tutti gli astanti invocano dunque Dio affinché abbia pietà di loro.

Si fa avanti Giuditta, una ricca vedova che conduce vita ritirata; costei rimprovera sia Ozia che il popolo, ricordando che è altrettanto deprecabile disperare della pietà divina quanto porre dei limiti alla medesima. Giuditta ammonisce a conservare intatta la fede in Dio anche nella disgrazia. Dice di avere in mente un grande piano, del quale però non rivela alcun dettaglio,

pregando unicamente gli astanti di sostenerla con la preghiera.

Dopo che Giuditta se ne è andata, Carmi fa entrare un prigioniero, il principe degli Ammoniti Achior, alleato degli Assiri. È stato messo al bando da Oloferne e lasciato in balia dei nemici perché ha parlato della potenza del Dio di Israele e ha osato mettere in dubbio la vittoria degli Assiri finché gli abitanti di Betulia rimarranno fedeli al loro Dio. Achior dipinge Oloferne come un uomo crudele e di incommensurabile superbia. Ozia decide di accogliere Achior fraternamente. Ritorna Giuditta vestita elegantemente, chiedendo che le vengano aperte le porte della città. Senza timore, saldamente ancorata alla sua fede in Dio, la donna si incammina verso l'accampamento nemico, accompagnata unicamente dalla sua ancella. Il suo agire suscita lo stupore di tutti.

Parte Seconda

In una lunga discussione teologica Ozia cerca di convincere Achior che Dio è uno solo e che sfugge all'immaginazione umana. Alla domanda se Dio sia visibile Ozia risponde che egli è presente in ogni cosa; Achior tuttavia non riesce a rimuovere i propri dubbi. Nel frattempo la situazione a Betulia non è affatto migliorata tanto che Amital coglie come un pessimo segno la rassegnazione del popolo che ha addirittura cessato di lamentarsi.

Dalle mura della città si alzano grida di allarme.

Giuditta fa ritorno rivelando di aver ucciso Oloferne. Racconta quindi della sua visita al campo assiro, della cena con Oloferne, di come questi abbia ecceduto con il vino e di come lei lo abbia decapitato con la sua stessa spada mentre il condottiero dormiva ubriaco.

Nel momento in cui Giuditta scopre il capo reciso di Oloferne, Achior sviene; la donna dice che Achior è stato sopraffatto dalla improvvisa rivelazione della verità. Tornato nuovamente in sé Achior si converte infatti al Dio di Israele. Anche Amital prende coscienza di aver peccato, di non aver creduto nella provvidenza divina e supplica Dio di aver pietà di lei. Ritorna Carmi con la notizia della carneficina che ha avuto luogo nell'accampamento nemico: il grande rumore che, su ordine di Giuditta, proveniva dalle mura di Betulia ha infatti inquietato gli Assiri, i quali, alla scoperta della morte di Oloferne, sono stati colti dal panico e si sono dati precipitosamente alla fuga, nella quale molti sono rimasti uccisi o feriti. Giuditta rifiuta di essere ringraziata per il suo operato, perché il merito va solamente a Dio, che ha guidato la sua mano. Insieme al popolo di Betulia intona un inno di lode a Dio.

Antonio Martinetti,
**Glorificazione di Giuditta con
la testa di Oloferne**, pannello
decorativo (part.), Palazzo
Vitelloni, Ravenna, prima metà
XVII sec.



Le due Betulie

Walter Dobner

“Il fatto che a quattordici anni Mozart abbia incontrato a Napoli Niccolò Jommelli e che entrambi abbiano musicato un testo scritto dal medesimo librettista mi ha fatto venire l'idea di rappresentare queste due opere insieme”, spiega Riccardo Muti, motivando la sua decisione di mettere in programma per il Festival di Pentecoste di Salisburgo del 2010 le versioni della *Betulia liberata* di Mozart e di Jommelli.

L'intenzione non è certo quella di un banale confronto tra le due opere: “Il pubblico deve farsi da solo un'idea di quanto sia stato diverso l'approccio di due compositori del XVIII secolo al medesimo soggetto. Va ricordato, comunque, che essi hanno musicato il libretto di Pietro Metastasio in maniera diversa. Ma la storia è la stessa”.

Il soggetto è tratto dal Vecchio Testamento, dal libro apocrifo di Giuditta: “Racconta del coraggio di una donna che si reca negli accampamenti dei nemici assiri e uccide il loro condottiero Oloferne affinché il proprio popolo possa riconquistare la libertà. Un tema che, nel corso dei secoli, ha ispirato non solo i musicisti, tanto che – ricorda Muti – sono numerose le rappresentazioni pittoriche di questo soggetto”.

La storia della messa in musica della *Betulia liberata* ha inizio nel 1734 con Georg Reutter figlio. Fino al 1805 sarebbero state realizzate quasi 40 versioni di questo libretto. Niccolò

Jommelli se ne occupò già nel 1743, dando alla storia la forma di un oratorio che, anche dopo la sua morte avvenuta nel 1774, continuò ad essere rappresentato con successo, come nel 1786 al King's Theatre di Londra. “Il manoscritto è molto chiaro, sia nella dinamica sia nel fraseggio. Ma la precisa indicazione degli accenti si ritrova più tardi anche in Mozart”, afferma Muti collegando la partitura di Jommelli con quella del compositore salisburghese. Mozart compose *La Betulia liberata* su commissione dell'appassionato di musica e mecenate Giuseppe Ximenes Principe d'Aragona, che egli conobbe durante il suo primo viaggio in Italia, nel 1771 a Padova. Proprio in quella città ne era prevista, per la Quaresima del 1772, la prima esecuzione: ma né la prima né successive esecuzioni videro mai la luce durante la vita di Mozart. Qualsiasi attribuzione di genere per la *Betulia* mozartiana, scritta nel 1771 dopo il rientro a Salisburgo dall'Italia, continua a rimanere ambigua. Secondo Riccardo Muti: “Non è chiaro se si tratti di un'azione sacra o di un'azione teatrale.

Un quesito che comunque si pone per altre opere sino alla fine del XIX secolo. Si pensi, per esempio, all'opera di Rossini *Moïse et Pharaon*, la cui prima versione, *Mosè in Egitto*, è un'azione sacra. Il dubbio relativo a quale genere attribuire la *Betulia liberata* di Mozart è stato risolto per lo più ricorrendo alla rappresentazione

in forma di concerto. Ma esistono altrettante argomentazioni per una sua realizzazione scenica. Del resto, oggi si cerca sempre più spesso di portare in scena oratori e passioni”. Così, anche per accentuare le divergenze tra la versione di Jommelli e quella di Mozart, Muti ha scelto di “realizzare scenicamente la *Betulia* di Mozart, senza dimenticare l'argomento sacro, e di eseguire invece quella di Jommelli in forma di concerto, poiché in questo caso ci troviamo indubbiamente di fronte ad un oratorio”.

nelle pagine seguenti,
alcune fotografie di scena
realizzate da Silvia Lelli
in occasione dell'allestimento
della *Betulia liberata* al Festival
di Pentecoste di Salisburgo





