



UNA TRILOGIA

secondo

RICCARDO
MUTI



con il patrocinio di
Ministero della Cultura
Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

con il sostegno di



con il contributo di



Koichi Suzuki

partner principale



main sponsor

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini





RAVENNA FESTIVAL

2023

Trilogia d'autunno
Una trilogia secondo Riccardo Muti

16, 19 dicembre ore 20.30

Norma

17 dicembre ore 15.30
20 dicembre ore 20.30

Nabucco

22 dicembre ore 20.30

Gala Verdiano

Teatro Alighieri



presidente onorario

Cristina Mazzavillani Muti

direzione artistica

Franco Masotti, Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

presidente

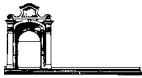
Michele de Pascale

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 - Ravennate, Forlivese e Imolese
La Cassa di Ravenna SpA
Legacoop Romagna
Locauto Group
Mazda Lineablù
Parfinco
Pirelli
PubbliSOLE
Publimedia Italia
Quick SpA
QN - il Resto del Carlino
Rai Uno
Ravenna Civitas Cruise Port
Ravennanotizie.it
Reclam
Romagna Acque Società delle Fonti
Sidra



Presidente
Eraldo Scarano

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

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

Segretario
Giuseppe Rosa

Amici Benemeriti
Intesa Sanpaolo

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

Amici
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*
Franca e Chiara 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*
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*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Luciana Strocchi, *Ravenna*
Anna Taccaliti e Adolfo Guzzini, *Recanati*
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*

TRADIZIONE *e* SPERIMENTAZIONE

A tradizione o sperimentazione, preferiamo tradizione *e* sperimentazione.
Anche nel mondo dell'arte.



Eni è Partner Principale
del **Ravenna Festival**



L'ENERGIA DI SEMPRE *e* L'ENERGIA NUOVA



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 Chiostrri 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





SOLUZIONI PER SFIDE GLOBALI

SIDRA fa parte del Gruppo DEME, un'impresa leader nei settori del dragaggio e delle infrastrutture marine, dell'energia offshore e della bonifica ambientale. DEME si occupa anche di concessioni nel settore dell'eolico offshore, delle infrastrutture marine e dell'idrogeno verde.

La visione di DEME è quella di lavorare per un futuro sostenibile offrendo soluzioni per le sfide globali: l'innalzamento del livello del mare, la crescita della popolazione, la riduzione delle emissioni, l'inquinamento dei fiumi e dei suoli e la scarsità di risorse minerarie.



SIDRA

Dredging, Marine
& Environmental Solutions

main sponsor

PIACENZA 
Orchestra Giovanile  Luigi Cherubini
diretta da RICCARDO NETTI  RIENNA

www.deme-group.com

Trilogia d'autunno

Cambiare, rinnovarsi, sperimentare: sempre in nome della qualità artistica e di un incontro immediato con il pubblico più eterogeneo. È questo che fin dall'inizio ha caratterizzato l'appendice autunnale di Ravenna Festival, ideata e curata da Cristina Mazzavillani Muti: dalle produzioni pensate come scatole sceniche in grado di mutare sera dopo sera, alla commistione tra i linguaggi, e le epoche, più diversi, danza e poesia, teatro e musica, tecnologia virtuale e fondali onirici. E ora, ecco un altro spunto innovativo: il palcoscenico si spoglia per lasciare spazio alla musica e al canto, alla nuda interpretazione rivestita appena del gesto cromatico ed evocativo di un giovane art designer.

Alla ricerca di nuove soluzioni sceniche capaci di restituire l'opera "in purezza": con la piena adesione al dettato compositivo – che Riccardo Muti, ancora una volta sul podio della sua giovane orchestra, distilla indagando nelle pieghe della partitura; e al tempo stesso di esaltarne le atmosfere e gli stati d'animo più riposti. Verso una nuova scena, lontana dall'agire convenzionale del palcoscenico, ma anche dalla dimensione asettica del concerto; scevra da ogni intento didascalico, eppure calata nel cuore drammaturgico del testo musicale. Il testo infallibile dell'opera italiana: il lirismo tragico e lunare del capolavoro di Bellini e l'eroico anelito alla libertà che innerva Nabucco, così come il fremito espressivo che attraversa ogni singola pagina di Verdi.

Autumn Trilogy

Change, renewal and experimentation: all in the pursuit of artistic quality and a direct approach to the widest possible audience. This has always been the hallmark of the Ravenna Festival's autumn season, created and curated by Cristina Mazzavillani Muti: from productions conceived as stage boxes to be transformed into something different every night, to a mix of the most diverse genres and periods, from dance to poetry, from theatre to music, from virtual technology to dreamlike settings. And now for something new: the stage will be stripped bare to make way for music and song—naked performances barely clothed in the chromatic and evocative brushstrokes of a young art designer.

It is an exploration of new staging solutions capable of restoring the opera to its original "purity", in full compliance with the compositional dictates that Riccardo Muti, once again at the head of his young orchestra, will investigate through the innermost subtleties of the score, seeking at the same time to enhance its atmospheres and moods. It is a journey towards a different kind of staging, far removed from the conventional stage action, but also from the aseptic dimension of the concert, free from didactic intentions and yet imbued with the dramaturgical essence of the musical texture. The inexhaustible texture of Italian opera, be it the tragic, lunar lyricism of Bellini's masterpiece Norma; the heroic longing for freedom that animates Nabucco, or the emotional fervour that pervades every page of Verdi's operas.

Sommario

Table of contents

Norma

11	La locandina	Playbill
13	Il libretto	Libretto
32	Il soggetto	Synopsis

Nabucco

35	La locandina	Playbill
37	Il libretto	Libretto
52	Il soggetto	Synopsis

Gala Verdiano

57	La locandina	Playbill
58	Il programma	The Programme
61	Muti riscopre <i>Norma</i> intervista a cura di Paolo Gallarati	Muti rediscovers <i>Norma</i>
69	La sventurata rispose..... di Paolo Fabbri	The poor wretched answered him
81	Novità e attualità di <i>Nabucco</i>	What's New and Topical in <i>Nabucco</i> di Paolo Gallarati
93	Una iniziazione al culto di Iside a Ravenna..... di Paola Novara	An Initiation into the Cult of Isis in Ravenna
97	Reliquie della presenza ebraica in Ravenna..... di Mauro Perani	Evidence of Jewish presence in Ravenna
103	Gli artisti	The Artists
137	Teatro Alighieri	Teatro Alighieri



Norma

tragedia lirica in due atti
libretto di Felice Romani
dalla tragedia *Norma, ou L'infanticide*
di Louis-Alexandre Soumet

musica di Vincenzo Bellini

(Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1831)
Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano
revisione critica a cura di H.C. Robbins Landon e G. von Noé

in forma semi-scenica

Pollione	Klodjan Kaçani
Oroveso	Vittorio De Campo
Norma	Monica Conesa
Adalgisa	Eugénie Joneau
Clotilde	Vittoria Magnarello
Flavio	Riccardo Rados

direttore Riccardo Muti

visual artist Svccy

visual programmer Davide Broccoli

light designer Eva Bruno

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

maestro di sala Davide Cavalli

Personaggi

Pollione, *proconsole di Roma nelle Gallie* **tenore**

Oroveso, *capo dei Druidi* **basso**

Norma, *Druidessa, figlia di Oroveso* **soprano**

Adalgisa, *giovane ministra del tempio* **soprano**

Clotilde, *confidente di Norma* **soprano**

Flavio, *amico di Pollione* **tenore**

Due fanciulli, figli di Norma e di Pollione

Druidi, Bardi, Eubagi, Sacerdotesse, Guerrieri e soldati Galli.

La scena è nelle Gallie, nelle foresta sacra e nel tempio di Irminsul.

Atto primo

[Sinfonia]

Scena prima

Foresta sacra de' Druidi; in mezzo, la quercia d'Irminsul, al piè della quale vedesi la pietra druidica che serve d'altare. Colli in distanza sparsi di selve. È notte; lontani fuochi trapelano dai boschi.

[Introduzione]

*Al suono di marcia religiosa sfilano le schiere de' Galli, indi la processione de' Druidi.
Per ultimo Oroveso coi maggiori sacerdoti.*

Oroveso

Ite sul colle, o Druidi,
ite a spiar ne' cieli
quando il suo disco argenteo
la nuova Luna sveli;
ed il primier sorriso
del virginal suo viso
tre volte annunzi il mistico
bronzo sacerdotale.

Druidi

Il sacro vischio a mieterne
Norma verrà?

Oroveso

Sì, Norma.

Druidi

Dell'aura tua profetica,
terribil Dio, l'informa:
sensi, o Irminsul, le inspira
d'odio ai Romani e d'ira,
sensi che questa infrangano
pace per noi mortal.

Oroveso

Sì: parlerà terribile
da queste querce antiche:
sgombre farà le Gallie

dall'aquile nemiche:
e del suo scudo il suono,
pari al fragor del tuono,
nella città dei Cesari
tremendo echeggerà.

Tutti

Luna, t'affretta a sorgere!
Norma all'altar verrà.

(si allontanano tutti e si perdono nella foresta: di quando in quando si odono ancora le loro voci risuonare in lontananza. Escono quindi da un lato Flavio e Pollione guardinghi e ravvolti nelle loro toghe)

Scena seconda

Pallione e Flavio

[Recitativo e Cavatina]

Pollione

Svanir le voci! dell'orrenda selva
libero è il varco.

Flavio

In quella selva è morte.
Norma te 'l disse.

Pollione

Profferisti un nome
che il cor m'agghiaccia.

Flavio

Oh, che di' tu? l'amante!...
la madre de' tuoi figli!...

Pollione

A me non puoi
far tu rampogna, ch'io mertar non senta;
ma nel mio core è spenta
la prima fiamma, e un dio la spense, un dio
nemico al mio riposo: ai piè mi veggo
l'abisso aperto, e in lui m'avvento io stesso.

Flavio
Altra ameresti tu?

Pollione
Parla somnesso.
Un'altra, sì... Adalgisa...
tu la vedrai... fior d'innocenza e riso
di candore e d'amor. Ministra al tempio
di questo iddio di sangue, ella vi appare
come raggio di stella in ciel turbato.

Flavio
Misero amico! E amato
sei tu del pari?

Pollione
Io n'ho fiducia.

Flavio
E l'ira
non temi tu di Norma?

Pollione
Atroce, orrenda,
me la presenta il mio rimorso estremo...
un sogno...

Flavio
Ah! Narra.

Pollione
In rammentarlo io tremo.

Meco all'altar di Venere
era Adalgisa in Roma,
cinta di bende candide,
sparsa di fior la chioma.
Udia d'Imene i cantici,
vedea fumar gl'incensi,
eran rapiti i sensi
di voluttade e amor.
Quando fra noi terribile
viene a locarsi un'ombra:
l'ampio mantel druidico
come un vapor l'ingombra;
cade sull'ara il folgore,
d'un vel si copre il giorno,
muto si spande intorno
un sepolcrale orror.
Più l'adorata vergine
io non mi trovo accanto;

n'odo da lunge un gemito
misto de' figli al pianto...
Ed una voce orribile
echeggia in fondo al tempio
"Norma così fa scempio
di amante traditor".

Squilla il sacro bronzo.

Flavio
Odi?... I suoi riti a compiere
Norma dal tempio move.

Druidi
(*lontani*)
Sorta è la luna, o Druidi.
Ite, profani, altrove!

Flavio
Vieni! Fuggiam... sorprendere,
scoprire alcun ti può.

Pollione
Traman congiure i barbari...
ma io li preverrò...

Me protegge, me difende
un poter maggior di loro.
È il pensier di lei che adoro;
è l'amor che m'infiammò.
Di quel dio che a me contende
quella vergine celeste
arderò le rie foreste,
l'empio altare abatterò.
(*partono rapidamente*)

Scena terza
*Druidi dal fondo, Sacerdotesse, Guerrieri, Bardi, Eubagi,
Sacrificatori, e in mezzo a tutti Orovoso.*

[Coro]

Coro
Norma viene: le cinge la chioma
la verbena ai misteri sacrata;
in sua man come luna falcata
l'aurea falce diffonde splendor.
Ella viene, e la stella di Roma
sbigottita si copre d'un velo;

Irminsul corre i campi del cielo
qual cometa foriera d'orror.

Scena quarta

Norma in mezzo alle sue Ministre. Ha sciolti i capelli, la fronte circondata di una corona di verbena, ed armata la mano d'una falce d'oro.

Si colloca sulla pietra druidica, e volge gli occhi d'intorno come ispirata.

Tutti fanno silenzio.

[Scena e Cavatina]

Norma

Sediziose voci,
voci di guerra avvi chi alzar si attenda
presso all'ara del dio? v'ha chi presume
dettar responsi alla veggente Norma,
e di Roma affrettar il fato arcano?...
Ei non dipende da potere umano.

Oroveso

E fino a quando oppressi
ne vorrai tu? Contaminate assai
non fur le patrie selve e i templi aviti
dall'aquile latine? Omai di Brenno
oziosa non può starsi la spada.

Uomini

Si brandisca una volta!

Norma

E infranta cada.

Infranta, sì, se alcun di voi snudarla
anzi tempo pretende. Ancor non sono
della nostra vendetta i dì maturi:
delle sicambre scuri
sono i pili Romani ancor più forti.

Uomini e Oroveso

E che t'annunzia il dio? parla: quai sorti?

Norma

Io ne' volumi arcani
leggo del cielo; in pagine di morte
della superba Roma è scritto il nome...
ella un giorno morrà; ma non per voi.
Morrà pei vizi suoi;
qual consunta morrà. L'ora aspettate,

L'ora fatal che compia il gran decreto.

Pace v'intimo... e il sacro vischio io mieto.

(falcia il vischio: le sacerdotesse lo raccolgono in canestri di vimini. Norma si avvanza e stende le braccia al cielo. La luna splende in tutta la sua luce; tutte si prostrano)

[Preghiera]

Norma e Ministre

Casta diva, che inargentate
queste sacre antiche piante,
a noi volgi il bel sembiante,
senza nube e senza vel.
Tempra tu de' cori ardenti,
tempra ancor lo zelo audace,
spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

Tutti

A noi volgi il bel sembiante,
senza nube e senza vel!

Norma

Fine al rito; e il sacro bosco
sia disgombro dai profani.
Quando il nume irato e fosco
chiedga il sangue dei Romani,
dal druidico delubro
la mia voce tuonerà.

Tutti

Tuoni; e alcun del popolo empio
non isfugga al giusto scempio;
e primier da noi percosso
il proconsole cadrà.

Norma

Sì, cadrà... punirlo io posso...
(Ma punirlo il cor non sa.)
(Ah! bello a me ritorna
del fido amor primiero;
e contro il mondo intiero
difesa a te sarò.
Ah! bello a me ritorna
del raggio tuo sereno;
e vita nel tuo seno
e patria e cielo avrò.)

Coro

(Sei lento, sì, sei lento,
o giorno di vendetta;

ma irato il dio t'affretta
che il Tebro condannò!
(*Norma parte, e tutti la seguono in ordine*)

Scena quinta
Adalgisa sola.

[Scena e Duetto]

Adalgisa
Sgombra è la sacra selva,
compiuto il rito. Sospirar non vista
alfin poss'io, qui, dove a me s'offerse
la prima volta quel fatal romano,
che mi rende rubella al tempio, al dio...
Fosse l'ultima almen! Vano desio!
Irresistibil forza
qui mi trascina... e di quel caro aspetto
il cor si pasce... e di sua cara voce
l'aura che spira mi ripete il suono.
(*corre a prostrarsi sulla pietra d'Irminsul*)
Deh! proteggimi, o dio: perduta io sono.

Scena sesta
Pollione, Flavio, e detta.

Pollione
(*a Flavio*)
Eccola! – va' – mi lascia
ragion non odo!
(*Flavio parte*)

Adalgisa
(*veggendolo, sbigottita*)
Oh, Pollion!

Pollione
Che veggo?
Piangevi tu?

Adalgisa
Pregava. Ah! t'allontana,
pregar mi lascia!

Pollione
Un dio tu preghi atroce,
crucele, avverso al tuo desire e al mio.
O mia diletta! il dio
che invocar devi, è Amor.

Adalgisa
Amor! deh! taci...
ch'io più non t'oda!
(*si allontana da lui*)

Pollione
E vuoi fuggirmi? e dove
fuggir vuoi tu ch'io non ti segua?

Adalgisa
Al tempio,
ai sacri altari ch'io sposar giurai.

Pollione
Gli altari!... e il nostro amor?...

Adalgisa
Io l'obliai.

Pollione
Va', crudele; al dio spietato
offri in dote il sangue mio.
Tutto, ah! tutto ei sia versato,
ma lasciarti non poss'io:
sol promessa al dio tu fosti...
ma il tuo core a me si diè...
Ah! Non sai quel che mi costi
perch'io mai rinunzi a te.

Adalgisa
E tu pure, ah! tu non sai
quanto costi a me dolente!
All'altare che oltraggiai
lieta andava ed innocente...
il pensiero al cielo ergea
e il mio dio vedeva in ciel...
Or per me spergiura e rea
cielo e dio ricopre un vel.

Pollione
Ciel più puro e dèi migliori
t'offro in Roma, ov'io mi reco.

Adalgisa
(*colpita*)
Parti forse?

Pollione
Ai nuovi albori...

Adalgisa
Parti! Ed io?...

Pollione
Tu vieni meco.
De' tuoi riti è amor più santo...
a lui cedi, ah! cedi a me!

Adalgisa
(più commossa)
Ah! Non dirlo...

Pollione
Il dirò tanto
che ascoltato io sia da te.

Pollione
(con tutta la tenerezza)
Vieni in Roma, ah! vieni, o cara,
dov'è amore, e gioia, e vita:
inebriam nostr'alme a gara
del contento a cui ne invita...
voce in cor parlar non senti,
che promette eterno ben?
Ah! da' fede a' dolci accenti...
sposo tuo mi stringi al sen!

Adalgisa
(Ciel! così parlar l'ascolto
sempre, ovunque, al tempio istesso...
con quegli occhi, con quel volto,
fin sull'ara il veggo impresso...
Ei trionfa del mio pianto,
del mio duol vittoria ottien...
Ah! Mi togli al dolce incanto,
o l'error perdona almen!)

Pollione
Adalgisa!

Adalgisa
Ah! mi risparmi
tua pietà maggior cordoglio!

Pollione
Adalgisa! e vuoi lasciarmi?

Adalgisa
No 'l poss'io... seguir ti voglio!

Pollione
Qui, domani all'ora istessa...
verrai tu?

Adalgisa
Ne fo promessa.

Pollione
Giura.

Adalgisa
Giuro.

Pollione
Oh! mio contento!
Ti rammenta...

Adalgisa
Ah! mi rammento...
Al mio dio sarò spergiura,
ma fedele a te sarò.

Pollione
L'amor tuo mi rassicura,
e il tuo dio sfidar saprò.
(partono)

Scena settima
Abitazione di Norma.
Norma, Clotilde: recano per mano due piccoli Fanciulli.

[Scena e Duetto]

Norma
Vanne, e li ceta entrambi. Oltre l'usato
io tremo d'abbracciarli...

Clotilde
E qual ti turba
strano timor, che i figli tuoi rigetti?

Norma
Non so... diversi affetti
strazian quest'alma. Amo in un punto ed odio
i figli miei... soffro in vederli, e soffro
s'io non li veggo. Non provato mai
sento un diletto ed un dolore insieme
d'esser lor madre.

Clotilde

E madre sei?...

Norma

No 'l fossi!

Clotilde

Qual rio contrasto!...

Norma

Immaginar non puossi.

Mia Clotilde!... richiamato al Tebro
è Pollion.

Clotilde

E teco ei parte?

Norma

Ei tace

il suo pensiero. Oh! s'ei fuggir tentasse...
e qui lasciarmi?... se obliar potesse
questi suoi figli!...

Clotilde

E il credi tu?

Norma

Non l'oso.

È troppo tormentoso,
troppo orrendo un tal dubbio. Alcun s'avanza.
Va?... li cela.
(Clotilde parte coi fanciulli; Norma li abbraccia)

Scena ottava

Entra Adalgisa.

Norma

Adalgisa!

Adalgisa

(da lontano)

(Alma, costanza.)

Norma

T'inoltra, o giovinetta,
t'inoltra. E perché tremi? Udii che grave
a me segreto palesar tu voglia.

Adalgisa

È ver. Ma, deh! ti spoglia
della celeste austerità che splende

negli occhi tuoi... Dammi coraggio, ond'io
senza alcun velo ti palesi il core.

(si prostra; Norma la solleva)

Norma

Mi abbraccia, e parla. Che ti affligge?

Adalgisa

(dopo un momento di esitazione)

Amore...

non t'irritar... Lunga stagion pugnai
per soffocarlo... ogni mia forza ei vinse...
ogni rimorso. Ah! tu non sai, pur dianzi
qual giuramento io feal... fuggir dal tempio...
tradir l'altare a cui son io legata,
abbandonar la patria...

Norma

Ahi! sventurata!

Del tuo primier mattino
già turbato è il sereno?... e come, e quando
nacque tal fiamma in te?

Adalgisa

Da un solo sguardo,

da un sol sospiro, nella sacra selva,
a piè dell'ara ov'io pregava il dio.
Tremai... Sul labbro mio
si arrestò la preghiera: e tutta assorta
in quel leggiadro aspetto, un altro cielo
mirar credetti, un altro cielo in lui.

Norma

(Oh! rimembranza! io fui
così rapita al sol mirarlo in volto.)

Adalgisa

Ma non mi ascolti tu?

Norma

Segui... t'ascolto.

Adalgisa

Sola, furtiva, al tempio
io l'aspettai sovente;
ed ogni dì più fervida
crebbe la fiamma ardente.

Norma

(Io stessa... anch'io
arsì così. L'incanto suo fu il mio.)

Adalgisa

Vieni, ei dicea, concedi
ch'io mi ti prostri ai piedi,
lascia che l'aura io spiri
de' dolci tuoi sospiri,
del tuo bel crin le anella
dammi poter baciàr.

Norma

(Oh! cari accenti!

Così li profferia,
così trovava del mio cor la via.)

Adalgisa

Dolci qual arpa armonica
m'eran le sue parole;
negli occhi suoi sorridere
vedea più bello un sole.
Io fui perduta e il sono;
d'uopo ho del tuo perdono.
Deh! tu mi reggi e guida,
me rassicura, o sgrida,
salvami da me stessa,
salvami dal mio cor.

Norma

Ah! tergi il pianto:

alma non trovi di pietade avara,
te ancor non lega eterno nodo all'ara.

Ah! sì, fa' core, e abbracciami.
Perdono e ti compiango.
Dai voti tuoi ti libero,
i tuoi legami io frango.
Al caro oggetto unita
vivrai felice ancor.

Adalgisa

Ripeti, o ciel, ripetimi
sì lusinghieri accenti:
per te, per te, s'acquetano
i lunghi miei tormenti.
Tu rendi a me la vita,
se non è colpa amor.

[Scena e Terzetto Finale I]

Norma

Ma di?... l'amato giovane
quale fra noi si noma?

Adalgisa

Culla non ebbe in Gallia...
Roma gli è patria.

Norma

Roma!

Ed è? prosegui...

Scena nona

Pollione, e dette.

Adalgisa

Il mira.

Norma

Ei! Pollion!...

Adalgisa

Qual ira?

Norma

Costui, costui dicesti?...
Ben io compresi?

Adalgisa

Ah! sì.

Pollione

(inoltrandosi ad Adalgisa)

Misera te! che festi?

Adalgisa

(smarrita)

Io!...

Norma

(a Pollione)

Tremi tu? per chi?

(alcuni momenti di silenzio. Pollione è confuso, Adalgisa tremante e Norma fremente)

Oh, non tremare, o perfido,

no, non tremar per lei...

Essa non è colpevole,

il malfattor tu sei...

trema per te, fellone,

pei figli tuoi... per me...

Adalgisa

(tremante)

Che ascolto?... ah! Pollione!
Taci! t'arretti! ahimè!

Norma

Oh! Di qual sei tu vittima
crudo e funesto inganno!
Pria che costui conoscere
t'era il morir men danno.
Fonte d'eterne lagrime
l'empio a te pure aperse...
D'orribil vel coperse
l'aurora de' tuoi dì.

Pollione

Norma! de' tuoi rimproveri
segno non farmi adesso.
Deh! a quest'afflitta vergine
sia respirar concesso...
Cupra a quell'alma ingenua,
cupra nostr'onte un velo...
Giudichi solo il cielo
qual più di noi falli.

Adalgisa

Oh! qual traspare orribile
dal tuo parlar mistero!
Trema il mio cor di chiedere,
trema d'udire il vero...
Tutta comprendo, o misera,
tutta la mia sventura...
essa non ha misura,
s'ei m'ingannò così!

Norma

Perfido!

Pollione

Or basti.
(per allontanarsi)

Norma

Fermati!
E a me sottrarti sperì?

Pollione

M'udrai fra poco.

Norma

È inutile;
leggo ne' tuoi pensieri.
Ma di: puoi tu nutrire
speme qual nutri ardire?
Non è in mia man costei,
in mio poter non è?

Pollione

Cielo!... e infierire in lei
potresti?

Norma

In tutti e in me.

Pollione

No, no 'l farai.

Norma

Vietarmelo
credi, o fellon?...

Pollione

Io l'oso.
(afferra Adalgisa)
Vieni...

Adalgisa

(dividendosi da lui)
Mi lascia, scostati...
tu sei di Norma sposo.

Pollione

Qual io mi fossi oblio...
l'amante tuo son io.
(con tutto il fuoco)
È mio destino amarti...
destin costei fuggir.

Norma

(reprimendo il furore)
Ebben: lo compì... e parti.
(ad Adalgisa)
Seguilo.

Adalgisa

(supplichevole)
Ah! pria morir.

Norma

(prorompendo)

Vanne, sì: mi lascia, indegno,
figli oblia, promesse, onore...
Maledetto dal mio sdegno
non godrai d'un empio amore.
Te sull'onde, te sui venti
seguiran mie furie ardenti,
mia vendetta e notte e giorno
ruggirà intorno a te.

Pollione

(disperatamente)

Fremi pure, e angoscia eterna
pur m'imprechi il tuo furore!
Questo amor che mi governa
è di te, di me maggiore...
Dio non v'ha che mali inventi
de' miei mali più cocenti...
Maledetto io fui quel giorno
che il destin t'offerse a me.

Adalgisa

(supplichevole a Norma)

Ah! non fia, non fia ch'io costi
al tuo cor sì rio dolore...
Mari e monti sian frapposti
fra me sempre e il traditore...
Soffocar saprò i lamenti,
divorar i miei tormenti:
morirò perché ritorno
faccia il crudo ai figli, a te.

Squillano i sacri bronzi del tempio. Norma è chiamata ai riti.

*(Ella respinge d'un braccio Pollione, e gli accenna di uscire.
Pollione si allontana furente.)*

Atto secondo

Scena prima

Interno dell'abitazione di Norma.

Da una parte un letto romano coperto di pelle d'orso.

I figli di Norma sono addormentati.

[Introduzione]

(Norma con una lampa e un pugnale alla mano.

Siede e posa la lampa sopra una tavola. È pallida, contraffatta, ecc.)

Norma

Dormono entrambi... non vedran la mano
che li percuote. Non pentirti, o core;
viver non ponno... Qui supplizio, e in Roma
obbrobrio avrian, peggior supplizio assai;
schiavi d'una matrigna. Ah! No! Giammai!
(sorge)

Muoiano, sì. Non posso

(fa un passo e si ferma)

avvicinarmi: un gel mi prende e in fronte
mi si solleva il crin. I figli uccido!...

(intenerendosi)

Teneri figli... in questo sen concetti
da questo sen nutriti... essi, pur dianzi
delizia mia... ne' miei rimorsi istessi
raggio di speme... essi nel cui sorriso
il perdono del ciel mirar credei!...

Io, io li svenerò?... di che son rei?

(silenzio)

Di Poll'ion son figli...

ecco il delitto: essi per me son morti;
muoian per lui: n'abbia rimorso il crudo,
n'abbia rimorso, anche all'amante in braccio,
e non sia pena che la sua somigli.

Feriam...

*(s'incammina verso il letto; alza il pugnale; essa dà un grido
inorridita: i fanciulli si svegliano)*

Ah! no! son figli miei!... miei figli!

(li abbraccia e piange)

Clotilde!

Scena seconda

Clotilde, e detta.

(entra Clotilde)

Norma

Corri... vola...

Adalgisa a me guida.

Clotilde

Ella qui presso
solitaria si aggira, e prega e plora.

Norma

Va'.

(Clotilde parte)

Si emendi il mio fallo... e poi... si mora.

Scena terza

Adalgisa e Norma.

[Recitativo e Duetto]

Adalgisa

(con timore)

Me chiami, o Norma!... Qual ti copre il volto
tristo pallor?

Norma

Pallor di morte. Io tutta
l'onta mia ti rivelo. A me prostrata
eri tu dianzi... a te mi prostro adesso,
e questi figli... e sai di chi son figli...
nelle tue braccia io pongo.

Adalgisa

O sventurati,
o innocenti fanciulli!

Norma

Ah! sì... li piangi...
Se tu sapessi!... ma infernal segreto
ti si nasconda. Una preghiera sola
odi, e l'adempì, se pietà pur merta
il presente mio duolo... e il duol futuro.

Adalgisa

Tutto, tutto io prometto.

Norma

Il giura.

Adalgisa

Il giuro.

Norma

Odi. Purgar quest'aura
contaminata dalla mia presenza
ho risoluto, né trar meco io posso
questi infelici... a te li affido...

Adalgisa

Oh cielo!

A me li affidi?

Norma

Nel romano campo
guidali a lui... che nominar non oso.

Adalgisa

Oh! che mai chiedi?

Norma

Sposo
ti sia men crudo; io gli perdono, e moro.

Adalgisa

Sposo!... Ah! non mai...

Norma

Pei figli suoi t'imploro.

Deh! con te, con te, li prendi...
li sostieni, li difendi...
non ti chiedo onori e fasci;
a' tuoi figli ei fian serbati:
prego sol che i miei non lasci
schiavi, abbiatti, abbandonati...
Basti a te che disprezzata,
che tradita io fui per te.
Adalgisa, deh! ti muova
tanto strazio del mio cor.

Adalgisa

Norma! ah! Norma, ancora amata,
madre ancor sarai per me.

Tienti i figli, non fia mai
ch'io mi tolga a queste arenel

Norma

Tu giurasti...

Adalgisa

Sì, giurai...
Ma il tuo bene, il sol tuo bene.
Vado al campo, ed all'ingrato
tutti io reco i tuoi lamenti:
la pietà che mi hai destato
parlerà sublimi accenti...
Spera, spera... amor, natura
ridestarsi in lui vedrai...
Del suo cor son io sicura...
Norma ancor vi regnerà.

Norma

Ch'io lo preghi?... ah, no: giammai.
Più non t'odo parti... va'.

Adalgisa

Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi
questi cari pargoletti!
Ah! pietà di lor ti tocchi,
se non hai di te pietà!

Norma

Ah! perché la mia costanza
vuoi scemar con molli affetti?
Più lusinghe, più speranza
presso a morte un cor non ha.

Adalgisa

Cedi... deh, cedi.

Norma

Ah! lasciami.
Ei t'ama.

Adalgisa

E già se n' pente.

Norma

E tu?...

Adalgisa

L'amai... quest'anima
sol l'amistade or sente.

Norma

O giovinetta!... E vuoi?...

Adalgisa

Renderti i dritti tuoi,
o teco al cielo agli uomini
giuro celarmi ognor.

Norma

Hai vinto... hai vinto... abbracciami.
Trovo un'amica ancor.

Norma e Adalgisa

Sì, fino all'ore estreme
compagna tua m'avrai:
per ricovrarci insieme
ampia è la terra assai.
Teco del fato all'onte
ferma opporrò la fronte,
finché il mio core a battere
io senta sul tuo cor.
(partono)

Scena quarta

Luogo solitario presso il bosco dei Druidi cinto da burroni e da caverne.

*In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra.
Guerrieri galli.*

[Coro e Sortita d'Oroveso]

Coro I

Non parti?

Coro II

Finora è al campo!
Tutto il dice. I ferì carmi,
il fragor, il suon dell'armi,
delle insegne il ventilar.

Tutti

Attendiam: un breve inciampo
non ci turbi, non ci arresti;
e in silenzio il cor s'appresti
la grand'opra a consumar.

Scena quinta

Oroveso e detti.

Oroveso

Guerrieri! a voi venirne
credea foriero d'avvenir migliore.
Il generoso ardore,
l'ira che in sen vi bolle
io credea secondar; ma il dio non volle.

Coro

Come? E le nostre selve
l'abborrito proconsole non lascia?
Non riede al Tebro?

Oroveso

Un più temuto e fiero
latino condottiero
a Pollion succede, e di novelle
possenti legioni
afforza il campo che ne tien prigionì.

Coro

E Norma il sa? di pace
è consigliera ancor?

Oroveso

Invan di Norma
la mente investigai: sembra che il nume
più non favelli a lei, che oblio la prenda
dell'universo.

Coro

E che far pensi?

Oroveso

Al fato
piegar la fronte, separarci, e nullo
lasciar sospetto del fallito intento.

Coro

E finger sempre?

Oroveso

Amara legge! il sento.
Ah! del Tebro al giogo indegno
fremo io pure, e all'armi anelo;
ma nemico è sempre il cielo,
ma consiglio è il simular.
Divoriam in cor lo sdegno,

tal che Roma estinto il creda;
dì verrà, che desto ei rieda
più tremendo a divampar.

Coro

Sì, fingiam, se il finger giovì;
ma il furor in sen si covì.
Guai per Roma allor che il segno
dia dell'armi il sacro altar!
(partono)

Scena sesta

*Tempio d'Irminsul. Ara da un lato.
Norma, indi Clotilde.*

Norma

Ei tornerà... Sì, mia fidanzza è posta
in Adalgisa: ei tornerà pentito,
supplichevole, amante. Oh! a tal pensiero
sparisce il nuvol nero
che mi premea la fronte, e il sol m'arride,
come del primo amore ai dì felici.
(esce Clotilde)
Clotilde!

Clotilde

O Norma!... Uopo è d'ardir.

Norma

Che dici?

Clotilde

Lassa!

Norma

Favella.

Clotilde

Indarno
parlò Adalgisa, e pianse.

Norma

Ed io fidarmi
di lei dovea? di mano uscirmi, e bella
del suo dolore, presentarsi all'empio
ella tramava.

Clotilde

Ella ritorna al tempio.
Triste, dolente, implora
di profferir suoi voti.

Norma

Ed egli?

Clotilde

Ed egli
rapirla giura anco all'altar del nume.

Norma

Troppo il fellon presume.
Lo preven mia vendetta e qui di sangue...
sangue romano... scorreran torrenti.

[Scena]

Si appressa all'ara e batte tre volte lo scudo d'Irminsul.

Coro

di dentro
Squilla il bronzo del dio!

Clotilde

Cielo! Che tenti?

Scena settima

*Accorrono da varie parti Oroveso, i Druidi, i Bardi e le Ministre.
A poco a poco il tempio si riempie d'Armati.
Norma si colloca sull'altare.*

[Scena]

Oroveso

Norma! che fu? Percosso
lo scudo d'Irminsul, quali alla terra
decreti intima?

Norma

Guerra,
strage, sterminio.

Oroveso e Coro

E a noi pur dianzi pace
s'imponea pe 'l tuo labbro!

Norma

Ed ira adesso,
stragi, furore e morti.
Il cantico di guerra alzate, o forti.

[Inno guerriero]

Norma

(È desso!)

Oroveso e Coro

Guerra, guerra! Le galliche selve
quante han querce producon guerrier.
Quai sui greggi fameliche belve,
sui Romani van essi a cader.
Sangue, sangue! Le galliche scuri
fino al tronco bagnate ne son.
Sovra i flutti del Ligeri impuri
ei gorgoglia con funebre suon.
Strage, strage, sterminio, vendetta!
Già comincia, si compie, s'affretta.
Come biade da falci mietute
son di Roma le schiere cadute.
Tronchi i vanni, recisi gli artigli,
abbattuta ecco l'aquila al suol.
A mirar il trionfo dei figli
viene il dio sopra un raggio di sol!

[Recitativo e Duetto]

Oroveso

Né compi il rito, o Norma?
Né la vittima accenni?

Norma

Ella fia pronta.

Non mai l'altar tremendo
di vittime mancò. Ma qual tumulto!

Scena ottava

Clotilde, frettolosa, e detti.

Clotilde

Al nostro tempio insulto
fece un romano: nella sacra chiostra
delle vergini alunne egli fu colto.

Tutti

Un romano?

Norma

(Che ascolto?

Se mai foss'egli?)

Tutti

A noi vien tratto.

Scena nona

Pollione fra Soldati, e detti.

Oroveso

È Pollion!

Norma

(Son vendicata adesso.)

Oroveso

Sacrilego nemico, e chi ti spinse
a violar queste temute soglie,
a sfidar l'ira d'Irminsul?

Pollione

Ferisci;

ma non interrogarmi.

Norma

(*svelandosi*)

Io ferir deggio.

Scostatevi.

Pollione

Chi veggio?

Norma!

Norma

Sì. Norma.

Tutti

Il sacro ferro impugna,
vendica il tempio e il dio.

Norma

(*prende il pugnale dalle mani d'Oroveso*)

Sì. Feriamo.

(*si arresta*)

Ah!

Tutti

Tu tremi?

Norma

(Ah! non poss'io.)

Oroveso

Che fia? Perché t'arresti?

Norma

(Poss'io sentir pietà!)

Coro

Ferisci!

Norma

Io deggio
interrogarlo... investigar qual sia
l'insidiata o complice ministra
che il profano persuade a fallo estremo.
Ite per poco.

Oroveso e Coro

(Che far pensa?)

Pollione

(Io tremo.)

Oroveso e il Coro si ritirano. Il tempio rimane sgombro.

Scena decima

Norma e Pollione.

Norma

In mia man alfin tu sei:
niun potria spezzar tuoi nodi.
Io lo posso.

Pollione

Tu no 'l déi.

Norma

Io lo voglio.

Pollione

Come!

Norma

M'odi.
Pe 'l tuo dio, pe' figli tuoi...
giurar déi che d'ora in poi...
Adalgisa fuggirai...
all'altar non la torrai...
e la vita ti perdono...
e mai più ti rivedrò.
Giura.

Pollione

No: sì vil non sono.

Norma

Giura, giura.

Pollione

Ah! pria morrò!

Norma

Non sai tu che il mio furore
passa il tuo?

Pollione

Ch'ei piombi attendo.

Norma

Non sai tu che ai figli in core
questo ferro...

Pollione

Oh dio! che intendo?

Norma

(con pianto lacerante)

Sì, sovr'essi alzai la punta...
Vedi... vedi... a che son giunta!...
Non ferii, ma tosto... adesso
consumar poss'io l'eccesso...
un istante, e d'esser madre
mi poss'io dimenticar.

Pollione

Ah! crudele, in sen del padre
il pugnàl tu déi vibrar.
A me il porgi.

Norma

A te!

Pollione

Che spento
cada io solo!

Norma

Solo!... Tutti
Romani a cento a cento
fian mietuti, fian distrutti...
e Adalgisa...

Pollione

Ahimè!

Norma

Infedele

a' suoi voti...

Pollione

Ebben, crudele?

Norma

Adalgisa fia punita;
nelle fiamme perirà.

Pollione

Ah! ti prendi la mia vita,
ma di lei, di lei pietà.

Norma

Preghi alfine? indegno! è tardi.
Nel suo cor ti vo' ferire.
Già mi pasco ne' tuoi sguardi,
del tuo duol, del suo morire.
Posso alfine, e voglio farti
infelice al par di me.

Pollione

Ah! t'appaghi il mio terrore;
al tuo piè son io piangente...
in me sfoga il tuo furore,
ma risparmia un'innocente:
basti, ah! basti a vendicarti
ch'io mi sveni innanzi a te.

[Recitativo e Terzetto Finale II]

Pollione

Dammi quel ferro.

Norma

Sorgi:

scostati!

Pollione

Il ferro, il ferro!

Norma

Olà, ministri,
sacerdoti, accorrete.

Scena ultima

Ritornano Oroveso, i Druidi, i Bardi e i Guerrieri.

Norma

All'ira vostra

nuova vittima io svelo. Una spergiura
sacerdotessa i sacri voti infranse,
tradi la patria, e il dio degli avi offese.

Tutti

Oh! delitto! Oh! furor! Ne sia palese.

Norma

Sì, preparate il rogo.

Pollione

Oh! ancor ti prego...

Norma, pietà!

Tutti

Ne svela il nome.

Norma

(Io rea
l'innocente accusar del fallo mio?)

Tutti

Parla: chi è dessa?

Pollione

Ah! non lo dir!

Norma

Son io.

Tutti

Tu! Norma!

