



1990 **30** 2019
RAVENNA FESTIVAL

Norma, Aida, Carmen

Trilogia d'autunno

1-10 novembre 2019

Dal belcanto agli albori del verismo

Tre donne straordinarie, tre diversi stili, tre momenti inconfondibili di uno stesso secolo: dopo il respiro purissimo del belcanto che Bellini esprime in *Norma* (1831), il cuore del melodramma ottocentesco e dei suoi equilibri formali si chiude con *Aida* (1871); ma passano quattro soli anni e quel mondo nuovo che lo stesso Verdi sente nell'aria comincia a prender corpo nel capolavoro di Bizet, negli impeti irresistibili di *Carmen* – non è ancora verismo ma già se ne intravede il grido. In un insospettato gioco di rimandi che si esprime nell'oramai collaudatissimo “format” della trilogia d'autunno: le tre opere si susseguono a ritmi serrati una sera dopo l'altra sullo stesso palcoscenico, dove la macchina teatrale scompone e ricompone la scena, la trasforma e rinnova giocando sul filo dell'invenzione e della creatività, incrociando giovani talenti, solida esperienza e moderne tecnologie. Ne scaturiscono tre inedite produzioni: se il dramma di Norma pulsa nel segno metafisico di ingombranti ed eloquenti simboli, attraversati da ombre e fantasmi, la vicenda di Aida è immersa nell'evocativa, cangiante e magniloquente dimensione di immagini virtuali, mentre la tragedia di Carmen si dipana in un buio inquieto, solcato da lame di luce che narrano di rosso, di carne, di morte.

From belcanto to the dawning of Verismo

Three extraordinary women, three different styles, three unmistakable moments of a century: after Bellini's *Norma* (1831), the greatest example of the belcanto style, the heart of XIX-century melodrama came to an end with the formal equilibrium of *Aida* (1871). Then, a mere four years later, the 'new world' that Verdi had been feeling in the air began to take shape in Bizet's masterpiece, *Carmen*, whose irresistible drive anticipated the Verismo opera. In an unexpected game of cross-references, expressed in the by now tried and tested format of the Autumn Trilogy, the three operas will be created on the same stage on consecutive nights. The theatrical machine assembles a scene and then pulls it apart, transforms it, renews it, playing with the inventiveness and creativity of an effective mix of young talents, experienced craftsmen and cutting-edge technology. The result is these three original productions: if the drama of Norma comes alive amid bulky and eloquent metaphysical symbols, surrounded by shadows and ghosts, the story of Aida is bathed in an evocative, magniloquent, ever-changing series of virtual images, while the tragedy of Carmen develops in a restless gloom slashed by blades of fleshy, bloody, deadly red light.



Trilogia d'autunno Dal belcanto agli albori del verismo

1, 5, 8 novembre ore 20.30

Vincenzo Bellini

Norma

2, 6, 9 novembre ore 20.30

Giuseppe Verdi

Aida

3 novembre ore 15.30

7 novembre ore 20.30

10 novembre ore 16.30

Georges Bizet

Carmen

con il contributo di



partner principale



Teatro Alighieri



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

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

con il sostegno di



con il contributo di



Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner principale



si ringraziano



Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico
Centro-Settentrionale
BPER Banca
Classica HD
Cna Ravenna
Confartigianato Ravenna
Confindustria Romagna
Consar Group
Contship Italia Group
Consorzio Integra
COOP Alleanza 3.0
Corriere Romagna
DECO Industrie
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Federcoop Romagna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Mediaset Publitalia '80
Gruppo Sapir
GVM Care & Research
Hormoz Vasfi
Koichi Suzuki
Italdron
LA BCC - Credito Cooperativo Ravennate,
Forlivese e Imolese
La Cassa di Ravenna SpA
Legacoop Romagna
Mezzo
PubbliSOLE
Publimedia Italia
Quick SpA
Quotidiano Nazionale
Rai Uno
Ravennanotizie.it
Reclam
Romagna Acque Società delle Fonti
Setteserequi
Unipol Banca
UnipolSai Assicurazioni



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Costanza Bonelli e Claudio Ottolini, *Milano*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Maria Pia e Teresa d'Albertis, *Ravenna*
Ada Bracchi Elmi, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Luigi e Chiara Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Eleonora Gardini, *Ravenna*
Sofia Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Francesco e Maria Teresa Mattiello, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Laura Sansoni, *Ravenna*
Roberto e Filippo Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Presidente
Eraldo Scarano

Presidente onorario
Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi
Maurizio Berti
Paolo Fignagnani
Chiara Francesconi
Giuliano Gamberini
Adriano Maestri
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali