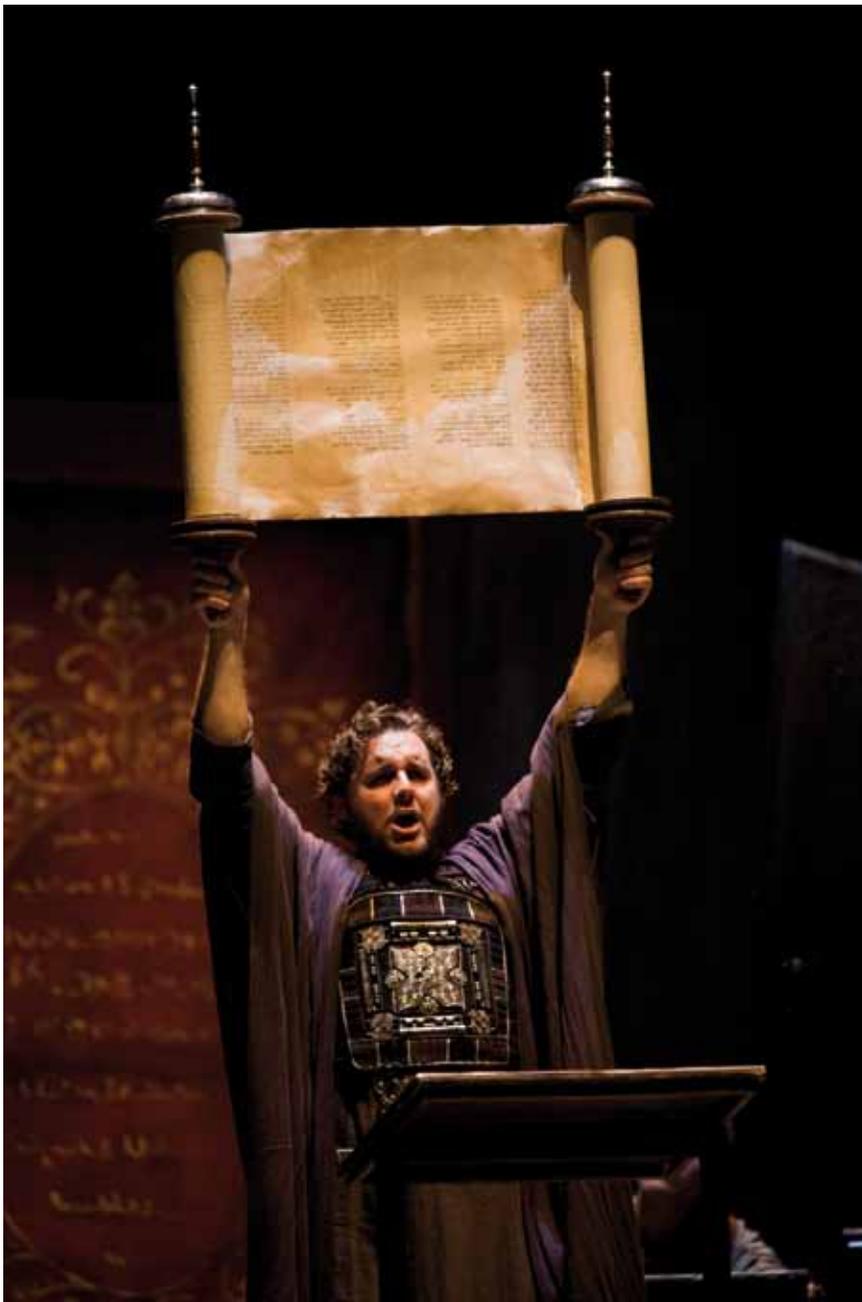












Il giovane Mozart e il Vecchio Testamento

L'azione sacra *Betulia liberata* KV 118

Bernd Edelmann

“A Padova abbiamo visto tutto quello che si poteva vedere in un giorno, dato che neanche qui abbiamo avuto pace e Wolfgang ha dovuto suonare in due luoghi diversi. Gli è stato commissionato anche un lavoro, deve comporre un oratorio per Padova, può farlo quando avrà tempo”. Così scriveva Leopold Mozart riferendosi al fitto programma del 13 marzo 1771, giorno in cui i Mozart padre e figlio si fermarono a Padova. Wolfgang suonò il clavicembalo nella casa del compositore Giovanni Battista Ferrandini e l'organo nella chiesa di Santa Giustina, ottenendo immediatamente l'incarico di musicare il libretto dell'azione sacra *Betulia liberata* di Metastasio. Il committente era don Giuseppe Ximenes, principe d'Aragona, un nobile di origine spagnola che viveva a Padova e che, essendo un grande amante di musica ed esperto musicofilo, organizzava spesso accademie musicali nel suo palazzo. Don Ximenes stimava maggiormente i compositori come Johann Adolph Hasse, che scrivevano secondo “i veri principi del contrappunto”, piuttosto che i musicisti contemporanei più giovani. Pertanto se il principe d'Aragona si rivolse all'allora quindicenne Mozart ciò fu dovuto non solo al sensazionale successo che questi aveva avuto con l'opera *Mitridate, re di Ponto* a Milano (1770), ma anche e soprattutto perché Mozart, grazie alla più che

brillante prova di contrappunto e alla successiva ammissione all'Accademia de' Filarmonici di Bologna (nel marzo 1770), aveva ottenuto la benedizione di padre Martini, la massima autorità in fatto di contrappunto dell'epoca. Nel giudicare la *Betulia liberata* di Mozart bisogna considerare dunque non solo in generale la tradizione dell'oratorio in cui essa si inserisce, ma anche nello specifico il gusto conservatore del committente, che probabilmente non fece alcun mistero delle sue preferenze musicali. Inoltre, in quello stesso anno a Padova era stata eseguita una *Betulia* del celebre compositore boemo Josef Mysliveček: o don Ximenes voleva mettere alla prova la bravura di Mozart o, al contrario, Mozart stesso era così ambizioso da voler competere con Mysliveček.

Il libretto della *Betulia liberata* era considerato uno dei testi migliori dal suo stesso autore, il poeta cesareo della corte viennese. Per riconoscere dietro il nome “Betulia” la storia di Giuditta e Oloferne bisogna tuttavia conoscere molto bene la Bibbia. Metastasio si rifà infatti al libro apocrifo di Giuditta, nel quale il comandante dell'esercito assiro Oloferne tiene sotto assedio la città ebraica di Betulia. Per vincere la strenua resistenza dei suoi abitanti, Oloferne fa deviare il corso del fiume che rifornisce d'acqua la città. Poiché la popolazione corre il rischio di morire di sete, la nobile Amital

suggerisce di arrendersi per salvare quanto meno i bambini, ma ai suoi argomenti ribatte il principe di Betulia Ozia, che spera ancora in un aiuto divino. In questa situazione difficile si fa avanti Giuditta, che con la sua incrollabile fiducia in Dio infonde nuova speranza nei concittadini, soprattutto quando, vestita in modo sfarzoso e indossando le sue gioie più preziose, si reca all'accampamento di Oloferne. Qui, dopo un ricco banchetto, si presenta l'occasione propizia: Giuditta riesce a decapitare il condottiero, che dorme ubriaco, usando la sua stessa spada. Privati del loro generale, gli Assiri si danno alla fuga. Il ritorno di Giuditta si trasforma così in un trionfo, ma la donna afferma che la sua azione coraggiosa è stata possibile solo grazie all'aiuto divino. Betulia è ora finalmente liberata.

I numerosi quadri raffiguranti Giuditta con in mano la testa di Oloferne – da Donatello e Botticelli fino a Tiziano e Rubens – hanno reso molto celebre questo soggetto. Eppure, nel suo dramma spirituale, Metastasio tralascia proprio il nucleo centrale della storia di Giuditta e Oloferne, cioè l'episodio così intriso di erotismo in cui la bella donna disarmata uccide il condottiero invincibile, ma dallo scarso autocontrollo. Al suo posto il librettista incentra il conflitto drammatico su quanto avviene all'interno della città di Betulia, dove la poca fede degli Ebrei, così umanamente realistica, si contrappone all'incrollabile fiducia in Dio di Giuditta, alla quale alla fine si dovrà la salvezza della città.

Già il libro di Giuditta, con la sua struttura romanzesca, va letto in chiave allegorica, in quanto "Giuditta"

in ebraico significa "l'ebrea" e Betulia forse è tutt'altro che un toponimo storico: il nome si potrebbe riferire infatti a "bêt'aei'òda", ovvero "la casa di Dio", cioè Sion-Gerusalemme. D'altro canto, Nabucodonosor è il sovrano che si sente pari agli dèi, che vuol conquistare il mondo e che solo nel popolo ebraico trova un'opposizione alla sua volontà.

A mediare tra il politeismo dei Babilonesi e il monoteismo degli Israeliti è il principe degli Ammoniti Achior, che ha messo in guardia Oloferne affinché tema il Dio onnipotente degli Israeliti e che per questa ragione è caduto in disgrazia immediatamente. Metastasio sfrutta questa costellazione di personaggi per dare luogo a una lunga disputa teologica. All'inizio della seconda parte Ozia e Achior discutono circa l'idolatria e il divieto delle immagini degli Ebrei, giungendo alla fine a definire illuministicamente Dio come "l'Essere più perfetto" (Leibniz). È quanto si afferma nell'aria di Ozia: "Se Dio veder tu vuoi, / guardalo in ogni oggetto; / cercalo nel tuo petto, / lo troverai con te". Gli stringati versi di Metastasio riescono a dire di Dio più che dieci libri di teologia, come ebbe a scrivere il librettista di Gluck, Calzabigi.

Nell'Impero asburgico la storia di Giuditta assumeva anche valenza di metafora politica. Nel 1734, quando Metastasio scrisse il libretto e il compositore Georg Reutter lo musicò per la prima volta, era infatti chiaro a tutti il riferimento all'assedio di Vienna del 1683 da parte dei Turchi e alle campagne ancora in corso dell'imperatore Carlo VI contro l'Impero ottomano. Nel 1740, anno in cui sua figlia Maria Teresa sali

al trono in virtù della controversa Pragmatica Sanzione, l'imperatrice fu vista come la nuova Giuditta, la donna forte che sfida un mondo popolato da nemici, mentre il re di Prussia, Federico II, assumeva le vesti del nuovo Oloferne e Anticristo.

Come ha agito Mozart rispetto al libretto?

Di primo acchito la "overtura" della *Betulia liberata* sembra una tipica sinfonia di stampo tardo-napoletano, simile a quella scritta dal salisburghese per *Mitridate, re di Ponto*, e formata da tre movimenti nella successione *Allegro, Andante, Presto*. Tuttavia, sotto molti punti di vista, Mozart si allontana dal modello italiano. L'ouverture è scritta programmaticamente nella scura tonalità di re minore. Poiché le sinfonie italiane in modo minore sono assai rare, già questa scelta si fa veicolo di un significato drammatico. Le due coppie di corni e trombe sono presenti tutto il tempo, conferendo all'*Allegro* introduttivo una durezza timbrica piuttosto inusuale per Mozart. Nel movimento lento il lamento che scaturisce dalle imitazioni contrasta in modo assai efficace con l'introduzione. Nel *Presto* finale Mozart riprende il motivo del primo movimento, altro elemento piuttosto insolito di questa ouverture. In tal maniera l'assedio viene raffigurato musicalmente come uno smacco subito dalla collettività e allo stesso tempo come lamento individuale.