Norma

Io stessa. Il rogo ergete.

Coro

(D'orrore io gelo!)

Pollione

(Mi manca il cor.)

Tutti

Tu delinquente!

Pollione

Non le credete!

Norma

Norma non mente.

Oroveso

Oh! mio rossor!

Coro

Oh! quale orror!

Norma

Qual cor tradisti, qual cor perdesti
quest'ora orrenda ti manifesti.
Da me fuggire tentasti invano;
crudel romano, tu sei con me.
Un nume, un fato di te più forte
ci vuole uniti in vita e in morte.
Sul rogo istesso che mi divora,
sotterra ancora sarò con te.

Pollione

Ah! troppo tardi t'ho conosciuta...
sublime donna, io t'ho perduta...
col mio rimorso è amor rinato,
più disperato, furente egli è!
Moriamo insieme, ah! sì, moriamo;
l'estremo accento sarà ch'io t'amo.
Ma tu morendo, non m'abborrire,
pria di morire, perdona a me.

Oroveso e Coro

Oh! in te ritorna, ci rassicura;
canuto padre te ne scongiura:
di' che deliri, di' che tu menti,
che stolti accenti uscir da te.
Il dio severo che qui t'intende,
se stassi muto, se il tuon sospende,
indizio è questo, indizio espresso
che tanto eccesso punir non de'.

Oroveso

Norma!... deh! Norma, scolpati...
Taci?... ne ascolti appena?

(Norma si troverà vicina a Pollione, che solo sente le sue parole)

Norma

(scuotendosi con grido)

Cielo! e i miei figli?

Pollione

Ah! miseri!

Norma

(volgendosi a Pollione)
I nostri figli?

Pollione

Oh! pena!

Coro

Norma sei rea?

Norma

Sì, rea,
oltre ogni umana idea.

Oroveso e Coro

Empia!

Norma

(ad Oroveso)
Tu m'odi.

Oroveso

Scostati.

Norma

Deh! m'odi!

Oroveso

Oh! mio dolor!

Norma

(piano ad Oroveso)
Son madre...

Oroveso

Madre!

Norma

Acquetati...
Clotilde ha i figli miei...
Tu li raccogli... e ai barbari
gl'invola insiem con lei...

Oroveso

No... giammai! va'... lasciami.

Norma

Ah! padre! Un prego ancor.
(*s'inginocchia*)

Deh! non volerli vittime
del mio fatale errore...
Deh! Non troncar sul fiore
quell'innocente età.
Grazia per lor non credere
vita così concessa:
dono crudele è dessa,
vita di duol sarà.
Pensa che son tuo sangue...
abbi di lor pietà!
Padre! tu piangi?

Oroveso

Oppresso è il core.

Norma

Piangi e perdona.

Oroveso

Ha vinto amore.

Norma

Ah! tu perdoni! Quel pianto il dice.
Io più non chiedo. Io son felice.
Contenta il rogo ascenderò.

Pollione

Ah, più non chiedo. Io son felice.
Contento il rogo io ascenderò.

Oroveso

Ah! consolarmene mai non potrò!

Coro

Piangel!... pregal!... che mai spera?
Qui respinta è la preghiera.
Le si spogli il crin del serto:
sia coperto di squallor!
(*i Druidi coprono d'un velo nero la sacerdotessa*)

Vanne al rogo; ed il tuo scempio
purghi l'ara e lavi il tempio.
Maledetta all'ultim'ora!
Maledetta estinta ancor!

Oroveso

Va', infelice!

Norma

(*incamminandosi*)
Padre!... addio!

Pollione

Il tuo rogo, o Norma, è il mio.
Là più puro, là più santo
incomincia eterno amor.

Oroveso

Sgorga alfin, prorompi o pianto,
sei permesso a un genitor.

Il soggetto

Synopsis

Act I

While Gaul is under Roman occupation, Oroveso, the Druid high priest, gathers his people in the forest to announce that Norma, his daughter and high priestess, is about to disclose the will of the god Irminsul: they hope that the time for mutiny against the oppressor has finally come.

Meanwhile, Roman proconsul Pollione opens his heart to his friend Flavio: despite the two children Norma secretly bore him and kept hidden in her house, he no longer loves her. Now he is in love with Adalgisa, a young novice at the temple of Irminsul. Pollione fears Norma's fury, and tells his friend he dreamt she would slaughter the kids in revenge. The sacred bronze of the temple sounds announcing Norma's coming, so the Romans quickly retreat into the forest. The Gauls are gathered and wait for the signal for mutiny, but Norma hesitates: the time for an uprising has not come yet. In the moonlight, she performs the sacred rite of cutting the mistletoe, pleading for peace instead—a peace she really needs to reinforce her secret bond of love with Pollione. Left alone, Adalgisa is in pain about her forbidden love; Pollione arrives and eventually persuades her to follow him to Rome.

Meantime, in her dwelling, Norma is anxious about her children: she knows Pollione must leave, but has not received any message from him, and fears he no longer loves her. Adalgisa arrives to confess what she can no longer hide: she has broken her oath as a novice, and fallen in love. The priestess sympathises with her, and releases her from her vows, enjoining her to follow the man she is in love with. But who is he? What is his name? As Pollione approaches, Adalgisa points him out to Norma. Upon the dreadful revelation, Norma threatens revenge; Pollione tries to defend himself, but to no avail. Unaware of the relationship that had existed between Norma and Pollione, Adalgisa is deeply shaken, but, loyal to Norma, she promises she will break all ties with the treacherous Roman.

Atto primo

In una foresta delle Gallie, al tempo della conquista romana, il capo dei druidi, Oroveso, annuncia al suo popolo che la sacerdotessa Norma, sua figlia, sta per svelare la volontà del dio Irminsul: tutti sperano che sia giunto il momento della rivolta contro gli oppressori.

Intanto il proconsole romano Pollione confida all'amico Flavio di non amare più Norma, malgrado i due figli che ha avuto da lei e che vivono nascosti e ignorati da tutti nella casa di Norma, ma di amare Adalgisa, una giovane ministra del tempio di Irminsul. Pollione teme l'ira di Norma, e racconta un sogno in cui lei faceva scempio dei figli. Ma si ode il suono del sacro bronzo che annuncia l'arrivo di Norma, e i due romani si dileguano nella foresta.

Ora tutti i Galli sono riuniti, ansiosi di ascoltare il segnale della rivolta; ma Norma rivela che non è ancora giunto il tempo della guerra e, mentre la luna splende, compie la sacra cerimonia del taglio del vischio, invocando la pace, una pace a lei necessaria per rinsaldare il segreto legame d'amore con Pollione. Adalgisa intanto è rimasta sola, con il tormento del suo amore proibito, e viene raggiunta da Pollione, che a fatica riesce a convincerla a seguirlo a Roma.

Norma, nella sua abitazione, guarda con ansia i figli: ella sa che Pollione deve partire, ma non ha ricevuto alcun messaggio da lui, e teme che il suo amore non sia più quello di un tempo. Giunge Adalgisa, che non può più tenere nascosto di avere tradito la fede di ministra e di aver ceduto all'amore. La sacerdotessa la comprende e la rassicura e, liberandola dai sacri voti, la invita a seguire l'uomo che ama. Ma qual è il suo nome? Adalgisa lo addita a Norma: è Pollione che sta avvicinandosi. All'inattesa rivelazione, Norma minaccia vendetta e Pollione cerca invano di difendersi. Adalgisa, che nulla sapeva del precedente legame di Pollione, è profondamente turbata e con generose parole rassicura Norma che troncherà ogni rapporto con l'infido romano.

Atto secondo

Norma, nella sua disperazione, vorrebbe uccidere i propri figli: teme che siano fatti schiavi a Roma, e inoltre desidera far soffrire più atrocemente Pollione. Ma non riesce a compiere il folle gesto. Chiama Adalgisa: la prega di accettare le nozze con Pollione e di tenere con sé i due fanciulli; ma Adalgisa non ama più il romano e si impegna invece a far rinascere in lui lo spento amore per Norma.

Nella foresta i guerrieri sono pronti ad assalire i Romani e a ucciderne il proconsole, ma Oroveso è costretto a fermarli: Norma continua a tacere le decisioni del dio Irminsul. Nel tempio d'Irminsul la sacerdotessa apprende dall'amica Clotilde che il tentativo di Adalgisa è stato vano, e che Pollione ha maturato il folle progetto di rapire la fanciulla. In Norma affiora prepotente il desiderio di vendetta. Ella chiama a raccolta tutto il suo popolo: è il segnale della guerra. Subito Pollione è fatto prigioniero, reo di aver forzato il recinto delle giovani sacerdotesse. Sarà Norma a doverlo punire, ma prima lo deve interrogare, e invita tutti a lasciarla sola con il colpevole.

Norma promette salva la vita a Pollione se egli rinuncerà ad Adalgisa, ma l'uomo rifiuta, invitandola a ucciderlo e invocando pietà per Adalgisa. Furente, Norma pretende vendetta e, a tutto il popolo nuovamente riunito, annuncia un nuovo colpevole, la sacerdotessa che ha infranto i voti: dopo un attimo di esitazione, non pronuncia il nome di Adalgisa, ma il proprio. Solo ora Pollione si rende conto della nobiltà della donna che ha tradito e sente di amarla nuovamente. Norma dopo aver affidato i figli al padre Oroveso che, piangente, la perdona, sale serenamente al rogo insieme a Pollione.

Act II

Norma is desperate, and considers murdering her children: in so doing she will punish Pollione, but also protect the kids from being enslaved in Rome. However, she cannot bring herself to commit the insane act. She calls Adalgisa, imploring her to marry Pollione and take care of her children. Adalgisa, however, no longer loves the Roman, and promises she will try and persuade him to return to Norma instead.

Meantime in the forest, the warriors are ready to assault the Romans and kill the proconsul, but Oroveso holds them up: Norma still has not broken the silence about the will of the god Irminsul.

In the temple of Irminsul, Clotilde brings news that Adalgisa has been unsuccessful in her suit, and that Pollione intends to steal her away that evening. Norma's fury comes to a boil: she gathers the warriors and incites them to battle—it is the war signal. Pollione breaks into the cloister of the novices, but is promptly captured. Norma will have to put him to death for sacrilege, but decides to interrogate him in private first.

She promises to spare his life if he gives up Adalgisa for her, but Pollione refuses. He invites Norma to kill him, and asks for mercy for Adalgisa. Besides herself, Norma wants revenge. She proclaims to the gathered Druids that a priestess has been unfaithful to her vows and must be ritually sacrificed. She hesitates a moment, then announces herself as the guilty priestess. Moved by her nobility, Pollione feels his love for her reborn. Norma implores Oroveso to watch over her children. Crying, he forgives her, and she serenely mounts the sacrificial pyre joined by Pollione.



Nabucco

dramma lirico in quattro parti
libretto di Temistocle Solera
dal dramma *Nabuchodonosor* di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu
e dal ballo *Nabuccodonosor* di Antonio Cortesi

musica di Giuseppe Verdi

(Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 9 marzo 1842)
Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano
revisione critica a cura di Roger Parker

in forma semi-scenica

Nabucco	Serban Vasile
Ismaele	Riccardo Rados
Zaccaria	Evgeny Stavinski
Abigaille	Lidia Fridman
Fenena	Francesca Di Sauro
Il Gran Sacerdote di Belo	Adriano Gramigni
Abdallo	Giacomo Leone
Anna	Vittoria Magnarello

direttore Riccardo Muti

visual artist Svccy

visual programmer Davide Broccoli

light designer Eva Bruno

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

maestro di sala Davide Cavalli

Personaggi

Nabucodonosor, re di Babilonia **baritono**
Ismaele, nipote di Sedecia re di Gerusalemme **tenore**
Zaccaria, gran pontefice degli Ebrei **basso**
Abigaille, schiava, creduta figlia primogenita
di Nabucodonosor **soprano**
Fenena, figlia di Nabucodonosor **mezzosoprano**
Il Gran Sacerdote di Belo **basso**
Abdallo, vecchio ufficiale del re di Babilonia **tenore**
Anna, sorella di Zaccaria **soprano**

Coro

Soldati babilonesi, Soldati ebrei, Leviti,
Vergini ebree, Donne babilonesi, Magi,
Grandi del Regno di Babilonia, Popolo.

578 a.C. L'azione ha luogo nella prima parte in Gerusalemme e nelle altre parti in Babilonia, durante il regno di Nabucodonosor II (605-562 a.C.) che nel 586 a.C. distrusse il Tempio di Salomone a Gerusalemme.

Parte Prima – Gerusalemme

Così ha detto il Signore: ecco, io do questa città in mano del re di Babilonia; egli l'arderà col fuoco.
Geremia xxxiv

Scena prima
Gerusalemme. L'interno del tempio di Salomone.
Ebrei, Leviti e Vergini ebrei.

Tutti

Gli arredi festivi giù cadano infranti,
il popol di Giuda di lutto s'ammanti!
Ministro dell'ira del Nume sdegnato
il rege d'Assiria su noi già piombò!
Di barbare schiere l'atroce ululato
nel santo delubro del Nume tuonò!

Leviti

I candidi veli, fanciulle, squarciate,
le supplici braccia gridando levate;
d'un labbro innocente la viva preghiera
è dolce profumo gradito al Signor!
Pregate fanciulle!... In voi della fiera
falange nemica s'acqueti il furor!
(tutti si prostrano a terra)

Vergini

Gran Nume, che voli sull'ale de' venti,
che il folgor sprigioni di nemi frementi,
disperdi, distruggi d'Assiria le schiere,
di David la figlia ritorna al gioir!
Peccammo!... Ma in cielo le nostre preghiere
ottengan pietade, perdono al fallir!...

Tutti

Deh! l'empio non gridi con baldo blasphema:
"Il Dio d'Israello si cela per tema?"
Non far che i tuoi figli divengano preda
d'un folle che sprezza l'eterno poter!
Non far che sul trono davidico sieda
fra gl'idoli stolti l'assiro stranier!
(si alzano)

Scena seconda
Zaccaria, Fenena, Anna e detti.

Zaccaria

Sperate, o figli! Iddio
del suo poter diè segno;
Ei trasse in poter mio
un prezioso pegno;
(additando Fenena)
del re nemico prole
pace apportar ci può.

Tutti

Di lieto giorno un sole
forse per noi spuntò!

Zaccaria

Freno al timor! v'affidi
d'Iddio l'eterna aita.
D'Egitto là sui lidi
Egli a Mosè diè vita;
di Gedeone i cento
invitti Ei rese un dì...
Chi nell'estremo evento
fidando in Lui perì?

Leviti

Oh quai gridi!

Scena terza
Ismaele con alcuni Guerrieri ebrei, e detti.

Ismaele

Furibondo
dell'Assiria il re s'avanza;
par ch'ei sfidi intero il mondo
nella fiera sua baldanza!

Coro

Pria la vita...

Zaccaria

Forse fine

vorrà il cielo all'empio ardire:
di Sion sulle ruine
lo stranier non poserà.
(consegnando Fenena ad Ismaele)
Quella prima fra le Assire
a te fido.

Tutti

Oh Dio, pietà!

Zaccaria

Come notte a sol fulgente,
come polve in preda al vento,
sparirai nel gran cimento,
dio di Belo menzogner.
Tu, d'Abramo Iddio possente,
a pagnar con noi discendi;
ne' tuoi servi un soffio accendi
che sia morte allo stranier.
(escono tutti, meno Fenena ed Ismaele)

Scena quarta
Ismaele, Fenena.

Ismaele

Fenena!... Oh mia diletta!

Fenena

Nel dì della vendetta
chi mai d'amor parlò?

Ismaele

Misera! oh come
più bella or fulgi agli occhi miei d'allora
che in Babilonia ambasciator di Giuda
io venni! Me traevi
dalla prigion con tuo grave periglio,
né ti commosse l'invido e crudele
vigilar di tua suora,
che me d'amor furente
perseguì!...

Fenena

Deh! che rimembri!... Schiava
or qui son io!...

Ismaele

Ma schiuderti il cammino
Io voglio a libertà!

Fenena

Misero!... Infrangi
ora un sacro dover!

Ismaele

Vieni!... Tu pure
l'infrangevi per me... Vieni! il mio petto
a te la strada schiuderà fra mille...

Scena quinta

Abigaille con alcuni Guerrieri, e detti.

*Mentre Ismaele fa per aprire una porta segreta, entra
colla spada in mano Abigaille, seguita da alcuni Guerrieri
babilonesi celati in ebraiche vesti.*

Abigaille

Guerrieri, è preso il tempio!...

Fenena e Ismaele

(atterriti)

Abigaille!...

*(Abigaille s'arresta improvvisamente nell'accorgersi dei due
amanti, indi con amaro sogghigno dice ad Ismaele:)*

Abigaille

Prode guerrier!... d'amore
conosci tu sol l'armi?

(a Fenena)

D'assira donna in core
empia tal fiamma or parmi!

(con ira)

Qual Dio vi salva? talamo
la tomba a voi sarà...

Di mia vendetta il fulmine
su voi sospeso è già.

(dopo breve pausa prende per mano Ismaele e gli dice sottovoce:)

Io t'amava!... Il regno e il core
pel tuo core io dato avrei!

Una furia è quest'amore,
vita o morte ei ti può dar.

Ah! se m'ami, ancor potrei
il tuo popolo salvar!

Ismaele

Ah no!... la vita io t'abbandono,
ma il mio core nol poss'io;
di mia sorte io lieto sono,
io per me non so tremar.

Ma ti possa il pianto mio
pel mio popolo parlar!

Fenena

Ah! già t'invoco, già ti sento,
Dio verace d'Israello:
non per me nel fier cimento
ti commova il mio pregar.
Oh proteggi il mio fratello,
e me danna a lagrimar!

Scena sesta

Donne, Uomini ebrei, Leviti, Guerrieri che a parte a parte entrano nel tempio non abbadando ai suddetti, indi Zaccaria ed Anna.

Donne ebrece

(entrando precipitosamente)
Lo vedeste?... Fulminando
egli irrompe nella folta!

Vecchi ebrei

Sanguinoso ergendo il brando
egli giunge a questa volta!

Leviti

(che sorvengono)
De' guerrieri invano il petto
s'offre scudo al tempio santo!

Donne

Dall'Eterno è maledetto
il pregare, il nostro pianto!

Donne, Leviti e Vecchi

Oh, felice chi morì
pria che fosse questo dì!

Guerrieri ebrei

(entrando, disarmati)
Ecco il rege! sul destriero
verso il tempio s'incammina
come turbine che nero
tragge ovunque la ruina.

Zaccaria

(entrando precipitoso)
Oh baldanza!... né discende
dal feroce corridor!

Tutti

Ahi, sventura! chi difende
ora il tempio del Signor?

Abigaille

(s'avanza co' suoi Guerrieri travestiti e grida:)
Viva Nabucco!

Voci

(nell'interno)
Viva!

Zaccaria

(ad Ismaele)
Chi il passo agli empi apriva?

Ismaele

(additando i Babilonesi travestiti)
Mentita veste!...

Abigaille

È vano
l'orgoglio... il re s'avanza!

Scena settima

*Irrompono nel tempio e si spargono per tutta la scena i Guerrieri babilonesi.
Nabucodonosor presentasi sul limitare del tempio a cavallo.*

Zaccaria

Che tenti?...
(opponendosi a Nabucco)
Oh trema insano!
Questa è di Dio la stanza!

Nabucodonosor

Di Dio che parli?

Zaccaria

(corre ad impadronirsi di Fenena, e alzando verso di lei un pugnale grida a Nabucco:)
Pria
che tu profani il tempio,
della tua figlia scempio
questo pugnale farà!
(Nabucco scende da cavallo)

Nabucodonosor

*(Si finga, e l'ira mia
più forte scoppierà.)*

Tremin gl'insani del mio furore!
Vittime tutti cadranno omai!...
In mar di sangue fra piante e lai
l'empia Sionne scorrer dovrà!

Fenena

Padre, pietade ti parli al core!
Vicina a morte per te qui sono!
Sugli infelici scenda il perdono,
e la tua figlia salva sarà!

Abigaille

(L'impeto acqueta del mio furore
nuova speranza che a me risplende;
colei, che il solo mio ben contende,
sacra a vendetta forse cadrà!)

Ismaele, Zaccaria ed Ebrei

(Tu che a tuo senno de' regi il core
volgi, o gran Nume, soccorri a noi,
china lo sguardo su' figli tuoi,
che a rie catene s'apprestan già!)

Nabucodonosor

O vinti, il capo a terra!
Il vincitor son io.
Ben l'ho chiamato in guerra,
ma venne il vostro Dio?
Tema ha di me: resistermi,
stolti, chi mai potrà?

Zaccaria

(alzando il pugnale su Fenena)
Iniquo, mira! vittima
costei primiera io sveno:
sete hai di sangue? versilo
della tua figlia il seno!

Nabucodonosor

Ferma!

Zaccaria

(per ferire)

No, pèra!

Ismaele

*(ferma improvvisamente il pugnale, e Fenena corre nelle
braccia del padre)*

Misera,
l'amor ti salverà!

Nabucodonosor

(con gioia feroce)

Mio furor, non più costretto,
fa' dei vinti atroce scempio;
(ai Babilonesi)
saccheggiate, ardetè il tempio,
fia delitto la pietà!
Delle madri invano il petto
scudo ai pargoli sarà.

Abigaille

Questo popol maledetto
sarà tolto dalla terra,
ma l'amor che mi fa guerra
forse allor s'estinguerà?
Se del cor nol può l'affetto,
pago l'odio almen sarà.

Anna, Fenena ed Ismaele

Sciagurato, ardente affetto
sul ^{suo}
mio ciglio un velo stese!

Ah l'amor che sì ^{lo}
mi accese

lui ^{me}
d'obbrobrio coprirà!
Deh non venga maledetto
l'infelice, per pietà!

Zaccaria ed Ebrei

Dalle genti sei regetto,
di fratelli traditore!
Il tuo nome dèsti orrore,
fia l'obbrobrio d'ogni età!
"Oh fuggite il maledetto",
terra e cielo griderà!

Parte Seconda – L’Empio

Ecco!... il turbo del Signore è uscito fuori; cadrà sul capo dell’empio.

Geremia xxx

Scena prima

Appartamenti nella Reggia.

Abigaille.

Abigaille

(esce con impeto, avendo una carta fra le mani)

Ben io t’invenni, o fatal scritto!... in seno
mal ti celava il rege, onde a me fosse
di scorno!... Prole Abigail di schiavi!
Ebben!... sia tale! Di Nabucco figlia,
qual l’Assiro mi crede,
che son io qui?... peggior che schiava! Il trono
affida il rege alla minor Fenena,
mentr’ei fra l’armi a sterminar Giudea
l’animo intende!... Me gli amori altrui
invia dal campo a qui mirar!... Oh, iniqui
tutti, e più folli ancor!... d’Abigaille
mal conoscete il core...
Su tutti il mio furore
piombar vedrete!... Ah sì! cada Fenena...
il finto padre!... il regno!...
Su me stessa rovina, o fatal sdegno!

Anch’io dischiuso un giorno
ebbi alla gioia il core;
tutto parlarmi intorno
udia di santo amore;
piangeva all’altrui pianto,
soffria degli altri al duol;
ah! chi del perduto incanto
mi torna un giorno sol?

Scena seconda

Il Gran Sacerdote di Belo, Magi, Grandi del Regno, e detta.

Abigaille

Chi s’avanza?

Gran Sacerdote

(agitato)

Orrenda scena
s’è mostrata agl’occhi miei!

Abigaille

Oh! che narri?...

Gran Sacerdote

Empia è Fenena,
manda liberi gli Ebrei!...

Abigaille

Oh!...

Gran Sacerdote

...questa turba maledetta
chi frenar omai potrà?
Il potere a te s’aspetta...

Abigaille

(vivamente)

Come?

Gran Sacerdote

Il tutto è pronto già.

Gran Sacerdote, Magi e Grande del Regno

Noi già sparso abbiamo fama
come il re cadesse in guerra...
te regina il popol chiama
a salvar l’assiria terra.
Solo un passo... è tua la sorte!
Abbi cor!

Abigaille

(al Gran Sacerdote)

Son tuo! va’!...
Oh fedel, di te men forte
questa donna non sarà!...

Salgo già del trono aurato
lo sgabello insanguinato;
ben saprà la mia vendetta
da quel seggio fulminar.

Che lo scettro a me s'aspetta
tutti i popoli vedranno,
ah! regie figlie qui verranno
l'umil schiava a supplicar.

Gran Sacerdote, Magi e Grande del Regno

E di Belo la vendetta
con la tua saprà tuonar.

Scena terza

Sala nella Reggia che risponde nel fondo ad altre sale.

A destra una porta che conduce ad una galleria, a sinistra altra porta che comunica cogli appartamenti della Reggente. È la sera. La sala è illuminata da una lampada.

Zaccaria

(esce con un Levita che porta la tavola della Legge)

Vieni, o Levita!... Il santo
codice reca! Di novel portento
me vuol ministro Iddio!... Me servo manda,
per gloria d'Israele,
le tenebre a squarciar d'un infedele.

Tu sul labbro de' veggenti
fulminasti, o sommo Iddio!
All'Assiria in forti accenti
parla or tu col labbro mio!
E di canti a te sacrali
ogni tempio suonerà;
sopra gl'idoli spezzati
la tua legge sorgerà.
(entra col Levita negli appartamenti di Fenena)

Scena quarta

Leviti, che vengono cautamente dalla porta a destra, indi Ismaele che si presenta dal fondo.

Leviti

Che si vuol? chi mai ci chiama
or di notte in dubbio loco?

Ismaele

Il Pontefice vi brama...

Leviti

Ismael!!!

Ismaele

Fratelli!

Leviti

Orror!!!

Fuggi!... va'!

Ismaele

Pietade invoco!

Leviti

Maledetto dal Signor!

Il maledetto non ha fratelli...
non v'ha mortale che a lui favelli!
Ovunque sorge duro lamento
all'empie orecchie lo porta il vento!
Sulla sua fronte come baleno
fulge il divino marchio fatal!
Invano al labbro presta il veleno,
invano al core vibra il pugnàl!

Ismaele

(con disperazione)

Per amor del Dio vivente
dall'anatema cessate!
Il terror mi fa demente!
Oh! la morte, per pietà!

Scena quinta

Fenena, Anna, Zaccaria ed il Levita che porta la tavola della Legge.

Anna

Oh fratelli, perdonate!
Un'ebrea salvata egli ha.

Leviti

Oh! che narri?

Zaccaria

Inni levate
All'Eterno!... È verità!

Fenena

Ma qual sorge tumulto!

Scena sesta
Il vecchio Abdallo, e detti.

Ismaele, Zaccaria e Leviti
Oh Ciel! che fia!

Abdallo
Donna regal!... deh fuggi!...
infausto grido annunzia
del mio re la morte!

Fenena
Oh padre!

Abdallo
Fuggi!... Il popolo
or chiama Abigaille,
e costoro condanna.

Fenena
Oh che più tardo?...
Io qui star non mi deggio!.... In mezzo agli empi
ribelli correrò...

Ismaele, Abdallo, Zaccaria e Leviti
Ferma! Oh sventura!

Scena settima
*Il Gran Sacerdote di Belo, Abigaille, Grandi, Magi, Popolo,
Donne babilonesi.*

Gran Sacerdote
Gloria ad Abigaille!
Morte agli Ebrei!

Abigaille
(a Fenena)
Quella corona or rendi!

Fenena
Pria morirò...

Scena ottava
*Nabucco, il quale si è aperta la via in mezzo allo scompiglio,
si getta fra Abigaille e Fenena; prende la corona e postasela in
fronte grida ad Abigaille:*

Nabucodonosor
Dal capo mio la prendi!
(terrore generale)

Tutti
S'appressan gl'istanti
d'un'ira fatale;
sui muti sembianti
già piomba il terror!
Le folgori intorno
già schiudono l'ale!...
apprestan un giorno
di lutto e squallor!

Nabucodonosor
S'oda or me!... Babilonesi,
getto a terra il vostro Dio!
Traditori egli v'ha resi,
volle torvi al poter mio;
cadde il vostro, o stolti Ebrei,
combattendo contro me.
Ascoltate i detti miei...
V'è un sol Nume... il vostro Re!

Fenena
(atterrita)
Cielo!

Gran Sacerdote
Che intesi!

Zaccaria e Leviti
Ahi stolto!...

Guerrieri
Nabucco viva!

Nabucodonosor
Il volto
a terra omai chinate!
me Nume, me adorate!

Zaccaria
Insano! A terra, a terra
cada il tuo pazzo orgoglio...
Iddio pel crin t'afferra,
già ti rapisce il soglio!

Nabucodonosor
E tanto ardisci?

(ai Guerrieri)

O fidi,
a piè del simulacro
quel vecchio omai si guidi,
ei pèra col suo popolo...

Fenena

Ebrea con lor morrò.

Nabucodonosor

(*furibondo*)

Tu menti!... O iniqua, pròstrati
al simulacro mio!

Fenena

Io sono ebrea!

Nabucodonosor

(*prendendola pel braccio*)

Giù! pròstrati!...
non son più re, son Dio!!
(*il fulmine scoppia vicino al Re; Nabucco pare sospinto da una
forza soprannaturale; stravolge gli occhi, e la follia appare in
tutti i suoi lineamenti. A tanto scompiglio succede un profondo
silenzio*)

Tutti

(*eccetto Nabucco*)

Oh come il cielo vindice
l'audace fulminò!

Nabucodonosor

Chi mi toglie il regio scettro?...
Qual m'incalza orrendo spettro?...
Chi pel crine, ohimè, m'afferra?
chi mi stringe?... chi m'atterra?
Oh! mia figlia!... e tu pur anco
non soccorri al debil fianco?...
Ah fantasmi ho sol presenti...
Hanno acciar di fiamme ardenti!
E di sangue il ciel vermiglio
sul mio capo si versò!
Ah! perché, perché sul ciglio
una lagrima spuntò?
Chi mi regge?... io manco!...

Zaccaria

Il cielo
ha punito il vantator!

Abigaille

(*raccogliendo la corona caduta dal capo di Nabucco*)
Ma del popolo di Belo
non fia spento lo splendor!

Parte Terza – La Profezia

Le fiere dei deserti avranno in Babilonia la loro stanza
insieme coi gufi, e l'ulule vi dimoreranno.

Geremia L

Scena prima

*Orti pensili. Abigaille sul trono. I Magi, i Grandi sono assisi ai
di lei piedi; vicino all'ara ove s'erge la statua d'oro di Belo sta coi
seguaci il Gran Sacerdote. Donne babilonesi, Popolo e Soldati.*

Donne babilonesi, Popolo e Soldati

È l'Assiria una regina,
pari a Bel potente in terra;
porta ovunque la ruina
se stranier la chiama in guerra:
or di pace fra i contenti,
degn premio del valor,
scorrerà suoi di ridenti
nella gioia e nell'amor.

Gran Sacerdote

Eccelsa donna, che d'Assiria il fato
reggi, le preci ascolta
de' fidi tuoi! Di Giuda gli empi figli
perano tutti, e pria colei che suora
a te nomar non oso...

Essa Belo tradì...

(presenta la sentenza ad Abigaille)

Abigaille

(con finzione)

Che mi chiedete?...

Scena seconda

*Nabucco con ispida barba e lacere vesti presentasi sulla
scena. Le Guardie, alla cui testa è il vecchio Abdallo, cedono
rispettosamente il passo.*

Abigaille, Nabucco, Abdallo.

Abigaille

Ma chi s'avanza?... Qual audace infrange
l'alto divieto mio?... Nelle sue stanze
si tragga il vegliol...

Nabucodonosor

(sempre fuori di sé)

Chi parlare ardisce

ov'è Nabucco?

Abdallo

(con divozione)

Deh! Signore, mi segui!

Nabucodonosor

Ove condur mi vuoi? Lasciami!... Questa
è del consiglio l'aula... Sta'!... Non vedi?
M'attendon essi... Il fianco
perché mi reggi? Debole sono, è vero,
ma guai se alcun il sal... Vo' che mi creda
sempre forte ciascun... Lascia... Ben io
troverò mio seggio...

(s'avvicina al trono e fa per salirvi)

Chi è costei?

Oh, qual baldanza!

Abigaille

(scendendo dal trono)

Uscite, o fidi miei!

(si ritirano tutti, meno Nabucco ed Abigaille)

Scena terza

Nabucco ed Abigaille.

Nabucodonosor

Donna, chi sei?

Abigaille

Custode

del seggio tuo qui venni!...

Nabucodonosor

Tu?... del mio seggio? Oh, frode!

Da me ne avesti cenni?

Oh frode!

Abigaille

Egro giacevi... Il popolo
 grida all'ebreo rubello;
 porre il regal suggello
 al voto suo dêi tu!
(gli mostra la sentenza)
 Morte qui sta pei tristi...

Nabucodonosor

Che parli tu?

Abigaille

Soscrivi?

Nabucodonosor

Un rio pensier!...

Abigaille

Resisti?
 Sorgete, Ebrei giulivi!
 Levate inni di gloria
 al vostro Iddio!

Nabucodonosor

Che sento?

Abigaille

Preso da vil sgomento,
 Nabucco non è più!

Nabucodonosor

Menzogna! A morte, a morte
 tutto Israel sia tratto!
 Porgi!
(pone il suggello e torna la carta ad Abigaille)

Abigaille

(con gioia)
 Oh mia lieta sorte!
 L'ultimo grado è fatto!

Nabucodonosor

Oh!... ma Fenena!

Abigaille

Perfida!
 Si diede al falso Dio.
(per partire)
 Oh, pèra!
(dà la carta a due Guardie che tosto partono)

Nabucodonosor

(fermandola)
 È sangue mio!

Abigaille

Niun può salvarla!

Nabucodonosor

(coprendosi il volto)
 Orror!

Abigaille

Un'altra figlia...

Nabucodonosor

Pròstrati,
 o schiava, al tuo signor!

Abigaille

Stolto!... qui volli attenderti!...
 Io schiava?

Nabucodonosor

(cerca nel seno il foglio che attesta la nascita servile di Abigaille)
 Apprendi il ver.

Abigaille

(traendo dal seno il foglio e facendolo in pezzi)
 Tale ti rendo, o misero,
 il foglio menzogner!

Nabucodonosor

(Oh, di qual onta aggravasi
 questo mio crin canuto!
 Invan la destra gelida
 corre all'acciar temuto!
 Ahi miserando veglio!
 L'ombra tu sei del re.)

Abigaille

(Oh dell'ambita gloria
 giorno tu sei venuto!
 Assai più vale il soglio
 che un genitor perduto!
 Cadranno regi e popoli
 di vile schiava al piè.)
(odesi dentro suono di trombe)

Nabucodonosor

Oh qual suono!

Abigaille

Di morte è suono
per gli Ebrei che tu dannasti!

Nabucodonosor

Guardie, olà!... tradito io sono!
Guardie!
(*si presentano alcune Guardie*)

Abigaille

O stolto!... e ancor contrasti?...

Queste guardie io le serbava
per te solo, o prigionier!

Nabucodonosor

Prigionier!...

Abigaille

Sì!... d'una schiava
che disprezza il tuo poter!

Nabucodonosor

Deh perdona, deh perdona
ad un padre che delira!
Deh la figlia mi ridona,
non orbarne il genitor!
Te regina, te signora
chiami pur la gente assira;
questo veglio non implora
che la vita del suo cor.

Abigaille

Esci! Invan mi chiedi pace,
me non move il tardo pianto;
tal non eri, o veglio audace,
nel serbarmi al disonor.
Oh vedran se a questa schiava
mal s'addice il regio manto!
Oh vedran s'io deturpava
dell'Assiria lo splendor!

Scena quarta

Le sponde dell'Eufrate.

Ebrei incatenati e costretti al lavoro.

Ebrei

Va pensiero sull'ale dorate;
va ti posa sui clivi, sui colli,

ove olezzano tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal!
Del Giordano le rive saluta,
di Sionne le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perduta,
oh membranza sì cara e fatal!
Arpa d'ôr dei fatidici vati,
perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi
ci favella del tempo che fu!
O simile di Solima ai fati
traggi un suono di crudo lamento,
o t'ispiri il Signore un concerto
che ne infonda al patire virtù!

Scena quinta

Zaccaria e detti.

Zaccaria

Oh chi piange? Di femmine imbelli
chi solleva lamenti all'Eterno?
Oh sorgete, angosciati fratelli,
sul mio labbro favella il Signor!
Del futuro nel buio discerno...
ecco rotta l'indegna catena!...
Piomba già sulla perfida arena
del leone di Giuda il furor!

Ebrei

Oh futuro!

Zaccaria

A posare sui crani, sull'ossa
qui verranno le jene, i serpenti!
Fra la polve dall'aure commossa
un silenzio fatal regnerà!
Solo il gufo suoi tristi lamenti
spiegherà quando viene la sera...
niuna pietra ove sorse l'altiera
Babilonia allo stranio dirà!

Ebrei

Oh qual foco nel veglio balena!
Sul suo labbro favella il Signor!
Sì, fia rotta l'indegna catena,
già si scuote di Giuda il valor!

Parte Quarta – L'Idolo Infranto

Bel è confuso: i suoi idoli sono rotti in pezzi.
Geremia L

Scena prima
Appartamento nella Reggia, come nella parte seconda. Nabucco è seduto sopra un sedile, e trovasi immerso in profondo sopore.

Nabucodonosor
(svegliandosi tutto ansante)
Son pur queste mie membra!... Ah! fra le selve
non scorrea anelando
quasi fiera inseguita?
Ah, sogno ei fu... terribil sogno!
(applausi al di fuori)

Or ecco,
il grido di guerra!... Oh, la mia spada!
Il mio destrier, che alle battaglie anela
quasi fanciulla a danze!
Oh prodi miei!... Sionne,
la superba cittade, ecco torreggia...
sia nostra, cada in cenere!

Voci
(di dentro)

Fenena!

Nabucodonosor
Oh sulle labbra de' miei fidi il nome
della figlia risuona! Ecco! Ella scorre
tra le file guerriere!...
(s'affaccia alla finestra)

Ohimé!... traveggo?
Perché le mani di catene ha cinte?...
Piangel!...

Voci
(di dentro)

Fenena a morte!
(tuoni e lampi. Il volto di Nabucco prende un'altra espressione, corre alla porta e, trovatala chiusa, grida:)

Nabucodonosor
Ah prigioniero io sono!

(ritorna alla loggia, tiene lo sguardo fisso verso la pubblica via, indi si tocca la fronte ed esclama:)
Dio degli Ebrei, perdono!
(s'inginocchia)

Dio di Giuda!... l'ara e il tempio
a te sacri sorgeranno...
Deh mi togli a tanto affanno
e i miei riti struggerò.
Tu m'ascolti!... Già dell'empio
rischiarata è l'egra mente!
Dio verace, onnipossente,
adorarti ognor saprò!
(si alza e va per aprire con violenza la porta)
Porta fatal, oh t'aprirai!...

Scena seconda
Abdallo, Guerrieri babilonesi, e detto.

Abdallo
Signore,
Ove corri?

Nabucodonosor
Mi lascia...

Abdallo
Uscir tu brami
perché insulti ognun
alla tua mente offesa?

Guerrieri
Oh noi tutti qui siamo in tua difesa!

Nabucodonosor
(ad Abdallo)
Che parli tu?... La mente
or piu non è smarrita! Abdallo, il brando
il brando tuo...

Abdallo
(sorpreso e con gioia)
Per conquistare il soglio
eccolo, o re!...

Nabucodonosor

Salvar Fenena io voglio.

Abdallo e Guerrieri

Cadran, cadranno i perfidi,
come locuste, al suolo!
Per te vedrem rifulgere
sovra l'Assiria il sol!

Nabucodonosor

O prodi miei, seguitemi,
s'apre alla mente il giorno;
ardo di fiamma insolita,
re dell'Assiria io torno!
Di questo brando al fulmine
cadranno gli empi al suolo;
tutto vedrem rifulgere
di mia corona al sol.

Scena terza

Orti pensili, come nella parte terza.

Zaccaria, Anna, Fenena, il Sacerdote di Belo, Magi, Ebrei, Guardie, Popolo.

Il Sacerdote di Belo è sotto il peristilio del tempio presso di un'ara espiatoria ai lati della quale stanno in piedi due sacrificatori armati di asce. Una musica cupa e lugubre annuncia l'arrivo di Fenena e degli Ebrei condannati a morte; Fenena s'inoltra circondata dalle Guardie e dai Magi. Giunta nel mezzo della scena, si ferma e s'inginocchia davanti a Zaccaria.

Zaccaria

Va'! la palma del martirio,
va', conquista, o giovinetta;
troppo lungo fu l'esiglio;
è tua patria il ciel!... t'affretta!

Fenena

Oh dischiuso è il firmamento!
Al Signor lo spirto anela...
Ei m'arride, e cento e cento
gaudi eterni a me disvela!
O splendor degli astri, addio!
Me di luce irradia Iddio!
Già dal fral, che qui ne impiomba,
fugge l'alma e vola al ciel!