Segretario
Giuseppe Rosa

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

Aziende sostenitrici
Alma Petroli, *Ravenna*
LA BCC - Credito Cooperativo Ravennate,
Forlivese e Imolese
DECO Industrie, *Bagnacavallo*
FBS, *Milano*
FINAGRO, *Milano*
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth,
Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Dakar - Concessionaria Jaguar e Land
Rover, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*

Sommario

Table of contents

11	Su Norma, Aida e Carmen. Un amore <i>da sopra la vita</i> di Giovanna Cristina Vivinetto	On <i>Norma</i> , <i>Aida</i> and <i>Carmen</i> . Love “ <i>from Heights beyond Life</i> ” by Giovanna Cristina Vivinetto
17	Un terzetto formidabile di Leonetta Bentivoglio	A formidable Trio by Leonetta Bentivoglio
Norma		
25	La locandina	Playbill
27	Il libretto	Libretto
46	Il soggetto	Synopsis
49	<i>Norma</i>. Plastici sentimenti di Luca Baccolini	<i>Norma</i> . Plastic Passions by Luca Baccolini
Aida		
53	La locandina	Playbill
55	Il libretto	Libretto
74	Il soggetto	Synopsis
79	<i>Aida</i>. Un pezzo di storia del mondo di Luca Baccolini	<i>Aida</i> . A piece of world history by Luca Baccolini
Carmen		
83	La locandina	Playbill
85	Il libretto	Libretto
149	Il soggetto	Synopsis
155	<i>Carmen</i>. A un passo dal successo	<i>Carmen</i> . One step away from success
	di Luca Baccolini	by Luca Baccolini
159	Hossam Dirar	Hossam Dirar
	di Isolda Fabregat	by Isolda Fabregat
163	Nefertiti	Nefertiti
	di Hossam Dirar	by Hossam Dirar
169	Corpo a corpo	Body to Body
	a cura di Maria Rita Bentini e Nicola Cucchiaro	by Maria Rita Bentini and Nicola Cucchiaro
173	Gli artisti	The Artists
223	Teatro Alighieri	Teatro Alighieri



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

Si vive meglio
in un territorio
che ama la Cultura.



comunicativi

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

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



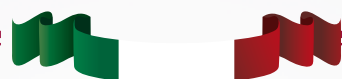
www.fondazionecassaravenna.it



Eni+Ravenna Festival
INSIEME ABBIAMO UN'ALTRA ENERGIA



IL NATALE NON È MAI STATO COSÌ ITALIANO



PANETTONE e PANDORO TRADIZIONALI
con GRANO GIORGIONE, 100% GRANO ITALIANO.



www.panettonegiorgione.it
www.decoindustrie.it

L'esperienza e la maestria di **DECO** nella preparazione di dolci da ricorrenza unite ad un'accurata selezione di ingredienti di origine italiana di alta qualità hanno dato forma ad un Panettone e Pandoro che rappresentano l'eccellenza autentica dei sapori della nostra tradizione tricolore. **Giorgione** è la varietà di frumento tenero 100% italiano ottenuto in dieci anni di selezione e meticolose prove in campo che ne hanno dimostrato la "forza" culturale e qualitativa. Dalla molitura del grano Giorgione viene ottenuta la farina che insieme agli altri ingredienti di origine italiana distinguono questa ricetta di artigianalità pasticceria superiore.

100% VALORI ECCELLENTI

- GRANO GIORGIONE seme coltivato, raccolto e macinato in Italia
- INGREDIENTI ITALIANI: farina, burro, uova, latte, zucchero, lievito madre e scorze di arancia candita
- ALTA QUALITÀ
- SOSTEGNO ALLE ECONOMIE LOCALI
- ATTENZIONE ALL' AMBIENTE



BPER:

Banca

Diamo fiducia al tuo domani, insieme.

BPER Banca sostiene
la cultura per contribuire
alla crescita sociale.

Per saperne di più, vai su
istituzionale.bper/sostenibilita

Vicina. Oltre le attese.

www.bper.it f in



Su Norma, Aida e Carmen: un amore *da sopra la vita*

di Giovanna Cristina Vivinetto

*Li amavo.
Ma amavo dall'alto.
Da sopra la vita.
Dal futuro. Dove è sempre vuoto
e da dove nulla è più facile del vedere la morte.
Mi dispiace che la mia voce fosse dura.
Guardatevi dall'alto delle stelle – gridavo –
guardatevi dall'alto delle stelle.
Sentivano e abbassavano gli occhi.*

(Wisława Szymborska, *Monologo per Cassandra*, vv. 20-28)