Mozart ha musicato il libretto senza omettere neppure un verso. Nelle arie il compositore dispiega un amplissimo ventaglio di affetti, in modo tale da individuare

nettamente i singoli personaggi nel contesto del dramma.

Ad esempio, il principe di Betulia Ozia nella sua prima aria *D'ogni colpa la colpa maggiore*, ancora poco sviluppata, cerca di infondere coraggio al popolo disperato.

Toccante, quasi con un atteggiamento ieratico, Ozia successivamente, nella grande scena corale in do minore, prega Dio affinché abbia pietà del suo popolo.

Il comandante mostra finalmente una grandezza umana quando spiega ad Achior il concetto di Dio degli Ebrei (o meglio: degli illuministi) nell'aria *Se Dio veder tu vuoi*.

Il suo antagonista Achior, che proviene dall'accampamento degli Assiri, descrive al contrario il minaccioso condottiero dell'esercito Oloferne in un "barbarico" do maggiore, nell'unica aria dell'oratorio in cui è previsto l'intervento della tromba. Quando tuttavia vedrà la testa sanguinante di Oloferne anche Achior loderà il Dio onnipotente di Israele (*Te solo adoro*). Le formule arcaiche del basso continuo nella partitura mozartiana potrebbero però tradire il fatto che Achior, nonostante la sua apparente professione di fede, resta comunque uno straniero a Betulia.

Anche i personaggi secondari hanno arie quanto mai espressive, fornendo in tale maniera un apporto individuale allo smarrimento collettivo. L'aria in sol minore *Ma qual virtù non cede* del capo del popolo, Cabri, evoca il misero stato in cui versa la città, mentre Carmi, un altro rappresentante del popolo di Betulia, racconta la fuga disordinata degli Assiri privi del loro comandante in un fa minore ricco di pathos (*Quei moti*

che senti).

Il destino della città viene raffigurato in modo particolarmente pregnante anche nell'aria della nobile Amital (*Non hai cor*), la quale, in quanto madre, si batte per i figli e fa pressione pertanto su Ozia affinché si arrenda. Quando, nel seguito del dramma, Giuditta sembra non fare più ritorno, Amital esprime la convinzione che Betulia sia ormai perduta (*Quel nocchier che in gran procella*). Ella ha dunque tutti i motivi per supplicare Dio di aver pietà del suo poco valore. Il dissidio interiore del personaggio ha suggerito a Mozart un esperimento formale: nella toccante aria *Con troppa rea viltà* si susseguono senza soluzione di continuità un sentimento di amaro pentimento e un atteggiamento di preghiera rassegnata. La semplice figura del violino nell'Adagio sulla parola "pietà" è uno di quei misteriosi e indimenticabili artifici che parlano direttamente al cuore e di cui solo Mozart è capace.

Al contrario, l'eroina del dramma non vive uno sviluppo interiore nella sua incrollabile fede in Dio. L'assegnazione a un contralto della parte di Giuditta si spiega col fatto che nell'opera barocca i ruoli degli eroi venivano interpretati da castrati. Giuditta canta gli unici due recitativi accompagnati dell'oratorio nei due momenti cruciali del dramma: alla sua prima entrata, che risveglia nuova speranza, e al rientro dall'accampamento degli Assiri. Il suo drastico racconto di come sia riuscita a decapitare Oloferne ubriaco è stato messo in musica da Mozart senza cadere in eccessi espressivi. Nella prima aria della protagonista, un'aria di paragone dal carattere di pastorale

(*Del pari infeconda*), Giuditta ammonisce i suoi concittadini a non cadere nell'eccesso, neanche nelle difficoltà. L'aria *Parto inerme, e non pavento* rivela la sua decisione ad agire, affidandosi interamente alle mani di Dio. La lunga nota tenuta sulla parola "parto" enfatizza il momento drammatico del distacco e offre all'interprete l'opportunità di dispiegare la cosiddetta messa di voce. Infine, nell'ultima aria, Giuditta cerca di consolare Achior, che avrà ancora modo di imparare a riconoscere la verità. La conversione del pagano Achior è merito non solo di Ozia, ma soprattutto di Giuditta. La figura di Giuditta è messa in evidenza dal punto di vista formale, oltre che dai recitativi accompagnati, anche dal suo rapporto con le scene corali. Nella prima parte dell'oratorio l'aria della protagonista è incorniciata da una preghiera corale, mentre nel finale della seconda parte il suo canto si alterna al coro. "Allora Giuditta intonò questo canto di riconoscenza in mezzo a tutto Israele e tutto il popolo accompagnava a gran voce questa lode. Giuditta disse: 'Lodate il mio Dio con i timpani, / cantate al Signore con cembali, / elevate a lui l'accordo del salmo e della lode; / esaltate e invocate il suo nome'". Queste sono le parole che si leggono già nella Bibbia. Metastasio fa ricapitolare a Giuditta tutti gli eventi che si sono susseguiti, dall'assedio fino alla liberazione di Betulia, mentre il popolo risponde con un'antifona sempre uguale. L'alternanza di solista e coro produce un effetto di salmodia quasi liturgica, in una sorta di "vaudeville spirituale". Il semplice coro a quattro voci *Lodi al gran Dio* viene ripetuto quattro volte come

una sorta di ritornello corale, la cui tonalità di mi minore si rifà a un tipo particolare di tono salmodico liturgico, il *tonus peregrinus*, che compare come *cantus firmus* nella parte dei soprani. Il coro è intervallato dalle due quartine di Giuditta. Mozart riprende i quattro interventi corali di questo finale da Michael Haydn, più precisamente dal suo dramma scolastico *Pietas christiana* rappresentato nel 1770 nel grande teatro dell'Università di Salisburgo. Il canto alternato *Cantate Domino laeta pueri cantica* è un inno esattamente come il coro metastasiano *Lodi al gran Dio*, tuttavia Mozart reinterpreta il modello in modo più drammatico: la sua scrittura orchestrale è più corposa e il contrasto tra l'antifona corale e la parte solistica di Giuditta viene ulteriormente accentuato. L'ultimo intervento del coro presenta infine una brusca transizione armonica senza modulazione dal mi minore direttamente al re maggiore, riportando poi il percorso tonale al punto di partenza, il cupo re minore dell'ouverture: Betulia è finalmente liberata dall'assedio. Mozart pertanto inserisce l'elemento musicale tratto da Haydn in un'architettura nuova, che mira al climax finale. Il rituale ringraziamento è seguito dallo sfrenato giubilo dell'*Allegro* per la fortunosa vittoria. Più che nelle singole arie Mozart mostra proprio in queste dinamiche architetture musicali il suo senso precoce per gli effetti drammatici. L'oratorio non venne eseguito a Padova; solo quando nel 1784 la Tonkünstler-Societät di Vienna richiese al musicista una sua composizione, Mozart ripensò alla *Betulia*, scrivendo a Salisburgo che

avrebbe gradito se gli si poteva mandare "il suo vecchio oratorio *Betulia liberata* [...] Devo scrivere questo oratorio per la Societät locale e forse potrei prendere qua e là qualche brano" (21 luglio 1784). Il progetto alla fine non andò in porto, ma in compenso possiamo sapere cosa Mozart pensasse a distanza di 13 anni – dopo aver scritto l'*Idomeneo* e *Il ratto del serraglio* – della sua composizione giovanile, ovvero che, quanto meno, qua e là c'era qualcosa che si poteva recuperare. Tuttavia non solo nel frattempo era definitivamente tramontata la stagione del dramma metastasiano, ma anche lo sviluppo personale di Mozart come operista aveva toccato vette insperate. Eppure il "vecchio oratorio" riuscì lo stesso a esercitare una sorprendente influenza a posteriori: nell'*Introuitus* del *Requiem* Mozart riprese infatti ancora una volta il *tonus peregrinus* impiegato nella parte corale di *Lodi al gran Dio*. Ma torniamo al giovane Mozart. Il Festival di Pentecoste di Salisburgo e Ravenna Festival offrono la rara opportunità di conoscere un modello a cui Mozart si è rifatto: l'assai apprezzato compositore napoletano Niccolò Jommelli. Questi aveva messo in musica il libretto di Metastasio *Betulia liberata* già nel 1743, sebbene con tagli radicali che avevano, tra l'altro, ommesso del tutto la figura di Amital; in quanto rivale di Giuditta costei ispirò invece particolarmente Mozart. Entrambi i compositori si attengono all'impianto formale del libretto, con lunghi recitativi e arie con da capo ricche di colorature. Mozart tuttavia infonde nuova linfa vitale al vecchio modello e con il suo trattamento dell'orchestra

Anonimo, **Giuditta, salvatrice della città di Betulia, ha reciso la testa di Oloferne e la sta ponendo in un sacco sorretto dall'ancella**, xilografia anonima da *Nuovo Leggendaro della vita di Maria Vergine Immacolata Madre di Dio e delli Santi Patriarchi, e Profeti dell'Antico Testamento...*, in Bassano, per Giovanni Antonio Remondini, 1732.

rompe il primato dei cantanti solisti ancora dominante in Jommelli. Al posto di figure d'accompagnamento stereotipate, l'orchestra svolge ora un ruolo fondamentale: le melodie strumentali fanno da controcanto alla voce, è previsto l'uso obbligato dei legni e dei corni, infine l'orchestra esegue interludi strumentali quanto mai eloquenti. Ma è soprattutto l'invenzione melodica ad essere più aggraziata e inconfondibilmente mozartiana, grazie a minime inflessioni cromatiche. Mozart riesce, insomma, a dare un colorito fresco e giovanile alle forme ereditate dalla

tradizione. Dopo aver visto a Napoli, all'età di quattordici anni, l'opera di Jommelli *Armida abbandonata*, assai ambiziosa dal punto di vista drammatico, il salisburghese scrisse senza peli sulla lingua: "è bella, ma ben troppo dotta e antiquata per il teatro" (lettera del 5 giugno 1770). Ciononostante per Mozart appropriarsi con estrema abilità della tradizione dell'opera seria italiana era un passo obbligato per poter realizzare in seguito le proprie idee drammatico-musicali.