Voci

(di dentro)

Viva Nabucco!

Tutti

Qual grido è questo!

Voci

(di dentro)

Viva Nabucco!

Zaccaria

Si compia il rito!

Scena quarta

Nabucco accorrendo con spada sguainata, seguito da Guerrieri e da Abdallo.

Nabucodonosor

Stolti, fermate! L'idol funesto,
guerrier, frangete qual polve al suol.
(l'idolo cade infranto da sé)

Tutti

Divin prodigio!

Nabucodonosor

Ah torna, Israele,
torna alle gioie del patrio suol!
Sorga al tuo Nume tempio novello...
Ei solo è grande, è forte Ei sol!
L'empio tiranno Ei fe' demente,
del re pentito diè pace al sen...
d'Abigaille turbò la mente,
si che l'iniqua bebbe il veleno!
Ei solo è grande, è forte Ei sol!...
Figlia, adoriamlo prostrati al suol.

Tutti

(inginocchiati)

Immenso Jeovha,
chi non ti sente?
Chi non è polvere
innanzi a te?
Tu spandi un'iride?...
Tutto è ridente.
Tu vibri il fulmine?...
L'uom più non è.
(si alzano)

Scena quinta

Entra Abigaille sorretta da due Guerrieri.

Nabucodonosor

Oh! chi vegg'io?

Tutti

La misera
a che si tragge or qui?

Abigaille

(a Fenena)

Su me... morente... esanime...
discenda... il tuo perdono!
Fenena! io fui colpevole...
punita... or ben ne sono!

(ad Ismaele)

Vieni...

(a Nabucco)

costor s'amavano...
fidan lor speme in te!...
Or... chi mi toglie... al ferreo
pondo del mio delitto!

(agli Ebrei)

Ah! tu dicesti, o popolo:

“Solleva Iddio l'afflitto”.

Te chiamo... te Dio... te venero...
non maledire a me...

Tutti

Cadde!

Zaccaria

(a Nabucco)

Servendo a Jeovha,
sarai de' regi il re!...

Il soggetto

Synopsis

The action takes place in Jerusalem (Act I) and Babylon (Acts II, III and IV), during the reign of Nebuchadnezzar II (605-562 a.C.), who ordered the destruction of Solomon's Temple in Jerusalem in 586 a.C.

*Act One - Jerusalem
Inside Solomon's Temple.*

Distraught and panic-stricken, the Israelites fervently pray to the Lord for protection against the invading Babylonians, also referred to as Assyrians, since their King, Nabucco (Nebuchadnezzar), is about to attack Jerusalem. Zaccaria (Zechariah), the High Priest of the Israelites, enters the room. He brings in Fenena, Nabucco's daughter, and urges his people to trust God for help: Fenena, whom he is holding hostage, could help secure peace between the Israelites and the Babylonians. Ismaele (Ishmael), nephew of the Israelite king, arrives with the news that Nabucco is headed in their direction and will not be stopped. Zaccaria urges the Jews to fight the enemy, instructs Ismaele to watch over Fenena, and leaves with his people to defend the city and the Temple. As Ismaele and Fenena are left alone, we learn that they are secretly in love with each other. Ismaele reminisces on how Fenena helped him escape from the prison in Babylon, where he served as ambassador. Now he is determined to do the same: free Fenena and flee with her. They are interrupted by a band of Babylonian soldiers disguised as Jews, who managed to enter the Temple. They are led by Abigaille, known as Nabucco's eldest daughter. Abigaille had met Ismaele when he was in Babylon, and is also in love with him. She furiously scorns the two lovers, but then approaches the man to confess her feelings for him. She offers to save the Jewish people in return for his love, but he refuses. Just then the Israelites, who have been uselessly trying to resist the invading army, rush back into the Temple. Nabucco approaches on horseback, but Zaccaria stops him on the doorstep to the Temple: should the King of Babylon dare to desecrate that

L'azione ha luogo nella prima parte in Gerusalemme e nelle altre parti in Babilonia, durante il regno di Nabucodonosor II (605-562 a.C.) che nel 586 a.C. distrusse il Tempio di Salomone a Gerusalemme.

Parte Prima – Gerusalemme

Interno del Tempio di Salomone.

Pieni di angoscia e di terrore, gli Ebrei rivolgono accorate preghiere al Signore perché li protegga dai Babilonesi, nel libretto detti anche Assiri, che guidati dal loro re Nabucodonosor (o Nabucco) stanno per piombare su Gerusalemme. Giunge Zaccaria, gran pontefice degli Ebrei. Egli conduce con sé Fenena, figlia di Nabucco, ed esorta il suo popolo a sperare nell'aiuto divino: già Fenena, da lui tenuta in ostaggio, potrebbe rivelarsi come un pegno di pace tra Ebrei e Babilonesi. Ismaele, nipote del re degli Ebrei, annuncia che l'avanzata di Nabucco e dei suoi guerrieri non conosce ormai più freno. Zaccaria incita gli Ebrei a respingere il nemico e, dopo aver affidato Fenena a Ismaele, si allontana insieme a tutto il popolo per difendere la città e il Tempio. Ismaele e Fenena, segretamente innamorati l'uno dell'altra, sono rimasti soli. Ismaele ricorda come Fenena l'avesse liberato dal carcere di Babilonia, quando vi si era recato come ambasciatore; ora lui è deciso a liberare a sua volta Fenena e intende fuggire insieme a lei. Ma ecco che irrompono alcuni guerrieri babilonesi che sono riusciti a penetrare nel Tempio travestiti da Ebrei; alla loro guida è Abigaille, da tutti considerata come la figlia primogenita di Nabucco. Abigaille, che ha conosciuto Ismaele quando questi era a Babilonia e che lo ama, affronta dapprima i due amanti con espressioni piene di sarcasmo e d'ira; ma poi si avvicina a Ismaele confessandogli tutto l'amore che prova per lui. Ella è disposta a salvare il popolo ebraico purché Ismaele acconsenta a ricambiare il suo sentimento; ma egli rifiuta. Si riversano di nuovo nel Tempio gli Ebrei in fuga, che inutilmente hanno cercato di opporre resistenza. Nabucco giunge a cavallo fin sul limitare del Tempio, ma Zaccaria gli intima di fermarsi: ucciderà Fenena se il re di Babilonia oserà profanare il luogo sacro. Nabucco sembra cedere e scende da cavallo, ma le sue parole blasfeme suscitano l'ira di Zaccaria. Proprio mentre il gran pontefice sta per colpire a morte Fenena, si frappone Ismaele che ferma la mano di Zaccaria e libera la giovane. Nabucco, ora che la figlia è tra le sue braccia, ordina ai propri soldati di saccheggiare e ardere il Tempio. Abigaille, se il suo amore per Ismaele non potrà

essere appagato, potrà almeno dare sfogo a tutto il suo odio per il popolo ebraico. Zaccaria e gli Ebrei maledicono Ismaele, che liberando Fenena ha tradito la patria.

Parte Seconda – L’empio

Appartamenti nella reggia di Babilonia.

Abigaille è riuscita a impossessarsi del foglio in cui è documentata la sua vera origine: ella non è la figlia primogenita di Nabucco, ma è in realtà una schiava. Non per questo intende però rinunciare ai suoi ambiziosi propositi di dominio. È adirata contro Nabucco che, ancora impegnato nella guerra contro gli Ebrei, ha affidato la reggenza a Fenena e che per di più l’ha allontanata dal campo di battaglia rimandandola a Babilonia. E non hanno limiti il suo sdegno e il suo desiderio di vendetta nei confronti di Fenena, che oltre all’amore di Ismaele le contende ora anche il trono. Nell’animo di Abigaille non c’è più posto per quei sentimenti di umanità e di amore che una volta aveva pur conosciuto e provato. Sopraggiunge il Gran Sacerdote di Belo con i Magi babilonesi. Al colmo dell’agitazione il Gran Sacerdote riferisce ad Abigaille che la reggente Fenena ha liberato gli Ebrei: per porre fine a tutto ciò e per salvare Babilonia dai suoi nemici è necessario che Abigaille assuma il potere; a tale scopo è stata già diffusa la falsa notizia che Nabucco è caduto in guerra. Abigaille accoglie l’offerta del Gran Sacerdote ed esulta al pensiero di poter finalmente salire al trono.

Sala nella reggia.

Accompagnato da un Levita che porta le tavole della Legge, Zaccaria si dirige verso gli appartamenti di Fenena. Intende convertire la figlia di Nabucco alla religione ebraica e prega il Signore di illuminarlo ed assisterlo in questa missione. Si radunano nella sala i Leviti. Giunge anche Ismaele, ma tutti lo respingono e lo maledicono per il suo tradimento. Fanno il loro ingresso nella sala Zaccaria, sua sorella Anna e Fenena. Anna interviene a discolpa di Ismaele e annuncia ai Leviti l’avvenuta conversione di Fenena. Ma il vecchio Abdallo, un fedele ufficiale di Nabucco, accorre trafelato con la notizia della morte del re e dell’ascesa al trono di Abigaille. Quest’ultima ha intanto raggiunto anch’essa la sala, accompagnata dal Gran Sacerdote di Belo e dai suoi fidi, per strappare a Fenena la corona regale. Tra lo scompiglio e il terrore generale,

holy place, Fenena will be killed. Nabucco seems to give in and gets off his horse, but his blasphemous words stir the anger of Zaccaria. Just as the High Priest is about to stab Fenena, Ismaele wards off his blow and saves the girl. With his daughter now safe in his arms, Nabucco orders the Temple looted and burned. Knowing that her love won’t be returned, Abigaille gives vent to her hatred for the Jews. Zaccaria and the Jews curse Ismaele for freeing Fenena and betraying his own people.

Act Two - The Impious One

An apartment in the Royal Palace of Babylon. Abigaille has found a document proving that she is not the King’s eldest daughter but a slave. Still, she does not renounce her plan for power, and rages against Nabucco for appointing Fenena as regent while he is at war against the Jews. She is also furious for having been removed from the battlefield and sent back to Babylon. Infuriated and scornful, Abigaille plans revenge against Fenena — her rival for love and the throne: no longer does her soul harbour the feelings of humanity and love she had previously known. The High Priest of Baal arrives with the Babylonian soothsayers. At the height of excitement, he informs Abigaille that the regent Fenena has released the captured Jews: in order to stop this and save Babylon, Abigaille must take the crown. To this end, the rumour has been spread that Nabucco has fallen in battle. Abigaille takes the throne offered by the High Priest and rejoices.

A hall in the Royal Palace.

Zaccaria heads for the apartments of Fenena with a Levite carrying the tables of the Law. He intends to convert Nabucco’s daughter to Judaism, and asks the Lord to enlighten him and assist him in this mission. A group of Levites assemble in the hall. As Ismaele enters, he is heckled and cursed as a traitor. Zaccaria, his sister Anna and Fenena enter the hall. Anna tries to defend Ismaele and informs the assembled Levites that Fenena has converted to Judaism. The aged Abdallo, Nabucco’s faithful adviser, rushes in to tell Fenena that the King is dead and Abigaille has come to the throne. Moments later, Abigaille herself enters the room with the High Priest of Baal and their

retinue, to snatch the crown from Fenena's hands. To everyone's dismay, Nabucco enters the room with his soldiers, and takes the crown for himself. He mocks both Baal, who made the Babylonians traitors, and the God of the Israelites. He then declares himself King as well as God, and threatens to kill Zaccaria and all the Jews if they do not submit to his will. But as he pronounces the words "I am King no more, I am God!", a thunderbolt knocks the crown from his head. In the general silence, the King's voice is heard, showing signs of insanity. Abigaille retrieves the crown and promptly puts it on her own head.

Act Three - The Prophecy

The hanging gardens of Babylon.

Due to Nabucco's madness, the populace and the nobles of Babylon hail Abigaille as their ruler. The High Priest of Baal insists that Fenena and the Jews should be put to death, and produces a decree for Abigaille to sign. Abigaille feigns surprise and hesitates, but Nabucco makes his appearance, poorly clothed and visibly confused. Abigaille dismisses the crowd and, alone with Nabucco, gives him the death warrant. Nabucco hesitates, but when she taunts him for lack of resolution and cowardice, he signs. He immediately realises that Fenena will die, too, but it is too late: the warrant has been handed to the guards. Horrified, Nabucco rails against Abigaille and tries to find the document proving that she was born a slave, but in vain. She pulls out the document and tears it to pieces in front of a frozen and flabbergasted King. Abigaille triumphantly orders the guards to lock the King up. Nabucco pleads for his daughter's life, and promises that Abigaille will remain unchallenged on the throne if Fenena is spared. But his prayers fall on deaf ears: Abigaille, implacable, can finally take revenge. *By the banks of the Euphrates.*

The enslaved Israelites rest from forced labour and long for their lost homeland. Their thoughts go back to the River Jordan, Jerusalem and the land of their fathers. Zaccaria delivers an encouraging speech and predicts that the Jews will be released from captivity and Babylon will be obliterated.

irrompe Nabucco con i suoi guerrieri e richiede per sé la corona. Ha poi parole di irrisione per il Dio Belo, che avrebbe spinto i Babilonesi a tradirlo, e ancora per il Dio degli Ebrei. Esige infine che tutti lo adorino come il solo Dio e minaccia di morte Zaccaria e tutti gli Ebrei se non si piegheranno al suo volere. Ma nell'istante in cui Nabucco pronuncia le parole "Non son più re, son Dio!" sul suo capo si scaglia un fulmine. La corona cade al suolo e, tra il silenzio generale, si ode la voce del re manifestare già segni di follia. La corona caduta viene prontamente raccolta da Abigaille.

Parte Terza – La profezia

Orti pensili.

Abigaille, che in seguito al turbamento mentale di Nabucco ha intanto assunto i pieni poteri, riceve l'omaggio del popolo e dei Grandi di Babilonia. Il Gran Sacerdote di Belo le presenta la sentenza di morte per Fenena e per gli Ebrei e le chiede di approvarla. Abigaille si finge esitante, ma all'improvviso appare Nabucco, in abito dimesso con la mente offuscata. La donna fa allontanare tutti e, rimasta sola con il re, gli mostra la sentenza di morte. Nabucco esita a sottoscriverla, ma alle espressioni sarcastiche di Abigaille, che gli rinfaccia indecisione e viltà, vi pone il suggello. Subito dopo egli si accorge di aver così decretato la morte di Fenena, ma è troppo tardi: Abigaille ha già consegnato la sentenza alle guardie. Inorridito, Nabucco inveisce contro la schiava e cerca inutilmente il foglio che prova l'origine servile di Abigaille. Ma questa tiene il foglio nelle proprie mani e lo fa a pezzi davanti a Nabucco che rimane esterrefatto e quasi paralizzato. Abigaille, a coronamento del proprio trionfo, ordina alle guardie di imprigionare il re. Nabucco la scongiura di risparmiare la figlia: Abigaille potrà rimanere incontrastata sul trono babilonese, purché Fenena sia salva. Ma ogni sua preghiera è inutile: Abigaille, che può finalmente vendicarsi, rimane inflessibile.

Le sponde dell'Eufrate.

Gli Ebrei sono in catene e costretti al lavoro. Il loro pensiero va alla patria perduta; sono dolorosamente colti dal nostalgico ricordo del Giordano, di Gerusalemme e del suolo natío. Zaccaria infonde coraggio al suo popolo, e in una visione profetica predice la fine della schiavitù degli Ebrei e la distruzione di Babilonia.

Parte Quarta – L'idolo infranto

Appartamenti nella reggia.

Destatosi da un sonno pieno di incubi, Nabucco ode da lontano delle voci. In un primo tempo non riesce a comprendere dove si trova e che cosa succede, ma poi scorge la figlia in catene mentre viene tratta al patibolo e si rende conto di essere prigioniero nella propria reggia. Egli si rivolge allora in preghiera al Dio degli Ebrei, implorando perdono e giurando di ricostruire il suo Tempio. Confortato dalla nuova fede e con lo spirito non più turbato, egli si dirige verso una porta per forzarla; in quell'istante entra Abdallo con i guerrieri rimasti fedeli al re. Seguito dai suoi fidi, Nabucco si precipita a salvare Fenena poi a punire coloro che lo hanno tradito.

Orti pensili.

Al suono di una marcia funebre, giungono Fenena e gli Ebrei condannati a morte. Confortata da Zaccaria, Fenena si avvia serenamente ad affrontare il martirio. L'arrivo di Nabucco e dei suoi guerrieri salva Fenena e gli Ebrei dalla morte. Il re dà subito ordine di distruggere il simulacro di Belo, ma l'idolo cade infranto da sé. Dopo aver concesso agli Ebrei la libertà e permesso loro di ritornare in patria, Nabucco esorta tutti a prostrarsi e ad adorare il vero e unico Dio. Sorretta da due guerrieri entra Abigail: si è avvelenata e sta per spirare. Chiede perdono a Fenena e, alla vista di Ismaele, affida i due amanti alla protezione di Nabucco; muore invocando il Dio degli Ebrei.

Act Four - The Broken Idol

An apartment in the Royal Palace of Babylon.

Stirred awake from a restless, nightmarish sleep, Nabucco hears voices outside. At first lost and bewildered, he then sees his daughter in chains, being led to the gallows, and realizes that he is a prisoner in his own rooms. He prays to the God of the Israelites, imploring pardon and swearing he will rebuild the holy Temple in Jerusalem. Comforted in his new faith, with his mind instantly restored, he tries to force the door open just as Abdallo and his soldiers, still loyal to their King, enter the room. Followed by his men, Nabucco rushes off to save Fenena and punish the traitors.

The hanging gardens of Babylon.

A funeral march is heard as Fenena and the Jews are about to be executed. Comforted by Zaccaria, Fenena serenely prepares for death, ready to face martyrdom. Nabucco and his soldiers rush in, saving Fenena and the Jews from death. He immediately orders the destruction of the statue of Baal, but the idol falls into pieces of its own accord. Nabucco frees the Jews and instructs them to return to their homeland, urging the crowd to worship the one and only God. Abigail enters, supported by two soldiers: she has taken poison and is about to die. She begs Fenena's forgiveness, then, upon seeing Ismaele, urges Nabucco to protect the two lovers and dies invoking the God of the Jews.



Villa Verdi, Sant'Agata di Villanova sull'Arda, Piacenza

Gala Verdiano

musica di Giuseppe Verdi (1813-1901)

direttore Riccardo Muti

con

Ildar Abdrazakov, Elisa Balbo, Isabel De Paoli, Rosa Feola, Juliana Grigoryan,
Vittoria Magnarello, Luca Micheletti, Piero Pretti, Riccardo Rados

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

maestro di sala Davide Cavalli

I parte

da *La forza del destino*

Sinfonia

da *Simon Boccanegra*

“A te l'estremo addio... Il lacerato spirito”

Ildar Abdrazakov (e coro)

da *La forza del destino*

“Pace, pace mio Dio”

Juliana Grigoryan

da *Il trovatore*

“Ah, si, ben mio”

Piero Pretti

“Timor di me?... D'amor sull'ali rosee”

Rosa Feola

da *Macbeth*

“Perfidi! All'anglo contro me v'unitel... Pietà, rispetto, onore”

Luca Micheletti

da *La forza del destino*

“Il santo nome di Dio... La Vergine degli angeli”

Ildar Abdrazakov, Juliana Grigoryan, coro

Il parte

da *Macbeth*

“O figli, o figli miei!... Ah, la paterna mano”

Piero Pretti

da *Il trovatore*

“Stride la vampa”

Isabel De Paoli

da *Otello*

“Ave Maria”

Elisa Balbo

da *Don Carlo*

“Ella giammai m’amò”

Ildar Abdrazakov

da *I Vespri siciliani*

“Arrigo! Ah parli a un core”

Rosa Feola

da *Otello*

“Vanne; la tua meta già vedo... Credo in un Dio crudel”

Luca Micheletti

da *Macbeth*

Finale atto primo “Di destarlo per tempo il re m’impose”

Piero Pretti, Ildar Abdrazakov, Luca Micheletti,

Elisa Balbo, Riccardo Rados, Vittoria Magnarello, coro



Muti riscopre *Norma*

intervista a cura di Paolo Gallarati

Era il 1994 quando la diresse sempre a Ravenna Festival, sul palcoscenico del Teatro Alighieri. Oggi Riccardo Muti torna a dirigere *Norma*. Trent'anni di esperienze tecniche e interpretative non passano invano. Nuove prospettive si aprono nella lettura dei testi, collegamenti tra l'opera e ciò che si è conosciuto, appreso, frequentato ne mutano il profilo, rivelano aspetti cui non si dava importanza.

Per prima cosa, dunque, chiedo al maestro se, dopo trent'anni, la sua visione dell'opera sia cambiata.

Certamente sì. Quando noi pensiamo a *Norma* ci vengono subito in mente "Casta diva" o il Finale, che Wagner amava moltissimo. Oggi, ritornando a studiare quest'opera, quello che mi ha colpito in modo inaspettato è stata la grandiosità dei recitativi che danno alla partitura di Bellini la levatura drammatica della tragedia greca. Sono scritti in modo che la scultura della parola detta, quasi parlata, assuma quasi maggiore importanza della parola cantata. D'altra parte, Bellini stesso dichiarò che componeva declamando il testo per rendere in musica le inflessioni della voce, le accelerazioni, i rallentamenti, gli accenti e il tono dell'espressione. Lo stesso farà Verdi, il che dimostra come i recitativi della *Norma* si staccino da quelli della tradizione.

Questa prospettiva interpretativa è insolita e va d'accordo con le più recenti visioni critiche, come quella consegnata da Fabrizio della Seta alla sua recente monografia su Bellini. Quali sono i principali problemi che il direttore d'orchestra deve affrontare nell'esecuzione dello stile belliniano?

Lo scoglio principale sta nella resa del legato: le note vanno sempre tenute bene, anche nei ritmi di marcia perché, se si accorcia il valore delle note, il discorso può diventare troppo leggero e saltellante. Mi è capitato una volta di vedere al Metropolitan due grandi cantanti che chiudevano il duetto tra Norma e Adalgisa prendendosi per mano, in una sorta di danzante girotondo. Il risultato era la caricatura dell'opera italiana. Se invece le note, anche nei ritmi puntati, vengono

Muti rediscovers *Norma*

It was in 1994 that Muti conducted *Norma* at the Ravenna Festival, on the stage of the Teatro Alighieri. And now Riccardo Muti is back to conduct *Norma* once again. Three decades of technical and interpretative experience have not gone by in vain. Fresh perspectives have emerged in the interpretation of the text, and new connections between the opera and what has been learned and experienced are now changing its contours, revealing aspects that had previously slipped through the cracks.

So I begin by asking the Maestro if, thirty years on, his vision of the opera has changed.

Absolutely, yes. When we think of *Norma*, we immediately think of "Casta diva", or the Finale that Wagner loved so much. Now, going back to studying this opera, what strikes me in a completely unexpected way is the grandeur of the recitatives, which give Bellini's score the dramatic quality of Greek tragedy. They are written in such a way that the importance of the spoken word, which is almost sculptural, is almost greater than that of the sung word. On the other hand, Bellini himself declared that he used to declaim the text while composing, so that the music could reproduce the inflections, accelerations and decelerations of the voice, the accents, tones and expressions. Verdi did the same, which shows how the recitatives in *Norma* break with tradition.

This interpretive perspective is unusual, and is in line with recent critical opinion, such as Fabrizio della Seta's latest monograph on Bellini. What are the main problems a conductor faces when performing Bellini's style?

The main pitfall is in the performance of the *legato*: the notes must always be held well,



foto di Piercarlo Quecchia DSL courtesy Fondazione Prada & riccardomutimusic.com

even in march rhythms, because, if you shorten the notes, the speech can become too light and skippy. Once, at the Met, I happened to see two great singers finish the duet between Norma and Adalgisa by holding hands in a sort of dancing ring-around. The result was a caricature of Italian opera. If, on the other hand, the notes, even in the dotted rhythms, are held for their entire duration, respecting the repeated prescriptions of “legato” that Bellini wrote into the score, the result is quite different: the orchestral sound acquires the fullness of an organ.

*So, I understand that your intention in **Norma** is to render the solemnity of tragedy without sacrificing the lyricism of **bel canto**.*

Exactly. In this respect, with the logic of the drama in mind, I question the custom of giving

tenute per tutta la loro durata, e quindi si rispettano le continue prescrizioni di “legato” che Bellini mette in partitura, il risultato è del tutto diverso: il suono orchestrale acquista la pienezza di un organo.

Dunque, mi par di capire che il suo intento sia quello di rendere in *Norma* la solennità della tragedia, senza sacrificare il lirismo del bel canto.

Esattamente. A questo proposito, tenendo conto della logica drammatica, io contesto la consuetudine di affidare la parte di Adalgisa a un mezzosoprano. Adalgisa è scritta per un soprano, con una tessitura un po' più bassa di quella di Norma. Inoltre, il personaggio di questa giovane ragazza è poco adatto al timbro scuro e al volume robusto del mezzosoprano, che deve essere, tutt'al più, un mezzosoprano chiaro: come lo era Giulia Grisi, soprano infatti e prima interprete dell'opera.

Norma e Adalgisa sono anime che s'incrociano. Adalgisa canta in genere una terza sotto Norma ma, talvolta, nei duetti fa le stesse note che, se si rivelano troppo alte per un mezzosoprano scuro, impongono di abbassare tutto il pezzo di un tono. Quando diressi *Norma* a Firenze, affidai la parte della protagonista a Renata Scotto e quella di Adalgisa a Margherita Rinaldi che era uno squisito soprano lirico.

Pollione è talvolta inteso come prototipo del tenore eroico, il che contribuisce a proiettare artificiosamente il carattere musicale e drammatico del personaggio nel clima stilistico del secondo Ottocento. Lei è d'accordo?

No, prima di tutto per ragioni di equilibrio sonoro: l'orchestra di Bellini è leggera, non ha la densità sinfonica capace di sopportare il peso di un tenore eroico, né possiede lo spessore che si trova in certe pagine, sinfonicamente assai complesse, delle opere di Mozart. Bizet volle rifare la strumentazione di *Norma*, ma a un certo punto si accorse che Bellini aveva ragione. Non dimentichiamo, infatti, che egli affonda le sue radici nell'opera napoletana del Settecento, e che non gli piaceva la voce del tenore Domenico Donzelli, primo interprete di Pollione, perché nell'esecuzione del *Pirata* l'aveva trovata «dura e bassa», giudizio certamente non estraneo alla tessitura molto centrale della parte di Pollione. Inoltre, il tenore eroico trova difficile eseguire le colorature, per cui è d'obbligo usare un tenore più leggero, il che non implica una rinuncia all'effetto drammatico, perché la drammaticità sta nella dizione, non nello spessore e nel volume della voce.

Gli accompagnamenti di Bellini sono difficili da realizzare: sovente li sentiamo ridotti a un semplice supporto meccanico del canto. Lei come li tratta?

Ritengo che ogni nota debba cantare. Pensiamo all'andamento delle terzine: non bisogna buttarle lì, come un chitarrone che suona nella buca dell'orchestra. Ogni nota deve essere vibrata, perché ogni nota è sangue per la melodia, e il fraseggio va continuamente variato per evitare la monotonia. La cosa è molto difficile da realizzare: capita che direttori esperti, capaci di eseguire perfettamente opere complesse, quando passano a Bellini, cadano. Il mio maestro Antonino Votto diceva che una delle opere più difficili da eseguire è la *Sonnambula*. Io ho diretto Wagner, in cui il canto è adagiato sopra un tessuto sinfonico densissimo, mentre in Bellini è il canto che detta la

the role of Adalgisa to a mezzo-soprano. Adalgisa was written for a soprano, with a slightly lower tessitura than Norma. Moreover, the character of the young girl is hardly suited to the dark timbre and robust volume of a mezzo-soprano, who should at best be a light mezzo-soprano: Giulia Grisi, the first performer of the opera, was in fact a soprano. Norma and Adalgisa have overlapping souls. Adalgisa usually sings a third below Norma, but sometimes, in the duets, she sings the same notes. If these notes are too high for a dark mezzo-soprano, the whole piece has to be lowered by one tone. When I conducted *Norma* in Florence, I gave the part of the protagonist to Renata Scotto and the part of Adalgisa to Margherita Rinaldi, an exquisite lyric soprano.

Pollione is sometimes perceived as the prototype of the heroic tenor, which helps to artificially project the musical and dramatic personality of the character into the stylistic climate of the second half of the 19th-century. Do you agree?

No, mainly for reasons of sonic balance: Bellini's orchestra is light, its symphonic density insufficient to support the weight of a heroic tenor. Nor does it have the depth of certain pages of Mozart's operas, which are symphonically complex. Bizet wanted to rewrite the instrumentation of *Norma*, but then he realised that Bellini was right. Indeed, let us not forget that his roots were in 18th-century Neapolitan opera, and that he did not like the voice of the tenor Domenico Donzelli, Pollione's first interpreter, whose performance of *Il Pirata* he had found too «dark and low», a remark that was certainly not unrelated to the very central tessitura of Pollione's role. Moreover, a heroic tenor finds it difficult to perform colouraturas, which is why a lighter tenor must be used. But this does not mean sacrificing dramatic effect, for drama lies in diction, not in the thickness or volume of the voice.

Bellini's accompaniments are complicated: we often hear them reduced to a mere mechanical support of the singing. How do you deal with them?

I believe that every note must sing. Think of the progression of the triplets: they cannot



In queste pagine immagini dalla Italian Opera Academy di Riccardo Muti, creata nel 2015 e organizzata da RMMUSIC (riccardomutimusic.com); il progetto, che negli anni è stato portato anche all'estero (Tokyo, Seul...), lo scorso novembre è stato ospitato dalla Fondazione Prada a Milano. Il Maestro ha intrapreso il progetto dell'Accademia dell'Opera italiana per trasmettere ai giovani musicisti ciò che ha imparato dai suoi grandi maestri, lungo una linea ideale che lo collega a Giuseppe Verdi, attraverso Arturo Toscanini e tramite il proprio maestro Antonino Votto.

Ogni anno, Muti sceglie un titolo, seleziona musicisti da tutto il mondo di un'età compresa tra 18 e 35 anni e diplomati in Italia o all'estero in Direzione d'Orchestra o Pianoforte, e, alla guida dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, intraprende - sotto gli occhi del pubblico che eccezionalmente può assistervi - un percorso costituito da prove di sala con i cantanti, prove di lettura e prove d'insieme con orchestra, cantanti e coro, lungo il quale, con un lavoro condotto a stretto contatto con i giovani musicisti e direttori selezionati, i segreti della costruzione musicale passano dal Maestro agli allievi in una simbiosi naturale, che li porta, insieme, alla fase finale dell'interpretazione.

La collaborazione tra RMMUSIC e Fondazione Prada si rinnoverà nel novembre 2025.

Riccardo Muti, foto di Piercarlo Quecchia DSL courtesy Fondazione Prada & riccardomutimusic.com.

The images on these pages are from the Italian Opera Academy, created in 2015 and organised by RMMUSIC (riccardomutimusic.com); this November, the project, that has been running at home and abroad (Tokyo, Seul...), took place at the Prada Foundation in Milan. The Maestro launched the Italian Opera Academy with the aim of passing on to young musicians what he had learned from his great masters, tracing his legacy back to Giuseppe Verdi via his own mentor, Antonino Votto, and Arturo Toscanini.

Muti has annually selected a title and international musicians aged 18 to 35, with a degree in either conducting or piano from Italian or foreign institutions. Then, at the head of his 'Luigi Cherubini' Youth Orchestra, and in front of an exceptionally admitted audience, he has embarked on a journey of rehearsals with the singers, reading rehearsals, and ensemble rehearsals with the orchestra, singers and choir.

In this way, through close contact with the chosen young musicians and conductors, the Maestro passes on the secrets of musical construction to the students, in a natural symbiosis that leads them together to the final stage of the performance.

The collaboration between RMMUSIC and the Prada Foundation will be renewed in November 2025.

Riccardo Muti, photo by Piercarlo Quecchia DSL, courtesy Fondazione Prada & riccardomutimusic.com.

linea e l'orchestra deve sostenerlo. La semplicità, la fragilità orchestrale di Bellini deve essere piena di intensità per rispecchiare quella del canto.

Che mi dice dell'orchestrazione di Bellini?

Bellini usa i legni e i tromboni con una particolare attenzione al dramma. Certi accordi degli ottoni, in *Norma*, posseggono una tinta così fosca e tragica da risultare sufficienti per fissare una precisa atmosfera drammatica.

C'è in Bellini un connubio molto personale tra l'intensità della passione e la staticità di scene che si svolgono solenni, come in un bassorilievo antico. È difficile ottenere questo equilibrio?

Sì, *Norma* è proprio un bassorilievo antico. Non parlerei però tanto di staticità, quanto di melodia infinita, che fa presagire Wagner nell'abbandono a un lirismo quasi lunare, presente in tutta l'opera, non solo in "Casta diva". Molto spesso, l'andamento della musica di Bellini è appunto, per così dire, "lunare": riflette la mediterraneità del nostro mondo, un sentimento affettivo che affiora in ogni melodia.

Il terzetto finale del primo atto, con Norma, Adalgisa e Pollione, sembra una pagina bloccata in una staticità scultorea: è difficile da sostenere, sul piano espressivo, questo connubio tra intensità espressiva e dilatazione temporale?

Non lo vedo tanto come un problema del direttore, piuttosto è un problema del regista che, anche in una semplice aria, si sente in dovere di chiedersi: io a questo punto che cosa faccio? Certi registi hanno paura della staticità perché non credono nella bellezza e nella potenza della musica che, in questi pezzi statici, condensa emotivamente tutta l'azione in passi di sublimazione lirica.

Passare da *Norma* a *Nabucco*, per un direttore che deve eseguire le due opere in giorni consecutivi, deve essere piuttosto impegnativo, visto lo scarto di stile e di espressione tra le due opere, o sbaglio?

Nel *Nabucco* ci sono ancora elementi che nascono da Bellini: la differenza sta nel fermento rivoluzionario, nell'energia del tutto nuova che accompagna sempre il lirismo verdiano.

Si può fare un parallelo tra Norma e Abigaille?

Abigaille è un soprano drammatico di agilità che ritroviamo nei *Lombardi*, nell'*Attila*, nel *Macbeth*. Norma richiede momenti

just be thrown there, like a odd guitar playing in the orchestra pit. Each note must vibrate, because each note makes up the blood of the melody, and the phrasing must be constantly varied to avoid monotony. This is very difficult to achieve: sometimes even experienced conductors, who are able to perform complex operas perfectly, fail when they come to Bellini. My teacher, Antonino Votto, used to say that *Sonnambula* is one of the most difficult operas to perform. I have conducted Wagner, whose singing rests on a very dense symphonic structure, whereas in Bellini the singing dictates the line, and the orchestra has to support it. Bellini's simplicity and orchestral fragility must be full of intensity to reflect the intensity of the singing.

What about Bellini's orchestration?

Bellini uses the woodwinds and trombones with a focus on drama. Certain brass chords in *Norma* have such a dark and tragic tone that they are enough to create a precise dramatic atmosphere.

With Bellini, there is a very personal combination of the intensity of passion and the static nature of scenes that unfold solemnly, as if in ancient bas-relief. Is this a difficult balance to achieve?

Well, yes, *Norma* is indeed an ancient bas-relief. However, I would not speak of a "static nature", but rather of an infinite melody, which anticipates Wagner's abandonment to an almost lunar lyricism, present throughout the opera and not only in "Casta diva". The progression of Bellini's music is often indeed "lunar": it reflects the Mediterranean nature of our world, an affectionate feeling that emerges in every melody.

The final trio of Act I, with Norma, Adalgisa and Pollione, seems locked in sculptural stativity: is this combination of intensity and temporal expansion difficult to sustain on an expressive level?

I do not see it as a problem for the conductor, but rather as a problem for the director, who, even in a simple aria, is forced to ask himself: 'What should I do now?' Some directors are afraid of such static moments because they do not believe in the beauty and power

of the music, which, in these static pieces, emotionally condenses all the action into moments of lyrical sublimation.

Moving from *Norma* to *Nabucco*, it must be quite a challenge, for a conductor, to perform the two operas on consecutive days, given the difference in style and expression between the two operas. Is that true?

In *Nabucco*, there remain some elements that come from Bellini: the difference lies in the revolutionary turmoil, in the completely new energy that always accompanies Verdi's lyricism.

Is there a parallel between *Norma* and *Abigaille*?

Abigaille is a dramatic soprano of agility such as we find in *The Lombards*, *Attila*, and *Macbeth*. *Norma* calls for moments of great drama, more theatrical than vocal. It is clear that the declamatory "Sediziose voci", when sung by a dramatic voice, has the effect of a hatchet job on the Romans. But even in this case, I believe that the declamatory power of the soprano is more important than the colour of the timbre. Of course, if you can have both, it is all the better. But, as Verdi said, it is the accent that counts. Renata Scotto was not a dramatic soprano, she was a lyric soprano, but, when she sang that recitative, the drama was in the accentuation of the word, not so much in the colour.

How could we define *Norma*'s vocality then?

I don't know how to define it. I remember witnessing a phone call of Maestro Votto, when a theatre asked him to conduct *Norma* with a soprano he did not know. What struck me was that Votto did not ask if the soprano could sing "Casta diva", but if she could sing "In mia mano alfin tu sei", a very difficult passage, which requires the steadiness and continuity of the *melos* with a strongly dramatic quality. I was very impressed by this request, which has stayed with me because it sheds light on a crucial element of the opera. Of course the whole role of *Norma* is very difficult, because it calls for a soprano who is both dramatic and agile. I know that Giuditta Pasta herself had great difficulties with "Casta diva".



di grande drammaticità, ma più dal punto di vista teatrale che vocale. È chiaro che il declamato "Sediziose voci", se cantato da una voce drammatica, ha l'effetto di un grande colpo di accetta sui romani. Però, anche in questo caso, credo che sia più importante la forza declamatoria del soprano piuttosto che il colore del timbro. Ovviamente, se hai l'una e l'altro è tanto di guadagnato. Ma, come diceva Verdi, ciò che conta è l'accento. Renata Scotto non era un soprano drammatico, era un soprano lirico, ma, quando diceva questo recitativo, la drammaticità era nella accentuazione della parola non tanto nel colore.

Come si potrebbe definire allora la vocalità di *Norma*?

Non saprei definirla. Ricordo che una volta assistetti a una telefonata del maestro Votto. Capii che qualche teatro gli stava proponendo di dirigere *Norma* con un soprano che lui non conosceva. Quello che mi colpì fu che Votto non chiese se il soprano fosse in grado di cantare "Casta diva" ma se fosse capace di cantare "In mia mano alfin tu sei", pezzo molto difficile, che richiede la tenuta e la continuità del *melos* con un carattere fortemente drammatico. Fui molto colpito da questa frase che mi è rimasta impressa per la sua capacità di illuminare una componente importante dell'opera. Certo tutta la parte è molto difficile perché richiede un soprano che sia

insieme drammatico e di agilità. So che la stessa Giuditta Pasta ebbe molta difficoltà a cantare “Casta diva”.

La conversazione continua con altre osservazioni: il maestro Muti è inesauribile nel dispensare osservazioni, nate dall'esperienza e dalla riflessione, sulla modernità della vocalità di Verdi, sulla strumentazione del *Nabucco*, molto più complessa di quella di Bellini, con accompagnamenti densi di significato – anche se rifiuta la definizione di “accompagnamento”, perché considera le componenti secondarie dell'idea musicale essenziali alla totalità dell'espressione. Lavorare al pianoforte con i cantanti: questo il segreto per far nascere l'esecuzione da una concertazione capillare, dove tutto è animato da un unico soffio vitale.

The conversation continues with more remarks, because the Maestro Muti never tires of offering comments and observations, born of his experience and reflection: on the modernity of Verdi's vocalism, on the instrumentation of *Nabucco*, much more complex than Bellini's, with meaningful accompaniments – although he rejects the term “accompaniment”, considering the secondary components of the musical idea to be essential to the totality of the expression. Working on the piano with the singers: this is the secret to bringing a performance to life through a thorough concertation in which everything is animated by a single breath of life.