Tre donne e un solo destino. Un sentimento così grande, intenso e dirompente da coincidere con il suo esatto opposto: la morte. Donne che per il troppo amare arrivano ad annullarsi, a cancellare il proprio destino, a slabbrare la linea degli eventi e ricondurla verso un altro, imprevedibile e imprevisto, corso. Norma, Aida e Carmen sono donne che sanno di morire, figure femminili in controtendenza per l'epoca in cui vengono create: esse perdono l'aura delle donne devote, sottomesse e mansuete – tipica di molta rappresentazione artistica e letteraria degli ultimi secoli in Occidente – per riallacciarsi direttamente alla postura delle sorelle del mito classico, donne ineluttabili e definitive anche nella loro follia. Allora tornano alla mente le eroine greche: da Medea a Fedra, da Ifigenia a Elettra, da Antigone a Cassandra, donne che non si piegano al destino che è stato assegnato loro e perciò decidono di ribaltarlo anche mettendo in gioco la cosa più importante, la vita, a cui rinunciano senza esitazioni. Sulla figura della profetessa Cassandra ha scritto un bellissimo poemetto la poetessa polacca, premio Nobel per la Letteratura nel 1996, Wisława Szymborska (1923-2012) di cui abbiamo citato alcuni versi in apertura perché restituiscono molto bene quella dimensione di “incomprensione” verso cui sembrano dirigersi i destini di quelle donne le cui azioni, all'apparenza plateali e ingiustificate, sono in realtà la proiezione di un disegno decisamente più profondo e complesso. Disegno che solitamente si svela, in tutta la sua ineluttabilità, dopo che queste donne sono ormai scomparse.

On Norma, Aida and Carmen: love “from Heights beyond Life”

*I loved them.
But I loved them haughtily.
From heights beyond life.
From the future. Where it's always empty
and nothing is easier than seeing death.
I'm sorry that my voice was hard.
Look down on yourselves from the stars—I cried—
look down on yourselves from the stars.
They heard me and lowered their eyes.*

(Wisława Szymborska, *A Soliloquy for Cassandra*, lines 20-28)

Three women; one fate. All of them are prey to an intense and disruptive passion that will lead them to the opposite extreme—death. Women who love too much; who annihilate themselves and put an end to their fate; women who change the course of events until it takes an unpredictable, unexpected turn. Norma, Aida and Carmen: they all know they are going to die. Bucking the trend of their time, these women have shed the aura of the tame, devout, submissive heroine that had been typical of Western art and literature for a few centuries. Instead, they look back to the stance of their sister-heroines from Classical myth, firm and unremitting even in their folly. Greek heroines like Medea, Phaedra, Iphigenia, Electra, Antigone or Cassandra come to mind: women who did not yield to the destiny that had been allotted to them, but who rather decided, without hesitation, to overturn it, putting at risk the most important thing they had—life. The Polish poetess Wisława Szymborska (1923-2012), Nobel Prize for Literature in 1996, wrote a wonderful poem on the prophetess Cassandra. The few lines



quoted here perfectly express the sort of “incomprehension” that awaits those women whose apparently blatant and unjustified actions are in fact the projection of a deeper, more complex design. A design that usually becomes clear in all its inevitability only after these women have died. In modern and contemporary Western culture, suicide (or death “for love”) is a real cultural “taboo”: it imposes silence, and most often depicts suicides as “weak” individuals, who were unable bear the weight of their ill fate and cowardly made the “easier” choice. However, from this point of view, it would be wrong to consider these women as the products of a vile choice, careless behaviour or feminine superficiality: this would reduce them to caricatures, flat characters lacking depth and complexity. Rather than the dramatic outcome of their decisions (i.e. death), we should consider the fact that these women make their own decisions: they are the masters of their

Nell’Occidente moderno e contemporaneo il suicidio (o comunque la morte “per amore”) costituisce un vero e proprio “tabù” culturale che impone su di esso il silenzio, e il più delle volte raffigura i suicidi come “deboli”, individui incapaci di sopportare il peso degli eventi contrari e per questo esseri vili che compiono la scelta più “facile”. Tuttavia sarebbe un errore, in tale ottica, considerare queste donne come il prodotto di un gesto vile, di una faciloneria comportamentale e di una superficialità tutta “femminile”, perché innanzitutto significherebbe ridurle a una posa macchiettistica, a una struttura senza fondamenta né profondità. Ciò su cui dovremmo riflettere, invece, non è tanto l’esito drammatico delle loro decisioni (appunto, la morte), quanto semmai il fatto che queste donne decidano, scelgano per loro stesse e predispongano del loro corpo come del proprio destino, anche a costo di sapere di stare andando incontro alla morte. Come per il mito classico, ci troviamo qui di fronte a un vero e proprio “exemplum”, un esempio di vita e di eccezionale libertà. Un insegnamento, insomma, affinché chi verrà dopo