(Trad. it. di Marco Marica)



La fede ritrovata. Intervista con il regista Marco Gandini

di Christian Arseni

La città di Betulia assediata dalle truppe assire descritta da Metastasio all'inizio della sua azione sacra *Betulia liberata* presenta un'immagine di dolore e disperazione. Le prime tre arie sono affidate a Ozia, principe di Betulia, Cabri, un capo del popolo, e Amital, nobildonna israelita, i quali reagiscono ognuno in modo differente alla situazione. In che misura viene qui già inquadrata la tematica di base dell'opera?

I recitativi e le prime arie di Ozia, Cabri e Amital determinano, in termini strutturali, una prima sezione dell'oratorio, a carattere introduttivo, in cui viene presentato uno dei temi principali della composizione riconducibile alla perdita della fede. Questa è anche l'accusa che Ozia rivolge al popolo di Betulia, di cui Amital e Cabri ne sono i rappresentanti sia per la parte patrizia che popolare. *Betulia, ossia la fede ritrovata*, potrebbe fare da sottotitolo a un plot che conduce alla riconquista della fede. Il tema della perdita della fede e della conseguente colpa – enunciato, appunto, nella prima aria di Ozia *D'ogni colpa la colpa maggiore* – verrà poi esteso e corretto nella seconda sezione del libretto che introduce il personaggio di Giuditta.

Quando Giuditta entra in scena rimprovera sia Ozia sia Cabri e Amital di essere "tutti colpevoli egualmente"
...

Ozia nella funzione di principe e capo religioso condanna l'"eccesso di empio timore"; Giuditta più generalmente condanna l'eccesso stesso in quanto tale. La colpa non solo è dovuta alla perdita della fede, o alla mancanza della virtù nella triplice definizione di fede, amore e speranza, ma al comportarsi fuori misura. Ozia quindi è colpevole, al pari di Cabri e Amital, di un comportamento eccessivo, che dalle parole di Giuditta è individuato nell'ardire di limitare la pietà divina: ella si riferisce alla decisione di Ozia di definire in cinque giorni il tempo di attesa di un segno divino. Nell'ottica razionalista-illuminista in cui si colloca l'opera è estremamente significativo il concetto di misura che è anche il principio secondo cui si può dire sia ispirata la composizione, negli elementi prosaici come in quelli musicali.

Qual è il significato che Metastasio in questo contesto attribuisce al principe degli Ammoniti, Achior, lasciato in balia degli Israeliti da Oloferne?

Achior è l'unico agente in scena che rappresenta la parte assira (che altrimenti viene evocata o descritta solo attraverso il racconto) e quindi rappresenta anche la posizione assira in termini di fede e credenza. Inizialmente Metastasio assegna ad Achior il compito di descrivere il personaggio *in absentia* di Oloferne,

del quale egli dà un'immagine di grande ferocia e spietatezza, e soprattutto di estrema "superbia", difetto che, come viene detto nelle ultime battute del coro finale dell'oratorio, è "duce" di tutti i vizi. Ma la funzione principale di Achior è quella di simboleggiare la conversione alla fede nell'unico Dio.

Quale funzione svolge sotto quest'aspetto la lunga disputa teologica in cui, all'inizio della seconda parte (mentre Giuditta si trova nel campo di Oloferne), Ozia impegna Achior e che valse a Metastasio l'epiteto di "poeta filosofo"?

Questo famoso recitativo è da intendersi come un'azione di proselitismo di Ozia che cerca di condurre l'infedele assiro a una professione di fede, la quale però avrà compimento solo nel momento in cui verrà data prova tangibile, empirica, dell'azione di Dio e specificamente quando Achior vedrà la testa mozza di Oloferne. Si può quindi dire che la discussione teologica non raggiunga l'obiettivo, rimane tuttavia significativa in quanto fase propedeutica alla conversione, che avrà bisogno di altri strumenti per compiersi definitivamente. Dal punto di vista della lingua, Metastasio in questo recitativo compie un vero capolavoro di compressione del linguaggio a illustrazione di temi complessi quale la dimostrazione dell'unicità di Dio. È difficile definire Metastasio filosofo o teologo, certamente può darsi grande poeta in quanto riesce a descrivere con magistrale sintesi e semplicità la posizione culturale

dell'epoca sul tema della fede, posizione derivata dall'incontro e convergenza di influenze di pensiero di varia natura e origine – deiste, o razionalistiche e intimiste di natura cartesiana e agostiniana – tese a trovare una conciliazione di fede e ragione nella scoperta della verità in Dio. L'affermazione della veridicità e unicità di Dio procede per dimostrazione logica secondo il metodo dialogico di origine socratico-platonica, teso a far emergere in senso maieutico la verità secondo una progressione dialettica di domande e risposte.

Contrariamente agli altri personaggi, Giuditta si presenta sin dall'inizio determinata e sicura nel suo agire. Ma si tratta effettivamente di una figura del tutto decifrabile sul piano psicologico?

La figura di Giuditta è adeguatamente descritta dagli altri personaggi prima della sua apparizione in scena e successivamente da Ozia nell'attimo precedente la sua dipartita verso campo assiro. Ricaviamo, in questi due momenti, un'immagine completa del personaggio, prima e dopo la decisione di Giuditta di agire. La descrizione aiuta a una comprensione psicologica del personaggio: la sua fermezza e il rigore nell'adempiere ai doveri della vedovanza, la sua certezza in una fede e in una speranza incrollabile, la bellezza dell'aspetto e la conseguente femminilità seducente.

Essa stessa si definisce più volte il braccio esecutore di Dio...

Penso che al personaggio di Giuditta venga anche dato un certo margine di autonomia e di libero arbitrio che la eleva dalla posizione di semplice esecutrice. Questo aspetto è più accentuato nel testo biblico, ma anche in Metastasio si intuisce una certa libertà di azione. Da frasi quali "Un gran disegno mi bolle in mente" non solo percepiamo che non c'è una mera meccanicità di azione per volontà divina, ma all'autonomia individualista e privata della decisione di agire viene associata addirittura una certa fragilità del tutto umana. Nell'episodio biblico Giuditta si raccoglie infatti in preghiera prima di affrontare il nemico: "Metti nella mia mano di vedova la forza di compiere ciò che [io] ho progettato ... abbatti la loro tracotanza per mano di una donna". E proprio nel sottolineare che a compiere una sì grande azione sia una donna "sola e inerme" risiede una debolezza destinata a diventare mito nell'istante in cui si risolve in una decisa affermazione. È pur vero che Giuditta non dichiara palesemente le ragioni, e quindi il motivo di natura psicologica, che la inducono all'azione, ma queste sono intuitivamente dedotte quando consideriamo l'accusa di colpevolezza che tanto fervidamente Giuditta indirizza a Ozia e ai capi del popolo, e la conseguente necessità di volerli riscattare dall'empia colpa della perdita della fede. Si può quindi pensare che la causa che produce l'azione stia proprio nella volontà di essere di esempio e di aiuto nella riconquista della fede e della speranza in Dio.

Diversamente da quanto ci si

aspetterebbe in un'opera, l'evento determinante, la decapitazione di Oloferne, si svolge fuori scena e viene riferito da Giuditta unicamente in un lungo e suggestivo recitativo accompagnato.

Su questo evento determinante, cioè la decapitazione, c'è da dire che esso rappresenta il vero perno dell'azione. La definizione di "azione (sacra)" per questo oratorio trova la sua ragione precisamente nell'adempimento di un fatto, che muta la situazione e gli equilibri iniziali e conseguentemente lo stato dei personaggi. L'azione vera propria avviene fuori scena secondo le prescrizioni di origine aristotelica adottate già in epoca umanistica e mantenute poi nell'epoca dell'Illuminismo.

La definizione di Metastasio di *Betulia liberata* come "azione" probabilmente deriva anche dal fatto che la trama si presenta come interazione drammatica e carica di emozioni tra i singoli personaggi, come un gioco alterno di azione e reazione.