La sventurata rispose

di Paolo Fabbri

Già da qualche anno Bellini aveva messo radici a Milano, dov'era arrivato nell'aprile 1827 con la speranza di un'opera alla Scala. Aveva ottenuto l'incarico, e nell'autunno era nato *Il pirata*. Un successo folgorante, che gli aveva aperto le porte del Bel Mondo cittadino, compresa la possibilità d'intessere relazioni sentimentali con sue esponenti (dal 1828 al 1833-34 con Giuditta Cantù maritata Turina: palazzo in città e ville in campagna e sul lago). Soprattutto, quel trionfo aveva fatto ottenere al compositore una serie d'importanti commissioni: l'inaugurazione del nuovo teatro di Genova (1828, *Bianca e Fernando* al Carlo Felice), una seconda opera per la Scala (febbraio 1829, *La straniera*), l'apertura del nuovo teatro di Parma (maggio 1829, *Zaira* al Ducale), un contratto alla Fenice (1830, *I Capuleti e i Montecchi*) e un altro a Milano (marzo 1831, *La sonnambula* al Carcano, un teatro privato). Fu certo il grande successo di quest'ultima che indusse la Scala – teatro imperial-regio, dotato di una cospicua sovvenzione governativa – a proporgli una nuova scrittura. Il poeta sarebbe stato ancora una volta il fido Felice Romani, autore di tutti i suoi libretti dal *Pirata* in poi. Nell'estate l'argomento venne individuato. «Ho scelto di già il soggetto per la nova mia opera ed è una tragedia intitolata *Norma* ossia l'infanticidio di Soumet, adesso rappresentata a Parigi e con esito strepitoso» annunciava Bellini a un amico, il 23 luglio 1831. Si trattava di un lavoro di Alexandre Soumet (1788-1845), un letterato che da una decina d'anni si stava dedicando assiduamente al teatro. *Norma ou L'infanticide* aveva debuttato all'Odéon di Parigi il 25 aprile 1831 (non il 6, come abitualmente si legge), e a metà luglio aveva già avuto 24 repliche: un autentico successo, nutrito dall'entusiasmo suscitato dalla protagonista, l'attrice Marguerite Weimer in arte M.^{lle} Georges (1787-1867). La vicenda riprendeva in sostanza alcuni nuclei principali dell'antico mito di Medea: la maga sedotta dallo straniero, lei che gli agevola l'impresa, il tradimento di lui, l'uccisione dei loro figli. Gli innesti e le varianti erano però significative. Ambiente ed epoca venivano spostati nella Gallia occupata dai Romani, per cui il forestiero seduttore era anche un

The poor wretched answered him

Bellini arrived in Milan in April 1827, hoping to write an opera for La Scala. He secured a commission, and, that autumn, *Il Pirata* was a resounding success, opening him the doors to the city's Beau Monde, and the possibility of romantic relationships with the ladies of the jet-set (between 1828 and 1833-34 he had a famous love affair with Giuditta Cantù Turina, the wife of a rich merchant with a palace in the city and villas in the countryside and by the lake). But, most importantly, the success of *Il Pirata* brought him a series of important commissions: the inauguration of a new theatre in Genoa (1828: *Bianca e Fernando* at the Carlo Felice), a second opera for La Scala (*La straniera* in February 1829), the opening of the new theatre in Parma (*Zaira*, at the Teatro Ducale in May 1829), a contract at La Fenice (*I Capuleti e i Montecchi*, 1830) and another in Milan (*La sonnambula* in a small private house, the Teatro Carcano, in March 1831). In fact, it was the great success of *Sonnambula* that prompted La Scala — an imperial-royal theatre with a substantial state subsidy — to offer him a new contract. The librettist would once again be the trusted Felice Romani, author of all his librettos since *Il Pirata*. By the summer, the decision had been made: as Bellini announced to a friend on 23 July 1831, «I have already chosen the subject for my new opera: it is a play called *Norma or The Infanticide*, by Soumet, now being performed in Paris with great success.» It was a play by Alexandre Soumet (1788-1845), a French poet who had been writing for the theatre for about ten years. *Norma ou L'infanticide* was first performed at the Odéon in Paris on 25 April 1831 (not 6 April, as is usually stated), and by mid-July it had already received 24 performances: a real success, fostered by

the enthusiasm aroused by the protagonist, the actress Marguerite Weimer alias M.lle Georges (1787-1867).

The story incorporated the core elements of the ancient myth of Medea: a sorceress is seduced by a stranger, whom she helps in his pursuit; he betrays her; she murders their children. However, Soumet's additions and variations to the myth are significant: the setting shifts to Roman-occupied Gaul, which turns the foreign seducer into an enemy; and the protagonist is now a consecrated high priestess who breaks her vow of chastity, a fallen Mother Abbess, a recidivist sinner who has secretly borne two children to the leader of the Roman occupiers, the very ones she was supposed to resist.

Such themes were common to other contemporary stories: the love of General Licinius for the vestal virgin Julia in Spontini's *La vestale* (1807), a *tragédie-lyrique* to a libretto by Jouy; or the love of the Druid priestess Velléda for the Roman soldier Eudore in Chateaubriand's novel *Les martyrs* (1809). We could also add the relationship between the Norman Ruggiero and the consecrated virgin Romilda in Pacini's *La sacerdotessa d'Irminsul* (1820), based on a libretto by Romani on François Noel's *mélodrame Clodomire* (1803), which however is quite different from *Norma*.

Soumet had insisted on the dark side, depicting the Gauls as bloodthirsty savages devoted to abominable cults, and populating the sacred forest of Irminsul with terrifying visions, just like the enchanted forest Tasso had imagined in Canto XIII of his *Gerusalemme liberata*. On the other hand, in Soumet's play, such barbarity was countered by the compassionate words of Norma's maid, Clotilde, now a Christian convert. And not only did the Word of Christ act as a counterbalance to the Druidic horrors, but Adalgise herself, the novice for whom Pollion now yearned and the new victim of his charms (like the Nun of Monza in Manzoni's *The Betrothed*, to her own misfortune, Norma had answered!), repented and converted to the religion that celebrates forgiveness rather than vengeful hatred (Act V, Scene 3).

A few years earlier, Bellini had rejected the proposed libretto for the opening of the new Teatro Regio of Parma, *Cesare in Egitto*, an ancient Roman theme that he considered

nemico, e la protagonista, la sacerdotessa suprema consacrata con voto di castità: una sorta di madre badessa peccatrice recidiva (i due figli lo provavano), e per di più col capo di chi lei avrebbe dovuto contrastare in quanto oppressore del suo popolo. Erano temi comuni ad altre storie coeve: agli amori del generale Licinius per la vestale Julia nella *tragédie-lyrique La vestale* di Jouy e Spontini (1807), e a quelli della druidessa Velléda per l'ufficiale romano Eudore nel romanzo di Chateaubriand *Les martyrs* (1809). Vi si poteva aggiungere anche la relazione tra il franco Ruggiero e la vergine consacrata Romilda nel libretto *La sacerdotessa d'Irminsul* che Romani aveva scritto per Pacini (1820) sul modello del *mélodrame* di François Noel *Clodomire* (1803, una storia per il resto diversa da *Norma*). Soumet aveva calcato la mano sul *côté* tenebroso, dipingendo i Galli come selvaggi assetati di sangue dediti a culti disumani, e popolato la selva sacra a Irminsul di visioni orrifiche: proprio come la foresta stregata immaginata da Tasso nella *Gerusalemme liberata* (canto XIII). Per contro, a tanta barbarie si opponevano le parole compassionevoli di Clotilde, la nutrice di Norma, convertita alla fede cristiana. Non solo il Verbo di Cristo faceva da contraltare agli orrori druidici, ma da ultimo la stessa Adalgise, la novizia concupita da Pollion e vittima del suo fascino (come la manzoniana Monaca di Monza, sia lei sia Norma avevano risposto, purtroppo), si pentiva e abbracciava quella medesima religione che celebra il perdono, non l'odio vendicativo (atto v, scena 3).

Qualche anno prima, Bellini aveva rigettato una vicenda antico-romana propostagli per l'opera inaugurale di Parma (*Cesare in Egitto*): «il soggetto è vecchio come Noè», aveva scritto all'amico Florimo il 1° dicembre 1828. Un paio di settimane dopo, l'autore di quel libretto, l'avvocato parmense Luigi Torregiani, se n'era lamentato:

Non mi sono ingannato intorno al gusto di quel Maestro, ch'è pel romantico, e per l'esaggerato. Mi ha dichiarato che il genere classico è freddo e noioso. Mi ha condotto al negozio Vallardi per farmi vedere alcuni quadri in litografia, ed ammirabili per lui, uno segnatamente in cui un Padre fa trucidare sotto i suoi occhi i propri figli, additandomelo come modello del più grande e più sublime effetto Teatrale. Incontri fuor di natura in mezzo alle selve, tra le tombe, e cose simili, sono le situazioni che lo rapiscono.

Nonostante la classicità di toghe e coturni del proconsole e del suo seguito, *Norma* di Soumet offriva un buon campionario

di «romantico» e di «esaggerato»: molta Natura (i boschi e le lande impervie delle Gallie), una buona dose di Soprannaturale (le apparizioni terrificanti nella selva), perfino il Contro-Natura (l'infanticidio, fin dal sottotitolo).

Trasformando la tragedia in libretto, Romani dovette ovviamente metterne a fuoco situazioni e snodi per i pezzi che avrebbero visto impegnate le prime parti, nonché elaborare ciò che poteva dar vita agli indispensabili grandi “numeri” d'assieme: l'Introduzione, i Finali (la conclusione dell'opera, tra l'altro, risultò molto diversa da quella di Soumet). Per la sua aria di sortita nell'Introduzione, Romani provvide a passare a Pollione il racconto del sogno premonitore che Soumet aveva affidato ai figli di Norma (ruoli importanti nella tragedia, ridotti a comparse nel libretto), rendendolo più banalmente esplicito: vi si evoca il matrimonio con Adalgisa turbato dall'apparizione di Norma, mentre nell'originale quelle presenze oniriche rimanevano misteriose.

Non meno indispensabile fu un'opportuna cernita dei materiali, per adattarli ai gusti e alle sensibilità del pubblico tenendo conto che, all'epoca, l'opera era un tipo di spettacolo per famiglie della buona e alta società, poco amante di effettacci volgari. Niente visioni demoniache, dunque.

Il Fantastico non era di casa, in Italia, né nel genere comico né in quello serio, come ben dimostravano ad esempio due titoli rossiniani del 1817: *La Cenerentola*, riletta dal librettista Ferretti in chiave piattamente borghese, e *Armida*, di scarsa fortuna. Per l'apertura al Fantastico bisognerà attendere gli anni '40, e le nuove strade tentate specie a Firenze dall'impresario Lanari: *Roberto il diavolo* di Meyerbeer nel 1840, *Il Freyschütz* di Weber nel 1843, *Macbeth* di Verdi nel 1847.

Romani mitigò lo stesso personaggio di Norma: non più sibilla invasata, furente come una ménade e perciò temuta e ubbidita, ma solo sacerdotessa oracolare e virago vendicativa. Glissò anche sulla questione della fede cristiana di Clotilde: seppure con le migliori intenzioni e per scopi apologetici, meglio non toccare temi del genere, in un campo così profano. Lo sperimenterà a sue spese Donizetti con *Poliuto*, che a Napoli nel 1838 verrà vietato all'ultimo momento, nonostante celebrasse il nobilissimo martirio di un santo. E non parliamo dell'infanticidio, che Romani fa concepire alla madre pietosa per evitare ai figli una fine miseranda («Qui supplizio, e in Roma | obbrobrio avrian»), e poi alla donna tradita («Di Pollion son figli»), salvo subito rigettare l'orrendo proposito.

«as old as Noah» (see Bellini's letter to his friend Francesco Florimo of 1 December 1828). A few weeks later, the author of that libretto, the Parma lawyer Luigi Torregiani, filed a lengthy complaint against him:

I was not wrong about this Maestro's taste: he likes Romanticism and exaggeration. Classicism, he says, is cold and boring. He took me to the Vallardi shop to show me some lithographs he admired, one in particular of a father having his own children slaughtered before him. He pointed it out to me as a model of the greatest and most sublime theatrical effect. He is fascinated by unnatural encounters in forests, among tombs and the like.

Despite the classicism of the proconsul's togas and cothurnes, Soumet's *Norma* offered a good sampling of «Romanticism» and «exaggeration»: lots of Nature (Gaul's woodlands and rugged moors), a good dose of the Supernatural (the terrifying apparitions in the enchanted forest), even crimes against nature (the infanticide in the subtitle).

In transforming the tragedy into a libretto, Romani obviously had to focus on those situations and events that would involve the opera's first parts, as well as the indispensable numbers for a larger ensemble, such as the Introduction and the Finales (the opera's conclusion, incidentally, turned out to be very different from Soumet's). The prophetic dream that Soumet had imagined for Norma's children (who had major roles in the play, but are reduced to mere extras in Romani's libretto) is given to Pollione for his First act aria. Here the dream becomes more banally explicit, with Pollione's prospective wedding to Adalgisa interrupted by Norma's arrival, whereas in the original play those dream presences remained mysterious. Equally crucial for Romani was a careful selection of materials, which had to be adapted to the taste and sensitivity of the audience, bearing in mind that, at that time, opera was a form of family entertainment for the high, polite society, not overly fond of cheap gimmicks. So, no demonic visions. The supernatural was out of favour in Italy, both in the comic and in the serious genres, as two Rossini titles of 1817 show: *Cinderella*, whose libretto by Ferretti



approached the story in a flat bourgeois key, and the hardly successful *Armida*. An opening to the supernatural would have to wait until the 1840s, with the new approaches attempted in Florence by the impresario Lanari: Meyerbeer's *Robert le Diable* (1840), Weber's *Der Freischütz* (1843), and Verdi's *Macbeth* (1847).

Romani softened the character of Norma herself, who is no longer a possessed soothsayer, an angry maenad to be feared and obeyed, but simply an oracular priestess and a vengeful virago. He also omitted the question of Clotilde's conversion to Christianity: better not to deal with such subjects in a profane field, not even with the best of intentions, or for apologetic purposes, as Donizetti was soon to learn the hard way with his *Poliuto*, banned shortly before its rehearsal in Naples in 1838 for its subject matter, the martyrdom of a Christian saint. As for infanticide, in Romani it is first a pitiful mother's solution to save her children from a miserable end («Qui supplizio, e in Roma | obbrobrio avrian»), then the possible revenge of a betrayed woman («Di Pollion son figli»), immediately rejected as unbearably horrible. In Soumet, on the other

In Soumet invece lo si compiva davvero, e neppure in un attimo di smarrimento, ma un figlio alla volta, in un'ampia scena di follia.

Venne poi attenuato anche quanto di truculento era considerato proprio dei Galli. Qualche traccia rimase: Irminsul è definito «Iddio di sangue» (I, 2) cui si deve immolare una vittima umana (Pollione, Norma), l'*Inno guerriero* in cui finalmente il popolo in armi invoca «Guerra, guerra!» (II, 7) ed evoca le asce grondanti «Sangue, sangue! Le galliche scuri | fino al tronco bagnate ne sono» («Qu'un sang impur | abreuve nos sillons! [Che un sangue impuro | inzuppi i nostri solchi]» chiede *La Marseillaise* non più proibita dopo i moti del luglio 1830). Avendo già sperimentato nel *Pirata* l'effetto sul pubblico di queste vivacissime pagine corali (quella volta si era trattato dell'«orgia» dei corsari), Bellini puntò a restituirne la vigoria barbarica attraverso ritmi martellanti, incisi melodici stringati e percussivi, ottoni a briglia sciolta in orchestra (l'esito però non sarà quello sperato: «piace, ma poco» scriverà l'autore a suo zio, dopo il debutto).

Bellini iniziò a comporre ai primi di settembre. Il 5 dicembre iniziarono le prove, e si andò in scena il 26, apertura della



stagione scaligera di carnevale 1831-32. Cantavano la diva Giuditta Pasta (Norma), Domenico Donzelli tenore baritonaleggiante (Pollione), la giovane Giulia Grisi altra primadonna (l'ingenua Adalgisa), il basso Vincenzo Negrini (Oroveso): li guidavano Vincenzo Lavigna, concertatore al cembalo, e Alessandro Rolla, primo violino direttore. L'esito fu contrastato per le ragioni che, pochi giorni dopo, Bellini chiariva a un parente catanese.

L'opera in complesso ha fatto furore: alla prima sera, perché i cantanti affatto affatto non poterono eseguire il terzetto (perché stanchi) che chiude l'atto 1:^o questo finì freddissimo; ma nella 2:^{da} sera che il terzetto è stato un poco cantato ed è assai piaciuto, ma non ancora quanto io credo, poiché i cantanti, essendo un pezzo di forza bisogna che siano ben riposati; frattanto ha bastato che nelle due sere, 2:^{da} e 3:^a fui chiamato sul palco. Il 2:^{do} [atto] poi in tutte le tre sere ha fatto fanatismo a dispetto d'un partito contrario, formato col gran denaro che ha profuso quella matta [della contessa Samoyloff] che protegge un'altro maestro, e che tu facilmente indovinerai, [cioè Giovanni Pacini, suo amante, che subito dopo doveva andare in scena con una ripresa del suo *Corsaro*] e l'effetto del duetto fra Donzelli e la Pasta ed il finale è magico, ed io stesso confesso che sono i più bei pezzi che sinora ho

hand, the infanticide was completed, not as the result of a mistake made in a moment of confusion, but as the deliberate murder of one child after another in a vast scene of madness. The truculent ways of the Gauls were also toned down, although some traces remain: Irminsul is referred to as the «blood-maddened god» («Iddio di sangue», I, 2) who demands human sacrifices (Pollione, Norma); the Warrior Hymn in which the armed men finally call for war («Guerra, guerra!», II, 7) and cry out «Sangue, sangue! Le galliche scuri | fino al tronco bagnate ne sono» («Blood! Blood! The Gallic axes | Are bathed in the blood of the Roman» (echoing the French anthem, *La Marseillaise*, no longer banned after the riots of July 1830: «Qu'un sang impur | abreuve nos sillons» [«That their impure blood | Should water our fields»]). Having previously experienced the effect of such lively choral passages on audiences (in *Il Pirata* it was the pirates who drank and made merry in the castle), Bellini sought to restore their barbaric vigour through pounding rhythms, short, percussive melodic phrases, and the unbridled brass of the orchestra. The result, however, was

not what he had hoped for: «They like it, but not very much», he wrote to his uncle after the debut.

Bellini began work in the early weeks of September. Rehearsals began on 5 December, and the opera premiered on the 26th, the traditional start of the Carnival season at La Scala, with the diva Giuditta Pasta (Norma), the baritenor Domenico Donzelli (Pollione), the young soprano Giulia Grisi as another prima donna (the naive Adalgisa), and the bass Vincenzo Negrini (Oroveso). The premiere was conducted by concertmasters Vincenzo Lavigna and Alessandro Rolla, on harpsichord and first violin respectively. The outcome was uncertain, for reasons that Bellini explained to a relative in Catania a few days later:

On the whole, the opera caused a sensation: on the first night, the singers could not perform the trio at the end of the first act (they were too tired), so it was received with cold indifference. But on the second night the trio was sung a little, and much appreciated, although not as much as I think it should have been, because the singers need to be well rested for such a powerful piece. However, on the 2nd and 3rd nights, I was called on stage, which I think is enough. On all three evenings, the second act was a great success, despite the hostile factions in the audience, bribed with the large sums money lavished on them by a madwoman [Countess Samoyloff] who protects a Maestro whose name you will easily guess, [Giovanni Pacini, Samoyloff's lover and Bellini's rival composer, soon to return to the stage with a revival of his *Corsaro*]. The duet between Donzelli and Pasta as well as the finale have a magical effect, and I myself confess that these are the most beautiful pieces I have ever written, which is why I was called on stage no less than four times on all three evenings [...]. So here is the news, very different from what you will find in the newspapers, bribed with the lady's bags of gold to tell a completely different story. But every evening the theatre is full, the silence is absolute, the applause is unanimous [...].

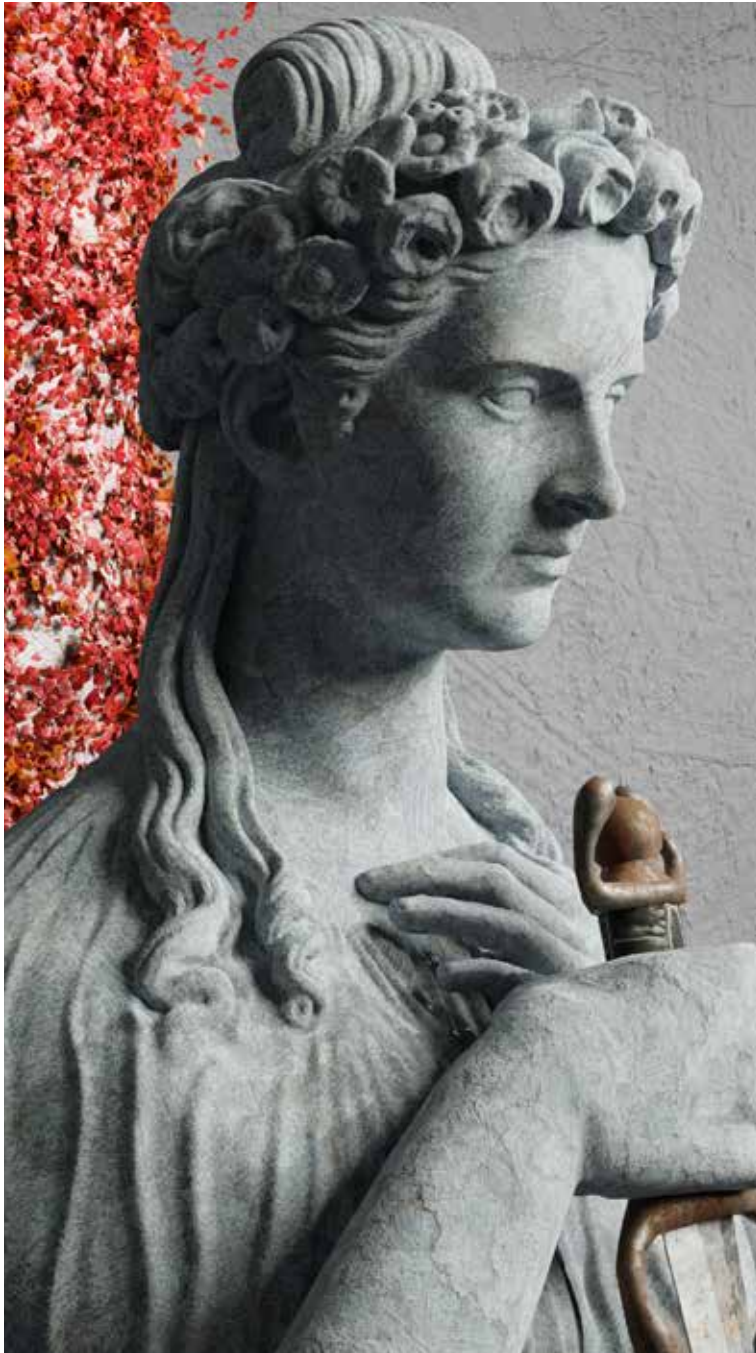
Unlike *Anna Bolena*, a «tragic opera» that Romani had written for Donizetti a year earlier with a measured, gradual dramatic pace, *Norma* has a tight dramatic rhythm, at times abrupt and elliptical, based on twists and turns.

scritto in tutte le mie opere, perciò in tutte le tre sere fui obbligato alla fine dell'opera di mostrarmi per ben 4:° volte sul palco. [...] dunque eccoti le notizie, che le troverai diversissime di quelle che danno i giornali, i quali per dire diversamente hanno avuto delle borse d'oro da quella signora; ma il teatro è pieno a zeppo ogni sera il silenzio è universale: gli applausi unanimi [...].

Diversamente dall'*Anna Bolena* di Donizetti di un anno prima, anch'essa «tragedia lirica» di Romani ma dal passo drammaturgico graduale e cadenzato, *Norma* ha un ritmo drammatico serrato, talora bruscamente ellittico e fondato su colpi di scena.

Ad esempio, Adalgise in Soumet si confessava innamorata nell'atto I, e solo nel II faceva il nome di Pollione. Romani e Bellini ne fecero invece un'unica rivelazione, mettendo poi a frutto la situazione per il terzetto «di forza» che è addirittura finale d'atto: non il grande affresco collettivo, ma una focalizzazione sui personaggi principali. Bellini l'aveva visto e apprezzato nella ripresa milanese dell'*Esule di Roma* di Donizetti data nell'estate 1828 («A me mi piace tutto il terzetto» di quell'opera, aveva scritto a Florimo il 14 luglio), e chiese altrettanto. La Scena «Sgombra è la sacra selva», con introduzione strumentale «pittorica» (il personaggio esplora cautamente la foresta), non introduce nessuna cavatina di sortita di Adalgisa, ma immette direttamente nel duetto di confronto con Pollione (Adalgisa è comunque risarcita *ad abundantiam* col superbo arioso in cui culmina il suo recitativo). L'episodio dello scampato infanticidio, una sequenza in recitativo strumentato degno di una *tragédie lyrique* di Lully o Rameau, non si esitò a collocarla all'inizio dell'atto II, riempiendo una postazione tradizionalmente debole dal punto di vista teatrale (l'opera ricominciava dopo un ballo del tutto estraneo alla vicenda).

In *Norma* già la Sinfonia, indispensabile a Milano (a Napoli si preferivano i Preludi), scorcia risolutamente il modello rossiniano che da poco, nella *Semiramide* (1823), aveva avuto la sua apoteosi. Differenti spezzoni ritmico-melodici portano a un motivo concitato con cui contrasta una seconda idea, marziale (la si riascolterà nel Finale ultimo), dotata di un prolungamento «con grande espressione» che, replicato anche in altra tonalità, fungerà da essenzialissimo sviluppo. L'immediata ripresa del primo motivo porterà a un finale estatico corrispondente all'epifania di Irminsul che corona l'*Inno guerriero* dell'atto II.



For example, Soumet's Adalgise confesses her love in Act I, and only mentions Pollion's name in Act II. Instead, Romani and Bellini had her make a single revelation, then exploited the situation for the trio «of force» of the act's finale: not a large ensemble number as tradition dictated, but a focus on the main protagonists. Bellini had appreciated a similar trio in the finale of Act I in a Milanese revival of Donizetti's *Esule di Roma* in the summer of 1828 («I like the whole trio of that opera, he had written to Florimo on 14 July), and asked Romani to have the same. The aria «Sgombra è la sacra selva», with its 'pictorial' instrumental introduction (as the girl cautiously explores the forest), does not introduce a cavatina by Adalgisa, but leads directly to the duet in which she confronts Pollione (Adalgisa is more than compensated for this omission by the magnificent arioso that concludes her recitative). The episode of the averted infanticide, an instrumental recitative worthy of a *tragédie lyrique* by Lully or Rameau, comes at the beginning of Act II, a position that was considered to be theatrically weak (traditionally, operas resumed after a ball that had nothing to do with the opera's plot).

In *Norma*, the Symphony (an essential element in Milan, whereas Preludes were preferred in Naples), resolutely shortens the Rossini model, which had just reached its apotheosis with *Semiramide* (1823). Different rhythmic-melodic sections lead to an agitated motif, which contrasts with a second, martial idea that will come back in the last finale, whose prolongation («con grande espressione» («with great expression»), repeated in a different key, will serve as an essential development. The immediate reprise of the first motif will lead to an ecstatic finale with Irminsul's epiphany crowning the Warrior Hymn in Act II.

In addition to the explicit anticipations, other aspects of the Symphony will not remain on this side of the curtain, but will have an impact on stage action. The excited instrumental figurations and the march-like movements will in fact characterise many moments of *Norma*: the former indicate the inner turmoil of the female characters, whereas the latter give rhythm to the collective movements of the people (disciplined during solemn rites, or united before an impending battle), and convey the



military animus of the Proconsul Pollione. Bellini also made use of the on-stage band (either behind the scenes or in sight), which Rossini had introduced in his *Ricciardo e Zoraide* (1818), and whose effectiveness had recently been confirmed by Pacini's *Gli Arabi nelle Gallie*, seen at La Scala in the spring of 1827.

The close collaboration between Romani and Bellini is illustrated by the confession of Adalgisa, in which Norma relives her own story. Norma's interventions are grafted onto the young woman's lyrical verses (rhymed septenaries), which she 'steals' for her asides in the typical blank verse of the recitatives.

Adalgisa

Secretly, alone at the temple
I often waited for him.
Every day the fire of love
Burned with a greater flame.

Norma

(I too felt that)...
(Her enchantment is like mine.)

Oltre alle esplicite anticipazioni, anche altri aspetti della *Sinfonia non resteranno al di qua del sipario*. Le figurazioni strumentali di genere concitato, e gli andamenti di marcia, contrassegneranno infatti molti momenti di *Norma*: quelle, a segnalare i roveli interiori dei personaggi femminili; questi, a ritmare i movimenti collettivi di popolo (disciplinato per le solennità dei riti, o reso compatto per la battaglia imminente) e a restituire l'*animus* militaresco del proconsole Pollione. Bellini si giovò anche della risorsa della banda in palcoscenico (dietro le quinte o a vista), affermatasi con Rossini dal *Ricciardo e Zoraide* (1818) in poi: e *Gli Arabi nelle Gallie* di Pacini visti alla Scala nella primavera del 1827 gliene avevano di recente ribadita l'efficacia. Quanto fu stretta la collaborazione Romani-Bellini lo mostra esemplarmente la confessione di Adalgisa, che fa rivivere a Norma la propria storia. I suoi interventi s'innestano sui versi lirici della giovane (settenari rimati), appropriandosene per i suoi commenti "a parte", in versi sciolti tipici invece dei recitativi.

Adalgisa

Sola, furtiva al tempio
io l'aspettai sovente;



ed ogni di più fervida
crebbe la fiamma ardente.

Norma

(Io stessa... anch'io
arsi così: l'incanto suo fu il mio.)

Oltre a connettere recitativo precedente e attacco del duetto (la cui “mossa” iniziale è anticipata in orchestra mentre ancora le due donne parlano), Bellini rinforzerà l'effetto d'identificazione interpolando interventi nelle giunture del cantabile di Adalgisa, e affidando sempre a Norma l'espansione che conclude ognuna delle due strofe, sfogata sull'apice melodico («così trovava del mio cor la via», «eterno nodo all'ara») e riecheggiata anche da Adalgisa («salvami dal mio cor»).

Il riviversi in lei, al punto di vederla come vittima più che come rivale, è un altro dei molti aspetti che fanno di Norma un personaggio complesso, su misura per il «carattere enciclopedico» (cioè capace di molte sfaccettature) di Giuditta Pasta, come le aveva scritto Bellini quando aveva iniziato a comporre l'opera. Scissa tra Pubblico e Privato, Norma è impigliata in una rete di doppiezze e menzogne. Il padre e il

In addition to linking the previous recitative to the beginning of the duet (whose introductory incipit is anticipated by the orchestra while the two women are still speaking), Bellini reinforces the effect of identification by interpolating interventions between the seams of Adalgisa's cantabile, and once again entrusting Norma with the expansion that concludes the two stanzas, unleashed at the melodic climax («così trovava del mio cor la via», «eterno nodo all'ara») and echoed by Adalgisa («salvami dal mio cor»). The fact that Norma sees herself reflected in the other woman to the point of making her a victim rather than a rival is one of the many aspects that make Norma a complex character, tailor-made for Giuditta Pasta, whose «encyclopaedic» vocal range (i.e. capable of many facets) had been described by Bellini when he started to write the score. Torn between public and private life, Norma is caught in a web of duplicity and lies. Her father and her people believe her to be a virgin soothsayer, but she is 'impure' and manipulates the oracles to suit her own affairs: she reads peace in them when she is in love with the enemy, and predicts war when she hates

him. When she decides to atone, she drops the mask she has been wearing in total silence: who is the forsworn traitor? «It is I.» From then on, the stages of her ascent to the purifying pyre include a general concertato that, after Pollione's arrival, turns into a funeral march; and above all the pathetic, private plea to her father, which flows into a double collective 'slow crescendo', a wave that rises to the climax of catharsis in *fortissimo*. That enchanting, «magical» result (as the composer himself had defined it) is also heard during Norma's entrance, which the orchestra magnificently introduces with the announcement of the chorus's harmonic texture («Norma viene: le cinge la chioma | la verbena ai misteri sacrata»), followed by the march of her procession, already heard at the height of Pollione's cavatina (from a distance, to give the effect of an approaching procession). The imperious recitative with which Norma dictates the presumed divine intentions (as brisk and authoritative as they are deliberately falsified) dissolves into the *Prayer*. The vocal line — like a garland of a handful of notes — is articulated in an identical, progressively repeated segment («Casta diva», «queste sacre»), counterbalanced by another equivalent segment, broken up into insistent fragments with variations («casta diva, che inargenti», «queste sacre, antiche piante»). At that point, the rhythms — harmonic, melodic — become tighter («a noi volgi...»), the melodic elements move faster, and then take off towards the high notes, laboriously repeated in syncopation and finally resolved. This build-up of tension is then released in the relaxed cadenza and the fading melody. Now almost in a trance, Norma surrenders to the response of the choir, and her hallelujah melismas have an ecstatically hypnotic flavour. She is unworthy of this rite, but the musical climax she has reached makes you forget it: the audience certainly forgets it, and perhaps even herself.

suo popolo la credono vergine e divinatrice, mentre invece è “impura” e manipola gli oracoli a suo vantaggio: vi legge pace perché ama un nemico, guerra quando lo odia. Risolutasi a spiare, nel totale silenzio fa cadere in un attimo le maschere fin lì indossate: chi è la spergiura traditrice? «Son io». Da lì, le stazioni della sua ascesa al rogo purificatore prevedono un concertato generale che, con l'entrata di Pollione, vira verso la marcia funebre; e soprattutto la pateticissima, privata supplica al padre da cui scaturisce il doppio “crescendo lento” collettivo, a onda che monta verso l'acme in *fortissimo* della catarsi. Quell'esito ammaliante, «magico» (come l'autore l'aveva definito) lo si era sentito anche nella sortita di Norma, che l'orchestra introduce con magniloquenza preannunciando anzitutto la trama armonica del coro («Norma viene: le cinge la chioma | la verbena ai misteri sacrata»), cui fa seguito la marcia del suo corteo già udita nel pieno della cavatina di Pollione (in lontananza, per creare un effetto di avvicinamento). L'imperioso recitativo con cui Norma detta le presunte intenzioni divine (tanto perentorie quanto intenzionalmente falsificate) si scioglie nella *Preghiera*. La linea di canto — festoni che fioriscono tralici di poche note — si articola in un segmento replicato identico, ma in progressione («Casta diva», «queste sacre») controbilanciato da un altro lembo equivalente ma suddiviso in incisi insistiti e con varianti («casta diva, che inargenti», «queste sacre, antiche piante»). A quel punto i ritmi — armonico, melodico — si stringono («a noi volgi...»), le cellule melodiche ruotano più rapidamente, per poi decollare verso l'acuto, ribattuto affannosamente in sincope, e infine risolto. Tanto accumulo di tensione si scarica nella cadenza, distesa, e nel placarsi della melodia. Sulla risposta del coro, quasi in *trance* Norma si abbandona a melismi alleluiatrici dal sapore estaticamente ipnotico. Di quel rito non è degna, ma la vetta musicale raggiunta lo fa dimenticare: di sicuro a noi, ma forse anche a lei stessa.



Novità e attualità di *Nabucco*

di Paolo Gallarati

Norma (1831) e *Nabucco* (1842) a confronto: è l'occasione preziosa, offerta da questa Trilogia d'autunno, per mettere i due capolavori in prospettiva storica e rinverdire l'impressione della forza innovativa che esercitarono in due momenti diversi nella storia del melodramma. Rispetto all'opera di Rossini, Donizetti, Bellini, quella di *Nabucco* fu dirimpente. Ne rimasero scossi gli spettatori presenti alla prima milanese del 9 marzo 1842, come racconta Pougin in *Vita aneddotica di Verdi* (1881):

Il successo della nuova opera cominciò alle prove. Durante il corso degli studi il teatro era, per così dire, messo in rivoluzione da una musica di cui fino allora non si aveva nessuna idea. Il carattere dello spartito era talmente nuovo, talmente sconosciuto, lo stile così rapido, così insolito che lo stupore era generale e che i cantanti, cori, orchestra, all'udire questa musica, mostravano un entusiasmo straordinario.

«Pochi uomini, insomma – aveva scritto nel 1858 Giuseppe Rovani – hanno fatto un ingresso nell'arte più splendido e più rumoroso del suo».

Nabucco ha legami con il genere dei drammi sacri a destinazione quaresimale, ma soprattutto con quello dell'opera corale, che aveva i suoi rappresentanti illustri nel *Mosè* di Rossini, specie nella sua versione francese tradotta in italiano da Calisto Bassi, e nei lavori di Gluck, Cherubini, Spontini. Lo stesso ceppo, in pratica, su cui undici anni prima era fiorita la *Norma*, affine al *Nabucco* per la cornice sacrale, il dramma delle protagoniste, divise tra amore e trasgressione, capaci entrambe di ergersi con evidenza plastica – positiva l'una, negativa l'altra – e profili musicali diversissimi. Sia in *Norma* che in *Nabucco* il coro partecipa all'azione, nell'ambiente antico della Gallia romana o della Bibbia, mentre il dramma è accompagnato rispettivamente da Oroveso e da Zaccaria, ieratici “osservatori” con voce di basso, che commentano i fatti, inquadrandoli in una visione dall'alto.

Se comune è l'intonazione sacrale delle due opere, straordinarie sono le differenze stilistiche e drammaturgiche. Il libretto di Temistocle Solera aveva entusiasmato Verdi,

What's New and Topical in *Nabucco*

This year's Autumn Trilogy provides a valuable opportunity to compare the two masterpieces *Norma* (1831) and *Nabucco* (1842) in a historical perspective, reviving the impression of the innovative power they first exerted at two different moments in the history of melodrama. Compared to the operas by Rossini, Donizetti, and Bellini, *Nabucco* had a tremendous impact. At the Milan premiere on 9 March 1842, the audience's response was rapturous, as reported by Pougin in his *Verdi: an anecdotic history of his life and works* (1881).

The success of the new opera became apparent during a rehearsal, when the theatre was, as it were, revolutionised by a hitherto unthinkable kind of music. Its nature was so innovative and unheard of, its style so fast and unconventional that all, including the singers, choir, and orchestra, were galvanised by its novelty.

As Giuseppe Rovani stated in 1858, «Few artists indeed have ever made as splendid and bold an entrance into the world of art as Verdi». *Nabucco* shares strong connections with the tradition of sacred dramas performed during Lent, and, in particular, the genre of choral opera, which is exemplified in works such as Rossini's *Mosè* (which Calisto Bassi had translated into Italian from its successful French version), and other pieces by Gluck, Cherubini, and Spontini. Eleven years prior, from the same soil, *Norma* had blossomed, resembling *Nabucco* not only in its sacred setting, but also because the female protagonists of both operas are torn between love and transgression, and stand out in sculptural relief —one positive, the other negative — with very different musical profiles. In both *Norma* and *Nabucco*,

the choir participates in the action, whether in Roman-occupied Gaul or in a biblical setting, with Oroveso and Zaccaria as two solemn “observers” whose bass voices frame the events and comment on them from above. However, while the two operas share a sacred backdrop, their stylistic and dramaturgical differences are remarkable.

The libretto by Temistocle Solera had inspired Verdi to write a new opera after the fiasco of *Un giorno di regno* (1840), and, in contrast to his forerunners, the composer impresses his audience with unforeseeable innovations. Thus, Bellini’s solemn and ritualistic pace is replaced by a relentless energy; the tempo of the music is accelerated; all vocal and instrumental effects, starting with vocal virtuosity, are subordinated to the dramatic action; the characters and situations are charged with a rhythmic power of exhilarating force; the orchestra enlivens each scene with new effects, varying in tone from bright to sombre, aimed at characterising the atmosphere. Moreover, Verdi accentuates the distinction between declamatory and vocalized singing, between recitative and warbling, which, in *Abigaille*, is rigidly expressive and makes no concession to ornamentation. But above all, in *Nabucco*, Verdi creates a driving melody — a typically Verdian melody — that leads to a game of internal tensions: a fundamental and unprecedented tool for lyrical and dramatic expression, which is still able to impress today’s audiences with a load of modern dynamism matched by an equal capacity for emotion.

This is evident in the «Va’ pensiero» chorus, the opera’s most iconic piece, where the slaves express their sorrow for losing their homeland. The chorus instantly became an anthem of Italian national pride during foreign rule, but it is worth noting that such patriotic intentions were not Verdi’s concern: he dedicated *Nabucco* «to Her Imperial Highness the Most Illustrious Archduchess Adelaide of Austria». The creative inspiration for the chorus is the image of the thought taking flight on golden wings to alight far away,

upon the slopes and hills
where warm, fragrant and sweet
are the gentle breezes of our native land!

inducendolo a scrivere nuovamente un’opera dopo il fiasco di *Un giorno di regno* (1840). Rispetto ai predecessori, il compositore sorprende il suo pubblico con novità imprevedibili: sostituisce l’andamento solennemente rituale scelto da Bellini con un’energia incalzante; accelera il tempo della musica; subordina all’azione drammatica ogni effetto vocale e strumentale, a partire dal virtuosismo vocale; investe personaggi e situazioni con una forza ritmica di esaltante vigore; accende l’orchestra di effetti nuovi, lampeggianti o oscuri, volti a caratterizzare l’atmosfera ambientale delle singole scene; esaspera il divario tra canto declamato e canto vocalizzato, tra la parola e i gorgheggi, trattati, nella parte di Abigaille, con intenti rigorosamente espressivi, senza alcuna concessione al decorativo. Ma, soprattutto, Verdi fonda in *Nabucco* una melodia propulsiva, tipicamente sua, che si proietta, per così dire, in avanti, in un gioco di tensioni interne: strumento fondamentale e inedito di espressione lirica e drammatica, capace di investire ancor oggi lo spettatore con una carica di moderno dinamismo, pari alla capacità di commozione.

