RAVENNA FESTIVAL

TRILOGIA D'AUTUNNO

Mozart Mozart Mozart

LE NOZZE DI FIGARO - DON GIOVANNI - COSÌ FAN TUTTE

Opere su libretto di Lorenzo Da Ponte

TEATRO ALIGHIERI

31 OTTOBRE - 6 NOVEMBRE 2022

RAVENNA FESTIVAL

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Ministero della Cultura
Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

con il sostegno di

Comune di Ravenna

Regione Emilia-Romagna

#inEmiliaRomagna

MINISTERO DELLA CULTURA

Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

Rai 1

con il contributo di

Associazione Amici di Ravenna Festival

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

Fondazione del Monte di Ravenna e Rimini

Comune di Cervia

Comune di Lugo

Comune di Russi

Koichi Suzuki

partner principale

eni

RAVENNA FESTIVAL
2022

Trilogia d'autunno
Mozart-Da Ponte

31 ottobre, 4 novembre ore 20.30

Le nozze di Figaro

1, 5 novembre ore 20.30

Don Giovanni

2 novembre ore 20.30
6 novembre ore 15.30

Così fan tutte

o sia La scuola degli amanti

Teatro Alighieri

RAVENNA FESTIVAL

presidente onorario
Cristina Mazzavillani Muti

direzione artistica
Franco Masotti, Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

presidente
Michele de Pascale

vicepresidente
Livia Zaccagnini

sovrintendente
Antonio De Rosa

RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Assicoop Romagna Futura - UnipolSai Assicurazioni
Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centro-Settentrionale
BPER Banca
Cna Ravenna
Confartigianato Ravenna
Confindustria Romagna
COOP Alleanza 3.0
Cooperativa Bagnini Cervia
Corriere Romagna
DECO Industrie
Edilpiù
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Federcoop Romagna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Sapir
Koichi Suzuki
LA BCC - Credito Cooperativo Ravennate, Forlivese e Imolese
La Cassa di Ravenna SpA
Legacoop Romagna
Parfinco
Pirelli
PubbliSOLE
Publimedia Italia
Quick SpA
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Ravennanotizie.it
Reclam
Romagna Acque Società delle Fonti
Royal Caribbean Group

Presidente
Eraldo Scarano

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi, Paolo Fignagnani, Chiara Francesconi, Adriano Maestri, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Irene Minardi, Giuseppe Poggiali, Thomas Tretter

Segretario
Giuseppe Rosa

Amici Benemeriti
Intesa Sanpaolo

Aziende sostenitrici
Alma Petroli, *Ravenna*
LA BCC - Credito Cooperativo Ravennate, Forlivese e Imolese
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth, Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Suono Vivo, *Padova*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*

Amici
Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Chiara e Francesco Bevilacqua, *Ravenna*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Ada Bracchi, *Bologna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Filippo Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Guido e Eugenia Dalla Valle, *Ravenna*
Maria Pia e Teresa d'Albertis, *Ravenna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Eleonora Gardini, *Ravenna*
Sofia Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Luca e Loretta Montanari, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Irene Minardi, *Bagnacavallo*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Marcella Reale e Guido Ascanelli, *Ravenna*
Grazia Ronchi, *Ravenna*
Liliana Roncuzzi Faverio, *Milano*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Guglielmo e Manuela Scalise, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Luciana Strocchi, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Livia Zaccagnini, *Bologna*

Giovani e studenti
Carlotta Agostini, *Ravenna*
Federico Agostini, *Ravenna*
Domenico Bevilacqua, *Ravenna*
Alessandro Scarano, *Ravenna*

Sommario

Table of contents

9 **Da Verdi in poi: dieci anni di Trilogie d'autunno** — From Verdi Onwards: Ten Years with the Autumn Trilogies

13 **Note di regia** — Director's Notes
di Ivan Alexandre

19 **Vita, amore, sofferenze, inganni e rivelazioni nella trilogia di Mozart e Da Ponte** — Life, Love, Suffering, Deceptions and Revelations in the Mozart-Da Ponte Trilogy
di Leonetta Bentivoglio

Le nozze di Figaro
37 La locandina — Playbill
39 Il libretto — Libretto
89 Il soggetto — Synopsis

Don Giovanni
93 La locandina — Playbill
95 Il libretto — Libretto
133 Il soggetto — Synopsis

Così fan tutte
137 La locandina — Playbill
139 Il libretto — Libretto
180 Il soggetto — Synopsis

183 **Settecento ravennate** — The Eighteenth-Century in Ravenna
testo di Massimiliano Casavecchia fotografie di Marco Parollo

201 **Gli artisti** — The Artists

235 **Teatro Alighieri** — Teatro Alighieri

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

Si vive meglio in un territorio che ama la Cultura.

FONDAZIONE CASSA, UN RUOLO DI PRIMO PIANO NELLA PROMOZIONE DELLA CULTURA.

Per la Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna la promozione della Cultura, in tutte le sue espressioni, è un elemento primario per la crescita, anche economica, dell'intero territorio provinciale.
Dopo il mirabile ripristino ed ampliamento del Complesso degli Antichi Chiostri Francescani, oggi interamente destinato ad attività culturali, la Fondazione ha curato il restauro del monumentale Palazzo Guiccioli, sede dei Musei Byron e Risorgimento. Esempi importanti e tangibili di quello sguardo attento che la Fondazione da sempre rivolge alle iniziative e a tutti quei progetti capaci di elevare la qualità della vita della collettività e valorizzare il nostro patrimonio culturale.

www.fondazionecassaravenna.it

UN'ESPERIENZA
È UN'ISPIRAZIONE
Dalle ispirazioni nascono le innovazioni.
Eni è Partner Principale del Ravenna Festival 2022

© Maurizio Montanari

Da Verdi in poi: dieci anni di Trilogie d'autunno

È il 2012, alla vigilia del bicentenario verdiano che tutto il mondo si appresta a celebrare. Ed ecco che Cristina Mazzavillani Muti, instancabile anima di Ravenna Festival, gioca d'anticipo, ideando un ambizioso progetto operistico: la messa in scena, sullo stesso palcoscenico e nel giro di una manciata di giorni, di *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*.
È così che prende forma la prima delle Trilogie d'autunno, modellandosi sulla "trilogia popolare" verdiana, ovvero sui tre titoli più amati dal pubblico di tutti i tempi – quelli composti dal celeberrimo bussetano nell'arco di soli tre anni, tra il 1851 e il 1853, in un irripetibile empito creativo – che vengono allestiti al Teatro Alighieri l'uno dopo l'altro, una sera dopo l'altra, realizzando una sorta di imperdibile "maratona" lirica. È una nuova pagina per Ravenna Festival, una nuova avventura che, al tempo stesso, può dirsi l'approdo naturale di molti anni di sperimentazioni e produzioni realizzate secondo dinamiche laboratoriali, e affidate alla più innovativa e vitale delle risorse: i giovani.
Sono loro, fin dall'inizio, i protagonisti: giovani talenti chiamati a crescere misurandosi con il grande repertorio, ma anche con inedite e possibili vie per il futuro sviluppo del teatro in musica, in un quadro di strategie produttive capaci di conciliare allestimenti agili e funzionali con l'irrinunciabile qualità interpretativa e il rigoroso rispetto del dettato musicale. Giovani voci, che negli anni a venire si sono poi rivelate in carriere internazionali, e giovani strumentisti, quelli sempre nuovi dell'Orchestra Luigi Cherubini, protagonista in buca. Tutti insieme, immersi nel meccanismo di un'ingegnosa macchina teatrale che fa proprie le straordinarie potenzialità offerte da maestri indiscussi delle più moderne tecnologie, capaci di forzare e trasfigurare lo spazio visivo e sonoro della scena: dalle ultime frontiere del light design alla impalpabile forza evocativa della video arte, fino alle tecniche di spazializzazione del suono.
Dopo quella prima edizione sono passati dieci anni e le Trilogie si sono succedute ogni autunno – unica eccezione quella imposta dalle limitazioni pandemiche, ma il lavorìo

From Verdi Onwards: Ten Years with the Autumn Trilogies

2012: the eve of Verdi's bicentenary, which the entire world was about to celebrate. Cristina Mazzavillani Muti, the untiring heart and soul of the Ravenna Festival, anticipated the celebrations and devised the ambitious project of having *Rigoletto*, *Trovatore* and *Traviata* on the same stage within the space of a few days.
This is how the first of the Autumn Trilogies took shape, modelled on Verdi's "popular trilogy", the best loved titles in Verdi's catalogue, adored by the public of all times and composed in a mere three years, between 1851 and 1853, in a unique creative surge. The three operas were staged at the Alighieri Theatre on consecutive nights in an unprecedented opera marathon that marked a new page for the Ravenna Festival: a new adventure, but also the natural outcome of years of experimentation and productions based on workshops, and entrusted to the energy and vitality of young artists.
From the very beginning, these young talents have been the protagonists: they were helped to "grow" by measuring themselves against the great opera repertoire, but also against unprecedented possible developments in the field of musical theatre, featuring production strategies that combine agility and functionality with an indispensable interpretative quality and a rigorous respect for musical dictates. Young voices who, over the years, have made successful international careers, and young musicians, the ever-changing members of the Luigi Cherubini Orchestra, the irreplaceable protagonist in the pit: they all worked together within the mechanism of an ingenious theatrical machine

that makes use of the extraordinary potential offered by the undisputed masters of the most modern technologies, capable of transfiguring the audio and visual space of the stage – from the latest frontiers of light design to the impalpable evocative power of video art, up to the techniques of sound spatialisation.
Ten years have passed since that first edition; more Trilogies have been performed every autumn – with the sole exceptions imposed by pandemic restrictions – but the theatre work has never ceased. Always drawing on the great authors of the Italian tradition: more of Verdi, investigated in his relationship with Shakespeare; but also *Aida*, chosen to compile an all-female trilogy with other unforgettable heroines created by Bellini and Bizet, Norma and Carmen. More undisputed protagonists of opera history were created by Giacomo Puccini in *Tosca* and *Bohème*, which became a testing ground for an unprecedented work, the musical *Mimì è una civetta*. Because, if tradition is still alive, there is also plenty of room for venturing into the new and the unpredictable: for example, the remixes created by the young budding artists who proposed memorable renditions of *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci,* where the Verismo musical language came alive, reflected in today's jargon.
Over the years, the Alighieri's autumn season has also opened up to external productions and prestigious guests, like the Mariinsky Theatre from St Petersburg: after all, who could do better in giving life to a trilogy of classical ballet? Or like the leading Hungarian theatres, the greatest interpreters of the eclectic operetta tradition, fruit of the great Austro-Hungarian civilisation and its centuries-old multicultural ferment. Or again, like the "Dante" trilogy in 2021, which joined in the chorus of celebrations dedicated to the seventh centenary of the Poet's death.
And now it is the turn of productions from Versailles and Drottningholm relived by "our" artists, always with a view to quality and to ensuring the magic spark that can only be ignited in the mysterious space of the stage box, where music, gesture and words come together. Theatre: in short, the tradition of the future.

© Maurizio Montanari

teatrale non si è mai interrotto. Attingendo sempre ai grandi autori della tradizione italiana: Verdi di nuovo, indagato nel suo rapporto con Shakespeare; ma anche con *Aida*, scelta a comporre una trilogia tutta al femminile, con le indimenticabili eroine di Bellini e di Bizet, *Norma* e *Carmen*. Ancora protagoniste indiscusse della storia dell'opera con Giacomo Puccini: *Tosca*, e *Bohème*, che diventa il banco di prova per sperimentare un inedito lavoro, il musical *Mimì è una civetta*. Perché se la tradizione è viva, allora c'è spazio anche per osare il nuovo, l'imprevedibile, come per i *remix* realizzati da giovanissimi artisti in erba che prendono le mosse e introducono memorabili edizioni di *Cavalleria rusticana* e di *Pagliacci*, la parola musicale verista pulsa viva nel gergo dell'attualità.
Ma l'autunno dell'Alighieri negli anni si apre anche a produzioni esterne, a ospiti di prestigio, come le maestranze del Teatro Mariinskij di Pietroburgo, chi meglio di loro per dar vita a una trilogia del balletto classico? Oppure a quelle dei principali teatri ungheresi, massimi interpreti dell'eclettica tradizione dell'operetta, frutto della grande civiltà austroungarica e del suo secolare fermento multiculturale. O, ancora, con la trilogia "dantesca" del 2021, si unisce al coro di celebrazioni che la città dedica al settimo centenario della morte del Poeta.
E ora tocca agli allestimenti che ci arrivano da Versailles e da Drottningholm cui danno vita i "nostri" artisti. Nel segno sempre della qualità e di quella scintilla magica che solo può scoccare nello spazio misterioso della scatola scenica: musica, gesto, parola. Teatro, insomma, la tradizione del futuro.

Dieci anni di Trilogie d'autunno

2012
Aspettando Verdi
Rigoletto, Trovatore, Traviata

2013
Verdi & Shakespeare
Macbeth, Otello, Falstaff

2014
Balletto e Orchestra giovanile del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo
Il lago dei cigni, Giselle, Trittico '900

2015
Dedicato a Puccini, un progetto per Bohème
Recital di Anna Netrebko, Eleonora Buratto, Yusif Eyvazov *con* Riccardo Muti *al pianoforte,*
Mimì è una civetta, Bohème

2016
Teatro dell'Operetta di Budapest, Teatro Csokonai di Debrecen e Teatro di Szeged
Lungo il Danubio
Gräfin Mariza, Die Fledermaus, Die Lustige Witwe
e i *100 violini tzigani* Budapest Gypsy Symphony Orchestra

2017
Sull'orlo del Novecento
Cavalleria rusticana, Pagliacci, Tosca
e *Cavalleria rusticana remix, Pagliacci remix*

2018
Verdi
Nabucco, Rigoletto, Otello

2019
Dal belcanto agli albori del Novecento
Norma, Aida, Carmen

2021
Dedicato a Dante
La Danza, la Musica, la Parola
Dante Metànoia di e con Sergei Polunin, *Faust Rapsodia, Paradiso* XXXIII
e *Quanto in femmina foco d'amor...*

Francesco Benucci,
che ebbe il ruolo di Gugliemo.

Adriana Ferraresi del Bene,
prima interprete di Fiordiligi
e amante di Lorenzo Da Ponte.

Vincenzo Calvesi,
il primo Ferrando.

Wolfgang Amadeus Mozart.

Dorothea Bussani Sardi,
prima interprete di Despina
e moglie di Francesco Bussani.

Francesco Bussani,
che ebbe il ruolo di Don Alfonso.

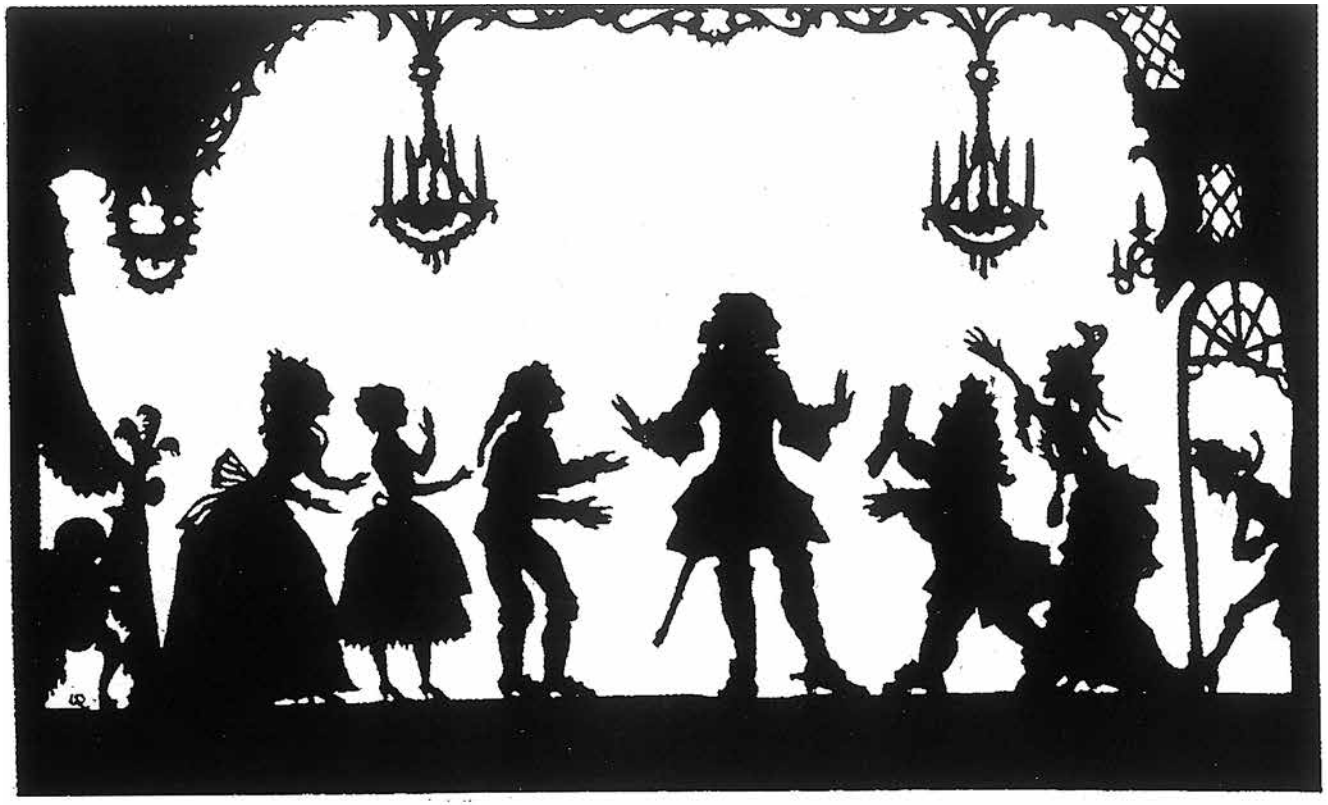
Note di regia

di Ivan Alexandre

Nel 1783, il giovane Mozart incontra un poeta italiano che, come lui, si è da poco stabilito a Vienna: è Padre Lorenzo Da Ponte. Insieme, questi due artisti dai destini opposti ma dall'istinto affine daranno vita a *Le nozze di Figaro* (Vienna 1786), *Don Giovanni* (Praga 1787) e *Così fan tutte* (Vienna 1790), opere diverse nate da una stessa matrice, quasi tre figli della stessa famiglia.
Figli tanto legati da non volerli separare, in virtù di uno dei personaggi, che si impone come protagonista unico passando da una "stanza" all'altra della trilogia, che ne risulta in tal modo unificata. Si tratta di un libertino dal cuore inesauribile, che si chiama Cherubino da adolescente, Don Giovanni in età adulta e Don Alfonso in vecchiaia. Indossando sempre lo stesso costume, il giovane innamorato dell'Amore («ogni donna cangiar di colore, ogni donna mi fa palpitar») diventa un rubacuori («Non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella; purché porti la gonnella voi sapete quel che fa») che, una volta invecchiato, spingerà i giovani a replicare i suoi vizi di un tempo («Giacché giovani, vecchie, e belle e brutte, ripetete con me: così fan tutte»).
Insomma, un unico eroe. E un unico teatro, che non sarà sontuoso come il teatro "reale" di Mitridate o di Idomeneo, ma intimo, improvvisato come i sagrati o le fiere in cui si esibivano le compagnie italiane dell'epoca. Niente quinte: tutti in scena. *Le nozze di Figaro* si svolge nella parte anteriore del palcoscenico, e la scenografia cresce di atto in atto. *Don Giovanni*, invece, è rappresentato in prospettiva, con l'eroe in primo piano e tutti gli altri – valletto, donne, rivale – a rincorrerlo trafelati (il protagonista si guarderà alle spalle solo una volta, quando avrà il primo dubbio della sua vita, per pochi secondi, prima di scomparire). E, infine, *Così fan tutte* ha un andamento circolare, su due livelli: il grande palcoscenico collettivo e un palcoscenico centrale dove, a turno, le ragazze interpretano il loro ruolo di amanti fedeli e abbandonate, e i ragazzi quello dei corteggiatori "albanesi". Perché qui tutto è una questione di ruoli e, sotto lo sguardo di Don Alfonso, il maestro dei giochi, tutto diventa una questione di inversione di ruoli: le interpreti femminili diventano spettatrici, gli interpreti maschili diventano la performance.

Director's Notes

In 1783 the young Mozart met an Italian poet, like himself recently established in Vienna: Father Lorenzo Da Ponte. Together, these two artists with opposite destinies but a similar instinct will give *Le nozze di Figaro* (Vienna 1786), *Don Giovanni* (Prague 1787) and *Così fan tutte* (Vienna 1790), different operas born from the same matrix as three children from the same family.
Children so close that we didn't want to separate them. For someone has imposed itself on us as a unique character who would slip from one "room" to another and unify the trilogy, a libertine with an inexhaustible heart who would be called Cherubino in adolescence, then Don Giovanni in maturity, and Don Alfonso on his old age. Wearing the same costume, the love-crazed youth ("ogni donna cangiar di colore, ogni donna mi fa palpitar") becomes a heart-breaker ("Non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella; purché porti la gonnella voi sapete quel che fa") who, when old enough, makes the young people re-enact his former vices ("Giacché giovani, vecchie, e belle e brutte, ripetete con me: così fan tutte").
One hero. A single theater, therefore, which will not be sumptuous like the "royal" theater of Mitridate or Idomeneo, but intimate, improvised like the fairgrounds where the Italian troops then performed. No backstage: everyone on stage. *Le nozze di Figaro* is performed at the front of the stage and the décor develops with each act. *Don Giovanni*, however, is played in perspective, with the hero at the front and all the others – valet, women, rival – breathless from following him around (he only looks back once when he has the first doubt of his life, for just a few seconds, before it disappears). Lastly, *Così fan tutte* is played in a circular manner on two levels: the large collective stage and a central stage where, in turn, the girls play their role of loyal and abandoned lovers and the boys their



role of "Albanian" suitors, because everything here is a matter of role and, watched by the game master, Alfonso, role reversal: the female performers become spectators, the male performers become the performance.
Every single one play both the drama of Mozart and their own life, since it is precisely the border between stage and life that, from *Le nozze di Figaro*, the authors have wanted to erase. A few boards, a few light and mobile canvases, in order to make room for action and feelings, an area where Da Ponte and his younger musician have, in the history of opera, hardly any rivals.

Le nozze di Figaro

Long, long after, Lorenzo Da Ponte wrote:

> As I composed the lyrics, Mozart composed the music; in six weeks it was all over. Mozart's lucky star wanted the scores to be missing from the theater.
> I took the opportunity to go and see the emperor, without telling anyone, and offer him *The Marriage of Figaro*. "How", he said to me,

Singolarmente, ognuna delle tre opere mette in scena sia il melodramma mozartiano sia la vita stessa, poiché è proprio il confine tra palcoscenico e vita che, a partire da *Le nozze di Figaro*, gli autori avevano inteso eliminare. Poche assi e qualche fondale leggero e mobile lasciano spazio all'azione e ai sentimenti: un ambito in cui Da Ponte e il più giovane musicista davvero non hanno rivali nella storia dell'opera lirica.

Le nozze di Figaro

Molto, molto tempo dopo, Lorenzo Da Ponte scriveva:

> **Mentre io mi dedicavo al libretto, Mozart componeva la musica; in sei settimane fu tutto finito.**
> **La buona stella di Mozart volle che il teatro non avesse partiture. Ne approfittai per far visita all'Imperatore, senza dirlo a nessuno, per offrirgli *Le nozze di Figaro*. Mi disse, "Sai bene che Mozart, straordinario nella musica strumentale, ha scritto per il teatro una sola volta, e non è stata un'eccezione di gran valore".**
> **"Nemmeno io", risposi timidamente, "avrei mai scritto un secondo dramma qui a Vienna, se non fosse per la gentilezza dell'Imperatore".**
> **"Vero, resta il fatto che io stesso ho bandito per il popolo tedesco questo dramma su Figaro".**

> **"Lo so, ma, nel ridurre la commedia a un'opera, ho tagliato intere scene, ne ho accorciate altre e, soprattutto, ho badato di evitare tutto quanto poteva risultare offensivo per la morale e il buon gusto. Insomma, ne ho fatto un'opera degna di un teatro che Sua Maestà onora della sua protezione".**

Come di consueto, il Poeta ricama.
***Figaro* non è né la prima né la seconda opera di Mozart, bensì la tredicesima – senza contare vari altri frammenti e tentativi. Ci vollero ben più di sei settimane, e di certo alla giovane compagnia di opera buffa nata a Vienna nel 1783 non mancavano le partiture, soprattutto dopo il trionfo del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello – anzi, è probabile che fosse proprio questo il motivo per cui Mozart decise di dare un seguito alla vicenda di Figaro.**
Però è vero che, finalmente, la buona stella del compositore brillava abbastanza perché la troupe italiana accettasse l'opera di un musicista tedesco. È vero che la scandalosa commedia di Beaumarchais era ancora vietata al tempo in cui il suo adattamento lirico andò in scena, il 1º maggio 1786. Ed è vero anche che si trattava di una "prima": la "prima pietra",

> "you know that Mozart, remarkable for instrumental music, never wrote for the stage, except once, and this exception is not worth much".
> "Myself", I replied timidly, "without the emperor's kindness I would never have written more than a drama in Vienna".
> "That is true, but this piece of Figaro, I have forbidden the German troops".
> "I know, but, having transformed this comedy into an opera, I cut out entire scenes, cutting others short, and I applied myself above all to avoid anything that could offend morality and good taste; in short, I have made it a work worthy of a theater which his majesty honors with his protection".

As always, the poet embroiders. *Figaro* is neither Mozart's first nor second opera, but his thirteenth – not to mention various fragments and attempts. It took much more than six weeks, and scores were plentiful for the young Buffa opera troupe formed in Vienna in 1783 – notably since the triumph there of Paisiello's *Barbiere di Siviglia*, probably the main reason why Mozart chose this *Figaro* sequel.

But it is true that the composer's lucky star finally shone enough for this Italian troupe to accept the work of a German musician. True that Beaumarchais' scandalous play was still banned when its lyrical adaptation hit the stage on May 1, 1786. It is also true that it is an "opus 1", the first of a building that the previous operas of Amadeus barely hinted at.
Everything is twofold in this joyous drama of deception. Nobility of rank versus nobility of soul; reason (the plot) versus madness (the tempo); unfortunate stratagems (men) against happy stratagems (women). Everything is held together like the cogs of a clock and everything seems improvised. Accuracy and improvisation therefore form the needle of our compass.
And it is inside the emotional-sensational-political-erotic clock that we offer the audience to follow us.

Don Giovanni

The young Cherubino, who wanted to have his song read to the Countess, to Susanna, to Barbarina, to Marcellina, "to all the women of the palace", had to marry the confident Barbarina to escape the regiment. A few years later, having become an expert in short-lived conquests under the mask of Don Giovanni, he has already entered in the catalog held by his valet (his memory) 2,065 names – a thousand and three in Spain alone. "It doesn't matter how rich, how ugly, how beautiful," sings Leporello, "as long as she wears the petticoat, you know what he's doing".
Nothing matters more than a woman to be seduced, nothing matters less than a woman who is seduced.
Pleasure is like the horizon: the closer you get to it, the further it goes. The seducer walks, walks, walks. Everyone else is exhausted running behind this blind force that detects its prey by smell and never turns back, even to admire. The radiant man doesn't even know he's running away. He lies as he breathes, kills as he loves, carelessly, never doubts – until one day a statue speaks to him.
Next to the *padrone* walks his double, Leporello, the new face of Figaro who is not only the servant, but also the living memory (the *catalogo*) of the amnesiac captor.
Behind them exhaust a (too) young knight

fondamentale, di un edificio che a malapena si era intravisto nelle opere precedenti di Amadeus.
Ogni cosa ha il suo doppio, in questa gioiosa commedia dell'inganno. Nobiltà di rango contro nobiltà d'animo; ragione (la trama) contro follia (il ritmo); stratagemmi sciagurati (degli uomini) contro stratagemmi felici (delle donne). Tutto si incastra perfettamente, come gli ingranaggi di un orologio, e, al tempo stesso, tutto sembra improvvisato. Accuratezza e improvvisazione costituiscono l'ago della nostra bussola.
E al pubblico chiediamo proprio di seguirci all'interno di questo orologio emotivo-sensazionale-politico-erotico.

Don Giovanni

Al giovane Cherubino, che voleva far leggere la sua canzonetta alla Contessa, a Susanna, a Barbarina, a Marcellina, e «ad ogni donna del palazzo», è toccato sposare la disinvolta Barbarina per sfuggire alla leva. Qualche anno dopo, il *personaggio* si è evoluto in Don Giovanni, grande esperto delle conquiste effimere che ha già registrato, in un catalogo stilato dal suo valletto (la sua memoria!), ben 2.065 nomi – mille e tre soltanto in Spagna: «Non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella: purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa». Niente conta più di una donna da sedurre, niente conta meno di una donna già sedotta.
Il piacere è come l'orizzonte: più ti avvicini, più lui si allontana. Il seduttore cammina, cammina, cammina. Tutti gli altri si sfiancano a rincorrere questa forza cieca che fiuta la sua preda e non si gira mai indietro, nemmeno per ammirarla. Quest'uomo affascinante non si rende nemmeno conto di scappare. Egli mente così come respira, uccide così come ama: con noncuranza, senza mai dubbi – fino al giorno in cui sarà una statua a parlargli.
A fianco del *padrone* cammina il suo doppio, Leporello, nuovo volto di Figaro: non è solo il servo, ma anche la memoria vivente (il *catalogo*) dello smemorato predatore. Dietro di loro si affaticano un (troppo) giovane cavaliere in cerca di un destino d'amore ed eroismo, un contadino geloso, e tre donne: Donna Anna, la vergine tragica, cugina di Chimène, che deve sopravvivere lottando dopo l'assassinio del padre; Donna Elvira, la moglie abbandonata, amaro ricordo di una Barbarina un tempo sicura di sé; e infine la portavoce mozartiana per eccellenza, la generosa e tormentata Zerlina, combattuta come Eva tra il cielo e la mela.

Il teatro non è cambiato. Ma se *Figaro* si svolgeva durante un'unica "folle giornata", *Don Giovanni* ne costituirà ora la "folle notte". Quel che era il sole diventa la luna, quel che era luce diventa ombra, quel che era maggiore diventa minore. La commedia rimane, ma ora è notturna, sognante.
Solo una nota sulla partitura.
Nel 1787, per la prima e ultima volta in vita sua, a Praga, dove *Figaro* gli aveva procurato un trionfo inimmaginabile, Mozart fece soltanto e pienamente tutto quel che voleva. Per questo, abbiamo scelto di eseguire il *Don Giovanni* originale, quello che Mozart mise in scena senza alcuno dei compromessi che gli sarebbero stati imposti l'anno successivo, alla ripresa dell'opera a Vienna. Un *Don Giovanni* come quello della prima sera.

Così fan tutte

Passano altri anni.
Il seduttore non seduce più.
Negli inferi, dove viene cacciato dalla statua del Commendatore alla fine del *Don Giovanni*, potere e fascino lo hanno abbandonato. Ora è piuttosto un «vecchio filosofo»: ma di che filosofia? Una†"filosofia da salotto", direbbe il marchese de Sade.
Da Ponte, invece, non dice nulla: anzi, si guarda bene dal fornire un passato ai suoi personaggi. A differenza dei protagonisti di *Figaro* e *Don Giovanni*, i personaggi di *Così fan tutte* non avranno storia. Sono pagine bianche, la cui storia inizia ora.
Nel 1790, ciò che, quattro anni prima, né Da Ponte né Mozart avevano immaginato come una "trilogia" trova compimento in tutti i suoi temi. È l'essenza del dramma giocoso. Come lo fanno? Come ci riescono? E noi, come facciamo? La risposta a tra poco...

in search of a heroic and amorous destiny, a jealous peasant, and three women: the tragic virgin Donna Anna, Chimène's cousin who must survive and fight after the murder of her father; the abandoned wife Donna Elvira, a bitter memory of the once confident Barbarina; finally the Mozartian voice par excellence, the generous, the troubled Zerlina, torn like Eve between the sky and the apple.
The theater has not changed. But if *Figaro* took place during a "crazy day", *Don Giovanni* will be its "crazy night". What was sun becomes moon, what was light becomes shadow, what was major becomes minor. The comedy remains, but nocturnal, dreamy.
Just a word from the score. In 1787, for the first and last time in his life, in Prague where *Figaro* had won him an unimaginable triumph, Mozart did only and entirely what he wanted. So we play this original *Don Giovanni*, the one that Mozart achieved without any of the compromises imposed during the revival in Vienna the following year. *Don Giovanni* as on the first evening.

Così fan tutte

More years go by.
The seducer no longer "does".
In the underworld where the statue of the Commander sent him at the end of *Don Giovanni*, he left his power, and his charms. Here he is now an "old philosopher" – of what philosophy? a "boudoir philosophy", the Marquis de Sade would say at the same time, but Da Ponte says nothing, as he is careful not to grant his characters any past experience. Unlike the protagonists of *Figaro* and *Don Giovanni*, the figures of *Così fan tutte* have no history. White pages, their story begins now.
In 1790, what neither Da Ponte nor Mozart had envisioned four years earlier as a "trilogy" finds fulfillment in all of its themes. The essence of dramma giocoso. How do they do it? How do they do? How do we do? Answer in a while.

Vita, amore, sofferenze, inganni e rivelazioni nella trilogia di Mozart e Da Ponte

di Leonetta Bentivoglio

Formano un tessuto ricco di nessi significativi le tre opere che Wolfgang Amadeus Mozart, creatore di musica tra i più influenti di ogni epoca, concepì sui libretti in italiano dello scrittore veneto di origini ebraiche Lorenzo Da Ponte: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790). I tre lavori equivalgono a un insieme dotato di una peculiare compattezza identitaria: è come se respirassero dentro uno stesso prisma. Qualora vengano affrontati dall'ascoltatore-spettatore in una sequenza consecutiva, come accade nel progetto della trilogia presentato ora a Ravenna, non solo permettono di scoprire legami e differenze fra i tre tasselli (dando tra l'altro la possibilità di rendersi conto dei mutamenti avvenuti nella scrittura mozartiana tra il 1786 e il 1790), ma propongono un inno all'amore in tutte le sue sfaccettature. Amore come energia che nutre e sospinge il mondo.
Le situazioni, i personaggi e i temi che percorrono il trittico hanno una valenza emblematica del pensiero ad ampio raggio (politico, filosofico, sociale) dei due autori, entrambi ben inseriti nella cultura "alta" del Settecento. Ma al di là di questo, riflettono una consapevolezza psicologica ed emotiva stupefacente. Voglio dire che le tre opere, osservate assieme, plasmano una "teoria degli affetti" di estrema lucidità, profondità e spregiudicatezza. Cerco di spiegarmi meglio: quell'organismo tripartito non parla esclusivamente dell'amore, poiché è un magnifico teorema sull'esistenza umana inclusivo di ogni cosa. Ma è l'amore a fungere da perno-chiave di quel sistema, nel senso che l'amore sa imprimergli la fisionomia di un laboratorio ideale dove si sperimentano gli esiti delle considerazioni sul sentimento amoroso emerse dal pensiero settecentesco più illuminato.
Una prospettiva per così dire "femminista" (ovviamente ante-litteram) risulta centrale nella cultura massonica di Mozart, e a partire da quell'ottica vengono indagate, nella drammaturgia e nella musica del mirabile trittico, problematiche relative al rapporto amoroso come scuola di vita.[1]
È necessaria una premessa. La sostanza della trilogia mostra quanto Mozart fosse diverso da com'è stato dipinto spesso nel corso della storia. Non era quel triviale e ignorante

Life, Love, Suffering, Deceptions and Revelations in the Mozart-Da Ponte Trilogy

The three operas that Wolfgang Amadeus Mozart, one of the most influential music creators of all times, based on Italian librettos by Lorenzo Da Ponte, a Venetian poet of Jewish origins, make a rich and coherent trilogy: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) and *Così fan tutte* (1790). They form a set of peculiar compactness and identity, almost as they breathed the very same air. When approached as a trilogy, in sequence, as in the project now presented in Ravenna, not only do they provide an opportunity to discover the connections and the differences between the three operas, as well as an insight into the changes that took place in Mozart's writing style between 1786 and 1790, but they also sing a hymn to love in all its aspects: a hymn to love as the energy that drives and nourishes the world.
The situations, characters and themes that permeate the triptych are emblematic of the thought of the two authors, well versed in the "high" culture of the 18th century, be it politics, philosophy or society. But apart from that, they display astonishing psychological and emotional awareness. When considered together, these three operas give shape to a "theory of affections" of great lucidity, depth and boldness. Or better: this three-part whole is not just about love; it is a superb, all-inclusive theorem on human existence. Within that system, love acts as a pivot, or as key, in the sense that love marks this entire system with the features of an ideal laboratory where the outcomes of the considerations on romantic feelings emerging from the most enlightened 18-century thought

are tried and tested. An almost "feminist" perspective (obviously *ante-litteram*) appears to be central in Mozart's Masonic culture, and it is from that very perspective that the dramaturgy and music of this admirable triptych investigate the issues related to love relationships, considered as a "school of life".[1]
A foreword is necessary. The essence of the trilogy shows how different Mozart was from the way he has so often been depicted. He was not the trivial, ignorant man-child, driven by instinct and deified by the halo of his ineffable artistic genius, described by much literature and musicology and popularised at the end of the 20th century by Miloš Forman's hugely successful film, *Amadeus* (1984). This stereotype does not match the reality of Mozart, who was always perfectly aware of the most important cultural trends of his time, as demonstrated on various occasions in the late twentieth century by the finest international academic literature (I am thinking, for example, of American musicologist Robbins Landon).
An immense wealth of insights can be found in the trilogy, which would make all possible itineraries virtually endless and inexhaustible. So, rather than getting lost in this labyrinth of beauty, let us focus on those characters that best represent Mozart's understanding of human interactions. Not only do his ideas apply to erotic and romantic love, but also to a myriad of life's psychological and emotional dimensions. After all, what is life, if not the realm of endless relationships with our fellow human beings?

Le nozze di Figaro

The plot is based on a comedy by Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, where the clash between nobles and servants is central. So stark is the contrast between the aristocracy and the lower classes, that Napoleon famously described the *Mariage* as "the Revolution in action". That French *Mariage* was the second part in a trilogy by Beaumarchais that also included *The Barber of Seville* (which later inspired Rossini's best-known opera) and *The Guilty Mother*. As Da Ponte narrates in his *Memoirs,* it was Mozart who proposed him Beaumarchais's play, described by Da Ponte as "a vast, multiform, sublime subject",

bambinone, guidato da meri dati istintuali e divinizzato dai raggi di un'ineffabile ispirazione artistica, che è stato ritratto da tanta letteratura e musicologia, e che a fine Novecento è stato popolarizzato da un film di enorme successo intitolato *Amadeus* (1984), del regista Miloš Forman. Quello stereotipo non collima con la realtà di un Mozart perfettamente conscio delle tendenze culturali più notevoli del tempo in cui visse. Ciò è stato dimostrato a più riprese dalla migliore saggistica internazionale della fine del ventesimo secolo (penso ad esempio ai libri del musicologo statunitense Robbins Landon).
Il patrimonio di spunti che affiora dalla trilogia è immenso. Perciò l'itinerario, di per sé, sarebbe sterminato. Praticamente inesauribile. Senza perderci in un tale labirinto di bellezza, focalizziamoci su alcune figure, presenti nelle opere, che sembrano rappresentative al massimo del modo in cui Mozart concepiva le interazioni umane. Le sue idee appaiono applicabili non soltanto all'amore erotico e romantico, ma anche a una miriade di dimensioni psicologiche ed emozionali dell'esistenza. D'altronde, cos'è la vita se non un campo di continue relazioni con il nostro prossimo?

Le nozze di Figaro

Il testo è tratto da una commedia di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais: *Le Mariage de Figaro*, dove spicca il contrasto fra nobili e servi. Tale è l'opposizione tra ceti bassi e alti che in seguito Napoleone noterà come nel *Mariage* fosse contenuta "la révolution déjà en action". Quel *Matrimonio* francese è la seconda parte di una trilogia di Beaumarchais composta anche dal *Barbiere di Siviglia* (a cui si sarebbe ispirato Rossini per la sua opera più famosa) e da *La madre colpevole*. Da Ponte narra nelle sue *Memorie* che fu Mozart a proporgli la commedia di Beaumarchais sulle nozze di Figaro, definita dallo stesso Da Ponte «un soggetto esteso, multiforme e sublime», ideale per «l'immensità» del genio di Mozart, il quale ne scrisse la musica in segreto. Infatti, il pezzo teatrale era stato vietato dall'Imperatore Giuseppe II, convinto che alimentasse l'odio fra le classi. Ma, una volta rimosse le scene più esplicitamente "politiche" incluse nella commedia, Giuseppe II acconsentì alla rappresentazione dell'opera musicale a Vienna.
È un prodigio magnetico questo scatenato gioco di rapporti che avanza per innesti, travestimenti e sovrapposizioni.
Il sipario si apre sulla futura camera da letto di Figaro

e Susanna, pronti a sposarsi. Sono due domestici connessi da un sentimento sano e allegro. Tuttavia, troveranno non poche difficoltà per unirsi in matrimonio. L'ostacolo è il loro padrone, il Conte d'Almaviva, appiccicoso e molesto nel corteggiare impunemente Susanna, cameriera di sua moglie. L'aristocratico fedifrago trascura la propria consorte, la quale, delusa e amareggiata, ricorda in un'aria indimenticabile i «bei momenti» del proprio passato coniugale, cancellati dal comportamento del marito. È arduo immaginare che la malinconica Contessa e la frizzante Rosina del *Barbiere di Siviglia* (che a suo tempo aveva fatto di tutto per sposarsi con Almaviva) siano la stessa persona.
Nel palazzo nobiliare che funge da contesto della trama s'aggira l'adolescente Cherubino, un paggio sovreccitato e invaghito della donna sbagliata, cioè della Contessa.
La passione lo avvolge in un impeto universale, nel senso che si estende all'intero genere femminile (è lui che Figaro definisce

suitable for "the immensity of Mozart's genius". The composer had to write the music in secret, since the play had been banned by Emperor Joseph II, who believed it fuelled class hatred. However, when the more openly "political" references were removed, Joseph II consented to the performance of the opera in Vienna.
This wild play of relationships, which proceeds by innuendos, disguises and overlappings, is a magnetic prodigy. The curtain opens on the prospective bedroom of Figaro and Susanna, who are ready to get married. They are household servants, tied by a bond of healthy, cheerful affection. Yet, they will find it quite difficult to actually tie the marital knot. The impediment is their meddlesome and harassing master, Count Almaviva, a deceitful aristocrat who neglects his spouse to court her maid, Susanna. The Countess, disappointed and embittered, reminisces about

the "golden moments" of her past marital life, wiped out by her husband's behaviour, in an unforgettable aria. And it is quite hard to recognize here the cheerless Contessa as the bubbly Rosina from *The Barber of Seville,* who had gone to great lengths to marry Almaviva! In the stately palace where the opera is set wanders the teenage Cherubino, an overexcited pageboy in love with the wrong woman, the Countess. He is overwhelmed by passion in a universal impetus, since he is childishly infatuated with all women (Figaro describes him as an "amorous butterfly"). As the opera's subtitle, *La folle giornata (The Mad Day)* indicates, the events take place over a single day, which explains the overwhelming quality of the opera: while Da Ponte's libretto is driven by the rapidity of the narrative rhythm, Mozart's score shines through with ingenious expressive synthesis.

Susanna's sagacity and pragmatism
It is Susanna, the maid, who, in her own way, dictates the fortunes of all the characters in *Le nozze*. Her temperament is dynamic and nuanced. She is firm and sexy. She has humour and wit. She is empathetic. She can be in love, and very jealous of her man. She gets angry and annoyed when she suspects Figaro of having an affair with the elderly Marcellina. And yet, she melts at Cherubino's youthful candour. Gradually, she teaches love to Figaro, strikes a deal of complicity with her mistress, the Countess, and devises a plan to fool the Count, who tries to bed her.
A working class woman, Susanna is ironic and well-educated, and takes music lessons. She is not after power, and in this she differs from another commoner in the trilogy, *Don Giovanni*'s Zerlina. Susanna is savvy and brilliant, candid and shrewd. She has no frustrations, and feels no need for social advancement. As *Le nozze* begins, she is having a conversation with her husband-to-be, and we quickly realize that she is the one who pulls the strings. She knows that, as Figaro's wife, she will need to do everything, because her brains and practical sense outshine her lover's. But she also knows that it will be well worth sharing her life with a partner she loves for all that he is, clumsiness and impetuosity included.

«farfallone amoroso»). L'opera è sottotitolata *La folle giornata*, indicando che gli avvenimenti dell'intreccio corrono nell'arco di un solo giorno. Da ciò si evince la qualità travolgente della scrittura. Quella di Da Ponte lo è per la rapidità del ritmo narrativo; quella musicale di Mozart ci illumina con la sua geniale sintesi espressiva.

La sagacia e il pragmatismo di Susanna
La cameriera Susanna, a suo modo, determina le sorti di tutti i personaggi delle *Nozze*. Ha un temperamento dinamico e articolato. È solida e sensuale. Possiede humour e acume. È empatica. Può essere innamorata e molto gelosa del suo uomo. S'irrita e s'indispettisce quando sospetta che Figaro abbia una tresca con l'anziana Marcellina. Poi, però, si scioglie di languore davanti alla freschezza adolescenziale di Cherubino. Via via insegna l'amore a Figaro, instaura un patto di complicità con la sua padrona, la Contessa, e mette a punto un piano per incastrare il Conte, che la importuna per portarsela a letto.
Di origine popolare, Susanna è ironica e colta, e prende lezioni di musica. Non insegue il potere, e in ciò è diversa da un'altra popolana della trilogia, la Zerlina di *Don Giovanni*. Susanna è assennata e brillante, spontanea e avveduta. Non ha frustrazioni e non sente il bisogno di un'ascesa sociale. *Le nozze* comincia nel mezzo di una conversazione tra lei e il futuro sposo, e noi capiamo subito che è la parte femminile della coppia a tenere le redini della situazione. Lei sa che nella vita, quando sarà la moglie di Figaro, dovrà fare quasi tutto, poiché la sua testa e il suo senso pratico la rendono superiore al suo innamorato. Però sa anche che varrà la pena condividere il suo percorso con un compagno amato per tutto ciò che è, goffaggini e irruenze incluse.

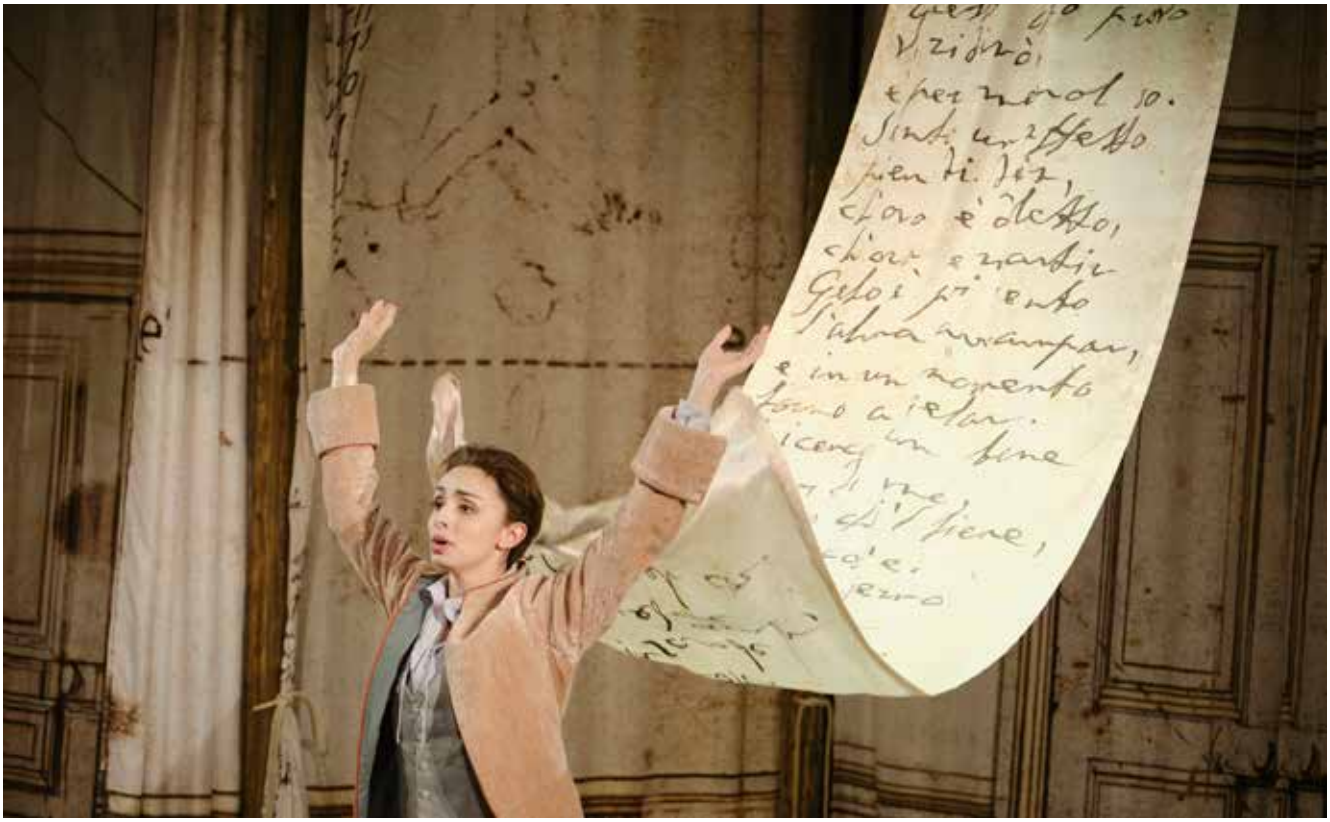
La Contessa e Susanna, "sorelle" ideali
La loro intesa spicca come un collante nella «folle giornata» delle *Nozze*. Le due donne sono complici nell'organizzare una strategia, nel confidarsi le rispettive paure e persino nel condividere pulsioni erotiche verso Cherubino. Due intelligenze femminili si alleano contro i pregiudizi e le menzogne. La Contessa accoglie la serva con un «cara Susanna», invitandola a riferirle «il resto della storia» circa le ultime indiscrezioni del Conte, e la cameriera parla alla dama con chiarezza e fiducia, benché preferisca sorvolare sui dettagli

mortificanti che riguardano l'ultimo tentativo del Conte di fissare un incontro inopportuno con lei. È un riguardo delicato nei confronti della sua signora e Susanna è sufficientemente educata per essere la sua confidente. Questo emerge dalla musica: benché appartenenti a livelli sociali diversi, le due donne condividono molte qualità. Il duettino "Canzonetta sull'aria" rispecchia la loro reciproca comprensione. Le linee vocali e l'orchestra procedono al ritmo di due cuori e due menti. Lottano l'una a fianco dell'altra contro la prepotenza del Conte. La Contessa oppone alla volgarità del marito un'aristocrazia spirituale ed emotiva. Il sarcasmo con cui, nel *Mariage de Figaro*, Beaumarchais prende in giro i modi del Conte, dettati dal suo ceto e dal suo genere (maschile), risulta ancora più incisivo nel capolavoro realizzato da Mozart e Da Ponte. In vari passaggi musicali, le scelte mozartiane raggiungono vertici espressivi meravigliosi nell'associarsi alle parole.
Pur di fronte all'evidenza delle azioni scorrette di suo marito, la Contessa lo perdonerà. Può permetterselo: ha svelato come l'ingiustificata gelosia di Almaviva (che teme che sua moglie sia attratta da Cherubino) corrisponda a una continua infedeltà del suo compagno di vita. Davanti all'intera collettività, il Conte s'inginocchia. È un gesto che sigla, con accenti musicali toccanti, l'approdo di un avvicendarsi di eventi guidati dall'acutezza e dalla lungimiranza della padrona e della serva, che si muovono in piena consonanza. L'atto d'indulgenza chiude un'opera emozionante che narra le sfaccettature delle umane fragilità affettive, ma osservandole dalle vette di una consapevolezza superiore.

Marcellina, ovvero l'amore non ha età
Si tratta della governante, più che matura, che rivendica il diritto di sposare il giovane Figaro, esibendo un accordo in base al quale il fidanzato di Susanna si era impegnato a unirsi in matrimonio con lei per risarcirla di un debito che avevano contratto anni addietro e che lui non aveva mai onorato. Figaro non avrà scampo, dichiara il vecchio medico Don Bartolo, il quale gongola al pensiero di potersi vendicare dell'ex "barbiere di Siviglia". Quest'ultimo, in passato, aveva infatti aiutato il Conte a sottrargli Rosina, ora divenuta Contessa. Ma torniamo all'attempata Marcellina e allo sguardo libero da pregiudizi sulla sua età che le rivolgono Mozart e Da Ponte. Vale la pena di segnalare come, nel libretto delle *Nozze*, non ci siano mai battute beffarde riguardanti gli anni che ha

The Countess and Susanna, ideal "sisters"
The chemistry between the two women acts as a glue in the "mad day" of *Le nozze*. They are partners in strategy, in sharing their respective fears and even their erotic feelings for Cherubino: the brains of two women team up against prejudice and lies. The Countess greets her maidservant with a "Come, Susanna dear", inviting her to "finish the story" of the Count's latest indiscretions; the maid addresses the lady with frankness and confidence, although she prefers to gloss over the mortifying details concerning the Count's recent attempt to make an inappropriate date with her. She shows delicate consideration for her lady: Susanna is well-mannered enough to become her mistress's confidante. This is evident in the music: although the two women belong to different social classes, they do share many qualities: their duet *Canzonetta sull'aria* reveals their mutual understanding, as the vocal lines and the orchestra proceed to the rhythm dictated by two hearts and two minds.
They fight the Count's arrogance side by side. The Countess confronts her husband's vulgarity with spiritual and emotional nobility. The sarcasm with which, in *Le Mariage de Figaro*, Beaumarchais mocked the Count's manners, dictated by his class and (male) gender, is even more trenchant in the Mozart/Da Ponte masterpiece. In several musical passages, Mozart's choices combine with the lyrics to reach wonderfully expressive heights.
Despite the evidence of her husband's wrongdoing, the Countess forgives him. She can afford to do so: she has revealed that Almaviva's unjustified jealousy (he fears his wife has feelings for Cherubino) is tantamount to his constant infidelity. The Count kneels before the entire community: with touching musical accents, his gesture marks the culmination of a series of events controlled by the acumen and farsightedness of the lady-servant duo, who move in unison. The Countess's act of indulgence closes a moving opera that exposes the many facets of human emotional fragility from the vantage point of superior awareness.

Marcellina, or "Love Has No Age"
Marcellina, the more-than-aged housekeeper, claims the right to marry young Figaro,



and produces an agreement whereby Susanna's fiancé had pledged to be united in marriage to her in compensation of a debt he had contracted years before and never honoured. Figaro stands no chance, states the old doctor, Don Bartolo, gloating at the thought of taking revenge on the former "barber of Seville", who, in the past, had helped the Count poach his ward, Rosina, now the Countess.

But let us return to the aged Marcellina, and to Mozart/Da Ponte's unprejudiced look at her age. It is worth noting that, in the libretto of *Le nozze*, there is no mocking of Marcellina's age, unlike *Così fan tutte*, that has jokes about the elderly Alfonso. (It is the maid, Despina, who expresses them: when Alfonso resorts to her for help, and tries to win her over by explaining that "he means her well", Despina replies bluntly: "An old man like you can do nothing for a girl".)

Susanna is jealous of old Marcellina, which prompts her to slap Figaro when she thinks she has discovered he has cheated her with the

Marcellina, mentre invece ce ne saranno in *Così fan tutte* nei confronti dell'attempato Alfonso. (Sarà la cameriera Despina a esprimerle: quando Alfonso decide di ricorrere al suo aiuto e cerca d'ingraziarsela spiegandole che le vuole «far del bene», Despina replica in modo schietto: «A una fanciulla un vecchio come lei non può far nulla».)

Susanna è gelosa della "vecchia" Marcellina, e ciò la spinge a mollare una sberla a Figaro quando crede di aver scoperto che costui l'ha tradita con la governante. In *Don Giovanni* si dirà che il protagonista gode nel mettere in lista anche le "vecchie", e in *Così fan tutte* Alfonso dichiara che «giovani e vecchie, così fan tutte». Il superamento delle barriere comportamentali tra le età (così come tra i sessi e le classi sociali) era uno degli obiettivi del pensiero alchemico-massonico mozartiano. Al punto da far dichiarare a un Papageno diciottenne, nel *Flauto magico*, che è meglio avere un'amante novantenne piuttosto che rinunciare a far l'amore con una donna.

Cherubino dedica una canzonetta erotica alla Contessa, a Susanna, alla fanciulla Barbarina e persino a una Marcellina

assai distante, generazionalmente, dalla sua adolescenza. Poi, alla fine dei conti, Marcellina, che in giovane età aveva rifiutato un matrimonio di convenienza preferendo vivere da sola benché avesse avuto un figlio (che si scopre essere proprio Figaro), non disdegna di sposare l'antico amante, cioè Don Bartolo. Il quale si mostra lieto di convolare a nozze con lei.

Barbarina, adolescente candida e scaltra

Nelle *Nozze* questa giovinetta è una figura secondaria solo in apparenza. È a lei che Mozart e Da Ponte affidano l'apertura del cruciale quarto atto. Sulle emblematiche parole «L'ho perduta... me meschina!... Ah, chi sa dove sarà?», Barbarina intona un'aria struggente. Ha perso la spilla che il Conte le ha dato affinché la consegnasse a Susanna in vista del loro incontro clandestino, al quale poi si presenterà la Contessa travestita da Susanna. Insomma: grazie alla dodicenne, tutto si risolverà in modo da costringere il Conte a chiedere scusa alla Contessa. Barbarina è candida ma anche scaltra, e ha una gran cotta per Cherubino. A differenza di quest'ultimo, innamorato

governess. In *Don Giovanni*, it is clear that the protagonist does not shirk from seducing "the old ones" as well, and in *Così fan tutte* Alfonso will declare that "young and old, all women are the same": the overcoming of behavioural barriers between different age groups (as well as between the sexes, and between social classes) was one of the goals of Mozart's alchemical-Masonic philosophy. So much so that, in *The Magic Flute*, an 18-year-old Papageno declares that it is better to have a 90-year-old lover than giving up on lovemaking.
Cherubino dedicates an erotic song to the Countess, to Susanna, to the maiden Barbarina and even to Marcellina, who is so generationally distant from his youth. At the end of the day, Marcellina, who, in her youth, had refused a marriage of convenience and chosen to live alone even though she had had a child (who turns out to be Figaro himself), will not disdain to marry her old-time lover, Don Bartolo, in his turn quite happy to tie the knot.

Barbarina, a candid but cunning teenager
Only apparently is this young girl a secondary figure: Mozart and Da Ponte entrust her with the opening of the crucial Act IV. With the iconic words "I have lost it, unhappy me! Ah, who knows where it is?" Barbarina intones a poignant aria. She has lost the pin the Count had asked her to give Susanna in anticipation of their clandestine meeting, which the Countess will attend disguised as Susanna. In short: thanks to the twelve-year-old girl, everything will be resolved in such a manner as to force the Count to apologise to the Countess. Barbarina is candid but also cunning, and has a crush on Cherubino. Yet, unlike him, who has feelings for every woman, Barbarina is shaken by the turmoil of teenage love: this is what the music suggests when she walks on stage alone, at the opening of Act IV. But this turmoil does not prevent her from knowing exactly what she wants, to the point of granting a kiss to the Count so as to win her goal, her beloved Cherubino.

Don Giovanni

The figure of the protagonist originated in literature, in Tirso De Molina's *El burlador de Sevilla* (1630), reinterpreted here by Mozart and Da Ponte. The well-known womanizer, who tries all means to seduce his preys, deceiving and manipulating them, will be consumed in the flames of hell as the epitome of disorder, outrage and oppression. This perverse nobleman shakes the most complex, dark and mysterious of the three operas in the Da Ponte trilogy like an earthquake: as Bertolt Brecht wrote in his diary on July 8, 1943, "At night, I am listening to the last act of *Don Giovanni* on the radio. Such a peak of perfection has never been reached again". The opera opens on an attempted rape and a murder: Don Giovanni, responsible for the aggression of Donna Anna, kills her father who had come to the girl's aid. The man is the Commendatore, who will return as a statue from beyond the grave, to drag the libertine to hell in the opera's finale. In *Don Giovanni*, the tragedy triggered by such brutal events combines with a network of allusions to the *opera buffa* in a blending of the tragic with the comic.

di ogni donna, Barbarina prova i turbamenti della prima giovinezza, come la musica ci suggerisce quando compare in scena da sola aprendo il quarto atto. Ma sono fremiti che non le impediscono di sapere ciò che vuole, al punto da concedere un bacio al Conte pur di ottenere il suo scopo, e cioè avere Cherubino.

Don Giovanni

La figura del protagonista era nata letterariamente grazie a Tirso De Molina e al suo *El burlador de Sevilla* (1630), che Mozart e Da Ponte rivisitarono a modo loro. Lo sciupafemmine cerca di sedurre le sue prede in ogni modo, ingannandole e manipolandole. Finirà per essere silurato in un diabolico aldilà, poiché lui è disordine, oltraggio e sopraffazione. Questo nobile perverso agita come un terremoto la più complessa, cupa e misteriosa fra le tre opere della trilogia dapontiana. «È notte. Ascolto alla radio l'ultimo atto del *Don Giovanni*. Un vertice simile non è mai più stato raggiunto», scrisse Bertolt Brecht nel suo diario l'8 luglio 1943.
L'azione si apre con un omicidio che segue un tentativo di stupro. Don Giovanni, reo dell'aggressione alla nobildonna Anna, ne uccide il genitore intervenuto a soccorrere la figlia. Quel padre è il Commendatore, personaggio che post-mortem, sotto le sembianze di una statua, lo condannerà all'inferno nel finale. In *Don Giovanni* la componente tragica implicata da questi feroci accadimenti s'intreccia con una rete di allusioni all'opera buffa, mirando ad amalgamare il tragico e il comico.

Giovanni, Cavaliere modellato nella pietra
Mozart vede come statico l'itinerario del libertino, che frena anche i destini delle sue vittime consenzienti, come la sua lamentosa ex amante Elvira e il suo servo Leporello. Per questo, di fronte alla statua del Commendatore, Leporello afferma che è Don Giovanni ad avere un cuore fatto di pietra. Il Commendatore, che è morto, si muove, mentre Don Giovanni, che è vivo, incarna l'immobilismo. Tutto conduce a una condanna del suo operato: le fonti storico-bibliografiche alle quali attinge Mozart; la sua conoscenza del *Don Juan* di Molière, bieco trasgressore della morale umana e della legge divina; e il topos della statua animata che si ritrova anche nelle fonti del *Flauto magico* e che rappresenta l'anima di chi abbiamo ferito. La critica di Mozart nei confronti del Cavaliere non dipende affatto dall'ateismo di Don Giovanni

o dal suo sfrenato desiderio sessuale. Mozart avalla la libertà dei costumi erotici, come dimostrerà anche il quadrilatero amoroso di *Così fan tutte*, ma non tollera lo stupro, né la violenza e la brutalità in generale. Né l'ossessività frenetica e la divorante ipocrisia del Don. Infatti, attacca la sua condizione di nobile arrogante, non sorretto da alcuna aristocrazia dello spirito (vedi la frase sarcastica «la nobiltà ha dipinta negl'occhi l'onestà»). Durante tutta l'opera Giovanni, al quale non a caso Mozart non dà mai un'aria tutta sua, presta i suoi temi a Elvira e a Leporello. L'unica volta che canta una "canzonetta", *Deh vieni alla finestra*, anticipata nella scena precedente dalla veemenza del *Discendi o gioia bella*, la intona interpretando un personaggio "altro da sé", in quanto sta corteggiando la cameriera di Elvira, e per farlo ha indossato i panni del proprio servo. L'insieme di queste circostanze conduce alla canzone finale, tipica delle riunioni massoniche, dove si afferma che la morte esiste solo per chi è immobile in vita.

Resti dunque quel birbon
con Proserpina e Pluton:
e noi tutti, o buona gente,
ripetiam allegramente
l'antichissima canzon.
Questo è il fin di chi fa mal:
e de' perfidi la morte
alla vita è sempre ugual!.

L'indocile Donna Anna

È il personaggio che si ribella allo stupro di Don Giovanni, e facendolo prende le distanze da qualsiasi cliché femminile passivo. Anna non è mai condiscendente. È orgogliosa e molto arrabbiata. È stata sempre guardata con sospetto dalla musicologia e dai registi di lirica. Difficile che una cultura maschilista si capaciti del fatto che quella «furia» non resti ammaliata dal suo persecutore. Quante regie l'hanno ritratta come una signora completamene affascinata dal suo aggressore! Non serve a dimostrare la fierezza della sua natura il suo resoconto sofferto del tentativo di stupro che ha subìto da Giovanni. La musica di Mozart sottolinea il suo sentire con accenti dolorosi.

L'ardente monogamia di Don Ottavio

Proprio per la sua apertura mentale, nonostante l'adesione alle tesi più avanzate di fine Settecento sull'impulso naturale

Giovanni, a knight carved out of stone

Mozart considers as "static" the libertine's progress, which even holds back the destinies of his consensual victims, such as his whiny ex-lover Elvira and his servant Leporello. This is why, before the statue of the Commendatore, Leporello claims that it is Don Giovanni who has a heart of stone: while the dead Commendatore can move, the living Giovanni epitomizes immobility. Everything points toward a condemnation of his wrongdoing: the historical-bibliographical sources upon which Mozart draws; his knowledge of Molière's *Don Juan*, the wicked offender of human morality and divine law; and the *topos* of the statue that becomes alive, representing the soul of the wounded and also found among the sources of *The Magic Flute*. Mozart's critical attitude towards Don Giovanni is by no means due to the latter's atheism, nor to his wild sexual desire. Mozart endorses the freedom of erotic customs, as shown also by the four lovers in *Così fan tutte*, but he does not tolerate rape, violence and brutality in general, nor the frenetic obsessiveness and devouring hypocrisy of Giovanni. In fact, he attacks his status as an arrogant nobleman, not backed up by aristocracy of spirit (see the sarcastic comment, "True nobility can be seen in the honesty of one's eyes").
Throughout the opera, Giovanni, to whom, not surprisingly, Mozart never gives an aria of his own, lends his themes to Elvira and Leporello. The only time he sings a *canzonetta*, "Deh vieni alla finestra", anticipated in the preceding scene by the vehemence of "Discendi o gioia bella", he sings it while he is in someone else's clothes, interpreting a persona "other than himself" (he is courting Elvira's maid disguised as his own servant). The combination of these circumstances leads to the final song, typical of Masonic meetings, which states that death only exists for those who are still alive:

So the wretch can stay
down there with Proserpine and Pluto.
And we, good people, will now
gaily sing to you
the old, old refrain.
This is the end which befalls evildoers.
And in this life scoundrels
always receive their just deserts!

The rebellious Donna Anna
Anna reacts to Don Giovanni's attempted rape, and, in doing so, she departs from the cliché of female passivity. Anna is never condescending. She is proud and angry. She has always been regarded with suspicion by musicologists and opera directors: it is difficult for a male-centric culture to get over the fact that this "desperate fury" is simply not charmed by her persecutor, and indeed, lots of directors have portrayed her as a woman completely enthralled by her aggressor! Her painful account of Don Giovanni's attempted rape is not enough to illustrate her proud nature. Mozart's music underlines her feeling with sorrowful accents.

Don Ottavio's fiery monogamy
Precisely because of his open-mindedness, and despite endorsing the most progressive theses of the late 18th century on the natural impulse to cheat a partner (even postulating, as in *Così fan tutte*, that a stable relationship can involve

a tradire anche all'interno di una coppia (postulando addirittura, come in *Così fan tutte*, che un rapporto stabile possa comportare l'adulterio), Mozart si entusiasma per gli amori monogamici. Il massimo modello in tal senso è la devozione generosa e totale, vissuta con naturalezza e per libera volontà, con cui Don Ottavio ama Donna Anna, tradotta musicalmente in una fusione miracolosa tra parole e musica. Anna ricambia il sentimento di Ottavio, ma è ferita e ha bisogno di seguire un percorso autonomo di "guarigione" dai troppi traumi, come confesserà al termine dell'opera. Don Ottavio comprende tale necessità e si dichiara capace di sopportare l'attesa, malgrado il fuoco vivo della propria passione. Mozart dipinge il carattere di quest'uomo con melodie nobili e con un uso dell'orchestra intenso, riservandogli alcuni dei momenti musicali più belli del suo repertorio.