Proprio in questo carattere di azione risiede il fascino e la peculiarità di quest'opera di Metastasio, che si pone quale esempio illustre di una tendenza dell'epoca in cui la forma dell'oratorio è sempre più incline a strutturarsi come dramma in musica. Apostolo Zeno, poeta cesareo di epoca precedente a Metastasio, già si muoveva in questa direzione. Il tema dell'azione ha poi un risvolto interessante proprio nel momento del racconto della decapitazione, nella capacità del linguaggio di rendersi

esso stesso azione e di trasportare l'ascoltatore nel luogo e nel momento del fatto come quasi a viverlo in quel preciso istante in cui viene enunciato. Assolutamente determinante è il contesto musicale di questo recitativo nella speciale suggestione creata dai lunghi accordi di accompagnamento che evocano un'atmosfera oscura e ombrosa di attesa e di mistero. Nel talento di Metastasio e di Mozart è quindi da ricercare la grande incisività di questo momento rispetto alla narrazione biblica.

La "parola scenica" (per usare una terminologia verdiana) del recitativo di Giuditta acquista vigore anche dal fatto che conclude quel lungo tempo di attesa iniziato nel momento in cui ella decide di agire, allontanandosi dalla città di Betulia per sottoporsi a una prova estrema e a un grande pericolo.

Al suo ritorno dal campo degli Assiri Giuditta descrive la sua azione con una drasticità che non trova riscontro nel libro del Vecchio Testamento. Si direbbe quasi che ella si presenti come vendicatrice contro gli uomini, tanto più che prima si serve della sua bellezza per irretire Oloferne. Metastasio ha parlato retrospettivamente delle sue difficoltà rispetto alla figura di Giuditta e del "carattere irregolare dell'impresa".

La seduzione e la carnalità concorrono alla creazione di una certa suspense e attrazione, e contribuiscono alla conseguente fortuna del mito di Giuditta nei secoli a venire. A questo riguardo, il testo biblico è più categorico nel

AL S. SEPOLCRO,
DELLA CITTA' DI BETTULIA.



DOve Juditta tagliò la testa al Principe Oloferne; dico, che quando vai da Tebaida, pigliando la via a Tramontana, e anderai cinque miglia, troverai la Città di Bettulia, dove Oloferne avea assediato il popolo d'Israele per la forza, e possanza del Re Nabuccodonosor, che era Imperator in Babilonia disertà, e voleva per morto tutto il popolo, che gli era dentro. Juditta venne in tempo di notte, come a Dio piacque, e gli tagliò la testa: la mattina per tempo uscì il popolo di Bettulia, e uccise tutto l'Esercito di Oloferne; da lì a quattro miglia si trova il luogo, dove Giuseppe trovò li suoi fratelli con le pecore, e quivi lo venderono per invidia a' Mercadanti di Egitto; e da Tebaida a Bettulia vi sono dodici miglia.

Xilografia anonima con
**descrizione odeporica della
città di Betulia**, da *Viaggio
da Venezia al S. Sepolcro ed al
Monte Sinai...* composto da Fr.
Noè dell'Ordine di S. Francesco,
Bassano, a spese Remondini
di Venezia, 1791 (ripubblicazione
di una 'guida' molto più antica).

dissolvere dubbi e apprensioni: “Il mio volto l’ha sedotto per sua rovina, senza che abbia commesso peccato con me a mia contaminazione e disonore”. In Metastasio l’illibatezza di Giuditta non è così chiaramente specificata, sembra un argomento quasi volutamente evitato, comprensibilmente di difficile trattazione secondo l’etica di corte; viene quindi semplicemente risolto con l’uso occasionale dell’aggettivazione di “santa”.

Metastasio definì *Betulia liberata*, poco dopo la conclusione della stessa, nel 1734, come “fra tutti i miei [oratori] quello di cui sono meno scontento”. Come si presenta la questione dal punto di vista musicale? Rispetto a quali aspetti o personaggi dell’azione il quindicenne Mozart era più ricettivo?

Un’osservazione di Hermann Abert sembra riassumere in termini generali, con grande efficacia e sintesi, lo spirito che appartiene a *Betulia liberata*: egli, infatti, afferma che Mozart “fonde in modo del tutto nuovo l’oggettività ecclesiastica con l’espressione soggettiva dei sentimenti”. Nel soggettivismo degli affetti certamente risiede una delle specificità musicali della composizione, nel senso che appare evidente come ogni momento drammaturgico delle arie acquisti un carattere umano e speciale a seconda della situazione in cui si colloca. Ne sono esempio le tre arie di Giuditta di natura nettamente differente a seconda del momento del dramma, ma anche le due arie di Achior sono un chiaro esempio di contrapposizione di due momenti

diversi. Un aspetto indubbiamente attraente della partitura è quello legato al concetto di pietà e rimorso, così straordinariamente efficace e struggente per esempio nell’ultima aria di Amital. E giustamente celebre è la doppia invocazione di Ozia con il coro, su un pizzicato degli archi, in cui si delinea un carattere intimo e dolcissimo seppure, a contrasto, nel contesto di una litania/lamentazione. Il tema dolente è del resto già enunciato con grandissima incisività nell’ouverture, nel secondo movimento, l’*Andante*, contrapposto al vigore e all’urgenza della minaccia e del pericolo nel primo e nel terzo movimento.

In generale, quello che colpisce è non solo la ricchezza e la fecondità tematica o la conclusa maturità in cui vengono concertate le arie, ma la vivacità della successione dei vari numeri, ordinati in una struttura solida, compatta e al tempo stesso molto articolata.

Sembrerebbe che durante il periodo trascorso da Metastasio alla corte asburgica alcuni dei suoi oratori siano stati eseguiti in forma scenica, ma fondamentalmente si trattava di un genere non scenico. In cosa consistono le differenze tra un oratorio come *Betulia liberata* e i libretti operistici di quell’epoca?

La forma dell’oratorio, chiaramente, come qualsiasi altra forma di composizione artistica, segue nel corso del tempo evoluzioni e sviluppi tanto da essere costantemente oggetto anche di diffusa discussione teorica sia in epoca sei-settecentesca che in epoca contemporanea.

La differenza rispetto alla composizione operistica riguarda soprattutto i temi affrontati e la finalità, che per l’oratorio concerne, più che la sfera del diletto, quella dell’utile nel suo particolare carattere sapienziale, istruttivo ed etico. Di qui i temi tratti da episodi biblici o agiografici, il tono moralistico e sentenzioso, il luogo dell’esecuzione (cappelle, collegi, oratori, ma anche sale patrizie) che inducono, rispetto al teatro in musica, a una più profonda riflessione.

Cosa ne consegue per il lavoro del regista?

In riferimento alla regia di un oratorio e specificamente di *Betulia liberata*, si tratta di cogliere quel giusto equilibrio tra azione e descrizione in un punto che non forzi o snaturi la struttura stessa dell’oratorio. L’attenzione deve concentrarsi proprio nel capire la sua particolare tipologia – linguistica e musicale – la sua collocazione e il suo stadio di evoluzione in termini storici.



Riccardo Muti



© Silvia Lelli

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al "Giuseppe Verdi" di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d'orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. 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 porterà, quest'anno, 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 Eugène 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 quella *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.

Invitato con l'Orchestra Cherubini dal Festival di Salisburgo, Riccardo Muti presenta per Pentecoste una selezione di opere rare della scuola napoletana del Settecento.

Il progetto, iniziato nel 2007 con *Il Ritorno di Don Calandrino* di

Cimarosa, proseguirà per cinque anni. 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 nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival

in alcuni luoghi "simbolo" della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997 e 2009), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknès (2006), Roma (2007), con il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e il 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: il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legione d'Onore in Francia 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. Chiamato a dirigere il concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Riccardo Muti ha rinsaldato i legami e le affinità ideali con i complessi dei Wiener Philharmoniker.

Nel maggio 2008 viene nominato Direttore Musicale della Chicago Symphony Orchestra, carica che assumerà nel prossimo settembre. Nella stessa stagione avrà inizio il suo mandato di direttore dell'Opera di Roma.

www.riccardomuti.com

Marco Gandini



Nato a Vicenza nel 1966, ha studiato lingue e letterature straniere all'Università La Sapienza di Roma. Ha intrapreso l'attività in teatro come mimo in opere di Giorgio Marini, Sylvano Bussotti e Giancarlo Cobelli. Nel 1990 e 1991 è stato assistente alla regia al Teatro dell'Opera di Roma, affiancando, in seguito, come aiuto regista, Filippo Crivelli, Lotfi Mansouri, Giuliano Montaldo, Mauro Bolognini, Pier Luigi Pizzi, Hugo de Ana e Nuria Espert. Nel 1992 ha instaurato una costante collaborazione, sia per il teatro che per il cinema, con Franco Zeffirelli. Negli ultimi anni ha curato riprese e nuovi allestimenti per Graham Vick.