Lo si vede nel coro «Va’ pensiero», il pezzo più famoso dell’opera, divenuto a posteriori un’icona dell’italianità dolente verso la patria perduta – leggi l’Italia asservita allo straniero – anche se qualsiasi intenzione patriottica era assente in Verdi, che dedicò *Nabucco* «a A. S. [sua] A. [altezza] I. [imperiale] la Serenissima Arciduchessa Adelaide d’Austria». Lo spunto creativo del coro sta nell’immagine del volo, che trasporta il pensiero e va a posarsi lontano,

sui clivi, sui colli
ove olezzano tepide e molli
l’aure dolci del suolo natal!

La mobilità immateriale del profumo, del tepore e della dolcezza dell’aura nativa, ispira una melodia dinamica, in continua trasformazione, con quella terzina che compare la prima volta sulla parola «dorate» e, a poco a poco, si moltiplica, gonfiando progressivamente il canto in una fluttuazione sempre più cullante finché, a un certo punto, la ripresa della frase iniziale imprime al canto l’irresistibile effetto di un decollo verso alti cieli. Tutto è movimento: il coro all’unisono diventa a sei voci nella parte centrale, «Arpa d’or»; le pause spezzano l’andamento della fluida

melodia nella sgomenta domanda: «perché muta dal salice pendi?»; il fraseggio cambia, ora legato ora martellato; il flauto fa emergere inattese e tintinnanti scalette («Oh simile di Solima ai fati»); l'accompagnamento orchestrale si carica di singhiozzi nell'ultima parte, per non parlare delle modulazioni. In questa continua instabilità si esprime l'essenza dinamica della melodia di Verdi e il miracolo del pezzo che consiste nel connubio di complessità formale ed estrema naturalezza melodica: il che conferisce alla voce corale degli Ebrei quell'evidenza epica capace di elevarla a un ruolo protagonista, contro la violenta e blasfema esteriorità dei Babilonesi, due poli tra i quali si gioca la conversione di Nabucco, re di Babilonia, che, alla fine dell'opera, abbraccia la fede degli Israeliti, affermando la vittoria del bene sul male. Alla dialettica dei contrasti implicita nella vicenda e assunta come principio ispiratore della melodia drammatica, Verdi aderisce con un grado di immedesimazione toccato solo in modo intermittente da Donizetti e Bellini, in cui l'arabesco decorativo delle fioriture e dei gorgheggi spostava ancora occasionalmente l'espressione verso l'astrazione ludica del belcanto. Verdi non ammette più queste sia pur meravigliose lievitazioni verso i paradisi della bellezza ideale: tutto è agganciato saldamente alla realtà concreta dei fatti. I personaggi di *Nabucco* fremono di vita reale, di passioni colte nell'immediatezza del loro manifestarsi, estranee a quella decantazione lirica che immobilizzava genialmente l'incandescenza sentimentale della *Norma* in una compostezza classica, da bassorilievo antico. Si veda il terzetto del primo atto «Io t'amava, il regno, il core» (I, 5): Abigaille, con una suadente melodia, dichiara il proprio amore per l'israelita Ismaele, dicendogli che, se ricambiata («una furia è questo amore») potrebbe salvare tutto il popolo di Israele; lui risponde negativamente con la stessa melodia, e il terzetto sembra avviato verso la parificazione musicale dei personaggi nel tono estatico di un comune lirismo; ma l'uscita di Fenena, che invoca il Dio d'Israele non per sé, ma perché protegga Ismaele, cambia improvvisamente direzione, impennandosi in uno di quei voli slanciatissimi che, attraverso un improvviso scarto stilistico, imprime al terzetto un'inattesa tensione propulsiva. Subito dopo, l'energia si scarica, investendo lo spettatore: il coro di donne, uomini, Ebrei, Leviti, guerrieri, insieme a Zaccaria e Anna, irrompe agitatissimo, spaccandosi in vari gruppi nell'ordinata rappresentazione di un disorientante disordine:

The immaterial mobility of the fragrance, warmth and sweetness of the native land's air inspires a dynamic, ever-changing melody, with a triplet that first appears on the word «dorate» and then progressively grows, gradually inflating the song into an ever more lulling fluctuation until, at a point, a reprise of the initial phrase gives the song the irresistible effect of a take-off towards the heavens. Everything is movement: the choir's initial unison develops into a six-part chorus in the central section titled «Arpa d'or». Well-placed pauses disrupt the smooth melody line with a poignant question, «perché muta dal salice pendi?»; the phrasing shifts from *legato* to *martellato*, and the flute introduces delightful, unpredictable scales in «Oh simile di Solima ai fati». In the final part, the orchestral accompaniment is laden with sobs and modulations. This continuous instability undermines the vivid essence of Verdi's melody and the marvel of the chorus, which results from its fusion of formal intricacy and extraordinary melodic improvisation. This Jews are portrayed as the protagonists in *Nabucco*, whose epic power contrasts them to the violently superficial and blasphemous Babylonians. These two opposing groups serve to frame the conversion of Nabucco, the King of Babylon, who ultimately turns to Judaism granting the triumph of good over evil. Verdi employs the dialectics of contrasts inherent in the story as the guiding principle for the dramatic melody. This approach achieves a depth and intensity that are only sporadically found in Donizetti and Bellini, where the ornamental arabesque of the warbling continues to shift its expression towards the playful abstraction of the belcanto. Verdi, instead, no longer allows such flights, however wonderful, into the heavens of ideal beauty: everything is firmly anchored in the reality of facts. The characters in *Nabucco* are alive: their passions are captured in the immediacy of their manifestation, far removed from the Romantic notion of tranquil recollection that brilliantly contained the emotional incandescence of *Norma* within the classical serenity of an ancient bas-relief. A clear example of this can be seen in the trio in Act I, «Io t'amava, il regno, il core» (I, 5). With a convincing melody, Abigaille professes her love to Ismaele the



Israelite, claiming that she can save his people if he reciprocates her feelings («una furia è questo amore»). When he, on the same melody, declines, the trio appears to gravitate towards a musical balance of the characters, with an ecstatic tone of mutual lyricism. However, Fenena's prayer to the God of Israel, aimed not at herself but at shielding Ismaele, changes direction. With a sudden stylistic shift, it takes off in a soaring flight, providing the trio with unexpected propulsive tension. Immediately afterwards, the momentum explodes, overwhelming the audience as an alarmed crowd of women, men, Jews, Levites, warriors, followed by Zaccaria and Anna, rushes in. Then they form different groups, creating an orderly display of utter chaos, and, in shock, announce Nabucco's arrival. Heralded by a march, the King of Babylon makes his grand entrance

sconvolti, annunciano l'arrivo di Nabucco che, preceduto da una marcia, fa il suo ingresso, a cavallo, nel tempio di Gerusalemme. Lo stupore generale invade la scena nel concertato a cinque voci «Tremi gli insani - del mio furore»: Nabucco minaccia di morte gli Ebrei, Fenena gli chiede pietà, Abigaille invoca vendetta, Zaccaria e Ismaele pregano ciascuno con diversi profili musicali. Seguono un breve scontro verbale tra Nabucco e Zaccaria e la cascata travolgente del concertato che chiude il primo atto con un doppio crescendo. Ma il concertato non esplose più, come avveniva in Rossini, nell'astrazione di un puro gioco musicale: è lo scontro dei sentimenti come concreta espressione drammatica che Verdi porta invece in primo piano. La situazione teatrale, con i suoi conflitti interni, deve stare al centro di tutto: una rivoluzione rispetto all'estetica del bello ideale, che aveva orientato, in diversa misura e in diverse forme, la drammaturgia musicale di Rossini, Donizetti, Bellini.

L'estetica dei contrasti, che costituisce l'essenza della drammaturgia verdiana e ne mantiene intatta la forza energetica, non è esente, nelle opere di degli anni Quaranta, da un avventuroso sperimentalismo: in *Nabucco* le situazioni musicali e drammatiche "scattano" talvolta una dopo l'altra, con mutamenti repentini, e se la melodia di «Va' pensiero» appare meravigliosamente raccordata nella successione delle frasi, in altri casi la naturalezza è di là da venire. Si pensi alla parte di Abigaille: Verdi la scolpisce vigorosamente con uno stile di canto aspro, spigoloso, fatto di grandi contrasti e contorsioni melodiche, con effetti di lacerazione timbrica ed esagitata gestualità. A questo s'aggiungono selvagge colorature di forza, sottratte alla levigatezza belliniana e utilizzate come eruzioni improvvise di passionale sfrenatezza. Alla fine del recitativo «Prode guerrier» (I, 5), la voce di Abigaille, che promette di scagliare i fulmini della vendetta su Ismaele e Fenena, traccia, con i suoi gorgheggi, la linea spezzata della folgore. Sin dalle prime battute, appare così il carattere di un personaggio fiero, aggressivo, molto personale, privo di complessità psicologica – perché nei personaggi di *Nabucco* la psicologia non esiste ed è inutile cercarla –, ma di grande impatto drammatico. Sete di potere e tormento amoroso sono i due sentimenti che travagliano l'esistenza di Abigaille: il problema è come conciliarli in una rappresentazione organica del personaggio, che giunge alla tenerezza amorosa dell'aria del secondo atto «Anch'io dischiuso un giorno / ebbi di gioia il core» provenendo dallo stile furioso del recitativo precedente per lanciarsi, subito dopo, nella saettante cabaletta «Salgo già del trono aurato / lo sgabello insanguinato». La logica dei trapassi, insomma, per ora è meno importante dell'audacia dei contrasti, che si scaricarono sugli spettatori dell'epoca con effetti di violenta rottura. scriverà Verdi a Vincenzo Torelli il 23 dicembre 1867.

L'artista deve scrutar nel futuro veder nel caos nuovi mondi...
e se nella nuova strada, vede in fondo il *lumicino*, non lo spaventi
il bujo che l'attornia: cammini, e se qualche volta inciampa e cade,
s'alzi e tiri dritto sempre.

Cogliere la modernità di questo spirito di esplorazione e di conquista, significa comprendere come, sin dal *Nabucco*, sia entrato in gioco il principio animatore di tutto il teatro verdiano e delle sue straordinarie trasformazioni.

into the temple on horseback. The five-part concertato «Tremin gli insani - del mio furore» causes astonishment among the audience. Nabucco threatens the Jews with death, while Fenena implores him for mercy. Abigaille calls for vengeance, and Zaccaria and Ismaele pray in different musical styles. After a brief verbal confrontation between Nabucco and Zaccaria, the overwhelming concertato concludes the first Act with a double crescendo. However, in contrast to Rossini, the concertato here does not develop into a completely abstract musical score. Verdi emphasizes the conflict of emotions as the tangible expression of the drama, which, with its internal struggles, forms the focus of the whole opera: this marks a distinct departure from the aesthetics of ideal beauty that had moulded Rossini, Donizetti and Bellini's musical dramaturgy in various ways and forms. The aesthetics of contrasts, central to Verdi's dramaturgy, effectively maintains its energetic power. However, this aesthetics is also characterized by bold experimentalism in the operas composed during the 1840s. For example, in *Nabucco*, musical and dramatic situations are introduced with sudden, abrupt changes. And while the melody of «Va' pensiero» is beautifully connected in its succession of phrases, there are other instances where spontaneity is lacking. Abigaille serves as a notable example: Verdi crafts a tremendously challenging role for her, full of great contrasts and melodic contortions, exaggerated gestures and challenging coloratura runs, a world away from Bellini's smoothness and used more as sudden eruptions of fiery passion. In the closing of the recitative «Prode guerrier» (I, 5), Abigaille vows vengeance upon Ismaele and Fenena, punctuating her threat with a vocal flourish that resembles the broken like of a thunderbolt. Abigaille's proud and assertive nature is evident from the very beginning: her character lacks complexity, since there is little to no psychological depth in *Nabucco*. Nonetheless, her dramatic impact is significant. Abigaille is torn between a thirst for power and the pangs of love: the challenge is to depict the character's emotions in a coherent and believable way, as she transitions from the furious recitative at the start of Act II to the tender aria «Anch'io dischiuso un giorno / ebbi



di gioia il core», and then to the lively cabaletta «Salgo già del trono aurato / lo sgabello insanguinato».

The logic of the transitions is obviously less important than the audacity of the contrasts, which were presented to the audience with sometimes violent or shocking effects. In a letter to Vincenzo Torelli on 23rd December 1867, Verdi himself stated that:

The artist must look into the future, perceive new worlds amid the chaos... and if he spies a tiny light far, far ahead on his new path, the enveloping darkness must not frighten him. He must stride ahead, and if he sometimes stumbles and falls, he must stand up again and go on.

If we can appreciate this innovative nature and spirit, we can also understand that the driving

Di grande impatto in questa opera sono anche i contrasti tra gli ambienti e tra la “tinta” delle singole scene, immaginate dapprima a tavolino, sulla scorta del libretto, poi realizzate attraverso il potere figurativo ed evocativo della musica. Brillante e pittoresco, ad esempio, è il luccichio che il tintinnare del triangolo, insieme al crepitio della percussione, conferisce all’esotismo degli orti pensili di Babilonia, in cui Abigail siede sul trono, dopo aver usurpato il potere di Nabucco (III, 1): l’evidente ricordo di *Semiramide* nel coro quasi danzante «È l’Assiria una regina» acquista una robustezza del tutto nuova.

Diversissima è, ad esempio, la tinta della scena 3 dell’atto II che vede gli Ebrei ormai deportati a Babilonia. In una sala nella reggia entrano Zaccaria, prigioniero degli Assiri, e un Levita che porta la tavola della legge. È notte: tutto è silenzio e solo una lampada illumina la grande sala. Qui sono il

buio e il crepuscolo dell'ambiente poco illuminato a dettare il sommo divagare dei sei violoncelli divisi, memori dell'Ouverture del *Guillaume Tell* e anticipatori del duetto d'amore di *Otello*. La preghiera di Zaccaria che invoca Dio affinché gli dia il potere di convertire gli infedeli «Tu sul labbro dei veggenti» è un capolavoro: la nostalgia per il soprannaturale si unisce a una singolare intimità di accenti, mentre il suono dei violoncelli avvolge di un delicatissimo velo la voce del basso, sino a sfumare in pianissimo. Colore tenue, smorzato, oscurato ulteriormente dalla voce profonda di Zaccaria che, con il suo timbro oscuro di basso, troneggia nell'opera con un'imponenza pari a quelle di Abigaille e di Nabucco: personaggi tutti dotati di una straordinaria evidenza plastica, mentre Ismaele e Fenena restano sullo sfondo, come semplici proiezioni individuali del dramma collettivo. Su tutti spicca, naturalmente, per la mobilità espressiva suggerita dall'azione drammatica, la figura di Nabucco, il re babilonese che, alla fine del secondo atto, si proclama dio dinnanzi ai Babilonesi e agli Ebrei atterriti, mentre un fulmine scoppia sul suo capo, strappandogli la corona e facendolo precipitare nella follia. Dal silenzio generale si leva la sua voce: «Chi mi toglie il regio scettro?... / Qual m'incalza orrendo spettro?...», brano decisivo per la definizione del personaggio attraverso diversi stati d'animo: terrore e tremore all'inizio; affetto per la figlia, cui Nabucco chiede conforto, in un melodico e intenso Adagio in la maggiore, che anticipa Rigoletto; naufragio della mente sotto l'incubo di fantasmi persecutori e, infine, doloroso ripiegamento del canto nel compianto della propria debolezza: «Ah, perché, perché sul ciglio / una lagrima spuntò?» sulla stessa melodia pietosa dell'Adagio. Regalità e impotenza, bestemmia e amor paterno, spavento e richiesta di pietà s'affrontano dunque attraverso la semplice giustapposizione di quattro momenti contrastanti. Alla fine del canto, il re è prostrato a terra con la mente sconvolta, e l'atto si conclude con una breve proclamazione di Abigaille che raccoglie la corona caduta dal suo capo, inneggiando alla gloria dei Babilonesi. La personalità drammatica di Nabucco oscilla tra due sentimenti: quello regale del potere che gli è stato usurpato, e l'affetto verso la figlia Fenena che, essendosi convertita alla religione degli Ebrei, è condannata a morte come traditrice. È la prima occorrenza, nella produzione verdiana, del tema prediletto del rapporto tra padri e figli. Qui è già espresso in

principle of Verdi's theatre and its astounding accomplishments first originated with *Nabucco*. The opera features striking contrasts between the settings and the scenes, with their distinct "atmosphère", which the composer initially envisioned while reading the libretto and later achieved through the figurative and evocative power of the music. The ringing tone of the triangle, together with the cracking of the percussions, adds a brilliant and picturesque sparkle to the exotic atmosphere of the hanging gardens of Babylon, where Abigaille sits on the throne she has usurped from Nabucco (III, 1). The almost dancing chorus «È l'Assiria una regina» is reminiscent of Rossini's *Semiramide*, but with unprecedented strength and solidity. For example, the colour is quite different in II, 3, with the deported Jews in Babylon: at night, Zaccaria, now a prisoner of the Assyrians, enters a room in the palace with a Levite carrying the Table of the Law. The room is illuminated by a lamp, and all is silent. The dimly-lit room creates a sombre mood, echoed by the subdued digressions of six cellos that evoke memories of the overture from *Guillaume Tell* and anticipate the love duet in *Otello*. Zaccaria prays for an ability to convert the pagans, and his «Tu sul labbro dei veggenti» is a masterpiece: nostalgia for the supernatural combines here with a singular intimacy of sound, while the cellos envelop the voice of the bass in a delicate veil that fades to pianissimo. A subdued "colour" that is further softened by the deep voice of Zaccaria, whose dark bass timbre makes him stand out in the opera with a grandeur comparable to that of Abigaille and Nabucco: three characters of extraordinary plastic relevance, while Ismaele and Fenena remain in the background, mere individual projections of the collective drama. The character of Nabucco, the king of Babylon, is notable for his expressive mobility, as depicted in the dramatic action: at the end of Act II, when he proclaims himself a god in front of the Babylonians and the horrified Jews, he is struck by a thunderbolt that knocks off his crown and drives him mad. The silence is broken by his voice. «Chi mi toglie il regio scettro?... / Qual m'incalza orrendo spettro?...», a crucial step in the definition of the character through his various states of mind: terror and tremor at the

beginning; love for his daughter, whom Nabucco begs for comfort in a melodic and intense Adagio in A major that anticipates Rigoletto; wreckage of the mind in the nightmare of persecutory demons and, finally, a painful withdrawal into the mourning of his own weakness: «Ah, perché, perché sul ciglio / una lagrima spuntò?», sung to the same mournful tune of the Adagio.

Kingship and impotence, blasphemy and fatherly love, fright and plea for mercy are thus juxtaposed through the simple interplay of four contrasting moments. At the end of the aria, the king is prostrated on the ground, his mind distraught: the Act ends with a brief proclamation by Abigaille, who claims the fallen crown and praises the glory of the Babylonians. The character of Nabucco oscillates between two emotions: his hunger for the royal power that has been taken away from him and his love for his daughter Fenena, who has converted to Judaism and has been condemned to death as a traitor. This is where the theme of the father-child relationship, a favourite in Verdi's production, first appears, expressed in vivid tones: see Nabucco's impeccable plea for compassion to the merciless Abigaille in Act III, «Deh perdona deh perdona / ad un padre che delira». In this passage, the melody hints at Rigoletto in its warm, fond and immediate portrayal of genuine pain, which Abigaille scorns, spurred on by a frenzied, pirouetting orchestra to demonstrate her pride and lust for revenge in twisted and exaggerated vocals. In Act IV, the lonely, forlorn king is a prisoner in his palace, haunted by memories; when his daughter passes by his window in chains, being led to her death, he converts to the God of the Jews. The melody of his prayer «Dio di Giuda! l'ara, il tempio / a te sacro sorgeranno», composed in the style of Bellini, is emotional and poignant, but not very personal. Then, all of a sudden, Nabucco's strength and sanity are miraculously restored, and when his soldiers come to free him, he fights the usurpers in a triumphal procession of festive fanfares, percussion and *bersagliera* rhythms in a pre-Risorgimento mood (cabaletta «O prodi miei seguitemi»): it is the last stage of a jerky transformation that has taken the protagonist from the lowest prostration to the most exhilarating vigour.

toni veritieri, come quello dell'implorazione «Deh perdona deh perdona / ad un padre che delira» che, nel terzo atto, Nabucco rivolge all'implacabile Abigaille in un'accurata richiesta di pietà per il suo sentimento paterno. Anche qui l'anticipazione di Rigoletto è flagrante: la melodia fluisce con il calore, l'affetto, l'immediatezza del dolore sincero, mentre Abigaille la calpesta, spinta da un'orchestra piroettante e frenetica che fa montare il suo senso di orgoglio e di rivalsa nella vocalità esagitata e contorta.

Nel quarto atto, quando il re solo, abbandonato, prigioniero nel suo palazzo e in preda ai fantasmi dei ricordi, vede passare dalla finestra del suo appartamento la figlia condannata a morte e condotta al supplizio, si converte al dio degli Ebrei. La melodia della preghiera «Dio di Giuda! l'ara, il tempio / a te sacro sorgeranno», in stile belliniano, è affettuosa, commossa, anche se poco personale. Ma, come per miracolo, poco dopo il malato riprende le forze e, nella cabaletta «O prodi miei seguitemi», con il coro dei guerrieri che vengono a liberarlo, promette battaglia contro gli usurpatori in un trionfo di fanfare festose, colpi di percussione e ritmi alla bersagliera dal tono pre-risorgimentale: ultimo stadio di una trasformazione a scatti, che ha condotto il protagonista dalla massima prostrazione al più trascinante vigore.

Con un ultimo colpo di scena, l'opera si chiude in *anticlimax*, davanti al tempio, negli orti pensili di Babilonia. Fenena è condotta al supplizio insieme agli Ebrei, e prega in una melodia piena di devota elevazione; ma Nabucco irrompe a liberarla mentre la statua del dio babilonese cade infranta e da tutti i presenti sale un inno di lode al dio degli Ebrei, di forte impronta ecclesiastica. Resta Abigaille che, avvelenatasi, entra in scena ormai morente, e si congeda dalla vita con un canto spezzato in cui riconosce le proprie colpe, chiedendo perdono a quel dio che si è rivelato come l'unico vero. Qui, il suono sommerso restringe l'inquadratura sul primo piano della donna morente, spogliata d'ogni ferocia, senza però che questa trasformazione sia stata preparata nelle sue furibonde sortite precedenti. La conclusione *ex abrupto* è un altro di quei ribaltamenti suggestivi e drastiche contrapposizioni che sferzano continuamente l'attenzione dello spettatore nell'elettrizzante drammaturgia di *Nabucco*.

Evidente è dunque il “salto in un altro mondo” che si prova, passando dall'ascolto di *Norma* a quello del primo capolavoro di Verdi. Da un lato Bellini rappresentava l'estremo portato



At the end of the opera, the hanging gardens of Babylon and the temple provide the setting for an anticlimactic finale. Fenena and the Jews have been sentenced to death and are being led towards their execution. As Fenena offers a devout prayer, her melody filled with emotion, Nabucco bursts in to rescue her, and the idol of the Babylonian god crashes to the ground. The crowd sings to the Jewish God, and their hymn of praise has a strong ecclesiastical quality. Abigail, dying after taking poison, staggers in: she bids farewell to life with a broken song in which she admits her guilt and begs forgiveness from the God of Israel, the only true one. The subdued sounds narrow the frame to a close-up of the dying woman, now stripped of all ferocity: a transformation that had not been prepared or foreseen in her previous furious outbursts. This *ex abrupto* conclusion is just one more suggestive reversal, one more drastic contrast that, in the electrifying dramaturgy of *Nabucco*, never fails to arouse the audience's attention. The transition from listening to *Norma* to listening to Verdi's first masterpiece thus presents a noticeable shift, akin to a leap into another world. On one hand, Bellini represented the culmination of Rossini's belcanto tradition: the romantic passions that flared up in his tragedy were transformed and polished by the music into the sublime lyricism of 'ideal beauty', while the arabesque of the singing remained as a guarantee of stylisation in an opera that had a single, suffused colour, bathed in moonlight in the first Act and set alight in the glow of the burning pyre in the final scene. *Nabucco*, in contrast, confines the warbling to Abigail's part, and imbues it with gestural concreteness, relying on chiaroscuro effects in a picturesque, polychromatic palette; the cothurnate tragedy of stately nobility gives way here to a theatre that feeds on the expressive immediacy of popular drama. Thus, Bellini's approach involved beginning with general emotions and then conveying them through the ritualistic slowness of the action. On the other hand, Verdi's approach starts with a dramatic action that expresses the urgency of individual feelings. In *Norma*, Verdi said, the melodies are «long, long, long», deliberately stretched out over a protracted time, while in *Nabucco* they are condensed into explicitly dynamic waves

and twists. The aesthetics of expression has now replaced the aesthetics of form; Verdi's matter-of-fact realism has replaced Bellini's idealism. However, this should not be viewed as "progress", because there is no such thing as evolution in Art—every outstanding opera caters to diverse aesthetic requirements, mirroring the preferences and ambitions of the period, while shaping the future in its unique way. Bellini's melodies, expanded to a sublime slowness, position the drama within an epic-lyric dimension admired by Wagner. Verdi's pressing pace, instead, emerges from the composer's ability to identify with his characters, and from a plot that offers remarkable possibilities for the future of Italian melodrama. This fact is supported by a news report detailing the effect of the opera on the audience at La Scala in 1842. Following the eight spring performances, there were no fewer than 57 repeat performances from 13th August onwards, an exceptionally high number for the time, and the mark of a success that established the young composer of *Oberto* (1839) and of the ill-fated *Giorno di regno* (1840) as the most important opera composer in Italy.

della civiltà rossiniana del belcanto: le passioni romantiche che divampano nella tragedia venivano trasfuse e levigate dalla musica nel sublime lirismo del "bello ideale" dove l'arabesco del canto vocalizzato era pur sempre presente come garanzia di stilizzazione in un'opera dalla tinta unitaria, soffusa, screziata dalla luce della luna nel primo atto e dal bagliore del rogo nel quadro finale. *Nabucco*, invece, che limita i gorgheggi alla parte femminile di Abigaille e li impregna di concretezza gestuale, punta su effetti di chiaroscuro entro una tinta pittoresca, multicolore; la tragedia coturnata, di nobiltà aulica, ha lasciato spazio a un teatro che trae alimento dell'immediatezza espressiva di quello popolare. Così, mentre Bellini partiva da sentimenti generali, per trasfonderli nella rituale lentezza dell'azione, Verdi parte dall'azione drammatica che esprime l'incalzare dei sentimenti individuali. In *Norma* le melodie sono «lunghe lunghe lunghe» (come diceva Verdi) stirate in un tempo dilatato, mentre in *Nabucco* sono concentrate con nervature e svolte esplicitamente dinamiche. L'estetica dell'espressione ha ormai sostituito quella della forma, il realismo fattuale di Verdi ha rimpiazzato l'idealismo di Bellini: ma non s'intenda questo fatto come "progresso" perché l'evoluzione in arte non esiste: ogni grande opera risponde a esigenze estetiche diverse, e rispecchia il gusto e le aspirazioni del momento, aprendo, a modo suo, al futuro. Così, le melodie di Bellini, dilatate in sublimi lentezze, spostano il dramma in una dimensione epico-lirica che desterà l'ammirazione di Wagner; mentre il tempo incalzante di Verdi nasce da una capacità di immedesimazione nei personaggi e nella vicenda gravida di straordinarie possibilità per il futuro sviluppo del melodramma italiano. Ne fa fede un semplice dato di cronaca che riflette l'impatto esercitato dall'opera sul pubblico scaligero del 1842: alle 8 repliche della primavera ne seguirono ben 57 a partire dal 13 agosto, numero eccezionale per l'epoca e segno di un successo che consacrava d'un balzo il giovane autore dell'*Oberto* (1839) e dello sfortunatissimo *Giorno di regno* (1840) al primo posto tra gli operisti italiani.



Una iniziazione al culto di Iside a Ravenna

di Paola Novara

In età tardo imperiale, grazie alle famiglie dei mercanti legate all'Oriente dai traffici marittimi, si diffuse nelle provincie italiciane il culto per la triade Serapide, Arpocrate e Iside. Il porto di Aquileia – che metteva in comunicazione il Mediterraneo orientale con l'area alto-adriatica, la pianura Padana e le regioni danubiane – e quelli di Rimini e Ravenna furono i veicoli della diffusione lungo la via Emilia del sincretismo orientale, che tendeva alla devozione contemplativa e all'estasi. Tra le numerose testimonianze del culto di Iside in Romagna, riveste un ruolo fondamentale un sarcofago attualmente conservato presso il Museo Nazionale di Ravenna. Rimesso in luce nel 1907 all'interno della chiesa di San Vittore, rimase danneggiato durante il bombardamento che distrusse l'edificio nel corso della Seconda guerra mondiale, pertanto oggi è ricomposto da una ventina di frammenti e presenta molte lacune. Appena ritrovato, il sarcofago, attribuibile alla metà del III secolo, destò l'interesse degli studiosi locali per diversi motivi: l'impiego di testi bilingue, l'uso di scrivere testi in lingua greca attraverso l'alfabeto latino, la difficile comprensione delle iscrizioni in greco che misero in seria difficoltà pure antichisti esperti come Luigi Amaducci e Santino Muratori, e soprattutto la presenza su un fianco della cassa di una immagine incomprensibile raffigurante una donna seduta su di una sedia pieghevole con la mano sinistra appoggiata su un oggetto non identificabile e la destra sulle gambe, e un uomo in tunica e mantello che le sta toccando gli occhi.

Il testo contenuto nelle *tabulae* presenti su entrambi i lati lunghi della cassa individua il sarcofago come dedicato da C. Sosio Giuliano alla moglie Tetrizia Isiade e alla figlia Sosia Giuliana, morta all'età di otto anni. Forse la prematura morte della figlia comportò un cambiamento di destinazione inaspettato della sepoltura che probabilmente era nata per Sosio e la moglie; infatti, le immagini e i testi, con la sola eccezione per l'epigrafe dedicatoria, si rivolgono alla sfera familiare rappresentata dai due coniugi.

I due personaggi raffigurati sul fianco sinistro sono affiancati da due oggetti che si è ritenuto siano da individuare come

An Initiation into the Cult of Isis in Ravenna

In the Late Imperial period, the cult of the triad Serapis-Harpocrates-Isis spread throughout the Italic provinces thanks to merchant families with trade links to the East. The port of Aquileia — which linked the eastern Mediterranean to the upper Adriatic area, the Po Valley and the Danubian regions — and the ports of Rimini and Ravenna were vehicles for the spread of Eastern syncretism, which tended towards contemplative devotion and ecstasy, along the Via Emilia. Among the many traces of the cult of Isis in Romagna, a sarcophagus, now kept in the National Museum of Ravenna, plays a fundamental role. The sarcophagus, discovered in 1907 in the church of San Vittore, was damaged in the bombing that destroyed the building during the Second World War, and was reassembled from about twenty fragments with many gaps.



The sarcophagus, which can be dated to the middle of the 3rd century, immediately aroused the interest of local scholars for several reasons: its bilingual inscriptions, the custom of writing Greek texts in the Latin alphabet, the difficulty of understanding its Greek inscriptions, which seriously challenged even such experienced scholars as Luigi Amaducci and Santino Muratori, and above all the indecipherable image carved on its side — a woman sitting on a folding chair, her left hand resting on an unidentifiable object, her right hand on her legs, and a man in a tunic and cloak touching her eyes.

The text inscribed in the *tabulae* on the two long sides of the sarcophagus identifies it as dedicated by C. Sosius Julianus to his wife Tetrazia Isiades and their daughter Sosia Juliana, who died at the age of eight. It was probably the girl's untimely death that led to an unexpected change in the purpose of the sarcophagus, which had probably been designed for Sosio and his wife alone: in fact, apart from the dedicatory epigraph, all the images and texts refer to the family sphere represented by the two spouses.

The two figures on the side are flanked by two objects, probably cupping cups: this explains the immediate identification of the man as a doctor. As he is touching the woman's eyes, the first scholarly interpretation was that of an ophthalmologist treating a patient, hence the nickname of the sarcophagus, popularly known as "the ophthalmologist's".

The couple must have lived in an elevated cultural context, as evidenced by some of the epigraphs in Greek: this was probably the language of everyday use in Sosio's family, as it was common in doctors' households. The Greek inscriptions on the sarcophagus were probably not intended for passers-by, but to enhance the symbolism of the images. However, by examining some of the subtler inscriptions of the sarcophagus, a more suggestive interpretation of the image on its side can be gleaned.

The various inscriptions tell us that the three protagonists of the story, Sosius Julianus, Tetrazia Isiades and little Sosia Juliana, had nicknames (or *signa*, as they were called in ancient times). The spouses are referred



ventose per coppettazione: da ciò l'immediata identificazione dell'uomo come un medico. Poiché sta toccando con le mani gli occhi della donna, la prima lettura proposta dagli studiosi vedeva nell'immagine un oculista che sta curando una paziente. Per questo motivo il sarcofago da anni viene detto "dell'oculista".

I coniugi dovevano vivere in un contesto culturale molto elevato, come chiarirebbe l'adozione del greco per una parte delle epigrafi, probabilmente la lingua di uso quotidiano nella famiglia di Sosio, come accadeva di frequente nelle case dei medici; i testi greci sul sarcofago non erano rivolti ai lettori di passaggio, ma servivano a dare valore al simbolismo delle immagini.

Se tuttavia andiamo a leggere alcuni messaggi meno immediati presenti sulla superficie della cassa, forse giungiamo a una interpretazione molto più suggestiva dell'immagine raffigurata sul fianco.

Le varie iscrizioni raccontano che i tre protagonisti della vicenda, Sosio Giuliano, Tetrazia Isiade e la piccola Sosia Giuliana, erano dotati di soprannomi (*signa*, come si diceva nell'Antichità). Quelli dei due coniugi erano *Glegorius* e *Memphius*. Al di sopra dell'immagine che vede l'uomo toccare gli occhi della donna, il breve inciso può essere tradotto come

“Svegliati Memphi!”. Pur non escludendo che il capofamiglia fosse un medico, l’individuazione dei soprannomi e l’esortazione hanno spinto ad allargare l’interpretazione della scena e ad attribuire a essa un carattere simbolico, vedendovi un particolare momento di un rito di iniziazione misterica al culto di Iside che consisteva nel riaprire gli occhi dell’iniziato come via di accesso alla beatitudine divina. La famiglia Sosia è ampiamente documentata in Romagna e i nomi dei suoi membri spesso rimandano ai culti isiaci e di origine egiziana. Il sarcofago suggerisce che anche i coniugi ravennati fossero legati a un ambiente religioso isiac e che la moglie di Sosio, il cui soprannome *Memphius* forse alludeva all’origine geografica, fosse stata introdotta a quel mondo misterioso dal marito.

to as *Glegorius* and *Memphi*, and the short inscription above the image of the man touching the woman’s eyes can be translated as “Wake up Memphi!” While it may be plausible that the family leader was a doctor, the nicknames and the exhortation have expanded the interpretation of the scene to a symbolic significance: it may represent a precise moment in a mystery rite of initiation to the cult of Isis, where the eyes of the initiate are opened to grant him access to divine bliss. The Sosia family is well documented in Romagna, and the names of its members often recall the Isis and Egyptian cults. The sarcophagus indicates a connection between the Ravenna couple and an Isiac religious environment. Also, it is possible that Sosio’s wife, possibly nicknamed *Memphi* on account of her birthplace, had been introduced to this mysterious world by her husband.





Reliquie della presenza ebraica in Ravenna

di Mauro Perani

Anfora con la scritta Shalom

Anche se non è da escludere che degli Ebrei vivessero a Ravenna già nei secoli precedenti, la testimonianza archeologica più antica della presenza ebraica nella città è costituita da un collo d'anfora di produzione palestinese, databile ai secoli v-vi e recante sopra dipinta la scritta שלום [ם] (*shalo[m]*), il saluto ebraico. Questo frammento si colloca nello stesso periodo in cui Pietro Crisologo, che fu vescovo di Ravenna tra il Concilio di Efeso e quello di Calcedonia, rivolse molte attenzioni agli Ebrei attraverso alcuni suoi sermoni, facendo ipotizzare che fosse una realtà molto importante nella città da poco divenuta capitale dell'Impero d'Occidente.

Il reperto, oggi esposto nel Museo Nazionale, fu ritrovato durante degli scavi compiuti negli anni 1972-1973 presso il complesso rimesso in luce all'angolo fra le vie di Roma e Mariani, ritenuto da molti quello che rimane della *Moneta Aurea*, ossia la Zecca ravennate del v secolo; al momento del recupero nessuno si era accorto della scritta che ne connotava l'ebraicità. Questo si deve anche al fatto che l'iscrizione era tracciata con lettere ebraiche di tipo palestinese molto antiche, in una forma ancora vicina alla grafia dei manoscritti del Mar Morto, copiati fra il II secolo avanti l'era volgare e il I dopo e scoperti a partire dal 1947 a Qumran, rispetto alla quale l'iscrizione ravennate è di soli circa trecento anni posteriore. Solo qualche anno più tardi, nel 1984, la studiosa Colette Sirat, durante una visita al Museo Nazionale, comprese l'importanza dell'iscrizione e la pubblicò in un suo studio francese.

L'anfora di cui sopravvive il frammento, probabilmente utilizzata per trasportare vino dalla Palestina, reca una delle più antiche attestazioni di un testo in caratteri ebraici noti in Italia.

Cippi con iscrizioni ebraiche

Presso il lapidario del Museo Nazionale di Ravenna sono conservati due cippi funerari del sec. XVI, provenienti dal locale cimitero della comunità ebraica che, secondo le attestazioni archeologiche e storiche, visse nella città almeno dal periodo bizantino, attraverso il Medioevo, fino alla Shoah.

Evidence of Jewish presence in Ravenna

Amphora bearing the inscription 'Shalom'

While it cannot be ruled out that Jews lived in Ravenna in earlier centuries, the oldest archaeological evidence of a Jewish presence in the city is an amphora neck of Palestinian manufacture, dated to the 5th or 6th century, which bears the painted inscription שלום [ם] (*shalo[m]*), the Jewish greeting. The fragment dates from the same period when Peter Chrysologus, Bishop of Ravenna between the Councils of Ephesus and Chalcedon, devoted much attention to the Jews in some of his sermons: this suggests that the Jews were an important presence in the city, which had recently become the capital of the Western Empire. The artefact, now on display in the National Museum, was found during excavations carried out in 1972-1973 in a complex that was brought to light at the corner of Via Roma and Via Mariani, considered by many to be the remains of the *Moneta Aurea*, the mint of Ravenna in the 5th century. At the time of its recovery, no one noticed the inscription denoting its Jewishness. This is probably due to the fact that the inscription was written in very ancient Hebrew letters of the Palestinian type, in a form close to the handwriting of the Dead Sea Scrolls, copied between the 2nd century BC and the 1st century AD, and found at Qumran in 1947. Compared to the Qumran text, the Ravenna inscription is only about three hundred years younger.

Only a few years later, in 1984, during a visit to the National Museum, the scholar Colette Sirat recognised the importance of the inscription and published it in one of her French studies. The surviving fragment, from an amphora probably used to transport wine from Palestine, is one of the oldest examples of a Hebrew text found in Italy.



I cippi segnarono le sepolture di due donne della borghesia ebraica ravennate, che si chiamavano *Dina* vedova di *Meir ibn Crespin* la prima, e *Lia*, figlia di *Yosef Evrion* la seconda, morte rispettivamente nel 1540 e nel 1545. Si consideri che ad avere delle stele funerarie così belle erano defunti di famiglie ricche, spesso prestatori di denaro o commercianti.

I due cippi, cilindrico l'uno e meno regolare l'altro, dopo essere stati a segnare due sepolture, quando gli Ebrei furono espulsi dalla città nel 1569, secondo una consuetudine diffusa, furono riusati per scopi secondari in quanto blocchi di marmo. In un'epoca imprecisata furono recuperati dal luogo in cui erano stati riutilizzati e collocati nella raccolta dei monaci di Classe. Camillo Spreti per primo li segnalò, sul finire del Settecento, tuttavia, non conoscendo l'ebraico, per proporre una traduzione, dopo un inutile tentativo di lettura da parte di Gaetano Marini, dovette ricorrere all'aiuto di fra' Gabriele Fabrizi, teologo Casanatense residente a Roma. Questi si avvicinò a una corretta interpretazione, ma non riuscì a superare alcuni ostacoli cui solo una più attenta lettura consente di ovviare. In entrambi i cippi la grafia è di tipo ashkenazita ossia franco-tedesca.