Elvira, colei che ama troppo
"Rovinata" dall'amore per il maschio, Elvira ci chiede, lungo tutta l'opera, di ascoltare il suo ammonimento e di prenderla

sul serio. La prima volta che la incontriamo sta vagando per le strade di una città spagnola, in cerca dell'amante che l'ha distrutta. La musica della sua aria iniziale trasmette passione e rabbia: densa di rapidi cambiamenti nella dinamica, prevede ampi salti vocali e un'estesa gamma melodica. Don Giovanni e Leporello intervengono, stemperando il clima rovente di quell'aria. Elvira non li sente, ma noi sì. Il padrone e il suo servo stabiliscono un dialogo in cui Elvira non è soggetto, ma oggetto dell'eccitazione di Giovanni e delle acide digressioni di Leporello. Il Cavaliere si rivolge con tenerezza alla donna di cui non ha ancora capito l'identità. Ma quando riconosce Elvira ha un moto di disappunto. Lei scorge indifferenza e irritazione nel volto del suo seduttore. Ed egli, maestro della fuga, si congeda all'istante, lasciando il catalogatore Leporello a illuminare Elvira sulla crudele verità: lei è solo una delle migliaia di prede sedotte dal Don.
Elvira non riesce a uscire dalla spirale di sottomissione che caratterizza le donne che "amano troppo". Mozart la connette a Don Giovanni, di cui Elvira è un'ombra. Dopo diversi scambi

adultery), Mozart is fond of monogamous love affairs. The best example in this sense is Don Ottavio's generous, total, natural and spontaneous devotion to Donna Anna, musically translated into a miraculous fusion of words and music. Anna reciprocates Ottavio's feeling, but she is deeply wounded, and needs to go through her "healing" process and recover from her many traumas, as she confesses at the end of the opera. Don Ottavio understands this need, and declares he will be able to stand the waiting, despite the flames of his burning passion. Mozart depicts the character of this man through noble melodies and an intense use of the orchestra, dedicating him some of the finest musical moments in his repertoire.

Elvira, a woman who loves too much
"Ruined" for loving a man, throughout the opera Elvira urges us to heed her warning, and begs to be taken seriously. When we first meet her, she is wandering the streets of a Spanish

city, looking for the lover who has devastated her life. The music of her opening aria conveys passion and anger: dense with rapid changes in dynamics, it features extensive vocal shifts and a vast melodic range. Don Giovanni and Leporello step in, tempering the heated atmosphere of the aria. Elvira cannot hear them, but we do. The master and his servant engage in a dialogue in which Elvira is rather the object than the subject of Giovanni's excitement and Leporello's bitter digressions. Then the nobleman tenderly addresses the woman, whose identity he has not yet figured out. But the moment he recognizes Elvira, he frowns in disappointment. She perceives indifference and outrage in the seducer's face. And he, a master of escape, instantly departs leaving the catalogue-keeper Leporello to enlighten Elvira on the cruel truth: she is only one of the thousands of preys seduced by Giovanni.
Elvira cannot escape the spiral of submission characteristic of women who "love too much". Mozart relates her to Don Giovanni, of whom she is a shadow. After several changes of themes, in the finale, Don Giovanni, Elvira and Leporello engage in a static counterpoint, a polyphony that immobilises them by bonding them to each other, since all their melodies result from the same cluster of notes. Only at the end does Elvira take a dramaturgical and musical departure, breaking away from the counterpoint, and her disobedience draws her closer to the other characters. Leporello, instead, is a slave, unable or unwilling to rebel against his condition, and is left there to comment on the scene, nailed to a melody of which he is merely a reflection.

Zerlina takes her risks, then comes to her senses
The little village girl, harassed by the nobleman who intends to seduce her, is very human in her weakness, and dreams of a better future. Perhaps she would prefer a husband who, like Don Giovanni, promises her "a different fate", but she knows how to relativize life and seize its positive aspects. In the end, she agrees to marry her Masetto, with all his limitations. Something about her is reminiscent of *La locandiera* by Carlo Goldoni, an author that Mozart appreciated – at one point, he even hoped to set to music his *Harlequin, The Servant of Two Masters*.

di temi, Don Giovanni, Elvira e Leporello, nel finale, danno vita a un contrappunto statico. Una polifonia che li immobilizza legandoli l'uno all'altro, poiché le melodie derivano, per tutti e tre, da un medesimo gruppo di note. Solo alla fine Elvira ha uno scarto drammaturgico e musicale. Si stacca dal contrappunto in una disubbidienza che la avvicina agli altri personaggi. Invece Leporello è uno schiavo che non ha saputo o voluto ribellarsi alla propria condizione e resta lì a commentare il tutto, inchiodato a una melodia di cui è solo un riflesso.

Zerlina rischia assai, ma poi ritrova il senno
La paesanella, tampinata dal Cavaliere che intende sedurla, ha debolezze molto umane e sogna un futuro migliore. Forse avrebbe preferito sposare un uomo che «cambiasse sua sorte» (come le promette Don Giovanni), ma è in grado di relativizzare la vita e di coglierne i lati positivi. Alla fine, accetta di unirsi al suo Masetto, con tutti i suoi limiti. C'è in lei qualcosa che rammenta *La locandiera* di Carlo Goldoni, autore apprezzato da Mozart, che a un certo punto sperò di mettere in musica il goldoniano *Arlecchino servitore di due padroni*.
Nel finale, l'amato al quale la Mirandolina della *Locandiera* fa ritorno per sposarlo è il suo fedele servo di locanda, Fabrizio, così come Zerlina torna dal suo zotico promesso sposo Masetto dopo il vertiginoso intermezzo che ha vissuto col Cavaliere. Mozart e Da Ponte non condannano Zerlina. Non solo non c'è alcuna sanzione moralistica nei suoi confronti, ma si concentra in lei quell'aspetto laico per cui, nella trilogia, ci si sposa sempre in modo spiccio e scevro da rituali. La facilità con cui le donne cambiano partner nel giorno delle nozze (avviene in *Don Giovanni* e anche in *Così fan tutte*) anticipa una visione relativista del vincolo coniugale.
Il duetto *Batti batti bel Masetto*, in *Don Giovanni*, non lascia dubbi: Zerlina sa rendere felice il suo Masetto e riesce a soddisfarlo con la sua femminilità. Mentre il servo Leporello accetta la sua sudditanza al Don che gli fa da padrone (sia sul piano drammaturgico sia musicalmente, legandosi a lui a doppio filo, spesso con scambi o intrecci di melodie che, come abbiamo visto, possono includere anche l'altra "schiava" del Cavaliere, cioè Elvira), Masetto, pur essendo privo dell'indole piuttosto combattiva del popolano delle *Nozze*, cioè di Figaro, viene riscattato dalla presenza piccante e attraente della sua Zerlina. La quale, pur tentata dalle malìe del potere nobiliare, alla fine, tutto sommato, mostra buon senso.

Così fan tutte

In questo dramma giocoso in due atti, le sorelle Fiordiligi e Dorabella si dichiarano sospirosamente innamorate dei rispettivi fidanzati, Guglielmo e Ferrando. Ma davvero la fede delle femmine è come l'araba fenice? E nessuno sa dov'è? Spinti dal filosofico Don Alfonso, e con la complicità di Despina, che sta a servizio delle due ragazze, Guglielmo e Ferrando architettano un intrigo a danno delle compagne, le quali non dimostreranno la loro fedeltà, anzi: in tempi record avranno dimenticato i maschi che dicevano di amare sostituendoli con due ignoti nobili albanesi, che in realtà sono Guglielmo e Ferrando travestiti. Ognuno dei due ha preso il posto dell'altro nel gioco di seduzione delle due donzelle, pronte a cedere velocemente al corteggiamento dei rispettivi cognati (che però le ingenuotte sembrano non riconoscere affatto). Il tutto fa valere la convinzione di Alfonso: il tradimento in amore è un accidente inevitabile.
L'opera contempla una geometria di rapporti simmetrici: le due coppie Fiordiligi-Guglielmo e Dorabella-Ferrando sono speculari. A queste loro proporzioni corrispondono Don Alfonso e la cameriera Despina. Di solito i registi teatrali studiano le proprie inquadrature in base alle simmetrie evidenti in tale schema narrativo.

Le astuzie di Despina, plebea e femminista

Da molti punti di vista è la tipica domestica dell'opera buffa: furba, disinvolta, sensuale e opportunista. Nel contesto delle opere di Mozart, tuttavia, si staglia in modo atipico rispetto ad altre popolane, come Susanna o Zerlina. La sua insofferenza al servilismo è stata spesso reputata impertinente. Certo, Despina non si sente una complice delle sue padrone. Ma la freddezza è reciproca. Se lei non intende sacrificarsi per loro, le due sorelle di *Così* si mostrano altezzose e superbe nei suoi confronti.
È uno dei lati che le rende infantili. Despina è invece abile e determinata. Conosce il valore dei soldi e non ha la minima intenzione di sottomettersi psicologicamente a chi ha più privilegi di lei. Non manca di elargire alle sue datrici di lavoro perle di saggezza, per esempio quando fa notare loro che non bisogna scoppiare in lacrime per la partenza dei fidanzati.
In fondo, è un'occasione per divertirsi. Arriva a postulare i vantaggi di un'ipotetica vedovanza. Il suo spassoso cinismo è sollecitato dal catastrofismo delle due smorfiose, visto che è lei stessa a far notare alle damazze che Ferrando e Guglielmo per il momento non sono affatto morti.

In the finale of *La locandiera*, Mirandolina marries the faithful Fabrizio, her waiter at the inn, just like Zerlina here returns to her betrothed, Masetto, after a dizzying interlude with Don Giovanni. Mozart and Da Ponte do not judge Zerlina. Not only is there no moral sanction on her, but she embodies the secular, practical approach by which, in the trilogy, one always gets married in a no-nonsense way, devoid of rituals. The ease with which women change partners on their wedding day (both in *Don Giovanni* and in *Così fan tutte*) anticipates a relativist view of the conjugal bond. In *Don Giovanni*, the duet "Batti batti bel Masetto" leaves no doubt: Zerlina knows how to make her Masetto happy, pleasing him through her carnal presence. While the servant Leporello accepts his subservience to the nobleman – both dramaturgically and musically, he is tied hand in glove with his master, often exchanging or interlacing melodies that, as we have seen, can also involve Don Giovanni's other "slave", Elvira – Masetto, even though he is not endowed with the same combative nature as Figaro, the commoner of the *Nozze*, will be redeemed by the saucy, sensual presence of his Zerlina. And she, despite being tempted by the spells of power and aristocracy, will ultimately show good sense.

Così fan tutte

In this *dramma giocoso* in two acts, the sisters Fiordiligi and Dorabella sighingly declare their love for their respective fiancés, Guglielmo and Ferrando. But is women's loyalty really like the Arabian phoenix – something no one has ever seen? Spurred on by the philosopher Don Alfonso, and with the complicity of the girls' maid, Despina, Guglielmo and Ferrando plot an intrigue to the detriment of their fiancées, who will prove not to be faithful. Indeed quite the opposite, since in record time they will forget the men they claimed to love, and replace them with two unknown Albanian noblemen, who are actually Guglielmo and Ferrando in disguise. As the two men exchange places in a new game of seduction, the two young ladies quickly yield to the courtship of their respective brothers-in-law – whom they are gullible enough not to recognize! All this enforces Alfonso's credo that betrayal in love relationships is an inevitable accident. The opera contemplates a geometry

of symmetrical relationships: the two couples Fiordiligi-Guglielmo and Dorabella-Ferrando are mutually symmetrical, and their proportions are matched by Don Alfonso and the maid Despina. Theatre directors usually design stage movements on the basis of such symmetries in the narrative scheme.

The cunning of Despina, plebeian and feminist

In many respects Despina is the typical maid of the *opera buffa*: cunning, nonchalant, sexy and opportunistic. In the context of Mozart's operas, however, she stands out somewhat atypically if compared to other commoners like Susanna or Zerlina. Her impatience with obsequiousness has often been considered impertinent. Certainly, Despina is not an accomplice of her mistresses, and her coldness is reciprocated: if she is not willing to sacrifice herself for the two sisters, they, in turn, are haughty and arrogant towards her, which is one of the qualities that make them

Despina è una creatura complessa, così come lo sono le sue inclinazioni verso l'amore. È chiaro che in precedenza ha sopportato le ingiustizie della sua classe e del suo sesso. La sua prima aria ci fa capire che ha già patito abusi e inganni. È divenuta un'esperta di manovre evasive e non si lascia sconfiggere facilmente. Al termine dell'opera, spiega di essere stata raggirata dai maschi, ma al tempo stesso promette di pareggiare i conti, ingannandone molti. La femmina più plebea di *Così fan tutte* pronuncia parole duramente "femministe". Gli uomini ci amano solo per il loro piacere. Quando ci hanno avute, ci buttano via. Senza pietà. E dunque forza, ragazze: ripaghiamoli con la stessa moneta, «Amiam per comodo, per vanità».

Don Alfonso, il saggio che ha capito tutto

Questo «uomo di pace» viene trascinato nella partita di *Così* dall'impulsività naïf di Guglielmo e Ferrando. Gli tocca insegnare, ai quattro amanti, come raggiungere l'equilibrio interiore che potrà consentire il matrimonio delle due coppie

"regolari" dell'inizio, una volta accertato l'impulso a tradire radicato in ogni essere umano. Nel turbinio inconsulto della vita, drammatizzare i desideri erotici dell'uomo e della donna, secondo Alfonso, è una follia. Non è un pessimista. Semplicemente, crede nella tolleranza. Il suo pensiero sigla la trilogia e ne sancisce l'approdo filosofico ed esistenziale. Alfonso ci induce a "ridere" della nostra fragilità, che è tale perché suppone di trovare sicurezza nei baluardi morali. Vuol dirci che bisogna prendere le avventure amorose per quel che sono, con prudenza, evitando così di distruggere affetti che in principio sembravano altrettanto assoluti. È geniale il simbolismo dello scambio delle due coppie. Ci induce a capire che non è la persona in sé che ci fa innamorare. A fare la differenza è come ci sentiamo, come la guardiamo, come lei ci sente e ci guarda. Sono la fantasia, l'aspettativa e il sogno a guidarci: il Conte, nelle *Nozze*, si scioglie per la beltà sensuale delle mani di sua moglie solo perché pensa che siano le mani di un'altra donna. Don Alfonso ci porta a comprendere come l'amore sia soggetto alle trasformazioni e al divenire, e non possa essere bloccato né nell'emotività febbrile che distingue l'avvio di un rapporto, né nella rigidità teorica di un legame obbligato. La sua concezione è modernissima.
Il meraviglioso Terzettino *Soave sia il vento*, che alla fine del primo atto sancisce il saluto delle sorelle agli amanti pronti a salpare in vesti da militari, esprime l'addio all'amore così come ci si illude che sia. La musica celestiale tocca le nostre corde più profonde. Ci racconta che ci si sta staccando da quel tipo di amore che ancora non è passato attraverso le maglie dolorose dell'abbandono e della disillusione. Alfonso, con i suoi intrighi, accelera il processo. Lungo tutta l'opera la musica ci indicherà quant'è importante e faticoso l'apprendimento in atto. I sentimenti amorosi sono una palestra dura come lo è quella dell'intera vita.
Sono le circostanze temporali a determinare l'adulterio. Lo confermano le opere di Ariosto, Boccaccio, Shakespeare e Goldoni, cioè le fonti del libretto. È facile essere puri e monogami quando si è fuori dalla tentazione, o quando ci si trova nella fase euforica dell'amore. È anche fin troppo ovvio, come sostiene Molière, essere fedeli quando nessuno ti corteggia. Se non fosse passato Don Giovanni, Zerlina sarebbe stata una fanciulla morigerata. Potremmo dire che sarebbe stata "casta per caso". È umano e comprensibile cedere quando l'altro, nella coppia, è lontano. Ciò che velocizza i fatti di una

childish. Despina, on the other hand, is skilful and resolute. She knows the value of money, and has no intention of psychologically yielding to those who are more privileged than she is. She does not hesitate to bestow pearls of wisdom upon her employers, for example when she reminds them that they should not burst into tears at the departure of their boyfriends: after all, this is an opportunity for fun. She even goes so far as to speculate on the advantages of hypothetical widowhood. Her hilarious cynicism is whetted by the catastrophism of the two simpering girls, since she herself points out to them that Ferrando and Guglielmo are, for the time being, not dead at all.
Despina is a complex character, and complex indeed are her inclinations towards love. It is quite obvious that she has already endured the injustices of her class and gender: her first aria suggests that she has suffered abuse and deception. She has become an expert at evasive manoeuvres, and is not easily fooled. At the end of the opera, she explains that she has been tricked by men, so now she promises she will get even by tricking many of them. It is the humblest woman in *Così fan tutte,* a plebeian, who pronounces some strongly "feminist" words: men love us only for their pleasure. When they have finished with us, they throw us away, without mercy. So come on, girls: let us pay them back with the same coin, "Let's love them to suit our convenience and our vanity!".

Don Alfonso, the wise man who has it all figured out

A "peaceable man", Don Alfonso is dragged into the game of *Così fan tutte* by the naive impulsiveness of Guglielmo and Ferrando. He feels it his job to teach the four lovers how to achieve the inner balance that will allow the two "regular" couples seen at the beginning of the opera to get married, after they have admitted that a compulsion to cheat is deeply rooted in every human being. In the uncontrolled turmoil of life, Alfonso thinks that dramatizing the erotic desires of man and woman is pure madness. He is not a pessimist. He simply believes in tolerance. His thought seals the trilogy, and sanctions its philosophical and existential conclusion.
Alfonso encourages us to "laugh" at our fragility, which is such because it finds confirmation

in phoney moral strongholds. He tells us that we must take love adventures as they come, with foresight, trying not to wreck relationships and feelings that at first seemed absolute. The symbolism of couple exchange here is brilliant. It gets us to realize that what makes us fall in love is not a person *per se*. It is how we feel, how we look at one, and how that one feels and looks at us that makes all the difference. Imagination, expectation and dreams guide us: in *Le nozze,* the Count melts at the sensual beauty of his wife's hands only because he thinks those are the hands of a different woman. Don Alfonso leads us to understand that love is subject to transformation and evolution, and cannot be trapped in the passionate enthusiasm that marks the beginnings of a relationship, or in the rigid frame of an official bond. His conception is absolutely modern.

At the end of Act I, in the marvellous *terzettino* "Soave sia il vento", the sisters bid farewell to their fiancés, already in military garb and ready to set sail: they are bidding farewell to "Love" as we are deluded into believing it to be. The celestial music touches our deepest chords, telling us they are parting from a love that has not yet gone through the painful stages of abandonment or disillusionment. Alfonso's intrigues will accelerate the process. Throughout the opera, the music will show us how important and exhausting learning is. Love is a tough training ground, just as life.

It is the temporal circumstances that determine the adultery, as Ariosto, Boccaccio, Shakespeare and Goldoni confirm. These are the sources of the libretto. It is easy to be pure and monogamous when one is out of temptation, or in the euphoric stage of love. Also, as Molière claims, it is all too obvious to be faithful when no one is courting you. Had Don Juan not passed by, Zerlina would have been a chaste maiden: "chaste by chance", we could say. It is just human and comprehensible to give in when the other person in the couple is far away. In *Così fan tutte,* what speeds up events, with the false departure, is pain – the same pain that takes our breath away in the *terzettino*. In just a moment, one begins to cheat. Even if that moment marks the end of a slow journey during which the two members of a couple have gradually grown apart. The *terzettino* still lacks

vita, in *Così*, con la falsa partenza, è il dolore. Lo stesso che ci toglie il fiato nel Terzettino. In un attimo si comincia a tradire. Anche se quell'attimo chiude un viaggio lento durante il quale le due parti di una coppia hanno via via preso le distanze fra loro. Nel Terzettino non c'è ancora la sofferenza che caratterizzerà un'aria stupenda di Fiordiligi, *Come scoglio immoto resto*, ma c'è una sospensione temporale perturbante. Non si può sfuggire al momento della resa dei conti. Non ha senso negarlo, perché prima o poi arriva. Dunque, meglio vederlo, toccarlo e conoscerlo subito. Anche il nuovo amore, che sembra eterno come il precedente, e che tradisce il primo in nome di una nuova eternità, è soggetto a un allontanamento. La vita è piena di situazioni imperfette, e l'amore non fa eccezione.

the suffering that will characterize Fiordiligi's superb aria, "Come scoglio immoto resto", but it shows an uncanny suspension of time. There is no escaping the moment of reckoning. There is no point in denying it, because sooner or later it will come. Therefore, better to see it, touch it and get to know it as soon as possible. Every new love promises to be eternal, just as the previous one did; now the new cheats on the old one in the name of a new eternity, but it is itself liable to be forgotten. Life is full of imperfect situations, and love is no exception.

1 A questo proposito segnalo il libro *E Susanna non vien. Amore e sesso in Mozart*, pubblicato da Feltrinelli nel 2019, che ho firmato insieme alla musicologa Lidia Bramani. La profetica visione femminista di Wolfgang Amadeus Mozart pervade molte delle analisi dei tre titoli contenute nel volume.

1 In this regard, I would like to refer to the volume *E Susanna non vien. Amore e sesso in Mozart*, published by Feltrinelli in 2019, which I co-wrote with musicologist Lidia Bramani. Mozart's prophetic feminist vision pervades many of the analyses of the three titles in the book.

Le nozze di Figaro

opera comica in quattro atti di Lorenzo Da Ponte
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

(prima rappresentazione Vienna, Burgtheater, 1 maggio 1786)
Edizione Alkor/Baerenreiter, Kassel
(Rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Il Conte di Almaviva	Clemente Antonio Daliotti
La Contessa di Almaviva	Ana Maria Labin
Figaro	Robert Gleadow
Susanna	Arianna Vendittelli
Barbarina	Manon Lamaison
Cherubino	Lea Desandre
Bartolo/Antonio	Norman D. Patzke
Marcellina	Valentina Coladonato
Don Basilio/Don Curzio	Paco Garcia

direttore Giovanni Conti
regia Ivan Alexandre
scene e costumi Antoine Fontaine
luci Ivan Alexandre, Antoine Fontaine

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
fortepiano Lars Henrik Johansen

assistente alla regia Romain Gilbert
assistente alle scene e costumi Roland Fontaine
assistente alle luci Stephane Lebel
movimenti coreografici Natalie Van Parys
direttore di palcoscenico Nathalie Plotka
maestro di sala Davide Cavalli
maestro di palcoscenico Filippo Bittasi
maestro ai sovratitoli Silvia Gentilini

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giulia Nonni
responsabili trucco e parrucco Natasha Mazzelli, Sandy Orosco Pereira
trucco e parrucco Doriana Giancaterina, Irma Scaringi, Alexa Cannarozzi, Martina Gaeta, Valentina Gianettoni, Beatrice Rizzoni
calzature Epoca s.r.l.

produzione Drottningholms Slottsteater di Stoccolma
in coproduzione con Château de Versailles Spectacles di Parigi
ripresa da Opéra National de Bordeaux, Gran Teatro del Liceu Barcellona e Château de Versailles Spectacles,
Teatro Alighieri di Ravenna, Teatro Galli di Rimini e Teatro Verdi di Salerno

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins
Sofia Cipriani**
Francesco Ferrati
Giulia Zoppelli
Elena Sofia Ferrante
Giulio Franchi
Bianca Pianesi
Francesca Vanoncini
Simone Molino
Sofia Ceci
Elena Nunziante

violini secondi second violins
Alice Parente*
Umberto Frisoni
Valerio Quaranta
Elisa Catto
Matilde Berto
Valeria Francia
Maria Cristina Pellicanò
Sabrina Di Maggio
Oleksandra Zinchenko

viole violas
Francesco Zecchi*
Davide Mosca
Francesco Paolo Morello
Diego Romani
Novella Bianchi
Tommaso Morano

violoncelli cellos
Matteo Bodini*
Giovannella Berardengo
Mariachiara Gaddi
Massimiliano Fanfoni

contrabbassi basses
Leonardo Cafasso*
Sebastiano Barbieri
Claudio Cavallin

flauti flutes
Chiara Picchi*
Denise Fagiani

oboi oboes
Linda Sarcuni*
Dmitro Gudyma

clarinetti clarinets
Riccardo Broggini*
Samuele Di Federico

fagotti bassoons
Leonardo Latona*
Martino Tubertini

corni horns
Federico Fantozzi*
Xavier Soriano Cambra

trombe trumpets
Pietro Sciutto*
Matteo Novello

timpani timpani
Federico Moscano*

** spalla
* prime parti

Personaggi

Il Conte di Almaviva basso
La Contessa di Almaviva soprano
Susanna, *promessa sposa di Figaro* soprano
Figaro basso
Cherubino, *paggio del Conte* soprano
Marcellina soprano
Don Bartolo, *medico di Siviglia* basso
Don Basilio, *maestro di musica* tenore
Don Curzio, *giudice* tenore
Barbarina, *figlia di* soprano
Antonio, *giardiniere del Conte e zio di Susanna* basso

Coro di paesani, villanelle, vari ordini di persone, servi

La scena si rappresenta nel castello del Conte di Almaviva.

Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime ed alcune altre prudenti viste e convenienze, dovute ai costumi, al loco e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di questa eccellente commedia, ma una imitazione, piuttosto, o vogliamo dire un estratto.
Per questo sono costretto a ridurre a undici attori i sedici che la compongono, due de' quali si possono eseguire da uno stesso soggetto, e ad omettere, oltre un intiero atto di quella, molte graziosissime scene e molti bei motti e saletti ond'è sparsa; in loco di che ho dovuto sostituire canzonette, arie, cori ed altri pensieri e parole di musica suscettibili: cose che dalla sola poesia, e non mai dalla prosa si somministrano.
Ad onta, però, di tutto lo studio e di tutta la diligenza e cura avuta dal maestro di Cappella e da me per esser brevi, l'opera non sarà delle più corte che si sieno esposte sul nostro teatro: al che speriamo che basti di scusa la varietà delle fila onde è tessuta l'azione di questo dramma, la vastità e grandezza del medesimo, la moltiplicità de' pezzi musicali che si son dovuti fare per non tener di soverchio oziosi gli attori per scemare la noia e monotonia dei lunghi recitativi, per esprimere a tratto a tratto con diversi colori le diverse passioni che vi campeggiano, e il desiderio nostro, particolarmente, di offrire un quasi nuovo genere di spettacolo ad un pubblico di gusto sì raffinato e di sì giudizioso intendimento.

Il Poeta

Atto primo

[Sinfonia]

Camera non affatto ammobiliata, una sedia d'appoggio in mezzo.

Scena prima

Figaro con una misura in mano e Susanna allo specchio che si sta mettendo un cappellino ornato di fiori.

[1. Duettino]

Figaro
(misurando)
Cinque... dieci... venti... trenta...
trentasei... quarantatré...

Susanna
(specchiandosi)
Ora sì ch'io son contenta;
sembra fatto inver per me.
Guarda un po', mio caro Figaro,
guarda adesso il mio cappello.
(seguitando a guardarsi)

Figaro
Sì, mio core, or è più bello,
sembra fatto inver per te.

Susanna e Figaro
Ah il mattino alle nozze vicino
quanto è dolce al mio/tuo tenero sposo
questo bel cappellino vezzoso
che Susanna ella stessa si fe'.

[Recitativo secco]

Susanna
Cosa stai misurando,
caro il mio Figaretto?

Figaro
Io guardo se quel letto
che ci destina il Conte
farà buona figura in questo loco.

Susanna
E in questa stanza?...

Figaro
Certo: a noi la cede
generoso il padrone.

Susanna
Io per me te la dono.

Figaro
E la ragione?

Susanna
(toccandosi la fronte)
La ragione l'ho qui.

Figaro
(facendo lo stesso)
Perché non puoi
far che passi un po' qui?

Susanna
Perché non voglio.
Sei tu mio servo o no?

Figaro
Ma non capisco
perché tanto ti spiace
la più comoda stanza del palazzo.

Susanna
Perch'io son la Susanna, e tu sei pazzo.

Figaro
Grazie; non tanti elogi! guarda un poco
se potrìasi star meglio in altro loco.

[2. Duettino]

Se a caso madama
la notte ti chiama,
din din, in due passi
da quella puoi gir.

Vien poi l'occasione
che vuolmi il padrone,
don don, in tre salti
lo vado a servir.

Susanna
Così se il mattino
il caro Contino,
din din, e ti manda
tre miglia lontan,
din din, e a mia porta
il diavol lo porta,
ed ecco in tre salti...

Figaro
Susanna, pian pian!

Susanna
Ascolta...

Figaro
Fa' presto...

Susanna
Se udir brami il resto,
discaccia i sospetti
che torto mi fan.

Figaro
Udir bramo il resto,
i dubbi, i sospetti
gelare mi fan.

[Recitativo secco]

Susanna
Or bene; ascolta, e taci!

Figaro
(inquieto)
Parla; che c'è di nuovo?

Susanna
Il signor Conte,
stanco di andar cacciando le straniere
bellezze forestiere,
vuole ancor nel castello
ritentar la sua sorte,
né già di sua consorte, bada bene,
appetito gli viene...

Figaro
E di chi dunque?

Susanna
Della tua Susannetta.

Figaro
(con sorpresa)
Di te?

Susanna
Di me medesma; ed ha speranza
che al nobil suo progetto
utilissima sia tal vicinanza.

Figaro
Bravo! tiriamo avanti.

Susanna
Queste le grazie son, questa la cura
ch'egli prende di te, della tua sposa.

Figaro
Oh guarda un po' che carità pelosa!

Susanna
Chètati: or viene il meglio. Don Basilio,
mio maestro di canto, e suo mezzano,
nel darmi la lezione
mi ripete ogni dì questa canzone.

Figaro
Chi? Basilio? Oh birbante!

Susanna
E tu credevi
che fosse la mia dote
merto del tuo bel muso!

Figaro
Me n'era lusingato.

Susanna
Ei la destina
per ottener da me certe mezz'ore...
che il diritto feudale...

Figaro
Come? ne' feudi suoi
non l'ha il Conte abolito?

Susanna
Ebben; ora è pentito, e par che voglia
riscattarlo da me.

Figaro
Bravo! mi piace:
che caro signor Conte!
Ci vogliam divertir: trovato avete...
(si sente suonare un campanello)
Chi suona? la Contessa.

Susanna
Addio, addio, Fi... Fi... Figaro bello...

Figaro
Coraggio, mio tesoro.

Susanna
E tu, cervello.
(parte)

Scena seconda

Figaro solo, passeggiando con foco per la camera e fregandosi le mani.

Figaro
Bravo, signor padrone!... ora incomincio
a capir il mistero... e a veder schietto
tutto il vostro progetto: a Londra, è vero?...
Voi ministro, io corriero, e la Susanna...
secreta ambasciatrice...
Non sarà, non sarà, Figaro il dice.

[3. Cavatina]

Se vuol ballare,
signor contino,
il chitarrino
le suonerò.

Se vuol venire
nella mia scuola,
la capriola
le insegnerò.

Saprò... ma piano...
meglio ogni arcano
dissimulando
scoprir potrò!

L'arte schermendo,
l'arte adoprando,
di qua pungendo,
di là scherzando,
tutte le macchine
rovescierò.
(parte)

Scena terza

Bartolo e Marcellina con un contratto in mano.

[Recitativo secco]

Bartolo
Ed aspettaste il giorno
fissato alle sue nozze
per parlarmi di questo?

Marcellina
Io non mi perdo,
dottor mio, di coraggio:
per romper de' sponsali
più avanzati di questo
bastò più spesso un pretesto; ed egli ha meco,
oltre questo contratto, certi impegni...
so io... basta... or conviene
la Susanna atterrir. Convien con arte
impuntigliarla a rifiutare il Conte.
Egli per vendicarsi
prenderà il mio partito,
e Figaro così fia mio marito.

Bartolo
(prende il contratto dalle mani di Marcellina)
Bene, io tutto farò: senza riserve
tutto a me palesate. (Avrei pur gusto
di dar per moglie la mia serva antica
a chi mi fece un dì rapir l'amica.)

[4. Aria]

La vendetta, oh la vendetta
è un piacer serbato ai saggi:
obliar l'onte, gli oltraggi
è bassezza, è ognor viltà.

Coll'astuzia... coll'arguzia...
col giudizio... col criterio...
si potrebbe.... il fatto è serio...
ma, credete, si farà.

Se tutto il codice
dovessi volgere
se tutto l'indice
dovessi leggere,
con un equivoco,
con un sinonimo
qualche garbuglio
si troverà.

Tutta Siviglia
conosce Bartolo:
il birbo Figaro
vinto sarà.
(parte)

Scena quarta

Marcellina, poi Susanna con cuffia da donna, un nastro e un abito da donna.

[Recitativo secco]

Marcellina
Tutto ancor non ho perso:
mi resta la speranza:
ma Susanna si avanza: io vo' provarmi...
(piano)
fingiam di non vederla.
(forte)
E quella buona perla
la vorrebbe sposar!

Susanna
(resta indietro)
(Di me favella.)

Marcellina
Ma da Figaro alfine
non può meglio sperarsi: *argent fait tout*.

Susanna
(Che lingua! Manco male
ch'ognun sa quanto vale.)

Marcellina
Brava! questo è giudizio!
Con quegli occhi modesti,
con quell'aria pietosa,
e poi...

Susanna
(Meglio è partir.)

Marcellina
(Che cara sposa!)
(vanno tutte due per partire e s'incontrano alla porta)

[5. Duettino]

(Marcellina fa una riverenza)
Via, resti servita,
madama brillante.

Susanna
(fa una riverenza)
Non sono sì ardita,
madama piccante.

Marcellina
(riverenza)
No, prima a lei tocca.

Susanna
(riverenza)
No, no, tocca a lei.

Marcellina e Susanna
(riverenza)
Io so i doveri miei,
non fo inciviltà.

Marcellina
(riverenza)
La sposa novella!

Susanna
(riverenza)
La dama d'onore!

Marcellina
(riverenza)
Del Conte la bella!

Susanna
(riverenza)
Di Spagna l'amore!

Marcellina
I meriti!

Susanna
L'abito!

Marcellina
Il posto!

Susanna
L'età!

Marcellina
(infuriata)
Per Bacco, precipito,
se ancor resto qua.

Susanna
(minchionandola)
Sibilla decrepita,
da rider mi fa.
(Marcellina parte infuriata)

Scena quinta

Susanna e poi Cherubino.

[Recitativo secco]

Susanna
Va' là, vecchia pedante,
dottoressa arrogante,
perché hai letto due libri
e seccata madama in gioventù...

Cherubino
(esce in fretta)
Susannetta, sei tu?

Susanna
Son io, cosa volete?

Cherubino
Ah cor mio, che accidente!

Susanna
Cor vostro! Cosa avvenne?

Cherubino
Il Conte ieri
perché trovommi sol con Barbarina,
il congedo mi diede;
e se la Contessina,
la mia bella comare,
grazia non m'intercede, io vado via,
(con ansietà)
io non ti vedo più, Susanna mia!

Susanna
Non vedete più me! Bravo! Ma dunque
non più per la Contessa
secretamente il vostro cor sospira?

Cherubino
Ah che troppo rispetto ella m'ispira!
Felice te, che puoi
vederla quando vuoi,
che la vesti il mattino,
che la sera la spogli,
che le metti i merletti,
gli spilloni...
(con un sospiro)
ah se in tuo loco...
Cos'hai lì? Dimmi un poco...

Susanna
(imitandolo)
Ah il vago nastro, e la notturna cuffia
di comare sì bella.

Cherubino
(toglie il nastro di mano a Susanna)
Deh dammelo, sorella,
dammelo, per pietà!

Susanna
(vuol riprenderglielo)
Presto quel nastro!

Cherubino
(si mette a girare intorno la sedia)
Oh caro, oh bello, oh fortunato nastro!
(bacia e ribacia il nastro)
Io non te 'l renderò che con la vita!

Susanna
(sèguita a corrergli dietro, ma poi si arresta come fosse stanca)
Cos'è quest'insolenza?

Cherubino
Eh via, sta' cheta!
In ricompensa poi
questa mia canzonetta io ti vo' dare.

Susanna
E che ne debbo fare?

Cherubino
Leggila alla padrona;
leggila tu medesma;
leggila a Barbarina, a Marcellina;
(con trasporti di gioia)
leggila ad ogni donna del palazzo!

Susanna
Povero Cherubin, siete voi pazzo!

[6. Aria]

Cherubino
Non so più cosa son, cosa faccio,
or di foco, ora sono di ghiaccio,
ogni donna cangiar di colore,
ogni donna mi fa palpitar.

Solo ai nomi d'amor, di diletto,
mi si turba, mi s'àltera il petto
e a parlare mi sforza d'amore
un desìo ch'io non posso spiegar.

Parlo d'amor vegliando,
parlo d'amor sognando,
all'acque, all'ombra, ai monti,
ai fiori, all'erbe, ai fonti,
all'eco, all'aria, ai venti,
che il suon de' vani accenti
portano via con sé.

E se non ho chi m'oda,
parlo d'amor con me.

Scena sesta

Cherubino, Susanna e poi il Conte.

(Cherubino va per partire, e vedendo il Conte da lontano, torna indietro impaurito e si nasconde dietro la sedia)

[Recitativo secco]

Cherubino
Ah son perduto!

Susanna
Che timor! il Conte!
(cerca di mascherar Cherubino)
Misera me!

Conte
Susanna, tu mi sembri
agitata e confusa.

Susanna
Signor... io chiedo scusa...
ma... se mai... qui sorpresa...
per carità! partite.

Conte
Un momento, e ti lascio;
odi.
(si mette a sedere sulla sedia, prende Susanna per la mano)

Susanna
(si distacca con forza)
Non odo nulla.

Conte
Due parole. Tu sai
che ambasciatore a Londra
il re mi dichiarò; di condur meco
Figaro destinai.

Susanna
(timida)
Signor, se osassi...

Conte
(sorge)
Parla, parla, mia cara, e con quel dritto
(con tenerezza, e tentando di riprenderle la mano)
ch'oggi prendi su me finché tu vivi
chiedi, imponi, prescrivi.

Susanna
Lasciatemi, signor; dritto non prendo,
(con smania)
non ne vo', non ne intendo... oh me infelice!

Conte
Ah no, Susanna, io ti vo' far felice!
(come sopra)
Tu ben sai quanto io t'amo: a te Basilio
tutto già disse: or senti,

se per pochi momenti
meco in giardin sull'imbrunir del giorno...
ah per questo favore io pagherei...

Basilio
(dentro la scena)
È uscito poco fa.

Conte
Chi parla?

Susanna
Oh Dei!

Conte
Esci, e alcun non entri.

Susanna
(inquietissima)
Ch'io vi lasci qui solo?

Basilio
(dentro)
Da madama ei sarà, vado a cercarlo.

Conte
(addita la sedia)
Qui dietro mi porrò.

Susanna
Non vi celate.

Conte
Taci, e cerca ch'ei parta.
(il Conte vuol nascondersi dietro il sedile; Susanna si frappone tra il paggio e lui; il Conte la spinge dolcemente. Ella rincula, intanto il paggio passa al davanti del sedile, si mette dentro in piedi, Susanna lo ricopre colla vestaglia)

Susanna
Ohimè! che fate?

Scena settima
Detti e Basilio.

Basilio
Susanna, il ciel vi salvi: avreste a caso
veduto il Conte?

Susanna
E cosa
deve far meco il Conte? Animo, uscite.

Basilio
Aspettate, sentite.
Figaro di lui cerca.

Susanna
(Oh cieli!) Ei cerca
chi dopo voi più l'odia.

Conte
(Veggiam come mi serve.)

Basilio
Io non ho mai nella moral sentito
ch'uno ch'ama la moglie odî il marito.
Per dir che il Conte v'ama...

Susanna
Sortite, vil ministro
(con risentimento)
dell'altrui sfrenatezza: io non ho d'uopo
della vostra morale
del Conte, del suo amor...

Basilio
Non c'è alcun male.
Ha ciascun i suoi gusti: io mi credea
che preferir doveste per amante,
come fan tutte quante,
un signor liberal, prudente, e saggio,
a un giovinastro, a un paggio...

Susanna
(con ansietà)
A Cherubino!

Basilio
A Cherubino! a Cherubin d'amore
ch'oggi sul far del giorno
passeggiava qui d'intorno,
per entrar...

Susanna
(con forza)
Uom maligno,
un'impostura è questa.

Basilio
È un maligno con voi chi ha gli occhi in testa.
E quella canzonetta?
ditemi in confidenza; io sono amico,
ad altrui nulla dico;
e per voi, per madama...

Susanna
(mostra dello smarrimento)
(Chi diavol gliel'ha detto?)

Basilio
A proposito, figlia,
instruitelo meglio;
egli la guarda a tavola sì spesso,
e con tale immodestia,
che se il Conte s'accorge... ehi su tal punto,
sapete, egli è una bestia.

Susanna
Scellerato!
E perché andate voi
tai menzogne spargendo?

Basilio
Io! che ingiustizia! quel che compro io vendo.
A quel che tutti dicono
io non ci aggiungo un pelo.

Conte
(sortendo)
Come, che dicon tutti!

Basilio
Oh bella!
Susanna
Oh cielo!

[7. Terzetto]

Conte
(a Basilio)
Cosa sento! tosto andate,
e scacciate il seduttor.

Basilio
In mal punto son qui giunto,
perdonate, oh mio signor.

Susanna
Che ruina, me meschina,
(quasi svenuta)
son oppressa dal dolor.

Basilio e Conte
(sostenendola)
Ah già svien la poverina!
come, oh Dio! le batte il cor!

Basilio
(approssimandosi al sedile in atto farla sedere)
Pian pianin su questo seggio.

Susanna
(rinviene)
Dove sono! cosa veggio!
(staccandosi da tutti due)
Che insolenza, andate fuor.

Basilio
(con malignità)
Siamo qui per aiutarvi,
è sicuro il vostro onor.

Conte
Siamo qui per aiutarti,
non turbarti, oh mio tesor.

Basilio
(al Conte)
Ah del paggio quel ch'ho detto
era solo un mio sospetto.

Susanna
È un'insidia, una perfidia,
non credete all'impostor.

Conte
Parta, parta il damerino!

Susanna e Basilio
Poverino!

Conte
(ironicamente)
Poverino!
ma da me sorpreso ancor.

Susanna
Come!

Basilio
Che!

Conte
Da tua cugina
l'uscio ier trovai rinchiuso;
picchio, m'apre Barbarina
paurosa fuor dell'uso.
Io dal muso insospettito,
guardo, cerco in ogni sito,
ed alzando pian pianino
il tappeto al tavolino
vedo il paggio...
(imita il gesto colla vestaglia e scopre il paggio; con sorpresa)
ah! cosa veggio!

Susanna
(con timore)
Ah! crude stelle!

Basilio
(con riso)
Ah! meglio ancora!

Conte
Onestissima signora!
or capisco come va.

Susanna
Accader non può di peggio,
giusti Dei! che mai sarà!

Basilio
Così fan tutte le belle:
non c'è alcuna novità.

[Recitativo secco]

Conte
Basilio, in traccia tosto
di Figaro volate:
(addita Cherubino che non si muove di loco)
io vo' ch'ei veda...

Susanna
(con vivezza)
Ed io che senta: andate.

Conte
Restate: che baldanza! e quale scusa
se la colpa è evidente?

Susanna
Non ha d'uopo di scusa un'innocente.

Conte
Ma costui quando venne?

Susanna
Egli era meco
quando voi qui giungeste, e mi chiedea
d'impegnar la padrona
a intercedergli grazia: il vostro arrivo
in scompiglio lo pose,
ed allor in quel loco si nascose.

Conte
Ma s'io stesso m'assisi
quando in camera entrai!

Cherubino
(timidamente)
Ed allora di dietro io mi celai.

Conte
E quando io là mi posi?

Cherubino
Allor io pian mi volsi, e qui m'ascosi.

Conte
(a Susanna)
Oh cielo! dunque ha sentito
quello ch'io ti dicea!

Cherubino
Feci per non sentir quanto potea.

Conte
Oh perfidia!

Basilio
Frenatevi: vien gente.

Conte
(lo tira giù dal sedile)
E voi restate qui, piccol serpente!

Scena ottava

I suddetti. Figaro con bianca veste in mano; Coro di contadine e di contadini vestiti di bianco che spargono fiori, raccolti in piccioli panieri, davanti al Conte e cantano il seguente

[8. Coro]

Coro
Giovani liete,
fiori spargete
davanti il nobile
nostro signor.

Il suo gran core
vi serba intatto
d'un più bel fiore
l'almo candor.

[Recitativo secco]

Conte
(a Figaro, con sorpresa)
Cos'è questa commedia?

Figaro
(piano a Susanna)
(Eccoci in danza:
secondami, cor mio.)

Susanna
(Non ci ho speranza.)

Figaro
Signor, non isdegnate
questo del nostro affetto
meritato tributo: or che aboliste
un diritto sì ingrato a chi ben ama...

Conte
Quel dritto or non v'è più; cosa si brama?

Figaro
Della vostra saggezza il primo frutto
oggi noi coglierem: le nostre nozze
si son già stabilite: or a voi tocca
costei che un vostro dono
illibata serbò, coprir di questa,
simbolo d'onestà, candida vesta.

Conte
(Diabolica astuzia!
ma fingere convien.) Son grato, amici,
ad un senso sì onesto!
ma non merto per questo
né tributi, né lodi; e un dritto ingiusto
ne' miei feudi abolendo,
a natura, al dover lor dritti io rendo.

Tutti
Evviva, evviva, evviva!

Susanna
(malignamente)
Che virtù!

Figaro
Che giustizia!

Conte
(a Figaro e Susanna)
A voi prometto
compier la cerimonia:
chiedo sol breve indugio; io voglio in faccia
de' miei più fidi, e con più ricca pompa
rendervi appien felici.
(Marcellina si trovi.) Andate, amici.

[9. Coro]

Coro
(spargendo il resto deifiori)
Giovani liete,
fiori spargete
davanti il nobile
nostro signor.

Il suo gran core
vi serba intatto
d'un più bel fiore
l'almo candor.
(partono)

[Recitativo secco]

Figaro
Evviva!

Susanna
Evviva!

Basilio
Evviva!

Figaro
(a Cherubino)
E voi non applaudite?

Susanna
È afflitto, poveretto!
perché il padron lo scaccia dal castello!

Figaro
Ah in un giorno sì bello!

Susanna
In un giorno di nozze!

Figaro
Quando ognuno v'ammira!

Cherubino
(s'inginocchia)
Perdono, mio signor...

Conte
Nol meritate.

Susanna
Egli è ancora fanciullo!

Conte
Men di quel che tu credi.

Cherubino
È ver, mancai; ma dal mio labbro alfine...

Conte
(lo alza)
Ben ben; io vi perdono.
Anzi farò di più; vacante è un posto
d'uffizial nel reggimento mio;
io scelgo voi: partite tosto: addio.
(il Conte vuol partire, Susanna e Cherubino l'arrestano)

Susanna e Figaro
Ah fin domani sol...

Conte
No, parta tosto.

Cherubino
(con passione e sospirando)
A ubbidirvi, signor, son già disposto.

Conte
Via, per l'ultima volta
la Susanna abbracciate.
(Cherubino abbraccia la Susanna che rimane confusa)
(Inaspettato è il colpo.)

Figaro
Ehi, capitano,
a me pure la mano
(piano a Cherubino)
(io vo' parlarti
pria che tu parta).
(con finta gioia)
Addio,
picciolo Cherubino;
come cangia in un punto il tuo destino.

[10. Aria]

(a Cherubino)
Non più andrai farfallone amoroso
notte e giorno d'intorno girando,
delle belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d'amor.

Non più avrai questi bei pennacchini,
quel cappello leggero e galante,
quella chioma, quell'aria brillante,
quel vermiglio donnesco color.

Tra guerrieri, poffar Bacco!
gran mustacchi, stretto sacco,
schioppo in spalla, sciabla al fianco,
collo dritto, muso franco,
un gran casco, o un gran turbante,
molto onor, poco contante!

Ed invece del fandango
una marcia per il fango,
per montagne, per valloni,
con le nevi e i sollioni
al concerto di tromboni,
di bombarde, di cannoni
che le palle in tutti i tuoni
all'orecchio fan fischiar.

Cherubino alla vittoria,
alla gloria militar.
(partono tutti alla militare)

Atto secondo

Camera ricca con alcova e tre porte.

Scena prima

La Contessa; poi Susanna e poi Figaro.

[11. Cavatina]

Contessa
Porgi, amor, qualche ristoro
al mio duolo, a' miei sospir.
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir.

[Recitativo secco]

(Susanna entra)
Vieni, cara Susanna,
finiscimi l'istoria.

Susanna
È già finita.

Contessa
Dunque volle sedurti?

Susanna
Oh il signor Conte
non fa tai complimenti
colle donne mie pari;
egli venne a contratto di danari.

Contessa
Ah il crudel più non m'ama!

Susanna
E come poi
è geloso di voi?

Contessa
Come lo sono
i moderni mariti:
per sistema infedeli,
per genio capricciosi,
e per orgoglio poi tutti gelosi.
Ma se Figaro t'ama... ei sol potria...

Figaro
(cantando entro la scena)
La la la la la la la la la
La la la la laran la la la la.

Susanna
Eccolo: vieni, amico.
Madama impaziente...

Figaro
(con ilare disinvoltura)
A voi non tocca
stare in pena per questo.
Alfin di che si tratta? Al signor Conte
piace la sposa mia,
indi segretamente
ricuperar vorria
il diritto feudale.
Possibile è la cosa, e naturale.

Contessa
Possibil!

Susanna
Natural!

Figaro
Naturalissima.
E se Susanna vuol, possibilissima.

Susanna
Finiscila una volta.

Figaro
Ho già finito.
Quindi prese il partito
di sceglier me corriero, e la Susanna
consigliera segreta d'ambasciata:
e perch'ella ostinata ognor rifiuta
il diploma d'onor ch'ei le destina,
minaccia di protegger Marcellina.
Questo è tutto l'affare.

Susanna
Ed hai coraggio di trattar scherzando
un negozio sì serio?

Figaro
Non vi basta
che scherzando io ci pensi? Ecco il progetto:
per Basilio un biglietto
io gli fo capitar che l'avvertisca
di certo appuntamento
(alla Contessa)
che per l'ora del ballo
a un amante voi deste...

Contessa
Oh ciel! che sento!
ad un uom sì geloso!...

Figaro
Ancora meglio.
Così potrem più presto imbarazzarlo,
confonderlo, imbrogliarlo,
rovesciargli i progetti,
empierlo di sospetti, e porgli in testa
che la moderna festa
ch'ei di fare a me tenta altri a lui faccia;
onde qua perda il tempo, ivi la traccia.
Così quasi *ex abrupto*, e senza ch'abbia
fatto per frastornarci alcun disegno,
vien l'ora delle nozze, e in faccia a lei
(segnando la Contessa)
non fia ch'osi d'opporsi ai voti miei.

Susanna
È ver, ma in di lui vece
s'opporrà Marcellina.

Figaro
Aspetta: al Conte
farai subito dir che verso sera
attèndati in giardino:
il picciol Cherubino
per mio consiglio non ancor partito,
da femmina vestito,
faremo che in tua vece ivi sen vada!
Questa è l'unica strada
onde monsù sorpreso da madama
sia costretto a far poi quel che si brama.

Contessa
(a Susanna)
Che ti par?

Susanna
Non c'è mal.

Contessa
Nel nostro caso...

Susanna
Quand'egli è persuaso... e dove è il tempo?

Figaro
Ito è il Conte alla caccia; e per qualch'ora
non sarà di ritorno: io vado e tosto
(sempre in atto di partire)
Cherubino vi mando; lascio a voi
la cura di vestirlo.

Contessa
E poi?...

Figaro
E poi...
(cantando)
Se vuol ballare,
signor contino,
il chitarrino
le suonerò.
(parte)

Scena seconda
La Contessa, Susanna, poi Cherubino.

Contessa
Quanto duolmi, Susanna,
che questo giovinetto abbia del Conte
le stravaganze udite! Ah tu non sai!...
ma per qual causa mai
da me stessa ei non venne?...
Dov'è la canzonetta?

Susanna
Eccola: appunto
facciam che ce la canti...
Zitto: vien gente: è desso.
(a Cherubino)
Avanti, avanti,
signor uffiziale.

Cherubino
Ah, non chiamarmi
con nome sì fatale! ei mi rammenta
che abbandonar degg'io
comare tanto buona...

Susanna
E tanto bella!

Cherubino
(sospirando)
Ah sì... certo...

Susanna
(imitandolo)
Ah sì... certo... Ipocritone!
Via, presto la canzone
che stamane a me deste
a madama cantate.

Contessa
Chi n'è l'autor?

Susanna
(additando Cherubino)
Guardate: egli ha due braccia
di rossor sulla faccia.

Contessa
Prendi la canzonetta, e l'accompagna.

Cherubino
Io sono sì tremante...
ma se madama vuole...

Susanna
Lo vuole, sì, lo vuol. Manco parole.

[12. Arietta]

(la Susanna fa il ritornello sul chitarrino)

Cherubino
Voi che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.

Quello ch'io provo
vi ridirò,
e per me nuovo,
capir nol so.

Sento un affetto
pien di desir
ch'ora è diletto,
ch'ora è martir.

Gelo e poi sento
l'alma avvampar,
e in un momento
torno a gelar.

Ricerco un bene
fuori di me,
non so chi 'l tiene,
non so cos'è.

Sospiro e gemo
senza voler,
palpito e tremo
senza saper.

Non trovo pace
notte né dì,
ma pur mi piace
languir così.

Voi che sapete
che cosa è amor,
donne, vedete
s'io l'ho nel cor.

[Recitativo secco]

Contessa
Bravo! che bella voce! io non sapea
che cantaste sì bene.

Susanna
Oh in verità
egli fa tutto ben quello ch'ei fa.
Presto a noi, bel soldato:
Figaro v'informò...

Cherubino
Tutto mi disse.

Susanna
(si misura con Cherubino)
Lasciatemi veder: andrà benissimo:
siam d'uguale statura...
(gli cava il manto)
Giù quel manto.

Contessa
Che fai?

Susanna
Niente paura.

Contessa
E se qualcuno entrasse?

Susanna
Entri, che mal facciamo?
La porta chiuderò.
(chiude la porta)
Ma come poi
acconciargli i capelli?

Contessa
Una mia cuffia
prendi nel gabinetto.
Presto: che carta è quella?
(Susanna va nel gabinetto a pigliar una cuffia; Cherubino si accosta alla Contessa, e gli lascia veder la patente che terrà in petto; la Contessa la prende, l'apre, e vede che manca il sigillo)

Cherubino
La patente.

Contessa
Che sollecita gente!

Cherubino
L'ebbi or or da Basilio.

Contessa
(gliela rende)
Dalla fretta obbliato hanno il sigillo.

Susanna
(sorte)
Il sigillo di che?

Contessa
Della patente.

Susanna
Cospetto! che premura!
Ecco la cuffia.

Contessa
Spìcciati: va bene:
miserabili noi, se il Conte viene.

[13. Aria]

Susanna
(prende Cherubino e se lo fa inginocchiare davanti poco discosto dalla Contessa che siede)
Venite, inginocchiatevi:
restate fermo lì.
(lo pettina da un lato, poi lo prende pel mento e lo volge a suo piacere)
Pian piano or via giratevi:
bravo, va ben così.
(Cherubino mentre Susanna lo sta acconciando guarda la Contessa teneramente)
La faccia ora volgetemi:
olà! quegli occhi a me.
(sèguita ad acconciarlo ed a porgli la cuffia)
Drittissimo: guardatemi.
Madama qui non è.
Più alto quel colletto...
quel ciglio un po' più basso...
le mani sotto il petto...
vedremo poscia il passo
quando sarete in pie'.

(piano alla Contessa)
Mirate il bricconcello!
mirate quanto è bello!
che furba guardatura!
che vezzo, che figura!

Se l'amano le femmine
han certo il lor perché.

[Recitativo secco]

Contessa
Quante buffonerie!

Susanna
Ma se ne sono
io medesma gelosa.
(prende pel mento Cherubino)
Ehi, serpentello,
volete tralasciar d'esser sì bello?

Contessa
Finiam le ragazzate: or quelle maniche
oltre il gomito gli alza,
onde più agiatamente
l'abito gli si adatti.

Susanna
(eseguisce)
Ecco.

Contessa
Più indietro.
Così:
(scoprendo un nastro, onde ha fasciato il braccio)
che nastro è quello?

Susanna
È quel ch'esso involommi.

Contessa
E questo sangue?

Cherubino
Quel sangue... io non so come...
poco pria sdrucciolando...
in un sasso... la pelle io mi graffiai...
e la piaga col nastro io mi fasciai.

Susanna
Mostrate: non c'è mal: cospetto! ha il braccio
più candido del mio! qualche ragazza...

Contessa
E segui a far la pazza?
Va' nel mio gabinetto e prendi un poco
d'inglese taffetà, ch'è sullo scrigno:
(Susanna parte in fretta; Cherubino inginocchiato osserva attentamente la Contessa)
in quanto al nastro...
(guarda un poco il suo nastro)
inver... per il colore
mi spiacea di privarmene.

Susanna
(entra e le dà il taffetà e le forbici)
Tenete
e da legargli il braccio?

Contessa
Un altro nastro
prendi insiem col mio vestito.
(Susanna parte per la porta ch'è in fondo e porta seco il mantello di Cherubino)

Cherubino
Ah più presto m'avria quello guarito!

Contessa
Perché? Questo è migliore!

Cherubino
Allor che un nastro...
legò la chioma... ovver toccò la pelle...
d'oggetto...

Contessa
(interrompendolo)
Forastiero,
è buon per le ferite! non è vero?
Guardate qualità ch'io non sapea!

Cherubino
Madama scherza: ed io frattanto parto.

Contessa
Poverin! che sventura!

Cherubino
Oh me infelice!

Contessa
(con affanno e commozione)
Or piange...

Cherubino
Oh ciel! perché morir non lice!
Forse vicino all'ultimo momento...
questa bocca oseria!...

Contessa
(gli asciuga gli occhi col fazzoletto)
Siate saggio: cos'è questa follia?
(si sente picchiare alla porta)
Chi picchia alla mia porta?

Conte
(fuori della porta)
Perché chiusa?

Contessa
Il mio sposo, oh Dei! son morta!
voi qui: senza mantello!
in quello stato! un ricevuto foglio...
la sua gran gelosia!

Conte
(con più forza)
Cosa indugiate?

Contessa
(confusa)
Son sola... anzi... son sola...

Conte
E a chi parlate?

Contessa
A voi... certo... a voi stesso...

Cherubino
Dopo quel ch'è successo, il suo furore...
non trovo altro consiglio!
(entra nel gabinetto e chiude)

Contessa
(prende la chiave)
Ah mi difenda il cielo in tal periglio!

Scena terza

La Contessa ed il Conte da cacciatore.

Conte
Che novità! non fu mai vostra usanza
di rinchiudervi in stanza!

Contessa
È ver; ma io..
io stava qui mettendo...

Conte
Via, mettendo...

Contessa
Certe robe... era meco la Susanna...
che in sua camera è andata.

Conte
Ad ogni modo
voi non siete tranquilla:
guardate questo foglio.

Contessa
(Numi! è il foglio
che Figaro gli scrisse...)
(Cherubino fa cadere un tavolino ed una sedia in gabinetto, con molto strepito)

Conte
Cos'è codesto strepito? in gabinetto
qualche cosa è caduta.

Contessa
Io non intesi niente.

Conte
Convien che abbiate i gran pensieri in mente.

Contessa
Di che?

Conte
Là v'è qualcuno.

Contessa
Chi volete che sia?

Conte
Lo chiedo a voi.
Io vengo in questo punto.

Contessa
Ah sì, Susanna... appunto...

Conte
Che passò, mi diceste, alla sua stanza!...

Contessa
Alla sua stanza, o qui – non vidi bene...

Conte
Susanna! e donde viene
che siete sì turbata?

Contessa
(con un risolino sforzato)
Per la mia cameriera?

Conte
Io non so nulla:
ma turbata senz'altro.

Contessa
Ah questa serva
più che non turba me, turba voi stesso.

Conte
È vero, è vero: e lo vedrete adesso.
(la Susanna entra per la porta ond'è uscita, e si ferma vedendo il Conte, che dalla porta del gabinetto sta favellando)

[14. Terzetto]

Susanna, or via sortite;
sortite, io così vo'.

Contessa
(al Conte, affannata)
Fermatevi... sentite...
sortire ella non può.

Susanna
(fra sé)
Cos'è codesta lite!
il paggio dove andò!

Conte
E chi vietarlo or osa?

Contessa
Lo vieta l'onestà.
Un abito da sposa
provando ella si sta.

Conte
(fra sé)
Chiarissima è la cosa:
l'amante qui sarà.

Contessa
(fra sé)
Bruttissima è la cosa:
chi sa cosa sarà.

Susanna
(fra sé)
Capisco qualche cosa:
veggiamo come va.

Conte
Dunque parlate almeno,
Susanna, se qui siete...

Contessa
Nemmen nemmen nemmeno,
io v'ordino, tacete.
(Susanna si nasconde entro l'alcova)

Conte e Contessa
Consorte mia/o, giudizio,
un scandalo, un disordine
schiviam per carità.

Susanna
(fra sé)
Oh ciel! un precipizio,
un scandalo, un disordine
qui certo nascerà.

[Recitativo secco]

Conte
Dunque voi non aprite?

Contessa
E perché deggio
le mie camere aprir?

Conte
Ebben, lasciate,
l'aprirem senza chiavi: ehi gente...

Contessa
Come?
porreste a repentaglio
d'una dama l'onore?

Conte
È vero, io sbaglio:
posso senza rumore,
senza scandalo alcun di nostra gente,
andar io stesso a prender l'occorrente.
Attendete pur qui... ma perché in tutto
sia il mio dubbio distrutto,
anco le porte io prima
chiuderò.
(chiude a chiave la porta che conduce alle stanze delle cameriere)

Contessa
(a parte)
(Che imprudenza!)

Conte
Voi la condiscendenza
di venir meco avrete.
(con affettata ilarità)
Madama, eccovi il braccio, andiamo.

Contessa
(con ribrezzo)
Andiamo.

Conte
(accenna il gabinetto)
Susanna starà qui finché torniamo.
(partono)

Scena quarta

Susanna esce dall'alcova in fretta, poi Cherubino che esce dal gabinetto.

[15. Duettino]

Susanna
(alla porta del gabinetto)
Aprite, presto aprite;
aprite, è la Susanna:
sortite, via sortite
andate via di qua.
(Cherubino esce)

Cherubino
(confuso e senza fiato)
Ohimè, che scena orribile!
che gran fatalità!
(accostandosi or ad una, or ad un'altra porta)

Susanna
Di qua, di qua, di là.

Susanna e Cherubino
Le porte son serrate,
che mai, che mai sarà!

Cherubino
Qui perdersi non giova.

Susanna e Cherubino
V'/M'uccide se vi/mi trova.

Cherubino
(affacciandosi alla finestra)
Veggiamo un po' qui fuori,
(facendo moto di saltar giù)
dà proprio nel giardino.

Susanna
(trattenendolo)
Fermate, Cherubino!
fermate per pietà!

Cherubino
(tornando a guardare)
Un vaso o due di fiori,
più mal non avverrà.

Susanna
(trattenendolo sempre)
Tropp'alto per un salto,
fermate per pietà!

Cherubino
Lasciami: pria di nuocerle
nel fuoco volerei.
(si scioglie)
Abbraccio te per lei
addio: così si fa.
(salta fuori)

Susanna
Ei va a perire, oh Dei!
fermate per pietà!
(mette un alto grido, siede un momento, poi va al balcone)

[Recitativo secco]

Oh guarda il demonietto! come fugge!
è già un miglio lontano.
Ma non perdiamci invano:
entriam in gabinetto:
venga poi lo smargiasso, io qui l'aspetto.
(entra in gabinetto e si chiude dietro la porta)

Scena quinta

La Contessa, il Conte (con martello e tenaglia in mano; al suo arrivo esamina tutte le porte)

Conte
Tutto è come il lasciai: volete dunque
aprir voi stessa, o deggio...
(in atto di aprire a forza la porta)

Contessa
Ahimè, fermate;
e ascoltatemi un poco.
(il Conte getta il martello e la tenaglia sopra una sedia)
Mi credete capace
di mancar al dover?

Conte
Come vi piace.
Entro quel gabinetto
chi v'è chiuso vedrò.

Contessa
(timida e tremante)
Sì, lo vedrete...
ma uditemi tranquillo.

Conte
(alterato)
Non è dunque Susanna!

Contessa
(come sopra)
No: ma invece un oggetto
che ragion di sospetto
non vi deve lasciar: per questa sera...
una burla innocente...
di far si disponeva... ed io vi giuro...
che l'onor... l'onestà...

Conte
Chi è dunque! dite...
(più alterato)
l'ucciderò.

Contessa
(come sopra)
Sentite.
Ah non ho cor!

Conte
Parlate.

Contessa
È un fanciullo...

Conte
Un fanciul!...

Contessa
Sì... Cherubino...

Conte
(da sé)
(E mi farà il destino
ritrovar questo paggio in ogni loco!)
(forte)
Come? non è partito? Scellerati!
Ecco i dubbi spiegati: ecco l'imbroglio,
ecco il raggiro, onde m'avverte il foglio.

Scena sesta
Il Conte, la Contessa, poi Susanna nel gabinetto.

[16. Finale]

Conte
(alla porta del gabinetto, con impeto)
Esci omai, garzon malnato,
sciagurato, non tardar.

Contessa
(ritirandolo a forza dal gabinetto)
Ah signore, quel furore
per lui fammi il cor tremar.

Conte
E d'opporvi ancor osate?

Contessa
No, sentite.

Conte
Via, parlate.

Contessa
Giuro al ciel ch'ogni sospetto...
(tremante e sbigottita)
e lo stato in che il trovate...
sciolto il collo... nudo il petto...

Conte
Nudo il petto! seguitate!

Contessa
Per vestir femminee spoglie...

Conte
Ah comprendo, indegna moglie,
mi vo' tosto vendicar.
(s'appressa al gabinetto)

Contessa
(con forza)
Mi fa torto quel trasporto
m'oltraggiate a dubitar.

Conte
(tornando indietro)
Qua la chiave.

Contessa
(dandogli la chiave)
Egli è innocente.
Voi sapete...

Conte
Non so niente.
Va' lontan dagl'occhi miei:
un'infida, un'empia sei,
e mi cerchi d'infamar.

Contessa
Vado... sì... ma...

Conte
Non ascolto.

Contessa
Non son rea...

Conte
Vel leggo in volto!
Mora, mora e più non sia
ria cagion del mio penar.

Contessa
Ah la cieca gelosia
qualche eccesso gli fa far.
(il Conte apre il gabinetto e Susanna esce sulla porta tutta grave, ed ivi si ferma)

Scena settima

I suddetti e la Susanna ch'esce dal gabinetto.

Conte e Contessa
(con maraviglia)
Susanna!

Susanna
Signore,
cos'è quel stupore?
(con ironia)
Il brando prendete,
il paggio uccidete,
quel paggio malnato,
vedetelo qua.

Conte
(Che scola! la testa
girando mi va.)

Contessa
(Che storia è mai questa;
Susanna v'è là.)

Susanna
(Confusa han la testa,
non san come va.)

Conte
(a Susanna)
Sei sola?

Susanna
(al Conte)
Guardate:
qui ascoso sarà.

Conte
Guardiamo, guardiamo,
qui ascoso sarà.
(il Conte entra nel gabinetto)

Scena ottava

Susanna, la Contessa e poi il Conte.

Contessa
Susanna, son morta:
il fiato mi manca.