Il suo debutto come regista è del 1997 con *Gianni Schicchi* al Filarmonico di Verona, riproposto successivamente anche a Palermo. Moltissime poi le regie di nuovi allestimenti: *Il tabarro* a Verona, *La lupa* di Marco Tutino a Palermo, *L'amico Fritz* a Catania e Verona, *Gianni Schicchi* in un nuovo allestimento per il tour in Giappone del Teatro Comunale di Bologna, ripreso poi in stagione a Bologna, *Tancredi* a Piacenza, Reggio Emilia, Modena e Ferrara, *La zingara* di Donizetti, *Le due contesse*, *Il duello comico* e *I giuochi d'Agrigento* di Paisiello, *Don Bucefalo* di Antonio Cagnoni al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, *Il barbiere di Siviglia* e *La gazzetta* di Rossini al Garsington Opera Festival in Inghilterra, *Cavalleria rusticana* e *La vida breve* di de Falla a Livorno, per

l'inaugurazione del Teatro Goldoni alla presenza del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, *La traviata* a Genova, Brescia, Bergamo, Cremona, Pavia e Sassari, *La finta semplice* di Mozart al Teatro Malibran di Venezia, *L'italiana in Algeri* a Treviso, *Die Zauberflöte* al Teatro Olimpico di Vicenza, *Pagliacci* a Sassari, *Così fan tutte* al Teatro Municipale di Piacenza in coproduzione con l'Israeli Opera di Tel Aviv, *Un ballo in maschera* al Maggio Musicale Fiorentino, *Pia de' Tolomei* di Donizetti per l'apertura del nuovo teatro della Showa University of Music a Kawasaki-Tokyo in prima assoluta giapponese e *L'elisir d'amore* al Tokyo Bunka Kaikan.

Nella scorsa stagione Marco Gandini ha diretto *Maria Padilla* di Donizetti al Wexford Opera Festival e *Il mondo alla rovescia* di Salieri al Filarmonico di Verona.

È docente principale presso l'Accademia del Teatro alla Scala e presso la Showa University of Music di Kawasaki-Tokyo.



Nato a Reggio Emilia, ha studiato con Mario Ceroli ed Enrico Manelli presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Dal 1987 al 2000 ha lavorato al Teatro Comunale di Bologna, con l'incarico, dal 1993, di Direttore degli Allestimenti Scenici. Dal 2008 è Direttore degli Allestimenti Scenici al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

Italo Grassi ha collaborato come scenografo e costumista per prestigiosi teatri internazionali. Per la scenografia di *Il fortunato inganno* di Donizetti (regia di Guido De Monticelli) al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca ha vinto nel 1998 il Premio "Abbiati" e il Premio "Samaritani". Tra le produzioni più significative si ricordano *L'elisir d'amore* (regia di Lorenzo Mariani) al Suntory Hall di Tokyo, *Robert le Diable* (regia di Mariani) nuovamente a Martina Franca, *Maria Stuarda* (regia di Francesco Esposito) in tournée in molti teatri europei, *Carmen* (regia di Esposito) per il Teatro dell'Opera di Roma alle Terme di Caracalla, *Le nozze di Figaro* (regia di Mariani) a Tel Aviv e nel 2005 *Il mondo della luna* di Haydn (regia di Esposito) a Fribourg. Dopo il successo riscosso con il "dittico Paisiello" (*Le due contesse* e *Il duello comico*) a Martina Franca nel 2002, Italo Grassi collabora regolarmente con il regista Marco Gandini: *Cavalleria rusticana*, *La vida breve* a Livorno, *La traviata* in diversi teatri lombardi e a Genova, *La finta semplice* al Teatro La Fenice

di Venezia, *I giuochi d'Agrigento* di Paisiello a Martina Franca, *Pagliacci* a Sassari, *Così fan tutte* a Piacenza e Tel Aviv, *Pia de' Tolomei* per l'inaugurazione del nuovo teatro della Showa University of Music a Kawasaki/Tokyo, *Un ballo in maschera* al Maggio Musicale Fiorentino, *Don Bucefalo* a Martina Franca e recentemente *L'elisir d'amore* al Tokyo Bunka Kaikan. In Giappone, negli ultimi otto anni, ha realizzato anche le scenografie per alcuni dei titoli verdiani meno noti, al Biwako Hall di Kyoto; quattro di queste produzioni hanno ricevuto importanti premi.

Tra i suoi ultimi lavori si annoverano *Don Pasquale* diretto da Riccardo Muti (regia di Andrea De Rosa) al Ravenna Festival, *Arlecchino* di Busoni e *Pulcinella* di Stravinskij (regia di Lucio Dalla) a Bologna e al Wexford Opera Festival, *The Beggar's Opera* a Bologna, *La traviata* (regia di Cristina Mazzavillani Muti) al Ravenna Festival 2008 e nel 2009 *Romeo e Giulietta* di Prokof'iev (coreografia di Luciano Cannito) a Palermo. Oltre all'attività teatrale, Italo Grassi ha curato l'allestimento di musei e spazi espositivi. Dal 2006 è docente di Allestimenti presso la Libera Università delle Arti di Bologna.

Gabriella Pescucci



Nata a Rossignano Solvay in Toscana, ha iniziato la carriera cinematografica come assistente di Piero Tosi verso la fine degli anni Sessanta. A partire dagli anni Settanta ha iniziato a lavorare come costumista indipendente per i film di Giuseppe Patroni Griffi (*Addio, fratello crudele*, 1971; *Identikit*, 1984; *Divina creatura*, 1975) e di Federico Fellini (*Prova d'orchestra*, 1978; *La città delle donne*, 1980). Il suo debutto internazionale è avvenuto nel 1984 con il film di Sergio Leone *C'era una volta in America*, che – come in seguito il film di Terry Gilliam *Le avventure del barone di Munchhausen*, 1988 – le ha fatto vincere il premio della British Film Academy. Per *L'età dell'innocenza* di Martin Scorsese ha ottenuto il premio Oscar per i costumi, inoltre ha ricevuto nomination all'Oscar per *Le avventure del barone di Munchhausen* e *Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato* di Tim Burton (2005). Tra i registi con cui Gabriella Pescucci ha collaborato figurano inoltre Ettore Scola (*Passione d'amore*, 1981; *La Nuit de Varennes*, 1982; *La famiglia*, 1987; *Splendor*, 1989; *Che ora è?*, 1989), Dino Risi (*Le bon roi Dagobert*, 1984), Jean-Jacques Annaud (*Il nome della rosa*, 1986), Roland Joffé (*The Scarlet Letter*, 1995), Bille August (*Les Misérables*, 1998), Michael Hoffmann (*A Midsummer Night's Dream*, 1999) e Raoul Ruiz (*Le Temps retrouvé*, 1999). Recentemente ha disegnato i costumi per *The Brothers Grimm* (2005, regia di Terry Gilliam), *Beowulf* (2007, regia

di Robert Zemeckis), *Agora* (2009, regia di Alejandro Amenábar, premio Goya per i costumi) e *La prima cosa bella* (2010, regia di Paolo Virzi). Oltre al lavoro per il cinema Gabriella Pescucci ha disegnato i costumi anche per numerose produzioni operistiche, tra cui *Il trovatore* (regia di Luca Ronconi) alla Bayerische Staatsoper, *La vestale*, *La traviata*, *Un ballo in maschera* e *Manon Lescaut* – tutte con la regia di Liliana Cavani – e ancora *L'Orfeo*, *Norma* e *Pagliacci* per la Scala di Milano, *La bohème* (regia di Jonathan Miller) per l'Opéra National de Paris e *Don Pasquale* (regia di Andrea De Rosa) per il Ravenna Festival 2006.



Nato a Roma nel 1957, dopo le prime esperienze nel rock show e il diploma di tecnico teatrale presso il Teatro Comunale di Bologna nel 1985, ha iniziato a lavorare al Teatro alla Scala di Milano, dove dal 1996 è realizzatore delle luci. In questa veste ha collaborato con i maggiori registi e coreografi, tra cui Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Yannis Kokkos, Pier Luigi Pizzi, Franco Zeffirelli, Robert Carsen e Robert Lepage. Come lighting designer tra il 1998 e il 2005 ha lavorato spesso con la regista Mietta Corli, ad esempio per *La bohème* al Teatro San Carlo di Napoli e in varie produzioni in tutta Italia e in Portogallo (a Porto). Dalla *Cavalleria rusticana* e *La vida breve* a Livorno del 2004 è nata una collaborazione fissa con Marco Gandini: *La traviata* (Genova, Brescia), *La finta semplice* (Teatro Malibran, Venezia), *L'italiana in Algeri* (Treviso), *Die Zauberflöte* (Teatro Olimpico, Vicenza), *Così fan tutte* (Piacenza, Tel Aviv), *Pagliacci* (Sassari), *Un ballo in maschera* (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino) e da ultimo *Il mondo alla rovescia* di Salieri per Verona. Tra gli altri registi con cui ha collaborato sempre come lighting designer figurano Micha van Hoecke, Pier'Alli e Guido De Monticelli, nonché di recente Franco Zeffirelli (*Aida* a Palermo, *La bohème* a Tel Aviv) e Antonio Albanese (*Le convenienze e le inconvenienze teatrali* di Donizetti alla Scala di Milano). Nel campo della danza ha progettato

le luci per coreografie tra gli altri di Frederick Ashton, Pierre Lacotte, Fabrizio Monteverde, Francesco Ventriglia, Amedeo Amodio e Vladimir Derevianko, nonché per *Roberto Bolle & Friends* a Roma, Napoli, Milano e Agrigento. Oltre al lavoro per il teatro, Marco Filibeck si è dedicato anche all'allestimento delle luci per mostre d'arte ed esposizioni. Dal 1999 insegna Illuminotecnica all'Accademia d'Arti e Mestieri dello Spettacolo Teatro alla Scala e all'Accademia di Brera di Milano.