Nel primo, compare il nome della defunta, ossia *Dina*, nome biblico della figlia di Giacobbe, che è vedova del Signor *Meir ibn Crespin*, equivalente in italiano a Luciano figlio di Crespin. Il nome Crespin, padre del marito di Dina, è di origine latina e significa "riccio, o dai capelli crespi".

La seconda epigrafe si presenta molto simile a quella dell'altro cippo, tanto da pensare che possa essere stata scolpita dallo stesso lapicida. Il testo risulta più rovinato dell'altro e restano alcune lacune specialmente nella parte alta che è stata scalpellata per il riuso subito, e nel lato destro. *Evrion* della quarta riga è un cognome ebraico tuttora attestato.

È interessante notare come nelle due stele, per indicare il mese della morte, non si metta il nome del mese ebraico ma i nomi italiani dei due mesi scritti con caratteri ebraici ossia *Junio* e *Jenero*, fatto normale dal Cinquecento in poi, quando si usarono alternativamente tutti e due i modi.

Gravestones with Jewish inscriptions

The Lapidary of the National Museum of Ravenna preserves two 16th-century tombstones from the cemetery of the local Jewish community, which, according to archaeological and historical evidence, lived in the city at least from Byzantine times through the Middle Ages until the Shoah. The memorial stones marked the graves of two women of the Ravenna Jewish bourgeoisie: Dina, widow of Meir ibn Crespin (d. 1540), and Lia, daughter of Yosef Evrion (d. 1545). It should be noted that such exquisite tombstones were usually carved only for members of wealthy families, often moneylenders or merchants.

After being used to mark burials, the two tombstones, one cylindrical and the other less regular, were reused as marble blocks when the Jews were expelled from the city in 1569, according to a widespread custom. At some unspecified time they were then recovered from the place where they had been reused, and became part of the collection of the monks of Classe. Camillo Spreti mentioned them for the first time at the end of the 18th century, but he did not read Hebrew so, after an unsuccessful attempt at translation by Gaetano Marini, he had to rely on the help of Friar Gabriele Fabrizi, a theologian from the Casanatense Library in Rome. Fabrizi came close to a correct interpretation, but was unable to overcome some obstacles that only a closer reading could resolve.

The spelling on both tombstones is Ashkenazi, or Franco-German.

The first tombstone bears the name of the deceased, *Dina*, the biblical name of Jacob's daughter; she was the widow of *Meir ibn Crespin*, which can be translated as 'Lucian, son of Crespin'. The name Crespin, Dina's father-in-law, is of Latin origin and means "with curly or frizzy hair".

The second epigraph is very similar to the first, so much so that they could have been carved by the same stonemason. The inscription is more damaged, and some gaps remain, especially in the upper part, which has been chiselled as a result of reuse, and on the right side. The fourth line reads 'Evrion', a Jewish surname that still survives.

Interestingly, the two tombstones do not indicate the month of death in Hebrew, but with

the Italian names *Junio* and *Jenero* written in Hebrew characters: this was common practice from the 16th century onwards, when both modes were used alternatively.

Dina, widow of Meir ibn Crespin, d. June 1540.

[מ]צבת קבורת הצדקת
 מרת דינה נ"ע אלמנת
 המרומם כמהר"ר מאיר ׳ן קריספין לה"ה
 נדרשה בישיבה ש"מ
 יונייו ש' תנצב"ה

Burial stone of the righteous
 Lady Dina, may her soul rest in Eden, widow
 of the eminent lord Meir ibn Crespin, may her
 memory be in the life of the world to come,
 called to the heavenly assembly
 in June 1540, may her soul be bound up in the
 bond of everlasting life.

Lea, daughter of Yosef Evrion, d. January 1545.

[מצבת]
 [קב]ורת מרת [ליה]
 [...] נ"ע בת הנשא
 [...] יוסף אבריון
 [...] ונ"ע יינירו ש"ה

[Burial
 stone] of Lady [Lea],
 [...] may her soul rest in Eden,
 daughter of the eminent
 [...] Yosef Evrion
 [...] and may his soul rest in Eden,
 January 1545.

The existence of a Jewish cemetery in Ravenna is attested by a 14th-century document found in the *Catasto Polentano*, dating from 1309 to 1352, which mentions a place called 'the orchard where the Jews are buried' (*orto in quo sepeliuntur judei*), an area still referred to as 'the vineyard of the Jews' in a document of 1544. The two tombstones are believed to be the only remains of the 16th century Jewish cemetery in Ravenna.

Dina vedova di Meir ibn Crespin, m. giugno del 1540.

[מ]צבת קבורת הצדקת
 מרת דינה נ"ע אלמנת
 המרומם כמהר"ר מאיר ׳ן קריספין לה"ה
 נדרשה בישיבה ש"מ
 יונייו ש' תנצב"ה

Pietra sepolcrale della retta
 signora Dina, la sua anima riposi nell'Eden, vedova
 dell'eminente signore Meir ibn Crespin, il suo ricordo sia nella
 vita del mondo avvenire,
 chiamata nell'assemblea celeste
 nel giugno del 1540, sia la sua anima legata nel vincolo della vita.

Lea figlia di Yosef Evrion, m. nel gennaio 1545.

[מצבת]
 [קב]ורת מרת [ליה]
 [...] נ"ע בת הנשא
 [...] יוסף אבריון
 [...] ונ"ע יינירו ש"ה

Pietra
 sepolcrale della Signora [Lea],
 [...] la sua anima riposi nell'Eden, figlia dell'eminente
 [...] Yosef Evrion
 [...] e la sua anima riposi nell'Eden, gennaio 1545.

L'esistenza di un cimitero ebraico a Ravenna è attestata già da un documento del sec. xiv contenuto nel *Catasto Polentano* relativo agli anni 1309-1352, nel quale si parla di un luogo designato come *l'orto in quo sepeliuntur judei*, area che viene ancora menzionata in un documento del 1544 come la *vigna degli Ebrei*.

I due cippi a quanto pare sono le uniche reliquie del cimitero ebraico cinquecentesco di Ravenna.



Scopri **Riccardo Muti Digital Theatre** su riccardomutimusic.com
Oltre 100 ore di **video in streaming** di Concerti, Prove e Interviste.

Gli artisti



© Todd Rosenberg

Born in Naples, Riccardo Muti studied piano with Vincenzo Vitale, graduating with honours

from the “San Pietro a Majella” Conservatory. He went on to study under Bruno Bettinelli and Antonino Votto at the “Giuseppe Verdi” Conservatory in Milan, where he obtained a diploma in Composition and Conducting. In 1967, the prestigious panel of judges at the “Cantelli” Competition in Milan unanimously awarded Muti the first place, bringing him to the attention of critics and the public. The following year he was appointed Music Director of the Maggio Musicale Fiorentino, a position he held until 1980. As early as 1971, Herbert von Karajan invited Muti to the rostrum of the Salzburg Festival, thus starting a partnership between Muti and the Austrian event that celebrated its 50th anniversary in 2020. The 1970s saw the Maestro at the head of the Philharmonia Orchestra in London (1972-1982), where he succeeded Otto Klemperer; then, between 1980 and 1992, Muti took over from Eugene Ormandy as Music Director of the Philadelphia Orchestra. From 1986 to 2005 he was Music Director of La Scala, which resulted in some projects of international scope like the Mozart-Da Ponte trilogy and the Wagner tetralogy. Besides the titles of the great repertoire, Muti restored new visibility to the work of lesser-known composers, reviving some exquisite pages of 18th century Neapolitan music, or titles by Gluck, Cherubini and Spontini, down to Poulenc’s *Les dialogues des Carmélites*, which earned him the critics’ “Abbiati” Prize. The long period spent as Music Director of the La Scala ensembles culminated with the triumphant reopening of the restored La Scala on 7 December 2004, featuring Antonio Salieri’s *Europa riconosciuta*. Muti’s contribution to Verdi’s repertoire was exceptional: he conducted *Ernani*, *Nabucco*, *I Vespri siciliani*, *Traviata*, *Attila*, *Don Carlos*, *Falstaff*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *La forza del destino*, *Trovatore*, *Otello*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, *I due Foscari*, *I masnadieri*. Muti’s musical direction was the longest in the history of La Scala. Over the course of his extraordinary career, he has conducted many of the world’s most distinguished orchestras: from the Berliner Philharmoniker to the Bayerischer Rundfunk, from the New York Philharmonic

Riccardo Muti

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode nel Conservatorio di San Pietro a Majella. Prosegue gli studi al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto, dove consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico. L’anno seguente viene nominato Direttore musicale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo ha portato, nel 2020, a festeggiare i cinquant’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugene Ormandy l’incarico di Direttore musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con *Les dialogues des Carmélites* che gli valgono il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo trascorso come Direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l’*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri. Eccezionale il suo contributo al repertorio verdiano; ha diretto *Ernani*, *Nabucco*, *I Vespri siciliani*, *La traviata*, *Attila*, *Don Carlos*, *Falstaff*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *La forza del destino*, *Il trovatore*, *Otello*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, *I due Foscari*, *I masnadieri*. La sua direzione musicale è stata la più lunga nella storia del Teatro alla Scala. Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischer Rundfunk, dalla New York Philharmonic all’Orchestre National de France, alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971. Invitato sul podio

in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Ha diretto i Wiener Philharmoniker nel prestigioso Concerto di Capodanno a Vienna più volte: nel 1993, 1997, 2000, 2004 e 2018 – per questa registrazione, nell'agosto 2018, ha ricevuto il Doppio Disco di Platino in occasione dei suoi concerti con la stessa orchestra al Festival di Salisburgo. Li ha poi diretti sempre per Capodanno una sesta volta, nel 2021.

Nell'aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia una "Journée Riccardo Muti", attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l'atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia. La "Giornata Riccardo Muti" è stata riproposta da Radio France il 17 maggio 2018, in concomitanza con il concerto diretto dal Maestro all'Auditorium de la Maison de la Radio. Nel 2004 fonda l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale, fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento. L'etichetta discografica che si occupa delle registrazioni di Riccardo Muti è la RMMUSIC (www.riccardomutimusic.com).

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell'ambito del progetto "Le Vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival in alcuni luoghi "simbolo" della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997 e 2009), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknes (2006), Roma (2007), Mazara del Vallo (2008), Trieste (2010), Nairobi (2011), Ravenna (2012), Mirandola (2013), Redipuglia (2014), Otranto (2015), Tokyo (2016), Teheran (2017), Kiev (2018), Atene (2019), Paestum (2020), Erevan (2021), i santuari mariani di Lourdes e Loreto (2022), Jerash e Pompei (2023) con il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, con l'Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, con i "Musicians of Europe United", formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee, e recentemente con l'Orchestra Cherubini.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti nel corso della sua carriera si segnalano: Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della Città di

to the Orchestre National de France, the Philharmonia in London and, of course, the Vienna Philharmonic, with whom he has a special, close relationship and with whom he has performed at the Salzburg Festival since 1971. When invited to the rostrum at a concert celebrating the 150th anniversary of the great Viennese orchestra, Muti received the Ring of honour, an award the Vienna Philharmonic bestows as a sign of special admiration and affection. Muti has repeatedly conducted the Vienna Philharmonic in the prestigious New Year's Concert in Vienna in 1993, 1997, 2000, 2004 and 2018. For this last recording, he was awarded the Double Platinum Record in August 2018 for his performance with the orchestra at the Salzburg Festival. He then conducted the Philharmoniker again for the sixth time on New Year's Day 2021. In April 2003, a "Riccardo Muti Day" was exceptionally promoted in France through France Musique, which broadcast 14 hours of uninterrupted music conducted by the Maestro with all the orchestras that have had him on the rostrum. On 14 December of the same year, Muti conducted the long-awaited reopening concert of the Teatro La Fenice in Venice. The "Riccardo Muti Day" was revived by Radio France on 17 May 2018, on the occasion of the concert the Maestro conducted at the Auditorium de la Maison de la Radio. In 2004, Muti founded the "Luigi Cherubini" Youth Orchestra, formed by young musicians from all over Italy, selected by an international panel from over 600 instrumentalists.

Muti's vast discographic production, already relevant in the 1970s and today enriched by the many awards he has received from specialised critics, ranges from the classical symphonic and operatic repertoire to 20th century music. The record label RMMUSIC (www.riccardomutimusic.com) is responsible for all Riccardo Muti recordings. Muti's civil commitment as an artist is demonstrated by the concerts he has given as part of the Ravenna Festival's "Roads of Friendship" project, hosted in locations that are 'symbolic' of ancient or contemporary history: Sarajevo (1997 and 2009), Beirut (1998), Jerusalem (1999), Moscow (2000), Yerevan and Istanbul (2001), New York (2002), Cairo (2003), Damascus (2004), El Djem (2005), Meknes (2006), Rome (2007), Mazara del Vallo (2008), Trieste (2010), Nairobi (2011), Ravenna (2012), Mirandola (2013), Redipuglia (2014), Otranto (2015), Tokyo (2016), Tehran (2017), Kiev (2018), Athens (2019), Paestum (2020), Yerevan (2021), the Marian shrines of Lourdes and Loreto (2022), Jerash and Pompei (2023) with the Philharmonic Choir and Orchestra of La Scala, the Orchestra and Choir of the Maggio Musicale Fiorentino, the "Musicians of Europe United", a line-up of the

principals from the most important European orchestras, and recently with the “Cherubini” Orchestra.

Among the countless awards Muti has received in the course of his career are: Knight Grand Cross of the Italian Republic and Great Gold Medal of the City of Milan; Verdienstkreuz of the Federal Republic of Germany; Legion of Honour in France (Muti, already holding a ‘Chevalier’ (Knight) ribbon, was awarded Muti was awarded the new title of ‘Officer’ by President Nicolas Sarkozy in 2010), and Knight of the British Empire, conferred on him by Queen Elizabeth II. The Mozarteum in Salzburg awarded him the Silver Medal for his commitment to Mozart; the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, the Wiener Hofmusikkapelle and the Wiener Staatsoper elected him an Honorary Member, while the state of Israel honoured him with the “Wolf” Prize for the arts. In 2018, on the occasion of the “Roads of Friendship” Concert, President Petro Poroshenko awarded him the Order of Merit of Ukraine. That same year, Muti received the “Praemium Imperiale for Music”, a prestigious Japanese honour bestowed in Tokyo.

Besides these, Muti has received over 20 honorary degrees from the world’s most important universities.

He conducted the Vienna Philharmonic in the concert that opened the celebrations for the 250th anniversary of Mozart’s birth at the Großes Festspielhaus in Salzburg. Riccardo Muti’s continuous and uninterrupted collaboration with the Vienna orchestra turned 50 in 2020. In 2007, with his “Cherubini” Orchestra, he embarked on a five-year project for the Salzburg Whitsun Festival, aimed at rediscovering and enhancing the operatic and sacred musical heritage of 18th century Neapolitan music.

From 2010 to June 2023, Muti was Music Director of the prestigious Chicago Symphony Orchestra, of which he was then appointed Music Director Emeritus for Life. Also in 2010, the important magazine *Musical America* elected him “Musician of the Year”. In 2011, after his performance and live recording of Verdi’s *Messa da Requiem* with the CSO, he obtained two prizes at the 53rd Grammy Awards: Best Classical Album and Best Choral Album. In the same year, he was crowned the winner of the prestigious “Birgit Nilsson” award, presented to him at the Royal Opera in Stockholm on 13 October in the presence of the Swedish royalty, Their Majesties King Carl XVI Gustaf and Queen Silvia. Also in 2011, Muti received the Opera News Award in New York, as well as Spain’s highest artistic award, the “Prince Asturias Prize for the Arts”, presented by His Royal Highness Prince Felipe of Asturias in Oviedo. He was then appointed Honorary Member of the Vienna

Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legione d’Onore in Francia (già Cavaliere, nel 2010 il Presidente Nicolas Sarkozy lo ha insignito del titolo di Ufficiale) e il titolo di Cavaliere dell’Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d’argento per l’impegno sul versante mozartiano; la Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario, mentre lo stato d’Israele lo ha onorato con il premio “Wolf” per le arti. Nel 2018, in occasione del Concerto dell’Amicizia, il Presidente Petro Poroshenko gli ha conferito l’Ordine al Merito dell’Ucraina. Lo stesso anno ha ricevuto il Praemium Imperiale per la Musica, prestigiosissima onorificenza giapponese conferitagli a Tokyo.

Oltre 20 le lauree *honoris causa* che Riccardo Muti ha ricevuto dalle più importanti università del mondo.

Ha diretto i Wiener Philharmoniker nel concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Großes Festspielhaus di Salisburgo. La costante e ininterrotta collaborazione tra Riccardo Muti con l’orchestra viennese nel 2020 ha raggiunto i 50 anni. A Salisburgo, per il Festival di Pentecoste, a partire dal 2007 insieme all’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, ha affrontato un progetto quinquennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

Dal 2010 al giugno 2023 è stato Direttore musicale della prestigiosa Chicago Symphony Orchestra, della quale è poi stato nominato Direttore Musicale Emerito a vita. Sempre nel 2010, in America viene proclamato “Musician of the Year” dalla importante rivista «Musical America». Nel 2011, in seguito all’esecuzione e registrazione live della *Messa da Requiem* di Verdi con la CSO, vince la 53^a edizione dei Grammy Award con due premi: Best Classical Album e Best Choral Album. Nello stesso anno è stato proclamato vincitore del prestigioso premio “Birgit Nilsson” che gli è stato consegnato il 13 ottobre a Stoccolma alla Royal Opera alla presenza dei Reali di Svezia, le loro Maestà il Re Carl XVI Gustaf e la Regina Silvia; a New York, poi, ha ricevuto l’Opera News Award. Sempre nel 2011 è stato assegnato a Riccardo Muti il Premio “Principe Asturias per le Arti”, massimo riconoscimento artistico spagnolo, consegnato da parte di sua Altezza Reale il Principe Felipe di Asturias a Oviedo nell’autunno successivo. Inoltre, è stato nominato membro onorario dei Wiener Philharmoniker e Direttore Onorario a vita del Teatro dell’Opera di Roma. Nel 2012 è stato insignito della Gran Croce di San Gregorio Magno da Sua Santità Benedetto XVI. Nel 2016 ha ricevuto dal governo giapponese

la Stella d'Oro e d'Argento dell'Ordine del Sol Levante. E nel 2021 ha ricevuto il più importante riconoscimento che lo Stato Austriaco conferisce a chi non ricopre incarichi istituzionali, Alta Onorificenza in Oro all'Onore per Meriti per la Repubblica; ed è stato nominato Membro Onorario Straniero dell'Accademia delle Arti di Russia.

Nel 2015 si è realizzato il suo desiderio di dedicarsi ancora di più alla formazione di giovani musicisti: la prima edizione della Riccardo Muti Italian Opera Academy per giovani direttori d'orchestra, maestri collaboratori e cantanti si è svolta al Teatro Alighieri di Ravenna e ha visto la partecipazione di giovani talenti musicali e di un pubblico di appassionati provenienti da tutto il mondo. Obiettivo della Riccardo Muti Italian Opera Academy è quello di trasmettere l'esperienza e gli insegnamenti del Maestro ai giovani musicisti e far comprendere in tutta la sua complessità il cammino che porta alla realizzazione di un'opera.

Alla prima edizione, dedicata a *Falstaff*, hanno fatto seguito le Academy su *La traviata* nel 2016 (anche a Seoul, oltre che a Ravenna), *Aida* nel 2017, *Macbeth* nel 2018, *Le nozze di Figaro* nel 2019, *Rigoletto* a marzo 2019 per la prima Italian Opera Academy a Tokyo, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* nel 2020, *Macbeth* nuovamente a Tokyo ad aprile 2021, *Nabucco* nel 2021 a Milano, per la prima volta in collaborazione con Fondazione Prada, *Messa da Requiem* di Verdi a Ravenna nel 2022, *Un ballo in maschera* a Tokyo nel marzo 2023 e la *Norma* di Vincenzo Bellini nuovamente in Fondazione Prada nel novembre 2023 (www.riccardomutioperacademy.com).

www.riccardomuti.com

Philharmonic and Honourary Director for Life of the Rome Opera House. In 2012 he was awarded the Grand Cross of St Gregory the Great by His Holiness Pope Benedict XVI, and in 2016 he received the Gold and Silver Star of the Order of the Rising Sun from the Japanese government. In 2021, Riccardo Muti received the Decoration of Honour in Gold for Services to the Republic, the most important award the Austrian state bestows on those who do not hold an institutional position. He was also appointed Foreign Honourary Member of the Russian Academy of Arts. In 2015, the Maestro's dream of dedicating himself more to the training of young musicians was realised: the first edition of the Riccardo Muti Italian Opera Academy for young conductors, répétiteurs and singers was held at the Teatro Alighieri in Ravenna, attended by young musical talents and an audience of enthusiasts from all over the world. The aim of the Riccardo Muti Italian Opera Academy is to pass on to young musicians the Maestro's experience and teachings, helping them understand the complex steps that lead to the creation of an opera for the stage. The first edition, dedicated to Verdi's *Falstaff*, was followed by a second edition on *Traviata* in 2016 (later repeated in Seoul, in addition to Ravenna), then *Aida* in 2017, *Macbeth* in 2018, *The Marriage of Figaro* in 2019, *Rigoletto* in March 2019 for the first Italian Opera Academy in Tokyo, *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci* in 2020, *Macbeth* again in Tokyo in April 2021, *Nabucco* in 2021 in Milan, for the first time in collaboration with Fondazione Prada, Verdi's *Messa da Requiem* in Ravenna in 2022, *Un ballo in maschera* in Tokyo in March 2023 and Vincenzo Bellini's *Norma* again at the Fondazione Prada in November 2023 (www.riccardomutioperacademy.com).

www.riccardomuti.com



© Anton Weit

Ildar Abdrazakov

After the award of the “Maria Callas” Prize in Parma, and a debut at La Scala in 2001, at the

age of twenty-five, Ildar Abdrazakov made a name for himself in the world’s major theatres, including the New York’s Metropolitan, the Vienna State Opera, the Royal Opera House in London, Paris National Opera, Munich’s Bavarian State Opera, the Gran Teatro del Liceu in Barcelona, and the Opera Houses in San Francisco, Washington and Los Angeles. Also an active concert artist, he has performed at the BBC Proms in London, the Carnegie Hall in New York, and with leading international orchestras, including the Chicago Symphony Orchestra and the Vienna Philharmonic.

Born in 1976 in Ufa, Russia, where he studied at the Institute of Arts, Abdrazakov won several competitions, including the Moscow Grand Prix “Irina Arkipova”, and the “Glinka”, “Rimsky-Korsakov” and “Elena Obratzova” International Competitions. In 1998 he became a soloist of the Mariinsky Theatre in St. Petersburg, where he made his debut in the title role of *The Marriage of Figaro*. Abdrazakov has performed with such conductors as Valerij Gergiev, Sir Antonio Pappano, James Levine, Yannick Nézet-Séguin, Gianandrea Noseda, Bertrand de Billy, Riccardo Frizza and Riccardo Chailly. With Riccardo Muti he collaborated in the concert for the reopening of La Scala in 2004, then starred as Moses in Rossini’s *Moïse et Pharaon*, a role in which he made his debut at the Salzburg Festival in 2009, once again under Muti’s baton. His recording of Verdi’s *Requiem*, conducted by Muti with the Chicago Symphony Orchestra, won him a Grammy Award. In 2021, Abdrazakov opened the season at La Scala as Banquo in *Macbeth*, and the following year he sang in the title role of *Boris Godunov*. In the past season, he also performed as Mephistopheles in Berlioz’s *Damnation de Faust* at the San Carlo in Naples, and as Don Basilio in *The Barber of Seville* at the Monte Carlo Opera. Abdrazakov has numerous recordings to his credit, publishing exclusively with Deutsche Grammophon since 2017.

Appreciated as an interpreter of Verdi and of Russian composers, he also recorded Cherubini’s *Mass* with Riccardo Muti and the Bavarian Radio Orchestra (Emi Classics). Committed to the promotion of young Russian talents, Abdrazakov organises festivals and masterclasses, and has been the Artistic Director of the “Elena Obratzova” International Academy of Music since 2014.

Dopo il debutto alla Scala, nel 2001, a venticinque anni, a seguito della vittoria del Premio “Maria Callas” a Parma, si è affermato nei principali teatri del mondo tra cui Metropolitan di New York, Staatsoper di Vienna, Royal Opera House di Londra, Opera di Parigi e di Monaco, Gran Teatro del Liceu di Barcellona, Opera di San Francisco, Washington e Los Angeles. Attivo anche come concertista, si è esibito ai BBC Proms di Londra e alla Carnegie Hall di New York, nonché con importanti orchestre internazionali come la Chicago Symphony e la Filarmonica di Vienna.

Nato nel 1976 a Ufa, in Russia, dove ha studiato presso l’Istituto delle Arti della sua città, ha vinto diversi concorsi quali il I Concorso televisivo Grande Premio di Mosca “Irina Arkipova”, il “Glinka”, il “Rimskij-Korsakov” e il Gran Prix “Elena Obratzova”. Nel 1998 è entrato a far parte dei Solisti del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo dove ha debuttato interpretando il ruolo del protagonista nelle Nozze di Figaro. Si è esibito con direttori quali Valerij Gergiev, Sir Antonio Pappano, James Levine, Yannick Nézet-Séguin, Gianandrea Noseda, Bertrand de Billy, Riccardo Frizza e Riccardo Chailly. Con Riccardo Muti ha collaborato nel concerto per la riapertura del Teatro alla Scala nel 2004, ed è stato Mosè in *Moïse et Pharaon* di Rossini, ruolo in cui, sempre con Muti, ha debuttato al Festival di Salisburgo nel 2009. L’incisione del Requiem di Verdi con la Chicago Symphony Orchestra diretta da Muti a cui ha partecipato ha vinto un Grammy Award. Nel 2021 ha aperto la stagione della Scala come Banquo in *Macbeth* e l’anno successivo nella medesima occasione vi ha interpretato il ruolo del protagonista in *Boris Godunov*. Nella scorsa stagione si è esibito anche come Mefistofele nella *Damnation de Faust* di Berlioz al San Carlo di Napoli e come Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* all’Opera di Montecarlo. Ha all’attivo numerose incisioni discografiche e dal 2017 pubblica esclusivamente con Deutsche Grammophon. Apprezzato come interprete verdiano ma anche di compositori russi, ha inciso inoltre la Messa di Cherubini con Riccardo Muti sul podio dell’Orchestra della Radio Bavarese (Emi Classics). Attento alla promozione di giovani talenti in Russia, organizza festival e masterclass e dal 2014 è direttore artistico della Elena Obratzova International Academy of Music.

Elisa Balbo

Soprano, laureata col massimo dei voti al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, si esibisce a livello nazionale e internazionale in teatri e festival quali Enescu Festival, Arena di Verona, Teatro Filarmonico di Verona, Carlo Felice di Genova, Wiener Konzerthaus di Vienna, Ravenna Festival, Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Bellini di Catania, Bunka Mura di Tokyo, International Music Hall di Mosca, Teatro Grande Rubinstein Rimskij-Korsakov di San Pietroburgo, Festival Rossini in Wildbad, Ljubljana Festival, Teatro dell’Opera di Roma, La Fenice di Venezia.

Affronta un vasto repertorio che include, tra gli altri, Rossini (*Maometto II*, *Moïse et Pharaon*, *Tancredi*, *Petite Messe Solennelle*, *Stabat Mater*), Mozart (*Susanna nelle Nozze di Figaro*, *Requiem*), Schumann (*Margherita in Scene dal Faust*), Verdi (*Otello*, *Alice in Falstaff*), Puccini (*Mimi e Musetta nella Bohème*, *Liù in Turandot*), Bizet (*Micaela in Carmen*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Giordano (*Siberia*), Gomez (*Contessa nello Schiavo*) Lehar (*Hanna nella Vedova allegra*), Bernstein (*Trouble in Tahiti*).

Ha collaborato con i direttori più importanti: tra essi spicca Riccardo Muti. Fra le incisioni discografiche si ricordano *Maometto II* e *Moïse et Pharaon* di Rossini per Naxos e *Lo schiavo* di Gomes per Dynamic. Nel 2022 esce, per Illiria Lunaria, il suo primo album solistico: arie da camera, insieme al pianista Michele D’Elia.



@ Fabio Anselmi

Soprano Elisa Balbo graduated with top marks from the “Giuseppe Verdi”

Conservatory in Milan. She has performed nationally and internationally in major theatres and festivals, including: Enescu Festival, Arena di Verona, Teatro Filarmonico in Verona, Carlo Felice in Genoa, Wiener Konzerthaus in Vienna, Ravenna Festival, Teatro Lirico in Cagliari, Teatro Bellini in Catania, Bunka Mura in Tokyo, International Music Hall in Moscow, Great Rubinstein Rimskij-Korsakov Theatre in St. Petersburg, Rossini Festival in Wildbad, Ljubljana Festival, Rome Opera House, La Fenice in Venice.

Balbo’s repertoire includes, among others, Rossini (*Maometto II*, *Moïse et Pharaon*, *Tancredi*, *Petite Messe Solennelle*, *Stabat Mater*), Mozart (*The Marriage of Figaro* in the role of Susanna, *Requiem*), Schumann (*Scenes from Goethe’s Faust* in the role of Gretchen), Verdi (*Otello*, *Falstaff* in the role of Alice), Puccini (*Bohème* in the roles of Mimi and Musetta; *Turandot* in the role of Liù), Bizet (*Carmen* in the role of Micaëla), Leoncavallo (*Pagliacci*), Giordano (*Siberia*), Gomes (as the Countess in *The Slave*) Lehar (*The Merry Widow* in the role of Hanna), and Bernstein (*Trouble in Tahiti*).

Her collaborations include some leading conductors, including Riccardo Muti. Notable among her recordings are Rossini’s *Maometto II* and *Moïse et Pharaon* (Naxos Records) and Gomes’s *The Slave* (Dynamic). In 2022, the Illiria record label released her first solo album, *Lunaria. Songs to the Moon*, with pianist Michele D’Elia.



Cuban-American soprano Monica Conesa was awarded the First Prize at the “Fausto

Ricci” International Opera Singing Competition, presided over by José Carreras, in Viterbo in 2021. In the same year she won the First Prize at the “Maria Caniglia” International Singing Competition in Sulmona.

At present, she continues her vocal training under Mauricio Trejo at the International School of the Voice, with the collaboration of Francisco Araiza. Her international debut came at the age of just twenty-six at the Arena di Verona, where she sang in the title role in Verdi’s *Aida* for the 99th Opera Festival 2022, conducted by Marco Armiliato.

In the 2022 opera season of the Teatro Filarmonico, she made her debut in the title role of Ponchielli’s *Gioconda*. She returned to the same theatre in the 2023 season, once again in the role of *Aida*, which she also performed in Verona. She then made her debut in Tomás Bretón’s *Dolores* at the Oviedo Theatre, and performed in the “Roads of Friendship” concert in Ravenna and Jerash under the baton of Riccardo Muti.

Monica Conesa

Soprano cubano-americano, nel 2021 si aggiudica il Primo premio al Concorso internazionale di canto lirico “Fausto Ricci” di Viterbo, presieduto da José Carreras, e nello stesso anno il Primo premio al Concorso di canto internazionale “Maria Caniglia” di Sulmona.

Attualmente, prosegue la preparazione artistica presso l’International School of the Voice sotto la guida di Mauricio Trejo e la collaborazione di Francisco Araiza.

Fa il suo debutto internazionale a soli ventisei anni all’Arena di Verona nel ruolo principale in *Aida* di Verdi per il 99° Opera Festival 2022, diretta da Marco Armiliato.

Per la stagione lirica 2022 al Teatro Filarmonico esordisce come protagonista nella *Gioconda* di Ponchielli. Ritorna poi nello stesso teatro in occasione della stagione 2023 di nuovo nel ruolo di *Aida*, che ricopre anche a Verona. Debutterà nella *Dolores* di Tomás Bretón al Teatro di Oviedo e si esibirà nel concerto delle Vie dell’Amicizia a Ravenna e Jerash sotto la bacchetta di Riccardo Muti.

Vittorio De Campo



Nato a Tirano (Sondrio) nel giugno 1992, ha ricevuto numerosi riconoscimenti in vari concorsi internazionali, tra cui, nel 2022, Premio per la migliore voce di basso e Premio del pubblico al XIV Concorso “Giulio Neri”; Premio del pubblico e Premio speciale “Concert Dzintaru Koncertzāle Jumala” al Concorso “Hans Gabor Belvedere”; Terzo premio al Concorso “Scuola dell’Opera Italiana Fiorenza Cedolins”; Primo premio sia al Concorso “Marmo all’opera” che al Concorso internazionale “Magda Olivero”. Eppoi, nel 2023, Primo premio al Concorso “Giuditta Pasta” e Premio Opera de Las Palmas che gli è valso un contratto per la stagione 2023-2024.

Oltre al debutto in *Tosca* al Festival Puccini di Torre del Lago, nella Trilogia d’autunno 2019 di Ravenna Festival interpreta il ruolo di Ramfis in *Aida* e quello di Oroveso in *Norma*, in entrambi i casi per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Partecipa alla Riccardo Muti Italian Opera Academy del 2022, come Gran Sacerdote di Belo in *Nabucco*, esibendosi a Milano, Rimini e Ravenna. Lo stesso anno si esibisce anche alle Domstufen Festspiele di Erfurt.

È solista nel Requiem di Verdi presso la Radio Televisione di Tirana in Albania, diretto da Jacopo Sipari di Pescasseroli.

Nel 2023, interpreta Colline nella *Bohème* a Ravenna e Rimini, e Mefistofele nella *Damnation de Faust* di Berlioz alle DomStufen di Erfurt; dello stesso anno è il debutto all’Arena di Verona nel ruolo del Re in *Aida*, diretto da Daniel Oren e con la regia di Stefano Podda.

Al Teatro Massimo di Palermo si esibisce come Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart diretto da Riccardo Muti e per la regia di Chiara Muti.

Born in Tirano (Sondrio) in June 1992, Vittorio De Campo has received numerous awards in

various international competitions, including the Best Bass Voice Award and the Audience Prize at the XIV “Giulio Neri” Competition (both in 2022); the Audience Prize and the Special Prize “Concert Dzintaru Koncertzāle Jumala” at the “Hans Gabor Belvedere” Competition; the Third Prize at the “Scuola dell’Opera Italiana Fiorenza Cedolins” Competition; and the First Prizes at the “Marmo all’opera” Competition and the “Magda Olivero” International Competition. These were followed, in 2023, by the First Prize at the “Giuditta Pasta” Competition and the “Opera de Las Palmas” Prize, which earned him a contract for the 2023-2024 season.

In addition to his debut in *Tosca* at the Puccini Festival in Torre del Lago, in 2019 De Campo sang as Ramfis in *Aida* and Oroveso in *Norma*, both directed by Cristina Mazzavillani Muti for the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival. As the High Priest of Bel in *Nabucco*, he took part in the Riccardo Muti Italian Opera Academy 2022, performing in Milan, Rimini and Ravenna. That same year, he also performed at the DomStufen Festspiele in Erfurt.

He was the soloist in Verdi’s *Requiem*, conducted by Jacopo Sipari di Pescasseroli on the Radio TV of Tirana, Albania. In 2023, he was Colline in *Bohème* (Ravenna and Rimini), and Mephistopheles in Berlioz’s *Damnation de Faust* (DomStufen, Erfurt). In the same year, he debuted at the Arena di Verona as the King in *Aida*, conducted by Daniel Oren and directed by Stefano Podda.

At the Teatro Massimo in Palermo he performed as the Commendatore in Mozart’s *Don Giovanni*, conducted by Riccardo Muti and directed by Chiara Muti.



© Alessia Belverato

Isabel De Paoli

Isabel De Paoli undertook her vocal studies with Gabriella Rossi, and obtained

a diploma in opera singing and a second-level degree from the Conservatory of Pavia. She attended vocal technique masterclasses with Claudio Desderi, Bernadette Manca di Nissa, Rockwell Blake and Luciana Serra. Her debut as Maddalena in *Rigoletto* was soon followed by the roles of Lola in *Cavalleria rusticana*; the Abbess and the Princess in *Suor Angelica*; Preziosilla in *La Forza del destino*; Azucena in *Trovatore* (at the Ravenna Festival, Teatro Massimo Bellini in Catania and Teatro Verdi in Trieste); and Mrs Quickly in *Falstaff* (conducted by Riccardo Muti at the Ravenna Festival, the Teatro Massimo Bellini in Catania and the Teatro Verdi in Trieste). In addition, she sang as Marcellina in *The Marriage of Figaro* conducted by Riccardo Muti at the Rome Opera House, the Festival dei Due Mondi in Spoleto, the Ravenna Festival and the Teatro Galli in Rimini. She then was the Third Lady in *The Magic Flute* (Teatro Verdi, Trieste); Tisbe in *Cenerentola* (Lucca, Ravenna, Cosenza, Trapani and Piacenza); Zulma in *L'Italiana in Algeri* (Teatro Massimo, Palermo); Zita and the Princess in Puccini's Triptych (Teatro del Giglio, Lucca; Teatro Alighieri, Ravenna, and Rome Opera House); Madelon in *Andrea Chénier* (Teatro Verdi, Trieste); Teresa in Bellini's *Sonnambula* (Teatro delle Muse, Ancona and on a French tour at Opera du Massy, Compiègne and Liège); Amneris in *Aida* (at the Opera House of Astana, Kazakhstan, on the 10th anniversary of the theatre's inauguration). Her symphonic repertoire includes the solo part in Manuel De Falla's *Seven Spanish Folksongs*; Beethoven's Ninth Symphony; Mozart's *Coronation Mass* and *Requiem*; Rossini's *Petite Messe Solennelle*; and Verdi's *Requiem Mass* (conducted by Riccardo Muti in Ravenna, Teatro Galli in Rimini, Milan and Bologna). In the same *Requiem*, she also performed at the Sofia National State Opera and Ballet, and at the Theatro Municipal in São Paulo, Brazil, for her South American debut.

Intraprende lo studio del canto lirico con Gabriella Rossi e consegue il diploma in canto lirico e la laurea di secondo livello presso il Conservatorio di Pavia. Frequenta masterclass di tecnica vocale con Claudio Desderi, Bernadette Manca di Nissa, Rockwell Blake e Luciana Serra.

Debutta come Maddalena in *Rigoletto*, seguono poi Lola in *Cavalleria rusticana*; Badessa e Zia Principessa in *Suor Angelica*; Preziosilla nella *Forza del destino*; Azucena nel *Trovatore* a Ravenna Festival, Teatro Massimo Bellini di Catania e Teatro Verdi di Trieste; Mrs Quickly nel *Falstaff* diretto da Riccardo Muti di nuovo a Ravenna Festival, Teatro Campoamor di Oviedo e a Lucca, Piacenza, Savona, Catania, nei teatri di Reggio Emilia, Ferrara e Ancona e al Savonnlina Opera Festival in Finlandia. Inoltre, Marcellina nelle *Nozze di Figaro* al Teatro dell'Opera di Roma, Festival dei Due Mondi di Spoleto, Ravenna Festival e Teatro Galli di Rimini diretta da Muti; Terza Dama nel *Flauto magico* al Teatro Verdi di Trieste; Tisbe nella *Cenerentola* a Lucca, Ravenna, Cosenza, Trapani e Piacenza; Zulma nell'*Italiana in Algeri* al Massimo di Palermo; Zita e Zia Principessa nel Trittico pucciniano a Lucca, Ravenna e Roma; Madelon in *Andrea Chénier* al Teatro Verdi di Trieste; Teresa nella *Sonnambula* di Bellini al Teatro delle Muse di Ancona e in tournée in Francia (Opera du Massy, Compiègne e Liège); Amneris in *Aida* al Teatro dell'Opera di Astana in occasione dei festeggiamenti del 10^o anniversario dell'inaugurazione del teatro kazako.

Nel repertorio sinfonico interpreta la parte solistica nelle *Siete Canciones Populares Espanolas* di Manuel De Falla e canta in *Nona Sinfonia* di Beethoven; *Messa dell'Incoronazione* e *Requiem* di Mozart; *Petite Messe Solennelle* di Rossini; *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Riccardo Muti a Ravenna, Rimini, Milano e Bologna. Lo stesso *Requiem* la porta alla Sofia National State Opera e Ballet e al suo debutto in Sud America al Theatro Municipal a San Paolo in Brasile.

Francesca Di Sauro



Ha intrapreso gli studi musicali al Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli per poi formarsi all’Accademia del Maggio Musicale Fiorentino e perfezionarsi sotto la guida di Donata D’Annunzio Lombardi.