Susanna
(allegrissima, addita alla Contessa la finestra onde è saltato Cherubino)
Più lieta, più franca!
in salvo è di già.

Conte
(esce confuso dal gabinetto)
Che sbaglio mai presi!
appena lo credo;
se a torto v'offesi
perdono vi chiedo;
ma far burla simile
è poi crudeltà.

Susanna e Contessa
(la Contessa col fazzoletto alla bocca per celar il disordine di spirito)
Le vostre follie
non mertan pietà.

Conte
Io v'amo!

Contessa
(rinvenendo dalla confusione a poco a poco)
Nol dite!

Conte
Vel giuro!

Contessa
Mentite!
(con forza e collera)
Son l'empia, l'infida
che ognora v'inganna.

Conte
Quell'ira, Susanna,
m'aita a calmar.

Susanna
Così si condanna
chi può sospettar.

Contessa
(con risentimento)
Adunque la fede
d'un'anima amante
sì fiera mercede
doveva sperar?

Conte
Quell'ira, Susanna,
m'aita a calmar.

Susanna
(in atto di preghiera)
Signora!

Conte
(in atto di preghiera)
Rosina...

Contessa
(al Conte)
Crudele!
più quella non sono;
ma il misero oggetto
del vostro abbandono
che avete diletto
di far disperar.

Conte e Susanna
Confuso, pentito
è/son troppo punito,
abbiate pietà.

Contessa
Soffrir sì gran torto
quest'alma non sa.

Conte
Ma il paggio rinchiuso?

Contessa
Fu sol per provarvi.

Conte
Ma i tremiti, i palpiti?

Contessa
Fu sol per burlarvi.

Conte
Ma un foglio sì barbaro?...

Susanna e Contessa
Di Figaro è il foglio
e a voi per Basilio...

Conte
Ah perfidi! io voglio!...

Susanna e Contessa
Perdono non merta
chi agli altri nol dà.

Conte
(con tenerezza)
Ebben se vi piace
comune è la pace;
Rosina inflessibile
con me non sarà.

Contessa
Ah quanto, Susanna,
son dolce di core!
di donne il furore
chi più crederà!

Susanna
Cogl'uomin, signora,
girate, volgete,

vedrete che ognora
si cade poi là.

Conte
(con tenerezza)
Guardatemi!

Contessa
Ingrato!

Conte
(bacia e ribacia la mano della Contessa)
Ho torto: e mi pento.

Contessa, Susanna e Conte
Da questo momento
quest'alma a conoscermi/la/vi
apprender potrà.

Scena nona

I suddetti e Figaro.

Figaro
Signori, di fuori
son già i suonatori:
le trombe sentite,
i pifferi udite;
tra canti, tra balli
de' nostri vassalli
(prendendo Susanna sotto il braccio)
corriamo, voliamo
le nozze a compir.

Conte
(trattenendolo)
Pian piano, men fretta.

Figaro
La turba m'aspetta.

Conte
Pian piano, men fretta;
un dubbio toglietemi
in pria di partir.

Susanna, Contessa e Figaro
La cosa è scabrosa:
com'ha da finir!

Conte
Con arte le carte
convien qui scoprir.

(a Figaro, mostrandogli il foglio)
Conoscete, signor Figaro,
questo foglio chi vergò?

Figaro
(fingendo d'esaminarlo)
Nol conosco...

Susanna, Contessa e Conte
(a Figaro)
Nol conosci?

Figaro
No, no, no!

Susanna
E nol désti a Don Basilio...

Contessa
Per recarlo...

Conte
Tu c'intendi...

Figaro
Oibò, oibò.

Susanna
E non sai del damerino...

Contessa
Che stasera nel giardino...

Conte
Già capisci...

Figaro
Io non lo so.

Conte
Cerchi invan difesa e scusa;
il tuo ceffo già t'accusa:
veggo ben che vuoi mentir.

Figaro
(al Conte)
Mente il ceffo, io già non mento.

Susanna e Contessa
(a Figaro)
Il talento aguzzi invano;
palesato abbiam l'arcano:
non v'è nulla da ridir.

Conte
Che rispondi?

Figaro
Niente, niente.

Conte
Dunque accordi?

Figaro
Non accordo.

Susanna e Contessa
(a Figaro)
Eh via, chètati, balordo,
la burletta ha da finir.

Figaro
Per finirla lietamente
e all'usanza teatrale,
(prendendo Susanna sotto il braccio)
un'azion matrimoniale
le faremo ora seguir.

Susanna, Contessa e Figaro
(al Conte)
Deh signor, nol contrastate:
consolate i miei/lor desir.

Conte
(Marcellina, Marcellina!
quanto tardi a comparir!)

Scena decima

I suddetti, Antonio giardiniere infuriato con un vaso di garofani schiacciato.

Antonio
(infuriato)
Ah signor... signor...

Conte
(con ansietà)
Cosa è stato?

Antonio
Che insolenza! chi 'l fece! chi fu!

Susanna, Contessa, Conte e Figaro
Cosa dici, cos'hai, cosa è nato?

Antonio
(come sopra)
Ascoltate...

Susanna, Contessa, Conte e Figaro
Via, parla, di' su.

Antonio
Dal balcone che guarda in giardino
mille cose ogni dì gittar veggio,
e poc'anzi, può darsi di peggio?
vidi un uom, signor mio, gittar giù.

Conte
(con vivacità)
Dal balcone?

Antonio
(mostrandogli il vaso)
Vedete i garofani.

Conte
In giardino?

Antonio
Sì.

Susanna e Contessa
(piano a Figaro)
Figaro, all'erta!

Conte
Cosa sento!

Susanna, Contessa e Figaro
(come sopra)
Costui ci sconcerta:
(forte)
quel briaco che viene a far qui?

Conte
(ad Antonio, con fuoco)
Dunque un uom... Ma dov'è? dov'è gito?

Antonio
Ratto ratto il birbone è fuggito
e ad un tratto di vista m'uscì.

Susanna
(piano a Figaro)
Sai che il paggio...

Figaro
(piano a Susanna)
So tutto, lo vidi.
(ride forte)
Ah ah ah!

Conte
Taci là.

Antonio
(a Figaro)
Cosa ridi?

Figaro
(ad Antonio)
Tu sei cotto dal sorger del dì.

Conte
(ad Antonio)
Or ripetimi: un uom dal balcone?

Antonio
Dal balcone...

Conte
In giardino...

Antonio
In giardino...

Susanna, Contessa e Figaro
Ma, signore, se in lui parla il vino!

Conte
(ad Antonio)
Segui pure: né in volto il vedesti?

Antonio
No, nol vidi.

Susanna e Contessa
(piano a Figaro)
Olà, Figaro, ascolta!

Figaro
(ad Antonio)
Via, piangione, sta' zitto una volta,
(toccando con disprezzo i garofani)
per tre soldi far tanto tumulto:
giacché il fatto non può star occulto,
sono io stesso saltato di lì.

Conte
Chi? voi stesso?

Susanna e Contessa
(Che testa! che ingegno!)

Figaro
(al Conte)
Che stupor!

Conte
Già creder nol posso.

Antonio
(a Figaro)
Come mai diventaste sì grosso?
Dopo il salto non foste così.

Figaro
A chi salta succede così.

Antonio
Chi 'l direbbe?

Susanna e Contessa
(a Figaro)
Ed insiste quel pazzo!

Conte
(ad Antonio)
Tu che dici?

Antonio
E a me parve il ragazzo.

Conte
(con fuoco)
Cherubin!

Susanna e Contessa
(Maledetto!)

Figaro
Esso appunto
(ironicamente)
da Siviglia a cavallo qui giunto,
da Siviglia ov'ei forse sarà.

Antonio
(con rozza simplicità)
Questo no, questo no, ché il cavallo
io non vidi saltare di là.

Conte
Che pazienza! finiam questo ballo!

Susanna e Contessa
(Come mai, giusto ciel! finirà?)

Conte
(a Figaro)
Dunque tu...

Figaro
(con disinvoltura)
Saltai giù.

Conte
Ma perché?

Figaro
Il timor...

Conte
Che timor?

Figaro
(additando la camera delle serve)
Là rinchiuso
aspettando quel caro visetto...
tippe tappe un sussurro fuor d'uso...
voi gridaste... lo scritto biglietto...
saltai giù dal terrore confuso...
(fingendo d'aversi stroppiato il piede)
e stravolto m'ho un nervo del pie'!

Antonio
(porgendo a Figaro alcune carte chiuse)
Vostre dunque saran queste carte
che perdeste...

Conte
(togliendogliele)
Olà, porgile a me.

Figaro
(piano alla Contessa e Susanna)
Sono in trappola.

Susanna e Contessa
(piano a Figaro)
Figaro, all'erta!

Conte
(apre il foglio e lo chiude tosto)
Dite un po', questo foglio cos'è?

Figaro
(cavando di tasca alcune carte, per guardare)
Tosto... tosto... n'ho tanti, aspettate.

Antonio
Sarà forse il sommario de' debiti.

Figaro
No, la lista degl'osti.

Conte
(a Figaro)
Parlate:
(ad Antonio)
e tu lascialo.

Susanna, Contessa e Figaro
(ad Antonio)
Lascialo/mi, e parti...

Antonio
Parto, sì: ma se torno a trovarti...

Figaro
Vanne, vanne, non temo di te.
(Antonio parte; il Conte riapre la carta e poi tosto la chiude)

Conte
(a Figaro)
Dunque...

Contessa
(piano a Susanna)
O ciel! la patente del paggio!

Susanna
(piano a Figaro)
Giusti Dei! la patente!...

Conte
(a Figaro ironicamente)
Coraggio!

Figaro
(fingendo di risovvenirsi)
Uh che testa! Questa è la patente
che poc'anzi il fanciullo mi diè.

Conte
Per che fare?

Figaro
(imbrogliato)
Vi manca...

Conte
Vi manca?

Contessa
(piano a Susanna)
Il suggello.

Susanna
(piano a Figaro)
Il suggello.

Conte
Rispondi.

Figaro
(finge di pensare)
È l'usanza...

Conte
Su via, ti confondi?

Figaro
È l'usanza di porvi il suggello.

Conte
(guarda e vede che manca il suggello; guasta il foglio e con somma collera lo getta)
Questo birbo mi toglie il cervello,
tutto tutto è un mistero per me.

Susanna e Contessa
(Se mi salvo da questa tempesta,
più non avvi naufragio per me).

Figaro
(Sbuffa invano e la terra calpesta;
poverino, ne sa men di me).

Scena undicesima

I suddetti Marcellina, Bartolo e Basilio.

Marcellina, Basilio e Bartolo
(al Conte)
Voi, signor, che giusto siete,
ci dovete or ascoltar.

Conte
(Son venuti a vendicarmi
io mi sento consolar.)

Contessa, Figaro e Susanna
(Son venuti a sconcertarmi,
qual rimedio ritrovar?)

Figaro
(al Conte)
Son tre stolidi, tre pazzi,
cosa mai vengono a far?

Conte
Pian pianin senza schiamazzi
dica ognun quel che gli par.

Marcellina
Un impegno nuzïale
ha costui con me contratto:
e pretendo che il contratto
deva meco effettuar.

Susanna, Contessa e Figaro
Come! come!

Conte
Olà, silenzio:
io son qui per giudicar.

Bartolo
Io da lei scelto avvocato
vengo a far le sue difese,

le legittime pretese
io qui vengo a palesar.

Susanna, Contessa e Figaro
È un birbante!...

Conte
Olà, silenzio:
io son qui per giudicar.

Basilio
Io com'uom al mondo cognito
vengo qui per testimonio
del promesso matrimonio
con prestanza di danar.

Susanna, Contessa e Figaro
Son tre matti.

Conte
Olà, silenzio!
lo vedremo,
il contratto leggeremo,
tutto in ordin deve andar.

Susanna, Contessa e Figaro
Son confusa/o, son stordita/o,
disperata/o, sbalordita/o.
Certo un diavol dell'inferno
qui li ha fatti capitar.

Marcellina, Basilio, Bartolo e Conte
Che bel colpo, che bel caso!
è cresciuto a tutti il naso,
qualche nume a noi propizio
qui li/ci ha fatti capitar.

Atto Terzo

Sala ricca con due troni e preparata a festa nuziale.

Scena prima

Il Conte, solo.

[Recitativo secco]

Conte
(che passeggia)
Che imbarazzo è mai questo! un foglio anonimo...
la cameriera in gabinetto chiusa...
la padrona confusa... un uom che salta
dal balcone in giardino... un altro appresso
che dice esser quel desso...
Non so cosa pensar. Potrebbe forse
qualcun de' miei vassalli... a simil razza
è comune l'ardir, ma la contessa...
ah che un dubbio l'offende... ella rispetta
troppo se stessa: e l'onor mio... l'onore...
dove diamin l'ha posto umano errore!

Scena seconda

Il suddetto, la Contessa e Susanna.

(S'arrestano in fondo alla scena, non vedute dal Conte)

Contessa
Via, fàtti core: digli
che ti attenda in giardino.

Conte
(a parte)
Saprò se Cherubino
era giunto a Siviglia: a tale oggetto
ho mandato Basilio...

Susanna
Oh cielo! e Figaro?

Contessa
A lui non dei dir nulla: in vece tua
voglio andarci io medesma.

Conte
(c.s.)
Avanti sera
dovrebbe ritornar.

Susanna
Oh Dio... non oso!

Contessa
Pensa ch'è in tua mano il mio riposo.
(si nasconde)

Conte
(c.s.)
E Susanna? chi sa ch'ella tradito
abbia il segreto mio... oh se ha parlato,
gli fo sposar la vecchia.

Susanna
(s'avanza)
(Marcellina!) Signor...

Conte
(serio)
Cosa bramate?

Susanna
Mi par che siate in collera!

Conte
Volete qualche cosa?

Susanna
Signor... la vostra sposa
ha i soliti vapori,
e vi chiede il fiaschetto degli odori.

Conte
Prendete.

Susanna
Or vel riporto.

Conte
Eh no: potete
ritenerlo per voi.

Susanna
Per me? Scusate,
questi non son mali
da donne triviali.

Conte
Un'amante, che perde il caro sposo
sul punto d'ottenerlo...

Susanna
Pagando Marcellina
colla dote che voi mi prometteste...

Conte
Ch'io vi promisi, quando?

Susanna
Credea d'averlo inteso.

Conte
Sì, se voluto aveste
intender me voi stessa.

Susanna
È mio dovere:
e quel di sua Eccellenza è il mio volere.

[17. Duettino]

Conte
Crudel! perché finora
farmi languir così?

Susanna
Signor, la donna ognora
tempo ha di dir di sì.

Conte
Dunque in giardin verrai?

Susanna
Se piace a voi, verrò.

Conte
E non mi mancherai?

Susanna
No, non vi mancherò.

Conte
Mi sento dal contento
pieno di gioia il cor.

Susanna
Scusatemi se mento,
voi che intendete amor.

[Recitativo secco]

Conte
E perché fosti meco
stamattina sì austera?

Susanna
Col paggio ch'ivi c'era...

Conte
Ed a Basilio
che per me ti parlò?

Susanna
Ma qual bisogno
abbiam noi che un Basilio...

Conte
È vero, è vero,
e mi prometti poi...
se tu manchi, oh cor mio... ma la contessa
attenderà il fiaschetto.

Susanna
Eh fu un pretesto:
parlato io non avrei senza di questo.

Conte
(le prende la mano)
Carissima!

Susanna
(si ritira)
Vien gente.
Conte
(È mia senz'altro.)

Susanna
(Forbitevi la bocca, o signor scaltro.)

Scena terza

Figaro, Susanna, e subito il Conte.

Figaro
Ehi, Susanna, ove vai?

Susanna
Taci: senza avvocato
hai già vinto la causa.
(parte)

Figaro
Cos'è nato?
(la segue)

Scena quarta

Il Conte solo.

[18. Recitativo accompagnato ed Aria]

Conte
Hai già vinto la causa! cosa sento!
In qual laccio io cadea? Perfidi! io voglio
di tal modo punirvi... a piacer mio
la sentenza sarà... Ma s'ei pagasse
la vecchia pretendente?
Pagarla! in qual maniera! E poi v'è Antonio,
che a un incognito Figaro ricusa
di dare una nipote in matrimonio.
Coltivando l'orgoglio
di questo mentecatto...
tutto giova a un raggiro... il colpo è fatto.

Vedrò, mentr'io sospiro,
felice un servo mio!
E un ben, che invan desio,
ei posseder dovrà?
Vedrò per man d'amore
unita a un vile oggetto
chi in me destò un affetto
che per me poi non ha?

Ah no, lasciarti in pace,
non vo' questo contento.
Tu non nascesti, audace,
per dare a me tormento,
e forse ancor per ridere
di mia infelicità.

Già la speranza sola
delle vendette mie
quest'anima consola,
e giubilar mi fa.
(vuol partire e s'incontra con Don Curzio)

Scena quinta

Il Conte, Marcellina, Don Curzio, Figaro e Bartolo, poi Susanna.

[Recitativo secco]

Don Curzio
(tartagliando)
È decisa la lite.
O pagarla, o sposarla; ora ammutite.

Marcellina
Io respiro.

Figaro
Ed io moro.

Marcellina
(Alfin sposa io sarò d'un uom ch'adoro.)

Figaro
Eccellenza, m'appello...

Conte
È giusta la sentenza.
O pagar, o sposar; bravo Don Curzio.

Don Curzio
Bontà di sua Eccellenza.

Bartolo
Che superba sentenza!

Figaro
In che superba?

Bartolo
Siam tutti vendicati...

Figaro
Io non la sposerò.

Bartolo
La sposerai.

Don Curzio
O pagarla, o sposarla. Lei t'ha prestati
due mila pezzi duri.

Figaro
Son gentiluomo, e senza
l'assenso de' miei nobili parenti...

Conte
Dove sono? chi sono?

Figaro
Lasciate ancor cercarli:
dopo dieci anni io spero di trovarli.

Bartolo
Qualche bambin trovato?

Figaro
No, perduto, dottor, anzi rubato.

Conte
Come?

Marcellina
Cosa?

Bartolo
La prova?

Don Curzio
Il testimonio?

Figaro
L'oro, le gemme e i ricamati panni,
che ne' più teneri anni
mi ritrovaro addosso i masnadieri,
sono gl'indizi veri
di mia nascita illustre: e sopra tutto
questo al mio braccio impresso geroglifico...

Marcellina
Una spatola impressa al braccio destro...

Figaro
E a voi chi 'l disse?

Marcellina
Oh Dio,
è egli...

Figaro
È ver, son io.

Don Curzio
Chi?

Conte
Chi?

Bartolo
Chi?

Marcellina
Raffaello.

Bartolo
E i ladri ti rapir...

Figaro
Presso un castello.

Bartolo
Ecco tua madre.

Figaro
Balia...

Bartolo
No, tua madre.

Don Curzio e Conte
Sua madre!

Figaro
Cosa sento!

Marcellina
Ecco tuo padre.

[19. Sestetto]

(abbracciando Figaro)
Riconosci in questo amplesso
una madre, amato figlio!

Figaro
(a Bartolo)
Padre mio, fate lo stesso,
non mi fate più arrossir.

Bartolo
(abbracciando Figaro)
Resistenza la coscienza
far non lascia al tuo desir.

Don Curzio
Ei suo padre, ella sua madre,
l'imeneo non può seguir.

Conte
Son smarrito, son stordito,
meglio è assai di qua partir.
(vuol partire; Susanna entra con una borsa in mano)

Susanna
(arrestando il Conte)
Alto alto, signor Conte,
mille doppie son qui pronte,
a pagar vengo per Figaro
ed a porlo in libertà.

Conte e Don Curzio
Non sappiam com'è la cosa,
osservate un poco là.

Susanna
(si volge vedendo Figaro che abbraccia Marcellina)
Già d'accordo colla sposa;
giusti Dei, che infedeltà!
(vuol partire)
Lascia, iniquo!

Figaro
(trattiene Susanna)
No, t'arresta!
senti, oh cara!

Susanna
(dà uno schiaffo a Figaro)
Senti questa!

Marcellina, Bartolo e Figaro
È un effetto di buon core,
tutto amore è quel che fa.

Conte e Don Curzio
Fremo/e, smanio/a dal furore,
il destino a me la/gliela fa.

Susanna
Fremo, smanio dal furore
una vecchia a me la fa.

Marcellina
(corre ad abbracciar Susanna)
Lo sdegno calmate,
mia cara figliuola,
sua madre abbracciate,
che or vostra sarà.

Susanna
(a Bartolo, al Conte, a Don Curzio, a Marcellina)
Sua madre?

Tutti
Sua madre!

Figaro
(a Susanna)
E quello è mio padre
che a te lo dirà.

Susanna
(come sopra)
Suo padre?

Tutti
Suo padre!

Figaro
(a Susanna)
E quella è mia madre
che a te lo dirà.
(corrono tutti quattro ad abbracciarsi)

Conte e Don Curzio
Al fiero tormento
di questo momento,
quest'/quell'anima appena
resistere or sa.

Marcellina, Bartolo, Susanna e Figaro
Al dolce contento
di questo momento,
quest'anima appena
resistere or sa.
(il Conte e Don Curzio partono)

Scena sesta
Susanna, Marcellina, Figaro e Bartolo.

[Recitativo secco]

Marcellina
(a Bartolo)
Eccovi, oh caro amico, il dolce frutto
dell'antico amor nostro...

Bartolo
Or non parliamo
di fatti sì rimoti, egli è mio figlio,
mia consorte voi siete;
e le nozze farem quando volete.

Marcellina
Oggi, e doppie saranno:
(dà il biglietto a Figaro)
prendi, questo è il biglietto
del denar che a me devi, ed è tua dote.

Susanna
(getta per terra una borsa di danari)
Prendi ancor questa borsa.

Bartolo
(fa lo stesso)
E questa ancora.

Figaro
Bravi, gittate pur ch'io piglio ognora.

Susanna
Voliamo ad informar d'ogni avventura
madama e nostro zio.
Chi al par di me contenta!

Figaro
Io!

Bartolo
Io!

Marcellina
Io!

Susanna, Marcellina, Bartolo e Figaro
E schiatti il signor Conte al gusto mio.
(partendo abbracciati)

Scena settima
Barbarina e Cherubino.

Barbarina
Andiam, andiam, bel paggio, in casa mia
tutte ritroverai
le più belle ragazze del castello,
di tutte sarai tu certo il più bello.

Cherubino
Ah, se il Conte mi trova,
misero me, tu sai
che partito ei mi crede per Siviglia.

Barbarina
Oh ve' che maraviglia, e se ti trova
non sarà cosa nuova...
odi... vogliam vestirti come noi:
tutte insiem andrem poi
a presentar de' fiori a madamina;
fidati, oh Cherubin, di Barbarina.
(partono)

Scena ottava
La Contessa sola.

[20. Recitativo accompagnato ed Aria]

Contessa
E Susanna non vien! sono ansiosa
di saper come il Conte
accolse la proposta. Alquanto ardito
il progetto mi par, e ad uno sposo
sì vivace, e geloso!
Ma che mal c'è? cangiando i miei vestiti
con quelli di Susanna, e i suoi co' miei...
al favor della notte... oh cielo, a quale
umil stato fatale io son ridotta
da un consorte crudel, che dopo avermi
con un misto inaudito
d'infedeltà, di gelosia, di sdegni,
prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
fammi or cercar da una mia serva aita!

Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer?
dove andaro i giuramenti
di quel labbro menzogner?

Perché mai se in pianti e in pene
per me tutto si cangiò,

la memoria di quel bene
dal mio sen non trapassò?

Ah! se almen la mia costanza
nel languire amando ognor,
mi portasse una speranza
di cangiar l'ingrato cor!
(parte)

Scena nona

Il Conte ed Antonio.

[Recitativo secco]

Antonio
(con cappello in mano)
Io vi dico, signor, che Cherubino
è ancora nel castello,
e vedete per prova il suo cappello.

Conte
Ma come se a quest'ora
esser giunto a Siviglia egli dovria.

Antonio
Scusate, oggi Siviglia è a casa mia,
là vestissi da donna, e là lasciati
ha gl'altri abiti suoi.

Conte
Perfidi!

Antonio
Andiam, e li vedrete voi.
(partono)

Scena decima

La Contessa e Susanna.

Contessa
Cosa mi narri, e che ne disse il Conte?

Susanna
Gli si leggeva in fronte
il dispetto e la rabbia.

Contessa
Piano: che meglio or lo porremo in gabbia.
Dov'è l'appuntamento
che tu gli proponesti?

Susanna
In giardino.

Contessa
Fissiamgli un loco. Scrivi.

Susanna
Ch'io scriva... ma signora...

Contessa
Eh scrivi, dico; e tutto
(Susanna siede e scrive)
io prendo su me stessa.
(dettando)
Canzonetta sull'aria...

[21. Duettino]

Susanna
(scrivendo)
Sull'aria...

Contessa
(dettando)
Che soave zeffiretto...

Susanna
... zeffiretto...

Contessa
Questa sera spirerà...

Susanna
... questa sera spirerà...

Contessa
... sotto i pini del boschetto...

Susanna
... sotto i pini del boschetto...

Contessa
Ei già il resto capirà.

Susanna
Certo, certo il capirà.

[Recitativo secco]

(piega la lettera)
Piegato è il foglio... or come si sigilla?

Contessa
(si cava una spilla e gliela dà)
Ecco... prendi una spilla:
servirà di sigillo: attendi... scrivi
sul riverso del foglio:
Rimandate il sigillo.

Susanna
È più bizzarro
di quel della patente.

Contessa
Presto, nascondi: io sento venir gente.
(Susanna si pone il biglietto in seno)

Scena undicesima

Cherubino vestito da contadinella, Barbarina e alcune altre contadinelle vestite nel medesimo modo con mazzetti di fiori, e dette.

[22. Coro]

Coro
Ricevete, oh padroncina,
queste rose e questi fior,
che abbiam colti stamattina
per mostrarvi il nostro amor.

Siamo tante contadine,
e siam tutte poverine,
ma quel poco che rechiamo
ve lo diamo di buon cor.

[Recitativo secco]

Barbarina
Queste sono, madama,
le ragazze del loco
che il poco ch'han vi vengono ad offrire,
e vi chiedon perdon del loro ardire.

Contessa
Oh brave, vi ringrazio.

Susanna
Come sono vezzose.

Contessa
E chi è, narratemi,
quell'amabil fanciulla
ch'ha l'aria sì modesta?

Barbarina
Ell'è una mia cugina, e per le nozze
è venuta ieri sera.

Contessa
Onoriamo la bella forestiera:
venite qui... datemi i vostri fiori.
(prende i fiori di Cherubino e lo bacia in fronte)
Come arrossì... Susanna, e non ti pare...
che somigli ad alcuno?

Susanna
Al naturale...

Scena dodicesima

I detti, il Conte ed Antonio.

(Antonio ha il cappello di Cherubino: entra in scena pian piano, gli cava la cuffia di donna e gli mette in testa il cappello stesso)

Antonio
Ehi! cospettaccio! è questi l'uffiziale.

Contessa
Oh stelle!

Susanna
(Malandrino!)

Conte
Ebben, madama!

Contessa
Io sono, oh signor mio,
irritata e sorpresa al par di voi.

Conte
Ma stamane...

Contessa
Stamane...
per l'odierna festa
volevam travestirlo al modo stesso
che l'han vestito adesso.

Conte
(a Cherubino)
E perché non partiste?

Cherubino
(cavandosi il cappello bruscamente)
Signor!

Conte
Saprò punire
la sua disubbidienza.

Barbarina
Eccellenza, Eccellenza,
voi mi dite sì spesso,
qual volta m'abbracciate, e mi baciate:
Barbarina, se m'ami,
ti darò quel che brami...

Conte
Io dissi questo?

Barbarina
Voi.
Or datemi, padrone,
in sposo Cherubino,
e v'amerò, com'amo il mio gattino.

Contessa
(al Conte)
Ebbene: or tocca a voi.

Antonio
Brava figliuola,
hai buon maestro, che ti fa la scuola.

Conte
(Non so qual uom, qual demone, qual Dio
rivolga tutto quanto a torto mio.)

Scena tredicesima

I detti e Figaro.

Figaro
Signor... se trattenete
tutte queste ragazze,
addio feste... addio danza...

Conte
E che, vorresti
ballar col pie' stravolto?

Figaro
(finge di drizzarsi la gamba e poi si prova a ballare)
Eh, non mi duol più molto.
Andiam, belle fanciulle.
(chiama tutte le giovani, vuol partire, il Conte lo richiama)

Contessa
(a Susanna)
Come si caverà dall'imbarazzo?

Susanna
(alla Contessa)
Lasciate fare a lui.

Conte
Per buona sorte
i vasi eran di creta.

Figaro
Senza fallo.
(come sopra)
Andiamo dunque, andiamo.

Antonio
(lo richiama)
Ed intanto, a cavallo
di galoppo a Siviglia andava il paggio.

Figaro
Di galoppo, o di passo... buon viaggio.
(come sopra)
Venite, oh belle giovani.

Conte
(torna a ricondurlo in mezzo)
E a te la sua patente
era in tasca rimasta...

Figaro
Certamente,
che razza di domande!

Antonio
(a Susanna che fa de' motti a Figaro)
Via, non fargli più motti, ei non t'intende.
(prende per mano Cherubino e lo presenta a Figaro)

Ed ecco chi pretende
che sia un bugiardo il mio signor nipote.

Figaro
Cherubino?

Antonio
Or ci sei.

Figaro
(al Conte)
Che diamin canta?

Conte
Non canta, no, ma dice
ch'egli saltò stamane in sui garofani...

Figaro
Ei lo dice! Sarà... se ho saltato io,
si può dare ch'anch'esso
abbia fatto lo stesso.

Conte
Anch'esso?

Figaro
Perché no?
Io non impugno mai quel che non so.

[23. Finale]

(s'ode una marcia da lontano)
Ecco la marcia, andiamo;
ai vostri posti, oh belle, ai vostri posti.
Susanna, dammi il braccio.
(prende per un braccio Susanna)

Susanna
Eccolo!
(partono tutti, eccettuati il Conte e la Contessa)

Conte
Temerari!

Contessa
Io son di ghiaccio!
(la marcia aumenta a poco a poco)

Conte
Contessa...

Contessa
Or non parliamo.
Ecco qui le due nozze,
riceverle dobbiam, alfin si tratta
d'una vostra protetta.
Seggiam.

Conte
Seggiamo. (E meditiam vendetta.)
(siedono; la marcia s'avvicina)

Scena quattordicesima

I suddetti, Figaro, Susanna, Marcellina, Bartolo, Antonio, Barbarina, cacciatori con fucile in spalla, gente del foro. Contadini e contadine. Due giovinette che portano il cappello verginale con piume bianche, due altre un bianco velo, due altre i guanti e il mazzetto di fiori. Figaro con Marcellina. Due altre giovinette, che portano un simile cappello per Susanna ecc. Bartolo con Susanna. Due giovinette incominciano il coro che termina in ripieno; Bartolo conduce la Susanna al Conte e s'inginocchia per ricever da lui il cappello ecc. Figaro conduce Marcellina alla Contessa e fa la stessa funzione.

Due donne
Amanti costanti,
seguaci d'onor,
cantate, lodate
sì saggio signor.

A un dritto cedendo,
che oltraggia, che offende
ei caste vi rende
ai vostri amator.

Coro
Cantiamo, lodiamo
sì saggio signor!

(i figuranti ballano. Susanna, essendo in ginocchio durante il duo, tira il Conte per l'abito, gli mostra il bigliettino, dopo passa la mano dal lato degli spettatori alla testa, dove pare che il Conte le aggiusti il cappello, e gli dà il biglietto. Il Conte se lo mette furtivamente in seno, Susanna s'alza, e gli fa una riverenza. Figaro viene a riceverla e si balla il fandango. Marcellina s'alza un po' più tardi. Bartolo viene a riceverla dalle mani della Contessa. Il Conte cava il biglietto, e nell'aprirla si punge il dito)

Conte
Eh già, solita usanza!
le donne ficcan gli aghi in ogni loco:
ah ah, capisco il gioco.

Figaro
(vede tutto e dice a Susanna)
Un biglietto amoroso
che gli die' nel passar qualche galante,
ed era sigillato d'una spilla,
ond'ei si punse il dito;
(il Conte legge, bacia il biglietto, cerca la spilla, la trova e se la mette alla manica del saio)
il Narciso or la cerca; oh che stordito!

Conte
Andate, amici! e sia per questa sera
disposto l'apparato nuziale
colla più ricca pompa; io vo' che sia
magnifica la festa, e canti e fuochi,
e gran cena, e gran ballo: e ognuno impari
com'io tratto color che a me son cari.

Coro
Amanti costanti, *ecc.*
(tutti partono)

Atto quarto

Gabinetto.

Scena prima

Barbarina sola.

[24. Cavatina]

Barbarina
(cercando qualche cosa per terra)
L'ho perduta... me meschina...
ah chi sa dove sarà?
Non la trovo... e mia cugina...
e il padron... cosa dirà?

Scena seconda

Barbarina, Figaro e Marcellina

[Recitativo secco]

Figaro
Barbarina, cos'hai?

Barbarina
L'ho perduta, cugino.

Figaro
Cosa?

Marcellina
Cosa?

Barbarina
La spilla,
che a me diede il padrone
per recar a Susanna.

Figaro
A Susanna... la spilla?
(in collera)
E così tenerella
il mestiero già sai...
(si calma)
di far tutto sì ben quel che tu fai?

Barbarina
Cos'è, vai meco in collera?

Figaro
E non vedi ch'io scherzo?
(cerca un momento per terra, dopo aver destramente cavata una spilla dall'abito o dalla cuffia di Marcellina e la dà a Barbarina)
Osserva... questa
è la spilla che il Conte
da recare ti diede alla Susanna,
e servia di sigillo a un bigliettino:
vedi s'io sono instrutto?

Barbarina
E perché chiedi a me quando sai tutto?

Figaro
Avea gusto d'udir come il padrone
ti die' la commissione.

Barbarina
Che miracoli!
«Tieni, fanciulla, reca questa spilla
alla bella Susanna: e dille: questo
è il sigillo de' pini.»

Figaro
Ah ah, de' pini!

Barbarina
È ver ch'ei mi soggiunse:
«Guarda che alcun non veda»;
ma tu già tacerai.

Figaro
Sicuramente.

Barbarina
A te già niente preme.

Figaro
Oh niente, niente.

Barbarina
Addio, mio bel cugino;
vo da Susanna e poi da Cherubino.
(parte saltando)

Scena terza
Marcellina e Figaro.

Figaro
(quasi stupido)
Madre!

Marcellina
Figlio!

Figaro
Son morto.

Marcellina
Càlmati, figlio mio.

Figaro
Son morto, dico.

Marcellina
Flemma, flemma, e poi flemma: il fatto è serio;
e pensarci convien: ma pensa un poco
che ancor non sai di chi si prenda gioco.

Figaro
Ah quella spilla, oh madre, è quella stessa
che poc'anzi ei raccolse.

Marcellina
È ver, ma questo
al più ti porge un dritto
di stare in guardia, e vivere in sospetto:
ma non sai se in effetto...

Figaro
All'erta dunque: il loco del congresso
so dov'è stabilito...

Marcellina
Dove vai, figlio mio?

Figaro
A vendicar tutti i mariti: addio.
(parte infuriato)

Scena quarta
Marcellina sola.

Marcellina
Presto avvertiam Susanna:
io la credo innocente: quella faccia,
quell'aria di modestia... è caso ancora
ch'ella non fosse... ah quando il cor non ciurma
personale interesse,
ogni donna è portata alla difesa
del suo povero sesso,
da questi uomini ingrati a torto oppresso.

[25. Aria]

Il capro e la capretta
son sempre in amistà,
l'agnello all'agnelletta
la guerra mai non fa.

Le più feroci belve
per selve e per campagne
lascian le lor compagne
in pace e libertà.

Sol noi, povere femmine,
che tanto amiam questi uomini,
trattate siam dai perfidi
ognor con crudeltà.
(parte)

Scena quinta
Folto giardino con due nicchie parallele praticabili.
Barbarina sola.

[Recitativo secco]

Barbarina
(con alcune frutta e ciambelle)
«Nel padiglione a manca»: ei così disse:
è questo... è questo... e poi se non venisse!
Oh, ve', che brava gente! A stento darmi
un arancio, una pera, e una ciambella.
«Per chi, madamigella?»
«Oh per qualcun, signori!»
«Già lo sappiam.» Ebbene:
il padron l'odia, ed io gli voglio bene,
però costommi un bacio, e cosa importa?
forse qualcun mel renderà...
(fugge impaurita ed entra nella nicchia a manca)
son morta!

Scena sesta

Figaro solo, poi Basilio, Bartolo e truppa di lavoratori.

Figaro
(con mantello e lanternino notturno)
È Barbarina... chi va là?

Basilio
Son quelli
che invitasti a venir.

Bartolo
Che brutto ceffo!
sembri un cospirator: che diamin sono
quegli infausti apparati?

Figaro
Lo vedrete tra poco.
In questo stesso loco
celebrerem la festa
della mia sposa onesta
e del feudal signor...

Basilio
Ah buono buono,
capisco come egli è.
(Accordati si son senza di me.)

Figaro
Voi da questi contorni
non vi scostate; intanto
io vado a dar certi ordini,
e torno in pochi istanti:
a un fischio mio correte tutti quanti.
(partono tutti, eccettuati Bartolo e Basilio)

Scena settima

Basilio e Bartolo.

Basilio
Ha i diavoli nel corpo.

Bartolo
Ma cosa nacque?

Basilio
Nulla.
Susanna piace al Conte: ella d'accordo
gli die' un appuntamento
che a Figaro non piace.

Bartolo
E che dunque dovria soffrirlo in pace?

Basilio
Quel che soffrono tanti
ei soffrir non potrebbe? e poi sentite,
che guadagno può far? Nel mondo, amico,
l'accozzarla co' grandi
fu pericolo ognora:
dan novanta per cento e han vinto ancora.

[26. Aria]

In quegl'anni in cui val poco
la mal pratica ragion,
ebbi anch'io lo stesso foco,
fui quel pazzo ch'or non son.

Che col tempo e coi perigli
donna flemma capitò;
e i capricci, ed i puntigli
dalla testa mi cavò.

Presso un piccolo abituro
seco lei mi trasse un giorno,
e togliendo giù dal muro
del pacifico soggiorno
una pelle di somaro:
«Prendi» disse «oh figlio caro!»
poi disparve, e mi lasciò.

Mentre ancor tacito
guardo quel dono,
il ciel s'annuvola,
rimbomba il tuono,
mista alla grandine
scroscia la piova,
ecco le membra
coprir mi giova
col manto d'asino
che mi donò.

Finisce il turbine,
né fo due passi,
che fiera orribile
dianzi a me fassi;
già già mi tocca
l'ingorda bocca,
già di difendermi
speme non ho.

Ma il fiuto ignobile
del mio vestito

tolse alla belva
sì l'appetito,
che disprezzandomi
si rinselvò.

Così conoscere
mi fe' la sorte,
ch'onte, pericoli,
vergogna, e morte
col cuoio d'asino
fuggir si può.
(Basilio e Bartolo partono)

Scena ottava

Figaro solo.

[27. Recitativo accompagnato ed Aria]

Figaro
Tutto è disposto: l'ora
dovrebbe esser vicina: io sento gente.
È dessa... non è alcun... buia è la notte...
ed io comincio omai
a fare il scimunito
mestiero di marito.
Ingrata! Nel momento
della mia cerimonia
ei godeva leggendo: e nel vederlo
io rideva di me senza saperlo.
Oh Susanna, Susanna,
quanta pena mi costi,
con quell'ingenua faccia...
con quegli occhi innocenti...
chi creduto l'avria?
Ah che il fidarsi a donna è ognor follia.

Aprite un po' quegl'occhi,
uomini incauti e sciocchi,
guardate queste femmine,
guardate cosa son.

Queste chiamate Dee
dagli ingannati sensi,
a cui tributa incensi
la debole ragion,

son streghe che incantano
per farci penar,
sirene che cantano
per farci affogar,

civette che allettano
per trarci le piume,
comete che brillano
per toglierci il lume;

son rose spinose,
son volpi vezzose,
son orse benigne,
colombe maligne,

maestre d'inganni,
amiche d'affanni
che fingono, mentono,
amore non senton,
non senton pietà.

Il resto nol dico,
già ognuno lo sa.
(si ritira)

Scena nona

Susanna, la Contessa travestite; Marcellina.

[Recitativo secco]

Susanna
Signora, ella mi disse
che Figaro verravvi.

Marcellina
Anzi è venuto:
abbassa un po' la voce.

Susanna
Dunque un ci ascolta: e l'altro
dee venir a cercarmi:
incominciam.

Marcellina
Io voglio qui celarmi.
(entra dove entrò Barbarina)

Scena decima

I suddetti, Figaro in disparte.

Susanna
Madama, voi tremate: avrete freddo?

Contessa
Parmi umida la notte; io mi ritiro.

Figaro
(Eccoci della crisi al grande istante.)

Susanna
Io sotto queste piante,
se madama il permette,
resto a prendere il fresco una mezz'ora.

Figaro
(Il fresco, il fresco!)

Contessa
Restaci in buon'ora.
(si nasconde)

Susanna
(sotto voce)
Il birbo è in sentinella:
divertiamci anche noi:
diamogli la mercè de' dubbi suoi.

[28. Recitativo accompagnato ed Aria]

Giunse alfin il momento
che godrò senz'affanno
in braccio all'idol mio. Timide cure,
uscite dal mio petto,
a turbar non venite il mio diletto!
Oh come par che all'amoroso foco
l'amenità del loco,
la terra e il ciel risponda,
come la notte i furti miei seconda!

Deh vieni, non tardar, oh gioia bella,
vieni ove amore per goder t'appella,

finché non splende in ciel notturna face,
finché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.

Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura
che col dolce sussurro il cor ristaura,

qui ridono i fioretti e l'erba è fresca
ai piaceri d'amor qui tutto adesca.

Vieni, ben mio, tra queste piante ascose
ti vo' la fronte incoronar di rose.

Scena undicesima
I suddetti e poi Cherubino.

[Recitativo secco]

Figaro
Perfida, e in quella forma
meco mentia? Non so s'io veglio, o dormo.

Cherubino
(cantando)
La la la la lera...

Contessa
Il picciol paggio.

Cherubino
Io sento gente, entriamo
ove entrò Barbarina.
Oh vedo qui una donna.

Contessa
Ahi me meschina!

Cherubino
M'inganno, a quel cappello,
che nell'ombra vegg'io, parmi Susanna.

Contessa
E se il Conte ora vien, sorte tiranna!

[29. Finale]

Cherubino
Pian pianin le andrò più presso,
tempo perso non sarà.

Contessa
(Ah, se il Conte arriva adesso,
qualche imbroglio accaderà!)

Cherubino
(alla Contessa)
Susannetta... non risponde...
colla mano il volto asconde...
or la burlo in verità.
(le prende la mano e l'accarezza)

Contessa
(cerca liberarsi alterando la voce a tempo)

Arditello, sfacciatello,
ite presto via di qua!

Cherubino
Smorfiosa, maliziosa
io già so perché sei qua.

Scena dodicesima

I suddetti, il Conte.

Conte
(da lontano)
Ecco qui la mia Susanna!

Susanna e Figaro
(da lontano)
Ecco qui l'uccellatore.

Cherubino
Non far meco la tiranna.

Susanna, Conte e Figaro
Ah nel sen mi batte il core!
Un altr'uom con lei si sta.

Contessa
Via, partite, o chiamo gente!

Cherubino
(sempre tenendola per la mano)
Dammi un bacio, o non fai niente.

Susanna, Conte e Figaro
Alla voce è quegli il paggio.

Contessa
Anche un bacio, che coraggio!

Cherubino
E perché far io non posso,
quel che il Conte ognor farà?

Susanna, Conte, Figaro e Contessa
(Temerario!)

Cherubino
Oh ve' che smorfie!
Sai ch'io fui dietro il sofà.

Susanna, Contessa, Conte e Figaro
(come sopra)
(Se il ribaldo ancor sta saldo,
la faccenda guasterà.)

Cherubino
(volendo dare un bacio alla Contessa)
Prendi intanto...
(il Conte, mettendosi in mezzo tra la Contessa e il paggio, riceve il bacio)

Contessa e Cherubino
Oh cielo! il Conte!
(Cherubino entra da Barbarina)

Figaro
(appressandosi al Conte)
Vo' veder cosa fan là.

Conte
(crede di dar uno schiaffo al paggio e lo dà a Figaro)
Perché voi nol ripetete,
ricevete questo qua!

Figaro
(Ah ci ho fatto un bel guadagno
colla mia curiosità!)
(si ritira)

Contessa, Susanna e Conte
(ridono)
Ah ci ha fatto un bel guadagno
con la sua temerità!

Conte
(alla Contessa)
Partito è alfin l'audace,
accòstati, ben mio!

Contessa
Giacché così vi piace,
eccomi qui, signor.

Figaro
Che compiacente femmina!
che sposa di buon cor!

Conte
Porgimi la manina!

Contessa
Io ve la do.

Conte e Figaro
Carina!

Conte
Che dita tenerelle,
che delicata pelle,
mi pizzica, mi stuzzica,
m'empie d'un nuovo ardor.

Figaro, Susanna e Contessa
La cieca prevenzione
delude la ragione,
inganna i sensi ognor.

Conte
Oltre la dote, oh cara,
ricevi anco un brillante
che a te porge un amante
in pegno del suo amor.
(le dà un anello)

Contessa
Tutto Susanna piglia
dal suo benefattor.

Susanna, Conte e Figaro
Va tutto a maraviglia,
ma il meglio manca ancor.

Contessa
(al Conte)
Signor, d'accese fiaccole
io veggio il balenar.

Conte
Entriam, mia bella Venere,
andiamoci a celar!

Figaro e Susanna
Mariti scimuniti,
venite ad imparar!

Contessa
Al buio, signor mio?

Conte
È quello che vogl'io:
tu sai che là per leggere
io non desìo d'entrar.

Figaro
La perfida lo sèguita,
è vano il dubitar.

Susanna e Contessa
I furbi sono in trappola
comincia ben l'affar.
(Figaro passa)

Conte
(con voce alterata)
Chi passa?

Figaro
(con rabbia)
Passa gente!

Contessa
È Figaro: men vo!

Conte
Andate: io poi verrò.
(si disperde pel bosco; la Contessa entra a man destra)

Scena tredicesima
Figaro e Susanna.

Figaro
Tutto è tranquillo e placido;
entrò la bella Venere;
col vago Marte prendere,
nuovo Vulcan del secolo,
in rete la potrò!

Susanna
(cangiando la voce)
Ehi, Figaro: tacete.

Figaro
Oh questa è la Contessa...
a tempo qui giungete...
vedrete là voi stessa...
il Conte e la mia sposa...
di propria man la cosa
toccar io vi farò.

Susanna
(si dimentica di alterar la voce)
Parlate un po' più basso,
di qua non muovo il passo,
ma vendicar mi vo'.

Figaro
(Susanna!)
(a Susanna)
Vendicarsi?

Susanna
Sì.

Figaro
Come potrìa farsi?

Susanna
(L'iniquo io vo' sorprendere,
poi so quel che farò.)

Figaro
(La volpe vuol sorprendermi,
e secondar la vo'.)
(con comica affettazione)
Ah se madama il vuole.

Susanna
Su via, manco parole.

Figaro
(come sopra)
Eccomi a' vostri piedi...
ho pieno il cor di foco...
esaminate il loco...
pensate al traditor.

Susanna
(Come la man mi pizzica!
Che smania! che furor!)

Figaro
(Come il polmon mi s'àltera!
Che smania! che calor!)

Susanna
(alterando un poco la voce)
E senz'alcun affetto?...

Figaro
Suppliscavi il dispetto.
Non perdiam tempo invano,
(si frega le mani)
datemi un po' la mano...

Susanna
(in voce naturale; gli dà uno schiaffo)
Servitevi, signor.

Figaro
Che schiaffo!

Susanna
E ancor questo
e questo, e poi quest'altro...

Figaro
Non batter così presto.

Susanna
E questo, signor scaltro,
e qui quest'altro ancor.

Figaro
Oh schiaffi graziosissimi!
oh mio felice amor!

Susanna
Impara, impara, oh perfido
a fare il seduttor!

Scena quattordicesima
I suddetti, poi il Conte.

Figaro
(si mette in ginocchio)
Pace, pace, mio dolce tesoro,
io conobbi la voce che adoro
e che impressa ognor serbo nel cor.

Susanna
(ridendo e con sorpresa)
La mia voce?

Figaro
La voce che adoro.

Susanna e Figaro
Pace, pace, mio dolce tesoro
pace, pace, mio tenero amor.

Conte
Non la trovo e girai tutto il bosco.

Susanna e Figaro
Questi è il Conte, alla voce il conosco.

Conte
(parlando verso la nicchia, dove entrò madama, cui apre egli stesso)
Ehi Susanna... sei sorda... sei muta?

Susanna
Bella bella! non l'ha conosciuta!

Figaro
Chi?

Susanna
Madama.

Figaro
Madama?

Susanna
Madama!

Susanna e Figaro
La commedia, idol mio, terminiamo,
consoliamo il bizzarro amator!

Figaro
(si mette ai piedi di Susanna)
Sì, madama, voi siete il ben mio!

Conte
La mia sposa... Ah senz'arme son io.

Figaro
Un ristoro al mio cor concedete.

Susanna
Io son qui, faccio quel che volete.

Conte
Ah ribaldi!

Susanna e Figaro
Ah corriamo, mio bene,
e le pene compensi il piacer.
(vanno verso la nicchia a mano manca)

Scena ultima

I suddetti, Antonio, Basilio, Don Curzio e Bartolo, servitori con fiaccole accese; poi Susanna, Marcellina, Cherubino, Barbarina indi la Contessa.

Conte
(arresta Figaro)
Gente, gente, all'armi, all'armi.

Figaro
(finge eccessiva paura)
Il padrone! Son perduto!

Conte
Gente, gente, aiuto, aiuto!

Basilio, Antonio, Don Curzio e Bartolo
Cosa avvenne?

Conte
Il scellerato
m'ha tradito, m'ha infamato
e con chi, state a veder!

Basilio, Antonio, Don Curzio e Bartolo
Son stordito, sbalordito,
non mi par che ciò sia ver.

Figaro
Son storditi, sbalorditi:
oh che scena! che piacer!

Conte
(tira pel braccio Cherubino; dopo Barbarina Marcellina e Susanna)
Invan resistete,
uscite, madama
il premio or avrete
di vostra onestà!
Il paggio!

Antonio
Mia figlia!

Figaro
Mia madre!

Basilio, Antonio, Figaro, Don Curzio e Bartolo
Madama!

Conte
Scoperta è la trama,
la perfida è qua.

Susanna
(s'inginocchia ai piedi del Conte)
Perdono! perdono!

Conte
No, no, non sperarlo.

Figaro
(s'inginocchia)
Perdono! perdono!

Conte
No, no, non vo' darlo.

Tutti
(s'inginocchiano)
Perdono! perdono!

Conte
(con più forza)
No! no, no, no, no!

Contessa
(esce dall'altra nicchia e vuole inginocchiarsi, il Conte nol permette)
Almeno io per loro
perdono otterrò.

Basilio, Conte, Antonio, Don Curzio e Bartolo
(Oh cielo, che veggio!
deliro! vaneggio!
che creder non so!)

Conte
(in tono supplichevole)
Contessa, perdono!

Contessa
Più docile io sono
e dico di sì.

Tutti
Ah tutti contenti
saremo così.

Questo giorno di tormenti,
di capricci, e di follia,
in contenti e in allegria
solo amor può terminar.

Sposi, amici, al ballo, al gioco,
alle mine date foco!
Ed al suon di lieta marcia
corriam tutti a festeggiar!

Il soggetto

Atto primo

Camera non affatto ammobiliata.

Il mattino del suo giorno di nozze, Figaro misura la stanza che il Conte di Almaviva ha messo "generosamente" a disposizione dei giovani sposi. Susanna però si dimostra molto meno riconoscente del futuro marito: il Conte la sta infatti insidiando e la sua generosità è tutt'altro che disinteressata. Messo al corrente delle brame del Conte su Susanna – brame che Don Basilio, il maestro di musica, cerca di caldeggiare a ogni occasione – Figaro non si dà per vinto: se il "signor contino" vuol ballare, troverà pane per i suoi denti.
Anche la non più giovane Marcellina è intenzionata a mandare all'aria i progetti di matrimonio di Figaro; ella reclama con Don Bartolo il diritto di sposare Figaro in virtù di un prestito concessogli in passato e mai restituito. Bartolo gode all'idea di vendicarsi del valletto del Conte. Entra il paggio Cherubino per chiedere a Susanna di intercedere in suo favore presso la Contessa: il giorno prima il Conte, trovandolo solo con Barbarina (la figlia appena dodicenne del giardiniere Antonio), lo ha cacciato dal palazzo. L'arrivo improvviso del Conte lo costringe però a nascondersi e ad assistere suo malgrado alle proposte galanti che quest'ultimo rivolge alla cameriera. Ma anche il Conte deve celarsi a Don Basilio, il quale è sopraggiunto per raccontare a Susanna le attenzioni rivolte dal paggio alla Contessa. Allora, spinto dalla gelosia, il Conte esce dal suo nascondiglio e nel parapiglia che ne segue scopre il paggio e monta su tutte le furie. Entra il coro dei contadini che, istruito da Figaro, ringrazia il Conte per aver abolito il famigerato *ius primae noctis*. Il Conte, con un banale pretesto, rimanda il giorno delle nozze e ordina la partenza immediata di Cherubino per Siviglia dove dovrà arruolarsi come ufficiale del suo reggimento.

Atto secondo

Camera ricca con alcova.

Susanna rivela all'addolorata Contessa le impertinenze del Conte nei suoi confronti. Entra Figaro e racconta il suo piano di battaglia. Intanto, per confondere il Conte, Figaro gli ha fatto pervenire un biglietto anonimo in cui si afferma che la Contessa ha dato un appuntamento a un suo ammiratore per quella sera. Propone poi che Susanna finga di accettare di incontrare il Conte: Cherubino (che non è ancora partito) andrà al posto di lei vestito da donna, la Contessa smaschererà

Synopsis

Act I

A scantily furnished room.

On the morning of his wedding to Susanna, Figaro measures out the room that his master, Count Almaviva, has "generously" made available for the young couple. Susanna, however, shows less gratitude than her husband-to-be: the Count is in fact trying to seduce her, and his generosity is far from disinterested. When he learns that the Count, encouraged by Don Basilio, the music master, has been making advances towards Susanna, Figaro is furious and swears the "pretty Count" will meet his match.
The ageing Marcellina is also intent on scuppering Figaro's wedding plans: she claims to Don Bartolo that she has a right to marry Figaro by virtue of a loan he has never repaid. Bartolo relishes the idea of taking his revenge on the Count's valet. Cherubino, a young page, enters and asks Susanna to intercede with the Countess on his behalf: the day before, the Count had caught him alone with Barbarina (the twelve-year-old daughter of gardener Antonio), and chased him from the palace. The Count's sudden arrival, however, forces Cherubino into hiding, where he witnesses the Count's advances to the maid. When Don Basilio arrives, the Count also hides, and listens as Basilio informs Susanna that the young page has a crush on the Countess. Driven by jealousy, the Count emerges from his hiding place and, in the resulting commotion, discovers the page. Almaviva is fuming, but the peasants of his country estate, instructed by Figaro, enter to thank him for abolishing the infamous *ius primae noctis*. On a trivial pretext, the Count puts off the wedding and orders Cherubino's immediate departure for Seville, where he will enlist as an officer in the Count's regiment.

Act II

A handsome room with an alcove.

Susanna informs the grieving Countess about the Count's flirtatious behaviour towards her. Figaro enters and outlines his battle plan: he is trying to distract the Count through

an anonymous note informing him that the Countess has a rendezvous with an admirer that evening. He then suggests that Susanna set up a rendezvous with the Count, but send Cherubino dressed up as a girl instead: the Countess will catch her husband red-handed, and everyone's interests will be served. However, while the pageboy is being disguised, the Count arrives. Hearing some noises coming from the adjoining room (where the Countess has locked up Cherubino), he decides to force the door. But Susanna helps Cherubino escape through the window, and takes his place. When Susanna emerges from the closet in place of Cherubino, the Count pleads for forgiveness. Figaro arrives and tries to hasten the wedding celebrations, but Antonio bursts in complaining that someone has jumped from the window of the Countess's room. Figaro tries to fix things by pretending he was the one who jumped, but the turmoil reaches a climax when Marcellina arrives to claim her rights: she how holds the necessary paperwork to oblige Figaro to marry her.

Act III
A rich hall, with two thrones.
At the urging of the Countess, Susanna leads on the Count with promises of a rendezvous that night. The Count, however, realises he is being tricked, and vows to take revenge. Don Curzio, the lawyer, enters with the contending parties and orders that Figaro must either repay his debt or marry Marcellina. Don Curzio, the lawyer, enters with the disputing parties and demands that Figaro pay his debt or marry Marcellina at once. But, from a birthmark on his arm, Figaro is unexpectedly revealed to be Marcellina's long-lost son, born of her old love affair with Bartolo. Mother and son embrace. Meanwhile, the grieving Countess is determined to win her husband's heart back. In order to trap him, she dictates a note for Susanna to send to the Count, confirming his meeting with the maid that night. The note is fastened with a pin. The two women have perfected Figaro's plan: the Countess herself (not Cherubino!) will meet the Count in place of Susanna. As a group of young peasant girls enters carrying garlands for the Countess, Susanna hands the note to the Count, who pricks his finger with the pin. Figaro laughs, unaware that the note is an invitation

il marito, cogliendolo in fallo, e gli interessi di tutti verranno soddisfatti. Tuttavia, mentre il travestimento del paggio è in corso, il Conte sopraggiunge e, insospettito da alcuni rumori provenienti dalla stanza attigua (dove la Contessa ha rinchiuso Cherubino), decide di forzare la porta. Ma Susanna riesce a far fuggire Cherubino dalla finestra e a prenderne il posto. Quando dal guardaroba esce Susanna invece di Cherubino, il Conte è costretto a chiedere perdono alla moglie. Allora entra Figaro che spera di poter ora affrettare la cerimonia nuziale. Irrompe però anche Antonio, che racconta di aver visto qualcuno saltare dalla finestra della camera della Contessa. Figaro cerca di parare il colpo sostenendo di essere stato lui a compiere il salto. Ma lo stato di confusione raggiunge il culmine quando sopraggiunge anche Marcellina per reclamare i propri diritti: ella è ormai in possesso di tutti i documenti necessari per costringere Figaro a sposarla.

Atto terzo

Sala ricca con due troni.
La Contessa spinge Susanna a concedere un appuntamento galante al Conte, il quale però si accorge dell'inganno e promette di vendicarsi. Don Curzio, l'avvocato, entra con le parti contendenti e dispone che Figaro debba o restituire il suo debito o sposare Marcellina. Ma, da un segno che porta impresso sul braccio, si scopre inopinatamente che Figaro è il frutto di una vecchia relazione tra Marcellina e Bartolo. Madre e figlio si abbracciano. La Contessa intanto esprime il suo dolore e la sua determinazione a riconquistare il cuore del marito. Poi detta a Susanna un bigliettino con l'appuntamento notturno da far avere al Conte, bigliettino che viene sigillato con una spilla. Le due donne, agendo da sole, hanno deciso di perfezionare il piano di Figaro: sarà la stessa Contessa e non Cherubino a incontrare il Conte al posto di Susanna. Mentre il coro delle giovani contadine entra recando ghirlande per la Contessa, Susanna consegna il biglietto galante al Conte che si punge il dito con la spilla. Figaro è divertito: non ha visto, infatti, chi ha dato il bigliettino al Conte. Quindi si festeggiano le due coppie di sposi: Susanna e Figaro, Marcellina e Bartolo.

Atto quarto

Folto giardino.
È ormai notte e nell'oscurità Barbarina sta cercando la spilla che il Conte le ha detto di restituire a Susanna.

Figaro ne deduce che il biglietto ricevuto dal Conte nella scena precedente gli fosse stato consegnato dalla sua promessa sposa. Credendosi tradito, si nasconde nel giardino per sorprendere i due amanti. Susanna, che ha sentito non vista le rampogne di Figaro, si sente offesa dalla sua mancanza di fiducia e decide di farlo stare sulle spine. Ha dunque inizio il Finale. Entra il Conte con colei che crede essere Susanna e che invece è la Contessa travestita. Tutti si perdono nell'oscurità. Anche Cherubino importuna la Contessa credendo di avere a che fare con Susanna. Il Conte poi s'infuria credendo di vedere Figaro corteggiare sua moglie ovvero Susanna travestita da Contessa. Alla fine si scopre l'equivoco: Figaro chiede scusa a Susanna per aver dubitato della sua fedeltà e il Conte implora il perdono della Contessa. Le nozze tra Figaro e Susanna possono finalmente avere luogo e la "folle giornata" si chiude con il giubilo generale.

for the Count to tryst with Figaro's own bride Susanna. A double wedding is arranged, for Susanna and Figaro on the one hand, and Marcellina and Bartolo on the other.

Act IV
A thick garden.
In the darkness of the night, Barbarina despairs that she has lost the pin the Count asked her to take back to Susanna. Figaro realises that the note received by the Count was from his own bride-to-be, Susanna. Assuming he is being cheated on, he hides in the garden to ambush the two lovers. Susanna, unseen, overhears Figaro's tirade against unfaithful wives and, offended by his lack of confidence, decides to keep him on pins and needles.
The Finale begins. The Count enters with a woman he thinks is Susanna (but is actually the Countess in Susanna's clothes). In the darkness, identities are easily mistaken: Cherubino starts teasing "Susanna", who is really the Countess; the Count then flies into a rage thinking he sees Figaro flirting with the Countess (who is really Susanna). In the end the misunderstanding is cleared up: Figaro apologises to Susanna for doubting her faithfulness, and the Count pleads for forgiveness from the Countess. Figaro and Susanna can finally celebrate their wedding, and the "mad day" ends in general jubilation.

Don Giovanni

dramma giocoso in due atti su libretto di Lorenzo Da Ponte
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

(prima rappresentazione Praga, Nostiztheater, 29 ottobre 1787)
Edizione Alkor/Baerenreiter, Kassel
(Rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Don Giovanni	Christian Federici
Donna Anna	Iulia Maria Dan
Don Ottavio	Julien Henric
Il Commendatore/Masetto	Callum Thorpe
Donna Elvira	Arianna Vendittelli
Leporello	Robert Gleadow
Zerlina	Chiara Skerath

direttore Erina Yashima
regia Ivan Alexandre
scene e costumi Antoine Fontaine
luci Ivan Alexandre, Antoine Fontaine

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
fortepiano Lars Henrik Johansen

Coro Luigi Cherubini
direttore Antonio Greco

assistente alla regia Romain Gilbert
assistente alle scene e costumi Roland Fontaine
assistente alle luci Stephane Lebel
movimenti coreografici Natalie Van Parys
direttore di palcoscenico Nathalie Plotka
maestro di sala Davide Cavalli
maestro di palcoscenico Filippo Bittasi
maestro ai sovratitoli Silvia Gentilini

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giulia Nonni
responsabili trucco e parrucco Natasha Mazzelli, Sandy Orosco Pereira
trucco e parrucco Doriana Giancaterina, Irma Scaringi, Alexa Cannarozzi, Martina Gaeta, Valentina Gianettoni, Beatrice Rizzoni
calzature Epoca s.r.l.

produzione Drottningholms Slottsteater di Stoccolma
in coproduzione con Château de Versailles Spectacles di Parigi
ripresa da Opéra National de Bordeaux, Gran Teatro del Liceu Barcellona e Château de Versailles Spectacles,
Teatro Alighieri di Ravenna, Teatro Galli di Rimini e Teatro Verdi di Salerno

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins
Elena Nunziante**
Francesco Ferrati
Giulia Zoppelli
Elena Sofia Ferrante
Giulio Franchi
Bianca Pianesi
Francesca Vanoncini
Simone Molino
Sofia Ceci

violini secondi second violins
Oleksandra Zinchenko*
Umberto Frisoni
Valerio Quaranta
Elisa Catto
Matilde Berto
Valeria Francia
Maria Cristina Pellicanò
Sabrina Di Maggio

viole violas
Francesco Zecchi*
Davide Mosca
Francesco Paolo Morello
Diego Romani
Novella Bianchi
Tommaso Morano

violoncelli cellos
Matteo Bodini*
Giovannella Berardengo
Mariachiara Gaddi
Massimiliano Fanfoni

contrabbassi basses
Leonardo Cafasso*
Sebastiano Barbieri

flauti flutes
Chiara Picchi*
Denise Fagiani

oboi oboes
Dmitro Gudyma*
Linda Sarcuni

clarinetti clarinets
Samuele Di Federico*
Riccardo Broggini

fagotti bassoons
Martino Tubertini*
Leonardo Latona

corni horns
Federico Fantozzi*
Xavier Soriano Cambra

trombe trumpets
Matteo Novello*
Pietro Sciutto

tromboni trombones
Giovanni Ricciardi*
Alberto Taddei
Paolo Della Greca

timpani timpani
Federico Moscano*

** spalla
* prime parti

strumentisti di palcoscenico
on-stage musicians

violini violins
Sofia Cipriani
Alice Parente

contrabbassi basses
Leonardo Bozzi
Claudio Cavallin

mandolino mandolin
Aldo Ferrari

Personaggi

Don Giovanni, *giovane cavaliere estremamente licenzioso* basso
Il Commendatore basso
Donna Anna, *sua figlia, dama promessa sposa di* soprano
Don Ottavio tenore
Donna Elvira, *dama di Burgos abbandonata da Don Giovanni* soprano
Leporello, *servo di Don Giovanni* basso
Masetto, *amante di* basso
Zerlina, *contadina* soprano

Coro di contadini e contadine.
Suonatori.

La scena si finge in una città della Spagna.

Atto primo

[Ouverture]

Scena prima

Giardino. Notte. Leporello con ferraiuolo che passeggia davanti la casa di Donna Anna; poi Don Giovanni e Donna Anna; indi il Commendatore.

[1. Introduzione]

Leporello
Notte e giorno faticar
per chi nulla sa gradir,
piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir...
Voglio far il gentiluomo,
e non voglio più servir.

Oh che caro galantuomo!
Voi star dentro colla bella,
ed io far la sentinella!...

Ma mi par che venga gente,
non mi voglio far sentir.
(S'asconde.)

Donna Anna
(Tenendo forte pel braccio Don Giovanni, ed egli cercando sempre di celarsi.)
Non sperar se non m'uccidi
ch'io ti lasci fuggir mai.

Don Giovanni
Donna folle! indarno gridi.
Chi son io tu non saprai.

Leporello
Che tumulto! oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai.

Donna Anna
Gente! servi! al traditore!

Don Giovanni
Taci, e trema al mio furore!

Donna Anna
Scellerato!

Don Giovanni
Sconsigliata!

Leporello
Sta' a veder che il malandrino
mi farà precipitar.

Donna Anna
Come furia disperata
ti saprò perseguitar.

Don Giovanni
Questa furia disperata
mi vuol far precipitar.
(Donna Anna sentendo il Commendatore lascia Don Giovanni ed entra in casa.)

Il Commendatore
Lasciala indegno,
battiti meco!

Don Giovanni
Va', non mi degno
di pugnar teco.

Il Commendatore
Così pretendi
da me fuggir?

Leporello
(Potessi almeno
di qua partir!)

Don Giovanni
Misero attendi,
se vuoi morir.
(Don Giovanni ferisce mortalmente il Commendatore.)

Il Commendatore
Ah soccorso!... son tradito!...
l'assassino... m'ha ferito...

e dal seno palpitante
sento... l'anima... partir.
(Qui il Commendatore muore.)

Don Giovanni
(A parte.)
Ah già cadde il sciagurato.
Affannosa e agonizzante
già dal seno palpitante
veggo l'anima partir.

Leporello
Qual misfatto! qual eccesso!
Entro il sen dallo spavento
palpitar il cor mi sento;
io non so che far, che dir.

Scena seconda

Don Giovanni, Leporello.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
(Sotto voce sempre.)
Leporello, ove sei?

Leporello
Son qui per mia disgrazia; e voi?

Don Giovanni
Son qui.