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 e 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 Ruhr Triennale, il Musikfest Bremen, la Konzerthaus Dortmund e il Lucerne Festival.

Nel 2002 Walter Zeh ha fondato il Philharmonia Chor Wien.

Michael Spyres



Nato a Mansfield, Missouri, ha compiuto gli studi musicali negli Stati Uniti e quindi presso il Conservatorio di Vienna. Ha frequentato il Young Artist Program all'Opera Theatre of Saint Louis e ha debuttato come professionista in una produzione portata in tournée da quel teatro interpretando il ruolo di Rodolfo (*La bohème*). Nella stagione 2008-2009 ha fatto parte dell'ensemble della Deutsche Oper Berlin con cui ha cantato, tra l'altro, Tamino e il Marinaio in *Der fliegende Holländer*. Nell'aprile del 2009 Michael Spyres ha debuttato con successo al Teatro alla Scala di Milano nel ruolo di Belfiore ne *Il viaggio a Reims* di Rossini diretto da Ottavio Dantone. Nell'estate dello stesso anno è stato Raoul in *Les Huguenots* di Meyerbeer al SummerScape Festival di New York. Nelle ultime stagioni ha inoltre cantato come Jaquino (*Fidelio*) al Teatro San Carlo di Napoli, Alfredo (*La traviata*) in una tournée in Giappone, Alberto (*La gazetta*) e Otello nell'*Otello* di Rossini al Festival Rossini a Wildbad, il Duca di Mantova (*Rigoletto*) a Springfield, Missouri, Fernand in esecuzioni in forma di concerto de *La Favorite* di Donizetti a Londra, partecipando anche a un concerto di gala nel Conservatorio Čajkovskij di Mosca diretto da Konstantin Orbelian. Nell'ultima stagione si è esibito nel ruolo del protagonista del *Candide* di Bernstein alla Vlaamse Opera a Gand e Anversa, come Novice in una nuova

produzione di *Billy Budd* a Bilbao e nella parte di Roméo in *Roméo et Juliette* di Gounod all'Opera Ireland. Fa ritorno al Festival di Salisburgo nell'estate del 2010 come Tybalt (*Roméo et Juliette*); quest'anno canterà anche il ruolo principale nella prima rappresentazione in tempi moderni dell'opera barocca *Antigono* di Antonio Maria Mazzoni a Lisbona. I prossimi appuntamenti lo vedono inoltre impegnato nei ruoli di Tamino in una nuova produzione di *Die Zauberflöte* a Liegi, di Rodrigo (*La donna del lago*) alla Scala e di Ramiro (*La Cenerentola*) al Teatro Comunale di Bologna. Oltre agli impegni operistici svolge un'intensa attività concertistica internazionale. Nell'aprile del 2010 ha debuttato a New York in *Szenen aus Goethes Faust* di Schumann con l'American Symphony Orchestra.

Alisa Kolosova



Nata nel 1987 a Mosca, ha iniziato gli studi musicali all'età di cinque anni. Giovanissima ha vinto diversi concorsi di canto in Russia. Nel 2004-2005 ha studiato presso l'Accademia Russa di Arti Teatrali (Facoltà di Teatro musicale) di Mosca sotto la guida del noto maestro di canto Evgenij Zhuravkin. Dal 2005 al 2007 ha studiato canto al Conservatorio statale di Mosca, frequentando inoltre corsi di perfezionamento con Makvala Kasrashvili, Sergei Leiferkus, Thomas Quasthoff e Christa Ludwig. Nel 2008 è stata finalista alla Competizione dell'Opera a Dresda e ha preso parte a una produzione di *Suor Angelica* di Puccini all'Accademia Russa di Arti Teatrali. Nell'autunno dello stesso anno ha cantato a Mosca la parte di contralto solo nel *Requiem* di Mozart, ed ha poi interpretato la parte di mezzosoprano nell'*Oratorio de Noël* di Saint-Saëns. Nel 2009 si è aggiudicata il premio speciale della giuria del Concorso di canto "Francisco Viñas" a Barcellona; ed ha partecipato al Young Singers Project del Festival di Salisburgo nell'ambito del quale si è esibita in un concerto sotto la direzione di Ivor Bolton. Dall'ottobre 2009 Alisa Kolosova è membro dell'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris. Tra i suoi prossimi impegni citiamo *Il viaggio a Reims* (Marchesa Melibea) nella produzione dell'Accademia Rossiniana al Rossini Opera Festival di Pesaro, *Evgenij Onegin* (Olga) e *Orfeo ed Euridice* (Orfeo) all'Opéra

National de Paris, *Messiah* di Händel alla Norske Opera di Oslo e al Kennedy Center di Washington, con la National Symphony Orchestra sotto la direzione di Rinaldo Alessandrini, *Rusalka* al Glyndebourne Festival, e *Theodora* (Irene) in tournée con Les Arts Florissants sotto la direzione di William Christie.

Maria Grazia Schiavo



© Luciano Romano

Ha studiato a Napoli, sua città natale, e si è specializzata nel repertorio barocco con Roberta Invernizzi. Oltre a diversi concorsi nazionali, nel 2002 ha vinto il concorso internazionale di Clermont-Ferrand. Ha maturato le sue prime esperienze di palcoscenico con la compagnia teatrale di Roberto De Simone, fra l'altro nel ruolo di protagonista in *La gatta Cenerentola*, con il quale si è esibita in tutta Italia e all'estero. Si è affermata soprattutto come interprete di musica barocca e collabora con prestigiosi ensemble di musica antica, tra cui Le Concert des Nations diretto da Jordi Savall, Europa Galante (Fabio Biondi), la Cappella della Pietà de' Turchini (Antonio Florio), l'Accademia Bizantina (Ottavio Dantone), Concerto Italiano (Rinaldo Alessandrini), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), Al Ayre Español (Eduardo López Banzo) e La Risonanza (Fabio Bonizzoni). Come specialista di musica napoletana del XVIII secolo ha interpretato opere di Giovanni Paisiello, Pasquale Anfossi, Niccolò Piccinni, Gian Francesco de Majo, Leonardo Vinci e Leonardo Leo; nel 2009 ha debuttato al Festival di Pentecoste di Salisburgo e al Ravenna Festival nel ruolo di Dircea nel *Demofoonte* di Jommelli sotto la direzione di Riccardo Muti. Numerosi impegni l'hanno portata tra l'altro al Teatro San Carlo di Napoli per l'inaugurazione della sala con Riccardo Muti e al Teatro La Fenice di Venezia, nonché in importanti

festival internazionali. In occasione dell'inaugurazione del Palau de les Arts di Valencia ha cantato nel 2006 Zerlina (*Don Giovanni*) diretta da Lorin Maazel. Nel 2008 è stata Euridice, La Musica e Proserpina nell'*Orfeo* di Monteverdi sotto la direzione di William Christie al Teatro Real di Madrid, Dalinda in *Ariodante* di Händel diretto da Christophe Rousset al Theater an der Wien, e Seleuce in *Tolomeo* di Händel al Teatro Arriaga di Bilbao. Nell'ultima stagione Maria Grazia Schiavo ha interpretato, tra l'altro, il ruolo di Venere in *Le disgrazie d'amore* di Antonio Cesti a Pisa; in esecuzioni concertanti è stata Almirena (*Rinaldo*) diretta da Ottavio Dantone al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi e Berenice in *Farnace* di Vivaldi sotto la direzione di Stefano Molardi al Theater an der Wien. Tra i suoi prossimi impegni si ricordano Anai in *Moïse et Pharaon* sotto la direzione di Riccardo Muti e Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*) al Teatro dell'Opera di Roma, infine Lucia in *Lucia di Lammermoor* con Bruno Campanella al Teatro Regio di Torino.

Nahuel Di Pierro



© Fabien Bardelli

Nato a Buenos Aires nel 1984, ha studiato presso l'Institut Superior de Arte del Teatro Colón con Ricardo Yost e Sergio Giai. Ha perfezionato la formazione musicale durante la stagione 2008-2009 come membro dell'Atelier Lyrique all'Opéra National de Paris. Nell'estate del 2009 ha partecipato al Young Singers Project del Festival di Salisburgo.