Nel 2018 ha vinto il Concorso As.Li.Co per il ruolo di Carmen in Opera Domani. Si è esibita in importanti palcoscenici tra cui Teatro alla Scala, Arena di Verona, Regio di Torino, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Festival Belcanto di Wildbad, Teatro Colón di Buenos Aires.

Per la direzione di Riccardo Muti, ha interpretato Santuzza in *Cavalleria rusticana*, Despina in *Così fan tutte*, Fenena in *Nabucco* e Zerlina in *Don Giovanni*. Ha debuttato alla Scala nel ruolo di Zulma nell’*Italiana in Algeri* e, nel 2023, vi è tornata per interpretare i ruoli di Giulietta e La Voix in *Les Contes d’Hoffmann*, diretta da Frédéric Chaslin, con la regia di Davide Livermore, nonché come Bersi in *Andrea Chénier*, diretta da Marco Armiliato. In seguito, ha interpretato Zaida nel *Turco in Italia* al Teatro Colón di Buenos Aires, diretta da Jordi Bernàcer, per la regia di Pablo Maritano, e Zerlina in *Don Giovanni*, diretta da Riccardo Muti con la regia di Chiara Muti al Teatro Massimo di Palermo.

Infine negli scorsi mesi ha interpretato il ruolo del titolo in *Carmen* al Festival Opera im Steinbruch, in Austria, con la regia di Arnaud Bernard.

È vincitrice di importanti concorsi internazionali quali “Giuditta Pasta”, “Franca Mattiucci”, “Beppe De Tomasi”, “Bellano” e “Marmo all’opera”.

Francesca Di Sauro undertook her musical studies at the “San Pietro a Majella”

Conservatory in Naples, then completed her training at the Accademia del Maggio Musicale Fiorentino and specialised under Donata D’Annunzio Lombardi.

In 2018, she won the As.Li.Co Competition in the title role of *Carmen* for Opera Domani. She has performed on such important stages as Teatro alla Scala, Arena di Verona, Regio di Torino, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Belcanto Festival in Wildbad, and Teatro Colón in Buenos Aires.

Under the baton of Riccardo Muti she performed in the roles of Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Despina (*Così fan tutte*), Fenena (*Nabucco*) and Zerlina (*Don Giovanni*). Di Sauro made her debut at La Scala in the role of Zulma in *L’Italiana in Algeri*, and returned there in 2023 in the roles of Giulietta and La Voix in *Les Contes d’Hoffmann*, conducted by Frédéric Chaslin and directed by Davide Livermore, and in the role of Bersi in *Andrea Chénier*, conducted by Marco Armiliato. She then was Zaida in *Il Turco in Italia*, conducted by Jordi Bernàcer and directed by Pablo Maritano at the Teatro Colón in Buenos Aires, and sang in the role of Zerlina in *Don Giovanni*, conducted by Riccardo Muti and directed by Chiara Muti at the Teatro Massimo in Palermo.

More recently, she has performed the title role in *Carmen* at the Oper im Steinbruch festival, in Austria, directed by Arnaud Bernard.

She is the winner of several important international competitions like “Giuditta Pasta”, “Franca Mattiucci”, “Beppe De Tomasi”, “Bellano” and “Marmo all’opera”.



© Todd Rosenberg

Rosa Feola made her debut in 2009 under the baton of Kent Nagano in the role of Corinna in

Il Viaggio a Reims at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, where she perfected her skills at the Opera Studio headed by Renata Scotto. The following year, she won the Operalia Competition chaired by Plácido Domingo at the Teatro alla Scala.

The first roles in her career saw her perform as Inez in Mercadante's *I due Figaro* at the Ravenna and Salzburg Festivals, the Teatro Real in Madrid and the Colón in Buenos Aires, conducted by Riccardo Muti, with whom she started a long collaboration. And it was precisely with Muti and the Chicago Symphony Orchestra that Feola made her U.S. debut: in Orff's *Carmina Burana* at the Millennium Park, Chicago, and in the opening concert of the Carnegie Hall season in New York.

Feola's most recent engagements have seen her starring in *Traviata* (La Fenice), *Rigoletto* (Arena di Verona and Metropolitan, New York), Mozart's *Mass in C minor* (Accademia di Santa Cecilia, and previously performed at the Salzburg Festival).

She has also performed in the roles of Liù in *Turandot* (Zurich), and Norina in *Don Pasquale* (in Hamburg, and then in a new production conducted by Riccardo Chailly and directed by Davide Livermore at La Scala). She then was Fiorilla in *Il Turco in Italia* (La Scala), and Susanna in *The Marriage of Figaro* (La Scala, and then Venice, the Wiener Staatsoper and on tour in Japan with the Wiener Philharmoniker conducted by Muti).

In Milan, she also featured as Adina in *L'elisir d'amore*, as Ninetta in *La gazza ladra* (a role in which she debuted in 2017), and in the opening concert of the 2020-2021 season *A riveder le stelle*, conducted by Riccardo Chailly.

Feola then took part in the show entitled *Il suono della bellezza* (2021), a collaboration between the Rome Opera House and the Galleria Borghese, broadcast by Rai Cultura. Also for the Rome Opera House she was Gilda in the opera/film *Rigoletto al Circo Massimo*, conducted by Daniele Gatti and directed by Damiano Michieletto, filmed by Rai and presented at the Rome Film Festival in 2021. In 2017 and 2021, she took part in the New Year's Concert at La Fenice under the batons of Francesco Luisi and Daniel Harding respectively.

To her credit are several recordings, including Beethoven's *Missa Solemnis* at the Salzburg Festival 2021 with the Vienna Philharmonic conducted by Riccardo Muti.

Rosa Feola

Nel 2009 debutta sotto la bacchetta di Kent Nagano come Corinna nel *Viaggio a Reims*, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia dove si perfeziona all'Opera Studio diretta da Renata Scotto. Mentre l'anno successivo vince il Concorso Operalia presieduto da Plácido Domingo al Teatro alla Scala.

Agli esordi, interpreta Inez ne *I due Figaro* di Mercadante a Ravenna Festival, Festival di Salisburgo, Teatro Real di Madrid e Colón di Buenos Aires, diretta da Riccardo Muti con il quale avvia una lunga collaborazione. Proprio con Muti e la Chicago Symphony Orchestra debutta infatti negli Stati Uniti interpretando i *Carmina Burana* di Orff al Millennium Park di Chicago e prende parte all'apertura della stagione concertistica della Carnegie Hall di New York.

Gli impegni più recenti la vedono protagonista di *Traviata* alla Fenice, *Rigoletto* all'Arena di Verona e al Metropolitan di New York, *Messa in do minore* di Mozart all'Accademia di Santa Cecilia eseguita precedentemente anche al Festival di Salisburgo; inoltre, nei ruoli di Liù in *Turandot* a Zurigo, e di Norina in *Don Pasquale* ad Amburgo, ruolo che interpreta anche alla Scala in una nuova produzione diretta da Riccardo Chailly per la regia di Davide Livermore. Alla Scala poi è Fiorilla nel *Turco in Italia* e Susanna nelle *Nozze di Figaro*, ruolo rivestito anche a Venezia e alla Wiener Staatsoper oltre che in un tour in Giappone con i Wiener Philharmoniker diretti da Muti.

A Milano è ancora Adina nell'*Elisir d'amore*, Ninetta nella *Gazza ladra*, al suo debutto nel 2017, e prende parte al Concerto di inaugurazione della stagione 2020-2021 *A riveder le stelle* diretto da Riccardo Chailly.

Partecipa allo spettacolo intitolato *Il suono della bellezza* (2021), frutto della collaborazione tra il Teatro dell'Opera di Roma e la Galleria Borghese, ripreso da Rai Cultura. Sempre per l'Opera di Roma è Gilda nell'opera/film *Rigoletto* al Circo Massimo, direzione di Daniele Gatti, regia di Damiano Michieletto, con ripresa Rai e partecipazione al Festival del Cinema di Roma 2021. Nel 2017 e nel 2021 partecipa al Concerto di Capodanno del Teatro La Fenice sotto la bacchetta rispettivamente di Francesco Luisi e Daniel Harding.

Al suo attivo varie incisioni discografiche, tra cui la *Missa Solemnis* di Beethoven al Festival di Salisburgo 2021 con i Wiener Philharmoniker diretti da Riccardo Muti.

Lidia Fridman



Compie i primi studi musicali e vocali presso l'Accademia "Elena Obraztsova" di San Pietroburgo, diplomandosi in seguito al Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia.

Attualmente si perfeziona con Paoletta Marrocu.

Debutta al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca come protagonista di *Ecuba* di Nicola Manfroce, in prima esecuzione mondiale in tempi moderni, nella nuova produzione di Pier Luigi Pizzi, diretta da Sesto Quatrini.

Interpreta *Norma* alla Monnaie di Bruxelles nella nuova produzione di Christophe Coppens e successivamente al Teatro Regio di Torino con la direzione di Francesco Lanzillotta; *Lucrezia Borgia* al Teatro Verdi di Trieste con la regia di Andrea Bernard e al Mupa Festival diretta da Andriy Yurkevyc; *L'Ange de Nisida* nel ruolo della protagonista Sylvia al Festival Donizetti di Bergamo, regia di Francesco Micheli e direzione di Jean-Luc Tingaud – ruolo che le è valso la nomina di Giovane Artista rivelazione dell'anno agli International Opera Awards 2021.

Nel 2021 ha debutta il ruolo di Mina nell'*Aroldo* di Verdi al Teatro Galli di Rimini, Tat'jana nell'*Evgenij Onegin* allo Staatsoper di Hannover e Donna Elvira nel *Don Giovanni* alla Deutsche Oper di Berlino.

Di rilievo è stata la nuova produzione di *Macbeth* di Verdi firmata da Pierluigi Pizzi, che l'ha vista esordire come Lady.

Lidia Fridman completed her early musical and vocal studies at the "Elena Obraztsova"

Academy in St. Petersburg, and then she graduated from the "Benedetto Marcello" Conservatory in Venice. At present she is specialising with Paoletta Marrocu. Her debut was at the Valle d'Itria Festival in Martina Franca, where she was the protagonist in the modern-times premiere of Nicola Manfroce's *Ecuba*, a new production by Pier Luigi Pizzi conducted by Sesto Quatrini.

Fridman starred in *Norma* at the Monnaie, Brussels, in a new production by Christophe Coppens, and later at the Teatro Regio di Torino under the baton of Francesco Lanzillotta; she was *Lucrezia Borgia* at the Teatro Verdi, Trieste, directed by Andrea Bernard, and at the Mupa Festival conducted by Andriy Yurkevyc. She then was *Sylvia*, the protagonist of Donizetti's *L'Ange de Nisida*, directed by Francesco Micheli and conducted by Jean-Luc Tingaud at the Donizetti Festival in Bergamo: this role earned her a nomination as Young Artist of the Year at the International Opera Awards 2021.

In 2021, Fridman debuted in the roles of Mina in Verdi's *Aroldo* (Teatro Galli, Rimini), Tatyana in *Eugene Onegin* (Staatsoper, Hannover), and Donna Elvira in *Don Giovanni* (Deutsche Oper, Berlin). A significant highlight in her career was Pierluigi Pizzi's new production of Verdi's *Macbeth*, where she made her debut as Lady Macbeth.



Adriano Gramigni

After graduating in opera singing from the “Arrigo Boito” Conservatory in

Parma, where he studied under Lelio Capilupi, Adriano Gramigni took singing masterclasses with Elisabeth Norberg Schulz, Fiorenza Cedolins, Sonia Ganassi, Giacomo Prestia, Bruno De Simone and Roberto Frontali. He then continued his study of vocal chamber music with Reiko Sanada, and attended masterclasses with Detlef Roth, Filippo Francis Faes, Guido Salvetti and Lorna Windsor.

In 2014, he came first at the “Franco Federici” International Singing Competition in Parma, and at the same time he obtained the “ParmaLirica” Prize. He was also the winner of the “Prato Iva Pacetti” Award.

Gramigni has performed in prestigious theatres and festivals such as La Scala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Regio di Parma, Massimo di Palermo, Auditorium Rai di Torino, Teatro Luciano Pavarotti di Modena, Municipale di Piacenza, Valli di Reggio Emilia, Galli di Rimini, Goldoni di Livorno, Teatro del Giglio di Lucca, Comunale di Ferrara, the Puccini Festival in Torre del Lago, the Verdi Festival in Parma, and the Maggio Musicale Fiorentino.

Gramigni has performed on tour in Spain and France, and has collaborated with such conductors as Riccardo Muti, Zubin Mehta, Fabio Luisi, Jordi Bernacer, Jonathan Webb, Francesco Ivan Ciampa, Federico Maria Sardelli. His collaborations with directors include Pier Luigi Pizzi, Hugo de Ana, Leo Muscato, Marco Tullio Giordana, and Denis Krief among others.

Laureatosi in canto lirico al Conservatorio “Arrigo Boito” di Parma studiando con Lelio Capilupi, ha frequentato masterclass di canto con Elisabeth Norberg Schulz, Fiorenza Cedolins, Sonia Ganassi, Giacomo Prestia, Bruno De Simone e Roberto Frontali. Ha inoltre approfondito lo studio della musica vocale da camera con Reiko Sanada e frequentando masterclass con Detlef Roth, Filippo Francis Faes, Guido Salvetti e Lorna Windsor.

Nel 2014, si è classificato primo al Concorso internazionale di canto “Franco Federici” di Parma, vincendo in contemporanea il Premio “ParmaLirica”. È inoltre vincitore del Premio “Prato Iva Pacetti”.

Si è esibito in teatri e festival prestigiosi come Teatro alla Scala, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Regio di Parma, Massimo di Palermo, Auditorium Rai di Torino, Teatro Luciano Pavarotti di Modena, Municipale di Piacenza, Valli di Reggio Emilia, Galli di Rimini, Goldoni di Livorno, Teatro del Giglio di Lucca, Comunale di Ferrara, Festival Pucciniano di Torre del Lago, Festival Verdi di Parma, Festival del Maggio Musicale Fiorentino. Ed ha cantato in tournée in Spagna e Francia.

Tra i direttori con cui ha collaborato spiccano Riccardo Muti, Zubin Mehta, Fabio Luisi, Jordi Bernacer, Jonathan Webb, Francesco Ivan Ciampa, Federico Maria Sardelli, e tra i registi Pier Luigi Pizzi, Hugo de Ana, Leo Muscato, Marco Tullio Giordana, Denis Krief.

Juliana Grigoryan



Soprano armeno, è vincitrice del Concorso “Operalia”, nel quale ha ottenuto anche il Premio del pubblico.

Si è inoltre aggiudicata: il Gran Premio nel Concorso internazionale “Stanislaw Moniuszko”, il Premio “Marcella Sembrich-Kochańska” riservato al finalista più giovane e il Premio dell’Istituto culturale “Katowice City Of Gardens – Krystyna Bochenek”.

Laureata al Conservatorio di Stato di Erevan e membro dello Young Artist Opera Programme dello stesso Conservatorio, si è esibita con Orchestra Sinfonica Nazionale e Orchestra Nazionale da Camera dell’Armenia, Orchestra Filarmonica Armena (con la quale è stata in tournée nella Repubblica Ceca e in Italia).

Con quelle stesse orchestre, nel 2021, ha eseguito il *Magnificat* di Bach e si è esibita nella Nona Sinfonia di Beethoven.

Ha concluso la stagione 2021-2022 debuttando nel ruolo di Zemfira in *Aleko* di Rachmaninov al Teatro Nazionale Accademico Armeno dell’Opera e del Balletto. Nel 2021 ha cantato inoltre in un concerto dedicato all’Indipendenza della Repubblica Armena, tenutosi in Piazza della Repubblica a Erevan.

Nella stagione successiva è stata impegnata in varie produzioni e ruoli, tra cui Liù in *Turandot* all’Opera Nazionale dei Paesi Bassi, *Rusalka* di Dvořák al Teatro alla Scala e Mimì nella *Bohème* a Ravenna. Si è inoltre esibita in concerto a Basilea, Budapest e Venezia e ha interpretato il *Requiem* di Verdi di nuovo a Ravenna diretta da Riccardo Muti.

In questi mesi partecipa al Lindemann Young Artist Development Programme, nell’ambito del quale debutterà al Metropolitan di New York come Liù in *Turandot*.

Armenian soprano Juliana Grigoryan is the winner of the “Operalia” Competition,

where she also obtained the Audience Award. She also won the Grand Prize in the “Stanislaw Moniuszko” International Competition, the “Marcella Sembrich-Kochańska” Prize for the youngest finalist, and the Prize of the “Katowice City of Gardens - Krystyna Bochenek” Cultural Institution.

A graduate of the Yerevan State Conservatory and a member of the Young Artist Opera Programme of the same Conservatory, Grigoryan has performed with the Armenian State Symphony Orchestra, the National Chamber Orchestra of Armenia, and the Armenian Philharmonic Orchestra (with whom she toured the Czech Republic and Italy).

With the same orchestras, in 2021 she performed Bach’s *Magnificat* and Beethoven’s Ninth Symphony. She concluded the 2021-2022 season by debuting in the role of Zemfira in Rachmaninov’s *Aleko* at the Armenian National Academic Theatre of Opera and Ballet. In 2021, she also sang in a concert dedicated to the Independence of the Armenian Republic, held in Yerevan’s Republic Square.

In the following season, she was engaged in various productions and roles, including Liù in *Turandot* (Dutch National Opera), Dvořák’s *Rusalka* (La Scala) and Mimì in *Bohème* (Ravenna). Grigoryan also performed in concerts in Basel, Budapest and Venice, and sang Verdi’s *Requiem* again in Ravenna conducted by Riccardo Muti. She has recently joined the Lindemann Young Artist Development Programme, within which she will make her debut at the Metropolitan Opera in New York as Liù in *Turandot*.



Eugénie Joneau

While she was a student at the Lyon Conservatory, under the guidance of Pierre Ribemont, Eugénie

Joneau also took courses with Françoise Pollet, Irene Kudela, Marie-Claude Papion and Antoine Palloc, and performed in Rossini's *Petite Messe Solennelle* as well as in the role of Lou in Isabelle Aboulker's *L'Homme qui titubait dans la guerre*. She specialised at the Fondation Les Treilles with such artists as Ivan Alexandre and Patrizia Ciofi, and then at the Festival Academy in Aix-en-Provence.

In 2018, she won the "Opera & Mélodie" First prize at the Mâcon International Competition, and made her debut as Third Lady in *The Magic Flute* conducted by Quentin Hindley.

A finalist at the "Ottavio Ziino" Competition in Rome, Joneau won the First Prize Discovery at the VI "Raymond Duffaut Young Hopes" Competition in Avignon, thus becoming one of the artists promoted by Génération Opéra in 2022.

In the same year, she won 5 prizes at the "Francisco Vinas" in Barcelona, was elected Opera Singer Discovery at the 29th "Victoires de la Musique", and won the Second Prize in the "Neue Stimmen" Competition in Berlin, as a result of which she performed with the Rundfunk Symphonie Orchester.

In 2019, Joneau joined the Opera Studio of the Strasbourg Opera under Vincent Monteil, and featured in Dvořák's *Rusalka* and Ravel's *L'Heure Espagnole*. Also in Strasbourg, in 2020-2021 she appeared in Humperdinck's *Hansel and Gretel*, Britten's *Death in Venice* and as Kate Pinkerton in *Madama Butterfly*.

In 2021-2022 she joined David Stern's Opera Fuoco company, with which she performed at the Opéra-Comique in Paris. She featured in *Les Fables de La Fontaine* under the baton of Roberto Kalb (Montpellier), and in Janáček's *Jenůfa* (Geneva). Finally, in 2022-2023, she sang in *The Magic Flute* (Strasbourg), Verdi's *Requiem* (Montpellier) and *Carmen* (Toüno Festival, Switzerland). She performed Mozart's *Requiem* on tour with the Toulon Opera and at the Mozart Festival in Saoû Chante. She also has an intense concert activity to her credit.

Durante gli studi al Conservatorio di Lione, sotto la guida di Pierre Ribemont, segue corsi di Françoise Pollet, Irene Kudela, Marie-Claude Papion e Antoine Palloc, e si esibisce nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini nonché nel ruolo di Lou in *L'Homme qui titubait dans la guerre* di Isabelle Aboulker.

Si perfeziona alla Fondation Les Treilles con artisti quali Ivan Alexandre e Patrizia Ciofi, e al Festival Academy di Aix-en-Provence.

Nel 2018 vince il Primo "Opera & Mélodie" al Concorso internazionale di Mâcon e debutta come Terza Dama nel *Flauto magico* diretta da Quentin Hindley.

Finalista al Concorso "Ottavio Ziino" a Roma, ottiene il Primo premio Discovery al VI Concorso "Raymond Duffaut Young Hopes" di Avignone, entrando così nel 2022 tra gli artisti promossi da Génération Opéra.

Lo stesso anno, ottiene riconoscimenti al "Francisco Vinas" di Barcellona; è eletta Opera Singer Discovery ai 29° Victoires de la Musique e vince il Secondo premio nel Concorso "Neue Stimmen" a Berlino, a seguito del quale si esibisce con la Rundfunk Symphonie Orchester.

Nel 2019 entra nell'Opera Studio dell'Opera di Strasburgo diretta da Vincent Monteil e prende parte a *Rusalka* di Dvořák e *L'Heure Espagnole* di Ravel. Sempre a Strasburgo, nel 2020-2021 si esibisce in *Hansel e Gretel* di Humperdinck, *Death in Venice* di Britten e come Kate Pinkerton in *Madama Butterfly*.

Nel 2021-2022 entra nella Compagnia Opera Fuoco di David Stern con cui si esibisce all'Opéra-Comique di Parigi. Interpreta *Les Fables de La Fontaine* sotto la bacchetta di Roberto Kalb a Montpellier e *Jenůfa* di Janáček a Ginevra.

Infine, nel 2022-2023 interpreta il *Flauto magico* a Strasburgo, *Requiem* di Verdi a Montpellier e *Carmen* al Festival di Toüno (Svizzera). Prende parte al *Requiem* di Mozart in una tournée dell'Opera di Toulon e al Mozart Festival di Saoû Chante.

Al suo attivo anche un'intensa attività concertistica.

Klodjan Kaçani

Nato in Albania e diplomato in canto classico presso l'Università delle Arti di Tirana, nel 2012 intraprende una collaborazione con il Teatro Nazionale del suo Paese e negli anni successivi debutta in diversi ruoli tra cui Peppe/Arlecchino in *Pagliacci* per la regia di Michelangelo Mazza, e Don Ottavio in *Don Giovanni* per la regia di Paolo Carbone. Nel 2017 vince il Concorso As.Li.Co per il ruolo di Tamino nel *Flauto magico*, che interpreta a Como e in varie città del Nord Italia sotto la direzione di Federico Maria Sardelli. Nello stesso anno, debutta nel ruolo di Alfredo nella *Traviata* al Teatro Nazionale d'Albania e prende parte a una nuova produzione del *Flauto magico* con Opera Nomade in tournée in Francia. Successivamente, interpreta lo stesso titolo a Catania, per la direzione di Gianluigi Gelmetti, e si esibisce nella produzione di *Adriana Lecouvreur* al Teatro Filarmonico di Verona. Nel 2020 è Eutropio in *Belisario* al Festival Donizetti di Bergamo, diretto da Riccardo Frizza, mentre nel 2021 è di nuovo Alfredo nella *Traviata* al Teatro Nazionale d'Albania. Con lo stesso ruolo debutta nel 2022 all'Opera Nazionale di Zagabria sotto la direzione di Srboljub Dinić e la regia di Hugo De Ana. Nello stesso anno si esibisce nella Messa da Requiem di Verdi diretta da Riccardo Muti al Teatro Alighieri di Ravenna.



Born in Albania and graduated in classical singing from the University of the Arts in Tirana, Klodjan Kaçani started collaborating with his country's National Theatre in 2012. In the years that followed, he debuted in several roles including Peppe/Arlecchino in *Pagliacci*, conducted by Michelangelo Mazza, and Don Ottavio in *Don Giovanni*, conducted by Paolo Carbone. In 2017, he won the As.Li.Co Competition for his Tamino in *The Magic Flute*, which he performed in Como and various cities in northern Italy under the baton of Federico Maria Sardelli. In the same year, he debuted in the role of Alfredo in *Traviata* at the National Theatre of Albania, and took part in a new production of *The Magic Flute* with Opera Nomade on tour in France. Kaçani then performed in the same role in Catania, under the baton of Gianluigi Gelmetti, and then in a production of *Adriana Lecouvreur* at the Teatro Filarmonico in Verona. In 2020 he sang as Eutropio in *Belisario* at the Donizetti Festival in Bergamo, conducted by Riccardo Frizza, while in 2021 he was again Alfredo in *Traviata* at the National Theatre of Albania. In the same role, this time conducted by Srboljub Dinić and directed by Hugo De Ana, he made his debut at the National Opera in Zagreb in 2022. In the same year he performed in Verdi's *Requiem Mass* conducted by Riccardo Muti at the Teatro Alighieri in Ravenna.



© N47 srl.

Born in Salento, Giacomo Leone graduated in Musical Heritage Studies from

the University of Salento, then completed his studies at the Conservatory of Como, obtaining a second-level academic diploma in opera singing under Patrizia Patelmo. In 2013, he took part in a contemporary opera by Francesco Libetta, *800. L'assedio di Otranto*, supervised by Franco Battiato and staged at Cantieri Teatrali Koreja, Lecce. In 2015 he sang in the role of Don Ottavio in *Don Giovanni* (Lecce, once again under Libetta's baton).

For the Ravenna Festival's Autumn Trilogy, he was Harlequin in *Pagliacci* conducted by Vladimir Ovodok (2017); Abdallo, Borsa and Roderigo in Verdi's Trilogy (*Nabucco*, *Rigoletto* and *Otello*, 2018), all directed by Cristina Mazzavillani Muti and conducted by Alessandro Benigni, Hossein Pishkar, and Nicola Paszkowski.

With As.li.Co, for the 2017-2018 season, he donned the clothes of Gastone in *Traviata* and Remendado in *Carmen*. He was Alfredo in *Traviata*, again at the Teatro Verdi in Montecatini. In 2019, he won the 70th As.li.Co Competition for his Nemorino in *L'elisir d'amore*, making his debut at the Teatro Sociale di Como, directed by Manuel Renga and conducted by Azzurra Steri.

In the 2019-2020 season, Leone was Rodolfo in Rossini's *William Tell*, and the Duke of Mantua in *Rigoletto* (Teatro Sociale di Como), a role he reprised the following year at the Teatro Menotti di Spoleto and in 2021 at the Sferisterio (Macerata), Regio (Parma) and Grande (Brescia). In 2021 he was Abdallo in *Nabucco* for Riccardo Muti's Italian Opera Academy; the following year he was again Nemorino in *L'Elisir d'amore* in Muscat, Oman, in collaboration with As.Li.Co. In 2022 he reprised Abdallo in *Nabucco* at the Arena di Verona, conducted by Daniel Oren and directed by Arnaud Bernardt, and in the 2022-2023 season he was again Gastone in *Traviata* for the Circuito Lombardo and the Fondazione Rete Lirica delle Marche.

Recent performances saw him in the roles of Second Priest and First Armoured Man in Mozart's *Magic Flute* for the Circuito Lombardo, and as the soloist in Orff's *Carmina Burana* at the Teatro Fraschini in Pavia.

Giacomo Leone

Nato in Salento, si laurea in Scienze dei Beni Musicali presso l'Università del Salento e si specializza presso il Conservatorio di Como, conseguendo il Diploma accademico di secondo livello in canto lirico nella classe di Patrizia Patelmo. Nel 2013 prende parte all'opera contemporanea *800. L'assedio di Otranto* di Francesco Libetta, supervisionata da Franco Battiato e messa in scena presso i Cantieri Teatrali Koreja di Lecce. Nel 2015 interpreta Don Ottavio nel *Don Giovanni* a Lecce di nuovo sotto la direzione di Libetta.

Per la Trilogia d'autunno di Ravenna Festival, nel 2017 è Arlecchino in *Pagliacci* sotto la bacchetta di Vladimir Ovodok; nel 2018 interpreta Abdallo, Borsa e Roderigo nella Trilogia Verdiana (*Nabucco*, *Rigoletto* e *Otello*) direzione di Alessandro Benigni, Hossein Pishkar e Nicola Paszkowski, e sempre con la regia di Cristina Mazzavillani Muti.

Per As.li.Co, nella stagione 2017-2018, interpreta Gastone nella *Traviata* e Remendado in *Carmen*. Al Teatro Verdi di Montecatini è Alfredo nella *Traviata*.

Nel 2019 vince il 70° Concorso As.li.Co per il ruolo di Nemorino nell'*Elisir d'amore* debuttando al Teatro Sociale di Como, per la regia di Manuel Renga e la direzione di Azzurra Steri.

Nella stagione 2019-2020 è Rodolfo nel *Guglielmo Tell* di Rossini e il Duca di Mantova nel *Rigoletto* al Sociale di Como, ruolo ripreso l'anno successivo al Teatro Menotti di Spoleto e nel 2021 allo Sferisterio di Macerata, Regio di Parma e Grande di Brescia. Nel 2021 è Abdallo nel *Nabucco* per l'Italian Opera Academy di Riccardo Muti; l'anno successivo è ancora Nemorino nell'*Elisir d'amore* a Muscat in Oman, in collaborazione con As. Li. Co.

Nel 2022 riprende Abdallo nel *Nabucco* all'Arena di Verona, diretto da Daniel Oren con la regia di Arnaud Bernardt e nella stagione 2022-2023 è di nuovo Gastone nella *Traviata* per il Circuito lombardo e la Fondazione Rete Lirica delle Marche. Recenti le interpretazioni di Secondo sacerdote e Primo armigero nel *Flauto magico* di Mozart nel Circuito lombardo, e il ruolo solista nei *Carmina burana* di Orff al Fraschini di Pavia.

Vittoria Magnarello



Nata a Ravenna nel 1994, a 17 anni consegue il Diploma accademico di primo livello in canto al Conservatorio di Cesena e nel 2013 si iscrive all'Accademia di arte lirica di Osimo – in quello stesso anno si diploma in flauto presso l'Istituto "Verdi" della sua città. Inoltre prende lezioni di canto lirico da Gabriella Morigi a Cesena e nel 2018 consegue la laurea magistrale in canto lirico di nuovo al Conservatorio di Cesena. Nel 2015 e 2016, a seguito del Secondo premio conquistato al Concorso internazionale "Giacinto Prandelli" di Brescia, è impegnata in diverse produzioni. Inoltre, è protagonista di numerosi concerti mozartiani, è voce solista nello *Stabat Mater inedito* di Giacomo Sellitto con l'orchestra barocca Pietà dei Turchini e successivamente interpreta Gilda in *Rigoletto* e Regina della Notte nel *Flauto magico* in Oman per la produzione "Opera domani" di As. Li. Co. Nel 2016 frequenta l'Accademia Rodolfo Celletti di Martina Franca e interpreta Celia nell'opera inedita *I baccanali* di Agostino Steffani, durante il Festival della Valle d'Itria. Nel 2017 è Donna Anna nel *Don Giovanni* al Bonci di Cesena sotto la direzione di Claudio Desderi. Nel 2019 vince il Concorso lirico al Teatro Lirico-sperimentale di Spoleto ed è borsista presso la stessa Accademia. Lo stesso anno interpreta Susanna nelle *Nozze di Figaro* in occasione dell'Italian Opera Academy di Riccardo Muti al Teatro Alighieri di Ravenna e, a seguito di quell'esperienza, si esibisce in *Nabucco* nel 2021. Nel 2020 è Gilda nel progetto/tournée *Rigoletto i misteri del teatro* di "Opera domani" per As. Li. Co e nel *Rigoletto* diretto da Marco Boemi al Teatro Nuovo di Spoleto. Nel 2021 e nel 2022 partecipa a varie produzioni barocche per la direzione di Ottavio Dantone, tra cui *Orfeo* e *Il ritorno di Ulisse in patria* al Festival Monteverdi di Cremona.

Born in Ravenna in 1994, Vittoria Magnarello obtained a first-level academic diploma in

singing from the Cesena Conservatory when she was just 17. In 2013 she enrolled at the Academy of Lyric Art in Osimo, and in the same year she graduated in flute from the "Verdi" Institute in her hometown. She also took opera singing lessons from Gabriella Morigi in Cesena, and in 2018 she obtained her master's degree in opera singing, again from the Cesena Conservatory.

In 2015 and 2016, after a Second Prize from the "Giacinto Prandelli" International Competition in Brescia, she was involved in several productions. She also starred in several Mozart concerts, was the solo voice in Giacomo Sellitto's unpublished *Stabat Mater* with the "Pietà dei Turchini" baroque orchestra, and then performed Gilda in *Rigoletto* and the Queen of the Night in *The Magic Flute* in Oman for "Opera domain" (an As.Li.Co production).

In 2016, Magnarello attended the Rodolfo Celletti Academy in Martina Franca, and performed Celia in Agostino Steffani's unpublished opera *I baccanali* (Valle d'Itria Festival). In 2017 she was Donna Anna in *Don Giovanni* at the Bonci Theatre in Cesena under the baton of Claudio Desderi. In 2019 she won the opera competition at the Teatro Lirico-Sperimentale in Spoleto, obtaining a scholarship from the same Academy. That same year, she performed Susanna in *The Marriage of Figaro* as part of Riccardo Muti's Italian Opera Academy (Teatro Alighieri, Ravenna) and, as a result of that experience, she obtained a role in *Nabucco* in 2021.

In 2020 she sang in the role of Gilda in the project/tour *Rigoletto. I misteri del teatro* by "Opera domain" for As.Li.Co, and in a production of *Rigoletto* conducted by Marco Boemi at the Teatro Nuovo in Spoleto.

In 2021 and 2022 Magnarello participated in various Baroque productions under the baton of Ottavio Dantone, including *Orfeo* and *Il ritorno di Ulisse in patria* (Monteverdi Festival, Cremona).



© Fabio Anselmini

Baritone, director and actor Luca Micheletti undertook a career in prose theatre, and soon

became the director and artistic supervisor of the Brescia-based theatre company "I Guitti". He signed several productions and acted in many major national theatres, collaborating with such masters as Luca Ronconi, Umberto Orsini and Marco Bellocchio, and obtaining some of the highest awards in this field, including the Ubu Prize (2011) and the "Pirandello" International Prize (2015). In the opera world, both as a director and as a baritone, he tackled the milestones of the repertoire, especially Verdi and Mozart: he made his debut in the role of Jago in *Otello*, staged by Cristina Mazzavillani Muti at the Ravenna Festival, and soon hit other internationally renowned stages. Among others, he starred in *Don Giovanni* at the Sydney Opera House, and *Rigoletto* at the Maggio Musicale Fiorentino; he then was Escamillo in *Carmen* and Enrico in Donizetti's *Campanello* (Teatro Lirico, Cagliari), Count Almaviva in *The Marriage of Figaro* and again Escamillo (Ravenna Festival). Micheletti has performed under the batons of important maestros including Riccardo Muti, who conducted him at the Teatro San Carlo in Naples, the Maggio Musicale Fiorentino (*Don Giovanni*) and the Spring Festival in Tokyo (*Macbeth*).

For the Ravenna Festival 2019, as both director and performer, he took part in a staging of *Carmen* for the Autumn Trilogy. The following year he featured again as director and performer in a streaming production of Stravinsky's *Histoire du soldat*, and in 2021 he authored the dramaturgy and direction of *Faust Rapsodia*.

In 2021 he was the director and protagonist of a diptych at the Carlo Felice in Genoa, featuring Pergolesi's *La serva padrona* and Bernstein's *Trouble in Tahiti*. He returned to the Carlo Felice the following season, as the performer and director of Lehar's *Merry Widow*. Micheletti opened the Covent Garden 2022 season in the title role of *Don Giovanni*, which he reprised in Turin and Palermo under Riccardo Muti, and at the Teatro del Maggio under Zubin Mehta. In the past season, he returned to Covent Garden for *Don Carlo* and to La Scala for four titles: *I vespri siciliani*, *Bohème*, *The Marriage of Figaro*, and the Christmas Concert with the *Missa in tempore belli*. Micheletti has an intense publishing activity to his credit, working as a translator, editor, curator, dramaturg and author.

Luca Micheletti

Baritono, regista e attore, intraprende la carriera nel teatro di prosa divenendo regista stabile e responsabile artistico della compagnia teatrale I Guitti di Brescia, per poi firmare creazioni e recitare per i maggiori teatri nazionali collaborando con maestri quali Luca Ronconi, Umberto Orsini, Marco Bellocchio e ottenendo i più illustri riconoscimenti del settore tra cui il Premio Ubu (2011) e il Premio Internazionale Pirandello (2015). Nell'opera lirica si confronta, sia come regista sia come baritono, con i capisaldi del repertorio in particolare verdiano e mozartiano: debutta nel ruolo di Jago nell'*Otello* messo in scena da Cristina Mazzavillani Muti a Ravenna Festival, e presto approda su altri palcoscenici di fama internazionale. Tra l'altro è Don Giovanni alla Sydney Opera House, Rigoletto al Maggio Musicale Fiorentino, Escamillo in *Carmen* ed Enrico nel donizettiano *Campanello* al Teatro Lirico di Cagliari, il Conte di Almaviva nelle *Nozze di Figaro* e ancora Escamillo a Ravenna Festival. Titoli nei quali si esibisce diretto da maestri importanti tra cui Riccardo Muti, che torna a dirigerlo al Teatro San Carlo di Napoli, al Maggio Musicale Fiorentino (*Don Giovanni*) e allo Spring Festival di Tokyo (*Macbeth*).

Per Ravenna Festival, in veste di regista e interprete, nel 2019 prende parte all'allestimento di *Carmen* nella Trilogia d'autunno, l'anno successivo è di nuovo regista e interprete per una produzione streaming dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij e nel 2021 firma elaborazione drammaturgica e regia della *Faust rapsodia*.

Nel 2021 è regista e protagonista del dittico *La serva padrona* di Pergolesi / *Trouble in Tahiti* di Bernstein per il Carlo Felice di Genova, dove torna nella stagione successiva come interprete regista della *Vedova allegra* di Lehar. Apre la stagione del Covent Garden nel 2022 come Don Giovanni e riprende il ruolo a Torino e a Palermo diretto nuovamente da Riccardo Muti e al Teatro del Maggio diretto da Zubin Mehta. Nella scorsa stagione è tornato al Covent Garden per *Don Carlo* e al Teatro alla Scala per quattro titoli: *I vespri siciliani*, *La Bohème*, *Le nozze di Figaro*, oltre alla *Missa in tempore belli* per il Concerto di Natale.

Al suo attivo un'intensa e costante attività editoriale: traduzioni, curatele, adattamenti drammaturgici e opere proprie.

Piero Pretti

Intraprende l'attività di tenore con una lunga tournée europea, nel 2006, esibendosi ne *La Bohème* come Rodolfo. Successivamente interpreta Alfredo nella *Traviata* al Teatro Pergolesi di Jesi e al Comunale di Treviso, il ruolo del titolo in *Poliuto* a Sassari, Manrico nel *Trovatore* a Ravenna e Achille nell'*Iphigénie en Aulide* andata in scena all'Opera di Roma con la direzione di Riccardo Muti.

Le stagioni 2011 e 2012 segnano una svolta nella sua carriera, portandolo a cantare, tra gli altri in *I vespri siciliani*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor* e *La traviata* al Teatro Regio di Torino, un concerto di arie verdiane diretto da Muti per Ravenna Festival, il Requiem di Verdi a Kazan, *Luisa Miller* e *Rigoletto* al Teatro alla Scala, *Madama Butterfly* alla New Zealand Opera, *Il trovatore* per NTR ZaterdagMatinee ad Amsterdam, *Rigoletto* e *La traviata* alla Wiener Staatsoper, *Rigoletto* alla Bayerische Staatsoper, alla Royal Opera House e all'Opera di Roma, *Nabucco* a Les Chorégies d'Orange e lo *Stabat Mater* di Rossini al Théâtre des Champs Elysées. Dal 2020 ad oggi, tappe fondamentali sono state la partecipazione al Requiem di Donizetti per le vittime del Covid presso il Cimitero monumentale di Bergamo, *Ariadne auf Naxos* al Festival della Valle d'Itria, *Ernani*, *Un ballo in maschera* e *Simon Boccanegra* al Festival Verdi, *Il trovatore* alla Fenice e all'Opera di Roma, *La traviata* al San Carlo, *Rigoletto* al Teatro del Maggio e alla Scala, *I vespri siciliani* alla Deutsche Oper di Berlino e *Norma* al Concertgebouw.



© Mirco Talliercio

Piero Pretti started his tenor career as Rodolfo in *Bohème* in 2006, on a long European tour.