Leporello
Chi è morto: voi, o il vecchio?

Don Giovanni
Che domanda da bestia! il vecchio.

Leporello
Bravo:
due imprese leggiadre!
sforzar la figlia ed ammazzar il padre.

Don Giovanni
L'ha voluto, suo danno.

Leporello
Ma Donn'Anna
cosa ha voluto?

Don Giovanni
Taci,
(In atto di batterlo.)
non mi seccar, vien meco, se non vuoi
qualche cosa ancor tu!

Leporello
Non vo' nulla, signor, non parlo più.
(Partono.)

Scena terza

Don Ottavio, Donna Anna con servi che portano diversi lumi.

Donna Anna
(Con risolutezza.)
Ah del padre in periglio
in soccorso voliam.

Don Ottavio
(Con ferro ignudo in mano.)
Tutto il mio sangue
verserò, se bisogna.
Ma dov'è il scellerato?

Donna Anna
In questo loco...

[2. Recitativo accompagnato e Duetto]

(Vede il cadavere.)
Ma qual mai s'offre, oh dèi,
spettacolo funesto agli occhi miei!
il padre... padre mio... mio caro padre...

Don Ottavio
Signore...

Donna Anna
Ah l'assassino
mel trucidò. Quel sangue...
quella piaga... quel volto...
tinto e coperto dei color di morte...
Ei non respira più... fredde ha le membra...
Padre mio... padre amato... io manco... io moro...

Don Ottavio
Ah soccorrete, amici, il mio tesoro!
Cercatemi, recatemi...
qualche odor... qualche spirto... ah non tardate...

Donn'Anna... sposa... amica... il duolo estremo
la meschinella uccide...

Donna Anna
Ahi...

Don Ottavio
Già rinviene...
datele nuovi aiuti...

Donna Anna
Padre mio...

Don Ottavio
Celate, allontanate agli occhi suoi
quell'oggetto d'orrore.
Anima mia, consolati... fa' core...

[Duetto]

Donna Anna
(Disperatamente.)
Fuggi, crudele, fuggi:
lascia che mora anch'io,
ora ch'è morto, oddio,
chi a me la vita diè.

Don Ottavio
Senti, cor mio, deh senti,
guardami un solo istante,
ti parla il caro amante,
che vive sol per te.

Donna Anna
Tu sei... perdon... mio bene...
l'affanno mio, le pene...
Ah il padre mio dov'è?

Don Ottavio
Il padre... lascia, o cara,
la rimembranza amara...
hai sposo e padre in me.

Donna Anna
Ah! vendicar se il puoi,
giura quel sangue ognor.

Don Ottavio
Lo giuro agli occhi tuoi,
lo giuro al nostro amor.

A due
Che giuramento, oh dèi!
che barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
vammi ondeggiando il cor.
(Partono.)

Scena quarta

Strada. Alba chiara. Don Giovanni, Leporello, poi Donna Elvira in abito da viaggio.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Orsù spicciati presto... cosa vuoi?

Leporello
L'affar di cui si tratta
è importante.

Don Giovanni
Lo credo.

Leporello
È importantissimo.

Don Giovanni
Meglio ancora: finiscila.

Leporello
Giurate
di non andar in collera.

Don Giovanni
Lo giuro sul mio onore,
purché non parli del Commendatore.

Leporello
Siamo soli.

Don Giovanni
Lo vedo.

Leporello
Nessun ci sente.

Don Giovanni
Via.

Leporello
Vi posso dire
tutto liberamente?

Don Giovanni
Sì.

Leporello
Dunque quand'è così,
caro signor padrone,
la vita che menate è da briccone.

Don Giovanni
Temerario! in tal guisa...

Leporello
E il giuramento!...

Don Giovanni
Non so di giuramenti... taci... o ch'io...

Leporello
Non parlo più, non fiato, o padron mio.

Don Giovanni
Così saremo amici; or odi un poco,
sai tu perché son qui?

Leporello
Non ne so nulla:
ma essendo l'alba chiara, non sarebbe
qualche nuova conquista?
Io lo devo saper per porla in lista.

Don Giovanni
Va' là, che se' il grand'uom: sappi ch'io sono
innamorato d'una bella dama,
e son certo che m'ama.
La vidi... le parlai... meco al casino
questa notte verrà... Zitto: mi pare
sentire odor di femmina...

Leporello
Cospetto!
che odorato perfetto!

Don Giovanni
All'aria mi par bella.

Leporello
E che occhio, dico!

Don Giovanni
Ritiriamoci un poco,
e scopriamo terren.

Leporello
Già prese foco.

Scena quinta

I suddetti, Donna Elvira.

[3. Aria]

Donna Elvira
Ah chi mi dice mai
quel barbaro dov'è,
che per mio scorno amai,
che mi manco di fé?

Ah se ritrovo l'empio,
e a me non torna ancor,
vo' farne orrendo scempio,
gli vo' cavare il cor.

Don Giovanni
(A Leporello.)
Udisti: qualche bella
dal vago abbandonata? Poverina!
Cerchiam di consolare il suo tormento.

Leporello
Così ne consolò mille e ottocento.

Don Giovanni
Signorina!

[Recitativo secco]

Donna Elvira
Chi è là?

Don Giovanni
Stelle! che vedo!

Leporello
O bella! Donna Elvira!

Donna Elvira
Don Giovanni!
Sei qui, mostro, fellon, nido d'inganni!

Leporello
Che titoli cruscanti! manco male
che lo conosce bene.

Don Giovanni
Via, cara Donna Elvira,
calmate questa collera... sentite...
lasciatemi parlar...

Donna Elvira
Cosa puoi dire
dopo azion sì nera? In casa mia
entri furtivamente, a forza d'arte,
di giuramenti e di lusinghe arrivi
a sedurre il cor mio;
m'innamori, o crudele,
mi dichiari tua sposa, e poi mancando
della terra e del cielo al santo dritto
con enorme delitto
dopo tre dì da Burgos t'allontani,
m'abbandoni, mi fuggi e lasci in preda
al rimorso ed al pianto,
per pena forse che t'amai cotanto!

Leporello
(Pare un libro stampato.)

Don Giovanni
Oh in quanto a questo
ebbi le mie ragioni.
(A Leporello.)
È vero?

Leporello
(Ironicamente.)
È vero.
E che ragion forti!

Donna Elvira
E quali sono,
se non la tua perfidia,
la leggerezza tua? Ma il giusto cielo
volle ch'io ti trovassi
per far le sue, le mie vendette.

Don Giovanni
Eh via,
siate più ragionevole. (Mi pone
a cimento costei.) Se non credete
al labbro mio, credete
a questo galantuomo.

Leporello
(Salvo il vero.)

Don Giovanni
(Forte.)
Via, dille un poco...

Leporello
(Piano.)
E cosa devo dirle?

Don Giovanni
(Forte, partendo senza esser visto.)
Sì, sì, dille pur tutto.

Donna Elvira
(A Leporello.)
Ebben, fa' presto...

Leporello
Madama... veramente... in questo mondo
conciossia cosa quando fosse che
il quadro non è tondo...

Donna Elvira
(A Leporello.)
Sciagurato,
così del mio dolor gioco ti prendi?
(Verso Don Giovanni, che non crede partito.)
Ah voi... stelle! l'iniquo
fuggì! misera me! dove, in qual parte...

Leporello
Eh, lasciate che vada: egli non merta
che di lui ci pensiate...

Donna Elvira
Il scellerato
m'ingannò, mi tradì...

Leporello
Eh consolatevi;
non siete voi, non foste e non sarete
né la prima, né l'ultima. Guardate,
questo non picciol libro è tutto pieno
dei nomi di sue belle;
ogni villa, ogni borgo, ogni paese
è testimon di sue donnesche imprese.

[4. Aria]

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io,
osservate, leggete con me.

In Italia seicento e quaranta,
in Lamagna duecento e trentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille e tre.

V'han fra queste contadine,
cameriere, cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesane, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.

Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza,
nella bruna la costanza,
nella bianca la dolcezza.
Vuol d'inverno la grassotta,
vuol d'estate la magrotta;
è la grande maestosa,
la piccina è ognor vezzosa.
Delle vecchie fa conquista,
pel piacer di porle in lista,
ma passion predominante
è la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella:
purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa.
(Parte.)

Scena sesta

Donna Elvira sola.

[Recitativo secco]

Donna Elvira
In questa forma dunque
mi tradì il scellerato? è questo il premio
che quel barbaro rende all'amor mio?
Ah vendicar voglio io
l'ingannato mio cor: pria ch'ei mi fugga...
si ricorra... si vada... io sento in petto
sol vendetta parlar, rabbia e dispetto.
(Parte.)

Scena settima

Masetto, Zerlina e coro di contadini e contadine che suonano, ballano e cantano.

[5. Coro]

Zerlina
Giovinette che fate all'amore,
non lasciate che passi l'età!
Se nel seno vi bulica il core,
il rimedio vedetelo qua.

La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

Coro di contadine
La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

Masetto
Giovinotti leggeri di testa,
non andate girando qua e là,
poco dura de' matti la festa,
ma per me cominciato non ha.

La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

Coro di contadini
La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

Masetto e Zerlina
Vieni, vieni, carino, carina godiamo,
e cantiamo e balliamo e saltiamo.

La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

Coro
La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

Scena ottava

I suddetti, Don Giovanni e Leporello da parte.

[Recitativo]

Don Giovanni
Manco male è partita; oh guarda guarda
che bella gioventù, che belle donne!

Leporello
Fra tante, per mia fé,
vi sarà qualche cosa anche per me.

Don Giovanni
Cari amici, buon giorno: seguitate
a stare allegramente,
seguitate a suonar, o buona gente.
C'è qualche sposalizio?

Zerlina
Sì signore,
e la sposa son io.

Don Giovanni
Me ne consolo.
Lo sposo?

Masetto
Io, per servirla.

Don Giovanni
Oh bravo! per servirmi: questo è vero
parlar da galantuomo!

Leporello
Basta che sia marito.

Zerlina
Oh il mio Masetto
è un uom d'ottimo core.

Don Giovanni
Oh anch'io, vedete!
Voglio che siamo amici: il vostro nome?

Zerlina
Zerlina.

Don Giovanni
E il tuo?

Masetto
Masetto.

Don Giovanni
O caro il mio Masetto!
Cara la mia Zerlina! t'esibisco
la mia protezione...
(A Leporello che fa dei scherzi all'altre contadine.)
Leporello...
Cosa fai lì, birbone?

Leporello
Anch'io, caro padrone,
esibisco la mia protezione.

Don Giovanni
Presto, va' con costor: nel mio palazzo
conducili sul fatto; ordina ch'abbiano
cioccolatte, caffè, vini, presciutti;
cerca divertir tutti,
mostra loro il giardino,
la galleria, le camere; in effetto
fa' che resti contento il mio Masetto.
Hai capito?

Leporello
Ho capito. Andiam!

Masetto
Signore...

Don Giovanni
Cosa c'è?

Masetto
La Zerlina
senza me non può star.

Leporello
In vostro loco
ci sarà Sua Eccellenza, e saprà bene
fare le vostre parti.

Don Giovanni
Oh la Zerlina
è in man d'un cavalier: va' pur, fra poco
ella meco verrà.

Zerlina
Va', non temere:
nelle mani son io d'un cavaliere.

Masetto
E per questo?

Zerlina
E per questo
non c'è da dubitar.

Masetto
Ed io cospetto...

Don Giovanni
Olà, finiam le dispute: se subito
(Mostrandogli la spada.)
senza altro replicar non te ne vai,
Masetto, guarda ben, ti pentirai.

[6. Aria]

Masetto
Ho capito, signor sì!
Chino il capo e me ne vo.
Già che piace a voi così,
altre repliche non fo.

Cavalier voi siete già,
dubitar non posso affé:
me lo dice la bontà
che volete aver per me.
(Da parte a Zerlina.)

Bricconaccia, malandrina,
fosti ognor la mia ruina.
(A Leporello che lo vuol condur seco.)
Vengo vengo:
(A Zerlina.)
resta resta.
È una cosa molto onesta.
Faccia il nostro cavaliere
cavaliera ancora te.

Scena nona
Don Giovanni e Zerlina.

[Recitativo]

Don Giovanni
Alfin siam liberati,
Zerlinetta gentil, da quel scioccone.
Che ne dite, mio ben, so far pulito?

Zerlina
Signore, è mio marito...

Don Giovanni
Chi? colui?
Vi par che un onest'uomo
un nobil cavalier qual io mi vanto,
possa soffrir che quel visetto d'oro,
quel viso inzuccherato,
da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

Zerlina
Ma, signore, io gli diedi
parola di sposarlo.

Don Giovanni
Tal parola
non vale un zero; voi non siete fatta
per esser paesana: un'altra sorte
vi procuran quegli occhi bricconcelli,
quei labbretti sì belli,
quelle ditucce candide e odorose:
parmi toccar giuncata e fiutar rose.

Zerlina
Ah non vorrei...

Don Giovanni
Che non vorreste?

Zerlina
Al fine
ingannata restar; io so che rado
colle donne voi altri cavalieri
siete onesti e sinceri.

Don Giovanni
Eh un'impostura
della gente plebea! La nobiltà
ha dipinta negli occhi l'onestà.
Orsù, non perdiam tempo: in questo istante
io ti voglio sposar.

Zerlina
Voi?

Don Giovanni
Certo, io.
Quel casinetto è mio: soli saremo,
e là, gioiello mio, ci sposeremo.

[7. Duettino]

Là ci darem la mano,
là mi dirai di sì;
vedi, non è lontano,
partiam, ben mio, da qui.

Zerlina
Vorrei e non vorrei,
mi trema un poco il cor;
felice è ver sarei,
ma può burlarmi ancor.

Don Giovanni
Vieni, mio bel diletto.

Zerlina
Mi fa pietà Masetto.

Don Giovanni
Io cangerò tua sorte.

Zerlina
Presto non son più forte.
(Vanno verso il casino di Don Giovanni abbracciati etc.)

A due
Andiam andiam, mio bene,
a ristorar le pene
d'un innocente amor.

Scena decima

I suddetti e Donna Elvira, che ferma con atti disperatissimi Don Giovanni etc.

[Recitativo secco]

Donna Elvira
Fermati, scellerato: il ciel mi fece
udir le tue perfidie; io sono a tempo
di salvar questa misera innocente
dal tuo barbaro artiglio.

Zerlina
Meschina, cosa sento!

Don Giovanni
Amor, consiglio!
(A Donna Elvira piano.)
Idol mio, non vedete
ch'io voglio divertirmi...

Donna Elvira
(Forte.)
Divertirti?
è vero! divertirti! Io so, crudele,
come tu ti diverti...

Zerlina
Ma signor cavaliere...
è ver quel ch'ella dice?

Don Giovanni
(Piano a Zerlina.)
La povera infelice
è di me innamorata, e per pietà
deggio fingere amore,
ch'io son per mia disgrazia uom di buon core.

[8. Aria]

Donna Elvira
Ah fuggi il traditor,
non lo lasciar più dir:
il labbro è mentitor,
fallace il ciglio.

Da' miei tormenti impara
a creder a quel cor,
e nasca il tuo timor
dal mio periglio.
(Parte conducendo seco Zerlina.)

Scena undicesima

Don Giovanni solo, poi Don Ottavio e Donna Anna.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Mi par ch'oggi il demonio si diverta
d'opporsi a' miei piacevoli progressi;
vanno mal tutti quanti.

Don Ottavio
Ah ch'ora, idolo mio, son vani i pianti.
Di vendetta si parli. Oh Don Giovanni!

Don Giovanni
Mancava questo intoppo.

Donna Anna
Amico, a tempo
vi ritroviam: avete core, avete
anima generosa?

Don Giovanni
(Sta' a vedere
che il diavolo le ha detto qualche cosa.)
Che domanda! perché?

Donna Anna
Bisogno abbiamo
della vostra amicizia.

Don Giovanni
(Mi torna il fiato in corpo.) Comandate:
(Con molto foco.)
i congiunti, i parenti,
questa man, questo ferro, i beni, il sangue
spenderò per servirvi.
Ma voi, bella Donn'Anna,
perché così piangete?
Il crudele chi fu, che osò la calma
turbar del viver vostro...

Scena dodicesima

I suddetti, Donna Elvira.

Donna Elvira
Ah ti ritrovo ancor, perfido mostro.

[9. Quartetto]

Non ti fidar, o misera,
di quel ribaldo cor.
Me già tradì quel barbaro,
te vuol tradir ancor.

Don Ottavio e Donna Anna
Cieli! che aspetto nobile!
che dolce maestà!
Il suo dolor, le lagrime
m'empiono di pietà.

Don Giovanni
La povera ragazza
è pazza, amici miei:
lasciatemi con lei,
forse si calmerà.

Donna Elvira
Ah non credete al perfido!
Restate, oh dèi, restate.

Don Giovanni
È pazza, non badate.

Donna Anna e Don Ottavio
A chi si crederà!

(Certo moto d'ignoto tormento
dentro l'alma girare mi sento,
che mi dice per quell'infelice
cento cose che intender non sa.)

Don Giovanni e Donna Elvira
(Sdegno, rabbia, dispetto, pavento / tormento
dentro l'alma girare mi sento
che mi dice per quella infelice / di quel traditore
cento cose che intender non sa.)

Don Ottavio
Io di qua non vado via,
se non so com'è l'affar.

Donna Anna
Non ha l'aria di pazzia
il suo tratto, il suo parlar.

Don Giovanni
Se men vado, si potria
qualche cosa sospettar.

Donna Elvira
Da quel ceffo si dovria
la ner'alma giudicar.

Don Ottavio
(A Don Giovanni.)
Dunque quella?

Don Giovanni
È pazzarella.

Donna Anna
(A Donna Elvira.)
Dunque quegli?

Donna Elvira
È un traditore.

Don Giovanni
Infelice!

Donna Elvira
Mentitore!

Donna Anna e Don Ottavio
Incomincio a dubitar.

Don Giovanni
(Piano a Donna Elvira.)
Zitto zitto che la gente
si raduna a noi d'intorno;
siate un poco più prudente,
vi farete criticar.

Donna Elvira
(Forte a Don Giovanni.)
Non sperarlo, o scellerato,
ho perduta la prudenza,
le tue colpe ed il mio stato
voglio a tutti palesar.

Don Ottavio e Donna Anna
(A parte, guardando Don Giovanni.)
Quegli accenti sì sommessi,
quel cangiarsi di colore,
son indizi troppo espressi,
che mi fan determinar.
(Parte Donna Elvira.)

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Povera sventurata! I passi suoi
voglio seguir: non voglio
che faccia un precipizio. Perdonate,
bellissima Donn'Anna;
se servir vi poss'io,
in casa mia v'aspetto. Amici, addio!

Scena tredicesima

Don Ottavio e Donna Anna.

[10. Recitativo accompagnato ed Aria]

Donna Anna
Don Ottavio, son morta!

Don Ottavio
Cosa è stato?

Donna Anna
Per pietà, soccorretemi!

Don Ottavio
Mio bene...
fate coraggio!

Donna Anna
Oh dèi! Quegli è il carnefice
del padre mio.

Don Ottavio
Che dite...

Donna Anna
Non dubitate più: gli ultimi accenti
che l'empio proferì, tutta la voce
richiamâr nel cor mio di quell'indegno
che nel mio appartamento...

Don Ottavio
Oh ciel! possibile
che sotto il sacro manto d'amicizia...
Ma come fu, narratemi
lo strano avvenimento.

Donna Anna
Era già alquanto
avanzata la notte,
quando nelle mie stanze, ove soletta
mi trovai per sventura, entrar io vidi
in un mantello avvolto
un uom che al primo istante
avea preso per voi;
ma riconobbi poi
che un inganno era il mio...

Don Ottavio
(Con affanno.)
Stelle! seguite.

Donna Anna
Tacito a me s'appressa,
e mi vuole abbracciar; sciogliermi cerco,
ei più mi stringe; grido:
non viene alcun. Con una mano cerca
d'impedire la voce
e coll'altra m'afferra
stretta così, che già mi credo vinta.

Don Ottavio
Perfido! e alfin?

Donna Anna
Al fine il duol, l'orrore
dell'infame attentato
accrebbe sì la lena mia, che a forza

di svincolarmi, torcermi e piegarmi
da lui mi sciolsi.

Don Ottavio

Ohimè, respiro.

Donna Anna

Allora
rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso:
fugge il fellon, arditamente il seguo
fin nella strada per fermarlo, e sono
assalitrice d'assalita; il padre
v'accorre, vuol conoscerlo, e l'iniquo,
che del povero vecchio era più forte,
compie il misfatto suo col dargli morte.

[Aria]

Or sai chi l'onore
rapire a me volse,
chi fu il traditore
che il padre mi tolse:
vendetta ti chieggio,
la chiede il tuo cor.

Rammenta la piaga
del misero seno,
rimira di sangue
coperto il terreno,
se l'ira in te langue
d'un giusto furor.
(Parte.)

Scena quattordicesima

Don Ottavio solo.

[Recitativo secco]

Don Ottavio

Come mai creder deggio
di sì nero delitto
capace un cavaliero!
Ah di scoprire il vero
ogni mezzo si cerchi; io sento in petto
e di sposo e d'amico
il dover che mi parla:
disingannar la voglio, e vendicarla.

[10a. Aria]

Dalla sua pace
la mia dipende,
quel che a lei piace
vita mi rende,
quel che le increscе
morte mi dà.

S'ella sospira
sospiro anch'io,
è mia quell'ira,
quel pianto è mio,
e non ho bene
s'ella non l'ha.

Scena quindicesima

Leporello solo, poi Don Giovanni.

[Recitativo secco]

Leporello

Io deggio ad ogni patto
per sempre abbandonar questo bel matto!
Eccolo qui: guardate
con qual indifferenza se ne viene.

Don Giovanni

Oh Leporello mio, va tutto bene!

Leporello

Don Giovannino mio, va tutto male!

Don Giovanni

Come va tutto male?

Leporello

Vado a casa,
come voi l'ordinaste,
con tutta quella gente.

Don Giovanni

Bravo!

Leporello

A forza
di chiacchiere, di vezzi e di bugie,
ch'ho imparato sì bene a star con voi,
cerco d'intrattenerli...

Don Giovanni

Bravo!

Leporello
Dico
mille cose a Masetto per placarlo,
per trargli dal pensier la gelosia.

Don Giovanni
Bravo, in coscienza mia!

Leporello
Faccio che bevano
e gli uomini e le donne:
son già mezzo ubbriachi,
altri canta, altri scherza,
altri seguita a ber; in sul più bello
chi credete che capiti?

Don Giovanni
Zerlina!

Leporello
Bravo! e con lei chi venne?

Don Giovanni
Donna Elvira!

Leporello
Bravo! e disse di voi...

Don Giovanni
Tutto quel mal che in bocca le venia.

Leporello
Bravo in coscienza mia!

Don Giovanni
E tu cosa facesti?

Leporello
Tacqui.

Don Giovanni
Ed ella?

Leporello
Seguì a gridar.

Don Giovanni
E tu?

Leporello
Quando mi parve
che già fosse sfogata, dolcemente
fuor dell'orto la trassi, e con bell'arte
chiusa la porta a chiave io mi cavai,
e sulla via soletta la lasciai.

Don Giovanni
Bravo, bravo, arcibravo!
L'affar non può andar meglio: incominciasti,
io saprò terminar. Troppo mi premono
queste contadinotte:
le voglio divertir fin che vien notte.

[11. Aria]

Fin ch'han dal vino
calda la testa
una gran festa
fa' preparar.

Se trovi in piazza
qualche ragazza,
teco ancor quella
cerca menar.

Senza alcun ordine
la danza sia:
chi 'l minuetto,
chi la follia,
chi l'alemanna
farai ballar.

Ed io fra tanto
dall'altro canto
con questa e quella
vo' amoreggiar.

Ah la mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar.
(Partono.)

Scena sedicesima

Giardino con due porte chiuse a chiave per di fuori. Masetto e Zerlina, coro di contadini e di contadine sparse qua e là che dormono e sedono sopra sofà d'erbe etc. ect.

[Recitativo secco]

Zerlina
Masetto, senti un po': Masetto, dico.

Masetto
Non mi toccar!

Zerlina
Perché?

Masetto
Perché mi chiedi?
Perfida! il tatto sopportar dovrei
d'una man infedele?

Zerlina
Ah no, taci crudele!
io non merto da te tal trattamento!

Masetto
Come! ed hai l'ardimento di scusarti?
star sola con un uom: abbandonarmi
il dì delle mie nozze! porre in fronte
a un villano d'onore
questa marca d'infamia! Ah se non fosse,
se non fosse lo scandalo! vorrei...

Zerlina
Ma se colpa io non ho! ma se da lui
ingannata rimasi: e poi che temi?
Tranquillati, mia vita:
non mi toccò la punta delle dita.
Non me lo credi? ingrato!
Vien qui, sfogati, ammazzami, fa' tutto
di me quel che ti piace,
ma poi, Masetto mio, ma poi fa' pace.

[12. Aria]

Batti batti, o bel Masetto,
la tua povera Zerlina:
starò qui come agnellina
le tue botte ad aspettar.

Lascierò straziarmi il crine,
lascierò cavarmi gli occhi,
e le care tue manine
lieta poi saprò baciar.

Ah lo vedo: non hai core;
pace pace, o vita mia,
in contenti ed allegria
notte e dì vogliam passar.
(Parte.)

[Recitativo secco]

Masetto
Guarda un po' come seppe
questa strega sedurmi! siamo pure
i deboli di testa!

Don Giovanni
(Di dentro.)
Sia preparato tutto a una gran festa!

Zerlina
Ah Masetto Masetto! odi la voce
del monsù cavaliero?

Masetto
Ebben, che c'è?

Zerlina
Verrà!

Masetto
Lascia che venga.

Zerlina
Ah se vi fosse
un buco da fuggir!

Masetto
Di cosa temi?
Perché diventi pallida? ah capisco,
capisco bricconcella!
Hai timor ch'io comprenda
com'è tra voi passata la faccenda.

[13. Finale]

Presto presto, pria ch'ei venga,
por mi vo' da qualche lato:
c'è una nicchia... qui celato
cheto cheto mi vo' star.

Zerlina
Senti senti, dove vai?
Non t'asconder, o Masetto,
se ti trova, poveretto,
tu non sai quel che può far.

Masetto
Faccia, dica quel che vuole!

Zerlina
Ah non giovan le parole!

Masetto
Parla forte e qui t'arresta!

Zerlina
Che capriccio ha nella testa!

Masetto
(Entra nella nicchia.)
(Capirò se m'è fedele,
e in qual modo andò l'affar.)

Zerlina
(Quell'ingrato, quel crudele
oggi vuol precipitar.)

Scena diciassettesima

Zerlina, Don Giovanni con quattro servi nobilmente vestiti.

Don Giovanni
Su svegliatevi da bravi,
su coraggio, o buona gente!
Vogliam stare allegramente,
vogliam rider e scherzar.
(A' servi.)

Alla stanza della danza
conducete tutti quanti
ed a tutti in abbondanza
gran rinfreschi fate dar.

Coro di servi
Su svegliatevi da bravi,
su coraggio, o buona gente!
Vogliam stare allegramente,
vogliam rider e scherzar.
(Partono i servi e i contadini.)

Scena diciottesima

Don Giovanni, Zerlina, Masetto nella nicchia.

Zerlina
(Vuol nascondersi.)
Tra quest'arbori celata
si può dar che non mi veda.

Don Giovanni
(La prende.)
Zerlinetta mia garbata,
t'ho già visto, non scappar.

Zerlina
Ah lasciatemi andar via.

Don Giovanni
No no resta, gioia mia.

Zerlina
Se pietade avete in core...

Don Giovanni
Sì, ben mio, son tutto amore.
Vieni un poco in questo loco
fortunata io ti vo' far.

Zerlina
Ah s'ei vede il sposo mio,
so ben io quel che può far.

Don Giovanni
(Nell'aprire la nicchia e vedendo Masetto fa un moto di stupore.)
Masetto!

Masetto
Sì Masetto!

Don Giovanni
(Un poco confuso.)
E chiuso là perché?
(Riprende ardire.)
La bella tua Zerlina
non può, la poverina,
più star senza di te.

Masetto
(Un poco ironico.)
Capisco, sì, signore.

Don Giovanni
(A Zerlina.)
Adesso fate core:
(Si sente il preludio della danza.)
I suonatori udite;
venite omai con me.

Masetto e Zerlina
Sì sì, facciamo core
ed a ballar cogli altri
andiamo tutti tre.
(Partono.)

Scena diciannovesima

Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira in maschera, poi Leporello e Don Giovanni alla finestra.

Donna Elvira
Bisogna aver coraggio
o cari amici miei,
e i suoi misfatti rei
scoprir potremo allor.

Don Ottavio
L'amica dice bene,
coraggio aver conviene;
discaccia, o vita mia,
l'affanno ed il timor.

Donna Anna
Il passo è periglioso,
può nascer qualche imbroglio;
temo pel caro sposo
e per noi temo ancor.

Leporello
(Fuori dalle finestre.)
Signor, guardate un poco
che maschere galanti!

Don Giovanni
Falle passar avanti,
di' che ci fanno onor.

Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira
(Piano.)
Al volto ed alla voce
si scopre il traditore.

Leporello
Zi zi, signore maschere:
zi zi...

Donna Anna e Donna Elvira
(A Don Ottavio, piano.)
Via, rispondete.

Leporello
Zi zi...

Don Ottavio
Cosa chiedete?

Leporello
Al ballo, se vi piace,
v'invita il mio signore.

Don Ottavio
Grazie di tanto onore:
andiam, compagne belle.

Leporello
L'amico anche su quelle
prove farà d'amor.
(Entra.)

Donna Anna e Don Ottavio
Protegga il giusto cielo
il zelo del mio cor.

Donna Elvira
Vendichi il giusto cielo
il mio tradito amor.

Scena ventesima

Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo. Don Giovanni, Masetto, Zerlina, Leporello, contadini e contadine, poi Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio in maschera etc., servi con rinfreschi etc.

Don Giovanni
(Fa seder le ragazze, e Leporello i ragazzi che saranno in atto di aver finito un ballo.)
Riposate, vezzose ragazze.

Leporello
Rinfrescatevi, bei giovinotti.

Don Giovanni e Leporello
Tornerete a far presto le pazze,
tornerete a scherzar e ballar.

Don Giovanni
(Si portano i rinfreschi.)
Ehi caffè!

Leporello
Cioccolatte!

Don Giovanni
Sorbetti!

Masetto
Ah Zerlina, giudizio!

Leporello
Confetti!

Zerlina e Masetto
(A parte.)
Troppo dolce comincia la scena,
in amaro potria terminar.

Don Giovanni
(Fa carezze a Zerlina.)
Sei pur vaga, brillante Zerlina!

Zerlina
Sua bontà!

Masetto
(Guarda e freme.)
(La briccona fa festa.)

Leporello
(Imita il padrone colle altre ragazze.)
Sei pur cara, Giannotta, Sandrina.

Masetto
Tocca pur, che ti cada la testa.

Zerlina
(A parte.)
Quel Masetto mi par stralunato,
brutto brutto si fa quest'affar.

Don Giovanni e Leporello
Quel Masetto mi par stralunato,
qui bisogna cervello adoprar.
(Entrano Don Ottavio, Donna Anna, Donna Elvira mascherate.)

Leporello
Venite pur avanti,
vezzose mascherette.

Don Giovanni
È aperto a tutti quanti,
viva la libertà!

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
Siam grati a tanti segni
di generosità!

Don Giovanni
Ricominciate il suono!
(Si suona come prima.)
(A Leporello che porrà in ordine etc.)
Tu accoppia i ballerini.
(Si mette a ballar con Zerlina.)
Il tuo compagno io sono:
Zerlina, vien pur qua!

Leporello
Da bravi, via, ballate!
(Qui ballano.)

Donna Elvira
(A Donna Anna.)
Quella è la contadina.

Donna Anna
Io moro!

Don Ottavio
Simulate!

Leporello, Masetto e Don Giovanni
(Masetto dirà questo verso in tono ironico.)
Va bene in verità!

Don Giovanni
A bada tien Masetto.

Leporello
Non balli, poveretto.
Vien qua, Masetto caro,
facciam quel ch'altri fa.

Masetto
No no, ballar non voglio.

Leporello
(Fa ballar per forza Masetto.)
Eh balla, amico mio!

Donna Anna
(A Donna Elvira.)
(Resister non poss'io.)

Donna Elvira e Don Ottavio
(Fingete, per pietà!)

Don Giovanni
(Ballando conduce Zerlina presso una porta e la fa entrare quasi per forza.)
Vieni con me, mia vita...

Zerlina
Oh numi! son tradita!

Masetto
(Si cava dalle mani di Leporello e seguita la Zerlina.)
Lasciami! Ah no! Zerlina!...

Leporello
(Sorte in fretta.)
Qui nasce una ruina.

Donna Elvira, Don Ottavio e Donna Anna
L'iniquo da se stesso
nel laccio se ne va.

Zerlina
(Di dentro ad alta voce, strepito di piedi a destra.)
Gente aiuto, aiuto gente.

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
Soccorriamo l'innocente.
(I suonatori e gli altri partono confusi. Di dentro, come sopra.)

Masetto
Ah Zerlina!...

Zerlina
Scellerato!
(Si sente il grido e lo strepito dalla parte opposta.)

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
Ora grida da quel lato.
Ah gittiamo giù la porta.
(Gittano giù la porta.)

Zerlina
(Esce da un'altra parte.)
Soccorretemi, o son morta!

Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto
Siam qui noi per tua difesa.

Don Giovanni
(Esce con spada in mano. Conduce seco per un braccio Leporello e finge di voler ferirlo, ma la spada non esce dal fodero.)
Ecco il birbo che t'ha offesa:
ma da me la pena avrà!
Mori, iniquo!

Leporello
Ah cosa fate!

Don Giovanni
Mori, dico!

Don Ottavio
(Cava una pistola contro Don Giovanni.)
Nol sperate!

Don Ottavio, Donna Elvira, Donna Anna e Masetto
(Si cavano la maschera.)
L'empio crede con tal frode
di nasconder l'empietà.

Don Giovanni
Donna Elvira!

Donna Elvira
Sì malvagio!

Don Giovanni
Don Ottavio!

Don Ottavio
Sì signore.

Don Giovanni
(A Donna Anna.)
Ah credete!

Donna Anna, Zerlina e Masetto
Traditore!

Tutti salvo Don Giovanni e Leporello
Tutto tutto già si sa.

Zerlina, Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto
Trema trema, scellerato.

Saprà tosto il mondo intero
il misfatto orrendo e nero,
la tua fiera crudeltà.

Odi il tuon de la vendetta,
che ti fischia intorno intorno;
sul tuo capo in questo giorno
il suo fulmine cadrà!

Don Giovanni e Leporello

È confusa la mia / sua testa,
non so / sa più quel ch'io / ch'ei mi / si faccia,
e un'orribile tempesta
minacciando, oddio, mi / lo va.
Ma non manca in me / lui coraggio,
non mi perdo / si perde o mi confondo / si confonde,
se cadesse ancor il mondo
nulla mai temer mi / lo fa.

Atto secondo

Scena prima

Strada. Don Giovanni, Leporello.

[14. Duetto]

Don Giovanni
Eh via buffone,
non mi seccar.

Leporello
No no padrone,
non vo' restar.

Don Giovanni
Sentimi, amico...

Leporello
Vo' andar, vi dico.

Don Giovanni
Ma che ti ho fatto,
che vuoi lasciarmi?

Leporello
Oh niente affatto!
quasi ammazzarmi!

Don Giovanni
Va' che sei matto!
Fu per burlar.

Leporello
Ed io non burlo,
ma voglio andar.
(Va per partire.)

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Leporello.

Leporello
Signore.

Don Giovanni
Vien qui, facciamo pace: prendi.
(Gli dà del danaro.)

Leporello
Cosa?

Don Giovanni
Quattro doppie.

Leporello
Oh sentite,
per questa volta ancora
la cerimonia accetto;
ma non vi ci avvezzate; non credete
di sedurre i miei pari,
come le donne, a forza di danari.

Don Giovanni
Non parliam più di ciò; ti basta l'animo
di far quel ch'io ti dico?

Leporello
Purché lasciam le donne.

Don Giovanni
Lasciar le donne! pazzo!
Lasciar le donne! Sai ch'elle per me
son necessarie più del pan che mangio,
più dell'aria che spiro!

Leporello
E avete core
d'ingannarle poi tutte?

Don Giovanni
È tutto amore.
Chi a una sola è fedele
verso l'altre è crudele; io che in me sento
sì esteso sentimento,
vo' bene a tutte quante.
Le donne poi che calcolar non sanno,
il mio buon natural chiamano inganno.

Leporello
Non ho veduto mai
naturale più vasto e più benigno.
Orsù cosa vorreste?

Don Giovanni
Odi: vedesti tu la cameriera
di Donna Elvira?

Leporello
Io no.

Don Giovanni
Non hai veduto
qualche cosa di bello,
caro il mio Leporello. Ora io con lei
vo' tentar la mia sorte; ed ho pensato,
già che siam verso sera,
per aguzzarle meglio l'appetito,
di presentarmi a lei col tuo vestito.

Leporello
E perché non potreste
presentarvi col vostro?

Don Giovanni
Han poco credito
con gente di tal rango
gli abiti signorili.
(Si cava il proprio abito e si mette quello di Leporello.)
Sbrigati... via...

Leporello
Signor... per più ragioni...

Don Giovanni
(Con collera.)
Finiscila, non soffro opposizioni.
(Leporello si mette l'abito di Don Giovanni.)

Scena seconda

Si fa notte a poco a poco. Don Giovanni, Leporello, Donna Elvira alla finestra.

[15. Terzetto]

Donna Elvira
Ah taci, ingiusto core,
non palpitarmi in seno;
è un empio, è un traditore,
è colpa aver pietà.

Leporello
Zitto; di Donna Elvira,
signor, la voce io sento!

Don Giovanni
Cogliere io vo' il momento:
tu fermati un po' là!
(Don Giovanni si mette dietro Leporello e parla a Donna Elvira.)
Elvira, idolo mio...

Donna Elvira
Non è costui l'ingrato?

Don Giovanni
Sì vita mia, son io
e chiedo carità.

Donna Elvira
(Numi, che strano affetto
mi si risveglia in petto.)

Leporello
(State a veder la pazza
che ancor gli crederà.)

Don Giovanni
Discendi, o gioia bella,
vedrai che tu sei quella
che adora l'alma mia,
pentito io sono già.

Donna Elvira
No non ti credo, o barbaro!

Don Giovanni
(Con affettato dolore.)
Ah credimi, o m'uccido!

Leporello
(A Don Giovanni.)
Se seguitate, io rido.

Don Giovanni
Idolo mio, vien qua.
(Ognuno a parte.)

Donna Elvira
(Dèi! che cimento è questo?

Non so s'io vado o resto!
Ah proteggete voi
la mia credulità.)
(Donna Elvira parte dalla finestra.)

Leporello
(Già quel mendace labbro
torna a sedur costei:
deh proteggete, o dèi,
la sua credulità!)

Don Giovanni
(Spero che cada presto!
Che bel colpetto è questo!
Più fertile talento
del mio, no, non si dà.)
(Allegrissimo.)

[Recitativo secco]

Amico, che ti par?

Leporello
Mi par che abbiate
un'anima di bronzo.

Don Giovanni
Va' là che se' il gran gonzo! Ascolta bene:
quando costei qui viene,
tu corri ad abbracciarla,
falle quattro carezze,
fingi la voce mia: poi con bell'arte
cerca teco condurla in altra parte...

Leporello
Ma signor...

Don Giovanni
(Mette presso il naso una pistola a Leporello.)
Non più repliche!

Leporello
E se poi mi conosce?

Don Giovanni
Non ti conoscerà se tu non vuoi...
Zitto, ell'apre: ehi, giudizio!
(Don Giovanni va in disparte.)

Scena terza

I suddetti, Donna Elvira.

Donna Elvira
Eccomi a voi!

Don Giovanni
Veggiamo che farà.

Leporello
(Che bell'imbroglio!)

Donna Elvira
Dunque creder potrò che i pianti miei
abbian vinto quel cor? Dunque pentito
l'amato Don Giovanni al suo dovere
e all'amor mio ritorna?...

Leporello
Sì carina!

Donna Elvira
Crudele! Se sapeste
quante lagrime e quanti
sospir voi mi costate!

Leporello
Io, vita mia?

Donna Elvira
Voi.

Leporello
Poverina! quanto mi dispiace!

Donna Elvira
Mi fuggirete più?

Leporello
No, muso bello.

Donna Elvira
Sarete sempre mio?

Leporello
Sempre.

Donna Elvira
Carissimo!

Leporello
Carissima! (La burla mi dà gusto.)

Donna Elvira
Mio tesoro!

Leporello
Mia Venere!

Donna Elvira
Son per voi tutta foco!

Leporello
Io tutto cenere.

Don Giovanni
(Il birbo si riscalda.)

Donna Elvira
E non m'ingannerete?

Leporello
No sicuro.

Donna Elvira
Giuratemi.

Leporello
Lo giuro a questa mano
che bacio con trasporto e a quei bei lumi...

Don Giovanni
Ih eh ih eh ah ih: sei morto.

Donna Elvira
(Fugge con Leporello.)
Oh numi!

Don Giovanni
(Finge di uccidere qualcheduno colla spada alla mano etc.)
Ih eh ih eh ah ih! par che la sorte
mi secondi. Veggiamo...
le finestre son queste: ora cantiamo.

[16. Canzonetta]

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,
deh vieni a consolar il pianto mio:
se neghi a me di dar qualche ristoro,
davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.
Tu ch'hai la bocca dolce più che il mèle,
tu che il zucchero porti in mezzo il core,
non esser, gioia mia, con me crudele,
làsciati almen veder, mio bell'amore.

[Recitativo secco]

V'è gente alla finestra: forse è dessa.
Zi zi...

Scena quarta

Don Giovanni, Masetto con contadini armati di spade e di fucili etc.

Masetto
Non ci stanchiamo: il cor mi dice
che trovar lo dobbiam!

Don Giovanni
(Qualcuno parla.)

Masetto
Fermatevi: mi pare
che alcuno qui si muova.

Don Giovanni
(Se non fallo, è Masetto.)

Masetto
(Forte.)
Chi va là? Non risponde.
Animo, schioppo al muso.
(Più forte.)
Chi va là?

Don Giovanni
(Non è solo,
ci vuol giudizio.)
(Cerca imitar la voce di Leporello.)
Amici...
(Non mi voglio scoprir.)
(Come sopra.)
Sei tu Masetto?

Masetto
(In collera.)
Appunto quello! e tu?

Don Giovanni
Non mi conosci? Il servo
son io di Don Giovanni.

Masetto
Leporello!
Servo di quell'indegno cavaliere!

Don Giovanni
Certo, di quel briccone...

Masetto
Di quell'uom senza onore... Ah dimmi un poco
dove possiam trovarlo:
lo cerco con costor per trucidarlo.

Don Giovanni
(Bagatelle!) Bravissimo Masetto!
Anch'io con voi m'unisco
per fargliela a quel birbo di padrone;
ma udite un po' qual è la mia intenzione.

[17. Aria]

Metà di voi qua vadano,
(Accennando a destra.)
e gli altri vadan là,
(Accennando a sinistra.)
e pian pianin lo cerchino:
lontan non fia di qua.

Se un uom e una ragazza
passeggian per la piazza,
se sotto a una finestra
fare all'amor sentite,
ferite pur, ferite;
il mio padron sarà.

In testa egli ha un cappello
con candidi pennacchi,
addosso un gran mantello,
e spada al fianco egli ha.

Andate, fate presto...
(I contadini partono.)
(A Masetto.)
Tu solo vien con me.
Bisogna far il resto,
ed or vedrai cos'è.
(Prende Masetto e parte.)

Scena quinta
Don Giovanni, Masetto.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
(Ritorna in scena conducendo seco per la mano Masetto.)
Zitto! Lascia ch'io senta: ottimamente;
dunque dobbiam ucciderlo!

Masetto
Sicuro.

Don Giovanni
E non ti basteria rompergli l'ossa...
fracassargli le spalle...

Masetto
No, no, voglio ammazzarlo,
vo' farlo in cento brani...

Don Giovanni
Hai buone arme?

Masetto
Cospetto!
Ho pria questo moschetto...
e poi questa pistola...
(Dà il moschetto e la pistola a Don Giovanni.)

Don Giovanni
E poi?

Masetto
Non basta?

Don Giovanni
Eh basta certo. Or prendi
(Batte col rovescio della spada Masetto.)
questa per la pistola...
questa per il moschetto...

Masetto
Ahi ahi!

Don Giovanni
(Minacciandolo colle armi alla mano.)
Taci o t'uccido:
questa per l'ammazzarlo...
questa per farlo in brani...
villano, mascalzon, ceffo da cani.
(Parte.)

Scena sesta

Masetto, poi Zerlina.

Masetto
Ahi ahi la testa mia!
ahi ahi le spalle e il petto!

Zerlina
Mi parve di sentire
la voce di Masetto.

Masetto
Oddio! Zerlina,
Zerlina mia! soccorso!

Zerlina
Cosa è stato?

Masetto
L'iniquo, il scellerato
mi ruppe l'ossa e i nervi!

Zerlina
Oh poveretta me! Chi?

Masetto
Leporello
o qualche diavol che somiglia a lui.

Zerlina
Crudel! Non tel diss'io
che con questa tua pazza gelosia
ti ridurresti a qualche brutto passo?
Dove ti duole?

Masetto
Qui.

Zerlina
E poi?

Masetto
Qui... e ancora qui...

Zerlina
E poi non ti duol altro?

Masetto
Duolmi un poco
questo piè, questo braccio e questa mano.

Zerlina
Via via non è gran mal, se il resto è sano.
Vientene meco a casa,
purché tu mi prometta
d'essere men geloso,
io io ti guarirò, caro il mio sposo.

[18. Aria]

Vedrai carino,
se sei buonino,
che bel rimedio
ti voglio dar.

È naturale,
non dà disgusto,
e lo speciale
non lo sa far.

È un certo antidoto
che porto addosso,
dare tel posso,
se il vuoi provar.

Saper vorresti
dove mi sta?
Sentilo battere
toccami qua.
(Parte.)

Scena settima

Leporello, Donna Elvira, poi Donna Anna, Don Ottavio con servi e lumi. Atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna.

[Recitativo secco]

Leporello
Di molte faci il lume
s'avvicina, o mio ben; stiamo qui un poco
fin che da noi si scosta.

Donna Elvira
Ma che temi,
adorato mio sposo?

Leporello
Nulla... nulla...
certi riguardi... io vo' veder se il lume
è già lontano... (Ah come
da costei liberarmi?)
Rimanti, anima bella...
(S'allontana.)

Donna Elvira

Ah non lasciarmi!

[19. Sestetto]

Sola sola in buio loco
palpitar il cor mi sento,
e m'assale un tal spavento
che mi sembra di morir.

Leporello

(Andando a tentone etc.)
Più che cerco, men ritrovo
questa porta sciagurata;
piano piano, l'ho trovata,
ecco il tempo di fuggir.
(Sbaglia la porta. Entrano vestiti a lutto Donna Anna e Don Ottavio.)

Don Ottavio

Tergi il ciglio, o vita mia,
e da' calma al tuo dolore;
l'ombra, oddio, del genitore
più non vuole il tuo martir.

Donna Anna

Lascia almen alla mia pena
questo picciolo ristoro,
sol la morte, o mio tesoro,
il mio pianto può finir.

Donna Elvira

(Senza esser vista.)
Ah dov'è lo sposo mio?

Leporello

(Dalla porta, senza esser visto.)
Se mi trova, son perduto!

Donna Elvira e Leporello

(Una porta là vegg'io,
cheta cheta
cheto cheto io vo' partir.
(Nel sortire s'incontrano in Zerlina e Masetto.)

Scena ottava

I suddetti, Zerlina e Masetto.

Zerlina e Masetto

Ferma, briccone,
dove ten vai?
(Leporello s'asconde la faccia.)

Donna Anna e Don Ottavio

Ecco il fellone.
Come era qua!
Ah mora il perfido
che m'ha tradito!

Donna Elvira

È mio marito,
pietà, pietà!

Don Ottavio, Zerlina, Donna Anna e Masetto

È Donna Elvira
quella ch'io vedo?
Appena il credo!
(In atto di ucciderlo.)
No no, morrà!

Leporello

(Si scopre e si mette in ginocchio davanti gli altri.)
Perdòn perdono,
signori miei,
quello io non sono,
sbaglia costei.
La vita chiedovi,
per carità!

Tutti salvo Leporello

Dèi! Leporello!
che inganno è questo?
Stupida
Stupido resto,
che mai sarà!

Mille torbidi pensieri
mi s'aggiran pel cervello;
che disordine è mai quello,
che impensata novità!

Leporello

Mille torbidi pensieri
mi si aggiran per la testa;
se mi salvo in tal tempesta
è un prodigio in verità!
(Donna Anna parte coi servi.)

Scena nona

Zerlina, Masetto, Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello.

[Recitativo secco]

Zerlina
Dunque quello sei tu che il mio Masetto
poco fa crudelmente maltrattasti?

Donna Elvira
Dunque tu m'ingannasti, o scellerato,
spacciandoti con me da Don Giovanni?

Don Ottavio
Dunque tu in questi panni
venisti qui per qualche tradimento!

Donna Elvira
A me tocca punirti!

Don Ottavio
Anzi a me!

Don Ottavio
No no, a me!

Masetto
Accoppatelo meco tutti tre.

[20. Aria]

Leporello
Ah pietà, signori miei,
ah pietà, pietà di me,
do ragione a voi, a lei,
ma il delitto mio non è.

Il padron con prepotenza
l'innocenza mi rubò.
Donna Elvira, compatite:
voi capite come andò!

Di Masetto non so nulla,
vel dirà questa fanciulla,
è un'oretta circumcirca
che con lei girando vo.

A voi, signore,
non dico niente,
certo timore...
certo accidente...
di fuori chiaro...
di dentro oscuro...
non c'è riparo...
la porta... il muro...
vo da quel lato,
poi qui celato,
l'affar si sa,
ma s'io sapeva
fuggia per qua.
(Parte.)

Scena decima

Donna Elvira, Zerlina, Masetto, Don Ottavio.

Donna Elvira
Ferma, perfido, ferma...

Masetto
Il birbo ha l'ali ai piedi...

Zerlina
Con qual arte
si sottrasse l'iniquo...

Don Ottavio
Amici miei,
dopo eccessi sì enormi
dubitar non possiam che Don Giovanni
non sia l'empio uccisore
del padre di Donn'Anna. In questa casa
per poche ore fermatevi... un ricorso
vo' far a chi si deve, e in pochi istanti
vendicarvi prometto;
così vuole dover, pietade, affetto.

[21. Aria]

Il mio tesoro intanto
andate a consolar,
e del bel ciglio il pianto
cercate di asciugar.

Ditele che i suoi torti
a vendicar io vado,
che sol di stragi e morti
nunzio voglio io tornar.
(Partono, eccetto Donna Elvira.)

[21a. Recitativo accompagnato ed Aria]

Donna Elvira
In quali eccessi, o numi, in quai misfatti
orribili tremendi
è avvolto il sciagurato!... Ah no, non puote
tardar l'ira del cielo...
la giustizia tardar! Sentir già parmi
la fatale saetta
che gli piomba sul capo!... aperto veggio
il baratro mortal... Misera Elvira,
che contrasto d'affetti in sen ti nasce!...
Per chi questi sospiri e queste ambasce?

[Aria]

Mi tradì quell'alma ingrata,
infelice oddio mi fa;
ma tradita e abbandonata
provo ancor per lui pietà.

Quando sento il mio tormento,
di vendetta il cor favella;
ma se guardo il suo cimento,
palpitando il cor mi va.

Scena undicesima

Loco chiuso. In forma di sepolcreto etc. diverse statue equestri: statua del Commendatore. Don Giovanni entra pel muretto ridendo, indi Leporello.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Ah ah ah, questa è buona:
or lasciala cercar. Che bella notte!
È più chiara del giorno; sembra fatta
per gir a zonzo a caccia di ragazze.
È tardi?
(Guarda sull'orologio.)
Oh ancor non sono
due della notte; avrei
voglia un po' di saper come è finito
l'affar tra Leporello e Donna Elvira:
s'egli ha avuto giudizio...

Leporello
Alfin vuole ch'io faccia un precipizio!

Don Giovanni
È desso; oh Leporello.

Leporello
(Dal muretto.)
Chi mi chiama?

Don Giovanni
Non conosci il padron?

Leporello
Così nol conoscessi!

Don Giovanni
Come birbo?

Leporello
Ah siete voi, scusate.

Don Giovanni
Cosa è stato?

Leporello
Per cagion vostra io fui quasi accoppato.

Don Giovanni
Ebben, non era questo
un onore per te?

Leporello
Signor, vel dono.

Don Giovanni
Via via matto, vien qua che belle cose
ti deggio dir!

Leporello
Ma cosa fate qui?

Don Giovanni
Vien dentro e lo saprai.
Diverse istorielle
che accadute mi son da che partisti
ti dirò un'altra volta: or la più bella
ti vo' solo narrar.

Leporello
Donnesca al certo?

Don Giovanni
C'è dubbio! Una fanciulla
bella giovin galante
per la strada incontrai, le vado appresso,

la prendo per la man, fuggir mi vuole,
dico poche parole, ella mi piglia
sai per chi?

Leporello
Non lo so.

Don Giovanni
Per Leporello.

Leporello
Per me?

Don Giovanni
Per te.

Leporello
Va bene.

Don Giovanni
Per la mano
essa allora me prende...

Leporello
Ancora meglio.

Don Giovanni
M'accarezza, mi abbraccia...
"Caro il mio Leporello...
Leporello mio caro..." Allor m'accorsi
ch'era qualche tua bella.

Leporello
Oh maledetto!

Don Giovanni
Dell'inganno approfitto. Non so come
mi riconosce: grida, sento gente,
a fuggire mi metto, e pronto pronto
per quel muretto in questo loco io monto.

Leporello
E mi dite la cosa
con tale indifferenza!

Don Giovanni
Perché no?

Leporello
Ma se fosse
costei stata mia moglie!

Don Giovanni
(Ride molto forte.)
Meglio ancora!

[Adagio]

Il Commendatore
Di rider finirai pria dell'aurora.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Chi ha parlato?

Leporello
(Con atti di paura.)
Ah qualche anima
sarà dell'altro mondo
che vi conosce a fondo.

Don Giovanni
Taci, sciocco!
(Mette mano alla spada, cerca qua e là pel sepolcreto dando diverse percosse alle statue.)
Chi va là? chi va là?

[Adagio]

Il Commendatore
Ribaldo audace,
lascia a' morti la pace.

[Recitativo secco]

Leporello
Ve l'ho detto.

Don Giovanni
(Con indifferenza e sprezzo.)
Sarà qualcun di fuori
che si burla di noi...
Ehi? del Commendatore
non è questa la statua? Leggi un poco
quella iscrizion.

Leporello
Scusate...
non ho imparato a leggere
a' raggi della luna...

Don Giovanni
Leggi, dico.

Leporello
(Legge.)
"DELL'EMPIO CHE MI TRASSE AL PASSO ESTREMO
QUI ATTENDO LA VENDETTA".
Udiste? Io tremo!

Don Giovanni
O vecchio buffonissimo!
Digli che questa sera
l'attendo a cena meco.

Leporello
Che pazzia! Ma vi par... Oh dèi, mirate
che terribili occhiate egli ci dà.
Par vivo! par che senta!
e che voglia parlar...

Don Giovanni
Orsù va' là
o qui t'ammazzo e poi ti seppellisco.

Leporello
Piano piano, signore, ora ubbidisco.

[22. Duetto]

O statua gentilissima
del gran Commendatore...
Padron, mi trema il core
non posso terminar.

Don Giovanni
Finiscila, o nel petto
ti metto questo acciar.
Che gusto, che spassetto,
lo voglio far tremar.

Leporello
Che impiccio, che capriccio,
io sentomi gelar.
O statua gentilissima,
benché di marmo siate...
(A Don Giovanni.)
Ah padron mio, mirate
che seguita a guardar.

Don Giovanni
Mori!...

Leporello
No no, attendete...
Signor, il padron mio...
badate ben, non io,
vorria con voi cenar.
Ah, ah!

Don Giovanni
Che scena è questa!

Leporello
O ciel, chinò la testa!

Don Giovanni
Va' là che se' un buffone...

Leporello
Guardate ancor, padrone.

Don Giovanni
E che deggio guardar?

A due
Colla marmorea testa
ei fa così, così.

Don Giovanni
Parlate se potete:
verrete a cena?

Il Commendatore
Sì.

Leporello
Mover mi posso appena...
mi manca, o dèi, la lena!
Per carità partiamo,
andiamo via di qui.

Don Giovanni
Bizzarra è inver la scena,
verrà il buon vecchio a cena.
A prepararla andiamo...
partiamo via di qui.
(Partono.)

Scena dodicesima

Camera tetra. Donna Anna, Don Ottavio.

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Calmatevi, idol mio; di quel ribaldo
vedrem puniti in breve i gravi eccessi.
Vendicati sarem.

Donna Anna
Ma il padre, oddio!

Don Ottavio
Convien chinare il ciglio
ai voleri del ciel; respira, o cara,
di tua perdita amara
fia domani un compenso
questo cor, questa mano...
che il mio tenero amor...

Donna Anna
Oh dèi, che dite?...
in sì tristi momenti...

Don Ottavio
E che? vorresti
con indugi novelli
accrescer le mie pene?

[23. Recitativo accompagnato e Rondò]

Crudele!

Donna Anna
Ah no, mio bene,
troppo mi spiace
allontanarti un ben che lungamente
la nostr'alma desia... ma il mondo... oddio...
non sedur la costanza
del sensibil mio core!
Abbastanza per te mi parla amore.

[Rondò]

Non mi dir, bell'idol mio,
che son io crudel con te;
tu ben sai quant'io t'amai,
tu conosci la mia fé.
Calma calma il tuo tormento,
se di duol non vuoi ch'io mora;
forse un giorno il cielo ancora
sentirà pietà di me.

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Ah si segua il suo passo: io vo' con lei
dividere i martiri;
saran meco men gravi i suoi sospiri.
(Parte.)

Scena tredicesima

Sala. Don Giovanni, Leporello, alcuni suonatori, una mensa preparata per mangiare.

[24. Finale]

Don Giovanni
Già la mensa è preparata;
voi suonate, amici cari,
già che spendo i miei danari,
io mi voglio divertir.
Leporello, presto in tavola!
(I servi portano in tavola, mentre Leporello vuol uscire.)

Leporello
Son prontissimo a ubbidir.
(I suonatori cominciano a suonare e Don Giovanni mangia.)

Don Giovanni
Che ti par del bel concerto?

Leporello
È conforme al vostro merto.

Don Giovanni
Ah che piatto saporito!

Leporello
(A parte.)
Ah che barbaro appetito!
Che bocconi da gigante,
mi par proprio di svenir.

Don Giovanni
Nel veder i miei bocconi
gli par proprio di svenir.
Piatto!

Leporello
Servo.

Don Giovanni
Versa il vino!
(Leporello versa il vino nel bicchiere.)
Eccellente marzimino!

Leporello
(Cangia il piatto a Don Giovanni e mangia in fretta etc.)
(Questo pezzo di fagiano
piano piano vo' inghiottir.)

Don Giovanni
(Sta mangiando, quel marrano;
fingerò di non capir.)
(Lo chiama senza guardarlo.)
Leporello!

Leporello
(Risponde colla bocca piena.)
Padron mio...

Don Giovanni
Parla schietto, mascalzone.

Leporello
Non mi lascia una flussione
le parole proferir.

Don Giovanni
Mentre io mangio, fischia un poco.

Leporello
Non so far!

Don Giovanni
(Lo guarda e s'accorge che sta mangiando.)
Cos'è?

Leporello
Scusate.
Sì eccellente è il vostro cuoco
che lo volli anch'io provar.

Don Giovanni
Sì eccellente è il cuoco mio
che lo volle anch'ei provar.

Scena quattordicesima

I suddetti, Donna Elvira, ch'entra disperatamente.

Donna Elvira
L'ultima prova
dell'amor mio
ancor vogl'io
fare con te.
Più non rammento
gl'inganni tuoi,
pietade io sento...

Don Giovanni e Leporello
(Don Giovanni sorge.)
Cos'è? cos'è?

Donna Elvira
(S'inginocchia.)
Da te non chiede
quest'alma oppressa
della sua fede
qualche mercé.

Don Giovanni
Mi maraviglio!
Cosa volete?
(S'inginocchia davanti a Donna Elvira.)
Se non sorgete
non resto in piè!
(Dopo alcun tratto sorgon ambidue.)

Donna Elvira
Ah non deridere
gli affanni miei!

Leporello
(Quasi da piangere
mi fa costei.)

Don Giovanni
Io te deridere?
Cielo! perché?
(Don Giovanni sempre con affettata tenerezza.)
Che vuoi, mio bene?

Donna Elvira
Che vita cangi.

Don Giovanni
Brava!

Donna Elvira
Cor perfido!

Don Giovanni
Lascia ch'io mangi;
e se ti piace
mangia con me.
(Torna a sedere, a mangiare etc.)

Donna Elvira
Rèstati, barbaro,
nel lezzo immondo,
esempio orribile
d'iniquità!

Leporello
Se non si muove
del suo dolore,
di sasso ha il core,
o cor non ha.

Don Giovanni
Vivan le femmine,
viva il buon vino,
sostegno e gloria
d'umanità!

Donna Elvira
(Sorte, poi rientra mettendo un grido orribile, e fugge dall'altra parte.)
Ah!

Don Giovanni e Leporello
Che grido è questo mai!

Don Giovanni
Va' a veder che cosa è stato.

Leporello
(Sorte, e prima di tornare, mette un grido ancor più forte.)
Ah!

Don Giovanni
Che grido indiavolato!
Leporello, che cos'è?

Leporello
(Entra spaventato e chiude l'uscio.)
Ah signor... per carità!...
non andate fuor di qua!...
l'uom di sasso... l'uomo bianco...
ah padrone!... io gelo... io manco...
Se vedeste che figura!
Se sentiste come fa.
Ta ta ta ta ta ta!

Don Giovanni
Non capisco niente affatto:
tu sei matto in verità.
(Battono alla porta.)

Leporello
Ah sentite!

Don Giovanni
Qualcun batte.
Apri...

Leporello
(Tremando.)
Io tremo...

Don Giovanni
Apri, ti dico.

Leporello
Ah...

Don Giovanni
Per togliermi d'intrico
ad aprir io stesso andrò!
(Don Giovanni piglia il lume e va ad aprire etc.)

Leporello
Non vo' più veder l'amico,
pian pianin m'asconderò.
(S'asconde sotto la tavola.)

Scena quindicesima

I suddetti, il Commendatore.

Il Commendatore
Don Giovanni, a cenar teco
m'invitasti, e son venuto.

Don Giovanni
Non l'avrei giammai creduto,
ma farò quel che potrò!
Leporello! un'altra cena
fa' che subito si porti.

Leporello
(Mezzo fuori col capo dalla mensa.)
Ah padron! Siam tutti morti.

Don Giovanni
Vanne, dico...
(Leporello con molti atti di paura esce e va per partire.)

Il Commendatore
Ferma un po'.

Non si pasce di cibo mortale
chi si pasce di cibo celeste.
Altre cure più gravi di queste
altra brama quaggiù mi guidò!

Leporello
La terzana d'avere mi sembra,
e le membra fermar più non so.

Don Giovanni
Parla dunque: che chiedi, che vuoi?

Il Commendatore
Parlo, ascolta, più tempo non ho.

Don Giovanni
Parla, parla: ascoltando ti sto.

Leporello
Ah le membra fermar più non so.

Il Commendatore
Tu m'invitasti a cena,
il tuo dover or sai.
Rispondimi: verrai
tu a cenar meco?

Leporello
(Da lontano tremando.)
Oibò!
Tempo non ha, scusate.

Don Giovanni
A torto di viltate
tacciato mai sarò!

Il Commendatore
Risolvi!

Don Giovanni
Ho già risolto.

Il Commendatore
Verrai?

Leporello
(A Don Giovanni.)
Dite di no.

Don Giovanni
Ho fermo il core in petto:
non ho timor, verrò!

Il Commendatore
Dammi la mano in pegno!

Don Giovanni
Eccola!
(Grida forte.)
Ohimè!

Il Commendatore
Cos'hai?

Don Giovanni
Che gelo è questo mai?

Il Commendatore
Pentiti, cangia vita:
è l'ultimo momento.

Don Giovanni
No no ch'io non mi pento;
(Vuol sciogliersi, ma invano.)
vanne lontan da me.

Il Commendatore
Pentiti, scellerato!

Don Giovanni
No, vecchio infatuato!

Il Commendatore
Pentiti!

Don Giovanni
No.

Il Commendatore e Leporello
Sì.

Don Giovanni
No.

Il Commendatore
Ah tempo più non v'è.
(Foco da diverse parti, tremuoto etc.)

Don Giovanni
Da qual tremore insolito
sento assalir gli spiriti?
donde escono quei vortici
di foco pien d'orror?

Coro
(Di sotterra con voci cupe.)
Tutto a tue colpe è poco.
Vieni, c'è un mal peggior.

Don Giovanni
Chi l'anima mi lacera?
chi m'agita le viscere?
che strazio, ohimè, che smania!
che inferno! che terror!

Leporello
Che ceffo disperato!
che gesti da dannato!
che gridi, che lamenti!
come mi fa terror!
(Il foco cresce. Don Giovanni si sprofonda.)

Coro
Tutto a tue colpe è poco.
Vieni, c'è un mal peggior.
(Resta inghiottito dalla terra.)

Don Giovanni e Leporello
Ah!

Scena ultima

Leporello, Donna Anna, Donna Elvira, Masetto, Zerlina con ministri di giustizia.

Tutti salvo Leporello
Ah dove è il perfido,
dov'è l'indegno?
Tutto il mio sdegno
sfogar io vo'.

Donna Anna
Solo mirandolo
stretto in catene,
alle mie pene
calma darò.

Leporello
Più non sperate...
di ritrovarlo...
più nol cercate,
lontano andò.

Tutti salvo Leporello
Cos'è, favella...

Leporello
Venne un colosso...

Tutti salvo Leporello
Via, presto, sbrigati...

Leporello
Ma se non posso...
tra fumo e foco...
badate un poco...
l'uomo di sasso...
fermate il passo...
giusto là sotto...
diede il gran botto...
giusto là il diavolo
sel trangugiò.

Tutti salvo Leporello
Stelle! che sento!

Leporello
Vero è l'evento.

Donna Elvira e tutti salvo Leporello
Ah certo è l'ombra
che mi / si incontrò!

Don Ottavio
Or che tutti, o mio tesoro,
vendicati siam dal cielo,
porgi porgi a me un ristoro,
non mi far languire ancor.

Donna Anna
Lascia, o caro, un anno ancora
allo sfogo del mio cor.

Don Ottavio e Donna Anna
Al desio di chi m'/t', adora
ceder deve un fido amor.

Donna Elvira
Io men vado in un ritiro
a finir la vita mia.

Zerlina e Masetto
Noi, Masetto,/Zerlina, a casa andiamo,
a cenar in compagnia.

Leporello
Ed io vado all'osteria
a trovar padron miglior.

Leporello, Masetto e Zerlina
Resti dunque quel birbon
con Proserpina e Pluton;
e noi tutti, o buona gente,
ripetiam allegramente
l'antichissima canzon.

Tutti
Questo è il fin di chi fa mal:
e de' perfidi la morte
alla vita è sempre ugual.

Il soggetto

Atto primo

Ouverture. Leporello, servitore di Don Giovanni, fa la sentinella davanti al palazzo del Commendatore: lamentandosi della propria condizione, racconta come il suo padrone stia nel frattempo portando a termine l'ennesima avventura amorosa. Ma ecco che la presunta vittima di Don Giovanni, Donna Anna, appare all'inseguimento del suo assalitore, che cerca di non farsi riconoscere. In difesa della figlia, sopraggiunge il Commendatore che obbliga Don Giovanni a battersi e ne viene mortalmente ferito. Mentre servo e padrone si dileguano nella notte, torna in scena Anna con Don Ottavio: riconosciuto il cadavere del padre, la donna sviene, invano confortata dal fidanzato dal quale esige un giuramento di vendetta.