Ha maturato le sue prime esperienze liriche con ruoli quali Masetto (*Don Giovanni*), Figaro (*Le nozze di Figaro*) di Mozart e Simone in *Gianni Schicchi* di Puccini in diversi teatri argentini. Dal 2002 si esibisce regolarmente al Teatro Colón, dove sinora ha interpretato, tra gli altri, i ruoli di Colline in *La bohème* e Guglielmo in *Così fan tutte*. Al Palau de les Arts di Valencia ha cantato nella stagione di apertura 2006-2007 il Secondo prigioniero (*Fidelio*) diretto da Zubin Mehta, Masetto con Lorin Maazel e, al fianco di Plácido Domingo, Le Bret in *Cyrano de Bergerac* di Franco Alfano. I suoi impegni lo hanno portato inoltre a Cleveland, Bilbao, San Paolo del Brasile e Santander nonché al KunstenFestivaldesArts di Bruxelles. A Santiago del Cile ha cantato Sarastro e Colline, e al Festival Pergolesi Spontini a Jesi nel 2008 *Li puntigli delle donne* di Spontini. Nell'ultima stagione ha interpretato ruoli minori in *Salome*, *Idomeneo* e *La sonnambula* all'Opéra National de Paris e si è esibito nel ruolo di Sarastro a Dessau. I suoi progetti futuri includono Colline, Basilio (*Il*

barbiere di Siviglia) e Ferrando (*Il trovatore*) a Tolosa, Haly (*L'italiana in Algeri*) a Bordeaux, Masetto all'Opéra National de Paris ed esibizioni al Théâtre des Champs-Élysées (*Idomeneo*, *Pelléas et Mélisande*). Nell'attività concertistica collabora regolarmente con l'ensemble barocco argentino La Barroca del Suquia. Con l'Orchestre National de France sotto la direzione di Kurt Masur ha cantato in *Elias* di Mendelssohn e con l'Ensemble Matheus diretto da Jean-Christophe Spinosi nel *Messiah* di Händel. Ha debuttato al Festival di Pentecoste di Salisburgo nel 2009 con la *Missa defunctorum* di Paisiello sotto la direzione di Riccardo Muti.

Barbara Bargnesi



Si è diplomata in pianoforte al Conservatorio Niccolò Paganini di Genova, sua città natale. Come accompagnatrice di cantanti lirici ha collaborato con famosi maestri di canto ed ha svolto attività di maestro collaboratore tra l'altro presso il Teatro Carlo Felice di Genova e al Teatro dell'Opera Giocosa di Savona. Ha studiato canto con il soprano Marica Guagni, e nel 2004, in seguito all'idoneità al concorso AsLiCo, ha debuttato nel ruolo di Sophie in *Werther* nei teatri di Pavia, Brescia, Cremona e Como. Contemporaneamente si è esibita a Como e a Brescia nelle parti di Adina e Giannetta ne *L'elisir d'amore*. Nel 2005 ha vinto il concorso lirico internazionale "Premio Capriolo in Franciacorta", nel 2006 il concorso "Toti dal Monte" nel ruolo di Nannetta (*Falstaff*), che ha successivamente interpretato al Teatro Comunale di Treviso. Come partecipante all'Accademia Rossiniana, sotto la guida di Alberto Zedda, nel 2005 ha cantato Corinna ne *Il viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival, dove ha fatto ritorno nel 2006 nel ruolo di Eurice in *Adelaide di Borgogna* e di Elvira ne *L'italiana in Algeri*. Ha successivamente interpretato, tra gli altri ruoli, Nannetta al Stadttheater di Berna e alla Vlaamse Opera di Anversa, Bastienne (*Bastien und Bastienne*) al Padiglione di Arte Moderna di Milano, Vittoria in *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti, Amore (*Orfeo ed Euridice*) e Servilia

(*La clemenza di Tito*) al Teatro dell'Opera Giocosa di Savona, poi Zerlina (*Don Giovanni*) a Salerno. Nell'ottobre del 2009 è stata Dircea nella produzione del Festival di Salisburgo del *Demofonte* di Jommelli diretta da Riccardo Muti all'Opéra National de Paris e al Ravenna Festival. Ha poi cantato come Gilda (*Rigoletto*) al Teatro Carlo Felice di Genova e nel febbraio del 2010 ha interpretato Iliia (*Idomeneo*) al Teatro Comunale di Bologna. Tra gli impegni futuri si segnalano Giannetta (*L'elisir d'amore*) al Teatro alla Scala di Milano e Gilda (*Rigoletto*) e Marzelline (*Fidelio*) al Teatro Regio di Torino. Svolge anche un'intensa attività concertistica: ha collaborato con I Pomeriggi Musicali eseguendo, tra l'altro, l'oratorio *Betulia liberata* di Mozart. Ha interpretato mottetti di Mozart al Teatro Politeama di Prato, i *Carmina burana* di Orff a Lecco, musiche di Telemann e Bach per la Fondazione Arcadia di Milano e mottetti di Vivaldi con il Collegium Pro Musica a Graz.

Arianna Vendittelli



Ha intrapreso giovanissima lo studio del violino e, in seguito, quello del canto. Studia con Paola Leolini e si perfeziona con Mariella Devia e Natale De Carolis.

Si è classificata al terzo posto al Concorso Internazionale di Musica Sacra 2008 a Roma.

Come solista del coro La Stagione Armonica, nel 2009

Arianna Vendittelli ha partecipato all'esecuzione della *Missa defunctorum* di Paisiello diretta da Riccardo Muti al Festival di Pentecoste di Salisburgo, al Ravenna Festival e al Maggio Musicale Fiorentino.

Collaborando con diversi ensemble ha partecipato ad alcuni importanti festival e stagioni concertistiche, tra cui la Martinskirche di Basilea, Ravenna Festival, il Festival di Musica Antica di Herne e il Festival Barocco Leonardo Leo, in Puglia.

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) e in *Demofonte* di Jommelli (2009).

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 al 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 Scotto. 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



© 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, Yuri 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".

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".

violini primi

Samuele Galeano**
Violetta Mesoraca
Stefano Gullo
Camilla Mazzanti
Alessandro Cosentino
Francesca Palmisano
Roberta Mazzotta
Clarice Binet
Stella Cattaneo
Vincenzo Picone
Roberto Terranova
Antonella D'Andrea

violini secondi

Roberto Piga*
Cosimo Paoli
Andrea Vassalle
Carlotta Ottonello
Aniello Alessandrella
Federica Fersini
Valentina Marra
David Scaroni
Valentino Marongiu
Alessandro Ceravolo

viola

Flavia Giordanengo*
Clara Garcia Barrientos
Enrico Luzi
Claudia Brancaccio
Davide Bravo
Chiara Murzi
Krisztina Hajduk Vojnity
Marco Scicli

violoncelli

Wiktor Jasman*
Matteo Parisi, Emilio Piscedda
Paolo Bonomini
Angelo Zupi Castagno
Amedeo Cicchese

contrabbassi

Amin Zarrinchang*
Laura Imparini
Walter Roccaro
Pasquale Massaro

flauti

Roberta Zorino*
Silvia Marini

oboi

Gianluca Tassinari*
Angelo Principessa

fagotti

Davide Fumagalli*
Corrado Barbieri

corni

Antonio Pirrotta*
Fabrizio Giannitelli
Simona Carrara
Simone Ciro Cinque

trombe

Luca Piazzi*
William Castaldi

ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

** spalla

* prime parti

Philharmonia Chor Wien

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 ne *Le 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 nella nuova messinscena 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.

Elisabeth Breuer
Monika Graessler
Johanna Graupe
Claudia Haber
Irene Hofmann
Christiane Jank
Annamaria Karpati
Antoanetta Kostadinova
Martina König
Olena Nechay
Dr. Ingeborg Piffll
Beate M. Pomberger
Zsuzsanna Pszilosz
Barbara Ramser
Barbara Sommerbauer
Marina Spielmann
Kanako Shimada
Dr. Annika Veith
Nozomi Yoshizawa

Alexander Apostolov
Akos Banlaky
Kiril Chobanov
Werner Bernhard Dubowy
Norman Elsässer
Wolfgang Hampel
Manfred Hanakam
Kurt Kempf
Patrick Maria Kühn
Mario Labastida
Boris Lichtenberger
Christian Lusser
Andreas Maurer
Benoit Pitre
Dominik Rieger
Max Sahliger
Michael J. Schwendinger

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'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggiori palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: *Rigoletto* (1853), *Trovatore* (1854), *Aroldo* (1959, con Fanny Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), *Vespri Siciliani* (1861, nella versione censurata *Giovanna de Guzman*, con Luigia Bendazzi), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con Cesira Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con Antonio Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con

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

dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio 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 Musicisti) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Gianni Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini – nella giovanile veste di basso –, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di *Forza del destino* accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecchi, sotto la direzione di Franco Ghione).

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di

illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

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

Indice

La locandina	7
Il libretto	9
Sinossi	29
Le due Betulie di Walter Dobner	33
Fotografie di scena di Silvia Lelli	35
Il giovane Mozart e il Vecchio Testamento di Bernd Edelmann	45
La fede ritrovata. Intervista con il regista Marco Gandini di Christian Arseni	51
Gli artisti	57
Il Teatro Alighieri di Gianni Godoli	77

un ringraziamento al Festival di Pentecoste
di Salisburgo ed a Walter Dobner, Bernd
Edelmann, Christian Arseni, autori dei saggi,
per averne concesso la pubblicazione

in copertina

immagine del secondo atto
di *Betulia liberata* 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