He then sang as Alfredo in *Traviata* at the Teatro Pergolesi in Jesi and the Comunale in Treviso, and featured in the title roles of Donizetti's *Poliuto* (Sassari), Manrico in *Trovatore* (Ravenna), and Achille in *Iphigénie en Aulide*, staged at the Rome Opera House under the baton of Riccardo Muti. The 2011 and 2012 seasons marked a turning point in Piero's career, leading him to sing, among others, in: *I vespri siciliani*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor* and *Traviata* (Teatro Regio, Turin); a concert of Verdi's arias conducted by Muti for the Ravenna Festival; Verdi's *Requiem* (Kazan); *Luisa Miller* and *Rigoletto* (La Scala); *Madama Butterfly* (New Zealand Opera); *Trovatore* (NTR ZaterdagMatinee, Amsterdam); *Rigoletto* and *Traviata* (Wiener Staatsoper); *Rigoletto* (Bayerische Staatsoper, Royal Opera House and Rome Opera House); *Nabucco* (Les Chorégies d'Orange), and Rossini's *Stabat Mater* (Théâtre des Champs Elysées). From 2020 to the present, highlights have included his performances of Donizetti's *Requiem* for the victims of the Covid-19 pandemic at the Monumental Cemetery in Bergamo, *Ariadne auf Naxos* at the Valle d'Itria Festival, *Ernani*, *Un ballo in maschera* and *Simon Boccanegra* at the Verdi Festival, *Trovatore* at La Fenice and the Rome Opera House, *Traviata* at the San Carlo Theatre, *Rigoletto* at the Teatro del Maggio and La Scala, *I vespri siciliani* at the Deutsche Oper Berlin and *Norma* at the Concertgebouw.



After studying at the “Giuseppe Tartini” Conservatory in Trieste, Riccardo Rados made

his debut at a very young age with minor opera companies, tackling some of the main roles in the Italian repertoire: Alfredo in *Traviata*, Pinkerton in *Madama Butterfly*, and Riccardo in *Ballo in Maschera*.

He then took part in *Macbeth* at the Maggio Musicale Fiorentino under the baton of Riccardo Muti, and since then, he embarked on an artistic career which led him to some of the most important Italian venues, including the Arena di Verona, San Carlo in Naples, Verdi in Trieste, Maggio Musicale Fiorentino, and such international theatres as the Philharmonie in Berlin and the Stadttheater in Mainz.

Also in his repertoire are *Nabucco*, *Aida*, *Turandot*, *Aroldo*, and *Pagliacci*.

Riccardo Rados

Dopo gli studi al Conservatorio “Giuseppe Tartini” di Trieste, debutta giovanissimo con compagnie d’opera minori iniziando a misurarsi con alcuni tra i principali ruoli del repertorio italiano come Alfredo in *Traviata*, Pinkerton in *Madama Butterfly*, Riccardo nel *Ballo in maschera*.

Sotto la bacchetta di Riccardo Muti, prende parte al *Macbeth* al Maggio Musicale Fiorentino. Da quel momento intraprende una carriera artistica che lo porta a esibirsi in alcuni dei più importanti teatri italiani, tra cui Arena di Verona, San Carlo di Napoli, Verdi di Trieste, Maggio Musicale Fiorentino, e in teatri internazionali quali Philharmonie di Berlino e Stadttheater di Mainz.

Tra le opere del suo repertorio si annoverano anche *Nabucco*, *Aida*, *Turandot*, *Aroldo*, *Pagliacci*.

Evgeny Stavinsky



Nato nella città di Dubna, in Russia, da una famiglia di musicisti, nel 2003 completa gli studi universitari come cantante e direttore di coro all'Academy of Choral Art. Dal 2004 al 2005 approfondisce poi gli studi al Maggio Musicale Fiorentino, dove interpreta il ruolo del titolo in *Don Giovanni* di Mozart, Lord Sidney nel *Viaggio a Reims* e Basilio ne *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, il Sovrintendente Budd in *Albert Herring* di Britten. Al 2005 risale la nomina a direttore dell'Orchestra Sinfonica della Città di Dubna, mentre dall'anno successivo è ospite fisso alla Novaya Opera di Mosca. Dopo la vittoria del Concorso "Riccardo Zandonai", è invitato a diverse produzioni al Festival di Riva del Garda, tra cui *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Isaac Karabtchevsky e *Rigoletto* diretto da Marco Boemi.

Ha interpretato Mefistofele nel *Faust* di Gounod al Teatro dell'Opera di Budapest e al Novaya Opera dove ha vinto il Premio nazionale "La maschera d'oro" come miglior attore nel 2018; Padre Guardiano nella *Forza del destino* al Teatro di Basilea; Oroveso in *Norma* al Massimo di Palermo; Raimondo in *Lucia di Lammermoor* al Comunale di Bologna; *Messa da Requiem* di Verdi con l'orchestra La Verdi di Milano e all'Auditorium di Tenerife; *Requiem* di Mozart al Carlo Felice di Genova, Colline in *Bohème* al Comunale di Bologna.

Nel 2018 ha debuttato al Covent Garden come Monaco in *L'Ange de Nisida* di Donizetti. Recentemente, è stato Zaccaria in *Nabucco* a Nizza e Toulon.

Born in Dubna, Russia, into a family of musicians, Evgeny Stavinsky completed his

university studies as a singer and choral director at the Academy of Choral Art in 2003. Between 2004 and 2005 he continued his studies at the Maggio Musicale Fiorentino, where he starred in Mozart's *Don Giovanni*, sang as Lord Sidney in *Il viaggio a Reims*, as Basilio in Rossini's *Barber of Seville*, and as Superintendent Budd in Britten's *Albert Herring*.

In 2005 he was appointed conductor of the Dubna City Symphony Orchestra, and has been a regular guest of the Novaya Opera in Moscow since the following year. After winning the "Riccardo Zandonai" Competition, he was a guest in several productions at the Riva del Garda Festival, including Verdi's *Messa da Requiem* conducted by Isaac Karabtchevsky, and *Rigoletto* conducted by Marco Boemi.

Stavinsky starred as Mephistopheles in Gounod's *Faust* at the Budapest Opera House and the Novaya Opera, where he won the national "Golden Mask" Award as Best Actor in 2018. He then was the Father Superior in *La forza del destino* (Basel Theatre); Oroveso in *Norma* (Teatro Massimo, Palermo); Raimondo in *Lucia di Lammermoor* (Teatro Comunale, Bologna). He sang in Verdi's *Requiem Mass* with the Verdi Orchestra in Milan and at the Auditorium of Tenerife, and in Mozart's *Requiem* at the Carlo Felice in Genoa.

Stavinsky also covered the role of Colline in *Bohème* at the Comunale in Bologna, and, in 2018, he debuted as the Monk in Donizetti's *L'Ange de Nisida* (Covent Garden). More recently, he was Zaccaria in *Nabucco* in Nice and Toulon.



Serban Vasile

Born in Bucharest, Serban Vasile graduated in singing and obtained his master's degree

from his hometown's National Academy of Music. He emerged as the winner in various singing competitions, including Bucharest, Spoleto, As.Li.Co and Salice d'oro.

His early artistic experiences include: *Lucia di Lammermoor*, *The Barber of Seville*, and *Cinderella* in Como, Brescia, Bucharest and Ravenna. In the 2013-2014 season he made his debut at the Metropolitan Opera in New York as Ford in *Falstaff* under the baton of James Levine, a role he later reprised at the Amsterdam Opera. In Romania he was invited to perform in *Eugene Onegin*, *Faust*, *L'elisir d'amore*, *The Barber of Seville*, and *Don Carlo* at the Bucharest National Opera; *La favorita* at the Bucharest Radio, and Mahler's Eighth Symphony, the concert versions of *Wozzeck* and *La damnation de Faust* at the "George Enescu" International Festival. He also performed *Don Carlo* at the Craiova Opera; *L'Elisir d'amore*, *Nabucco*, and *Macbeth* in Cluj-Napoca; and *Carmen* and *Un ballo in maschera* in Iasi. He then performed in *Faust* (Tel-Aviv); *Trovatore* (Cairo, Budapest and Bergen); *The Queen of Spades* (Nice, Marseille, Toulon and Avignon); *Madama Butterfly* (Stuttgart); *Traviata* (Dublin); *Carmen* (Malta); *Bohème* (Nice), and *Un ballo in maschera* (Spring Festival Tokyo, conducted by Riccardo Muti).

In Italy, he sang in Riccardo Muti's *Macbeth* in Ravenna and Norcia; *Nabucco* in Milan and Ravenna; *Aida*, *Cavalleria rusticana*, and *Pagliacci*, also in Ravenna, directed by Cristina Mazzavillani Muti; *Traviata* in Rome; *Faust* and *La straniera* in Florence; *Trovatore* in Bassano del Grappa; *Iolanta* at the Comunale di Bologna; *Macbeth* at the Luglio Musicale Trapanese.

As of the 2020-2021 season, he has been a permanent collaborator of the Timisoara Opera House, where he performs the most important Verdi baritone roles. His recent international projects include a production of *Traviata* in Prague, Budapest and Avignon.

Nato a Bucarest, si diploma in canto e ottiene il master all'Accademia nazionale di musica della sua città. Si afferma come vincitore in vari concorsi di canto a Bucarest, Spoleto, As. Li. Co e Salice d'oro.

Tra le prime esperienze artistiche vi sono: *Lucia di Lammermoor*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* a Como, Brescia, Bucarest e Ravenna. Nella stagione 2013-2014 debutta al Metropolitan Opera di New York, sotto la bacchetta di James Levine, come Ford in *Falstaff*, ruolo che riprende all'Opera di Amsterdam. In Romania è invitato all'Opera Nazionale di Bucarest per *Evgenij Onegin*, *Faust*, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Carlo*; alla Radio di Bucarest per *La favorita* e al Festival Internazionale "George Enescu" per l'Ottava Sinfonia di Mahler, le versioni concertanti di *Wozzeck* e *La damnation de Faust*. Interpreta inoltre *Don Carlo* all'Opera di Craiova; *L'elisir d'amore*, *Nabucco*, *Macbeth* a Cluj-Napoca; *Carmen* e *Un ballo in maschera* a Iasi.

Ancora, si esibisce in *Faust* a Tel-Aviv; *Il trovatore* al Cairo, Budapest e Bergen; *La dama di picche* a Nizza, Marsiglia, Tolone e Avignone; *Madama Butterfly* a Stoccarda; *La traviata* a Dublino, *Carmen* a Malta, *La bohème* a Nizza, *Un ballo in maschera* allo Spring Festival di Tokyo diretto da Riccardo Muti.

In Italia canta in *Macbeth* a Ravenna e Norcia ancora diretto da Muti; *Nabucco* a Milano e Ravenna; *Aida*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* di nuovo a Ravenna per la regia di Cristina Mazzavillani Muti; *La traviata* a Roma; *Faust* e *La straniera* a Firenze; *Il trovatore* a Bassano del Grappa; *Iolanta* al Comunale di Bologna; *Macbeth* al Luglio Musicale Trapanese.

Dalla stagione 2020-2021 è collaboratore permanente dell'Opera di Timisoara, dove interpreta i maggiori ruoli di baritono verdiano. Fra i suoi recenti progetti internazionali, una produzione della *Traviata* a Praga, Budapest e Avignon.

Svccy

Nome d'arte di Matteo Succi, è un visual artist italiano, che ha iniziato la sua formazione nel 2016, specializzandosi prima nella collage art digitale per poi avventurarsi nel campo della grafica 3D. La sua arte si ispira alla corrente Vaporwave, con una variante più oscura e introspettiva che riflette la condizione dell'individuo contemporaneo influenzato dalla tecnologia e dalla società ultra-consumistica.

La sua ricerca artistica esplora temi di identità, autenticità e libertà illusorie nell'era dei media e della rivoluzione tecnologica: con opere caratterizzate da figure umane statuarie senza volto o coperte da oggetti, a rappresentare l'attuale mancanza di identità individuale. Alle complesse composizioni animate aggiunge la musica che egli stesso compone.

Nel gennaio 2023 è stato il primo artista italiano a realizzare un'esposizione personale presso l'innovativa location di Londra W1 Curates, in Oxford Street, a cura di Zanini Arte, dal titolo *Dystopian Constructions*: un'installazione interamente immersiva che ha anticipato i più celebri nomi della scena crypto internazionale.

Nello stesso anno ha esposto a Shibuya, Tokyo, in collaborazione con NEO Shibuya TV.

Finalista alla prima edizione del Concorso artistico indetto da BVLGARI Accessori e COMONExT, è stato selezionato nel 2023 tra i 12 artisti digitali del premio VDA Award. Ha collaborato con Telepass per la realizzazione di 3 opere per la nuova sede T-Space a Firenze e collabora in tutto il mondo con Art Point (Parigi) e con la community WoW (World of Women).

È rappresentato dalla galleria Zanini Arte (Mantova, Italia) come artista phygital.



Svccy is a stage name of Matteo Succi, an Italian visual artist who started his training in 2016,

specialising in digital collage art and 3D graphics. His art is permeated by the Vaporwave visual current, but in a more obscure and introspective variant that reflects the human condition in contemporary society, subjugated by technology and ultra-consumerism.

His research explores the themes of identity, authenticity and illusory freedom in the age of media and the technological revolution: with works featuring human figures seen as faceless statues, often covered in objects, Svccy represents the individual's total lack of identity. His complex animated compositions are complemented by the music he himself composes.

In January 2023, he was the first Italian artist with a solo exhibition at the innovative London location W1 Curates, in Oxford Street: curated by Zanini Arte, "Dystopian Constructions" was an immersive installation that anticipated the most famous names on the international crypto scene.

In the same year he exhibited in Shibuya, Tokyo, in collaboration with NEO Shibuya TV.

Succi was a finalist in the first edition of the Artistic Competition organised by BVLGARI Accessories and COMONExT, and in 2023 he was selected as one of the 12 digital artists for the VDA Award. He collaborated with Telepass for the creation of 3 unique artworks for the new T-Space headquarters in Florence; other international collaborations include Art Point (Paris) and the WoW (World of Women) community. He is represented by the Zanini Arte gallery (Mantua, Italy) as a phygital artist.



Davide Broccoli

Born in Cesena in 1970, Davide Broccoli started working in the theatre in 2004 as a projectionist

for the opera *La Gioconda* directed by Micha van Hoecke; in the following years, he was in charge of technical video coordination for *I Capuleti e i Montecchi* and *La pietra di diaspro*, both directed by Cristina Mazzavillani Muti. His collaboration with visual director Paolo Miccichè, started in 2007, is crucial to Davide's technological and experimental development. Together, the two have created a new genre, the "architectural show", where Davide serves as the projections' artistic programmer: see for example their *Macbeth*, with projections on the Castello dei Ronchi (Crevalcure); *Invito in Villa* (Villa Torlonia, Rome); *Romagnificat*, in which their lights and projections "painted" the ancient architectures of Trajan's Forum (Rome). Also noteworthy were *Natività* (Faenza, Rome and New York) and *La luce della musica*, on the façade of La Scala. In 2009 he worked on an innovative production of *Cavalleria rusticana* commissioned by the Teatro Lirico, Cagliari, to be performed in different open spaces in Sardinia, which were transformed into real stage sets. He also created *Farinelli, estasi in canto*, with projections on the Ara Pacis in Rome. With Paolo Miccichè's visual oratorio *Il giudizio universale*, which combined Verdi's *Requiem* with the frescoes of Michelangelo's Sistine Chapel, Broccoli signed his first production as Assistant visual director, the same role he later covered at the Ravenna Festival for the staging of a *Trovatore* directed by Cristina Mazzavillani Muti. He also collaborated with the Teatro Rendano in Cosenza on Franco Battiato's virtual opera *Telesio*; with the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino on Leoš Janáček's *Makropulos Affair*, directed by William Friedkin with sets by Michael Curry; with the Theater an der Wien for the staging of *Les contes d'Hoffmann*, again with Friedkin and Curry; with the Wiener Festwochen for the staging of Luca Francesconi's opera *Quartett*, directed by Àlex Ollé (La Fura dels Baus) for the Teatro alla Scala. Back to the Ravenna Festival in 2013, Broccoli signed the visual design of *Macbeth* and *Falstaff* for the "Verdi & Shakespeare" Trilogy and, in 2015, of the same *Falstaff* directed by Riccardo Muti.

He also worked on the 2015 Puccini Trilogy, including *Bohème* (directed by Cristina Mazzavillani Muti) and the musical *Mimi è una civetta* (directed by Greg Ganakas), then on the 2018 Trilogy with *Nabucco* and *Rigoletto*, and the 2019 Trilogy with *Norma* and *Aida* (directed by Cristina Mazzavillani Muti). In the 2022-2023 season, he collaborated on the revival of *Bohème*.

Nato a Cesena nel 1970, inizia a lavorare in campo teatrale nel 2004 come proiezionista all'opera *La Gioconda*, per la regia di Micha van Hoecke e, negli anni successivi, si occupa del coordinamento tecnico video per *I Capuleti e i Montecchi* e *La pietra di diaspro*, entrambi per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Determinante per il suo percorso di sperimentazione tecnologica è, dal 2007, la collaborazione con il visual director Paolo Miccichè. Con lui prende parte, come programmatore artistico delle proiezioni, a spettacoli ascrivibili a un nuovo genere, l'architectural show: un *Macbeth*, in cui le proiezioni hanno per sfondo il Castello dei Ronchi di Crevalcure, *Invito in Villa* a Villa Torlonia a Roma, *Romagnificat* nel quale vengono "dipinte" con luci e proiezioni le architetture del Foro Traiano a Roma. Poi, tra gli altri, *Natività* a Faenza, Roma e New York, e *La luce della musica* sulla facciata del Teatro alla Scala.

Nel 2009 collabora, per il Teatro Lirico di Cagliari, a una innovativa edizione di *Cavalleria rusticana* presentata in diverse piazze della Sardegna che diventano veri e propri set, e a *Farinelli, estasi in canto*, in cui le proiezioni hanno per sfondo l'Ara Pacis a Roma. Con l'oratorio visivo *Il giudizio universale*, in cui Miccichè sposa il Requiem verdiano agli affreschi michelangeloeschi della Cappella Sistina, Broccoli firma la sua prima produzione come Assistente visual director. La stessa veste in cui, poi, per Ravenna Festival lavora al riallestimento del *Trovatore*, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Ha inoltre collaborato con il Teatro Rendano di Cosenza all'opera virtuale *Telesio* di Franco Battiato; con il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino a *L'affare Makropulos* di Leoš Janáček per la regia di William Friedkin e le scene di Michael Curry; con il Theater an der Wien all'allestimento de *Les contes d'Hoffmann*, sempre con Friedkin e Curry; col Wiener Festwochen al riallestimento, per conto del Teatro alla Scala, dell'opera *Quartett* di Luca Francesconi per la regia di Àlex Ollé (La Fura dels Baus).

Di nuovo per Ravenna Festival, nel 2013 ha firmato il visual design di *Macbeth* e *Falstaff* nell'ambito della Trilogia "Verdi & Shakespeare" e, nel 2015, dello stesso *Falstaff* diretto da Riccardo Muti.

Ha inoltre collaborato alla Trilogia pucciniana del 2015, lavorando a *Bohème* (regia di Cristina Mazzavillani Muti) e al musical *Mimi è una civetta* (regia di Greg Ganakas), a *Nabucco* e *Rigoletto* per la Trilogia 2018 e *Norma* e *Aida* per la Trilogia 2019 (regia di Cristina Mazzavillani Muti). Nella stagione 2022-2023 ha collaborato alla ripresa di *Bohème*.

Eva Bruno



Nata a Trieste, studia scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna dove, insieme alla passione per il disegno con il lapis, sviluppa quella per il disegno con i lumen.

A partire dal 2000, inizia a lavorare come tecnico luci al Teatro Comunale di Bologna e all'Arena di Verona. Nel 2003 compie la sua prima esperienza come lighting designer per l'opera lirica *Malombra* al Teatro Comunale di Bologna.

La sua attività al disegno luci si alterna tra teatro lirico e teatro di prosa, ma numerose sono anche le collaborazioni con artisti per la realizzazione di opere d'arte basate su effetti luminosi.

Il lavoro la porta spesso all'estero: Stati Uniti, Canada, Giappone, Cina oltre che in diversi Paesi europei.

In Italia, di recente, sono sue le luci del *Don Giovanni* di Mozart per la regia di Henning Brockhaus, della prima mondiale dell'opera *La porta divisoria*, musica di Fiorenzo Carpi (ultimo quadro completato da Alessandro Solbiati) e libretto di Giorgio Strehler per la regia di Giorgio Bongiovanni, e della *Turandot* di Puccini per la regia di Alessio Pizzzech.

Per il Teatro Alighieri di Ravenna ha curato le luci di *Tamerlano* nel gennaio 2023 per la regia di Stefano Monti.

Born in Trieste, Eva Bruno studied set design at the Academy of Fine Arts in Bologna where, along

with a love for pencil sketching, she developed a passion for light design.

In 2000, she began working as a Lighting Technician at the Teatro Comunale di Bologna and the Arena di Verona. In 2003 Bruno made her first experience as a Lighting Designer with the opera *Malombra* at the Teatro Comunale di Bologna.

Her work in lighting design alternates between opera and drama, but she also collaborates with many artists in the creation of artworks based on lighting effects.

Her work often takes her abroad to the USA, Canada, Japan and China, and many European countries.

In Italy, she recently designed the lights for Mozart's *Don Giovanni* directed by Henning Brockhaus, and the world premiere of Fiorenzo Carpi's opera *La porta divisoria* (left unfinished and completed by Alessandro Solbiati), on a libretto by Giorgio Strehler and directed by Giorgio Bongiovanni. Another production she signed was Puccini's *Turandot* directed by Alessio Pizzzech.

For the Teatro Alighieri in Ravenna, Bruno designed the lights for *Tamerlano* in January 2023, directed by Stefano Monti.

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

ispettore d'orchestra Leonardo De Rosa

PRACENZA
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
diretta da RICCARDO MUTI RAVENNA

**SIDRA**
Dredging, Marine
& Environmental Solutions
main sponsor

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare sia una forte identità nazionale, sia una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, è formata da giovani strumentisti – selezionati da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti – che, secondo uno spirito di continuo rinnovamento, restano in orchestra per un solo triennio. Dalla sua fondazione, sotto la direzione di Muti, si è cimentata in un repertorio che va dal Barocco al Novecento, con concerti in Italia e nel mondo, nei principali teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo. A Salisburgo, dal 2007 al 2011, è stata protagonista di un progetto che il Festival di Pentecoste, insieme a Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano; nel 2015, ha poi debuttato – unica formazione italiana invitata – al più prestigioso Festival estivo, con *Ernani*, diretta sempre da Muti, come alla Sala d'Oro del Musikverein di Vienna, nel 2008, pochi mesi prima di ricevere il Premio “Abbiati”.

Tra le moltissime collaborazioni, può vantare quelle con artisti come Claudio Abbado, John Axelrod, James Conlon, Dennis Russell Davies, 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, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov e Pinchas Zukerman.

Grazie al legame con Riccardo Muti, fin dalla prima edizione del 2015 prende parte all'Italian Opera Academy per giovani direttori e maestri collaboratori, creata dal Maestro. Mentre al Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova la residenza estiva, è regolarmente impegnata in nuove produzioni e concerti, nonché nelle “Vie dell'Amicizia”. È stata protagonista del concerto diretto da Muti al Quirinale, in occasione del G20 della Cultura 2021.

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.

Founded by Riccardo Muti in 2004, the “Luigi Cherubini” Youth Orchestra was 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, welcomes young instrumentalists selected through audition by a panel consisting of top musicians from prestigious European orchestras, headed by Riccardo Muti himself. In a spirit of continual renewal, the members of the Orchestra are only appointed for a period of three years. Since its foundation, under Muti's baton, the orchestra has performed a repertoire ranging from Baroque to 20th century music, in Italy and the world, in the most prestigious theatres of Vienna, Paris, Moscow, Cologne, St. Petersburg, Madrid, Barcelona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires and Tokyo. From 2007 to 2011, the Orchestra was the protagonist of a project that the Salzburg Whitsun Festival and the Ravenna Festival created with Riccardo Muti for the rediscovery and valorization of the musical heritage of 18th century Naples. In 2015, the Orchestra then made its Salzburg debut, where it was the only Italian ensemble invited to the prestigious Summer Festival: Muti conducted them in *Ernani*, which they had already performed in the Golden Hall of the Musikverein in Vienna in 2008, a few months before receiving the “Abbiati” Prize.

The Orchestra can boast many prestigious collaborations, including those with Claudio Abbado, John Axelrod, James Conlon, Dennis Russell Davies, 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, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov and Pinchas Zukerman.

The Orchestra's ties with Riccardo Muti made it a perfect match for the Maestro's Italian Opera Academy for young conductors and répétiteurs since its first edition in 2015.

The Orchestra has its summer residency at the Ravenna Festival, where it is regularly involved in new productions and concerts, as well as in the “Roads of Friendship” project.

The “Cherubini” was also the protagonist of a concert that Muti conducted at the Quirinale on the occasion of G20 Culture 2021.

www.orchestracherubini.it

The management of the Orchestra is entrusted to the Cherubini Foundation, jointly established by the municipalities of Piacenza and Ravenna with the Ravenna Manifestazioni Foundation. The Orchestra's activity is supported by the Ministry for Arts and Culture.

violini primi

first violins

Federica Giani**
Elena Sofia Ferrante
Sara Tellini
Francesca Vanoncini
Umberto Frisoni
Bianca Pianesi
Sofia Ceci
Miranda Mannucci
Martina Rossetti
Matilde Clò
Sebastiano Reginato
Ivana Sarubbi

violini secondi

second violins

Antonio Angelico*
Matilde Berto
Elisa Catto
Valeria Francia
Alvise Berto
Aurora Sanarico
Lucrezia Ceccarelli
Sabrina Di Maggio
Laura Li Vigni
Pierfrancesco Venturi

viola

violas

Francesco Zecchi*
Francesco Ferrati
Novella Bianchi
Alice Romano
Fabio Morgione
Federica Cardinali
Giulia Bridelli
Carolina Paolini

violoncelli

cellos

Francesco Angelico*
Luca Dondi*
Luigi Visco*
Matteo Bodini
Luca Talassi
Claudia Notarstefano

contrabbassi

basses

Lucia Boiardi*
Marcello Bon*
Claudio Cavallin
Alessandro Pizzimento
Leonardo Bozzi

flauti/ottavino

flutes/piccolo

Chiara Picchi*
Giacomo Parini
Simona Evangelista (*anche ottavino*)

oboi

oboes

Orfeo Manfredi*
Chiara Locoverde

corno inglese

English horn

Anna Leonardi

clarinetti

clarinets

Riccardo Broggin*
Luca Mignogni*

fagotti

bassoons

Mariano Bocini*
Leonardo Latona*
Alice Scacchetti
Andrea Giovannini

corni

horns

Marco D'Agostino*
Riccardo De Giorgi*
Luca Carrano
Francesco Ursi

trombe/cornette

trumpets/cornets

Francesco Manco*
Francesco Ulivi
Tommaso Scarpellini
Pasquale Casavola

tromboni

trombones

Andrea Andreoli*
Antonio Sabetta*
Giovanni Ricciardi

cimbasso

cimbasso

Guglielmo Pastorelli

timpani

timpani

Alberto Semeraro*

percussioni

percussions

Federico Moscano
Isabella Rosini
Francesco Tommaso Trevisan

arpe

harps

Agnese Contadini*
Ottavia Rinaldi

** spalla

* prime parti

Coro del Teatro Municipale di Piacenza



Le prime notizie sul Coro di Piacenza risalgono al 1804, anno dell'inaugurazione del nuovo teatro di Piacenza. L'impegno prioritario è sempre stato quello di partecipare alle diverse stagioni operistiche del Teatro Municipale, oltre a svolgere un'intensa attività concertistica.

Gli ultimi anni hanno visto intensificarsi notevolmente le attività, conseguentemente alla collaborazione con la Fondazione Arturo Toscanini e con Ravenna Festival, che lo hanno portato ad acquisire una dimensione nazionale ed internazionale, sotto la direzione di Corrado Casati. Tra le più prestigiose esibizioni si ricordano il Requiem di Verdi diretto da Rostropovič, *Rigoletto* con la regia di Marco Bellocchio, *Nabucco* diretto da Daniel Oren in presenza del Presidente della Repubblica, *Don Pasquale*

The earliest records of the Piacenza Choir date from 1804, the year of the inauguration of the new theatre in Piacenza. The Choir's primary commitment has always been to the service of the opera seasons of the Municipal Theatre, as well as an intense concert activity. Recent years have seen a considerable intensification of the Choir's activities, as a result of its collaboration with the Foundation Arturo Toscanini and the Ravenna Festival, which have won the Choir a national and international renown under the direction of Corrado Casati. Among the Choir's most prestigious performances were Verdi's *Requiem* conducted by Rostropovic, *Rigoletto* directed by Marco Bellocchio, *Nabucco* conducted by Daniel Oren before the President of the Italian Republic, *Don Pasquale* conducted by Riccardo Muti

(Ravenna, Piacenza, Valletta, Moscow, St. Petersburg, Liège, Cologne and Paris), Paisiello's *Il matrimonio inaspettato* conducted by Riccardo Muti, and Strauss's *Elektra* conducted by Gustav Kuhn. The Choir has collaborated with the Ravenna Festival with performances in many Italian theatres and on tour in Oman, Bahrain, Finland and Spain, always under Muti's baton. It also participated in various editions of the Valle d'Itria Festival in Martina Franca, performing Bellini's *Zaira*, Verdi's *Un giorno di regno* and Meyerbeer's *Margherita d'Anjou* conducted by Fabio Luisi, as well as Manfroce's *Ecuba* directed by Pier Luigi Pizzi.

The Choir featured in the opera seasons of the Municipal Theatre of Piacenza with such prestigious productions as Verdi's *Simon Boccanegra* with Leo Nucci; the concert performance of *I due Foscari* with Leo Nucci, Fabio Sartori and Cristin Lewis, conducted by Donato Renzetti; and Ponchielli's *La Gioconda* with Saioa Hernandez and Francesco Meli, conducted by Daniele Callegari.

The Choir also collaborated with three editions of the Riccardo Muti Italian Opera Academy.

As for the symphonic repertoire, the Choir has taken part in several concerts within the "Roads of Friendship" project, promoted and conducted by Riccardo Muti in Italy, Kenya and Iran. It also performed Beethoven's Ninth Symphony with the Arturo Toscanini Philharmonic Orchestra conducted by Kazushi Ono and by Alpesh Chauhan, and with the Haydn Orchestra of Bolzano conducted by Arvo Volmer. The Choir also featured in Mozart's *Requiem* conducted by Rinaldo Alessandrini, Brahms's *Requiem* conducted by Alpesh Chauhan with the Filarmonica Toscanini, Rossini's *Stabat Mater* with the Haydn Orchestra conducted by Robert King, and Verdi's *Requiem Mass* conducted by Plácido Domingo in May 2021.

Since 2020 the Choir has been joining forces with the Modena Lyrical Choir on those occasions that require a very large choral ensemble. On Republic Day 2021, under the baton of Riccardo Muti, the Choir and the "Cherubini" Orchestra recorded the Italian national anthem to be used as the official anthem of all Italian embassies abroad. The Choir also performed Liszt's *Dante Symphony* with the Toscanini Philharmonics on the occasion of Dante's celebrations.

In addition to the productions of the Piacenza Municipal Theatre, in 2022 the Choir took part in a staging of *Traviata* in Jordan.

In 2023, together with the Modena Lyrical Choir, it performed Tan Dun's *Buddha Passion* in Abu Dhabi, conducted by the composer himself. In September 2023, the Choir took part in the *Viva Verdi* concert conducted by Riccardo Muti.

To the Choir's credit are many audio and video recordings, including the recent collaborations with Jonas Kaufmann, Pretty Yende and Anita Rachvelishvili for Sony recordings.

diretto da Riccardo Muti (rappresentato, oltre che a Ravenna e Piacenza, a La Valletta, Mosca, San Pietroburgo, Liegi, Colonia e Parigi), *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello diretto da Riccardo Muti, *Elektra* di Strauss diretta da Gustav Kuhn. Numerose le collaborazioni con Ravenna Festival con rappresentazioni in vari teatri italiani e tournée all'estero: in Oman, Bahrain, Finlandia e Spagna di nuovo con la direzione di Muti. Ha partecipato a varie edizioni del Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, esibendosi in *Zaira di Bellini*, *Un giorno di regno* di Verdi e *Margherita d'Anjou* di Meyerbeer diretta da Fabio Luisi e con *Ecuba* di Manfroce con la Regia di Pier Luigi Pizzi.

Presso il teatro Municipale di Piacenza nell'ambito delle stagioni liriche ha partecipato a produzioni prestigiose quali *Simon Boccanegra* di Verdi con Leo Nucci, l'esecuzione in forma di concerto di *I due Foscari* con Leo Nucci, Fabio Sartori e Cristin Lewis, diretta da Donato Renzetti, *La Gioconda* di Ponchielli con Saioa Hernandez e Francesco Meli diretti dal Daniele Callegari. Ha collaborato per tre anni con l'Italian Opera Academy diretta da Riccardo Muti.

Nel repertorio sinfonico, il coro ha preso parte a numerosi concerti delle Vie dell'Amicizia promossi e diretti da Riccardo Muti in Italia, Kenia e Iran. Ha inoltre interpretato la Nona Sinfonia di Beethoven con la Filarmonica Arturo Toscanini diretta da Kazushi Ono, da Alpesh Chauhan e con l'Orchestra Haydn di Bolzano diretta da Arvo Volmer. Nonché Requiem di Mozart diretto da Rinaldo Alessandrini, Requiem di Brahms diretto da Alpesh Chauhan con la Filarmonica Toscanini, *Stabat Mater* di Rossini con l'Orchestra Haydn diretta da Robert King e nel maggio 2021 *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Plácido Domingo.

Dal 2020 è coadiuvato dal Coro Lirico di Modena per gli allestimenti che richiedono una compagine corale particolarmente numerosa.

In occasione della festa della repubblica del 2021 ha registrato l'inno di Mameli con l'orchestra Cherubini diretta da Riccardo Muti quale inno ufficiale delle ambasciate d'Italia all'estero.

Ha inoltre eseguito la *Dante Symphonie* di Liszt con la Filarmonica Toscanini in occasione delle celebrazioni dantesche.

Oltre ad essere da anni presente negli allestimenti del Teatro Municipale di Piacenza, nel 2022 in Giordania ha preso parte all'allestimento della *Traviata*.

Nel 2023 assieme al Coro Lirico di Modena ha eseguito la *Buddha Passion* di Tan Dun ad Abu Dhabi diretta dal compositore stesso.

Nel settembre 2023 ha partecipato al concerto *Viva Verdi* diretto da Riccardo Muti.

Ha al suo attivo molteplici registrazioni audio e video: recentemente ha collaborato con Jonas Kaufmann, Pretty Yende e Anita Rachvelishvili, per incisioni Sony.

soprani sopranos

Sueun Bae
Woori Bae
Anna Capiluppi
Eleonora Colombo
Isabella Gilli
Natalia Krasovska
Jinsil Lee
Irina Nesterenko
Gaia Nicosia
Eleonora Nota
Soyoung Park
Lucia Sartori
Sara Scippe
Luisa Staboli
Milena Navicelli
Ayaka Nakashima
Hayoung Yoo

mezzosoprani mezzo-sopranos

Daniela Bertozzi
Maria Teresa Casciaro
Linda Dugheria
Loredana Ferrante
Joo Jinhee
Carlotta Linetti
Da Hye Youn

contralti altos

Josette Carezza
Perla Viviana Cigolini
Ziyu Liu
Flavia Votino
Daria Voznesenkaia
Olga Voznesenkaia

tenori primi first tenors

Wang Cai
Joaquin Cangemi Echave
Taesung Choi
Alfonso Colosimo
Jijing Guo
Daniang Li
Oleksandr Nesterenko
Fulvio Zannella
Angelo Zarbo

tenori secondi second tenors

Alessandro Barbaglia
Luca Favaron
Raul Garcia Torres
Simone Quintarelli
Riccardo Rigo
Weixiang Wang
Gjergji Kora

baritoni baritones

Giulio Ceccarelli
Ruben Ferrari
Boris Cosimo Flores
Diego Ghinati
Massimo Pagano
Taehoon Park
Luca Signorelli
Enshi Wang

bassi basses

Alen Abdagic
Sergey Berseghyan
Emilio Casali
Yuerui Cheng
Muzhenhan Hou
Ruggiero Lopopolo

ispettore del Coro choir manager

Pier Andrea Veneziani



After graduating in Piano from the Piacenza Conservatory, Corrado Casati began

his theatrical career as a répétiteur in 1986. Since 1992 he has been the choirmaster in various Italian theatres, collaborating with such musical institutions as As.Li.Co.; Arturo Toscanini Foundation, Parma; Haydn Orchestra; Teatro Municipale, Piacenza; and Ravenna Festival. Casati has worked with a number of leading conductors, including Riccardo Muti, Daniel Oren, Maurizio Arena, Angelo Campori, Donato Renzetti, Piergiorgio Morandi, Mstislav Rostropovich, Günter Neuhold and Fabio Luisi, and with directors like Ugo Gregoretti, Pier Luigi Pizzi, Cristina Mazzavillani Muti, Leo Nucci, Pier'Alli and Carlo Maestrini.

He has featured in several opera productions, mainly from the Italian repertoire, but also including the best-known titles of the French and German repertoires.

Casati has conducted the Choir of the Municipal Theatre of Piacenza in a number of performances of the choral symphonic repertoire, and has several recordings to his credit.

Corrado Casati

Diplomato in pianoforte al Conservatorio di Piacenza, nel 1986 ha intrapreso la carriera in teatro come Maestro collaboratore.

Dal 1992 è Maestro del coro in vari teatri italiani e in questa stessa veste collabora da anni con istituzioni musicali quali As.Li.Co, Fondazione Arturo Toscanini di Parma, Orchestra Haydn, Teatro Municipale di Piacenza, Ravenna Festival.

Ha lavorato a fianco di importanti direttori d'orchestra quali Riccardo Muti, Daniel Oren, Maurizio Arena, Angelo Campori, Donato Renzetti, Piergiorgio Morandi, Mstislav Rostropovič, Günter Neuhold, Fabio Luisi e di registi come, Ugo Gregoretti, Pier Luigi Pizzi, Cristina Mazzavillani Muti, Leo Nucci, Pier'Alli, Carlo Maestrini.

Ha inoltre preso parte a svariate produzioni operistiche, soprattutto del repertorio italiano, affrontando però spesso anche i titoli più conosciuti del repertorio francese e tedesco.

Con il Coro del Teatro Municipale di Piacenza ha partecipato più volte a esecuzioni del repertorio sinfonico corale e ha al suo attivo numerose registrazioni.

Teatro Alighieri



Teatro Alighieri

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.

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 Venetian 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



© Zani-Casadio

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

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. 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

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.



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Comune di Cervia
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Teatro Rossini di Lugo
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
Gaetano Cirilli
Roberta Sangiorgi

Direzione artistica

Franco Masotti
Angelo Nicastro

Segreteria artistica
Federica Bozzo, Chiara Sansoni*

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
Ufficio gruppi e agenzie Alessia Murgia*,
Paola Notturmi

Amministrazione e segreteria

Responsabile Amministrazione e progetti europei
Franco Belletti*
Amministrazione e personale Chiara Schiumarini
Amministrazione Beatrice Moncada
Contabilità Chiara Bartoletti, Melissa Di Lallo
Progetto Ambiente e sostenibilità
Alessandra Carbonaro*
Segreteria di direzione Anna Guidazzi,
Annalisa Mammì*, Michela Vitali

Gestione Teatro Alighieri e spazi teatrali

Responsabile Emilio Vita
Coordinamento spazi e produzione
Stefania Catalano, Giulia Ottaviani*
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, Carlotta Dradi*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Direttore di palcoscenico Luigi Barilone*
Maestro collaboratore Davide Cavalli
Coordinamento squadra tecnica Teatro Alighieri
Vittorio Regina*
Capo elettricista Marco Rabiti
Tecnici di palcoscenico Fabio Baruzzi,
Jacopo Bernardi, Christian Cantagalli,
Marco Fiorentini*, Cristiano Gentili*,
Massimo Lai, Nderim Margjoni, Diego Pasta*,
Marco Stabellini
Responsabile sartoria Manuela Monti*
Sarte Micol Bezzi*, Marta Benini*
Trucco e parrucco Sofia Olivetti*,
Cooperativa Costume Art Lab*
Ingresso artisti Alin Mihai Enache, Samantha Sassi
Audio BH Audio *Fondali* Peroni

* 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

foto copertina cover photo
© Zani/Casadio

immagini/animazioni digitali di
digital animations
© Svccy 10, 34, 68, 72, 73, 75, 76, 77,
79, 84, 86, 89, 91

stampa printed by
Grafiche Morandi, Fusignano



italiafestival





sostenitori



media partner



partner tecnici