Ritroviamo Don Giovanni mentre confida a Leporello i suoi progetti amorosi a proposito di una bella dama, ma il suo discorso s'interrompe per l'arrivo di una nuova bellezza che egli si dispone a corteggiare. Si tratta però di Donna Elvira, nobildonna di Burgos da lui già amata e abbandonata, che si è posta alla ricerca del suo seduttore. A stento Don Giovanni riesce a fuggirla, lasciandola con Leporello che le enumera la lunghissima serie delle conquiste del padrone. Nel frattempo un allegro corteo di contadini e contadine festeggia le nozze di Zerlina e Masetto.

Don Giovanni, che si imbatte nella comitiva, adocchia la bella sposa e invita tutti a recarsi nel proprio palazzo, facendo in modo di restare solo con la fanciulla nonostante le proteste di Masetto. La seduzione occupa lo spazio di un duettino ("Là ci darem la mano"), e viene interrotta da Donna Elvira, che ponendo sull'avviso Zerlina la porta via con sé, per tornare però subito dopo denunciando ai sopraggiunti Anna e Ottavio il tradimento di Don Giovanni.

La coppia appare dubbiosa, ma in Anna si è già insinuato il sospetto sull'identità del suo aggressore, che diviene certezza dopo la partenza di Donna Elvira e Don Giovanni: il nobile cavaliere è l'assassino del padre e Don Ottavio deve compiere immediatamente la sua vendetta. Questi, incerto sul da farsi, esprime tutto il suo amore per Anna.

Don Giovanni si va intanto preparando lietamente per la grande festa della sera, mentre Zerlina riesce a blandire l'indignato Masetto protestando la propria innocenza, ma basta la voce di Don Giovanni a turbarla, e il suo sospettoso sposo si nasconde in una nicchia per spiarne il comportamento.

Synopsis

Act I

Ouverture. Leporello, servant to the nobleman Don Giovanni, keeps watch outside the Commendatore's home: while his master is inside the palace attempting to seduce yet another woman, he complains about his condition. All of a sudden, Don Giovanni's alleged victim, Donna Anna, rushes out in pursuit of her attacker, who wears a mask not to be recognized. The Commendatore arrives, trying to protect his daughter; he challenges Don Giovanni to a duel but is mortally wounded. While the master and servant escape, Anna returns with Don Ottavio and, seeing her father lying dead, she almost faints. As her fiancé vainly tries to comfort her, she makes him swear vengeance against the murderer.

Don Giovanni is later seen confiding to Leporello his plans about a beautiful lady, but is interrupted by the arrival of a new beauty. He immediately starts to flirt with her, then realises that she is Donna Elvira, a noblewoman from Burgos he had already seduced and abandoned, who is now seeking revenge on her seducer. Don Giovanni barely manages to escape and leaves her with Leporello, who produces a long catalogue of his master's conquests.

In the meantime, Don Giovanni happens upon a cheerful procession of villagers celebrating the wedding of Zerlina and Masetto. He is immediately attracted to the beautiful bride, and, despite Masetto's protests, he offers to host the celebration at his place in the attempt to distract the peasants and be alone with the girl. His flirt with Zerlina takes up the space of a duet ("Là ci darem la mano" – "There you will give me your hand"), and is interrupted by Donna Elvira, who warns Zerlina and leaves with her. Donna Elvira immediately returns, and when Anna and Ottavio also arrive, she reveals to them that Don Giovanni is a cheater. The couple are doubtful, but Anna is somewhat suspicious about the identity of her attacker and, after Donna Elvira and Don Giovanni leave, she suddenly recognises him as the murderer of her father. Once more she asks Don Ottavio to avenge her. Don Ottavio, not yet convinced, expresses all his love for Anna. Meanwhile, a cheerful Don Giovanni looks forward to an evening of dancing and drinking, while Zerlina protests her innocence to an indignant Masetto, persuading him to forgive her. Yet, when Don Giovanni's voice from

offstage startles her, the suspicious groom hides in a niche to spy on her behaviour. Don Giovanni renews his attempt to seduce Zerlina, but Masetto's arrival thwarts his plan. Three mysterious masquers (the disguised Donna Elvira, Donna Anna and Ottavio), invited by Leporello, join the party, determined to put an end to Don Giovanni's misdeeds. In the palace, the dancing begins: Don Giovanni asks his servant to distract Masetto while he dances with Zerlina, leading her offstage. But the girl reacts, and her screams abruptly interrupt the party. Don Giovanni tries to blame Leporello, but nobody is fooled. Confronted by the guests, Don Giovanni, once again, manages to slip away.

Act II

Tired of the indignities he suffers at the hands of his master, Leporello tries to leave, but Don Giovanni convinces him to stay by an offering of money Don Giovanni, now in love with Donna Elvira's maid, orders the servant to swap clothes. When Elvira comes to the window, he hides behind the disguised Leporello and convinces her of his love. When the noblewoman leaves with the servant, Don Giovanni serenades her maid, but is interrupted by Masetto and a band of peasants looking for revenge. Still posing as Leporello, Don Giovanni sends them off in various directions, then, left alone with Masetto, he beats him up. Zerlina consoles her bruised and battered groom with a loving aria. In the meantime, while he is trying to lose Donna Elvira, Leporello runs into Zerlina, Masetto, Donna Anna and Don Ottavio, who mistake him for Don Giovanni and lash out at him. Elvira begs them to spare him, claiming him as "her husband". Fearing for his life, Leporello reveals his true identity: everybody is amazed and disappointed, and Leporello runs off . Now finally convinced of Don Giovanni's misdeeds, Don Ottavio decides to go to the authorities, while Donna Elvira fears a divine punishment will be meted out to her beloved. Wandering in a graveyard, Don Giovanni meets up with Leporello and tells him about his latest escapade, but a sepulchral voice rebukes him. The otherworldly warning comes from the statue of the slain Commendatore. Don Giovanni scornfully urges Leporello to invite the statue to dinner, and, to the servant's horror, the statue nods in acceptance. After legally proceeding against Don Giovanni, Ottavio pressures Donna Anna to marry him, but she is in pain about the loss of her father and,

Don Giovanni rinnova il tentativo di seduzione verso Zerlina, ma la comparsa di Masetto lo costringe a differire i suoi piani. Alla festa si accingono a intervenire anche tre maschere, in realtà sono Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio, che raccolgono l'invito di Leporello, decisi a porre fine alle malefatte del suo padrone: nel sontuoso palazzo si aprono intanto le danze, e Don Giovanni, dopo aver lasciato al servo il compito di distrarre Masetto, balla con Zerlina e la trascina via con sé. Ma la contadina reagisce con un grido che interrompe bruscamente la festa. Invano Don Giovanni tenta di gettare ogni colpa su Leporello, la coalizione contro di lui si fa unanime, ed egli è costretto a dileguarsi nuovamente.

Atto secondo

Leporello, stanco delle angherie subite, vuole lasciare il padrone, ma una piccola somma lo convince a restare. Don Giovanni, invaghito della cameriera di Donna Elvira, impone al servo uno scambio di abiti: approfittando del travestimento, inganna la stessa Elvira che si era affacciata al balcone e, celandosi dietro il mascherato Leporello, la convince del suo amore. Partita la nobildonna con il servo, Don Giovanni canta una serenata alla cameriera, ma viene interrotto da Masetto e da alcuni contadini in cerca di vendetta. Fingendosi Leporello, dà loro false indicazioni, quindi, restato solo con Masetto, lo riempie di schiaffi. Sarà Zerlina a consolare il malcapitato sposo con un'aria amorosa. Nel frattempo Leporello tenta invano di liberarsi di Donna Elvira, ma si imbatte in Zerlina, Masetto, Donna Anna e Don Ottavio che, scambiatolo per Don Giovanni, si scagliano su di lui, mentre Elvira chiede invano pietà per il "marito". Leporello, per salvarsi, svela la sua vera identità suscitando negli altri stupore e delusione, quindi riesce a fuggire. Don Ottavio non ha più dubbi sulle colpe di Don Giovanni e decide di rivolgersi alle autorità, mentre Donna Elvira paventa la punizione divina nei confronti dell'amante. Don Giovanni è nel frattempo capitato in un cimitero: mentre fa al reincontrato Leporello il resoconto di un'ennesima avventura galante, una voce sepolcrale lo ammonisce. Il messaggio ultraterreno proviene dalla statua del Commendatore. Don Giovanni, per burla, esorta Leporello a invitarla a cena, ottenendo in risposta un assenso che ne provoca il turbamento. Don Ottavio, effettuati i ricorsi legali contro Don Giovanni, chiede a Donna Anna di sposarlo,

ma la fidanzata desidera differire le nozze a causa del suo cocente dolore e della sconvenienza sociale della richiesta. Nel suo palazzo, Don Giovanni cena allegramente e ascolta musica con Leporello: sopraggiunge Elvira che lo esorta invano a cambiare vita e, partita la donna, è la stessa statua del Commendatore a fare il suo agghiacciante ingresso nella sala. Don Giovanni la fronteggia con coraggio, ma rifiuta di pentirsi e viene sprofondato fra le fiamme sotto gli occhi atterriti di Leporello. Giungono infine gli avversari di Don Giovanni chiedendo giustizia ma, dopo aver ascoltato la narrazione di Leporello, ognuno fa progetti per il futuro e con una breve morale sul destino dei malvagi si chiude l'opera.

(Tratto da: Loredana Lipperini, *Don Giovanni. Il potere della seduzione, la musica, il mito*, Roma, Castelvecchi, 2006, pp. 122-125.)

thinking it inappropriate to marry so soon, puts off the wedding. In his castle Don Giovanni, served by Leporello, revels in a great meal with musical entertainment, when Elvira arrives and urges him to change his life. Once the woman has gone, the statue of the Commendatore makes a blood-curdling entrance. Don Giovanni brazenly confronts it, but, when he refuses to repent, is consumed by the flames of hell under the eyes of horror-stricken Leporello. Don Giovanni's pursuers appear asking for justice, but find only Leporello, who describes his master's fate. They thus announce their plans for the future, and deliver the moral of the opera about the terrible fate of evildoers.

(From: Loredana Lipperini, *Don Giovanni. Il potere della seduzione, la musica, il mito*, Roma, Castelvecchi, 2006, pp. 122-125.)

Così fan tutte

o sia La scuola degli amanti

dramma giocoso in due atti su libretto di Lorenzo Da Ponte
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

(prima rappresentazione Vienna, Burgtheater, 26 gennaio 1790)
Edizione Alkor/Baerenreiter, Kassel
(Rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Fiordiligi	Ana Maria Labin
Dorabella	José Maria Lo Monaco
Guglielmo	Robert Gleadow
Ferrando	Anicio Zorzi Giustiniani
Despina	Miriam Albano
Don Alfonso	Christian Federici

direttore Tais Conte Renzetti
regia Ivan Alexandre
scene e costumi Antoine Fontaine
luci Ivan Alexandre, Antoine Fontaine

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
fortepiano Lars Henrik Johansen

Coro 1685 dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" di Ravenna
direttore Antonio Greco

assistente alla regia Romain Gilbert
assistente alle scene e costumi Roland Fontaine
assistente alle luci Stephane Lebel
movimenti coreografici Natalie Van Parys
direttore di palcoscenico Nathalie Plotka
maestro di sala Davide Cavalli
maestro di palcoscenico Filippo Bittasi
maestro ai sovratitoli Silvia Gentilini

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giulia Nonni
responsabili trucco e parrucco Natasha Mazzelli, Sandy Orosco Pereira
trucco e parrucco Doriana Giancaterina, Irma Scaringi, Alexa Cannarozzi, Martina Gaeta, Valentina Gianettoni, Beatrice Rizzoni
calzature Epoca s.r.l.

produzione Drottningholms Slottsteater di Stoccolma
in coproduzione con Château de Versailles Spectacles di Parigi
ripresa da Opéra National de Bordeaux, Gran Teatro del Liceu Barcellona e Château de Versailles Spectacles,
Teatro Alighieri di Ravenna, Teatro Galli di Rimini e Teatro Verdi di Salerno

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins
Elena Nunziante**
Sofia Cipriani
Francesco Ferrati
Elena Sofia Ferrante
Giulio Franchi
Giulia Zoppelli
Francesca Vanoncini
Bianca Pianesi
Sofia Ceci
Simone Molino

violini secondi second violins
Oleksandra Zinchenko*
Alice Parente
Umberto Frisoni
Valerio Quaranta
Matilde Berto
Elisa Catto
Valeria Francia
Maria Cristina Pellicanò
Sabrina Di Maggio

viole violas
Francesco Zecchi*
Davide Mosca
Francesco Paolo Morello
Diego Romani
Novella Bianchi
Tommaso Morano

violoncelli cellos
Matteo Bodini*
Giovannella Berardengo
Mariachiara Gaddi
Massimiliano Fanfoni

contrabbassi basses
Leonardo Cafasso*
Sebastiano Barbieri
Claudio Cavallin

flauti flutes
Chiara Picchi*
Denise Fagiani

oboi oboes
Linda Sarcuni*
Dmitro Gudyma

clarinetti clarinets
Riccardo Broggini*
Samuele Di Federico

fagotti bassoons
Leonardo Latona*
Martino Tubertini

corni horns
Federico Fantozzi*
Xavier Soriano Cambra

trombe trumpets
Pietro Sciutto*
Matteo Novello

timpani timpani
Federico Moscano

** spalla
* prime parti

Coro 1685 dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" di Ravenna

soprani sopranos
Elisabetta Agostini
Teresa Berardi
Ida Nardi
Anna Rigotti
Laura Rigotti
Ester Venturi
Marta Venturi

contralti altos
Giulia Bedeschi
Chiara Carolina Casadio
Giuliana Casazza
Maria Cobarrubias
Giulia Aurora Forlani
Sveva Pia Laterza
Cecilia Marcucci
Erica Righetto

tenori tenors
Domenico Bevilacqua
Michele Casadio
Gabriel De Pace
Francesco Franco
Claudio Rigotti
Pierfrancesco Venturi

bassi basses
Roberto Cornelli
Massimo Santarelli
Stefano Sintoni
Amerigo Spano
Marcello Zinzani

Personaggi

Fiordiligi, *dama ferrarese abitante in Napoli, sorella di Dorabella* soprano
Dorabella, *dama ferrarese abitante in Napoli, sorella di Fiordiligi* soprano
Guglielmo, *amante di Fiordiligi, ufficiale* baritono
Ferrando, *amante di Dorabella, ufficiale* tenore
Despina, *cameriera* soprano
Don Alfonso, *vecchio filosofo* basso

Coro di Soldati.
Coro di Servi.
Coro di Marinai.

La scena si finge in Napoli.

Atto primo

[Ouverture]

Scena prima

Bottega di caffè.
Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso.

[N. 1 Terzetto]

Ferrando
La mia Dorabella
capace non è:
fedel quanto bella
il cielo la fé.

Guglielmo
La mia Fiordiligi
tradirmi non sa:
uguale in lei credo
costanza e beltà.

Don Alfonso
Ho i crini già grigi,
ex cathedra parlo;
ma tali litigi
finiscano qua.

Ferrando e Guglielmo
No, detto ci avete
che infide esser ponno,
provar cel dovete,
se avete onestà.

Don Alfonso
Tai prove lasciamo...

Ferrando e Guglielmo
No, no, le vogliamo:
o, fuori la spada,
rompiam l'amistà.
(Metton mano alla spada.)

Don Alfonso
(a parte)
O pazzo desire!
Cercar di scoprire
quel mal che, trovato
meschini ci fa.

Ferrando e Guglielmo
(a parte)
Sul vivo mi tocca
chi lascia di bocca
sortire un accento
che torto le fa.

[Recitativo]

Guglielmo
Fuor la spada! Scegliete
qual di noi più vi piace.

Don Alfonso
(placido)
Io son uomo di pace,
e duelli non fo, se non a mensa.

Ferrando
O battervi, o dir subito
perché d'infedeltà le nostre amanti
sospettate capaci!

Don Alfonso
Cara semplicità, quanto mi piaci!

Ferrando
Cessate di scherzar, o giuro al cielo!...

Don Alfonso
Ed io, giuro alla terra,
non scherzo, amici miei.
Solo saper vorrei
che razza d'animali
son queste vostre belle,
se han come tutti noi carne, ossa e pelle,
se mangian come noi, se veston gonne,
alfin, se dee, se donne son...

Ferrando e Guglielmo
Son donne,
ma... son tali, son tali...

Don Alfonso
E in donne pretendete
di trovar fedeltà?
Quanto mi piaci mai, semplicità!

[N. 2 Terzetto]

Don Alfonso
(scherzando)
È la fede delle femmine
come l'araba fenice:
che vi sia, ciascun lo dice;
dove sia, nessun lo sa.

Ferrando
(con fuoco)
La fenice è Dorabella!

Guglielmo
(con fuoco)
La fenice è Fiordiligi!

Don Alfonso
Non è questa, non è quella,
non fu mai, non vi sarà.

[Recitativo]

Ferrando
Sciocchezze di poeti!

Guglielmo
Scempiaggini di vecchi!

Don Alfonso
Orbene, udite:
ma senza andar in collera.
Qual prova avete voi che ognor costanti
vi sien le vostre amanti;
chi vi fé sicurtà che invariabili
sono i lor cori?

Ferrando
Lunga esperienza...

Guglielmo
Nobil educazion...

Ferrando
Pensar sublime...

Guglielmo
Analogia d'umor...

Ferrando
Disinteresse...

Guglielmo
Immutabil carattere...

Ferrando
Promesse...

Guglielmo
Proteste...

Ferrando
Giuramenti...

Don Alfonso
Pianti, sospir, carezze, svenimenti.
Lasciatemi un po' ridere...

Ferrando
Cospetto!
Finite di deriderci?

Don Alfonso
Pian piano:
e se toccar con mano
oggi vi fo che come l'altre sono?

Guglielmo
Non si può dar!

Ferrando
Non è!

Don Alfonso
Giochiam!

Ferrando
Giochiamo!

Don Alfonso
Cento zecchini.

Guglielmo
E mille, se volete.

Don Alfonso
Parola...

Ferrando
Parolissima.

Don Alfonso
E un cenno, un motto, un gesto
giurate di non far di tutto questo
alle vostre Penelopi.

Ferrando
Giuriamo.

Don Alfonso
Da soldati d'onore.

Guglielmo
Da soldati d'onore.

Don Alfonso
E tutto quel farete
ch'io vi dirò di far.

Ferrando
Tutto!

Guglielmo
Tuttissimo!

Don Alfonso
Bravissimi!

Ferrando e Guglielmo
Bravissimo,
signor don Alfonsetto!

Ferrando
A spese vostre or ci divertiremo.

Guglielmo
(a Ferrando)
E de' cento zecchini, che faremo?

[N. 3 Terzetto]

Ferrando
Una bella serenata
far io voglio alla mia dea.

Guglielmo
In onor di Citerea
un convito io voglio far.

Don Alfonso
Sarò anch'io de' convitati?

Ferrando e Guglielmo
Ci sarete, sì signor.

Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
E che brindis replicati
far vogliamo al dio d'amor!
(Partono tutti.)

Scena seconda

Giardino sulla spiaggia del mare.
Fiordiligi e Dorabella guardano un ritratto che lor pende al fianco.

[N. 4 Duetto]

Fiordiligi
Ah, guarda, sorella,
se bocca più bella,
se aspetto più nobile
si può ritrovar.

Dorabella
Osserva tu un poco
che fuoco ha ne' sguardi!
Se fiamma, se dardi
non sembran scoccar.

Fiordiligi
Si vede un sembiante
guerriero ed amante.

Dorabella
Si vede una faccia
che alletta e minaccia.

Fiordiligi
Felice son io.

Dorabella
Io sono felice!

Fiordiligi e Dorabella
Se questo mio core
mai cangia desio,

amore mi faccia
vivendo penar!

[Recitativo]

Fiordiligi
Mi par che stamattina volentieri
farei la pazzerella: ho un certo foco,
un certo pizzicor entro le vene...
quando Guglielmo viene, se sapessi
che burla gli vo' far.

Dorabella
Per dirti il vero,
qualche cosa di nuovo
anch'io nell'alma provo: io giurerei
che lontane non siam dagli imenei.

Fiordiligi
Dammi la mano, io voglio astrologarti.
Uh, che bell'Emme! E questo
è un Pi! Va bene: matrimonio presto.

Dorabella
Affè, che ci avrei gusto!

Fiordiligi
Ed io non ci avrei rabbia.

Dorabella
Ma che diavol vuol dir che i nostri sposi
ritardano a venir? Son già le sei...

Fiordiligi
Eccoli.

Scena terza

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso.

Dorabella
Non son essi: è Don Alfonso
l'amico lor.

Fiordiligi
Ben venga
il signor Don Alfonso!

Don Alfonso
Riverisco.

Dorabella
Cos'è? Perché qui solo? Voi piangete?
Parlate, per pietà: che cosa è nato?
L'amante...

Fiordiligi
L'idol mio...

Don Alfonso
Barbaro fato!

[N. 5 Aria]

Vorrei dir, e cor non ho,
balbettando il labbro va.
Fuor la voce uscir non può...
ma mi resta mezza qua.
Che farete? Che farò?
Oh, che gran fatalità!
Dar di peggio non si può.
Ho di voi, di lor pietà!

[Recitativo]

Fiordiligi
Stelle! Per carità, signor Alfonso,
non ci fate morir.

Don Alfonso
Convien armarvi,
figlie mie, di costanza.

Dorabella
O dèi! Qual male
è addivenuto mai, qual caso rio?
Forse è morto il mio bene?

Fiordiligi
È morto il mio?

Don Alfonso
Morti... non son; ma poco men che morti.

Dorabella
Feriti?

Don Alfonso
No.

Fiordiligi
Ammalati?

Don Alfonso
Neppur.

Fiordiligi
Che cosa, dunque?

Don Alfonso
Al marzial campo
ordin regio li chiama.

Dorabella e Fiordiligi
Ohimè, che sento!

Fiordiligi
E partiran?

Don Alfonso
Sul fatto.

Dorabella
E non v'è modo
d'impedirlo?

Don Alfonso
Non v'è.

Fiordiligi
Né un solo addio?...

Don Alfonso
Gli infelici non hanno
coraggio di vedervi.
Ma se voi lo bramate,
son pronti...

Dorabella
Dove son?

Don Alfonso
Amici, entrate.

Scena quarta

Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso, Ferrando e Guglielmo in abito da viaggio.

[N. 6 Quintetto]

Guglielmo
Sento, oddio, che questo piede
è restio nel girle avante.

Ferrando
Il mio labbro palpitante
non più detto pronunziar.

Don Alfonso
Nei momenti più terribili
sua virtù l'eroe palesa.

Fiordiligi e Dorabella
Or che abbiam la nuova intesa,
a voi resta a fare il meno.
Fate core: a entrambe in seno
immergeteci l'acciar.

Ferrando e Guglielmo
Idol mio, la sorte incolpa,
se ti deggio abbandonar.

Dorabella
Ah, no, no, non partirai!

Fiordiligi
No, crudel, non te ne andrai!

Dorabella
Voglio pria cavarmi il core!

Fiordiligi
Pria ti vo' morire ai piedi!

Ferrando
(*piano a Don Alfonso*)
(Cosa dici?)

Guglielmo
(*piano*)
(Te n'avvedi?)

Don Alfonso
(*piano*)
(Saldo, amico: *finem lauda*!)

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
Il destin così defrauda
le speranze de' mortali.
Ah, chi mai fra tanti mali,
chi mai può la vita amar?

[Recitativo]

Guglielmo
Non piangere, idol mio.

Ferrando
Non disperarti,
adorata mia sposa.

Don Alfonso
Lasciate lor tal sfogo: è troppo giusta
la cagion di quel pianto.

Fiordiligi
Chi sa s'io più ti veggio!
(Gli amanti si abbracciano teneramente.)

Dorabella
Chi sa se più ritorni!

Fiordiligi
Lasciami questo ferro: ei mi dia morte,
se mai barbara sorte
in quel seno a me caro...

Dorabella
Morrei di duol, d'uopo non ho d'acciaro.

Ferrando e Guglialmo
Non farmi, anima mia,
quest'infausti presagi;
proteggeran gli dei
la pace del tuo cor ne' giorni mei.

[N. 7 Duettino]

Al fato dan legge
quegli occhi vezzosi;
Amor li protegge,
né i loro riposi
le barbare stelle
ardiscon turbar.
Il ciglio sereno,
mio bene, a me gira;
felice al tuo seno
io spero tornar.

[Recitativo]

Don Alfonso
(La commedia è graziosa, e tutti e due
fan ben la loro parte.)
(Si sente un tamburo in distanza)

Ferrando
O cielo! Questo
è il tamburo funesto,
che a divider mi vien dal mio tesoro.

Don Alfonso
Ecco, amici, la barca.

Fiordiligi
Io manco.

Dorabella
Io moro.

Scena quinta

Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo, Soldati e Popolani.

[N. 8 Coro]

Marcia militare in qualche distanza. Arriva una barca alla sponda; poi entra nella scena una truppa di Soldati, accompagnata da Uomini e Donne.

Coro
Bella vita militar!
Ogni dì si cangia loco,
oggi molto, doman poco,
ora in terra ed or sul mar.
Il fragor di trombe e pifferi;
lo sparar di schioppi e bombe
forza accresce al braccio e all'anima,
vaga sol di trionfar.
Bella vita militar!

[Recitativo]

Don Alfonso
Non v'è più tempo, amici: andar conviene
ove il destino, anzi il dover v'invita.

Fiordiligi
Mio cor...

Dorabella
Idolo mio...

Ferrando
Mio ben...

Guglielmo
Mia vita...

Fiordiligi
Ah, per un sol momento...

Don Alfonso
Del vostro reggimento
già è partita la barca.
Raggiungerla convien coi pochi amici
che su legno più lieve
attendendo vi stanno.

Ferrando e Guglielmo
Abbracciami, idol mio!

Fiordiligi e Dorabella
Muoio d'affanno.

[N. 8a Recitativo (Quintetto)]

Fiordiligi
(piangendo)
Di scrivermi ogni giorno
giurami, vita mia!

Dorabella
(piangendo)
Due volte ancora
tu scrivimi, se puoi...

Ferrando
Sii certa, o cara.

Guglielmo
Non dubitar, mio bene.

Don Alfonso
(Io crepo, se non rido!)

Fiordiligi
Sii costante a me sol...

Dorabella
Serbati fido.

Ferrando
Addio!

Guglielmo
Addio!

Fiordiligi e Dorabella
Addio!

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando e Guglielmo
Mi si divide il cor, bell'idol mio!
Addio, addio, addio!

[N. 9 Coro]

Coro
Bella vita militar!
Ogni dì si cangia loco,
oggi molto, doman poco,
ora in terra ed or sul mar.

Il fragor di trombe e pifferi,
lo sparar di schioppi e bombe
forza accresce al braccio e all'anima,
vaga sol di trionfar.

Bella vita militar!
(Le amanti restano immobili sulla sponda del mare; la barca allontanasi fra suon di tamburi ecc.)

Scena sesta

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso.

[Recitativo]

Dorabella
(in atto di chi rinviene da un letargo)
Dove son?

Don Alfonso
Son partiti.

Fiordiligi
Oh, dipartenza
crudelissima! amara!

Don Alfonso
Fate core,
carissime figliuole.
(da lontano facendo motto col fazzoletto)
Guardate, da lontano
vi fan cenno con mano i cari sposi.

Fiordiligi
Buon viaggio, mia vita!

Dorabella
Buon viaggio!

Fiordiligi
O dèi, come veloce
se ne va quella barca! Già sparisce!
Già, non si vede più! Deh, faccia il cielo
ch'abbia prospero corso.

Dorabella
Faccia che al campo giunga
con fortunati auspici.

Don Alfonso
E a voi salvi gli amanti, a me gli amici.

[N. 10 Terzettino]

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso
Soave sia il vento,
tranquilla sia l'onda,
ed ogni elemento
benigno risponda
ai nostri desir.
(Partono le due donne.)

Scena settima

Don Alfonso solo.

Don Alfonso
Non son cattivo comico! Va bene:
al concertato loco i due campioni
di Ciprigna e di Marte
mi staranno attendendo: or senza indugio
raggiungerli conviene... Quante smorfie...
quante buffonerie...
Tanto meglio per me:
cadran più facilmente;
questa razza di gente è la più presta
a cangiarsi d'umore. Oh, poverini!
Per femmina giocar cento zecchini?
"Nel mare solca e nell'arena semina
e il vago vento spera in rete accogliere
chi fonda sue speranze in cor di femina."

Scena ottava

Camera gentile con diverse sedie, un tavolino ecc. Tre porte: due laterali, una di mezzo.
Despina sola che frulla il cioccolatte.

Despina
Che vita maledetta
è il far la cameriera!
Dal mattino alla sera
si fa, si suda, si lavora, e poi
di tanto che si fa nulla è per noi.
È mezz'ora che sbatto;
il cioccolatte è fatto, ed a me tocca
restar ad odorarlo a secca bocca?
Non è forse la mia come la vostra,
o garbate signore,
che a voi dessi l'essenza e a me l'odore?
Perbacco, vo' assaggiarlo!
Com'è buono!
(si forbe la bocca)
Vien gente.
O ciel, son le padrone!

Scena nona

Despina, Fiordiligi e Dorabella ch'entrano disperatamente.

Despina
(presenta il cioccolatte sopra una guantiera)
Madame, ecco la vostra colazione.
(Dorabella gitta tutto a terra)
Diamine! Cosa fate?

Fiordiligi
Ah!

Dorabella
Ah!
(si cavano entrambe tutti gli ornamenti donneschi ecc.)

Despina
Che cosa è nato?

Fiordiligi
Ov'è un acciaro?
Un veleno dov'è?

Despina
Padrone, dico!...

Dorabella
Ah, scòstati! Paventa il triste effetto
d'un disperato affetto!
Chiudi quelle finestre... odio la luce...
odio l'aria che spiro... odio me stessa...
Chi schernisce il mio duol, chi mi consola...
Deh, fuggi, per pietà: lasciami sola!

[N. 11 Aria]

Smanie implacabili
che m'agitate,
dentro quest'anima
più non cessate
finché l'angoscia
mi fa morir.
Esempio misero
d'amor funesto
darò all'Eumenidi,
se viva resto,
col suono orribile
de' miei sospir!
(Dorabella e Fiordiligi si mettono a sedere in disparte, da forsennate.)

[Recitativo]

Despina
Signora Dorabella,
signora Fiordiligi,
ditemi: che cosa è stato?

Dorabella
Oh, terribil disgrazia!

Despina
Sbrigatevi, in buon'ora!

Fiordiligi
Da Napoli partiti
sono gli amanti nostri.

Despina
(ridendo)
Non c'è altro?
Ritorneran.

Dorabella
Chi sa!

Despina
(come sopra)
Come, chi sa?
Dove son iti?

Dorabella
Al campo di battaglia.

Despina
Tanto meglio per loro.
Li vedrete tornar carchi d'alloro.

Fiordiligi
Ma ponno anche perir.

Despina
Allora, poi
tanto meglio per voi.

Fiordiligi
(sorge arrabbiata)
Sciocca! che dici?

Despina
La pura verità: due ne perdete,
vi restan tutti gli altri.

Fiordiligi
Ah, perdendo Guglielmo
mi pare ch'io morrei!

Dorabella
Ah, Ferrando perdendo
mi par che viva a seppellirmi andrei.

Despina
Brave, vi par, ma non è ver: finora
non vi fu donna che d'amor sia morta.
Per un uomo morir! Altri ve n'hanno
che compensano il danno.

Dorabella
E credi che potria
altr'umo amar chi s'ebbe per amante
un Guglielmo, un Ferrando?

Despina
Han gli altri ancora
tutto quello ch'han essi.
Un uom adesso amate,

un altro n'amerete: uno val l'altro,
perché nessun val nulla.
Ma non parliam di ciò; sono ancor vivi,
e vivi torneran; ma son lontani,
e, piuttosto che in vani
pianti perdere il tempo,
pensate a divertirvi.

Fiordiligi
(con trasporto di collera)
Divertirci?

Despina
Sicuro! E, quel ch'è meglio,
far all'amor come assassine e come
faranno al campo i vostri cari amanti?

Dorabella
Non offender così quelle alme belle,
di fedeltà, d'intatto amore esempi!

Despina
Via, via! Passaro i tempi
da spacciar queste favole ai bambini!

[N. 12 Aria]

In uomini, in soldati
sperare fedeltà?
(ridendo)
Non vi fate sentir, per carità!

Di pasta simile,
son tutti quanti:
le fronde mobili,
l'aure incostanti
han più degli uomini
stabilità.

Mentite lagrime,
fallaci sguardi,
voci ingannevoli,
vezzi bugiardi
son le primarie
lor qualità.

In noi non amano
che 'l lor diletto,
poi ci dispregiano,
neganci affetto,
né val da' barbari
chieder pietà.

Paghiam, o femmine,
d'ugual moneta
questa malefica
razza indiscreta;
amiam per comodo,
per vanità!
La ra la, la ra la,
la ra la, la.
(Partono tutte.)

Scena decima

Don Alfonso, poi Despina.

[Recitativo]

Don Alfonso
Che silenzio! Che aspetto di tristezza
spirano queste stanze! Poverette!
Non han già tutto il torto:
bisogna consolarle. Infin che vanno
i due creduli sposi,
com'io loro commisi, a mascherarsi,
pensiam cosa può farsi...
Temo un po' per Despina... Quella furba
potrebbe riconoscerli... potrebbe
rovesciarmi le macchine... Vedremo...
Se mai farà bisogno
un regaletto a tempo, un zecchinetto
per una cameriera è un gran scongiuro.
Ma per esser sicuro, si potria
metterla in parte a parte del secreto...
Eccellente è il progetto...
la sua camera è questa....
(Batte.)
Despinetta!

Despina
Chi batte?

Don Alfonso
Oh!

Despina
Ih!

Don Alfonso
Despina mia, di te
bisogno avrei.

Despina
Ed io niente di lei.

Don Alfonso
Ti vo' fare del ben.

Despina
A una fanciulla
un vecchio come lei non può far nulla.

Don Alfonso
Parla piano, ed osserva.
(le mostra una moneta d'oro)

Despina
Me la dona?

Don Alfonso
Sì, se meco sei buona.

Despina
E che vorrebbe?
È l'oro il mio giulebbe.

Don Alfonso
Ed oro avrai,
ma ci vuol fedeltà.

Despina
Non c'è altro? Son qua.

Don Alfonso
Prendi, ed ascolta.
Sai che le tue padrone
han perduto gli amanti.

Despina
Lo so.

Don Alfonso
Tutti i lor pianti
tutti i deliri loro anco tu sai.

Despina
So tutto.

Don Alfonso
Orben, se mai,
per consolarle un poco
e trar, come diciam, chiodo per chiodo,
tu ritrovassi il modo
da metter in lor grazia
due soggetti di garbo,
che vorrieno provar, già mi capisci...
c'è una mancia per te di venti scudi,
se li fai riuscir.

Despina
Non mi dispiace
questa proposizione.
Ma con quelle buffone... Basta, udite:
son giovani? Son belli? E, sopra tutto,
hanno una buona borsa
i vostri concorrenti?

Don Alfonso
Han tutto quello
che piacer può alle donne di giudizio.
Li vuoi veder?

Despina
E dove son?

Don Alfonso
Son lì.
Li posso far entrar?

Despina
Direi di sì.
(*Don Alfonso fa entrar gli amanti, che son travestiti*)

Scena undicesima

Don Alfonso, Despina, Ferrando, Guglielmo; poi Fiordiligi e Dorabella.

[N. 13 Sestetto]

Don Alfonso
Alla bella Despinetta
vi presento, amici miei;
non dipende che da lei
consolar il vostro cor.

Ferrando e Guglielmo
(con tenerezza affettata)
Per la man che lieto io bacio,
per quei rai di grazie pieni,
fa' che volga a me sereni
i begli occhi il mio tesor.

Despina
(da sé ridendo)
(Che sembianze! Che vestiti!
Che figure! Che mustacchi!
Io non so se son valacchi,
o se turchi son costor.)

Don Alfonso
(piano a Despina)
Che ti par di quell'aspetto?

Despina
Per parlarvi schietto schietto,
hanno un muso fuor dell'uso,
vero antidoto d'amor.

Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
(sotto voce)
(Or la cosa è appien decisa:
se costei non ci/li ravvisa
non c'è più nessun timor.)

Fiordiligi e Dorabella
(dietro le quinte)
Ehi, Despina! Olà, Despina!

Despina
Le padrone!

Don Alfonso
(a Despina)
Ecco l'istante!
Fa' con arte: io qui m'ascondo.
(Si ritira.)

Fiordiligi e Dorabella
(entrando)
Ragazzaccia tracotante,
che fai, lì, con simil gente?
Falli uscire immantinente,
o ti fo pentir con lor.

Despina, Ferrando e Guglielmo
(Tutti e tre s'inginocchiano)
Ah, madame, perdonate!
Al bel piè languir mirate
due meschin, di vostro merto
spasimanti adorator.

Fiordiligi e Dorabella
Giusti numi! Cosa sento?
Dell'enorme tradimento
chi fu mai l'indegno autor?

Despina, Ferrando e Guglielmo
Deh, calmate quello sdegno!

Fiordiligi e Dorabella
Ah, che più non ho ritegno!
Tutta piena ho l'alma in petto
di dispetto e di terror!
Ah, perdon, mio bel diletto,
Innocente è questo cor.

Despina e Don Alfonso
(Don Alfonso dalla porta)
(sotto voce)
Mi dà un poco di sospetto
quella rabbia e quel furor.

Ferrando e Guglielmo
(sotto voce)
Qual diletto è a questo petto
quella rabbia e quel furor!

[Recitativo]

Don Alfonso
(come entrando)
Che sussurro! Che strepito,
che scompiglio è mai questo! Siete pazze,
care le mie ragazze?
Volete sollevar il vicinato?
Cosa avete? che è nato?

Dorabella
(con furore)
Oh, ciel! Mirate:
uomini in casa nostra?

Don Alfonso
(senza guardarli)
Che male c'è?

Fiordiligi
(con fuoco)
Che male? In questo giorno?
Dopo il caso funesto?

Don Alfonso
Stelle! Sogno o son desto? Amici miei,

miei dolcissimi amici!
Voi qui? Come? Perché? Quando? In qual modo?
Numi! Quanto nel godo!
(sotto voce)
Secondatemi.

Ferrando
Amico Don Alfonso!

Guglielmo
Amico caro!
(Si abbracciano con trasporto.)

Don Alfonso
Oh, bella improvvisata!

Despina
Li conoscete, voi?

Don Alfonso
Se li conosco! Questi
sono i più dolci amici
ch'io m'abbia in questo mondo,
e i vostri ancor saranno.

Fiordiligi
E in casa mia che fanno?

Guglielmo
Ai vostri piedi
due rei, due delinquenti, ecco, madame.
Amor...

Fiordiligi
Numi! Che sento!

Ferrando
Amor, il nume...
sì possente, per voi qui ci conduce.
(Le donne si ritirano; essi le inseguono.)

Guglielmo
Vista appena la luce
di vostre fulgidissime pupille...

Ferrando
...che alle vive faville...

Guglielmo
...farfallette amorose e agonizzanti...

Ferrando
...vi voliamo davanti...

Guglielmo
...ed ai lati, ed a retro...

Ferrando e Guglielmo
...per implorar pietade in flebil metro!

Fiordiligi
Stelle! Che ardir!

Dorabella
Sorella, che facciamo?

Fiordiligi
Temerari! sortite
fuori di questo loco!
(Despina esce impaurita)
E non profani
l'alito infausto degl'infami detti
nostro cor, nostro orecchio e nostri affetti.
Invan per voi, per gli altri invan si cerca
le nostre alme sedur. L'intatta fede
che per noi già si diede ai cari amanti
saprem loro serbar infino a morte,
a dispetto del mondo e della sorte.

[N. 14 Aria]

Come scoglio immoto resta
contro i venti e la tempesta,
così ognor quest'alma è forte
nella fede e nell'amor.

Con noi nacque quella face
che ci piace e ci consola;
e potrà la morte sola
far che cangi affetto il cor.

Rispettate, anime ingrate,
questo esempio di costanza,
e una barbara speranza
non vi renda audaci ancor.
(Van per partire. Ferrando la richiama; Guglielmo richiama l'altra.)

[Recitativo]

Ferrando
Ah non partite!

Guglielmo
(a Dorabella)
Ah barbara restate!
(a Don Alfonso)
Che vi pare?

Don Alfonso
(Aspettate.)
Per carità, ragazze,
non mi fate più far trista figura.

Dorabella
(con fuoco)
E che pretendereste?

Don Alfonso
Eh, nulla... ma mi pare...
che un pochin di dolcezza...
Alfin, son galantuomini,
e sono amici miei.

Fiordiligi
Come! E udire dovrei?

Guglielmo
Le nostre pene, e sentirne pietà!
La celeste beltà degli occhi vostri
la piaga aprì nei nostri
cui rimediar può solo
il balsamo d'amore.
Un solo istante il core aprite, o belle,
a sue dolci facelle, o a voi davanti
spirar vedrete i più fedeli amanti.

[N. 15 Aria]

Non siate ritrosi,
occhietti vezzosi:
due lampi amorosi
vibrate un po' qua.

Felici rendeteci,
amate con noi,
e noi felicissime
faremo anche voi.

Guardate, toccate,
il tutto osservate:
siam due cari matti
siam forti e ben fatti,
e, come ognun vede,
sia merito o caso,
abbiamo bel piede,
bell'occhio, bel naso;

guardate, bel piede,
osservate, bell'occhio,
toccate, bel naso,
il tutto osservate;

e questi mustacchi
chiamare si possono
trionfi degli uomini,
pennacchi d'amor.
(Qui partono le donne.)

Scena dodicesima
Don Alfonso, Ferrando e Guglielmo.

[N. 16 Terzetto]

Don Alfonso
E voi ridete?

Ferrando e Guglielmo
(ridono fortissimo)
Certo, ridiamo.

Don Alfonso
Ma cosa avete?

Ferrando e Guglielmo
Già lo sappiamo.

Don Alfonso
Ridete piano.

Ferrando e Guglielmo
Parlate invano.

Don Alfonso
Se vi sentissero,
se vi scoprissero,
si guasterebbe
tutto l'affar.

Ferrando e Guglielmo
(sforzandosi di non ridere)
Ah, che dal ridere
l'alma dividere,

ah, che le viscere
sento scoppiar.

Don Alfonso
Mi fa da ridere
questo lor ridere,
ma so che in piangere
dèe terminar.

[Recitativo]

Si può sapere un poco
la cagion di quel riso?

Guglielmo
Oh, cospettaccio!
Non vi pare che abbiam giusta ragione,
il mio caro padrone?

Ferrando
(scherzando)
Quanto pagar volete,
e a monte è la scommessa?

Guglielmo
(scherzando)
Pagate la metà!

Ferrando
Pagate solo
ventiquattro zecchini!

Don Alfonso
Poveri innocentini!
Venite qua: vi voglio
porre il ditino in bocca.

Guglielmo
E avete ancora
coraggio di fiatar?

Don Alfonso
Avanti sera
ci parlerem.

Ferrando
Quando volete.

Don Alfonso
Intanto,
silenzio e ubbidienza
fino a doman mattina.

Guglielmo
Siamo soldati, e amiam la disciplina.

Don Alfonso
Orbene, andate un poco
ad attendermi entrambi in giardinetto:
colà vi manderò gli ordini miei.

Guglielmo
Ed oggi non si mangia?

Ferrando
Cosa serve?
A battaglia finita
fia la cena per noi più saporita.

[N. 17 Aria]

Un'aura amorosa
del nostro tesoro
un dolce ristoro
al cor porgerà.

Al cor che nudrito
da speme d'amore
d'un'esca migliore
bisogno non ha.
(Ferrando e Guglielmo partono.)

Scena tredicesima
Don Alfonso solo, poi Despinetta.

[Recitativo]

Don Alfonso
Oh la saria da ridere: sì poche
son le donne costanti in questo mondo;
e qui ve ne son due... Non sarà nulla...
(Entra Despina.)
Vieni vieni, fanciulla, e dimmi un poco
dove sono, e che fan le tue padrone?

Despina
Le povere padrone
stanno nel giardinetto
a lagnarsi coll'aria, e colle mosche
d'aver perso gli amanti.

Don Alfonso
E come credi
che l'affar finirà? Vogliam sperare
che faranno giudizio?

Despina
Io lo farei;
e dove piangon esse io riderei.
Disperarsi, strozzarsi,
perché parte un amante?
Guardate che pazzia!
Se ne pigliano due s'uno va via.

Don Alfonso
Brava! Questa è prudenza!
(Bisogna impuntigliarla.)

Despina
È legge di natura
e non prudenza sola: amor cos'è?
Piacer, comodo, gusto,
gioia, divertimento,
passatempo, allegria: non è più amore
se incomodo diventa:
se invece di piacer nuoce e tormenta.

Don Alfonso
Ma intanto quelle pazze...

Despina
Quelle pazze
faranno a modo nostro. È buon che sappiano
d'esser amate da color.

Don Alfonso
Lo sanno.

Despina
Dunque riameranno.
Diglielo, si suol dire, e lascia fare al diavolo.

Don Alfonso
E come far vuoi perché ritornino
or che partiti sono, e che li sentano
e tentare si lascino
queste tue bestioline?

Despina
A me lasciate
la briga di condur tutta la macchina.
Quando Despina macchina una cosa
non può mancar d'effetto: ho già menati
mill'uomini pel naso,
saprò menar due femmine. Son ricchi
i due Monsieurs Mustacchi?

Don Alfonso
Son ricchissimi!

Despina
Dove son?

Don Alfonso
Sulla strada
attendendo mi stanno.

Despina
Ite, e sul fatto
per la picciola porta
a me riconduceteli: v'aspetto
nella camera mia:
purché tutto facciate
quel ch'io v'ordinerò, pria di domani,
i vostri amici canteran vittoria:
ed essi avranno il gusto, ed io la gloria.
(Partono.)

Scena quattordicesima

Giardinetto gentile. Due sofà d'erba ai lati.
Fiordiligi e Dorabella.

[N. 18 Finale]

Fiordiligi e Dorabella
Ah, che tutta in un momento
si cangiò la sorte mia...
Ah, che un mar pien di tormento
è la vita ormai per me.
Finché meco il caro bene
mi lasciar le ingrate stelle,
non sapea cos'eran pene,
non sapea languir cos'è.

Scena quindicesima

Fiordiligi, Dorabella; Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso; poi Despina.

Ferrando e Guglielmo
(dietro le quinte)
Si mora, sì, si mora
onde appagar le ingrate!

Don Alfonso
(dietro le quinte)
C'è una speranza ancora:
non fate, o dèi, non fate!

Fiordiligi e Dorabella
Stelle, che grida orribili!

Ferrando e Guglielmo
Lasciatemi!

Don Alfonso
Aspettate!
(Ferrando e Guglielmo, portando ciascuno una boccetta, entrano seguiti da Don Alfonso.)

Ferrando e Guglielmo
L'arsenico mi liberi
di tanta crudeltà!
(Bevono e gittan via le boccette. Nel voltarsi vedono le due donne)

Fiordiligi e Dorabella
Stelle, un velen fu quello?

Don Alfonso
Veleno buono e bello
che ad essi in pochi istanti
la vita toglierà.

Fiordiligi e Dorabella
Il tragico spettacolo
gelare il cor mi fa.

Ferrando e Guglielmo
Barbare, avvicinatevi;
d'un disperato affetto
mirate il tristo effetto
e abbiate almen pietà.

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
(sotto voce)
Ah, che del sole il raggio
fosco per me diventa.
Tremo le fibre, e l'anima
par che mancar si senta,
né può la lingua o il labbro
accenti articolar!

Don Alfonso
Giacché a morir vicini
sono quei meschinelli,
pietade almeno a quelli
cercate di mostrar.

Fiordiligi e Dorabella
Gente, accorrete, gente!
Nessuno, oddio, ci sente!
Despina!

Despina
(di dentro)
Chi mi chiama?

Fiordiligi e Dorabella
Despina!

Despina
(in scena)
Cosa vedo!
Morti i meschini io credo,
o prossimi a spirar...

Don Alfonso
Ah, che purtroppo è vero!
Furenti, disperati,
si sono avvelenati.
oh, amore singolar!

Despina
Abbandonar i miseri
saria per voi vergogna:
soccorrerli bisogna.

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso
Cosa possiam mai far?

Despina
Di vita ancor dàn segno:
colle pietose mani
fate un po' lor sostegno;
(a Don Alfonso)
e voi con me correte:
un medico, un antidoto
voliamo a ricercar.
(parte con Don Alfonso)

Fiordiligi e Dorabella
Dèi, che cimento è questo!
Evento più funesto
non si potea trovar.

Ferrando e Guglielmo
(Più bella commediola
non si potea trovar!)
Ah!

Fiordiligi e Dorabella
(stando lontano dagli amanti)
Sospiran gli infelici!

Fiordiligi
Che facciamo?

Dorabella
Tu che dici?

Fiordiligi
In momenti sì dolenti,
chi potriali abbandonar?

Dorabella
(si accosta un poco)
Che figure interessanti!

Fiordiligi
(si accosta un poco)
Possiam farci un poco avanti.

Dorabella
Ha freddissima la testa.

Fiordiligi
Fredda fredda è ancora questa.

Dorabella
Ed il polso?

Fiordiligi
Io non gliel sento.

Dorabella
Questo batte lento lento.

Fiordiligi e Dorabella
Ah, se tarda ancor l'aita,
speme più non v'è di vita.

Ferrando e Guglielmo
(sotto voce)
Più domestiche e trattabili
sono entrambe diventate:
sta' a veder che lor pietade
va in amore a terminar.

Fiordiligi e Dorabella
(sotto voce)
Poverini! La lor morte
mi farebbe lagrimar.

Scena sedicesima

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo. Despina travestita da medico e Don Alfonso.

Don Alfonso
Eccovi il medico,
signore belle.

Ferrando e Guglielmo
(Despina in maschera!
Che trista pelle!)

Despina
Salvete amabiles
bones puelles!

Fiordiligi e Dorabella
Parla un linguaggio
che non sappiamo.

Despina
Come comandano,
dunque, parliamo:
so il greco e l'arabo,
so il turco e il vandalo;
lo svevo e il tartaro
so ancor parlar.

Don Alfonso
Tanti linguaggi
per sé conservi.
Quei miserabili
per ora osservi:
preso hanno il tossico,
che si può far?

Fiordiligi e Dorabella
Signor dottore,
che si può far?

Despina
(tocca il polso e la fronte all'uno e all'altro)
Saper bisognami
pria la cagione,
e quinci l'indole
della pozione:
se calda o frigida,
se poca o molta,
se in una volta
ovvero in più.

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso
Preso han l'arsenico,
signor dottore;
qui dentro il bevvero,
la causa è amore,
ed in un sorso
sel mandar giù.

Despina
Non vi affannate,
non vi turbate;
ecco una prova
di mia virtù.

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso
Egli ha di un ferro
la man fornita.

Despina
Questo è quel pezzo
di calamita:
pietra mesmerica,
ch'ebbe l'origine
nell'Alemagna,
che poi sì celebre
là in Francia fu.
(tocca con un pezzo di calamita la testa ai finti infermi e striscia dolcemente i lor corpi per lungo)

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso
Come si muovono,
torcono, scuotono!
In terra il cranio
presto percuotono.

Despina
Ah, lor la fronte
tenete su.

Fiordiligi e Dorabella
Eccoci pronte.
(metton la mano alla fronte dei due amanti)

Despina
Tenete forte!
Coraggio! Or liberi
siete da morte.

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso
Attorno guardano.
Forze riprendono:
ah, questo medico
vale un Perù!

Ferrando e Guglielmo
(sorgono in piedi)
Dove son? Che loco è questo?
Chi è colui? Color chi sono?
Son di Giove innanzi al trono?
Sei tu Palla o Citerea?
No, tu sei l'alma mia dèa:
ti ravviso al dolce viso
e alla man ch'or ben conosco
e che sola è il mio tesor.
(abbraccian le amanti teneramente e bacian loro la mano)

Despina e Don Alfonso
Son effetti ancor del tosco:
non abbiate alcun timor.

Fiordiligi e Dorabella
Sarà ver, ma tante smorfie
fanno torto al nostro onor.

Ferrando e Guglielmo
(Dalla voglia ch'ho di ridere
il polmon mi scoppia or or.)
(alle amanti)
Per pietà, bell'idol mio!

Fiordiligi e Dorabella
Più resister non poss'io.

Ferrando e Guglielmo
Volgi a me le luci liete!

Despina e Don Alfonso
In poch'ore lo vedrete,
per virtù del magnetismo

finirà quel parossismo,
torneranno al primo umor.

Ferrando e Guglielmo
Dammi un bacio, o mio tesoro,
un sol bacio, o qui mi moro!

Fiordiligi e Dorabella
Stelle! Un bacio?

Despina e Don Alfonso
Secondate
per effetto di bontate.

Fiordiligi e Dorabella
Ah, che troppo si richiede
da una fida, onesta amante.
Oltraggiata è la mia fede,
oltraggiato è questo cor!

Despina e Don Alfonso
Un quadretto più giocondo
non si vide in tutto il mondo;
quel che più mi fa da ridere
è quell'ira e quel furor.
Ch'io ben so che tanto foco
cangerassi in quel d'amor.

Ferrando e Guglielmo
(sotto voce)
Un quadretto più giocondo
non s'è visto in questo mondo;
ma non so se finta o vera
sia quell'ira e quel furor.
Né vorrei che tanto foco
terminasse in quel d'amor.

Fiordiligi e Dorabella
Disperati, attossicati,
ite al diavol quanti siete!
Tardi inver vi pentirete,
se più cresce il mio furor!

Atto secondo

Scena prima

Camera.
Fiordiligi, Dorabella e Despina.

[Recitativo]

Despina
Andate là, che siete
due bizzarre ragazze!

Fiordiligi
Oh, cospettaccio!
Cosa pretenderesti?

Despina
Per me nulla.

Fiordiligi
Per chi, dunque?

Despina
Per voi.

Dorabella
Per noi?

Despina
Per voi.
Siete voi donne, o no?

Fiordiligi
E per questo?

Despina
E per questo
dovete far da donne.

Dorabella
Cioè?

Despina
Trattar l'amore *en bagatelle*.
Le occasioni belle
non negliger giammai; cangiar a tempo,
a tempo esser costanti,
coquettizzar con grazia,
prevenir la disgrazia, sì comune
a chi si fida in uomo,
mangiar il fico e non gittare il pomo.

Fiordiligi
(Che diavolo!) Tai cose
falle tu, se n'hai voglia.

Despina
Io già le faccio.
Ma vorrei che anche voi
per gloria del bel sesso
faceste un po' lo stesso: per esempio,
i vostri Ganimedi
son andati alla guerra; infin che tornano
fate alla militare: reclutate.

Dorabella
Il cielo ce ne guardi.

Despina
Eh che noi siamo in terra, e non in cielo!
Fidatevi al mio zelo: già che questi
forastieri v'adorano,
lasciatevi adorar. Son ricchi, belli,
nobili, generosi, come fede
fece a voi Don Alfonso; avean coraggio
di morire per voi; questi son merti
che sprezzar non si denno
da giovani qual voi belle e galanti;
che pon star senza amor, non senza amanti.
(Par che ci trovin gusto.)

Fiordiligi
Perbacco, ci faresti
far delle belle cose!
Credi tu che vogliamo
favola diventar degli oziosi?
Ai nostri cari sposi
credi tu che vogliam dar tal tormento?

Despina
E chi dice che abbiate
a far loro alcun torto?

Dorabella
Non ti pare che sia torto bastante,
se noto si facesse
che trattiamo costor?

Despina
Anche per questo
c'è un mezzo sicurissimo:
io voglio sparger fama
che vengono da me.

Dorabella
Chi vuoi che il creda?

Despina
Oh, bella! Non ha forse
merto una cameriera
d'aver due cicisbei? Di me fidatevi.

Fiordiligi
No no: son troppo audaci,
questi tuoi forastieri.
Non ebber la baldanza
fin di chieder dei baci?

Despina
(Che disgrazia!)
Io posso assicurarvi
che le cose che han fatto
furo effetti del tossico che han preso.
Convulsioni, deliri,
follie, vaneggiamenti;
ma or vedrete come son discreti,
manierosi, modesti e mansueti.
Lasciateli venir.

Dorabella
E poi?

Despina
E poi...
caspita! Fate voi!
(L'ho detto che cadrebbero.)

Fiordiligi
Cosa dobbiamo far?

Despina
Quel che volete:
siete d'ossa e di carne, o cosa siete?

[N. 19 Aria]

Una donna a quindici anni
dée saper ogni gran moda,
dove il diavolo ha la coda,
cosa è bene e mal cos'è.

Dée saper le maliziette
che innamorano gli amanti:
finger riso, finger pianti,
inventar i bei perché.

Dée in un momento
dar retta a cento;
colle pupille
parlar con mille,
dar speme a tutti,
sien belli o brutti,
saper nascondersi
senza confondersi,
senza arrossire
saper mentire,
e, qual regina
dall'alto soglio
col posso e voglio
farsi ubbidir.

(Par ch'abbian gusto
di tal dottrina.
Viva Despina
che sa servir!)
(parte)

Scena seconda
Fiordiligi e Dorabella.

[Recitativo]

Fiordiligi
Sorella, cosa dici?

Dorabella
Io son stordita
dallo spirto infernal di tal ragazza.

Fiordiligi
Ma, credimi: è una pazza.
Ti par che siamo in caso
di seguir suoi consigli?

Dorabella
Oh, certo, se tu pigli
pel rovescio il negozio.

Fiordiligi
Anzi, io lo piglio
per il suo verso dritto:
non credi tu delitto
per due giovani omai promesse spose
il far di queste cose?

Dorabella
Ella non dice
che facciam alcun mal.

Fiordiligi
È mal che basta
il far parlar di noi.

Dorabella
Quando si dice
che vengon per Despina!

Fiordiligi
Oh tu sei troppo
larga di coscienza! E che diranno
gli sposi nostri?

Dorabella
Nulla:
o non sapran l'affare
ed è tutto finito;
o sapran qualche cosa, e allor diremo
che vennero per lei.

Fiordiligi
Ma i nostri cori?

Dorabella
Restano quel che sono;
per divertirsi un poco e non morire
dalla malinconia,
non si manca di fé, sorella mia.

Fiordiligi
Questo è ver.

Dorabella
Dunque?

Fiordiligi
Dunque, fa' un po' tu;
ma non voglio aver colpa,
se poi nasce un imbroglio.

Dorabella
Che imbroglio nascer deve,
con tanta precauzion? Per altro, ascolta:
per intenderci bene,
qual vuoi sceglier per te de' due Narcisi?

Fiordiligi
Decidi tu, sorella.

Dorabella
Io già decisi.

[N. 20 Duetto]

Prenderò quel brunettino,
che più lepido mi par.

Fiordiligi
Ed intanto io col biondino
vo' un po' ridere e burlar.

Dorabella
Scherzosetta, ai dolci detti
io di quel risponderò.

Fiordiligi
Sospirando, i sospiretti
io dell'altro imiterò.

Dorabella
Mi dirà: ben mio, mi moro!

Fiordiligi
Mi dirà: mio bel tesoro!

Fiordiligi e Dorabella
Ed intanto, che diletto!
Che spassetto io proverò!
(partono e s'incontrano in Don Alfonso)

Scena terza

Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso.

[Recitativo]

Don Alfonso
Ah correte al giardino,
le mie care ragazze! Che allegria!
Che musica! Che canto!
Che brillante spettacolo! Che incanto!
Fateo presto, correte!

Dorabella
Chi diamine esser può?

Don Alfonso
Tosto vedrete.
(Partono tutti.)

Scena quarta

Giardino alla riva del mare, con sedili d'erba e due tavolini di pietra. Barca ornata di fiori, con banda di stromenti. Ferrando e Guglielmo, Despina. Servi riccamente vestiti. Coro di musici ecc.
Poi Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso.

[N. 21 Duetto con coro]

Ferrando e Guglielmo
Secondate, aurette amiche,
secondate i miei desiri,
e portate i miei sospiri
alla dea di questo cor.

Voi che udiste mille volte
il tenor delle mie pene,
ripetete al caro bene
tutto quel che udiste allor.

Coro
Secondate, aurette amiche,
il desir di sì bei cor.
(nel tempo del ritornello di questo coro, Ferrando e Guglielmo scendono con catene di fiori. Don Alfonso e Despina li conducono davanti alle due amanti, che resteranno ammutite ed attonite)

[Recitativo]

Don Alfonso
(ai servi che portano un bacile con fiori)
Il tutto deponete
sovra quei tavolini, e nella barca
ritiratevi, amici.

Fiordiligi e Dorabella
Cos'è tal mascherata?

Despina
Animo, via, coraggio: avete perso
l'uso della favella?

Ferrando
Io tremo e palpito
dalla testa alle piante.

Guglielmo
Amor lega le membra a vero amante.

Don Alfonso
(alle donne)
Da brave, incoraggiateli.

Fiordiligi
(agli amanti)
Parlate.

Dorabella
Liberi dite pur quel che bramate.

Ferrando
Madama...

Guglielmo
Anzi, madame...

Ferrando
Parla pur tu.

Guglielmo
No, no, parla pur tu.

Don Alfonso
Oh, cospetto del diavolo!
Lasciate tali smorfie
del secolo passato. Despinetta,
terminiam questa festa:
fa' tu con lei quel ch'io farò con questa.

[N. 22 Quartetto]

(prendendo per mano Dorabella; Despina prende Fiordiligi)
La mano a me date,
movetevi un po'.
(agli amanti)

Se voi non parlate,
per voi parlerò.
Perdono vi chiede
un schiavo tremante:
v'offese, lo vede,
ma solo un istante;
or pena, ma tace...

Ferrando e Guglielmo
...tace,

Don Alfonso
or lasciavi in pace;

Ferrando e Guglielmo
...in pace;

Don Alfonso
non può quel che vuole,
vorrà quel che può.

Ferrando e Guglielmo
(con un sospiro)
...non può quel che vuole,
vorrà quel che può.

Don Alfonso
(alle ragazze)
Su via, rispondete:
guardate, e ridete?

Despina
(si mette davanti le due donne)
Per voi la risposta
a loro darò.
Quello ch'è stato è stato.
Scordiamoci del passato:
rompasi omai quel laccio
segno di servitù.
(Despina prende la mano di Dorabella, Don Alfonso quella di Fiordiligi; e fan rompere il laccio agli amanti, cui mettono al braccio dei medesimi)
A me porgete il braccio,
né sospirate più.

Despina e Don Alfonso
(a parte, sottovoce)
Per carità, partiamo,
quel che san far veggiamo.
Le stimo più del diavolo
s'ora non cascan giù.
(partono)

Scena quinta

Guglielmo al braccio di Dorabella; Ferrando e Fiordiligi senza darsi braccio. Fanno una piccola scena muta, guardandosi, sospirando, ridendo, ecc.)

[Recitativo]

Fiordiligi
Oh, che bella giornata!

Ferrando
Caldetta anziché no.

Dorabella
Che vezzosi arboscelli!

Guglielmo
Certo, certo, son belli:
han più foglie che frutti.

Fiordiligi
Quei viali
come sono leggiadri!
Volete passeggiar?

Ferrando
Son pronto, o cara,
ad ogni vostro cenno.

Fiordiligi
Troppa grazia!

Ferrando
(nel passare a Guglielmo)
(Eccoci alla gran crisi.)

Fiordiligi
Cosa gli avete detto?

Ferrando
Eh, gli raccomandai
di divertirla bene.

Dorabella
Passeggiamo anche noi.

Guglielmo
Come vi piace.
(passeggiano. Dopo un momento di silenzio)
Ahimè!

Dorabella
Che cosa avete?

Guglielmo
Io mi sento sì male,
sì male, anima mia,
che mi par di morire.
(gli altri due fanno scena muta in lontananza)

Dorabella
(Non otterrà nientissimo.)
Saranno rimasugli
del velen che beveste.

Guglielmo
(con fuoco)
Ah che un veleno assai più forte io bevo
in qesti crudi, e focosi
Mongibelli amorosi!
(gli altri due entrano in atto di passeggiare)

Dorabella
Sarà veleno calido:
fatevi un poco fresco.

Guglielmo
Ingrata, voi burlate
ed intanto io mi moro! (Son spariti:
dove diamin son iti?).

Dorabella
Eh, via, non fate...

Guglielmo
Io mi moro, crudele, e voi burlate?

Dorabella
Io burlo! io burlo!

Guglielmo
Dunque,
datemi qualche segno, anima bella,
della vostra pietà.

Dorabella
Due, se volete:
dite quel che far deggio, e lo vedrete.

Guglielmo
(Scherza, o dice davvero?)
(mostrandole un ciondolo)
Questa picciola offerta
d'accettare degnatevi.

Dorabella
Un core?

Guglielmo
Un core: è simbolo di quello
ch'arde, languisce e spasima per voi.

Dorabella
(Che dono prezioso!)

Guglielmo
L'accettate?

Dorabella
Crudele!
Di sedur non tentate un cor fedele.

Guglielmo
(La montagna vacilla:
mi spiace, ma impegnato
è l'onor di soldato.)
V'adoro!

Dorabella
Per pietà...

Guglielmo
Son tutto vostro!

Dorabella
Oh, dèi!

Guglielmo
Cedete, o cara...

Dorabella
Mi farete morir...

Guglielmo
Morremo insieme.
Amorosa mia speme.
L'accettate?

Dorabella
(dopo breve intervallo, con un sospiro)
L'accetto.

Guglielmo
(Infelice Ferrando!) Oh, che diletto!

[N. 23 Duetto]

Il core vi dono,
bell'idolo mio.
Ma il vostro vo' anch'io,
via, datelo a me.

Dorabella
Me 'l date, lo prendo;
ma il mio non vi rendo.
Invan mel chiedete:
più meco ei non è.

Guglielmo
Se teco non l'hai,
perché batte qui?

Dorabella
Se a me tu lo dài,
che mai balza lì?

Dorabella e Guglielmo
È il mio coricino
che più non è meco:
ei venne a star teco,
ei batte così.

Guglielmo
(vuol metterle il core dov'ha il ritratto dell'amante)
Qui lascia il metta.

Dorabella
Ei qui non può star.

Guglielmo
T'intendo, furbetta.

Dorabella
Che fai?

Guglielmo
Non guardar.
(le torce dolcemente la faccia dall'altra parte, le cava il ritratto e vi mette il core)

Dorabella
(Nel petto un Vesuvio
d'avere mi par.)

Guglielmo
(Ferrando meschino!
Possibil non par.)
L'occhietto a me gira.

Dorabella
Che brami?

Guglielmo
Rimira
se meglio può andar.

Dorabella e Guglielmo
Oh, cambio felice
di cori e d'affetti!
Che nuovi diletti,
che dolce penar!
(partono abbracciati)

Scena sesta
Fiordiligi e Ferrando.

Ferrando
Barbara, perché fuggi?

Fiordiligi
Ho visto un aspide,
un'idra, un basilisco!

Ferrando
Ah, crudel, ti capisco!
L'aspide, l'idra, il basilisco, e quanto
i libici deserti han di più fiero,
in me solo tu vedi.

Fiordiligi
È vero, è vero.

Fiordiligi
Tu vuoi tormi la pace.

Ferrando
Ma per farti felice.

Fiordiligi
Cessa di molestarmi!

Ferrando
Non ti chiedo che un guardo.

Fiordiligi
Pàrtiti!

Ferrando
Non sperarlo,
se pria gli occhi men fieri a me non giri.
O ciel, ma tu mi guardi e poi sospiri?

[N. 24 Aria]

(lietissimo)
Ah lo veggio, quell'anima bella
al mio pianto resister non sa;
non è fatta per essere rubella
agli affetti di amica pietà.

In quel guardo, in quei cari sospiri
dolce raggio lampeggia al mio cor.
Già rispondi a' miei caldi desiri,
giù tu cedi al più tenero amor.

Ma, tu fuggi, spietata, tu taci
ed invano mi senti languir!
Ah cessate, speranze fallaci!
La crudel mi condanna a morir.
(parte)

Scena settima
Fiordiligi sola.

Fiordiligi
Ei parte... Senti!... Ah, no: partir si lasci,
si tolga ai sguardi miei l'infausto oggetto
della mia debolezza... A qual cimento
il barbaro mi pose!... Un premio è questo
ben dovuto a mie colpe!... In tale istante
dovea di nuovo amante
i sospiri ascoltar?... L'altrui querele
dovea volger in gioco? Ah, questo core
a ragione condanni, o giusto amore!
Io ardo; e l'ardor mio non è più effetto
d'un amor virtuoso: è smania, affanno,
rimorso, pentimento,
leggerezza, perfidia e tradimento!

[N. 25 Rondò]

Per pietà, ben mio, perdona
all'error d'un'alma amante;
fra quest'ombre e queste piante
sempre ascoso, oh, dio, sarà.

Svenerà quest'empia voglia
l'ardir mio, la mia costanza.
Perderà la rimembranza
che vergogna e orror mi fa.

A chi mai mancò di fede
questo vano, ingrato cor!
Si dovea miglior mercede,
caro bene, al tuo candor.

Scena ottava
Ferrando e Guglielmo.

Ferrando
(lietissimo)
Amico, abbiamo vinto!

Guglielmo
Un ambo, o un terno?

Ferrando
Una cinquina, amico: Fiordiligi
è la modestia in carne.

Guglielmo
Niente meno?

Ferrando
Nientissimo; sta' attento,
e ascolta come fu.

Guglielmo
T'ascolto; di' pur su.

Ferrando
Pel giardinetto,
come eravam d'accordo,
a passeggiar mi metto;
le do il braccio; si parla
di mille cose indifferenti: al fine
viensi all'amor.

Guglielmo
Avanti!

Ferrando
Fingo labbra tremanti,

fingo di pianger, fingo
di morir al suo piè...

Guglielmo
Bravo assai per mia fé!
Ed ella?

Ferrando
Ella da prima
ride, scherza, mi burla...

Guglielmo
E poi?

Ferrando
E poi
finge d'impietosirsi...

Guglielmo
Oh cospettaccio!

Ferrando
Alfin scoppia la bomba:
pura come colomba
al suo caro Guglielmo ella si serba,
mi discaccia superba,
mi maltratta, mi fugge,
testimonio rendendomi, e messaggio,
che una femmina ell'è senza paraggio.

Guglielmo
Bravo tu, bravo io,
brava la mia Penelope!
Lascia un po' ch'io ti abbracci
per sì felice augurio,
o mio fido Mercurio.
(si abbracciano)

Ferrando
E la mia Dorabella?
Come s'è diportata?
(con trasporto)
Oh, non ci ho neppur dubbio! Assai conosco
quella sensibil alma.

Guglielmo
Eppur, un dubbio,
parlandoti a quattr'occhi,
non saria mal, se tu l'avessi!

Ferrando
Come?

Guglielmo
Dico così per dir! (Avrei piacere
d'indorargli la pillola.)

Ferrando
Stelle! Cesse ella forse
alle lusinghe tue? Ah s'io potessi
sospettarlo soltanto!

Guglielmo
È sempre bene
il sospettare un poco in questo mondo.

Ferrando
Eterni dei! Favella: a foco lento
non mi far qui morir. Ma no, tu vuoi
prenderti meco spasso: ella non ama,
non adora che me.

Guglielmo
Certo! Anzi, in prova
di suo amor, di sua fede,
questo bel ritrattino ella mi diede.
(gli mostra il ritratto che Dorabella gli ha dato)

Ferrando
(furente)
Il mio ritratto! Ah, perfida!

Guglielmo
Ove vai?

Ferrando
(come sopra)
A trarle il cor dal scellerato petto,
e a vendicar il mio tradito affetto.

Guglielmo
Férmati!

Ferrando
(risoluto)
No, mi lascia!

Guglielmo
Sei tu pazzo?
Vuoi tu precipitarti

per una donna che non val due soldi?
(Non vorrei che facesse
qualche corbelleria.)

Ferrando
Numi! Tante promesse,
e lagrime, e sospiri, e giuramenti,
in sì pochi momenti
come l'empia obliò?

Guglielmo
Perbacco, io non lo so.

Ferrando
Che fare or deggio?
A qual partito, a qual idea m'appiglio?
Abbi di me pietà: dammi consiglio.

Guglielmo
Amico, non saprei
qual consiglio a te dar.

Ferrando
Barbara! ingrata!
In un giorno!... In poch'ore!...

Guglielmo
Certo, un caso quest'è da far stupore.

[N. 26 Aria]

Donne mie, la fate a tanti,
che, se il ver vi deggio dir,
se si lagnano gli amanti,
li comincio a compatir.

Io vo' bene al sesso vostro,
lo sapete, ognun lo sa:
ogni giorno ve lo mostro,
vi do segno d'amistà.

Ma quel farla a tanti a tanti
m'avvilisce, in verità.

Mille volte il brando presi
per salvar il vostro onor.
Mille volte vi difesi
co' la bocca e più col cor.

Ma quel farla a tanti a tanti
è un vizietto seccator.

Siete vaghe, siete amabili,
più tesori il ciel vi diè,
e le grazie vi circondano
dalla testa fino ai piè.

Ma la fate a tanti a tanti,
che credibile non è.
Ma la fate a tanti a tanti,
che, se gridano gli amanti,
hanno certo un gran perché.
(parte)

Scena nona

Ferrando solo; poi Guglielmo e Don Alfonso.

[Recitativo]

Ferrando
In qual fiero contrasto, in qual disordine
di pensieri e di affetti io mi ritrovo!
Tanto insolito e novo è il caso mio,
che non altri, non io
basto per consigliarmi... Alfonso, Alfonso,
quanto rider vorrai
della mia stupidezza!
Ma mi vendicherò. Saprò dal seno
cancellar quell'iniqua... cancellarla?
Troppo, oddio, questo cor per lei mi parla.

[N. 27 Cavatina]

Tradito, schernito
dal perfido cor,
io sento che ancora
quest'alma l'adora,
io sento per essa
le voci d'amor.
(Qui capita Don Alfonso con Guglielmo e sta a sentire.)

Don Alfonso
Bravo! Questa è costanza!

Ferrando
Andate, o barbaro!
Per voi misero sono.

Don Alfonso
Via, se sarete buono
vi tornerò l'antica calma. Udite:
Fiordiligi a Guglielmo
si conserva fedel, e Dorabella
infedel a voi fu.

Ferrando
Per mia vergogna.

Guglielmo
Caro amico, bisogna
far delle differenze in ogni cosa.
Ti pare che una sposa
mancar possa a un Guglielmo? Un picciol calcolo,
non parlo per lodarmi,
se facciamo tra noi... Tu vedi, amico,
che un poco più di merto...

Don Alfonso
Eh, anch'io lo dico.

Guglielmo
Intanto mi darete
cinquanta zecchinetti.

Don Alfonso
Volontieri.
Pria però di pagar, vo' che facciamo
qualche altra esperienza.

Guglielmo
Come?

Don Alfonso
Abbiate pazienza; infin domani
siete entrambi miei schiavi: a me voi deste
parola da soldati
di far quel ch'io dirò. Venite: io spero
mostrarvi ben che folle è quel cervello
che sulla frasca ancor vende l'uccello.
(partono)

Scena decima

Camera con diverse porte, specchio e tavolini.
Dorabella e Despina; poi Fiordiligi.

Despina
Ora vedo che siete
una donna di garbo.

Dorabella
Invan, Despina,
di resister tentai: quel demonietto
ha un artifizio, un'eloquenza, un tratto
che ti fa cader giù se sei di sasso.

Despina
Corpo di satanasso,
questo vuol dir saper! Tanto di raro
noi povere ragazze
abbiamo un po' di bene,
che bisogna pigliarlo, allor ch'ei viene.
(entra Fiordiligi)
Ma ecco la sorella.
Che ceffo!

Fiordiligi
Sciagurate!
Ecco per colpa vostra
in che stato mi trovo!

Despina
Cosa è nato,
cara madamigella?

Dorabella
Hai qualche mal, sorella?

Fiordiligi
Ho il diavolo che porti
me, te, lei, Don Alfonso, i forestieri
e quanti pazzi ha il mondo!

Dorabella
Hai perduto il giudizio?

Fiordiligi
Peggio, peggio.
Inorridisci: io amo! E l'amor mio
non è sol per Guglielmo.

Despina
Meglio, meglio!

Dorabella
E che sì, che anche tu se' innamorata
del galante biondino?

Fiordiligi
(sospirando)
Ah, purtroppo per noi!

Despina
Ma brava!

Dorabella

Tieni
settanta mille baci:
tu il biondino, io 'l brunetto,
eccoci entrambe spose!

Fiordiligi

Cosa dici!
Non pensi agli infelici
che stamane partir! Ai loro pianti,
alla lor fedeltà più non pensi?
Così barbari sensi
dove, dove apprendesti,
sì diversa da te come ti festi?

Dorabella

Odimi: sei tu certa
che non muoiano in guerra
i nostri vecchi amanti? E allora entrambe
resterem colle man piene di mosche.
Tra un ben certo e un incerto
c'è sempre un gran divario!

Fiordiligi

E se poi torneranno?

Dorabella

Se torneran, lor danno!
Noi saremo allor mogli, noi saremo
lontane mille miglia.

Fiordiligi

Ma non so come mai
si può cangiar in un sol giorno un core.

Dorabella

Che domanda ridicola! Siam donne!
E poi, tu com'hai fatto?

Fiordiligi

Io saprò vincermi.

Despina

Voi non saprete nulla!

Fiordiligi

Farò che tu lo veda.

Dorabella

Credi, sorella, è meglio che tu ceda.

[N. 28 Aria]

È amore un ladroncello,
un serpentello è amor.
Ei toglie e dà la pace,
come gli piace, ai cor.

Per gli occhi al seno appena
un varco aprir si fa,
che l'anima incatena
e toglie libertà.

Porta dolcezza e gusto,
se tu lo lasci far,
ma t'empie di disgusto
se tenti di pugnar.

Se nel tuo petto ei siede,
s'egli ti becca qui,
fa' tutto quel ch'ei chiede,
che anch'io farò così.
(parte con Despina)

Scena undicesima

Fiordiligi sola; poi Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso, che passano senza esser veduti; indi Despina.

Fiordiligi

Come tutto congiura
a sedurre il mio cor! Ma no... si mora
e non si ceda! Errai, quando alla suora
io mi scopersi ed alla serva mia:
esse a lui diran tutto, ed ei, più audace,
fia di tutto capace... agli occhi miei
mai più non comparisca! A tutti i servi
minaccerò il congedo
se lo lascian passar... veder nol voglio,
quel seduttor!

Guglielmo

(sulla porta)

(Bravissima!
La mia casta Artemisia! La sentite?

Fiordiligi

Ma potria Dorabella
senza saputa mia... Piano... un pensiero
per la mente mi passa... In casa mia
restar molte uniformi
di Guglielmo, e Ferrando... Ardir... Despina,
Despina...

Despina
(entrando)
Cosa c'è?

Fiordiligi
Tieni un po' questa chiave, e senza replica,
senza replica alcuna
prendi nel guardaroba, e qui mi porta
due spade, due cappelli, e due vestiti
de' nostri sposi.

Despina
E che volete fare?

Fiordiligi
Vanne; non replicare.

Despina
(Comanda *in abrégé*. Donna Arroganza.)
(parte)

Fiordiligi
Non c'è altro; ho speranza
che Dorabella stessa
seguirà il bell'esempio. Al campo! al campo!
Altra strada non resta,
per serbarci innocenti.

Don Alfonso
(dalla porta a Despina)
(Ho capito abbastanza:
vanne pur, non temer.)

Despina
(che ritorna)
Eccomi.

Fiordiligi
Vanne.
Sei cavalli di posta
voli un servo a ordinar: di' a Dorabella
che parlar le vorrei.

Despina
Sarà servita.
(Questa donna mi par di senno uscita.)
(parte)

Scena dodicesima

Fiordiligi, poi Ferrando. Guglielmo e Don Alfonso nell'altra camera.

Fiordiligi
L'abito di Ferrando
sarà buono per me; può Dorabella
prender quel di Guglielmo: in questi arnesi
raggiungerem gli sposi nostri, al loro
fianco pugnar potremo,
e morir se fa d'uopo.
(Si cava quello che tiene in testa.)
Ite in malora
ornamenti fatali! Io vi detesto.

Guglielmo
(Si può dar un amor simile a questo?)

Fiordiligi
Di tornar non sperate alla mia fronte
prio ch'io torni qui col mio ben; in vostro
loco porrò questo cappello... Oh, come
ei mi trasforma le sembianze e il viso!
Come appena io medesma or mi ravviso!

[N. 29 Duetto]

Tra gli amplessi in pochi istanti
giungerò del fido sposo;
sconosciuta, a lui davanti
in quest'abito verrò.
Oh, che gioia il suo bel core
proverà nel ravvisarmi!

Ferrando
(entrando)
Ed intanto di dolore,
meschinello, io mi morrò.

Fiordiligi
Cosa veggio! Son tradita.
Deh, partite!

Ferrando
Ah, no, mia vita!
(prende la spada dal tavolino, la sfodera, ecc.)
Con quel ferro di tua mano
questo cor tu ferirai,
e se forza, oh dio, non hai,
io la man ti reggerò.

Fiordiligi
Taci, ahimè! Son abbastanza
tormentata ed infelice!

Fiordiligi e Ferrando
(Ah, che omai la mia/sua costanza,
a quei sguardi, a quel che dice,
incomincia a vacillar.)

Fiordiligi
Sorgi, sorgi...

Ferrando
Invan lo credi.

Fiordiligi
Per pietà, da me che chiedi?

Ferrando
Il tuo cor, o la mia morte.
(le prende la mano e gliela bacia)

Fiordiligi
Ah, non son, non son più forte...

Ferrando
Cedi, cara!

Fiordiligi
Dei, consiglio!

Ferrando
(tenerissimamente)
Volgi a me pietoso il ciglio!
In me sol trovar tu puoi
sposo, amante... e più, se vuoi.
Idol mio, più non tardar.

Fiordiligi
(tremando)
Giusto ciel!... Crudel... hai vinto.
Fa' di me quel che ti par.
(Don Alfonso trattiene Guglielmo che vorrebbe uscire)

Fiordiligi e Ferrando
Abbracciamci, o caro bene,
e un conforto a tante pene
sia languir di dolce affetto,
di diletto sospirar.
(partono)

Scena tredicesima
Guglielmo e Don Alfonso, poi Ferrando; indi Despina.

[Recitativo]

Guglielmo
Oh, poveretto me! Cosa ho veduto!
Cosa ho sentito mai.

Don Alfonso
Per carità, silenzio!

Guglielmo
Mi pelerei la barba!
Mi graffierei la pelle!
E darei colle corna entro le stelle!
Fu quella, Fiordiligi! La Penelope,
l'Artemisia del secolo! Briccona,
assassina, furfante, ladra, cagna!

Don Alfonso
Lasciamolo sfogar.

Ferrando
(entrando, lieto)
Ebben!

Guglielmo
Dov'è?

Ferrando
Chi? La tua Fiordiligi?

Guglielmo
La mia Fior... fior di diavolo, che strozzi
lei prima e dopo me!

Ferrando
Tu vedi bene,
v'han delle differenze in ogni cosa...
(ironicamente)
un poco più di merto!

Guglielmo
Ah, cessa, cessa
di tormentarmi; ed una via piuttosto
studiam di castigarle
sonoramente.

Don Alfonso
Io so qual è: sposarle.

Guglielmo
Vorrei sposar piuttosto
la barca di Caronte.

Ferrando
La grotta di Vulcano.

Guglielmo
La porta dell'inferno.

Don Alfonso
Dunque, restate celibi in eterno.

Ferrando
Mancheran forse donne
ad uomin come noi?

Don Alfonso
Non c'è abbondanza d'altro.
Ma l'altre che faran, se ciò fer queste?
In fondo, voi le amate
queste vostre cornacchie spennacchiate.

Guglielmo
Ah, purtroppo!

Ferrando
Purtroppo!

Don Alfonso
Ebben, pigliatele
com'elle son. Natura non potea
fare l'eccezione, il privilegio
di creare due donne d'altra pasta
per i vostri bei musi; in ogni cosa
ci vuol filosofia; venite meco;
di combinar le cose
studierem la maniera.
Vo' che ancor questa sera
doppie nozze si facciano; frattanto,
un'ottava ascoltate:
felicissimi voi, se la imparate.

[N. 30 Archi soli]

Tutti accusan le donne, ed io le scuso
se mille volte al dì cangiano amore;
altri un vizio lo chiama ed altri un uso,
ed a me par necessità del core.
L'amante che si trova alfin deluso
non condanni l'altrui, ma il proprio errore;
giacché, giovani, vecchie, e belle e brutte,
ripetete con me: «Così fan tutte!».

Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
Così fan tutte!

Scena quattordicesima

I suddetti e Despina.

[Recitativo]

Despina
(entrando)
Vittoria, padroncini!
A sposarvi disposte
son le care madame; a nome vostro
loro io promisi che in tre giorni circa
partiarnno con voi: l'ordin mi diero
di trovar un notaio
che stipuli il contratto; alla lor camera
attendendo vi stanno.
Siete così contenti?

Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
Contentissimi.

Despina
Non è mai senza effetto
quand'entra la Despina in un progetto.
(partono)

Scena quindicesima

Sala ricchissima illuminata. Orchestra in fondo. Tavola per quattro persone, con doppieri d'argento ecc.
Quattro servi riccamente vestiti. Despina, poi Don Alfonso.
Coro di servi e di suonatori.

[N. 31 Finale]

Despina
(ai servi)
Fate presto, o cari amici,
alle faci il foco date
e la mensa preparate
con ricchezza e nobiltà!

Delle nostre padroncine
gl'imenei son già disposti.
(ai suonatori)

E voi gite ai vostri posti,
finché i sposi vengon qua.

Coro di servi e suonatori
Facciam presto, o cari amici,
alle faci il fuco diamo
e la mensa prepariamo
con ricchezza e nobiltà.

Don Alfonso
(entrando)
Bravi, bravi! Ottimamente!
Che abbondanza! che eleganza!
Una mancia conveniente
l'un e l'altro a voi darà.
(mentre Don Alfonso canta, i suonatori accordano)

Le due coppie omai si avanzano.
Fate plauso al loro arrivo.
Lieto canto suon giulivo
empia il ciel d'ilarità.

Despina e Don Alfonso
(piano, partendo per diverse porte)
La più bella commediola
non s'è vista, o si vedrà.

Scena sedicesima

I suddetti; Dorabella, Guglielmo, Fiordiligi e Ferrando.
(Mentre s'avanzano, il coro canta, e l'orchestra incomincia una marcia)

Coro
Benedetti i doppi coniugi
e le amabili sposine!
Splenda lor il ciel benefico,
ed a guisa di galline
sien di figli ognor prolifiche,
che le agguagliano in beltà.

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando e Guglielmo
Come par che qui prometta
tutto gioia, e tutto amore!
Della cara Despinetta
certo il merito sarà.

Raddoppiate il lieto suono,
replicate il dolce canto,
e noi qui seggiamo intanto
in maggior giovialità.
(gli sposi mangiano)

Ferrando e Guglielmo
Tutto, tutto, o vita mia,
al mio foco or ben risponde.

Fiordiligi e Dorabella
Pe 'l mio sangue l'allegria
cresce, cresce e si diffonde.

Ferrando e Guglielmo
Sei pur bella!

Fiordiligi e Dorabella
Sei pur vago!

Ferrando e Guglielmo
Che bei rai!

Fiordiligi e Dorabella
Che bella bocca!

Ferrando, Guglielmo, Fiordiligi e Dorabella
(toccando i bicchieri)
Tocca e bevi! Bevi e tocca!

Fiordiligi, Dorabella e Ferrando
E nel tuo, nel mio bicchiero
si sommerga ogni pensiero.
E non resti più memoria
del passato, ai nostri cor.
(le donne bevono)

Guglielmo
(da sé sotto voce)
(Ah, bevessero del tossico!
Queste volpi senza onor!)

Scena diciassettesima

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso; poi Despina travestita da notaio.

Don Alfonso
(entrando)
Miei signori, tutto è fatto:
col contratto nuzïale
il notaio è sulle scale,
e *ipso facto* qui verrà.

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando e Guglielmo
Bravo, bravo! Passi subito!

Don Alfonso
Vo a chiamarlo. Eccolo qua.

Despina
(entrando)
Augurandovi ogni bene,
il notaio Beccavivi
coll'usata a voi sen viene
notarile dignità.

E il contratto stipulato
colle regole ordinarie
nelle forme giudiziarie,
pria tossendo, poi sedendo,
(pel naso)
clara voce leggerà.

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
Bravo, bravo, in verità!

Despina
(pel naso)
Per contratto da me fatto,
si congiunge in matrimonio
Fiordiligi con Sempronio
e con Tizio Dorabella,
sua legittima sorella:
quelle, dame ferraresi;
questi, nobili albanesi.
E, per dote e controdote...

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando e Guglielmo
Cose note, cose note!
Vi crediamo, ci fidiamo!
Soscriviam, date pur qua.
(solamente le due donne sottoscrivono)

Despina e Don Alfonso
Bravi, bravi, in verità!
(La carta resta in man di Don Alfonso. Si sente il tamburo.)

Coro interno
Bella vita militar!
Ogni dì si cangia loco,
oggi molto e doman poco,
ora in terra ed or sul mar.

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando e Guglielmo
Che rumor, che canto è questo?

Don Alfonso
State cheti; io vo a guardar.
(va alla finestra)
Misericordia!
Numi del cielo!
Che caso orribile!
Io tremo! io gelo!
Gli sposi vostri...

Fiordiligi e Dorabella
Lo sposo mio...

Don Alfonso
In questo istante
tornaro, oddio;
ed alla riva
sbarcano già!

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando e Guglielmo
Cosa mai sento!
Barbare stelle!
In tal momento
che si farà?
(I servi portano via la tavola, e i suonatori partono in furia.)

Fiordiligi e Dorabella
Presto, partite!

Ferrando, Guglielmo, Despina e Don Alfonso
Ma se ci/li veggono?

Fiordiligi e Dorabella
Presto, fuggite!

Ferrando, Guglielmo, Despina e Don Alfonso
Ma se ci/li incontrano?
(Don Alfonso conduce Despina in una camera)

Fiordiligi e Dorabella
Là, là; celatevi,
per carità.
(conducono gli amanti in un'altra camera. Essi ne escono, non veduti, e partono)

Fiordiligi e Dorabella
Numi, soccorso!

Don Alfonso
Rasserenatevi...

Fiordiligi e Dorabella
Numi, consiglio!

Don Alfonso
Ritranquillatevi.

Fiordiligi e Dorabella
(quasi frenetiche)
Chi dal periglio
ci salverà?

Don Alfonso
In me fidatevi:
ben tutto andrà.

Fiordiligi e Dorabella
Mille barbari pensieri
tormentando il cor mi vanno,
se discoprono l'inganno,
ah, di noi che mai sarà!

Scena diciottesima

Fiordiligi e Dorabella; Ferrando e Guglielmo con mantelli e cappelli militari; Despina in camera; Don Alfonso.

Ferrando e Guglielmo
Sani e salvi, agli amplessi amorosi
delle nostre fidissime spose
ritorniamo, di gioia esultanti,
per dar premio alla lor fedeltà.

Don Alfonso
Giusti numi! Guglielmo, Ferrando!
Oh, che giubilo! Qui? Come, e quando?

Ferrando e Guglielmo
Richiamati da regio contrordine,
pieno il cor di contento e di gaudio,
ritorniamo alle spose adorabili,
ritorniamo alla vostra amistà.

Guglielmo
(a Fiordiligi)
Ma cos'è quel pallor, quel silenzio?

Ferrando
(a Dorabella)
L'idol mio perché mesto si sta?

Don Alfonso
Dal diletto confuse ed attonite,
mute mute si restano là.

Fiordiligi e Dorabella
(Ah, che al labbro le voci mi mancano:
se non moro, un prodigio sarà.)
(i servi portano un baule)

Guglielmo
Permettete che sia posto
quel baul in quella stanza.
Dei che veggio! Un uom nascosto?
Un notaio? Qui che fa?

Despina
(esce ma senza capello)
Nossignor, non è un notaio;
è Despina mascherata
che dal ballo or è tornata,
e a spogliarsi venne qua.
(Una furba che m'agguagli
dove mai si troverà?)

Ferrando e Guglielmo
(Una furba uguale a questa
dove mai si troverà?)
(Don Alfonso lascia cadere accortamente il contratto sottoscritto dalle donne.)

Fiordiligi e Dorabella
La Despina! La Despina!
Non capisco come va.

Don Alfonso
(piano agli amanti)
Già cader lasciai le carte,
raccoglietele con arte!

Ferrando
Ma che carte sono queste?

Guglielmo
Un contratto nuzïale?

Ferrando e Guglielmo
Giusto ciel! Voi qui scriveste;
contraddirci omai non vale!
Tradimento, tradimento!
Ah, si faccia il scoprimento,

e a torrenti, a fiumi, a mari
indi il sangue scorrerà!
(vanno per entrare nell'altra camera; le donne li arrestano)

Fiordiligi e Dorabella
Ah, signor, son rea di morte,
e la morte io sol vi chiedo.
Il mio fallo tardi vedo,
con quel ferro un sen ferite
che non merita pietà.

Ferrando e Guglielmo
Cosa fu?

Fiordiligi
(additando Don Alfonso e Despina)
Per noi favelli
il crudel, la seduttrice...

Don Alfonso
Troppo vero è quel che dice,
e la prova è chiusa lì.
(accenna alla camera dov'erano entrati prima gli amanti)

Fiordiligi e Dorabella
Dal timor io gelo, io palpito:
perché mai li discoprì?
(Ferrando e Guglielmo entrano un momento in camera, poi sortono senza cappello, senza mantello e senza mustacchi, ma coll'abito finto; e burlano in modo ridicolo le amanti e Despina)

Ferrando
(facendo dei complimenti affettati a Fiordiligi)
A voi s'inchina,
bella damina,
il cavaliere
dell'Albania!

Guglielmo
(a Dorabella)
Il ritrattino
pel coricino,
ecco, io le rendo,
signora mia.

Ferrando e Guglielmo
(a Despina)
Ed al magnetico
signor dottore
rendo l'onore
che meritò.

Fiordiligi, Dorabella e Despina
Stelle! Che veggo!

Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
Son stupefatte!

Fiordiligi, Dorabella e Despina
Al duol non reggo!

Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
Son mezze matte...

Fiordiligi e Dorabella
(accennando a Don Alfonso)
Ecco là il barbaro
che c'ingannò.

Don Alfonso
V'ingannai, ma fu l'inganno
disinganno ai vostri amanti,
che più saggi omai saranno,
che faran quel ch'io vorrò.
(li unisce e li fa abbracciare)

Qua le destre: siete sposi.
Abbracciatevi e tacete.
Tutti quattro ora ridete,
ch'io già risi e riderò.

Fiordiligi e Dorabella
Idol mio, se questo è vero,
colla fede e coll'amore
compensar saprò il tuo core,
adorarti ognor saprò.

Ferrando e Guglielmo
Te lo credo, gioia bella,
ma la prova io far non vo'.

Despina
Io non so se veglio o sogno:
mi confondo, mi vergogno.
Manco mal, se a me l'han fatta,
che a molt'altri anch'io la fo.

Fiordiligi, Dorabella, Despina, Ferrando, Guglielmo e Don Alfonso
Fortunato l'uom che prende
ogni cosa pel buon verso,
e tra i casi e le vicende
da ragion guidar si fa.

Quel che suole altrui far piangere
fia per lui cagion di riso,
e del mondo in mezzo ai turbini
bella calma troverà.

Il soggetto

Synopsis

Act I
In a coffehouse in Naples, two young officers, Guglielmo and Ferrando, are arguing with philosopher Don Alfonso: while they protest the absolute fidelity of their respective sweethearts, the beautiful Fiordiligi and Dorabella, the old sceptic warns them against such dangerous deceptions. The young men are outraged and request a duel to defend their women's honour. The philosopher, instead, wagers a hundred sequins that within a mere twenty-four hours the girls will have betrayed them. The wager is accepted, and the two officers agree to follow Don Alfonso's instructions.
In the garden of their home, Fiordiligi and Dorabella are gazing in adoration at the portraits of their fiancés, but Don Alfonso brings them sad news: the two officers have been called off to war. When the young men come to bid farewell, their meeting with the girls is heart breaking, but their protracted goodbyes and tender promises cause Don Alfonso's hilarity. As the boat with the soldiers sails off to sea, Fiordiligi, Dorabella and Don Alfonso wish them safe travel. The maid Despina, informed by her mistresses of the sad event, invites them not to over-dramatize, and to find consolation in new relationships: the ladies are horrified and leave. Don Alfonso bribes Despina to aid him in his plot, offering her a gold sequin if she helps him introduce into the house "two presentable fellows" who have come to console the two young women. The strange suitors are introduced, and the maid does not recognise Ferrando and Guglielmo disguised as Albanian noblemen, with large mustachios and bizarre clothes. When Fiordiligi and Dorabella rebuke Despina for letting them in, Don Alfonso steps in and claims them as good friends. Fiordiligi, however, insists on her and her sister's unwavering loyalty, and commands respect. Guglielmo clumsily tries to win their favours, but the girls leave in disgust. The two young men are extremely pleased, feeling they have already won the bet, but Don Alfonso warns them: it is too early to crow over victory, and they must still obey his orders for now.

Atto primo
Due giovani ufficiali, Guglielmo e Ferrando, stanno discutendo in un caffè di Napoli col filosofo Don Alfonso: essi sono certi che le rispettive innamorate, Fiordiligi e Dorabella, siano, oltre che belle, assolutamente fedeli. Il vecchio scettico li mette in guardia contro illusioni pericolose, ma i due si indignano e vogliono difendere con un duello l'onore delle loro donne. Il filosofo propone loro una scommessa: se entro ventiquattr'ore riuscirà a dimostrare che le loro ragazze sono infedeli vincerà cento zecchini, altrimenti sarà lui a pagare la posta. Gli ufficiali accettano e si impegnano a seguire tutte le disposizioni di Don Alfonso.
Nel giardino della loro casa, Fiordiligi e Dorabella guardano con adorazione i ritratti dei fidanzati. Don Alfonso reca loro una triste notizia: i due ufficiali sono stati richiamati al campo di battaglia. L'incontro fra le due fanciulle e i giovani, già in assetto di partenza, è straziante, ma i prolungati addii e le tenere promesse suscitano l'ilarità di Don Alfonso. Mentre la barca si allontana, Fiordiligi, Dorabella e Don Alfonso augurano agli ufficiali un viaggio sereno.
La cameriera, Despina, messa al corrente dalle padrone del triste evento, le invita a non drammatizzare e a consolarsi con nuovi amori: le dame si ritirano indignate.
Don Alfonso propone a Despina, offrendole uno zecchino d'oro, di aiutarlo a introdurre in casa "due soggetti di garbo" venuti a consolare le padrone. Lei rimane sbalordita alla vista degli spasimanti: si presentano infatti due nobili albanesi con grandi mustacchi e vesti stravaganti, nei quali la servetta non riconosce Ferrando e Guglielmo. Fiordiligi e Dorabella rimproverano Despina per averli fatti entrare, ma Don Alfonso interviene fingendo di riconoscerli come amici carissimi. Tuttavia Fiordiligi ribadisce l'incrollabile fedeltà sua e della sorella e chiede rispetto. Guglielmo tenta goffamente di ottenere i loro favori, ma le fanciulle se ne vanno disgustate. Ciò rallegra molto i due giovani che si sentono già vincitori della scommessa. Tuttavia Don Alfonso li ammonisce: c'è tempo ancora per cantare vittoria, per ora essi debbono soltanto stare ai suoi ordini.
Despina vanta col filosofo un suo piano infallibile per indurre le padrone a capitolare.
Infatti poco dopo giungono i due albanesi e bevono sotto gli occhi delle esterrefatte fanciulle il contenuto di due bottigliette di (finto) arsenico. Don Alfonso chiede pietà

per i poveretti e corre a cercare un medico, mentre le due sorelle si inteneriscono.
Giunge uno strano dottore (Despina travestita) e tocca con la calamita i "morenti": sostenuti dalle pietose fanciulle, i due spasimanti rinvengono poco a poco. Ferrando si rivolge teneramente a Fiordiligi e Guglielmo a Dorabella e il corteggiamento riprende sempre più focoso fino a che la sconveniente e intempestiva richiesta di un bacio manda le dame su tutte le furie.
La loro sproporzionata reazione è evidentemente indice del loro turbamento e della imminente capitolazione. Dal canto loro, gli "albanesi" cominciano a chiedersi se l'ira delle fanciulle sia finta o vera e a temere il peggio.

Atto secondo

Despina sollecita le padrone a non lasciar perdere le buone occasioni. Per salvare le apparenze, suggerisce di spargere la voce che i forestieri frequentano la casa per incontrarsi con lei. Dorabella è del parere di accettare le visite degli spasimanti solo "per divertirsi un poco e non morire dalla malinconia", Fiordiligi si lascia convincere e concede alla sorella la scelta del corteggiatore. Dorabella sceglie Guglielmo e lascia Ferrando a Fiordiligi, che ne sembra contenta: lo scambio delle coppie è perfetto!
Don Alfonso avverte le dame che gli albanesi hanno organizzato in giardino una serenata in loro onore. I due spasimanti, accompagnati da un coro di musici, chiedono alle "aurette amiche" di recare alle belle sdegnose i loro sospiri. Dorabella cede per prima alle ardenti suppliche di Guglielmo e accetta in regalo un cuore che mette al posto del medaglione con il ritratto di Ferrando. Fiordiligi, anche se profondamente turbata, resiste ancora e trova la forza di ordinare a Ferrando di andarsene ma, rimasta sola, confessa a se stessa di amarlo.
I due giovani fanno il punto della situazione: Guglielmo è molto felice nell'apprendere che la sua Fiordiligi ha respinto l'assalto dell'amico, ma deve confessargli, con malcelata soddisfazione, che Dorabella non è stata altrettanto virtuosa. Ferrando si dispera e progetta di vendicarsi, mentre Guglielmo, certo della vittoria, chiede a Don Alfonso i suoi cinquanta zecchini. Ma ancora il saggio filosofo gli ricorda che il tempo della scommessa non è scaduto.
Fiordiligi è nelle sue stanze in preda a una grande agitazione e, per salvare il proprio onore, decide di raggiungere

Despina boasts to the philosopher that she has a sure-fire plan to get her mistresses to capitulate. Soon the "Albanians" arrive, and swallow what seems to be arsenic before the eyes of the flabbergasted maidens. Don Alfonso pleads for mercy for the poor wretches, and runs off to find a doctor, while the two sisters relent. A strange doctor (Despina in disguise) arrives and uses a magnet to revive the "dying" young men: assisted by the compassionate girls, the two suitors slowly come round. Ferrando sweetly approaches Fiordiligi, and Guglielmo Dorabella; their courtship resumes with even greater passion, but, when the men demand a kiss, this unseemly and ill-timed request infuriates the girls. Such disproportionate reaction is a clear sign of their disturbance: they are about to capitulate. For their part, the "Albanians" begin to wonder whether the girls' wrath is feigned or real, and fear the worst.

Act II

Despina urges the sisters not to let go of good opportunities. In order to save face, she suggests spreading the word that the strangers are after her. Dorabella thinks they can accept visits from their suitors "to amuse themselves a little and not die of melancholy". Fiordiligi is persuaded, and leaves it up to her sister to choose a suitor. Dorabella chooses Guglielmo and leaves Ferrando to Fiordiligi, who seems pleased: the couple swapping is now perfect!
Don Alfonso informs the girls that the Albanians are going to serenade them in the garden. The suitors, with a group of musicians, ask the "friendly breezes" to carry their sighs to the haughty beauties. Dorabella is the first to yield to Guglielmo's passionate pleas, and accepts the gift of a heart she will wear in place of a locket with Ferrando's portrait. Though deeply distraught, Fiordiligi resists and asks Ferrando to leave, but once alone, she admits that she loves him.
The "Albanians" assess the situation: Guglielmo is overjoyed on hearing that his Fiordiligi has rejected his friend's amorous offers, but must confess, with ill-concealed satisfaction, that Dorabella has not been as virtuous. Ferrando despairs and plans revenge, while Guglielmo, certain of a victory, demands his fifty sequins from Don Alfonso. Once again, the wise philosopher reminds him that the time set for their wager has not yet expired.

In her rooms, Fiordiligi is deeply upset and tries to save her own honour by disguising as an officer and going to the military camp to find Guglielmo. Her sister, excited about her new wedding, tries to dissuade her, but in vain. While the girl is preparing to leave, she is met by Ferrando who, mad for revenge, doggedly plays his last cards and pretends to be so desperate as to take his own life. Fiordiligi finally succumbs and falls into his arms. Guglielmo, who has covertly witnessed the scene with Don Alfonso, is furious, and lashes out cursing his unfaithful fiancée. When his friend enters, the two contemplate how they can punish the unfaithful women, but Don Alfonso suggests that they can marry them. The young men reject the idea, but the old philosopher explains that nature makes no exceptions, so they might as well keep their fiancées and accept that "all women are like that".
Despina delivers the good news that the "dear ladies" have agreed to the wedding, and gets ready for a new disguise. The wedding party begins. While the brides and grooms make wishes of happiness, the chorus expresses the humorous wish that the "lovely brides, like hens, be prolific of progeny to equal them in beauty". Alfonso ushers in a notary (Despina in disguise), who draws up a contract for the brides to sign. Directly thereafter, drums and voices are heard in the distance, indicating the return of the officers. The notary and the "Albanians" hurry off to a nearby room, and shortly afterwards, Guglielmo and Ferrando reunite with their "adorable sweethearts", who are strangely silent and trembling in welcoming them back. When Alfonso drops the marriage contract in front of the officers, they pick it up and read it: on seeing the signatures, they fly into a rage. The girls have no option but to admit guilt, and blame the "traitors", Alfonso and Despina. The two young men depart and return moments later in Albanian disguise, handing Ferrando's portrait to Dorabella and the doctor's magnet to Despina. Now everything is clear.
The philosopher has the final say: he urges forgiveness and placates the young couples with rational cynicism: now that illusions are lost, let the weddings take place. His suggestion is welcomed with relief: "Happy is the man who looks / At everything on the right side / And through trials and tribulations / Makes reason his guide."

Guglielmo al campo militare travestita da ufficiale, invano dissuasa dalla sorella già felice per le nuove nozze. Mentre la fanciulla si sta preparando per la partenza, viene raggiunta da Ferrando il quale, pungolato dal desiderio di vendicarsi, giuoca con accanimento le sue ultime carte e si finge così disperato da cercare la morte. Fiordiligi non gli sa più resistere e si abbandona vinta fra le sue braccia.
Guglielmo, che ha assistito di nascosto con Don Alfonso alla scena, è furente e si sfoga imprecando contro la traditrice. Raggiunto dall'amico, cerca con lui il modo di castigare le infedeli e Don Alfonso interviene con un suggerimento: sposarle. I giovani si ribellano all'idea, ma il vecchio filosofo spiega loro che, dal momento che la natura non fa eccezioni, tanto vale tenersi queste donne: così fan tutte.
Despina reca la bella notizia che finalmente le "care madame" sono disposte al matrimonio e si prepara a un nuovo travestimento.
Ha inizio la festa di nozze. Mentre gli sposi si fanno scambievoli auguri di felicità il coro auspica comicamente alle "amabili sposine" di essere "a guisa di galline [...] di figli ognor prolifiche che le agguaglino in beltà". Alfonso introduce un notaio (si tratta ancora di Despina travestita). Si stende il contratto, le dame firmano e subito si odono da lontano voci maschili inneggianti alla vita militare: i due ufficiali stanno per tornare alle loro donne! Gli albanesi fuggono con il notaio nella stanza accanto e, poco dopo, Guglielmo e Ferrando riabbracciano le loro "spose adorabili" che li accolgono tremanti e stranamente silenziose. Su suggerimento di Alfonso, gli ufficiali raccolgono da terra il contratto nuziale e, alla vista delle firme delle loro donne, si adirano terribilmente. Alle fanciulle non resta che ammettere la colpa e chiamare in causa i "traditori" Alfonso e Despina, ma i due giovani entrano nella stanza e ne escono con l'abito albanese, rendendo a Dorabella il ritratto di Ferrando e a Despina la calamita del medico. Ora tutto è chiaro. L'ultima parola spetta al filosofo che unisce le coppie tranquillizzando i giovani amici con il suo razionale cinismo: perdute le illusioni, ora si celebrino le nozze. La proposta è accolta con sollievo da tutti: "Fortunato l'uom che prende / ogni cosa pel buon verso / e fra i casi e le vicende / da ragion guidar si fa".

Settecento ravennate

The Eighteenth-Century in Ravenna

TACITO
PEDE

CVRRVNT
IVCITER

16

DANTIS POETAE SEPVLCRVM

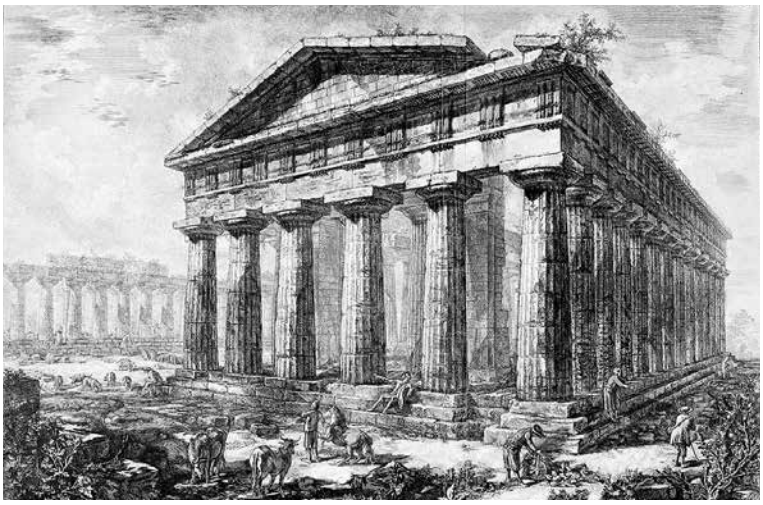
L’architettura ai tempi di Mozart

testo di Massimiliano Casavecchia fotografie di Marco Parollo

Il contesto settecentesco

Un insieme di fenomeni influenzano l’architettura del Settecento, caratterizzata dal passaggio dal Barocco e Rococò al Neoclassicismo; quest’ultimo, contrapposto al primo, ma anche a volte contaminato da esso. A metà del secolo, sotto la spinta illuministica, emerge decisamente una nuova cultura universale.

Il Settecento è un secolo decisivo per il mondo occidentale che vede cambiamenti radicali in campo politico, economico e sociale. È l’epoca della Rivoluzione industriale, della Rivoluzione francese e di quella americana. È il tempo del sapere, dell’Accademia dell’Arcadia appena sorta (1690), della luce che illumina la mente degli uomini. Un’età di transizione con l’affermarsi di una morale civile che rifiuta le manifestazioni estetiche e ideologiche del Seicento e le sue degenerazioni nel Rococò, e che a queste contrappone un’idea di rinnovamento globale fondata sul rigore dei modelli classici, greci e romani.



Architecture in Mozart’s Time

The 18th-Century Context

A combination of factors influenced the architecture of the 18th century, characterised by the transition from Baroque/Rococo to Neoclassicism, with the latter standing in stark contrast to the former, but also, at times, contaminated by it. By mid-century, under the influence of the Enlightenment, a new universal culture clearly emerged.

The 18th century was crucial for the western world, which saw radical changes in the political, economic and social spheres. It was the time of the Industrial Revolution, the French Revolution and the American Revolution. It was the time of knowledge, of the newly founded Arcadia Academy (1690), of the “light that illuminates men’s minds”. It was an age of transition, marked by the emergence and consolidation of a civic ethos that rejected the aesthetic and ideological expressions of the 17th century and its degenerations into Rococo, and contrasted them with an idea of global renovation based on the rigour of classical models – Greek and Roman.

An interest in the past drove royalty, the aristocracy, men of letters, painters, sculptors, musicians and architects to undertake the “grand tour” to set the seal on their artistic, intellectual and sentimental education. Their travel experiences resulted in the narration of places and customs, in the writing of novels, the composition of symphonies, and the drawing of city maps and charts. The signs of an inevitable renewal of society spread across Europe. Politicians, writers and philosophers led the way in shaping a new consciousness. In England, Colen Campbell’s *Vitruvius Britannicus* was printed in 1715, while Thomas Major published *The Ruins of Pæstum,*

Otherwise Posidonia, in Magna Græcia in 1768. In France, Montesquieu's *Persian Letters* appeared in 1721, followed by *The Spirit of Law* in 1748; the *Encyclopédie* of Diderot and d'Alembert was published between 1751 and 1772. In Austria, Fischer von Erlach wrote his *Plan of Civil and Historical Architecture* in 1725. In Germany, Winkelmann's *History of Ancient Art* came out in 1763, while in Italy, Scipione Maffei printed *Verona illustrata* (1731-32). Also in Italy, archaeological excavations flourished, the most important being Herculaneum (1738) and Pompeii (1748), while the engravings of Giovan Battista Piranesi (1720-1778) brought to light the world of antiquity [p. 191].
An interest in architecture and archaeology emerged around mid-century as a consequence, and not a cause, of Neoclassical culture, whose mark is present in all the arts. Neoclassical painting is modelled after such artists as Michelangelo, Raphael and Caravaggio. *La Mort de Marat* (1793), a painting by Frenchman Jacques-Louis David, in representing the synthesis of heroic and revolutionary thought at the end of the 18th century, explicitly hints at the great artists of the previous centuries.
Sculpture, which is best suited for the implementation of the new theories, uses as references the Greek statues known from Roman copies. With *Theseus and the Minotaur* (1781-1783), the Italian Antonio Canova carved in stone the manifesto of the Age of Enlightenment: the triumph of reason over irrationality.
In music, Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) and Beethoven (1770-1827), with their respective research on the classics, were to become the representatives of a rediscovered compositional rigour directly related to Neoclassical architectural principles.
During the 18th century, international relations and the exchange of information were intensified, scientific explorations and educational trips were multiplied. In short, the culture of knowledge became firmly established.

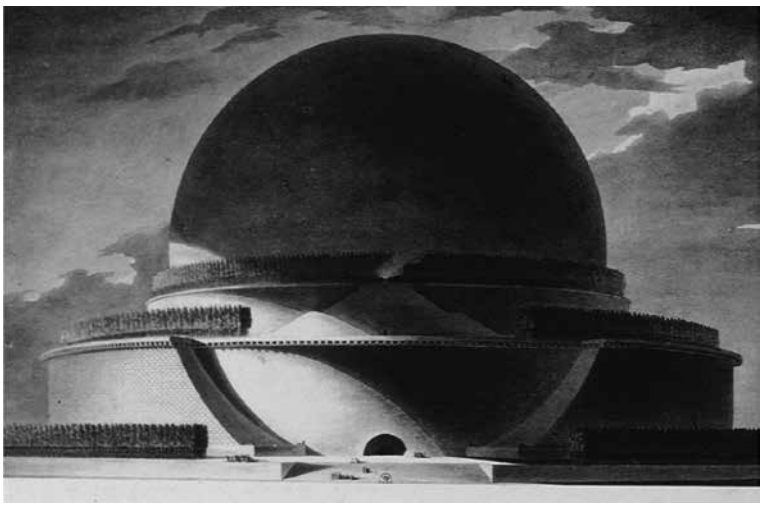
L'interesse per il passato spinge sovrani, dignitari, letterati, pittori, scultori, musicisti e architetti a intraprendere il "grand tour" per arricchire la propria conoscenza. L'esperienza del viaggio viene restituita raccontando luoghi e costumi, scrivendo romanzi, componendo sinfonie, disegnando mappe di città e carte geografiche. I segni di un inderogabile rinnovamento della società si fanno largo in tutto il continente europeo. Politici, scrittori e filosofi guidano la formazione di una nuova coscienza. In Inghilterra, si stampa il *Vitruvius Britannicus* (1715) di Colen Campbell e più tardi Thomas Major pubblica *The Ruins of Pæstum, Otherwise Posidonia, in Magna Græcia* (1768). In Francia escono le *Lettere persiane* (1721) e *Lo spirito delle leggi* (1748) di Montesquieu, seguono Diderot e d'Alembert con l'*Encyclopédie* (1751-1772). In Austria, Fischer von Erlach scrive il *Saggio di un'architettura storica* (1725). In Germania, esce la *Storia dell'arte nell'antichità* (1763) di Winkelmann, mentre in Italia, Scipione Maffei dà alle stampe la *Verona illustrata* (1731-1732). Sempre in Italia fioriscono poi le scoperte archeologiche, tra le quali spiccano gli scavi di Ercolano (1738) e Pompei (1748), e il mondo antico che Giovan Battista Piranesi (1720-1778) porta alla luce con le sue incisioni [p. 191].
**L'interesse per l'architettura e l'archeologia si manifesta verso la metà del secolo quale conseguenza, e non causa, della cultura neoclassica, il cui segno è presente in tutte le arti. La pittura neoclassica assume a modello pittori come Michelangelo, Raffaello e Caravaggio. *La Mort de Marat* (1793), dipinto del francese Jacques-Louis David, nel rappresentare la sintesi del pensiero eroico e rivoluzionario della fine del Settecento, fa esplicito riferimento ai grandi artisti dei secoli precedenti.
La scultura, che meglio si presta all'applicazione delle nuove teorie, assume come riferimenti le statue greche conosciute attraverso le copie romane. L'italiano Antonio Canova con *Teseo e il Minotauro* (1781-1783) scrive nella pietra il manifesto illuminista: il prevalere della ragione sulla irrazionalità.
In campo musicale, Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) e Beethoven (1770-1827), con una ricerca autonoma sul modello dei classici, saranno gli interpreti di un ritrovato rigore compositivo, in diretto rapporto con i partiti architettonici neoclassici.
Nel corso del Settecento si intensificano i rapporti internazionali e lo scambio di informazioni, si moltiplicano le esplorazioni scientifiche e i viaggi di studio. Insomma, la cultura del sapere si afferma con decisione.**

L'architettura neoclassica in Europa

I caratteri del Neoclassicismo architettonico trovano dunque le radici nel fermento che anima il Settecento. Il riferimento alla purezza stilistica dell'architettura greca e alla maestosità di quella romana orienta la nuova ricerca, che si sofferma sulle tipologie e gli stili classici. Si approfondiscono inoltre i rapporti politici della *polis* e quelli fisici dell'*urbs*. La città è assunta come tema fondamentale. Si lavora sul tessuto urbano esistente creando strade, piazze e giardini. Gli ordini, i templi e le basiliche sono i modelli e le regole compositive, gli strumenti per progettare palazzi, chiese, teatri, caserme, ospedali, prigioni e mercati.

L'architettura neoclassica acquista così una precisa identità e, alimentata dal pensiero illuminista, si caratterizza come un movimento in contrasto con la cultura dell'*Ancien Régime*, alla costante ricerca di un linguaggio universale. Alle soluzioni scenografiche e fastose e agli eccessi della decorazione, che avevano segnato tutto il Seicento e la metà del Settecento, l'architettura neoclassica antepone regole, razionalità e semplificazione geometrica.

In Francia, Etienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) ne danno un saggio emblematico, funzionale all'ideologia illuminista: le loro opere, radicalizzando la ricerca della purezza formale, si orientano



Neoclassical Architecture in Europe

The features of architectural Neoclassicism are thus rooted in the ferment that animated the 18th century. The new research, focussing on classical types and styles, was inspired by the stylistic purity of Greek architecture and the majesty of Roman architecture.

The political relations of the *polis* and the physical relations of the *urbs* were also explored. The city became a central concern. Work was done on the existing urban fabric through the creation of streets, squares and gardens. Architectural orders, temples and basilicas provided models and compositional rules, tools for designing palaces, churches, theatres, barracks, hospitals, prisons and markets.

Neoclassical architecture thus acquired a precise identity and, fuelled by the Enlightenment school of thought, stood out as a movement that contrasted the culture of the *Ancien Régime* in a constant search for a universal language. Instead of the scenographic, pompous solutions and the excesses of decoration that had characterized the entire 17th and mid-18th century, Neoclassical architecture preferred rules, rationality and geometric simplification.

In France, Etienne-Louis Boullée (1728-1799) and Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) provide an emblematic example, functional to the ideology of the Enlightenment: their works, radicalizing the pursuit of formal purity, shift focus in favour of pure geometric form, generating unusual aesthetic utopias. Boullée's *Cenotaph for Newton* (1784) [left], with its straightforward reference to the Roman mausoleums of Augustus and Hadrian, is perhaps the most striking example of Revolutionary architecture.

Ledoux, who was more interested in the idea of the city, drew up the project for the Royal Saltworks at Arc-et-Senans (1761), where the industrial building for salt processing was connected with the labourers' quarters, resulting in the design of an ideal city.

In the Napoleonic period, Neoclassicism changed the face of Paris with major urban developments (from the Tuileries to Place de la Concorde, from Rue de Rivoli to Place Vendôme, from the Champs-Élysées

to the Étoile). The Arc de Triomphe de l'Étoile (1806) by Jean Chalgrin, the Church of La Madeleine (1806) by Vignon, or the Arch of the Carousel (1806-1808) by Charles Percier and Pierre-François-Léonard Fontaine became landmarks as well as focal points for the organisation of the urban space.
In Italy, the Royal Palace of Caserta [right] by Luigi Vanvitelli (1752-1845) and the Royal-Ducal Theatre alla Scala by Giuseppe Piermarini (1778) can perhaps be considered as the first great Neoclassical projects.
More architectural and town-planning projects should be mentioned, including the new layout of the Foro Bonaparte in Milan (1800-1801) by Giovanni Antonio Antolini, the design of Piazza del Popolo in Rome (1794-1822) by Giuseppe Valadier, the Foro Gioacchino in Naples (1809), now Piazza del Plebiscito, with the Church of San Francesco di Paola (1817-1846), clearly reminiscent of the Pantheon in Rome [p. 195], by the Swiss architect Piero Bianchi.
In England, the adoption of Neoclassical models was grafted onto the Palladianism of Inigo Jones (1573-1652). The Royal Crescent (1767-1771) by the John Wood, the Elder and John Wood, the Younger, in Bath, is the main example of Georgian architecture in the UK. Also in Bath, Robert Adam realised the Pulteney Bridge (1774); Sir John Soane is the author of the Dulwich Picture Gallery (1815-1817), the first art museum in England; while the design of Buckingham Palace (1826-1889) is by John Nash, who also signed the renovation of Trafalgar Square (1840) and Regent Street (1825), in the heart of London.
Neoclassicism coexists with pre-Romantic sensibilities, often merging with the picturesque, as is evident in the architecture of parks and gardens.
Neoclassicism spread widely in Germany, even though the most prominent achievements were characterised by a pronounced monumentality that seemed to lag behind the progressive instances of other European examples. An obsessive reference to classical models is found in these projects, bordering on copying. The Altes Musem in Berlin (1823-1828) is the work of a leading German architect of the period, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841).

verso la forma geometrica pura, generando singolari utopie estetiche. Il *Cenotafio di Newton* (1784) di Boullée [p. 193] con il diretto riferimento ai monumenti sepolcrali romani di Augusto e Adriano, costituisce forse l'episodio più eclatante dell'architettura rivoluzionaria.
Ledoux, interessato più all'idea di città, elabora il progetto per le Saline reali di Arc-et-Senans (1761), dove il fabbricato industriale per la lavorazione del sale è connesso con le abitazioni dei lavoratori sviluppando una vera e propria città.
Nel periodo napoleonico, il Neoclassicismo cambiò il volto di Parigi con importanti interventi urbanistici (dalla sistemazione delle Tuileries a Place de la Concorde, da Rue de Rivoli a Place Vendôme, dagli Champs-Élysées all'Étoile). L'Arco di Trionfo dell'Étoile (1806) di Jean Chalgrin, la chiesa della Madeleine (1806) di Vignon, o l'Arco del Carrousel (1806-1808) di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine divengono punti di riferimento e di organizzazione dello spazio urbano.
In Italia, la Reggia di Caserta (1752-1845) di Luigi Vanvitelli [qui sopra] e l'esperienza di Giuseppe Piermarini, con il Regio Teatro alla Scala (1778) si possono forse indicare come i primi grandi progetti neoclassici.
Andrebbero segnalati anche altri interventi architettonici e urbanistici, tra cui la sistemazione del Foro Bonaparte a Milano (1800-1801) di Giovanni Antonio Antolini, il progetto di Piazza del Popolo a Roma (1794-1822) di Giuseppe Valadier, il Foro Gioacchino a Napoli (1809), ora Piazza del Plebiscito, con la Chiesa di San Francesco di Paola (1817-1846) dell'architetto ticinese Piero Bianchi, che richiama evidentemente il Pantheon di Roma [p. 195].

Schinkel tried his hand at all the currents that blossomed in Germany in the 18th century: neo-Gothic, Classical, Eclectic... He also established himself as a painter within the framework of German Romanticism, and as a set designer for the theatre, realising, among others, the stage design for Mozart's *Magic Flute*.
An example of German Classic-Romanticism is the Walhalla temple near Regensburg (1816-1842) by Leo von Klenze.

In Inghilterra, poi, l'assunzione dei modelli neoclassici si innesta sul palladianesimo di Inigo Jones (1573-1652). Il Royal Crescent (1767-1771) dei due John Wood (il Vecchio e il Giovane), a Bath, è il più importante esempio di architettura georgiana del Regno Unito. Sempre a Bath, Robert Adam realizza Pulteney Bridge (1774); Sir John Soane è invece l'autore della Dulwich Picture Gallery (1815-1817), primo museo d'arte in Inghilterra; mentre il progetto di Buckingham Palace (1826-1889) è di John Nash, che è anche l'autore del rinnovamento urbano operato a Trafalgar Square (1840) e Regent Street (1825), nel cuore di Londra.
Il neoclassicismo si trova a coesistere con la sensibilità preromantica, fondendosi spesso con il pittoresco, come è evidente nell'architettura di parchi e giardini.
In Germania, il Neoclassicismo trova larga diffusione, anche se gli interventi più rilevanti si impongono per un accentuato monumentalismo che appare arretrato rispetto alle istanze progressive degli altri esempi europei. Nelle opere si riscontra un riferimento ossessivo ai modelli classici, al limite della copia. L'Altes Musem di Berlino (1823-1828) è opera di uno dei maggiori architetti tedeschi del periodo, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841).
Egli si cimenta con tutte le correnti che attraversano il Settecento tedesco: Neogotico, Classico, Eclettico, si afferma anche come pittore nel quadro del Romanticismo tedesco e come scenografo teatrale, realizzando, tra gli altri, l'allestimento scenico del *Flauto magico* di Mozart.
Un esempio di Classico-romantico tedesco è costituito dal tempio Walhalla vicino a Ratisbona (1816-1842) di Leo von Klenze.

Eighteenth-Century Architecture in Ravenna

Also in Ravenna, the 18th century was a century of radical transformations, which resulted in a configuration that still reflects the current one. 18th century architecture is revealed through episodes characterised by different styles, at times contaminated with each other. The first part of the century still features a diluted Baroque style with rare Rococo episodes. In the second part of the century and at the beginning of the next one, an increasingly pure and polished Neoclassicism gradually prevailed. Several architects and experts worked in Ravenna during that century. Paolo Soratini (1682-1762), a Camaldolese monk known as Friar Giuseppe Antonio, signed the façade of the small cloister, and the layout of the library of the former Classense Monastery (1707-1716), now the Classense Library. He also worked on many *palazzi* for the Ravenna aristocracy: Bacinetti, Rasponi delle Teste, Lovatelli and others. Antonio Farini (1710-1794) designed the Case di San Vitale (1774-1778) and the Casone della Sanità, now known as Fabbrica Vecchia (1762), at the head of the Candiano canal. Domenico Barbiani (1714-1777) is the architect of Palazzo Guiccioli, Santo Stefano degli Ulivi (1747), the Church of Saints John and Paul (1748) and probably the façade of the Church of Santa Chiara, now the Rasi Theatre. Francesco Fontana (1668-1708) is credited with the design of Palazzo Spreti (1701?) and the building of the Church of the Suffrage (1705). Giovan Francesco Buonamici (1692-1759) is the controversial architect credited with the demolition of the Basilica Ursiana and the building of the new cathedral (1734-1745); he also designed the Churches of Santa Eufemia (1742-1747) and Santa Giustina (1748-1750), and the Baroque renovation of the Sancta Santorum in San Vitale (1732). Andrea Zumaglini signed the Palazzo Gamba (1766) and the interior design of Palazzo Rasponi delle Teste (1785). Also, we should not forget Camillo Morigia (1743-1795), undoubtedly the most important Neoclassical architect in Ravenna, credited with works of exquisite taste and supreme stylistic coherence. These include the completion of the façade of the Basilica of Santa Maria in Porto (1775-1783); the Hall of Science of the former Classense

L'architettura del Settecento a Ravenna

Il Settecento è, anche per Ravenna, un secolo di trasformazioni radicali che porteranno la città a una configurazione che sottilmente ancora riflette quella attuale. L'architettura del periodo si manifesta attraverso episodi caratterizzati da stili diversi a volte contaminati tra loro. La prima parte del secolo vede come protagonista ancora uno stemperato Barocco con rari episodi rococò. Nella seconda parte del secolo e all'inizio di quello seguente si afferma via via un Neoclassicismo sempre più puro e raffinato. Diversi sono gli architetti e i periti che lavorano a Ravenna durante quel secolo.
Paolo Soratini (1682-1762), conosciuto come frate Giuseppe Antonio, monaco camaldolese, è autore della facciata del chiostro piccolo e della sistemazione della Libreria dell'allora Monastero Classense (1707-1716), oggi Biblioteca. Egli lavora inoltre in molti palazzi della nobiltà ravennate: Bacinetti, Rasponi delle Teste, Lovatelli e altri. Antonio Farini (1710-1794), invece, progetta le Case di San Vitale (1774-1778) e il Casone della Sanità, la cosiddetta Fabbrica Vecchia (1762) in testa al canale Candiano. Domenico Barbiani (1714-1777) è l'architetto di Palazzo Guiccioli, di Santo Stefano degli Ulivi (1747), della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (1748) e probabilmente della facciata della Chiesa di Santa Chiara, oggi Teatro Rasi.
A Francesco Fontana (1668-1708) sono attribuiti il progetto di Palazzo Spreti (1701?) e la costruzione della Chiesa del Suffragio (1705). Giovan Francesco Buonamici (1692-1759) è il controverso architetto cui si devono la demolizione della Basilica Ursiana e la realizzazione della nuova Cattedrale (1734-1745); sue anche la Chiesa di Santa Eufemia (1742-1747), Santa Giustina (1748-1750) e il rifacimento in forme barocche del Sancta Santorum di San Vitale (1732). Andrea Zumaglini è l'autore di Palazzo Gamba (1766) e della sistemazione interna di Palazzo Rasponi delle Teste (1785). Poi, non si può dimenticare Camillo Morigia (1743-1795), che è sicuramente il più importante architetto neoclassico ravennate, al quale si devono una serie di opere di gusto raffinato ed estrema coerenza linguistica. Tra di esse il completamento della facciata della Basilica di Santa Maria in Porto (1775-1783), la sala delle scienze del Monastero Camaldolese di Classe in città (1777), la Tomba di Dante (1780), la Dogana di Mare e alcuni magazzini sulla darsena del canale Candiano (1783), l'Orfanotrofio maschile (1778-1782), le Nuove Scuole pubbliche (1782), il prospetto del Pubblico Orologio nella piazza Maggiore (1785-1789), Palazzo Bezzi

(1788-1790), l'Ospedale di Santa Maria delle Croci (1793) e l'Arco Celebrativo, detto Portonaccio (1785).

Chiesa di Santa Maria Maddalena [qui a fianco]
L'edificio viene costruito tra il 1748 e il 1750 su progetto del monaco camaldolese Fausto Pellicciotti, sopra o nei pressi di una precedente chiesa che compare in alcuni documenti del 1076 col nome di Santa Maria in Luminaria. L'ingresso è preceduto da una cancellata e da qualche scalino, poiché tutto l'edificio è rialzato rispetto al livello della strada. La facciata è in laterizio. All'interno vi è una sola navata. Sull'altare maggiore, progettato da Domenico Barbiani, poggia il ciborio realizzato da Giulio Costa.

Palazzo Lovatelli dal Corno [p. 185]
La dimora del ramo Dal Corno della famiglia Lovatelli è dotata di due vasti corpi, ciascuno con un atrio, disposti parallelamente sui due lati di un vasto cortile-giardino interno. Il fabbricato, di impianto seicentesco, è stato risistemato da Camillo Morigia nel tardo Settecento; la facciata non è mai stata completata. L'androne, di ordine dorico, è ornato da statue in gesso e sasso d'Istria. Lo scalone è ornato da colonne con capitelli ionici; l'ordine prosegue anche nella galleria superiore che introduce nelle stanze del piano nobile. Il salone è stato ribassato, mentre gli altri vani conservano i soffitti originali neoclassici.

Palazzo Guiccioli Pallavicini-Baronio [pp. 188-189]
Costruito a partire dal 1744 da Domenico Barbiani per conto della famiglia Guiccioli, questo grande palazzo a tre piani è uno dei più imponenti della città. Intorno al corpo principale si aprono due ali laterali rientranti, a due piani. L'atrio conserva il pavimento originario, nei cui mattoni disposti a spina di pesce sono ricavate le due guide per le ruote delle carrozze. Il palazzo è dotato di un ampio cortile interno e di una piccola cappella privata barocca. La torre in angolo è frutto della ricostruzione di una struttura preesistente, inglobata dal progetto del Barbiani. La pianta irregolare e la scansione peculiare della facciata del palazzo, in stile barocco scandito da elementi plastici, balconi e due portali in pietra d'Istria, sono dovute all'originario andamento della strada antistante, leggermente curva. Le imponenti scale danno accesso ai numerosi e ampi vani interni.

Monastery in the city (1777), Dante's Tomb (1780), the Dogana di Mare and a few warehouses on the dock of the Candiano canal (1783), the Male Orphanage (1778-1782) the New Public Schools (1782), the façade of the Public Clock tower in Piazza Maggiore (1785-1789), Palazzo Bezzi (1788-1790), the Hospital of Santa Maria delle Croci (1793) and the Celebrative Arch, known as Portonaccio (1785).

Church of Santa Maria Maddalena [above]
The building was erected between 1748 and 1750 to a design by Camaldolese monk Fausto Pellicciotti, on – or close to – the remains of an old church called Santa Maria in Luminaria, which appears in documents dated 1076. A gate and a few steps lead to the entrance, since the

entire building is above street level. Brickwork was used for the façade. The interior has a single nave. On the main altar, designed by Domenico Barbiani, rests a ciborium by Giulio Costa.

Palazzo Lovatelli dal Corno [p. 185]
The home of the Dal Corno branch of the Lovatelli family has two vast bodies – each with an atrium – parallel to each other on both sides of a vast inner courtyard/garden. Originally built in the 17th century, the palace was redesigned by Camillo Morigia in the late 18th century, but the façade was never completed. The entrance hall, in Doric order, is decorated with plaster statues and Istrian stone. The staircase is embellished with columns with Ionic capitals; the order also continues in the upper gallery leading to the rooms on the *piano nobile*. The ceiling of the main hall is now lowered, while the other rooms retain their original Neoclassical ceilings.

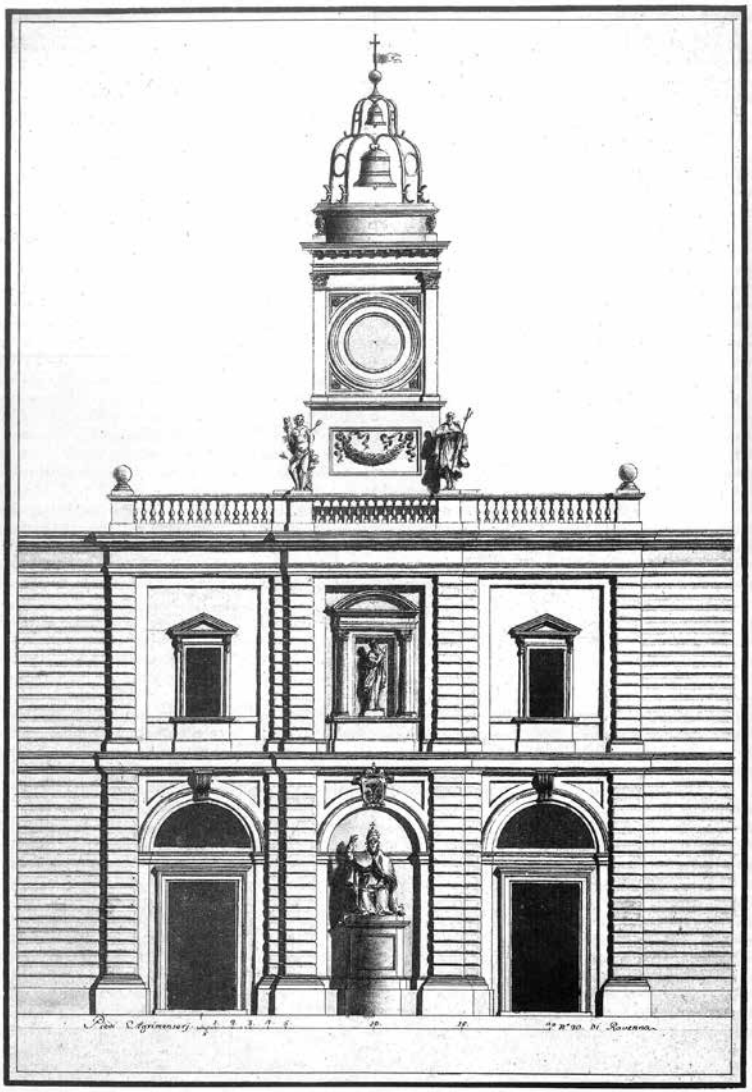
Palazzo Guiccioli Pallavicini-Baronio [pp. 188-189]
This huge three-storey palace, built from 1744 onwards by Domenico Barbiani for the Guiccioli family, is one of the most imposing in town. Surrounding the main body are two recessed, two-storey side wings. The lobby still retains its original floor, whose bricks arranged in a herringbone pattern hold two guides for carriage wheels. The palace has a large inner courtyard, and a small private Baroque chapel. The tower in the corner is the result of the renovation of a pre-existing structure, incorporated in Barbiani's design. The irregular plan, as well as the peculiar layout of the façade, in Baroque style punctuated by sculptural elements, balconies and two portals carved in Istrian stone, reflect the original, slightly curved road running in front of the palace. Impressive staircases provide access to the many spacious rooms inside.

Palazzo Rasponi del Sale, then Gargantini [pp. 183-184]
The building was erected around 1770, possibly at the behest of Count Fabrizio Rasponi, whose son, Giuseppe, married Benedetta del Sale, granting this branch of the family their double surname. The building is an exception in the scenario of generalized architectural stagnation in Ravenna in the second half of the 18th century. Two large marble portals open in the main façade, but only

Palazzo Rasponi del Sale, poi Gargantini [pp. 183-184]
Il fabbricato viene costruito intorno al 1770, forse per volere del conte Fabrizio Rasponi, il cui figlio Giuseppe sposò Benedetta del Sale conferendo a questo ramo della famiglia il doppio cognome. L'edificio rappresenta un'eccezione nell'ambito dello scenario di ristagno edilizio generalizzato della Ravenna della seconda metà del Settecento. Due grandi portali marmorei si aprono nella facciata principale, ma uno solo introduce all'atrio di ingresso. Sul lato verso la Chiesa del Suffragio, si trovano altre due aperture segnate da cornici in pietra.

Tomba di Dante [p. 190]
Tra le opere più note di Camillo Morigia è sicuramente il sepolcro di Dante Alighieri, realizzato tra il 1780 e il 1781. Sotto il profilo tipologico, è evidente il riferimento ai modelli del tempio, suggerito dal timpano frontale e dall'arco trionfale che incornicia la facciata. La composizione si mette in diretta relazione alla facciata della Villa Reale di Monza e del Teatro alla Scala di Giuseppe Piermarini. Il tempio funerario è denso di citazioni che coniugano il mondo cristiano con quello pagano. I simboli funerari rimandano a quelli della cultura classica, come nel caso dei bucrani e dei drappi della trabeazione. La pigna che sormonta la cupola ribassata, come quella del Pantheon, è un elemento che richiama l'ultima dimora del Poeta a Ravenna ma è anche segno delle forza rigeneratrice data dai semi che contiene, e in questo si mette in relazione con i misteri della morte e della rinascita.

Orologio Pubblico [qui a fianco]
La torre dell'Orologio Pubblico, già chiese di San Sebastiano e San Marco, è frutto di un intervento di sistemazione della facciata che Camillo Morigia realizza attorno al 1783.
Nel tardo Quattrocento la facciata della chiesa veneziana di San Ruffillo (poi San Sebastiano) ingloba il quadrante dell'orologio meccanico pubblico. La costruzione viene poi affiancata da una seconda chiesa dedicata a San Marco; insieme vengono a formare un unico complesso sormontato da un campanile. L'intervento settecentesco ridisegna la facciata riposizionando l'orologio entro il lato della torre affacciato sulla piazza. Morigia riconduce all'interno di un unico spartito i due antichi edifici, conferendo al nuovo fabbricato un delicato gusto neoclassico senza rinunciare a colte allusioni ad altri edifici che si affacciano sulla piazza.



Casa Benelli [pp. 186-187]
La costruzione risale agli anni attorno al 1810, opera forse dell'architetto Giuseppe Ghiselli. La facciata è mossa da lesene con mensole ioniche. I rilievi posti tra le finestre del solaio, sotto al cornicione in facciata, raffigurano ognuno quattro figure femminili danzanti, ciascuna delle quali sovrasta una parola dell'iscrizione latina *tacito pede currunt iugiter*, "con piede silente, corrono senza posa".

one leads to the entrance hall. Two more openings embellished with stone mouldings are on the side facing the Church of the Suffrage.

Dante's Tomb [p. 190]
One of the best-known works by Camillo Morigia is undoubtedly Dante Alighieri's tomb, completed between 1780 and 1781. In terms of types, the building is clearly inspired by temple models, as suggested by the frontal tympanum and the triumphal arch framing the façade. The layout is directly related to the façade of the Villa Reale in Monza, and to Giuseppe Piermarini's Teatro alla Scala. The shrine is rich in allusions that combine the Christian and pagan worlds. The funerary symbols echo the classics, as in the case of the bucrania and sculpted drapes of the entablature. The pinecone on top of the low dome, resembling the Pantheon's, refers to the Poet's last resting place in Ravenna, but is also a symbol of the rejuvenating force of the seeds it contains, related to the mysteries of death and rebirth.

Public Clock Tower [left]
The Public Clock Tower, formerly the churches of San Sebastiano and San Marco, is the result of a renovation of the façade carried out by Camillo Morigia around 1783. In the late 15th century, the façade of the Venetian church of San Ruffillo (later San Sebastiano) incorporated the public mechanical clock. The building was later complemented by another church dedicated to St Mark, then the two churches merged to form a single building surmounted by a bell tower. The 18th century project redesigned the façade by placing the clock on the side of the tower facing the square. Morigia fused the two ancient buildings into a single structure, lending a delicate Neoclassical touch to the new building without sacrificing any learned allusions to other buildings overlooking the square.

The Benelli House [pp. 186-187]
The building dates back to the years around 1810, and is probably the work of architect Giuseppe Ghiselli. The façade is decorated with pilasters with Ionic corbels. The reliefs placed between the attic windows, under the cornice, represent four dancing female figures, each surmounting a word of the Latin inscription *tacito pede currunt iugiter*, "with silent foot, they run unceasingly".

RMM
RICCARDO MUTI MUSIC

main sponsor
Fondazione
Raul Gardini.

Friends&Partners

con il patrocinio del Comune di Ravenna Assessorato alla Cultura

© Todd Rosenberg Photography - courtesy of riccardomutimusic.com

DALLE PROVE AL PALCOSCENICO

MESSA DA REQUIEM

di **GIUSEPPE VERDI**

dal **2** al **15 DICEMBRE** **TEATRO ALIGHIERI** di RAVENNA

riccardomutimusic.com riccardomuti.com friendsandpartners.it

Robert and June Shillman
The Shillman Foundation

Barilla

BUCCI INDUSTRIES

VILLA ABBONDANZI

ILLUMIA

BOLOGNA FESTIVAL

Gli artisti

.ITSART

L'ITALIA TUTTA DA VEDERE

La piattaforma streaming dedicata all'arte e alla cultura italiana.
Vivi la bellezza dell'Italia con noi!

Scopri di più su **itsart.tv**

Giovanni Conti

È vincitore del Primo premio al concorso Campus Dirigieren e della prima edizione del Premio "Angelo Mariani" indetto dall'Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" di Ravenna.
Nato a Varese nel 1996 in una famiglia di musicisti, intraprende gli studi musicali a sei anni partecipando al coro di voci bianche del Civico Liceo Musicale della sua città. Presso lo stesso Istituto, a tredici anni entra a far parte della classe di organo di Emanuele Vianelli; contemporaneamente inizia gli studi di pianoforte con Livia Rigano, che poi approfondisce con Mariangela Vacatello. Frequenta la classe di organo di Giovanni Mazza presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, dove si diploma in direzione d'orchestra con Daniele Agiman. Per completare poi il suo percorso di studi con il Master di direzione d'orchestra presso la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Stoccarda nella classe di Rasmus Baumann.
Nel 2020 è allievo direttore alla Riccardo Muti Italian Opera Academy e dirige l'Orchestra Giovanile Cherubini su pagine da *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. Viene inoltre ammesso alla prestigiosa masterclass di direzione d'orchestra tenuta da Nicolás Pasquet a Sofia.
Durante il triennio accademico di direzione d'orchestra, viene selezionato tra gli allievi del Conservatorio come assistente alla produzione della *Cambiale di matrimonio* di Rossini presso i Teatri Carcano di Milano e Coccia di Novara. Lavora come assistente per la produzione di *A Midsummer Night's Dream* di Britten diretta da Rasmus Baumann presso il Wilhelma Theater di Stoccarda, dirigendone l'ultima rappresentazione. Nel settembre 2021 accompagna al pianoforte la seconda edizione dell'Internationale Opernwerkstatt Waiblingen (nei pressi di Stoccarda), tenuto da Thomas Hampson e Melanie Diener su *Così fan tutte* e *Il flauto magico*.
Tra le orchestre che ha diretto si annoverano inoltre Beethoven Orchester Bonn, Stuttgarter Philharmoniker, Stuttgarter Kammerorchester, Niederrheinische Sinfoniker, Württembergische Philharmonie Reutlingen, Philharmonie Baden-Baden, Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz.
Dalla stagione 2022-23 assumerà il ruolo di Kapellmeister presso il teatro di Krefeld-Mönchengladbach.

© Marco Borrelli

Giovanni Conti won the first prizes at the Campus Dirigieren competition, and the first edition of the "Angelo Mariani" Prize organised by I.S.S.M. Ravenna.
Born in Varese in 1996 into a family of musicians, he undertook his musical studies at the age of six, when he joined the children's choir of the local Civico Liceo Musicale. At the age of thirteen he joined Emanuele Vianelli's organ class at the same institute, and, in the meantime, he began studying piano, first with Livia Rigano and later with Mariangela Vacatello. He attended Giovanni Mazza's organ class at the "Giuseppe Verdi" Conservatory in Milan, where he graduated in conducting with Daniele Agiman. He then completed his studies with a Master of Orchestral Conducting at the Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart under Rasmus Baumann.
In 2020 he was a trainee conductor at the Riccardo Muti Italian Opera Academy, where he conducted the Orchestra Giovanile Cherubini on pages from *Cavalleria Rusticana* and *Pagliacci*. He was also admitted to the prestigious conducting masterclass held by Nicolás Pasquet in Sofia.
During his three-year academic course in conducting, he was selected from among the students of the Conservatory to be an assistant to the production of Rossini's *Cambiale di matrimonio* at the Teatro Carcano in Milan and the Teatro Coccia in Novara. He worked as an assistant for a production of Britten's *Midsummer Night's Dream* under Rasmus Baumann at the Wilhelma Theater in Stuttgart, conducting the final performance. In September 2021, as a pianist at the second edition of the Internationale Opernwerkstatt Waiblingen (near Stuttgart), he accompanied Thomas Hampson and Melanie Diener in *Così fan tutte* and *The Magic Flute*.
Among the orchestras he has conducted are also: Beethoven Orchester Bonn, Stuttgarter Philharmoniker, Stuttgarter Kammerorchester, Niederrheinische Sinfoniker, Württembergische Philharmonie Reutlingen, Philharmonie Baden-Baden and Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz.
In the season 2022/23 he will take the role of Kapellmeister at the Krefeld-Mönchengladbach theatre.

Erina Yashima

© Todd Rosenberg

As of this year, Erina Yashima is first Kapellmeister at the Komische Oper Berlin, after working for three years as the Assistant Conductor to Music Director Yannick Nézet-Séguin at the Philadelphia Orchestra. German-born Yashima studied conducting in Freiburg and Vienna, completing her studies at the Hanns Eisler School of Music in Berlin under Christian Ehwald and Hans-Dieter Baum. As winner of the Chicago Symphony Orchestra's Sir Georg Solti Conducting Apprenticeship, Yashima assisted the Music Director of CSO, Riccardo Muti, as well as conductors like Esa-Pekka Salonen, Christoph Eschenbach, and Edward Gardner. In 2015, she was a student of the first Riccardo Muti Italian Opera Academy. She also attended Bernard Haitink's masterclass at the Lucerne Festival, and was a finalist in the *Interaktion* workshop.
As a finalist of the 2018 Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award, she performed with Camerata Salzburg at the Salzburg Festival, and in the same year was the assistant to Zubin Mehta and the Bavarian Radio Orchestra. She has performed on the podium of the Berlin Konzerthausorchester, Brandenburg Orchestra, Aspen Chamber Symphony, Colorado Music Festival Orchestra, Transylvania Philharmonic of Cluj-Napoca and Rostov State Philharmonic. Yashima made her opera debut at the Salzburg Festival in 2017 with a production of Mozart's *Schauspieldirektor* for children. On the podium of the Cherubini Youth Orchestra, she conducted *Le nozze di Figaro* in Novara and Ravenna (2019), and Rossini's *La Cenerentola* in Lucca in 2018 and in Piacenza one year later. She also conducted *Don Giovanni* at the Teatro Verdi in Pisa. Recent highlights include her work with the Seoul Philharmonic, NDR Radio Philharmonie Hannover, Orchestra della Toscana, Arena di Verona, Orchestre Métropolitain de Montréal, Albany Symphony, Eugene Symphony, Royal Scottish National Orchestra, Niederrheinische Sinfoniker, and San Francisco Symphony.
She conducted a new production of *Così fan tutte* at the Washington Opera, and Dvořák's *Rusalka* at the Krefeld und Mönchengladbach Theatre.
In the 2021-2022 season, she debuted at the Ravello Festival on the podium of the Cherubini Orchestra.

Da quest'anno è prima Kapellmeister della Komische Oper di Berlino, dopo essere stata per tre anni assistente di Yannick Nézet-Séguin alla Philadelphia Orchestra.
Nata in Germania, ha studiato direzione a Friburgo e a Vienna e ha completato gli studi alla Hanns Eisler School of Music di Berlino sotto la guida di Christian Ehwald e Hans-Dieter Baum. È vincitrice della Chicago Symphony Orchestra's Sir Georg Solti Conducting Apprenticeship, che le ha permesso di assumere il ruolo di assistente del direttore musicale della CSO, Riccardo Muti, e di altri direttori ospiti, come Esa-Pekka Salonen, Christoph Eschenbach e Edward Gardner. Nel 2015 stata allieva della prima edizione della Riccardo Muti Italian Opera Academy. Ha frequentato inoltre la masterclass di Bernard Haitink al Festival di Lucerna ed è risultata finalista al workshop Interaktion.
In veste di finalista dell'edizione 2018 del Nestlé and Salzburg Festival Young Conductors Award, si è esibita con la Camerata Salzburg durante il Festival di Salisburgo e nello stesso anno è stata assistente di Zubin Mehta e della Bavarian Radio Orchestra. Si è esibita sul podio di Konzerthausorchester di Berlino, Orchestra del Brandenburgo, Aspen Chamber Symphony, Colorado Music Festival Orchestra, Filarmonica della Transilvania di Cluj-Napoca e Rostov State Philharmonic. Ha debuttato a Salisburgo nel 2017 con una produzione per ragazzi dell'*Impresario teatrale* di Mozart. Sul podio dell'Orchestra Giovanile Cherubini, ha diretto *Le nozze di Figaro* a Novara e Ravenna nel 2019 e *La Cenerentola* di Rossini nel 2018 a Lucca e l'anno seguente a Piacenza, ha inoltre diretto *Don Giovanni* al Teatro Verdi di Pisa. Successivamente ha collaborato con orchestre quali Seoul Philharmonic, NDR Radio Philharmonie Hannover, Orchestra della Toscana, Arena di Verona, Orchestre Métropolitain de Montréal, Albany Symphony, Eugene Symphony, Royal Scottish National Orchestra, Niederrheinische Sinfoniker, San Francisco Symphony.
Ha diretto una nuova produzione di *Così fan tutte* all'Opera di Washington e *Rusalka* di Dvořák al Teatro Krefeld und Mönchengladbach. Nella stagione 2021-2022 ha debuttato al Ravello Festival sul podio dell'Orchestra Cherubini.

Tais Conte Renzetti

Direttrice d'orchestra brasiliana, la sua formazione musicale è stata influenzata da un'infanzia trascorsa in Amazzonia e in altre città del Brasile prima del trasferimento in India, dove ha intrapreso gli studi di pianoforte e di canto. Successivamente, di nuovo in Brasile, si è dedicata alla direzione sotto la guida di Kirk Trevor e Emilio de Cesar de Carvalho, per poi arrivare in Italia, per studiare a Parma e, al tempo stesso, specializzarsi a Vienna con Johannes Wildner e Uroš Lajovic.
Nel 2017 ha frequentato una masterclass di Donato Renzetti che le ha permesso di dirigere l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano al Teatro Dal Verme; nell'estate dello stesso anno, ha collaborato con Daniel Oren alla Fondazione Arena di Verona.
Nel 2020 è stata ammessa alla Riccardo Muti Italian Opera Academy, nell'ambito della quale ha diretto l'Orchestra Cherubini con brani da *I pagliacci* di Leoncavallo. Nel 2020 e 2021 ha frequentato i corsi di direzione di coro e direzione d'orchestra di Lorenzo Donati e Michele Gatti all'Accademia Chigiana di Siena e, nel 2021, al termine di una masterclass con Fabio Luisi, ha diretto l'Orchestra Sinfonica del Conservatorio di Milano nella Seconda Sinfonia di Brahms. In quell'anno si è laureata al Conservatorio di Milano sotto la guida di Daniele Agiman. Ha partecipato a masterclass di Jac van Steen, Hans Leenders, Neil Thomson e John Farrer.
Dal 2016 fino alla sua prematura scomparsa, è stata assistente del direttore Martinho Lutero de Galati, collaborando con la Rete Culturale Cantosospeso a Milano e con la Rete Culturale Luther King a São Paulo in Brasile, preparando i gruppi corali e gli ensemble strumentali. Proprio a São Paulo ha debuttato sul podio dell'Orchestra Camerata Sè. Collaborazioni che l'hanno portata attualmente a rivestire i ruoli di direttore principale della Rete Culturale Cantosospeso e direttore associato della Rete Culturale Luther King e Camerata Sè.
Lo scorso anno ha fondato l'ensemble barocco La Barca del '700.

Tais Conte Renzetti is a Brazilian conductor whose music background was influenced by the years she spent in the Amazon and around Brazil as a child, before moving to India, where she undertook piano and singing studies. Back in Brazil, she devoted herself to orchestra conducting under Kirk Trevor and Emilio de Cesar de Carvalho. She then moved to Italy to complete her bachelor's degree in Parma, and, in the meantime, she did a specialization course in Vienna with Johannes Wildner and Uroš Lajovic.
In 2017 she took part in masterclass with Donato Renzetti, which gave her the opportunity to conduct the Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano at the Teatro Dal Verme. In the same year, she collaborated with Daniel Oren at the Fondazione Arena di Verona.
In 2020 she was admitted to the Riccardo Muti Italian Opera Academy, where she conducted the Cherubini Orchestra in selected parts of Leoncavallo's *Pagliacci*. In 2020 and 2021, she attended choir and orchestra conducting courses at the Accademia Chigiana in Siena with Lorenzo Donati and Michele Gatti, and in 2021 she conducted the Orchestra Sinfonica del Conservatorio di Milano in Brahms's *Symphony no. 2* as a conclusion of a masterclass with with Fabio Luisi. In that year, she completed her master's degree in orchestral conducting at the Milan Conservatory under Daniele Agiman. She has also taken part in masterclasses with Jac van Steen, Hans Leenders, Neil Thomson and John Farrer.
From 2016 to his untimely death, Renzetti has been the assistant conductor to Martinho Lutero de Galati, collaborating with his Cultural Networks "Cantosospeso" in Milan and "Luther King" in São Paulo, Brazil, in the preparation of choral groups and instrumental ensembles. It was precisely in São Paulo that she made her debut on the podium of the Camerata Sè Orchestra. These collaborations have resulted in her current positions as Chief conductor of the "Cantosospeso" Cultural Network and Associate conductor of the "Luther King" Cultural Network and Camerata Sè.
In 2021 she founded a baroque ensemble called La Barca del '700.

Ivan Alexandre

Ivan Alexandre wrote his first plays during his teenage years, before devoting himself to theatrical direction in the 1980s: *Antigone* by Sophocles (1981) at the Théâtre de Ménilmontant and the collective work *Naissance de la lumière* (1982) date from that period. After a long absence from the stage during which he devoted himself to writing, he returned to the theatre in the spring of 2007, in Buenos Aires, where he staged *Rodelinda*, the first opera by Handel to be performed in Latin America. Two years later, the Capitole in Toulouse entrusted him with the direction of Rameau's *Hippolyte et Aricie*, a production revived at the Paris Opéra in 2012. In the meantime, he staged Corneille's *Le Cid* at the Teatr Polski in Warsaw. In 2014, for the 300th anniversary of Gluck's birth, he staged *Orpheus and Eurydice* in Salzburg, a performance later revived in Bremen, Grenoble, Massy and Nancy. In 2016, he signed Gluck's *Armide* at the Wiener Staatsoper. In 2014 he staged Strauss's *Fledermaus* at the Opéra Comique, and in 2015 he began working at the Mozart-Da Ponte trilogy to be presented at the Drottningholm Festival (Sweden) between 2015 and 2017. The Trilogy was then revived at Opéra Versailles and the Capitole in Toulouse. A graduated from the Sorbonne in 1986 with a thesis on Handel's *Semele,* Alexandre collaborates with the monthly music magazine *Diapason.* In 1991 he started writing for *Le Nouvel Observateur*. He also contributes to *L'Avant-Scène Opéra*, to political magazines like *Le Débat* and *Commentaire*, and to publications like the *Guide des opéras de Verdi*, the *Guide de la musique ancienne et baroque* published by Robert Laffont, and *Encyclopœdia Universalis*. At the same time, he continues to write for the theatre, and in 1981 he started publishing poetry in the magazine *Vagabondages*. His collaborations with musicians include the adaptation of Haydn's *Seven Last Words of Christ* for Jordi Savall (1990) and Mozart's *The Magic Flute* directed by Jean-Christophe Spinosi (2006). He also signed the seven poetic texts of *Jurassic Trip* (Guillaume Connesson, 2000), the dialogues of *To Be or Not to Be* (Vincent Dumestre, 2016) and several librettos set to music by composer Edouard Lacamp: *Hécatombe*, *Le Joueur de flûte*, *Agence Orient-Midi*, *Nos vacances* and *Marianne*, an opera premiered in Saint-Étienne in 2003. Decorated with the insignia of Chevalier des Arts et des lettres, Alexandre directs the Académie de la Voix of the Treilles Foundation.

Scrive i suoi primi spettacoli durante l'adolescenza poi, negli anni Ottanta, si dedica alla regia. Risalgono a quel periodo l'*Antigone* di Sofocle (1981) al Théâtre de Ménilmontant e l'opera collettiva *Naissance de la lumière* (1982). Dopo un lungo allontanamento dalle scene per dedicarsi alla scrittura, torna in teatro nella primavera del 2007, a Buenos Aires, dove mette in scena *Rodelinda*, la prima opera di Händel rappresentata in America latina. Due anni dopo, il Capitole di Tolosa gli affida la regia di *Hippolyte et Aricie* di Rameau, spettacolo ripreso all'Opéra di Parigi nel 2012. Nel frattempo, fa entrare *Le Cid* di Corneille nel repertorio del Teatr Polski di Varsavia.
Per i trecento anni dalla nascita di Gluck, nel 2014, mette in scena *Orfeo ed Euridice* a Salisburgo, spettacolo ripreso a Brema, Grenoble, Massy e Nancy. Nel 2016 firma *Armide*, sempre di Gluck, al Wiener Staatsoper. Nel 2014 mette in scena *Il pipistrello* di Strauss all'Opéra-Comique e inizia a lavorare alla trilogia Mozart-Da Ponte che viene allestita a Drottningholm (Svezia) tra il 2015 e il 2017, poi ripresa all'Opéra di Versailles e al Capitole di Tolosa.
Laureato nel 1986 alla Sorbona con una tesi sul *Semele* di Händel, collabora con il mensile «Diapason» e dal 1991 con «Le Nouvel Observateur». Collabora a «L'Avant-Scène Opéra», a riviste politiche come «Le Débat» e «Commentaire». Gli vengono commissionati articoli per opere quali *Guide des opéras de Verdi*, *Encyclopœdia Universalis* e firma la *Guide de la musique ancienne et baroque* pubblicata da Robert Laffont. Parallelamente, scrive per il teatro e nel 1981 pubblica alcuni suoi versi nella rivista «Vagabondages».
Tra le sue collaborazioni con musicisti si annoverano l'adattamento delle *Sette ultime parole di Cristo* di Haydn per Jordi Savall (1990) e *Il flauto magico* di Mozart diretto da Jean-Christophe Spinosi (2006). Firma, inoltre, i sette testi poetici di *Jurassic Trip* (Guillaume Connesson, 2000), i dialoghi di *To Be or Not to Be* (Vincent Dumestre, 2016) e diversi libretti musicati dal compositore Edouard Lacamp: *Hécatombe*, *Le Joueur de flûte*, *Agence Orient-Midi*, *Nos vacances* e *Marianne*, un'opera rappresentata in prima assoluta a Saint-Étienne nel 2003. Nominato Chevalier des Arts et des Lettres, dirige l'Académie de la Voix alla Fondation des Treilles.

Antoine Fontaine

Scenografo, attivo sia nel cinema che nel teatro, firma le scene dei film *La nobildonna e il duca* e *Agente speciale* di Éric Rohmer, *St Jacques... la Mecque* di Coline Serreau nonché le ambientazioni storiche di pellicole quali *La regina Margot* di Patrice Chéreau, *Vatel* di Roland Joffé, *Marie-Antoinette* di Sofia Coppola e *L'ufficiale e la spia* di Roman Polański.
In ambito operistico, collabora con il Centro di musica barocca di Versailles per *Amadis de Gaule* (Opéra Comique, 2009), *La Belle mère amoureuse (Parodie d'Hippolyte et Aricie)* di Rameau a Malta (2012) e *Pygmalion* a Potsdam (2014).
Per la regia di Coline Serreau, all'Opéra Bastille, firma le scene per *Il pipistrello* di Strauss (2000), *Il barbiere di Siviglia* (2002) e *Manon* (2010). All'Opéra Royal di Versailles collabora invece con Marshall Pynkoski per *Richard cœur de lion* di Grétry (2019).
Ancora sue sono le scene, al Capitole di Tolosa, de *I maestri cantori di Norimberga*, regia di Nicolas Joël (2002), *Hippolyte et Aricie*, regia di Ivan Alexandre (2009), *Lo schiaccianoci*, coreografia di Kader Belarbi (2017), *La traviata*, regia di Pascal Rambert (2018), *La Princesse de Clèves*, coreografia di Julien Guérin, e *La Caravane du Caire* di Grétry, ancora regia di Pynkoski (2022).
Sotto la direzione di Marc Minkowski, ha realizzato scene e costumi per *Lucio Silla* di Mozart (Salisburgo, 2012) e, con la regia di Ivan Alexandre, *Il pipistrello* (Opéra Comique, 2014) nonché la trilogia Mozart-Da Ponte a Drottningholm in Svezia (2015-2017).

A set designer active in both film and theatre, Antoine Fontaine designed the sets for Éric Rohmer films *The Lady and the Duke* and *Triple Agent*, Coline Serreau's *St Jacques... la Mecque,* and the historical sets for such titles as Patrice Chéreau's *La Reine Margot*, Roland Joffé's *Vatel*, Sofia Coppola's *Marie-Antoinette* and Roman Polanski's *An Officer and A Spy.*
In the opera field, he collaborated with the Centre for Baroque Music in Versailles for *Amadis de Gaule* (Opéra Comique, 2009), Rameau's *La Belle mère amoureuse* (*Parodie d'Hippolyte et Aricie*) (Malta, 2012) and *Pygmalion* (Potsdam, 2014).
He also signed the set design for Strauss's *Fledermaus* (2000), *The Barber of Seville* (2002) and *Manon* (2010), all directed by Coline Serreau at Opéra Bastille. He then collaborated with Marshall Pynkoski at Opéra Royal Versailles, with Grétry's *Richard cœur de lion* (2019).
Among his other works are the set design for *The Master-Singers of Nuremberg* (directed by Nicolas Joël at the Capitole in Toulose, 2002), *Hippolyte et Aricie* (directed by Ivan Alexandre, 2009), *The Nutcracker* (choreographed by Kader Belarbi in 2017), *Traviata* (directed by Pascal Rambert, 2018), *La Princesse de Clèves* (choreographed by Julien Guérin), and Grétry's *La Caravane du Caire* (directed by Pynkoski in 2022).
He signed the sets and costumes for Mozart's *Lucio Silla* conducted by Marc Minkowski (Salzburg, 2012). For the direction of Ivan Alexandre, he designed the sets and costumes for *Die Fledermaus* (Opéra Comique, 2014) and the Mozart-Da Ponte trilogy (Drottningholm, Sweden, 2015-2017).

Clemente Antonio Daliotti

A graduate of the Salerno Conservatory, Clemente Antonio Daliotti perfected his studies at the Accademia Rossiniana in Pesaro and the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, specialising with Bruno De Simone, Claudio Desderi and Alfonso Antoniozzi. He interpreted the roles of Dandini and Don Magnifico in *La Cenerentola*, Taddeo in *L'Italiana in Algeri*, Guglielmo in *Così fan tutte*, Schaunard in *La Bohème*, Bartolo and Fiorello in Paisiello's *Barber of Seville*, Cavaliere Astolfi in Wolf-Ferrari's *Campiello*, Martino in *L'occasione fa il ladro*, Bonifacio in Bellini's *Adelson e Salvini*, Geronimo in Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Gottardo in *La gazza ladra*, Belcore in *Elisir d'amore*, and Baron Mirko Zeta in *The Merry Widow*. In 2022, at the Ravenna Festival, he sang the role of Francesco in the première of Cristian Carrara's *Transitus*.
He has performed in Italian and foreign theatres including La Fenice in Venice, San Carlo in Naples, Maggio Musicale Fiorentino, Comunale in Bologna, Rossini Opera Festival in Pesaro, Petruzzelli in Bari, Römersteinbruch St. Margarethen, Opéra National de Lorraine in Nancy, Verdi in Trieste, Alighieri in Ravenna.
He has sung under the batons of such renowned conductors as Lorin Maazel, Alberto Zedda, Christophe Rousset, Fabio Biondi, Francesco Lanzillotta, Andrea Battistoni, Corrado Rovaris, José Miguel Pérez Sierra, Dmitri Jurowski, and Yi-Chen Lin.
Among the directors he has worked with are Emilio Sagi, Damiano Michieletto, Robert Dornhelm, Leo Muscato, Roberto De Simone, Aldo Tarabella, Denis Krief, Lamberto Puggelli, Michele Mirabella, Francesco Esposito, Jacopo Spirei, Cesare Scarton, Francesco Saponaro, Roberto Recchia, Arturo Cirillo, Francesco Nappa, Lorenzo Regazzo and Paolo Donati.
He has recorded DVDs for RAI, Unitel, Arthaus and Bongiovanni.

Diplomato al Conservatorio di Salerno, perfeziona gli studi presso l'Accademia Rossiniana di Pesaro e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma specializzandosi con Bruno De Simone, Claudio Desderi e Alfonso Antoniozzi. Interpreta ruoli quali Dandini e Don Magnifico nella *Cenerentola*, Taddeo nell'*Italiana in Algeri*, Guglielmo in *Così fan tutte*, Schaunard nella *Bohème*, Bartolo e Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, Cavaliere Astolfi nel *Campiello* di Wolf-Ferrari, Martino nell'*Occasione fa il ladro*, Bonifacio in *Adelson e Salvini* di Bellini, Geronimo nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa, Gottardo nella *Gazza ladra*, Belcore in *Elisir d'amore*, Barone Mirko Zeta nella *Vedova allegra*.Nel 2022 a Ravenna Festival ha rivestito il ruolo di Francesco nella prima rappresentazione di *Transitus* di Cristian Carrara.
Si è esibito in teatri italiani ed esteri tra cui la Fenice di Venezia, San Carlo di Napoli, Maggio Musicale Fiorentino, Comunale di Bologna, Rossini Opera Festival di Pesaro, Petruzzelli di Bari, Römersteinbruch St. Margarethen e Opéra National de Lorraine di Nancy, Verdi di Trieste, Alighieri di Ravenna. Ed è stato diretto da maestri prestigiosi quali Lorin Maazel, Alberto Zedda, Christophe Rousset, Fabio Biondi, Francesco Lanzillotta, Andrea Battistoni, Corrado Rovaris, José Miguel Pérez Sierra, Dmitri Jurowski, Yi-Chen Lin.
Tra i registi con cui ha lavorato figurano Emilio Sagi, Damiano Michieletto, Robert Dornhelm, Leo Muscato, Roberto De Simone, Aldo Tarabella, Denis Krief, Lamberto Puggelli, Michele Mirabella, Francesco Esposito, Jacopo Spirei, Cesare Scarton, Francesco Saponaro, Roberto Recchia, Arturo Cirillo, Francesco Nappa, Lorenzo Regazzo e Paolo Donati.
Ha registrato dvd per RAI, Unitel, Arthaus e Bongiovanni.

Ana Maria Labin

Debutta alla Scala ancora studentessa in una *Vedova allegra* firmata da Pierluigi Pizzi e diretta da Asher Fisch. Interprete del repertorio barocco e mozartiano, si è esibita nella trilogia Mozart-Da Ponte in prestigiosi contesti quali Drottningholm Festival, Opéra de Versailles, Mozart Festspiele a Würzburg, Enescu Festival e, più recentemente, al Liceu di Barcellona e a Bordeaux diretta da Mark Minkowski con il quale ha collaborato anche per la Messa in do minore di Mozart e l'*Ariodante* di Händel.
In ambito barocco ha cantato in opere di Händel come *Rinaldo* (con Robert Carsen e Laurence Cummings), *Rodrigo* con Thibault Noally (Les Accents), a Glyndebourne e *Serse* con Ottavio Dantone e Accademia Bizantina a Beaune, con i quali ha interpretato anche *Giustino* di Vivaldi. Eppoi in *Brockes Passion* all'Händelfestspiele di Göttingen; *Juditha Triumphans* di Vivaldi con Jean-Christophe Spinosi al Théâtre des Champs-Elysées; *Niobe* di Steffani con Hengelbrock allo Schwetzingen Festival.
Ospite regolare anche all'Eisenstadt Haydn Festival, ha interpretato appunto di Haydn *Armida* e, con Andreas Spering, *La vera costanza*, inoltre *Orfeo ed Euridice* con Enrico Onofri e la Messa in do minore di Mozart. Sono seguiti i *Vesperae Solennes de Confessore* di Mozart con Claus Peter Flor e l'Orchestra di Santa Cecilia a Roma, e Cantate di Bach con Ruben Jais e l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi.
Attiva anche in ambito concertistico, è ospite di festival come quello di Aix-en-Provence, Enescu Bucarest, Festival Radio France, Würzburger Mozart Fest, Beaune Baroque Festival e Schwetzinger Festspiele; e collabora con Adam Fischer, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, Christian Thielemann.
Tra gli impegni più recenti si ricordano una nuova produzione di *Astarto* di Bononcini all'Innsbruck Festival (con Stefano Montanari e Silvia Paoli), *L'Olimpiade* di Vivaldi a Mosca (con Federico Maria Sardelli), *Semele* e *Il trionfo del tempo e del disinganno* a Beaune, di nuovo la Messa in do minore di Mozart a Oslo, *Solomon* di Händel con Leonardo Garcia Alarcon a Namur e Beaune.

When she was still a student, Ana Maria Labin made her debut at La Scala in a production of *The Merry Widow* directed by Pierluigi Pizzi and conducted by Asher Fisch. An accomplished interpreter of the Baroque repertoire and Mozart's music, she has performed in the Mozart-Da Ponte trilogy in such prestigious contexts as Drottningholm Festival, Opéra de Versailles, Mozart Festspiele in Würzburg, Enescu Festival and, more recently, at the Liceu in Barcelona and in Bordeaux conducted by Mark Minkowski, with whom she also collaborated on Mozart's *Mass in C minor* and Handel's *Ariodante*.
In the baroque field, she has sung in works by Handel such as *Rinaldo* (with Robert Carsen and Laurence Cummings), *Rodrigo* (with Thibault Noally/Les Accents at Glyndebourne), and *Serse* (with Ottavio Dantone and Accademia Bizantina in Beaune). With the latter, Labin also featured in Vivaldi's *Giustino*. Other worth-mentioning experiences are *Brockes Passion* (Händelfestspiele in Göttingen); Vivaldi's *Juditha Triumphans* (with Jean-Christophe Spinosi at Théâtre des Champs-Elysées); and Steffani's *Niobe* (with Hengelbrock at the Schwetzingen Festival).
A regular guest at the Eisenstadt Haydn Festival, Ana Maria performed Haydn's *Armida* and *La vera costanza* (with Andreas Spering), and *Orfeo ed Euridice* (with Enrico Onofri), as well as Mozart's *Mass in C minor*. This was followed by Mozart's *Vesperae Solennes de Confessore* (with Claus Peter Flor and the Orchestra di Santa Cecilia in Rome), and Bach's *Cantatas* (with Ruben Jais and the Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano).
On the concert stage, she has been a guest at such festivals as Aix-en-Provence, Enescu Bucharest, Festival Radio France, Würzburger Mozart Fest, Beaune Baroque Festival and Schwetzinger Festspiele. She regularly collaborates with Adam Fischer, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe and Christian Thielemann.
Recent engagements include a new production of Bononcini's *Astarto* at the Innsbruck Festival (with Stefano Montanari and Silvia Paoli), Vivaldi's *L'Olimpiade* in Moscow (with Federico Maria Sardelli), Handel's *Semele* and *Il trionfo del tempo e del disinganno* in Beaune; Mozart's *Mass in C minor* again in Oslo, and Handel's *Solomon* (with Leonardo Garcia Alarcon in Namur and Beaune).

Robert Gleadow

© Hugh Wesley

Canadian bass-baritone Robert Gleadow graduated from the Jette Parker Young Artists Programme of the Royal Opera Covent Garden and the Canadian Opera Company Ensemble Studio.
At the Houston Grand Opera he performed as Talbot in Donizetti's *Maria Stuarda*, with Joyce Di Donato under the baton of Patrick Summers. In the 2019/2020 season, he was Figaro in *The Marriage of Figaro* at the Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia and at the Théâtre des Champs-Elysées. He also performed in the Mozart-Da Ponte trilogy at major theatres like La Monnie De Munt in Brussels, Opéra National in Bordeaux and with the Musiciens du Louvre.
Highlights of previous seasons include his performance as Basilio in *The Barber of Seville* with Le Cercle de l'Harmonie at the Musikfest in Bremen, where he also covered the roles of Lindorf, Coppélius Miracle and Dapertutto in *Les contes d'Hoffmann*.
In addition, he was the Voice of Lucifer in Alessandro Scarlatti's *Il primo omicidio* at the Paris Opéra.
He sang in Dvořák's *Stabat Mater* with the Vancouver Symphony Orchestra, Haydn's *Creation* and Handel's *Messiah* with the Pittsburgh Symphony Orchestra conducted by Manfred Honeck.
Other important roles include Don Giovanni in the eponymous opera in Basel and at the Royal Opera House at Covent Garden; Figaro in *Le nozze di Figaro* at the Cologne Opera and in Montreal; and Leporello at the Théâtre des Champs-Elysées and at the Deutsche Oper Berlin. Gleadow debuted as Guglielmo in *Così fan tutte* at Glyndebourne; he then was Truffaldino in Strauss's *Ariadne auf Naxos* directed by John Cox; Angelotti in *Tosca* at the Houston Grand Opera; Colline in *Bohème* at the Dallas Opera and the Teatro Municipal in Santiago, Chile; the Speaker in *The Magic Flute*; and Theseus in *A Midsummer Night's Dream*.
Other notable appearances on the concert stage include a performance in Paris alongside Natalie Dessay in J.S. Bach's Christmas Oratorio; a European tour with the Orchestre d'Astree under the baton of Emmanuelle Haïm; Bach's *St. Matthew Passion* and Mozart's *Mass in C-minor* with the Halle Orchestra conducted by Mark Elder; and Mozart's *Requiem* with both the Ensemble Mattheus conducted by Jean-Christophe Spinosi and the Baltimore Symphony Orchestra. On recording, Gleadow can be heard as Lorenzo in Deutsche Grammophon's *Capuleti e Montecchi,* with Anna Netrebko.

Basso-baritono canadese, si è formato frequentando il percorso Jette Parker Young Artists della Royal Opera Covent Garden e il Canadian Opera Company Ensemble Studio.
Al Grand Opera di Houston si è esibito come Talbot in *Maria Stuarda*, con Joyce Di Donato, sotto la bacchetta di Patrick Summers. Nella stagione 2019-2020 ha interpretato Figaro nelle *Nozze di Figaro* al Palau de les Arts Reina Sofia a Valencia e al Théâtre des Champs-Elysées. Si è inoltre esibito nella trilogia Mozart-Da Ponte in teatri quali La Monnie De Munt a Bruxelles, Opéra di Bordeaux e con i Musiciens du Louvre.
Negli anni precedenti si è esibito come Basilio nel *Barbiere di Siviglia* con Le Cercle de l'Harmonie al Musikfest di Brema, dove ha interpretato anche i ruoli di Lindorf, Coppélius Miracle e Dapertutto ne *Les contes d'Hoffmann*. Inoltre, è stato la Voce di Lucifero nel *Primo omicidio* di Alessandro Scarlatti all'Opéra di Parigi. In ambito concertistico, ha cantato nello *Stabat Mater* di Dvořák con la Vancouver Symphony Orchestra, *La creazione* di Haydn e il *Messiah* di Händel con la Pittsburgh Symphony Orchestra diretta da Manfred Honeck.
Tra gli altri ruoli importanti si segnalano: Don Giovanni a Basilea e alla Royal Opera House al Covent Garden; Figaro nelle *Nozze di Figaro* all'Opera di Colonia e a Montreal; Leporello al Théâtre des Champs-Elysées e alla Deutsche Oper di Berlino. Ha debuttato come Guglielmo nel *Così fan tutte* a Glyndebourne; è stato Truffaldino nell'*Ariadne auf Naxos* di Strauss per la regia di John Cox; Angelotti in *Tosca* alla Houston Grand Opera; Colline nella *Bohème* all'Opera di Dallas e al Teatro Municipal a Santiago del Cile; l'Oratore nel *Flauto magico*; Theseus in *A Midsummer Night's Dream*.
Poi, ha interpretato l'Oratorio di Natale di Bach con Natalie Dessay; ha preso parte a un tour europeo con l'Orchestre d'Astrée diretta da Emmanuelle Haïm; si è esibito nella *Passione secondo Matteo* di Bach, nella Messa in do minore di Mozart con l'Orchestra di Halle diretta da Mark Elder, nel Requiem di Mozart con l'Ensemble Matheus diretto da Jean-Christophe Spinosi e con la Baltimore Symphony Orchestra. Ha preso parte a una incisione discografica dei *Capuleti e Montecchi* (nel ruolo di Lorenzo) per la Deutsche Grammophon con Anna Netrebko.

Arianna Vendittelli

© Manuela Giusto

Diplomata al Conservatorio "Antonio Buzzolla" di Adria, si perfeziona sotto la guida di Mariella Devia. Nel 2009 debutta al Festival di Salisburgo, a Ravenna, Piacenza e Udine nella *Missa Defunctorum* di Paisiello diretta da Riccardo Muti e, nel 2010, sempre a Salisburgo e a Ravenna Festival, interpreta il ruolo di Carmi nella *Betulia liberata* di Mozart, sotto la stessa bacchetta. Successivamente debutta a Innsbruck nella prima mondiale delle *Nozze in sogno* di Cesti, diretta da Enrico Onofri con la regia di Alessio Pizzech.
La sua carriera prosegue con ruoli dell'opera barocca, dal repertorio mozartiano e da quello rossiniano, nei più prestigiosi teatri italiani e internazionali, collaborando con artisti quali Alessandro De Marchi, Stefano Montanari e David Pountney, Ensemble Matheus e Jean-Christophe Spinosi, Les Talens Lyriques e Christophe Rousset; e ancora, con Ottavio Dantone e Accademia Bizantina, con i quali ha inciso il *Serse* di Händel per HDBSonus e il *Tamerlano* di Vivaldi per la Naïve Vivaldi Edition.
È stata Zerlina al Festival di Spoleto diretta da James Conlon, Donna Elvira a Beaune e Brema con Jérémie Rhorer, Fiordiligi per la regia di Pier Luigi Pizzi in numerosi teatri italiani e Despina al Regio di Torino, regia di Ettore Scola e direzione di Christopher Franklin. Tra i ruoli rossiniani: Ermione nell'opera omonima, Amaltea nel *Mosè in Egitto* e Matilde in *Elisabetta Regina d'Inghilterra*. Inoltre, ha interpretato Micaëla in *Carmen*, il ruolo del titolo in *Gisela!* di Hans Werner Henze e nel *Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari.
Ha cantato in prime mondiali come quella di *7 Minuti* di Giorgio Battistelli all'Opéra National de Lorraine di Nancy, e quella di *Fadwa* di Dimitri Scarlato all'Accademia Filarmonica Romana, nonché nella prima rappresentazione mondiale in tempi moderni della *Merope* di Riccardo Broschi diretta da Alessandro De Marchi al Festival di Innsbruck e al Theater an der Wien.
Recentemente, è stata Susanna nelle *Nozze di Figaro* a Losanna, diretta da Frank Beermann e James Gray, e si è esibita nella trilogia mozartiana sotto la bacchetta di Marc Minkowski al Liceu di Barcellona e all'Opéra di Bordeaux. Ha interpretato inoltre Donna Rosa nell'opera *Sposo di tre, e marito di nessuna* di Luigi Cherubini a Firenze diretta da Diego Fasolis e Cesare Lievi.

A graduate of the Conservatorio "Antonio Buzzolla" in Adria, Arianna Vendittelli specialised under the guidance of Mariella Devia. In 2009, she made her debut at the Salzburg Festival, in Ravenna, Piacenza and Udine in Paisiello's *Missa Defunctorum,* conducted by Riccardo Muti. In 2010, again in Salzburg and at the Ravenna Festival under Muti, she covered the role of Carmi in Mozart's *Betulia Liberata*. She then made her debut in Innsbruck in the world premiere of Cesti's *Nozze in sogno*, conducted by Enrico Onofri and directed by Alessio Pizzech.
Her career continued with roles from the baroque opera as well as Mozart's and Rossini's repertoires in the most prestigious Italian and international theatres, collaborating with artists such as Alessandro De Marchi, Stefano Montanari and David Pountney, Ensemble Matheus and Jean-Christophe Spinosi, Les Talens Lyriques and Christophe Rousset; and again with Ottavio Dantone and Accademia Bizantina, with whom she recorded Hendel's *Serse* (HDB Sonus), and Vivaldi's *Tamerlano* (Naïve Vivaldi Edition).
She was Zerlina at the Spoleto Festival conducted by James Conlon, Donna Elvira in Beaune and Bremen with Jérémie Rhorer, Fiordiligi directed by Pier Luigi Pizzi in a number of Italian theatres, and Despina at the Regio, Turin, directed by Ettore Scola and conducted by Christopher Franklin.
Her Rossini roles include the protagonist in *Ermione*, Amaltea in *Mosè in Egitto* and Matilde in *Elisabetta Regina d'Inghilterra*. She also sang Micaëla in *Carmen*, and the title roles in *Gisela!* by Hans Werner Henze and *Il Segreto di Susanna* by Ermanno Wolf-Ferrari.
She has sung in world premieres like Giorgio Battistelli's *7 Minuti* at the Opéra National de Lorraine in Nancy, Dimitri Scarlato's *Fadwa* at the Accademia Filarmonica Romana, and Riccardo Broschi's *Merope,* conducted by Alessandro De Marchi at the Innsbruck Festival and the Theater an der Wien.
More recently, she was Susanna in *Le nozze di Figaro* in Lausanne, conducted by Frank Beermann and directed by James Gray, and also performed in Mozart's trilogy under Marc Minkowski (Liceu, Barcelona, and Opéra, Bordeaux). She then was Donna Rosa in Luigi Cherubini's opera *Sposo di tre, e marito di nessuna,* conducted by Diego Fasolis and directed by Cesare Lievi in Florence.

Manon Lamaison

© A. Lauriol

Manon Lamaison began studying piano at the Regional Conservatory of Toulouse before she enrolled at the École Normale de Musique in Paris. After a degree in musicology from the Sorbonne, she left France to study opera singing at the University of Montréal. Back in her home country, she completed her studies at the Lyon Conservatoire in the class of Mireille Delunsch. She then attended the Académie Ravel and the Académie Philippe Jaroussky, and participated in masterclasses by Nathalie Stutzmann, Hartmut Höll et Ludovic Tézier.
In 2018, she sang Susanna in *The Marriage of Figaro* at the Opéra des Landes, where, in 2021, she sang in the role of Mélisande in Debussy's *Pélléas et Mélisande*. She also collaborates with several baroque ensembles, including Le concert de l'Hostel Dieu in Lyon.
She performs in duo with pianist Mickaël Lipari-Mayer, and is one of the founders of the Ibaï Quartet, with which she performs a cappella vocal music.
In 2022, she covered the role of Barbarina in *Le nozze di Figaro* at Opéra Bordeaux, directed by Ivan Alexandre and conducted by Marc Minkowski, a production then revived at Opéra Royal de Versailles, Beaune, in Spain and Israel. Manon also performed in concert with the Nouvel Orchestre Symphonique du Pays d'Aix, and made her debut at Opéra Montpellier in Schumann's *Scenes from Goethe's Faust*.

Intraprende gli studi di pianoforte al Conservatorio regionale di Tolosa per poi iscriversi all'École Normale de Musique di Parigi. Dopo una laurea in musicologia alla Sorbona, lascia la Francia per laurearsi in canto lirico all'Università di Montréal. Tornata nel proprio paese, termina gli studi al Conservatorio di Lione nella classe di Mireille Delunsch. Frequenta l'Académie Ravel e l'Académie Philippe Jaroussky e partecipa a masterclass di Nathalie Stutzmann, Hartmut Höll et Ludovic Tézier.
Nel 2018 interpreta Susanna nelle *Nozze di Figaro* con l'Opéra des Landes, presso la quale, nel 2021, canta nel ruolo di Mélisande in *Pélléas et Mélisande* di Debussy. Collabora inoltre con ensemble barocchi, tra cui Le concert de l'Hostel Dieu a Lione.
Si esibisce in duo con il pianista Mickaël Lipari-Mayer ed è tra le fondatrici del Quartetto Ibaï, con il quale propone musica vocale a cappella.
Nel 2022, interpreta Barbarina nelle *Nozze di Figaro* all'Opéra di Bordeaux, per la regia di Ivan Alexandre e la direzione di Marc Minkowski, in una produzione ripresa all'Opéra Royal de Versailles, Beaune, Spagna e Israele. Si esibisce inoltre in concerto con Nouvel Orchestre Symphonique du Pays d'Aix. Debutta infine all'Opéra di Montpellier nelle *Scene dal Faust di Goethe* di Schumann.

Lea Desandre

Mezzosoprano italo-francese, entra a vent'anni all'Accademia Le Jardin des Voix di William Christie, poi si specializza a Venezia con Sara Mingardo. Nel 2017 è nominata Vocal Discovery ai Victoires de la Musique Classique Awards.
Il suo debutto è del 2015 e interpreta ruoli quali Urbain in *Les Huguenots*, Rosina ne *Il barbiere di Siviglia*, Annio nella *Clemenza di Tito*, Sesto in *Giulio Cesare*, Didone in *Didone ed Enea*, Messaggera ne *L'Orfeo*, Flerida in *Erismena* di Cavalli e il ruolo del titolo in *Alcione* di Marais. Nel 2018 all'Opéra Comique di Parigi è protagonista della creazione lirica e coreografica *Et in Arcadia ego*, sul musiche di Rameau; e debutta al Festival di Salisburgo nella *Périchole* di Offenbach sotto la direzione di Marc Minkowski, cui fanno seguito *L'incoronazione di Poppea* (con William Christie e Jan Lauwers), *La morte d'Abel* di Caldara, un concerto di gala intitolato Farinelli & Friends con Cecilia Bartoli, il ruolo di Vénus in *Orphée aux enfers* (con Enrique Mazzola e Barrie Kosky) e Despina nel *Così fan tutte* (con Joana Mallwitz e LChristof Loy). Tra gli impegni recenti: Cherubino (*Le nozze di Figaro*) ad Aix-en-Provence, Losanna, Parigi, Barcellona, Zurigo; *Orphée et Eurydice* come Amour a Versaille, Caen, Lussemburgo e come Orphée a Aix-en-Provence.
Attiva anche in ambito concertistico, si è esibita alla Wigmore Hall di Londra, Musikverein, di Vienna, Walt Disney Concert Hall di Los Angeles, Théâtre des Champs-Élysées e Philharmonie de Paris, Opéra di Bordeaux, Grand Théâtre di Ginevra, Sydney Opera House, Tchaikovsky Concert Hall di Mosca, Shanghai Symphony Hall.
Apprezzata interprete pure di musica da camera, appare regolarmente con il liutista Thomas Dunford e il suo ensemble Jupiter. Oltre ai direttori già citati, ha collaborato con con Sir John Eliot Gardiner, Louis Langrée, Raphaël Pichon, Jordi Savall, Emmanuelle Haïm e Leonardo García Alarcón.
Ha vinto il premio Opus Klassik 2022 come Cantante dell'anno per il suo ultimo cd *Amazone* edito da Warner Classic.

Italian-French mezzo-soprano Lea Desandre entered William Christie's Accademia Le Jardin des Voix at the age of 20. She then specialised in Venice with Sara Mingardo, and in 2017 was nominated Vocal Discovery at the Victoires de la Musique Classique Awards.
She made her debut in 2015, and performed the roles of Urbain in *Les Huguenots*, Rosina in *The Barber of Seville*, Annio in *Clemenza di Tito*, Sextus in *Julius Caesar*, Dido in *Dido and Aeneas*, the Messenger in Monteverdi's *L'Orfeo*, Flerida in Cavalli's *Erismena* and the title role in *Alcione* by Marais.
In 2018, at Opéra Comique Paris, she starred in the lyrical and choreographic creation *Et in Arcadia ego* to the music of Rameau; she also made her debut at the Salzburg Festival in Offenbach's *Périchole* under the baton of Marc Minkowski, followed by *L'incoronazione di Poppea* (with William Christie and Jan Lauwers), Caldara's *La morte d'Abel*, a gala concert with Cecilia Bartoli entitled "Farinelli & Friends", the role of Vénus in *Orphée aux enfers* (with Enrique Mazzola and Barrie Kosky) and that of Despina in *Così fan tutte* (with Joana Mallwitz and Christof Loy). Recent engagements include her roles in *Le nozze di Figaro* as Cherubino (Aix-en-Provence, Lausanne, Paris, Barcelona, Zurich); and in *Orphée et Eurydice*, where she sang as Amour (Versailles, Caen, Luxembourg) and as Orphée (in Aix-en-Provence).
On the concert stage, she has appeared at the Wigmore Hall in London, Musikverein in Vienna, Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, Théâtre des Champs-Élysées and Philharmonie in Paris, Opéra in Bordeaux, Grand Théâtre in Geneva, Sydney Opera House, Tchaikovsky Concert Hall in Moscow, and Shanghai Symphony Hall.
An acclaimed performer of chamber music as well, Lea regularly performs with lutenist Thomas Dunford and his ensemble Jupiter. Also on the list of conductors she has collaborated with are: Sir John Eliot Gardiner, Louis Langrée, Raphaël Pichon, Jordi Savall, Emmanuelle Haïm and Leonardo García Alarcón.
Lea won the Opus Klassik 2022 award as "Singer of the Year" for her latest CD *Amazone,* published by Warner Classic.

Norman D. Patzke

Bass-baritone Norman D. Patzke made himself a name as soloist in the oratorio *In terra Pax* by Frank Martin with the Radio Philharmonic Orchestra Hilversum under Kenneth Montgomery, followed by *Messiah* with Ensemble Apotheosis under Korneel Bernolet; Beethoven's *Missa Solemnis* with Ensemble Orchestral Bruxelles; *St Matthew Passion* with Noord-Nederlands Orkest under Michael Hofstetter and then in Spain and at the Essen Philharmonie with Les Musiciens du Louvre under Marc Minkowski, and with Michael Hofstetter at the Royal Chapel of the Castle of Versailles.
As an opera singer Patzke appeared at the Bregenz Festival as Solanio in *The Merchant of Venice* by André Tchaïkowsky; in Schumann's *Manfred* at Opéra Comique Paris under Emmanuel Krivine; and in Haydn's *Creation* in Strasbourg. Among his other roles are: Claudio in Henri Sauguet's *Caprices de Marianne* (all over France); Danieli in Wagner's *Liebesverbot* (Strasbourg); and *Don Giovanni* (title role, in tour with Glyndebourne).
Upon invitation by the renowned Bruges Early Music Festival, the artist was challenged to appear as a voice actor in the cast of *Pygmalion*, a melodrama by Czech composer G. A. Benda inspired by a libretto by F.W. Gotter. The concert performance in Bruges, under the baton of Korneel Bernolet, was recorded by Outhere Music and released on CD for the Ramée label.
Recent highlights of Norman D. Patzke include his engagement by the Styriarte Baroque Festival Austria to perform the title role in John Blow's *Venus and Adonis*, also at the Eggenberg Castle in Graz with the Neue Hofkapelle Graz and Thomas Höft.
Also noteworthy was the invitation by Les Musiciens du Louvre to participate in a CD-recording for the Pentatone label under the baton of Marc Minkowski. This was preceded by a concert tour throughout Europe, proposing Handel's *Ode for St. Cecilia's Day* and Mozart's *Mass in C-minor*.

Basso-baritono, si è distinto come voce solista nell'oratorio *In terra Pax* di Frank Martin con la Radio Philharmonic Orchestra Hilversum diretta da Kenneth Montgomery, a cui hanno fatto seguito il *Messiah* con Ensemble Apotheosis diretto da Korneel Bernolet; *Missa Solemnis* di Beethoven con Ensemble Orchestral de Bruxelles; *Passione secondo Matteo* con Noord-Nederlands Orkest diretta da Michael Hofstetter e poi in Spagna e alla Essen Philharmonie con i Musiciens du Louvre e Marc Minkowski e con Michael Hofstetter alla Cappella Reale del Castello di Versailles.
In ambito operistico, si è esibito al Festival di Bregenz come Solanio in *The Merchant of Venice* di André Tchaïkowsky; nel *Manfred* di Schumann all'Opéra Comique di Parigi con Emmanuel Krivine; nella *Creazione* di Haydn a Strasburgo. Poi in ruoli come Claudio nei *Caprices de Marianne* di Henri Sauguet in Francia; Danieli nel *Divieto di amare* di Wagner a Strasburgo; Don Giovanni in una tournée del Glyndebourne.
Al Festival di Musica antica di Bruges si è esibito come voce recitante per *Pygmalion* del compositore ceco Georg Benda, su libretto del tedesco Friedrich Wilhelm Gotter. La performance, diretta da Korneel Bernolet, è stata incisa per l'etichetta Ramée di Outhere Music.
Recentemente ha interpretato Adone in *Venus and Adonis* di John Blow in Austria, allo Styriarte Baroque Festival e al Castello Eggenberg di Graz con la Neue Hofkapelle di Graz e Thomas Höft. Inoltre, è stato invitato dai Musiciens du Louvre per una incisione discografica diretta da Marc Minkowski (per l'etichetta Pentatone) preceduta da concerti in tutta Europa dedicati all'*Ode per il giorno di Santa Cecilia* di Händel e alla Messa in do minore di Mozart.

Valentina Coladonato

Nata a Chieti e torinese di adozione, laureata in Lingue e letterature straniere presso l'Università di Pescara e diplomata in canto, si forma e perfeziona con Donato Martorella, Claudio Desderi, Edith Wiens, Paride Venturi, Renata Scotto, Regina Resnik. Vincitrice di diversi concorsi internazionali, svolge attività concertistica e operistica su repertorio sacro e profano, dal barocco alla musica contemporanea.
Interpreta i ruoli principali in *L'Ormindo* di Cavalli, *Bastiano e Bastiana* e *Così fan tutte* di Mozart, *La caduta de' decemviri* di Alessandro Scarlatti, *I puntigli delle donne* di Spontini, *Demofoonte* di Jommelli, *Tito Manlio* di Vivaldi, *Artemisia* di Cavalli, *L'Incoronazione di Poppea*, *Il ritorno di Ulisse in patria* e *Orfeo* di Monteverdi, *Orfeo* di Gluck, *Superflumina* di Sciarrino, *Macbeth alone* di Pasquale Corrado, *Marie* di German Alonso, poi in *Falstaff* e *Norma*.
Come solista ha collaborato con registi quali Daniele Abbado, Maurizio Scaparro, Colin Graham, Cesare Lievi, Francesco Micheli, Michał Znaniecki, Pierpaolo Pacini, Alessio Pizzech, Rafael Villalobos; ed è stata diretta da Riccardo Muti, Daniel Harding, Roberto Abbado, David Robertson, Peter Eötvos, Lior Shambadal, John Axelrod, Michel Tabachnik, Peter Rundel, Antonello Manacorda, Enrique Mazzola, Alessandro Pinzauti, Marcello Panni, Claudio Scimone, Claudio Desderi, Tito Ceccherini, Filippo Maria Bressan, Massimiliano Caldi, Giampaolo Pretto, Ottavio Dantone, Corrado Rovaris.
Si è esibita presso le principali istituzioni musicali italiane e internazionali.
Ha collaborato con numerosi gruppi di prassi barocca, tra i quali La Venexiana, Accademia Bizantina, La Stagione Armonica, Accademia Hermans, Ensemble Européen W. Byrd, Cappella di San Petronio; e, in ambito contemporaneo, con FontanaMIX Ensemble, Sentieri Selvaggi, Musikfabrik, Quartetto Prometeo, Alter Ego, Ex Novo, OFT, Ocnos, Syntax Ensemble.
Incide per Decca, Glossa, Brilliant Classics, etichetta per la quale ha pubblicato la prima registrazione mondiale integrale degli *Shakespeare Sonnets & Duets* (2018) di Mario Castelnuovo Tedesco, e il disco *Poulenc et ses poètes – Mélodies 1939-1961* (2019).
Le sue interpretazioni sono trasmesse da Rai Radio3.
Insegna musica vocale da camera presso il Conservatorio di Como.

© Luigi Baronetti

Born in Chieti but now living in Turin, Valentina Coladonato earned a degree in Foreign Languages and Literature from the University of Pescara, as well as a diploma in singing. She then trained and perfected her singing skills with Donato Martorella, Claudio Desderi, Edith Wiens, Paride Venturi, Renata Scotto and Regina Resnik. The winner of several international competitions, she performs concerts and operas on the sacred and secular repertoire, from baroque to contemporary music. She performs the main roles in Cavalli's *L'Ormindo*, Mozart's *Bastiano e Bastiana* and *Così fan tutte*, Alessandro Scarlatti's *La caduta de' decemviri*, Spontini's *I puntigli delle donne*, Jommelli's *Demofoonte*, Vivaldi's *Tito Manlio*, Cavalli's *Artemisia*, *L'Incoronazione di Poppea*, Monteverdi's *Il ritorno di Ulisse in patria* and *Orfeo*, Gluck's *Orfeo*, Sciarrino's *Superflumina*, Pasquale Corrado's *Macbeth alone*, German Alonso's *Marie*, as well as roles in *Falstaff* and *Norma*.
As a soloist, she has collaborated with such conductors as Daniele Abbado, Maurizio Scaparro, Colin Graham, Cesare Lievi, Francesco Micheli, Michał Znaniecki, Pierpaolo Pacini, Alessio Pizzech, Rafael Villalobos; and has sung under the baton of Riccardo Muti, Daniel Harding, Roberto Abbado, David Robertson, Peter Eötvos, Lior Shambadal, John Axelrod, Michel Tabachnik, Peter Rundel, Antonello Manacorda, Enrique Mazzola, Alessandro Pinzauti, Marcello Panni, Claudio Scimone, Claudio Desderi, Tito Ceccherini, Filippo Maria Bressan, Massimiliano Caldi, Giampaolo Pretto, Ottavio Dantone, and Corrado Rovaris. She has performed at major Italian and international music institutions, and collaborated with many baroque ensembles, including La Venexiana, Accademia Bizantina, La Stagione Armonica, Accademia Hermans, Ensemble Européen W. Byrd, Cappella di San Petronio. In the field of contemporary music, she has performed with the FontanaMIX Ensemble, Sentieri Selvaggi, Musikfabrik, Quartetto Prometeo, Alter Ego, Ex Novo, OFT, Ocnos, and the Syntax Ensemble.
Her recordings have been released for Decca, Glossa, and Brilliant Classics. With the latter she released the world's first complete recording of Mario Castelnuovo Tedesco's *Shakespeare Sonnets & Duets* (2018), and the album *Poulenc et ses poètes - Mélodies 1939-1961* (2019). Her performances are broadcast by Rai Radio3. She teaches vocal chamber music at the Como Conservatory.

Paco Garcia

Paco Garcia started his career in music at a very young age, as a cantor of the Maîtrise de Reims. He then studied under Alain Buet at the Paris Conservatoire, from which he graduated in 2017. He also dedicates himself to the baroque cello.
As a soloist, he performs with ensembles like Akädemia, conducted by Françoise Lassere, with which he performed Bach's *Mass in B minor* at the La Chaise-Dieu Festival, and La Chapelle Rhénane, conducted by Benoît Haller, with which he was one of the soloists in the *Passion according to Matthew* at the Leipzig BachFest.
While he was still training, he collaborated with the Fondation Royaumont, the Académie de la voix of the Fondation des Treilles, and with such conductors and directors as Dame Felicity Lott, Ivan Alexandre, the duo Moshe Leiser and Patrice Caurier and Klaus Guth.
Among the roles he has performed are: Marasquin in Charles Lecocq's *Giroflé Girofla*, Edward Milfort in Rossini's *Cambiale di matrimonio*, Camille in *The Merry Widow*, Frick, the Bootmaker and the Brazilian in Offenbach's *La Vie Parisienne*, Tony in Bernstein's *West Side Story*, Acis in Handel's *Acis and Galatea*, and Don Ottavio in *Don Giovanni*.
As a countertenor, he recently sang in the role of the Pupil of the Music Master in Lully's *Bourgeois gentilhomme* at the Grand Théâtre in Aix-en-Provence and the Opéra-Comique; and in the role of the Remendado in *Carmen,* conducted by Marc Minkowski at Opéra Bordeaux and then reprised for the Théâtre du Capitole in Toulouse, in the last season. There followed the roles of Herald in Meyerbeer's *Robert le Diable* (Bordeaux), Monostatos in *The Magic Flute* (Toulouse), Don Basilio in *The Marriage of Figaro* (Gran Teatre del Liceu, Barcelona; Bordeaux, and Opéra Royal de Versailles).

Si dedica alla musica sin da giovanissimo come cantore della Maîtrise de Reims. Studia poi al Conservatorio di Parigi, nella classe di canto di Alain Buet, diplomandosi nel 2017. Si applica inoltre al violoncello barocco.
Come solista, si esibisce con ensemble quali Akädemia, diretta da Françoise Lassere, con cui esegue la Messa in si minore di Bach al Festival di La Chaise-Dieu, e La Chapelle Rhénane diretta da Benoît Haller, con cui, al Leipzig BachFest, è uno dei solisti della *Passione secondo Matteo*.
Durante il periodo di formazione, collabora con la Fondation Royaumont, con l'Académie de la voix della Fondation des Treilles e con direttori e registi quali Dame Felicity Lott, Ivan Alexandre, il duo Moshe Leiser e Patrice Caurier e Klaus Guth.
Tra i ruoli interpretati si segnalano: Marasquin in *Giroflé Girofla* di Charles Lecocq, Edward Milfort nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini, Camille nella *Vedova allegra*, Fritz, il Calzolaio e il Brasiliano in *La Vie Parisienne* di Offenbach, Tony in *West Side Story* di Bernstein, Acis in *Acis e Galatea* di Händel, Don Ottavio in *Don Giovanni*.
Recentemente ha dato voce, come controtenore, all'Allievo di musica nel *Bourgeois gentilhomme* di Lully al Grand Théâtre di Aix-en-Provence e all'Opéra-Comique, poi a Remendado in *Carmen* all'Opéra di Bordeaux diretto da Marc Minkowski, ruolo ripreso nella scorsa stagione al Théâtre du Capitole di Tolosa. Hanno fatto seguito l'Araldo in *Robert le Diable* di Meyerbeer di nuovo a Bordeaux, Monostatos nel *Flauto magico* a Tolosa, Don Basilio nelle *Nozze di Figaro* al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, a Bordeaux e all'Opéra Royal de Versaille.

Christian Federici

Nato nel 1987 a Trieste, dopo gli studi di pianoforte, dal 2015 si dedica al canto lirico sotto la guida del tenore Federico Lepre e prende poi parte a masterclass e corsi tenuti da Claudio Desderi, Lorenzo Regazzo, Rolando Panerai, Patrizia Ciofi e Gianfranco Montresor.
Debutta nel 2016 come Conte d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Bonci di Cesena sotto la bacchetta di Claudio Desderi, con il quale torna al Bonci l'anno successivo per interpretare il ruolo del titolo nel *Don Giovanni* di Mozart.
Nel 2018 vince i concorsi del Teatro Lirico Sperimentale "Adriano Belli" a Spoleto e "Toti Dal Monte" a Treviso, che gli valgono recite come Conte d'Almaviva a Treviso, Jesi e Ferrara, fino al suo debutto in Francia all'Opéra di Marsiglia nel 2019.
In concerto ha cantato in *Krönungsmesse* di Mozart, *Te Deum* e *Messe de Minuit* di Charpentier, *Magnificat* e *Passione secondo Matteo* di Bach, *Mass of the Children* di Rutter, nonché *Kindertotenlieder* di Mahler, *Winterreise* di Schubert e *Dichterliebe* di Schumann con diversi pianisti, tra cui Eugenio Milazzo, Filippo Gorini, Alessandro Pierfederici e Riccardo Risaliti.
Tra gli impegni recenti figurano quelli come Belcore nell'*Elisir d'amore* di Donizetti al Piccolo Festival del Friuli Venezia Giulia, Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi ad Arezzo, Moralès nella *Carmen* di Bizet a Ravenna Festival, Steno nel *Marin Faliero* di Donizetti al Donizetti Festival di Bergamo, Angelotti nella *Tosca* di Puccini al Festival Puccini di Torre del Lago e Jake Wallace nella *Fanciulla del West* di Puccini a Pavia, Como e Cremona, nonché l'esibizione nell'opera contemporanea *Tancredi appresso al combattimento* di Claudio Ambrosini al Cantiere Internazionale di Montepulciano.
Nel 2021 ha debuttato all'Opera di Hong Kong come Sharpless in *Madama Butterfly*, ruolo interpretato poi anche ad Avignone.
Attualmente è impegnato nella registrazione del suo primo cd: *Winterreise* di Schubert con il pianista Elia Macrì.

Born in Trieste in 1987, Christian Federici started his musical career with piano studies. In 2015 dedicated himself to opera singing under tenor Federico Lepre, and then in masterclasses by Claudio Desderi, Lorenzo Regazzo, Rolando Panerai, Patrizia Ciofi and Gianfranco Montresor.
He made his debut in 2016 as Count Almaviva in *Nozze di Figaro* at the Teatro Bonci in Cesena under the baton of Claudio Desderi. The two returned to the Bonci one year later with Mozart's *Don Giovanni,* with Federici in the title role.
In 2018 he won the competitions "Adriano Belli" at the Teatro Lirico Sperimentale in Spoleto, and "Toti Dal Monte" in Treviso, which earned him performances as Count Almaviva in Treviso, Jesi and Ferrara, until his debut in France in the same role at Opéra Marseille in 2019.
In concert he has sung Mozart's *Krönungsmesse*, Charpentier's *Te Deum* and *Messe de Minuit*, Bach's *Magnificat* and *St Matthew Passion*, and Rutter's *Mass of the Children*; he has also given recitals of Mahler's *Kindertotenlieder*, Schubert's *Winterreise* and Schumann's *Dichterliebe* with such pianists as Eugenio Milazzo, Filippo Gorini, Alessandro Pierfederici and Riccardo Risaliti.
Recent highlights include the roles of Belcore in Donizetti's *Elisir d'amore* at the Piccolo Festival del Friuli Venezia Giulia; Uberto in Pergolesi's *Serva padrona* in Arezzo; Moralès in Bizet's *Carmen* at the Ravenna Festival; Steno in Donizetti's *Marin Faliero* at the Donizetti Festival in Bergamo; Angelotti in Puccini's *Tosca* at the Puccini Festival in Torre del Lago, and Jake Wallace in Puccini's *Fanciulla del West* in Pavia, Como and Cremona. Federici also featured in Claudio Ambrosini's contemporary opera *Tancredi appresso al combattimento,* at the Cantiere Internazionale di Montepulciano.
In 2021, he made his debut at the Hong Kong Opera as Sharpless in Puccini's *Madama Butterfly*, a role he also performed in Avignon.
He is currently recording his first CD of Schubert's *Winterreise* with pianist Elia Macrì.

Iulia Maria Dan

© Alexander Richter

Romanian soprano Iulia Maria Dan is a graduate of the Bucharest State University of Music. She is the recipient of many prizes and awards at competitions such as "Most Promising Young Artist" at the Hans Gabor Belvedere International Singing Competition, where she was also awarded the Graz Opera Special Prize and the Soroptimist Prize. She obtained more prizes at the "Hariclea Darclee" International Singing Competition, and at the "Ionel Perlea" National Song Competition. Dan recently made her debut at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona and at Opéra Bordeaux. She was a member of the Semperoper ensemble in Dresden, where she sang in the roles of Micaela in *Carmen*; Mimi and Musetta in *Bohème*; Gretel in *Hansel und Gretel*; Donna Elvira in *Don Giovanni*; Fiordiligi in *Così Fan Tutte*; Tatyana in *Eugene Onegin*; the Countess in *Le nozze di Figaro*, Violetta in *Traviata* and Madam Cortese in *Il viaggio a Reims*.
Her other roles include: Aminta in *Il re pastore* at the Verbier Festival; the title role in Massenet's *Manon* at Oper Graz; Ofelia in Franco Faccio's *Amleto* at the Bregenz Festival; Mimi in *Bohème* with Opera Australia on the Sidney Harbour; the premiere of *Francesca da Rimini* at the Münchner Opernfestspiele; and Gilda in *Rigoletto* for the Romanian National Opera.
From 2015 to 2017, she was a member of the Hamburg Staatsoper, where her roles included: Helena in *A Midsummer Night's Dream*, Agathe in *Der Freischütz*, Mimì in *Bohème*, Tatyana in *Eugene Onegin*, Freia in *Das Rheingold*, the Countess in *Le nozze di Figaro*, Mathilde in *Guillaume Tell*, Rosalinde in *Die Fledermaus* and Fiordiligi in *Così fan tutte*.
Prior to this, Dan was a member of the ensemble of the Bayerische Staatsoper, where she began as a member of their prestigious Opernstudio. Upcoming and recent successes on the concert platform include Beethoven's *Symphony No.9* with Staatstheater Kassel; a programme of Mozart arias conducted by Oksana Lyniv at the Lviv MozArt Festival in Ukraine; Beethoven's *Cantata for the Death of Emperor Josef II* with the BBC Philharmonic Orchestra under the baton of Mark Wigglesworth, and Verdi's *Requiem* with the London Philharmonic Orchestra conducted by Edward Gardner at the Royal Festival Hall.

Soprano di origine romena, diplomata all'Università Statale di Musica di Bucarest, ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui Most Promising Young Artist alla Hans Gabor Belvedere International Singing Competition, dove le sono stati assegnati anche il Premio Speciale Graz Opera e il Premio Soroptimist, e si è affermata al Concorso internazionale "Hariclea Darclee" e al Concorso nazionale "Ionel Perlea".
Ha recentemente debuttato al Gran Teatre del Liceu di Barcellona e all'Opéra di Bordeaux.
È stata membro della Semperoper di Dresda, dove ha cantato nei ruoli di Micaëla in *Carmen*, Mimì e Musetta nella *Bohème*, Gretel in *Hansel und Gretel*, Donna Elvira in *Don Giovanni*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Tatyana in *Eugene Onegin*, Contessa nelle *Nozze di Figaro*, Violetta nella *Traviata* e Madam Cortese nel *Viaggio a Reims*.
Inoltre, ha interpretato Aminta nel *Re pastore* di Mozart al Verbier Festival, il ruolo del titolo nella *Manon* di Massenet all'Opera di Graz, Ofelia nell'*Amleto* di Franco Faccio al Bregenz Festival, Mimì nella *Bohème* con Opera Australia al Sidney Harbour, la prima di *Francesca da Rimini* al Münchner Opernfestspiele, Gilda nel *Rigoletto* per l'Opera Nazionale Romena.
Dal 2015 al 2017 è stata membro della Staatsoper di Amburgo, dove tra i ruoli rivestiti figurano quelli di Helena in *A Midsummer Night's Dream*, Agathe in *Der Freischütz*, Mimì nella *Bohème*, Tatyana in *Eugene Onegin*, Freia nell'*Oro del Reno*, Contessa nelle *Nozze di Figaro*, Mathilde in *Guillaume Tell*, Rosalinde in *Die Fledermaus* e Fiordiligi nel *Così fan tutte*.
In precedenza aveva cantato come membro della Bayerische Staatsoper, dove era entrata a seguito del percorso formativo nel prestigioso Opernstudio.
In ambito concertistico, recentemente ha cantato nella Nona sinfonia di Beethoven con lo Staatstheater di Kassel, in un programma di arie mozartiane diretto da Oksana Lyniv al Lviv MozArt Festival in Ucraina, nella *Cantata per la morte dell'Imperatore Giuseppe II* di Beethoven con la BBC Philharmonic Orchestra diretta da Mark Wigglesworth e nel Requiem di Verdi con la London Philharmonic Orchestra diretta da Edward Gardner al Royal Festival Hall.

Julien Henric

Dopo gli studi di ingegneria, si diploma in canto al Conservatorio Regionale di Lione, nella classe di Pierre Ribemont, e nel 2017 viene ammesso al Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse della stessa città, dove studia con Sophie Marin-Degor e si perfeziona frequentando masterclass con Daniel Lichti, Roberto Scandiuzzi, Anaïk Morel et Ruggero Raimondi.
È vincitore di tre premi al Concorso "Raymond Duffaut" di Avignone nel 2018, mentre l'anno successivo ottiene il Secondo premio alle Symphonies d'Autômne di Mâcon et il Premio "Révélation lyrique" 2018 dell'organizzazione francese Adami.
Membro dell'ensemble giovanile del Grand Théâtre di Ginevra per la seconda stagione, vi interpreta ruoli quali Feldmaresciallo Kutuzov in *Guerra e pace* di Prokof'ev, Sir Hervey in *Anna Bolena* di Donizetti, Un giovane servo in *Elektra* di Strauss, Phantase nell'*Atys* di Lully e Pong in *Turandot*, sotto le bacchette di Alejo Perez, Stefano Montanari, Jonathan Nott, Leonardo García Alarcón e Antonio Fogliani.
Debutta al Gran Teatre del Liceu di Barcellona come Don Ottavio nel *Don Giovanni* diretto da Marc Minkowski e al Festival di Aix-en-Provence nel ruolo di Flavio in *Norma* diretto da Riccardo Minasi. Ha interpretato inoltre ruoli quali Janek Prus nell'*Affaire Makropoulos* di Janáček al Grand Théâtre di Ginevra, Paride nella *Belle-Hélène* di Offenbach all'Opéra di Digione, Alfredo nella *Traviata* al Festival Lyrique en Lyonnais, Polidoro nel *Flaminio* di Pergolesi al Théâtre National Populaire de Villeurbanne, Chevalier nei *Dialogues des Carmélites* al Conservatorio di Lyon e Tamino nel *Flauto magico*.
Appassionato anche di Lied tedesco e di oratorio, si è cimentato con *Dichterliebe* di Schumann, *Winterreise* di Schubert (versione orchestrata), Requiem di Mozart e *Messe Sainte-Cécile* di Gounod.

After completing his engineering studies, Julien Henric graduated in singing from the Conservatoire Régional de Lyon under Pierre Ribemont. In 2017 he was admitted to the Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse in the same city, where he studied with Sophie Marin-Degor, then perfected his skills through masterclasses with Daniel Lichti, Roberto Scandiuzzi, Anaïk Morel and Ruggero Raimondi.
He is the winner of three prizes at the "Raymond Duffaut" Competition in Avignon in 2018. One year later he was awarded the second prize at Symphonies d'Autômne in Mâcon, as well as the "Révélation lyrique 2018" prize from the French organisation Adami.
Henric has been a member of the youth ensemble of the Grand Théâtre de Genève for two seasons: with them he has performed in the roles of Field Marshal Kutuzov in Prokofiev's *War and Peace*, Sir Hervey in Donizetti's *Anna Bolena*, a young servant in Strauss's *Elektra*, Phantase in Lully's *Atys,* and Pong in *Turandot*, under the batons of Alejo Perez, Stefano Montanari, Jonathan Nott, Leonardo García Alarcón and Antonio Fogliani.
He made his debut at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona as Don Ottavio in a *Don Giovanni* conducted by Marc Minkowski. His debut at the Aix-en-Provence Festival was in the role of Flavio in *Norma,* conducted by Riccardo Minasi.
He has also performed in the roles of Janek Prus in Janáček's *Affaire Makropoulos* (Grand Théâtre de Genève), Pâris in Offenbach's *Belle-Hélène* (Opéra de Dijon), Alfredo in *La Traviata* (Festival Lyrique en Lyonnais), Polidoro in Pergolesi's *Flaminio* (Théâtre National Populaire de Villeurbanne), Chevalier in *Dialogues des Carmélites* (Conservatoire de Lyon), and Tamino in *The Magic Flute*.
A passionate singer of German Lied and oratorios, he has performed Schumann's *Dichterliebe*, an orchestrated version of Schubert's *Winterreise*, Mozart's *Requiem* and Gounod's *Messe Sainte-Cécile*.

Callum Thorpe

After obtaining a PhD in Immunology, Callum Thorpe devoted himself entirely to his vocal studies at the Royal Academy of Music in London. A member of the solo ensemble at the Bayerische Staatsoper Munich from 2017 to 2021, he sang in the roles of Banco in *Macbeth*, Pistola in *Falstaff*, King of Egypt in *Aida*, Colline in *Bohème*, Zuniga in *Carmen*, Farfallo in *Die Schweigsame Frau* and Truffaldino in *Ariadne auf Naxos* by Strauss, and Masetto in *Don Giovanni*.
He also performed as Sarastro in the *Magic Flute*, the Commendatore and, again, Masetto in *Don Giovanni* at Opéra Versailles conducted by Marc Minkowski; Antinoo and Il Tempo in *Il ritorno di Ulisse in patria* at the Théâtre des Champs Elysées under Emmanuelle Haïm; again Masetto in *Don Giovanni* on tour with Glyndebourne and at the Garsington Opera; Lieutenant Radcliffe in *Billy Budd* for Opera North, and Plutone in *Orfeo* at the Royal Opera House. In concert, he sang as Hunding in Wagner's *Die Walküre* with the Bilbao Symphony Orchestra and Eric Nielson.
Also active on the contemporary music scene, Callum created the role of Gibarian in the world premiere of Fujikura's *Solaris* at the Théâtre des Champs-Elysées, Opéra Lille and Opéra Lausanne, and performed as Arthur/Officer 2 in Peter Maxwell Davies's *The Lighthouse,* as well as Loudspeaker in *Der Kaiser von Atlantis* by Viktor Ullmann.
On the concert platform, his repertoire includes Bach's *St John Passion* and *St Matthew Passion,* parts from Rameau's *Platée*, Handel's *Messiah*, the cantata *Apollo and Daphne* and *The Resurrection*, Mozart's and Verdi's *Requiem* with such conductors as Marc Minkoswki, Sir Mark Elder, Ivor Bolton, Jonathan Cohen, Masato Suzuki and Christian Curnyn.
He has collaborated with William Christie and Les Arts Florissants at the Glyndebourne Festival, the Théâtre des Champs-Elysées, the Lincoln Center New York, the Amsterdam Concertgebouw and the BBC Proms, in roles such as Valens in Handel's *Theodora*, Polyphemus in *Acis and Galatea*, Adonis in *Venus and Adonis* and *Israel in Egypt*, as well as Purcell's *Fairy Queen* and *Indian Queen*, Rameau's *Hippolyte et Aricie*, Phobetor in Lully's *Atys*, and Pluton in Charpentier's *Descente d'Orphée aux enfers*.

Dopo aver ottenuto un dottorato in Immunologia, si è dedicato interamente allo studio del canto alla Royal Academy of Music di Londra. Membro dell'ensemble solistico della Bayerische Staatsoper di Monaco dal 2017 al 2021, ha interpretato ruoli quali Banco in *Macbeth*, Pistola in *Falstaff*, Re d'Egitto in *Aida*, Colline nella *Bohème,* Zuniga in *Carmen*, Farfallo in *Die Schweigsame Frau* e Truffaldino nell'*Ariadne auf Naxos* di Strauss, Masetto nel *Don Giovanni*.
Si è esibito inoltre come Sarastro nel *Flauto magico*, Commendatore e, di nuovo, Masetto nel *Don Giovanni* all'Opéra di Versailles diretto da Marc Minkowski, Antinoo e Il Tempo nel *Ritorno d'Ulisse in patria* al Théâtre des Champs Elysées sotto la bacchetta di Emmanuelle Haïm, ancora Masetto nel *Don Giovanni* per una tournée del Glyndebourne e all'Opera di Garsington, Radcliffe in *Billy Budd* per Opera North e Plutone nell'*Orfeo* alla Royal Opera House. In concerto, ha cantato come Hunding nella *Valchiria* di Wagner con la Bilbao Symphony Orchestra diretta da Eric Nielson.
Attivo anche nella scena musicale contemporanea, ha interpretato Gibarian nella prima mondiale di *Solaris* di Fujikura al Théâtre des Champs-Elysées, Opéra di Lille e Opéra di Losanna e si è esibito come Arthur e Officer 2 in *The Lighthouse* di Peter Maxwell Davies e Loudspeaker in *Der Kaiser von Atlantis* di Viktor Ullmann.
In ambito concertistico, ha in repertorio la *Passione secondo Giovanni* e la *Passione secondo Matteo* di Bach e brani da *Platée* di Rameau, il *Messiah*, la cantata *Apollo e Dafne* e *La Resurrezione* di Händel, i Requiem di Mozart e di Verdi preparati con direttori quali Marc Minkoswki, Sir Mark Elder, Ivor Bolton, Jonathan Cohen, Masato Suzuki e Christian Curnyn.
Ha collaborato con William Christie e Les Arts Florissants al Glyndebourne Festival, Théâtre des Champs-Elysées, Lincoln Center di New York, Concertgebouw di Amsterdam e BBC Proms, interpretando ruoli come Valens nella *Theodora,* Polifemo in *Acis e Galatea,* Adone in *Venere e Adone* e *Israele in Egitto* di Händel, nonché *The Fairy Queen* e *The Indian Queen* di Purcell, *Hippolyte et Aricie* di Rameau, Phobetor in *Atys* di Lully e Plutone nella *Descente d'Orphée aux enfers* di Charpentier.

Chiara Skerath

Dopo essersi formata con Glenn Chambers al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, si sta ora perfezionando con Annick Massis, e ha già vinto numerosi concorsi internazionali, tra cui il Premio del pubblico alla Queen Elisabeth Competition 2014 e il Grand Prix de Duo Chant-Piano al Concorso internazionale "Nadia e Lili Boulanger" del 2013.
Recentemente, ha debuttato come Ilione nell'*Idomenée* di André Campra alla Berliner Staatsoper, e come Mélisande all'Opéra di Bordeaux. Ha interpretato inoltre Clorinda nella *Cenerentola* e la Prima Dama nel *Flauto magico* all'Opéra di Parigi, Ännchen in *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber con Insula Orchestra, Antigone nell'*Edipo* di Enescu al Festival di Salisburgo, Micaela in *Carmen* a Bordeaux.
Specializzata nel repertorio mozartiano, si è esibita come Ilia in *Idomeneo* all'Opéra di Avignone, Zerlina nel *Don Giovanni* a Versailles e al Drottningholm Festival in Svezia, Despina nel *Cosi fan tutte* a Francoforte e a Berna, Servilia nella *Clemenza di Tito* all'Opéra du Rhin e a Rouen, Ninetta nella *Finta semplice* alla Queen Elizabeth Hall di Londra, Cinna in *Lucio Silla* al Theater an der Wien, Seine Musicale di Parigi, nonché a Versailles e alla Philharmonie di Parigi, Susanna all'Operklosterneuburg Festival e Pamina nel *Flauto magico* all'Opéra di Saint-Etienne.
Ha inoltre interpretato Euridice e Amore nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, Adina nell'*Elisir d'amore*, Norina in *Don Pasquale*, Rosalinde nel *Pipistrello* e la Cantante italiana nel *Capriccio* di Strauss, eppoi Eliza Doolittle nel musical *My Fair Lady*.
Tra i direttori con cui ha collaborato figurano Christian Thielemann, Marc Minkowski, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Ben Glassberg e Laurence Equilbey.
Si dedica anche al Lied tedesco e alla Mélodie francese, che ha approfondito con Ruben Lifschitz alla Fondation Royaumont.
Insegna canto lirico al Conservatorio di Marly-le-Roi.

© Capucine de Chocqueuse

After studying with Glenn Chambers at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, Chiara Skerath now continues to work with Annick Massis. She has been the winner at a number of international competitions, including the Audience Prize at the 2014 Queen Elisabeth Competition and the Grand Prix de Duo Chant-Piano at the 2013 "Nadia and Lili Boulanger" International Competition.
Skerath recently made her debut as Ilione in André Campra's *Idomenée* at the Berliner Staatsoper, and as Mélisande at the Bordeaux Opera. She also sang Clorinda in *La Cenerentola* and the First Lady in *Magic Flute* at the Paris Opera, Ännchen in *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber with the Insula Orchestra, Antigone in Enescu's *Œdipe* at the Salzburg Festival, and Micaela in *Carmen* (Bordeaux).
Chiara has built a strong Mozartian repertoire, which includes Ilia in *Idomeneo* at Opéra Avignon, Zerlina in *Don Giovanni* (Versailles and the Drottningholm Festival, Sweden); Despina in *Così fan tutte* (Frankfurt and Bern); Servila in *La Clemenza di Tito* (Opéra du Rhin and Rouen); Ninetta in *La finta semplice* (Queen Elizabeth Hall, London); Cinna in *Lucio Silla* (Theater an der Wien; Seine Musicale, Paris; Versailles; Paris Philharmonics); Susanna at the Operklosterneuburg Festival, and Pamina in *Magic Flute* (Opéra Saint-Etienne).
Skerath's repertoire also includes the roles of Euridice and Amore in Gluck's *Orfeo e Euridice*, Adina in *L'elisir d'amore*, Norina in *Don Pasquale*, Rosalinde in *Die Fledermaus*, the Italian Singer in Strauss's *Capriccio*, and Eliza Doolittle in the musical *My Fair Lady*.
Skerath has performed under the batons of Christian Thielemann, Marc Minkowski, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Ben Glassberg and Laurence Equilbey.
The German Lied and French Mélodie, which she studied with the late Ruben Lifschitz at the Fondation Royaumont, are also part of her repertoire. Skerath teaches opera singing at the Conservatory in Marly-le-Roi.

© Francesco Squeglia

José Maria Lo Monaco

After studying piano, Josè Maria Lo Monaco dedicated herself to singing under Bianca Maria Casoni in Milan. She made her debut at the Rossini Opera Festival Academy in 2005 in the role of Melibea in *Viaggio a Reims.* She later returned to the same Festival with *L'Italiana in Algeri*, *La scala di seta* and *La gazzetta*. Lo Monaco debuted at La Scala in 2006 in Rossini's *Petite Messe Solennelle* and Purcell's *Dido and Aeneas*, and has since returned for more Rossini titles like *La donna del lago* and *Le Comte Ory* (as Isolier, directed by Laurent Pelly and conducted by Donato Renzetti), as well as for Verdi's *Oberto, Count of San Bonifacio*. She made her debut at the Paris Opera and at the Salzburg Festival under the baton of Riccardo Muti, as Timante in Jommelli's *Demofoonte.* She was the protagonist in *Carmen,* conducted by Stefano Montanari and staged by Olivier Py, at the Opéra Lyon; she then returned to the same role for the Sydney Opera House.
Lo Monaco has collaborated with such conductors as Federico Maria Sardelli, Evelino Pidò, Gianluca Capuano, and Michele Mariotti, and directors including Daniele Abbado and Jean-Louis Grinda, in such theatres as Petruzzelli in Bari, San Carlo in Naples, Donizetti Festival in Bergamo, Opéra di Monte Carlo, Wiener Staatsoper, as well as those of Bologna, Rome, Florence, Rennes, Toulon, Santiago de Chile. Also an interpreter of Monteverdi's operas, she performed in the roles of Music and The Messenger in *Orfeo*, conducted by Ottavio Dantone and directed by Robert Carsen in a production for the Lausanne Opera and, in the same opera, as Messaggera e Speranza under Andrea Marcon, Jordi Savall and Claudio Cavina. She appeared as Octavia in *L'incoronazione di Poppea* with Alan Curtis and Pier Luigi Pizzi in Florence, and under Jean-Christophe Spinosi at the Teatro Colón in Buenos Aires. She has recorded the Monteverdi trilogy with La Venexiana for the Glossa label.
Her Mozart roles include Dorabella in *Così fan tutte* and Cherubino in *Le nozze di Figaro* at La Fenice, Venice. She was Cherubino again at the National Center for the Performing Arts in Beijing, and Donna Elvira in *Don Giovanni* under Christophe Rousset at the Opéra de Wallonie in Liège. Recently, she made her debut at the Wigmore Hall with Andrea De Carlo, and released her first solo album, *All'amore immenso*, with Massimo Mazzeo and the ensemble Il divino Sospiro.

Dopo gli studi di pianoforte, si dedica al canto con Bianca Maria Casoni a Milano, e nel 2005 debutta alla Rossini Opera Festival Academy come Melibea nel *Viaggio a Reims* per tornare poi al ROF nell'*Italiana in Algeri*, *La scala di seta* e *La gazzetta*.
Alla Scala debutta l'anno successivo nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini e nel *Dido and Aeneas* di Purcell, tornandovi per altri titoli rossiniani, *La donna del lago* e *Le Comte Ory* (come Isolier, regia di Laurent Pelly e direzione di Donato Renzetti), nonché per il verdiano *Oberto, Conte di San Bonifacio*.
Debutta all'Opéra di Parigi e al Festival di Salisburgo sotto la bacchetta di Riccardo Muti, come Timante nel *Demofoonte* di Jommelli e interpreta la protagonista in *Carmen* diretta da Stefano Montanari, regia di Olivier Py, all'Opéra de Lyon, ruolo poi ripreso alla Sydney Opera House.
Ha collaborato inoltre con direttori quali Federico Maria Sardelli, Evelino Pidò, Gianluca Capuano, Michele Mariotti e registi tra cui Daniele Abbado e Jean-Louis Grinda, in teatri come Petruzzelli di Bari, San Carlo di Napoli, Festival Donizetti di Bergamo, Opéra di Monte Carlo, Wiener Staatsoper, nonché in quelli di Bologna, Roma, Firenze, Rennes, Tolone, Santiago del Cile,
Interprete anche dell'opera monteverdiana, si è esibita come La Musica e Messaggera nell'*Orfeo*, direzione di Ottavio Dantone e regia di Robert Carsen, all'Opera di Losanna e, nella stessa opera, come Messaggera e Speranza diretta da Andrea Marcon, Jordi Savall e Claudio Cavina. Ha interpretato Ottavia nell'*Incornazione di Poppea* con Alan Curtis e Pier Luigi Pizzi a Firenze e sotto la direzione di Jean-Christophe Spinosi al Teatro Colón di Buenos Aires. Ha inciso la trilogia monteverdiana con La Venexiana per l'etichetta Glossa.
In ambito mozartiano, alla Fenice è stata Dorabella in *Così fan tutte* e Cherubino ne *Le nozze di Figaro*, ruolo questo ripreso al National Centre for the Performing Arts di Pechino, eppoi Donna Elvira nel *Don Giovanni* diretta da Christophe Rousset all'Opéra de Wallonie di Liegi.
Recentemente, ha debuttato alla Wigmore Hall con Andrea De Carlo e pubblicato il suo primo album, *All'amore immenso*, con Massimo Mazzeo e l'ensemble Il divino sospiro.

Anicio Zorzi Giustiniani

Fiorentino, ha intrapreso gli studi musicali di violino e canto lirico presso il Conservatorio della sua città, dove ha debuttato nel 2001 nel *Te Deum* di Charpentier al Teatro della Pergola. Premiato in numerosi concorsi, tra cui il 6° Concorso internazionale di musica sacra di Roma e il 39° Concorso internazionale "Toti Dal Monte" di Treviso, si è esibito in teatri d'opera internazionali come La Fenice, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Théâtre des Champs-Elysées, Grand Théâtre di Ginevra, Opéra di Montecarlo, Theater an der Wien, Théâtre La Monnaie, Royal Opera House di Muscat, Opéra Royal di Versailles, Palau de Les Arts di Valencia, Korea National Opera. E ha collaborato con direttori d'orchestra quali Riccardo Muti, Michele Mariotti, Alessandro De Marchi, Paolo Arrivabeni, Marc Minkowski, Emmanuelle Haïm, Alain Altinoglu, Ivor Bolton, Pietro Rizzo, Hubert Soudant, Jeffrey Tate, Stefano Montanari, Ottavio Dantone, René Jacobs, Leonardo Garcia Alarcón, Antonello Manacorda, Jesús Lopez Cobos; nonché registi tra cui spiccano Robert Carsen, Damiano Michieletto, Laurent Pelly, Emilio Sagi, Gabriele Lavia, Arnaud Bernard, Tobias Kratzer, David Bösch.
Ha registrato per Deutsche Grammophon, Emi Virgin, Erato, Glossa, Bongiovanni, Hyperion, Ducale Music, Naxos, Dynamic, Naïve.
Recentemente si è esibito in *Alcina* di Händel a Ginevra, *Alceste* di Gluck, *L'Orfeo* di Monteverdi a Losanna, *Le Cinesi* di Gluck a Valencia con Fabio Biondi, *Armida* di Haydn, *Passione secondo Matteo* di Bach (Evangelist) in tournée europea, *Les Indes galantes e Les Huguenots* a Ginevra; Requiem di Mozart a Vienna e Bruxelles. Ed ha rivestito i ruoli di Ferrando nel *Così fan tutte* a Drottningholm, Versailles, Bucarest e Lille, Telemaco e Giove ne *Il ritorno di Ulisse in patria* in tournée europea, al Maggio Musicale Fiorentino e successivamente a Cremona, Don Ottavio nel *Don Giovanni* a Losanna, Venezia e Roma, Ernesto nel *Don Pasquale* a Bruxelles e Siviglia.
Diretto da Riccardo Muti ha inoltre cantato ne *I due Figaro* di Mercadante al Festival di Salisburgo, con repliche a Ravenna Festival, Teatro Real di Madrid e Colón di Buenos Aires; e nel ruolo del primo tenore solista nel *Chant pour la mort d'Haydn* di Cherubini alla Felsenreitschule di Salisburgo in diretta radiofonica.

© Nicola Dal Maso

Florence-born Anicio Giustiniani Zorzi undertook his musical studies of violin and opera singing at the Conservatory of his city, where he made his debut in 2001 in Charpentier's *Te Deum* (Teatro della Pergola).
A prize-winner in several competitions, including the 6th International Sacred Music Competition in Rome and the 39th International "Toti Dal Monte" Competition in Treviso, he has performed in international opera houses such as La Fenice, Rome Opera, San Carlo in Naples, Théâtre des Champs-Elysées, Grand Théâtre in Geneva, Opéra de Monte Carlo, Theater an der Wien, Théâtre La Monnaie, Royal Opera House in Muscat, Opéra Royal in Versailles, Palau de Les Arts in Valencia, and Korea National Opera. He has collaborated with such conductors as Riccardo Muti, Michele Mariotti, Alessandro De Marchi, Paolo Arrivabeni, Marc Minkowski, Emmanuelle Haïm, Alain Altinoglu, Ivor Bolton, Pietro Rizzo, Hubert Soudant, Jeffrey Tate, Stefano Montanari, Ottavio Dantone, René Jacobs, Leonardo Garcia Alarcón, Antonello Manacorda, and Jesús Lopez Cobos; and with directors like Robert Carsen, Damiano Michieletto, Laurent Pelly, Emilio Sagi, Gabriele Lavia, Arnaud Bernard, Tobias Kratzer, and David Bösch.
He has recorded for Deutsche Grammophon, Emi Virgin, Erato, Glossa, Bongiovanni, Hyperion, Ducale Music, Naxos, Dynamic, and Naïve.
More recently he has performed in Handel's *Alcina* (Geneva), Gluck's *Alceste*, Monteverdi's *L'Orfeo* (Lausanne), Gluck's *Le Cinesi* (Valencia, with Fabio Biondi), Haydn's *Armida*, Bach's *St Matthew Passion* (he sang as the Evangelist on a European tour), Rameau's *Les Indes galantes* and Mayerbeer's *Les Huguenots* (Geneva), and Mozart's *Requiem* (Vienna and Brussels). He has covered the roles of Ferrando in *Così fan tutte* (Drottningholm, Versailles, Bucharest and Lille); Telemachus and Jupiter in *Il ritorno di Ulisse in patria* (European tour, Maggio Musicale Fiorentino and then in Cremona); Don Ottavio in *Don Giovanni* (Lausanne, Venice and Rome), and Ernesto in *Don Pasquale* (Brussels and Seville).
Under the baton of Riccardo Muti, he also sang in Mercadante's *I due Figaro* (Salzburg Festival, Ravenna Festival, Teatro Real in Madrid, Teatro Colón in Buenos Aires), and in the role of the first solo tenor in Cherubini's *Chant pour la mort d'Haydn* (Felsenreitschule in Salzburg, on live radio).

Miriam Albano

© Francesco Sgarano

Born in Venice, Miriam Albano studied singing with Stella Silva at her home town Conservatory, and then in Vienna, at the University of Music and Performing Arts, with voice coach Claudia Visca. She completed a master's degree in "Lied und Oratorium" under Robert Holl, Stephan Matthias Lademann and Charles Spencer, and took part in masterclasses with Brigitte Fassbaender, Helmut Deutsch, Malcom Martineau, Anne Sophie von Otter and Ann Murray. She is the winner of several international competitions, and, as a member of the Young Singers' Programme at the Salzburg Festival 2016, Miriam appeared in the role of Puck in Purcell's *The Fairy-Queen*.
Miriam Albano was a member of the Vienna State Opera Ensemble, where she made her debuts as Cherubino in *Le nozze di Figaro* and as Annio in *La Clemenza di Tito*. As a member of the Deutsche Oper am Rhein she has also performed as Angelina (*La Cenerentola*), Cherubino and Zerlina (*Don Giovanni*) and Stéphano (*Roméo et Juliette*). She was Cherubino at the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino and the Rome Opera House in a production conducted by Stefano Montanari and staged by Graham Vick, and appeared as Rosina in *Barber of Seville* with Marc Minkowski and Laurent Pelly in Bordeaux, a role she reprised in Rome in a Stefano Montanari/Lorenzo Mariani production. Again under Marc Minkowski and Les Musiciens du Louvre, Miriam sang Mozart's *Mass in C minor* and Handel's *Ode for St. Cecilia's Day* in Santander. Other notable highlights include Melanto in Monteverdi's *Ritorno d'Ulisse in patria,* a production conducted by Ottavio Dantone and directed by Robert Carsen at the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; and Roberto in A. Scarlatti's *Griselda* under George Petrou at the Festival della Valle d'Itria in Martina Franca. Miriam has appeared with Diego Fasolis in Vivaldi's *Gloria* (Lugano), and with Leopold Hager in Berlioz's *Nuits d'été* (Radiokulturhaus Vienna).
Miriam has given solo recitals at the Doge's Palace in Venice and the Beethoven Center in Vienna. In 2016 she was invited by Brigitte Fassbaender to perform a Lieder recital at the Eppaner Liedsommer; she also featured in a Schubert Lieder programme alongside Robert Holl at the International Lied Festival Zeist in the Netherlands. She made her debut at the Tonhalle Zurich with a Manuel de Falla recital conducted by Alondra de la Parra.

Nata a Venezia, studia canto al Conservatorio della sua città con Stella Silva, poi a Vienna, alla University of Music and Performing Arts, sotto la guida di Claudia Visca. Porta a termine un master in "Lied und Oratorium" sotto la guida di Robert Holl, Stephan Matthias Lademann e Charles Spencer, e prende parte a masterclass di Brigitte Fassbaender, Helmut Deutsch, Malcom Martineau, Anne Sophie von Otter e Ann Murray. È vincitrice di numerosi concorsi internazionali. Membro del Programma per Giovani artisti al Festival di Salisburgo del 2016, si esibisce come Puck in *The Fairy-Queen* di Purcell.
Ha fatto parte dell'ensemble dell'Opera Nazionale di Vienna, dove ha debuttato come Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e Annio nella *Clemenza di Tito*. Si è inoltre esibita nei ruoli di Angelina nella *Cenerentola*, Cherubino e Zerlina nel *Don Giovanni* e Stéphano in *Roméo et Juliette* come membro del Deutsche Oper am Rhein.
Ha ripreso il ruolo di Cherubino al Maggio Musicale Fiorentino e all'Opera di Roma diretta da Stefano Montanari per la regia di Graham Vick. Ed è stata Rosina nel *Barbiere di Siviglia* con Marc Minkowski e Laurent Pelly a Bordeaux, e di nuovo a Roma con Stefano Montanari e Lorenzo Mariani. Sempre con Marc Minkowski e i Musiciens du Louvre, ha cantato nella Messa in do mino*re* di Mozart e nell'*Ode a Santa Cecilia* di Händel a Santander.
Ancora, è stata Melanto nel *Ritorno d'Ulisse in patria* di Monteverdi diretta da Ottavio Dantone, regia di Robert Carsen al Maggio Musicale Fiorentino, e Roberto nella *Griselda* di Scarlatti sotto la bacchetta di George Petrou al Festival della Valle d'Itria. Con Diego Fasolis, ha interpretato il *Gloria* di Vivaldi a Lugano e con Leopold Hager *Les Nuits d'été* di Berlioz alla Radiokulturhaus di Vienna.
In recital, si è esibita a Palazzo del Doge a Venezia e al Beethoven Center di Vienna. Nel 2016, su invito di Brigitte Fassbaender, ha tenuto un recital liederistico alla Eppaner Lied Sommer, mentre con Robert Holl ha eseguito Lieder di Schubert all'International Lied Festival Zeist nei Paesi Bassi. Ha debuttato alla Tonhalle di Zurigo con un recital dedicato a Manuel de Falla diretto da Alondra de la Parra.

Lars Henrik Johansen

Laureato in clavicembalo alla Norwegian Academy of Music e in musica antica alla Royal Danish Academy of Music, si specializza in musicologia all'Università di Oslo, ottenendo borse di studio Erasmus alla Staatliche Hochschule für Musik Trossingen e al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi. Come clavicembalista, collabora con ensemble barocchi, orchestre e progetti di musica da camera in Norvegia e si è esibito in concerto oltre che nel Nord Europa e nei paesi baltici, anche in Francia, Germania, Svizzera, Austria, Italia, Spagna, Malta, Stati Uniti e Brasile, prendendo inoltre parte a numerose incisioni discografiche.
Ha insegnato all'Università di Oslo, alla Norwegian Academy of Music e alla Academy of Opera di Oslo. Attivo anche come direttore d'orchestra, è salito sul podio di numerose orchestre norvegesi ed è direttore musicale di Ensemble 1704 e dell'ensemble L'État Libre de Neige.
È attualmente dottorando in musicologia alla Norwegian University of Science and Technology, con un progetto sulle *Leçons de ténèbres* di Charpentier.

A graduate in harpsichord from the Norwegian Academy of Music and in early music from the Royal Danish Academy of Music, Lars Henrik Johansen specialized in Musicology at the University of Oslo, and obtained Erasmus grants for studies at the Staatliche Hochschule für Musik Trossingen and the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris. As a harpsichordist, he collaborates with baroque ensembles, orchestras and chamber music projects throughout Norway, and has performed in concerts not only in Northern Europe and the Baltic countries, but also in France, Germany, Switzerland, Austria, Italy, Spain, Malta, the USA and Brazil.
He has contributed to dozens recordings, and taught at the University of Oslo, the Norwegian Academy of Music and the Academy of Opera in Oslo. Also active as a conductor, he has served on the podium of a number of Norwegian orchestras, and is music director of Ensemble 1704 and L'État Libre de Neige. He is currently a PhD researcher in Musicology at the Norwegian University of Science and Technology, with a project on Charpentier's *Leçons de ténèbres*.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

© Silvia Lelli

direttore musicale e artistico
Riccardo Muti

segretario artistico Carla Delfrate
management orchestra Antonio De Rosa
segretario generale Marcello Natali
coordinatore delle attività orchestrali Leandro Nannini
aiuto ispettore d'orchestra Leonardo De Rosa

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 a una forte identità nazionale, la propria inclinazione a 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 le città di Piacenza e Ravenna. 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.
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 e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo.
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 rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente.
A Salisburgo, poi, l'Orchestra è tornata nel 2015, debuttando – unica formazione italiana invitata – al più prestigioso Festival estivo, con *Ernani*: a dirigerla sempre Riccardo Muti, che l'aveva guidata anche nel memorabile concerto tenuto alla Sala d'Oro del Musikverein di Vienna, nel 2008, pochi mesi prima che alla Cherubini venisse assegnato l'autorevole Premio "Abbiati" quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".
All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russell Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Valery Gergiev, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter,

Founded by Riccardo Muti in 2004, the "Luigi Cherubini" Youth Orchestra is named after one of the finest composers of all times, born in Italy but active all over Europe. This choice underlines the Orchestra's vocation, combining a strong Italian identity with a natural inclination towards a European vision of music and culture.
The Orchestra, a privileged link between the conservatoires and the professional world, set up its residence in Piacenza and Ravenna. The young instrumentalists of the Cherubini Orchestra are all under 30, and come from all over Italy. They were selected through hundreds of auditions by a committee of top musicians from prestigious European orchestras, headed by Riccardo Muti himself. Dynamism and continuous renewal are a distinctive feature of the Orchestra, and it is in this perspective that its members are only appointed for a period of three years, after which they may start a collaboration with major professional orchestras.
In recent years, under the baton of Riccardo Muti, the Orchestra has tackled a repertoire ranging from baroque to XX century music, alternating concerts in many Italian cities to important European and world tours in the theatres of Vienna, Paris, Moscow, Salzburg, Cologne, St. Petersburg, Madrid, Barcelona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires, and Tokyo.
The début of Cimarosa's *Il ritorno di Don Calandrino* at the Salzburg Whitsun Festival (2007) marked the first step in a five-year co-production project undertaken by the prestigious Austrian event and the Ravenna Festival with a view to re-discovering and reviving the legacy of the Neapolitan School of music of the XVIII century. The Cherubini Orchestra was the protagonist of this project as orchestra-in-residence.
The Orchestra then returned to Salzburg in 2015, the only Italian ensemble invited to the prestigious Summer Festival. On this occasion, it performed *Ernani* under the baton of Riccardo Muti, who had already conducted it in 2008 in a memorable concert in the Golden Hall of the Musikverein, Vienna. Just a few months before, the ensemble had been awarded the prestigious Abbiati Prize 2008 as the Best musical venture for "the outstanding achievements that made [the Cherubini Youth Orchestra] an excellent ensemble, appreciated at home and abroad".
Besides an intense activity under its founder's baton, the Orchestra has extensively collaborated with such artists as Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Valery Gergiev, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper,

Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze, and Pinchas Zukerman.
The Orchestra had a challenging and unquestionably important role in the Ravenna Festival's project of the "trilogies", which saw the orchestra star in the celebrations for Verdi's bicentenary under the baton of Nicola Paszkowski: on these occasions, the Orchestra performed 6 of Verdi's operas, all staged at the Alighieri Theatre. In 2012, *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata* were performed on the same stage on three consecutive days; in 2013 the "Shakespearean Trilogy" followed, featuring *Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*. In 2017 Vladimir Ovodok led the Cherubini in *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, and *Tosca*; in 2018 the Orchestra undertook a new Verdi adventure, conducted by Alessandro Benigni in *Nabucco*, Hossein Pishkar in *Rigoletto*, and Nicola Paszkowski in *Otello*. In 2019 the Trilogy was dedicated to masterpieces such as *Carmen*, *Aida* and *Norma*. More recently, the Orchestra has regularly tackled the operatic repertoire in several co-productions of the Alighieri Theatre, Ravenna, with other major Italian theatres. From 2015 to 2017, the Cherubini also featured at the Spoleto Festival with the "Mozart-Da Ponte trilogy" conducted by James Conlon. The Orchestra's ties with Riccardo Muti made it a perfect match for the Italian Opera Academy for young conductors and répétiteurs, that the Maestro started in 2015: the first year the Cherubini tackled *Falstaff*, while in the following years, attention was focused on *Traviata, Aida*, *Macbeth*, *Le nozze di Figaro*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and finally *Nabucco*.
In 2020, within the Ravenna Festival, the Cherubini took centre stage for Italy's return to live music after the Covid-10 pandemic lockdown: the opening concert with an audience, led by Muti in the Rocca Brancaleone, was also the first streamed performance for the Orchestra. Following a second lockdown and the interruption of events with a live audience, the Cherubini Orchestra and Muti performed in two concerts, streamed in November from the Alighieri Theatre—also on the websites of *El País*, *Rossiyskaya Gazeta* and the Tokyo Spring Festival. In March 2021, the Orchestra's tour in Bergamo (Donizetti Theatre), Naples (Mercadante Theatre), and Palermo (Massimo Theatre) was also streamed. In July 2021, the Orchestra was conducted by Riccardo Muti in the Courtyard of Honour of the Quirinal Palace, on the occasion of the G20 Ministerial Meeting on Culture.
At the Ravenna Festival, the Orchestra's summer residence, the Cherubini regularly stars as

Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze e Pinchas Zukerman.
Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle "trilogie", che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere "shakespeariane" di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Per la Trilogia d'autunno 2017, la Cherubini, diretta da Vladimir Ovodok, ha interpretato *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca*; nel 2018, si è misurata con una nuova straordinaria avventura verdiana, guidata da Alessandro Benigni per *Nabucco*, Hossein Pishkar per *Rigoletto* e Nicola Paszkowski per *Otello*; e di nuovo, nel 2019, con capolavori quali *Carmen*, *Aida* e *Norma*. Negli ultimi anni il repertorio operistico viene affrontato regolarmente dall'Orchestra anche nelle coproduzioni che vedono il Teatro Alighieri di Ravenna al fianco di altri importanti teatri italiani di tradizione. Dal 2015 al 2017 la Cherubini ha partecipato inoltre al Festival di Spoleto, sotto la direzione di James Conlon, eseguendo l'intera trilogia Mozart-Da Ponte. Il legame con Riccardo Muti l'ha portata a prender parte all'Italian Opera Academy per giovani direttori e maestri collaboratori, creata dal Maestro nel 2015: se in quel primo anno la Cherubini ha avuto l'occasione di misurarsi con *Falstaff*, negli anni successivi l'attenzione si è concentrata su *Traviata, Aida*, *Macbeth*, *Le nozze di Figaro*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e, infine, *Nabucco*.
Nel 2020 è stata al centro del progetto di Ravenna Festival per il ritorno alla musica dal vivo in Italia dopo il lockdown imposto dalla pandemia da Covid-19; il concerto inaugurale diretto da Muti alla Rocca Brancaleone in presenza di pubblico è stata anche la prima trasmissione in diretta streaming per l'Orchestra. A seguito della nuova sospensione degli eventi con spettatori, la Cherubini e Muti sono stati impegnati in concerti in streaming: due appuntamenti a novembre al Teatro Alighieri – diffusi anche attraverso la partnership con i siti web di «El País», «Rossiyskaya Gazeta» e lo Spring Festival di Tokyo – e, a marzo 2021, in una tournée in streaming che ha toccato Bergamo (Teatro Donizetti), Napoli (Teatro Mercadante) e Palermo (Teatro Massimo).
È stata protagonista del concerto diretto da Riccardo Muti nel Cortile d'Onore del Palazzo del Quirinale, in occasione del G20 della Cultura 2021.
Al Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva, la Cherubini è regolarmente

impegnata in nuove produzioni e concerti, nonché, dal 2010, nel progetto "Le Vie dell'Amicizia" che l'ha vista esibirsi, tra le altre mete, a Nairobi, Redipuglia, Tokyo, Teheran, Kiev, Atene, Paestum, Erevan e, nel 2022, a Lourdes e Loreto sempre diretta da Riccardo Muti.
www.orchestracherubini.it

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e da Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero della Cultura.

the protagonist of new productions, concerts, and also the "Roads of Friendship" project, which has seen the Orchestra perform at destinations like Nairobi, Redipuglia, Tokyo, Tehran, Kiev, Athens, Paestum, and Yerevan since 2010, and which touched Lourdes and Loreto in 2022, always under the baton of Riccardo Muti.
www.orchestracherubini.it

The management of the Orchestra is entrusted to the Cherubini Foundation, jointly established by the municipalities of Piacenza and Ravenna and Ravenna Manifestazioni Foundation. The Orchestra's activity is supported by the Ministry for Arts and Culture.

Coro Luigi Cherubini

© Luca Concas

The "Luigi Cherubini" Choir was created to fill a need of the Ravenna Manifestazioni Foundation, which wished to have a high-quality instrument, quite innovative with respect to the Italian choral tradition, to be featured in its own productions. Auditions started in April 2018, and resulted in a brilliant group of young choristers, trained in different genres and repertoires ranging from baroque to contemporary, from melodrama to symphonic music.
The project could take off thanks to a very fortunate circumstance: the presence of Antonio Greco, and his willingness to serve as Choirmaster. Greco is a regular collaborator of the Ravenna Festival, has prepared the choir for Beethoven's Ninth Symphony, performed

Nasce dalla volontà della Fondazione Ravenna Manifestazioni di dotarsi, per le proprie produzioni, di uno strumento di qualità e di innovativa concezione rispetto alla tradizione corale del nostro paese.
Un percorso di accurate selezioni, avviato nell'aprile 2018, ha consentito di aggregare un gruppo di cantanti giovani e musicalmente preparati ad affrontare generi e repertori diversi, dal barocco, al contemporaneo, dal melodramma al sinfonico.
Il progetto è decollato grazie alla fortunata circostanza di potersi avvalere, come Direttore del coro, di Antonio Greco, che più volte ha collaborato con Ravenna Festival fino alla preparazione del coro per la Nona Sinfonia di Beethoven

eseguita in occasione del Viaggio dell'amicizia Ravenna-Atene, e che da alcuni anni è legato a Ravenna in quanto docente di Canto corale presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi".
La scelta del nome Luigi Cherubini non è casuale: fa infatti idealmente riferimento a una realtà di eccellenza nella formazione dei giovani già presente a Ravenna, l'Orchestra giovanile fondata da Riccardo Muti.
Ha debuttato nella Trilogia d'autunno 2019, avvalendosi della presenza di alcuni elementi del Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini", che ha collaborato alla gestione del nuovo complesso corale ravennate anche sotto il profilo logistico.

in Ravenna and Athens within the Festival's "Paths of Friendship" project, and has been a teacher of Choral Music at the local 'Giuseppe Verdi' Music Institute for a few years now.
The choice of the name, "Luigi Cherubini", was not fortuitous, and ideally refers to a local excellence in the training of young musicians – the 'Luigi Cherubini Youth Orchestra', founded by Riccardo Muti in Ravenna.
The Choir made its debut in the 2019 Autumn Trilogy, benefiting from the presence of some elements of the "Vincenzo Bellini" Lyrical Choir from the Marche region, which has collaborated in the management of the new Ravenna choir also from a logistical point of view.

Coro 1685 dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" di Ravenna

© Luca Concas

1685: What a year!
Georg Friedrich Handel was born on 23 February,
Johann Sebastian Bach on 31 March,
Domenico Scarlatti on 26 October.

Formed in 2018 within the Choral Practice classes of the Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" in Ravenna on the initiative of Anna Maria Storace and Antonio Greco, the Choir aims to provide a thorough and more accurate choral education, and offers itself as a precious experimental tool for the students of Choir Conducting (biennium classes) and Composition.
In 2018, the Choir took part in the "Fiori musicali" Festival with a programme that alternated

Il 23 febbraio nasce Georg Friedrich Händel,
il 31 marzo Johann Sebastian Bach, il 26 ottobre Domenico Scarlatti.
1685, che annata!

Formatosi nel 2018 in seno alle classi di Esercitazioni corali dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" di Ravenna, su iniziativa di Anna Maria Storace e Antonio Greco, oltre a garantire un'educazione corale più accurata ed esaustiva, è un prezioso strumento di sperimentazione per gli studenti sia di Direzione di coro del Biennio sia della classe di Composizione. Nel 2018 ha preso parte alla rassegna "Fiori musicali", con un programma che alternava cantate barocche a brani composti dagli allievi della classe di Mauro Montalbetti.

Dall'anno successivo, la collaborazione con Ravenna Festival ha dato ai giovani del 1685 la possibilità di partecipare a progetti di importante valore artistico, quali la Liturgia delle ore cantata nelle basiliche ravennati insieme ai Tallis Scholars; *Teodora*, opera composta da Mauro Montalbetti, per la regia di Barbara Roganti, rappresentata anche al Festival Internazionale di musica sacra di Pordenone; un concerto dedicato a Bach e Zelenka, eseguito in una delle liturgie domenicali dell'edizione 2022 insieme al proprio Ensemble strumentale, formatosi in seno al corso di Prassi esecutiva e repertori per voci e strumenti antichi tenuto da Paolo Ballanti. Coro e Ensemble 1685 sono stati invitati, in qualità di gruppo laboratorio, presso la Scuola per direttori di coro della Fondazione Guido d'Arezzo, in occasione di una masterclass tenuta da Antonio Greco.

baroque cantatas and music composed by the students of Mauro Montalbetti's class.
In the following year, a collaboration with the Ravenna Festival was started, which has since provided the young students of "1685" with the opportunity of taking part in projects of important artistic value, like the Liturgy of the Hours sung in the basilicas of Ravenna with the Tallis Scholars; the opera *Teodora*, composed by Mauro Montalbetti and directed by Barbara Roganti (also performed at the International Festival of Sacred Music in Pordenone); and a concert dedicated to Bach and Zelenka, performed in a Sunday liturgy of the Festival's 2022 edition and also featuring the Choir's instrumental ensemble (formed within the classes of Performance and Repertoires for voices and ancient instruments held by Paolo Ballanti).
The 1685 Choir and Ensemble were invited as a workshop group to the School for Choir Directors of the Guido d'Arezzo Foundation, on the occasion of a masterclass given by Antonio Greco.

Antonio Greco

© Nicola Dal Maso

Antonio Greco holds diplomas in Pianoforte, Choral Music and Choir Direction, as well as a degree in Renaissance Polyphony. He teaches Choral Practice at the Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" in Ravenna.
In 1993 he founded the Coro Costanzo Porta; in 2004 he started the Orchestra Cremona Antiqua, performing on period instruments, at the helm of which he has given concerts in the most important Italian and European festivals. Since 2021, the two ensembles, grouped under the name Coro e Orchestra Cremona Antiqua, have been Resident Orchestra of the Monteverdi Festival in Cremona, where Greco is Principal Conductor.
He has been the assistant conductor to Sir John Eliot Gardiner, and the harpsichordist with the Monteverdi Choir and the English Baroque Soloists on a number of world tours.
As a choirmaster, he has been collaborating with Riccardo Muti since 2018: they have performed Verdi's *Macbeth* and *Nabucco,* and Beethoven's *Ninth Symphony* (Orchestra Cherubini, Coro Costanzo Porta/Cremona Antiqua).
He was the choirmaster of Opera Lombardia, Opéra de Lausanne and Coro "Luigi Cherubini", and has held masterclasses in the Baroque repertoire at the "Rodolfo Celletti" Academy in Martina Franca, the "Tchaikovsky" Conservatory in Moscow, the Bologna Opera School, Musica Antica in Palazzo in Genoa, and the Monteverdi Festival in Cremona. He has also given masterclasses in choir conducting at the Association for the Development of Choral Activities in Veneto and the Guido d'Arezzo Foundation.
As a conductor he has worked with Orchestra Regionale Toscana, Orchestra Luigi Cherubini, Orchestra Internazionale d'Italia, OIDI Festival Baroque Ensemble, Orchestra della Magna Grecia, Orchestra 1813 of the Teatro Sociale di Como, and Baroque Opera Concert in Tokyo. In 2021 he was Music Director at Il Cantiere di Montepulciano.

È diplomato in Pianoforte, Musica corale e direzione di coro, e laureato in Polifonia rinascimentale. Insegna Esercitazioni Corali presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Giuseppe Verdi" di Ravenna.
Nel 1993 ha fondato il Coro Costanzo Porta e nel 2004 l'Orchestra Cremona Antiqua, ensemble su strumenti originali, alla cui guida ha tenuto concerti nelle più importanti rassegne italiane ed europee Dal 2021 entrambe le compagini, con la denominazione di Coro e Orchestra Cremona Antiqua, sono i gruppi residenti del Festival Monteverdi di Cremona, di cui Greco è Direttore musicale principale.
È stato assistente alla direzione di Sir John Eliot Gardiner e clavicembalista del Monteverdi Choir e degli English Baroque Soloists in numerose tournée mondiali.
Collabora dal 2018, in qualità di maestro del coro, con Riccardo Muti, con cui ha interpretato *Macbeth* e *Nabucco* di Verdi e la Nona sinfonia di Beethoven (Orchestra Cherubini, Coro Costanzo Porta/Cremona Antiqua).
È stato maestro del coro di Opera Lombardia, Opéra de Lausanne e Coro "Luigi Cherubini". Ha tenuto masterclass di repertorio barocco presso Accademia "Rodolfo Celletti" di Martina Franca, Conservatorio "Čajkovskij" di Mosca, Scuola dell'opera di Bologna, Musica Antica a Palazzo di Genova, Festival Monteverdi di Cremona e masterclass di Direzione di coro presso l'Associazione per lo Sviluppo delle Attività Corali del Veneto e la Fondazione Guido d'Arezzo.
Come direttore d'orchestra ha lavorato con Orchestra Regionale Toscana, Orchestra Luigi Cherubini, Orchestra Internazionale d'Italia, OIDI Festival Baroque Ensemble, Orchestra della Magna Grecia, Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como, Baroque Opera Concert di Tokyo.
Nel 2021 è stato Direttore musicale presso Il Cantiere di Montepulciano.

Teatro Alighieri

Teatro Alighieri

In 1838 the increasing state of decay of the Teatro Comunitativo, Ravenna's main theatre in those days, led the City Council to start building a new one. The most suitable area was identified in Piazzetta degli Svizzeri, in the heart of the city. The project was entrusted to the young Venetian architects Tomaso and Giovan Battista Meduna, who had recently designed the restored La Fenice theatre in Venice. The cornerstone was laid in September the same year: the result would be a neoclassical building not unlike its Venetian model.
Externally divided in two levels, the façade has a projecting pronaos with access stairs and portico on the lower floor, with four Ionic columns bearing an architrave. The upper floor wall, crowned by a tympanum, has three small balconies alternated with four niches (the statues were added in 1967). The side overlooking the square is punctuated by two series of recesses enclosing windows and access doors, with a strip of faux stone enriching the masonry of the lower order. The atrium with coffered ceiling, flanked by two spaces formerly housing a restaurant and a café, proceeds to the staircases leading to the stalls and boxes. The auditorium, in traditional semi-elliptical form, originally had four tiers of twenty-five boxes (the central box of the first tier was replaced by the main entrance to the stalls), plus an open balcony. In the stalls the floor has a gentle slope. Originally this area was less extensive than today, to the advantage of the proscenium and the orchestra pit.
For the rich decorations in neoclassical style, the Medunas employed Venetian painters Giuseppe Voltan and Giuseppe Lorenzo Gatteri, aided by Pietro Garbato for the wood and papier-mâché work, and Carlo Franco for the gilding. Another Venitian artist, Giovanni Busato, painted a curtain depicting Theodoric's arrival in Ravenna. Voltan and Gatteri also supervised the decoration of the great hall of the Casino (now the Ridotto, or Small Hall), which stood over the portico and atrium, flanked by rooms for gambling and conversation.
The official opening took place on 15th May 1852 with Meyerbeer's *Robert le Diable*, conducted by Giovanni Nostini and featuring Adelaide Cortesi, Marco Viani and Feliciano Pons, immediately followed by the

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. La realizzazione dell'edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano. 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 e 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 al gioco e alla conversazione.

© Zani-Casadio

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 (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.

ballet *La Zingara* with the *étoile* Augusta Maywood.
In the following decades, the Alighieri gained a significant place among the Italian provincial theatres, and was a usual venue for leading theatre stars (Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba). It also staged some opera seasons which, at least up to the Great War period, were in line with the new works appearing in major Italian opera houses, staged here within only a couple of years from the premières and with notably prestigious casts. The repertoire of the mature Verdi, for example, was almost always granted, and the same goes for Puccini and the maestros of realism. Especially significant was the attention paid to the French scene: Gounod's *Faust* in 1872, but also Berlioz' *Damnation of Faust*. Wagner's opera was only present with three titles. Though Mozart's work was totally absent—it was far from common even in the major theatres—several unconventional pieces were often staged.
During the '40s and '50s there was still intense activity involving the best theatre companies, with either drama (Randone, Gassman, Piccolo Teatro of Milan, Compagnia dei Giovani, etc.) or variety shows, while the musical activity was divided into mostly local chamber music concerts (and occasionally such names as Benedetti Michelangeli, Cortot,

Milstein, Segovia, Quartetto Italiano, I Musici) and an operatic repertoire by now crystallised and stale, albeit enlivened by some prominent voices.
Though the theatre underwent some limited restoration works and technical updating—such as in 1929, when the orchestra pit was created, a gallery obtained from the fourth tier of boxes and the dressing rooms renovated—the pressing need to consolidate the structures led to the theatre being closed down in summer 1959 and remaining so for a long period. The stalls and the stage were completely rebuilt, the upholstery renewed and the lighting system replaced, with the installation of a new chandelier in the auditorium. On 11th February 1967, the restored theatre resumed its activity, which now featured an intense series of plays (including several contemporary experiences), and a considerable increase in concerts and ballets. A partnership with the Bologna Municipal Theatre and with the ATER theatre circuit also fostered a significant renewal of the opera seasons, which, however, were moved to the Rocca Brancaleone arena in the late '70s.
In the '90s, the Alighieri theatre took on an increasingly central role in the city's cultural programming with concerts, opera, ballet and drama seasons from autumn to spring. After the closure of the Rocca Brancaleone, the Alighieri extended its period of activity to the summer, becoming the official headquarters of Ravenna Festival's main operatic events.
On February 10th, 2004, closing the celebrations for the 350th anniversary of the birth of Arcangelo Corelli (1653-1713), the Ridotto hall was officially dedicated to the great composer, born in the nearby village of Fusignano. A bronze bust by German sculptor Peter Götz Güttler was also inaugurated before Maestro Riccardo Muti.

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco.
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 furono completamente rifatti 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 il restaurato Teatro riprende 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 favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone.
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 di Ravenna 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

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci
Comune di Ravenna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia

Consiglio di Amministrazione
Presidente
Michele de Pascale
Vicepresidente
Livia Zaccagnini
Consiglieri
Ernesto Giuseppe Alfieri
Chiara Marzucco
Marcello Bacchini

Sovrintendente
Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Alessandra Baroni
Angelo Lo Rizzo

Direzione artistica
Franco Masotti
Angelo Nicastro

Segreteria artistica
Federica Bozzo

Ufficio stampa e comunicazione
Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Grazia Foschini*
Archivio fotografico e redazione social
Giorgia Orioli, Mariarosaria Valente
Stampa estera e redazione testi Anna Bonazza

Biglietteria e promozione
Responsabile Daniela Calderoni
Biglietteria e promozione Antonella Gambi, Laura Galeffi, Fiorella Morelli,
Maria Giulia Saporetti
Ufficio gruppi Alessia Murgia*, Paola Notturni

Amministrazione e segreteria
Responsabile Amministrazione e progetti europei
Franco Belletti*
Amministrazione e personale Chiara Schiumarini
Amministrazione Lilia Lorenzi*, Beatrice Moncada
Contabilità Chiara Bartoletti, Melissa Di Lallo
Segreteria di direzione Anna Guidazzi,
Chiara Sansoni*, Michela Vitali

Gestione Teatro Alighieri e spazi teatrali
Responsabile Emilio Vita
Coordinamento spazi Stefania Catalano
Accoglienza artisti Giuseppe Rosa
Coordinamento di sala Giusi Padovano
Reception Barbara Bondi, Mohamed Chiqer*
Agibilità di pubblico spettacolo Teresa Bellonzi*
Responsabile per la sicurezza Chiara Pretolani*

Ufficio produzione
Responsabile Giulia Paniccia*
Caterina Bucci, Eleonora Ginexi*

Servizi tecnici
Responsabile Roberto Mazzavillani
Coordinamento squadra tecnica Teatro Alighieri
Francesco Orefice
Capo elettricista Marco Rabiti
Tecnici di palcoscenico Fabio Baruzzi,
Jacopo Bernardi, Christian Cantagalli,
Massimo Lai, Margjoni Nderim*,
Vittorio Regina*, Marco Stabellini
Servizi generali Marco De Matteis
Ingresso artisti Alin Mihai Enache,
Samantha Sassi

* Collaboratori / dipendenti a tempo determinato

Colophon

programma di sala a cura di
programme notes edited by
Cristina Ghirardini
Franco Masotti
Susanna Venturi

traduzioni di *translated by*
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

le fotografie di scena sono di
stage photos by
© Paco Amate, Gran Teatro del Liceu
Barcellona 18, 21, 24, 25

© David Ruano, Gran Teatro del Liceu
Barcellona 28, 29, 32

© Mats Bäcker, Drottningholms Slottsteater
34, 36, 92, 136

stampa *printed by*
Grafiche Morandi, Fusignano

RAVENNA FESTIVAL

sostenitori

media partner

partner tecnici