di loro non sia più costretto a morire per poter essere libero. È una “catarsi”, una liberazione vera e propria da tutto quel dolore inespresso e raggrumato: durante la messa in scena di sentimenti violenti e perturbanti, il dolore che viene con essi si frantuma, viene assorbito dagli astanti e quindi si purifica, acquisendo un significato profondo ed essenziale. Gli antichi sostenevano che un grande dolore ha due possibili esiti: o uccide o diventa sopportabile, cronicizzandosi. Questi esiti arrivano a coesistere e conciliarsi nelle rappresentazioni teatrali e nell’opera, a tal punto da creare persino un paradosso: il dolore immenso che queste donne si portano dentro arriva effettivamente a ucciderle, ma, al contempo, esposto alla ricezione del pubblico in sala, diviene parte di ognuno dei presenti, frammentandosi e riducendo la sua “dolorosità”, ora comprensibile e sopportabile. Il significato di ogni rappresentazione, allora, risiede proprio nella funzione primaria della “condivisione”, della potenza cioè del mezzo attoriale per comunicare, suscitare emozioni, far riflettere, angosciare, piangere, sorridere, persino amare. Anche se amare

bodies and destinies even though they know they are going to die. As in the classical myth, we are confronted here with “exempla”, role models who made the choice of complete freedom. A lesson for posterity, so that they may learn that it is not necessary to die in order to be free. It is a “catharsis”, the purgation of unexpressed, pent-up grief: the evocation of violent and perturbing emotions helps shatter the pain they entrain, which is absorbed by the audience, purified and renewed until it takes on a deep, universal meaning. The ancients held that great pain has two possible outcomes: it either kills, or becomes chronic, that is, bearable. Both outcomes coexist and are reconciled in dramatic theatre, sometimes to the point of paradox: the immense grief that these women experience will actually kill them, but, at the same time, as it is offered to the audience and shared by each spectator, it breaks up and reduces the “pain”, making it



può essere doloroso e condurre precipitosamente alla fine. Eppure “la paura della fine” alle nostre eroine, Norma, Aida e Carmen, non sembra molto pesare perché, come suggerisce un’altra eroina, Cassandra, il loro è un amore “dall’alto. / Da sopra la vita”. Un amore che sa già che il dono più prezioso di ogni gesto verso l’altro e verso se stessi è la libertà con cui possiamo autodeterminarci.

Queste donne allora si fanno direttamente portavoce di storie eccezionali che continuano a impressionarci, narrazioni destinate a durare nel tempo sotto altre forme, con altre mani, vicino ad altri cuori. Grazie a loro l’universo femminile viene esplorato dall’interno, divenendo un ampio grembo materno in cui poter aleggiare indisturbate, lontano da ogni dolore. Un alveo fertile che permette ad altre donne, in molti casi dalle biografie simili alle vicende rappresentate, di prendere per mano le sorelle di un tempo e accompagnarle verso il sentiero della salvezza, della comprensione, della modernità. Con una presa salda, destinata a durare.

bearable and understandable. The function of drama then, lies in its bringing the audience to identify and empathise with the characters through the actors’ communicative power, which arouses emotions, stimulates reflection, gets the spectators to suffer, cry, smile or love. Even though love can be painful, and lead to premature death. Yet, our heroines, Norma, Aida and Carmen, do not seem to mind “the fear of death” much, because, as Cassandra suggests, they “love haughtily, from heights beyond life”. Their love knows that the most precious gift to oneself or another is the freedom of self-determination. And thus these heroines become the spokeswomen for exceptional stories that continue to impress us. Their narratives are bound to last, surviving in different forms, actions and hearts. Thanks to them, the feminine universe can be explored from within, and becomes a large, welcoming maternal womb where to be undisturbed and free from pain. A fertile, cosy recess where other women with similar experiences can take their ancient sisters’ hands in a firm and lasting grip, and lead them on the path to salvation, understanding and modernity.



Un terzetto formidabile

di Leonetta Bentivoglio

Norma, Aida e Carmen: “semplicemente” tre nomi femminili. Corrispondono a tre eroine, a tre leggende, a tre modi d’intendere la femminilità, a tre percorsi amorosi travolgenti e distruttivi, a tre morti affrontate, sfidate o subite. Sono tre verità possibili, proposte nel segno di una creazione musicale che avanza e si rinnova lungo una ricerca ostinata del proprio futuro.

Prendiamo la *Norma* di Bellini, col suo intrecciarsi di due livelli: quello pubblico o sociale, espresso da forti passaggi rituali, e quello intimo o privato, da cui emergono le emozioni personali e i conflitti sospinti dai sentimenti. I due piani si alternano dando rilievo alla sfaccettata personalità di una protagonista che ha un ampio numero di volti e funzioni. Norma è una figlia (suo padre è il capo dei druidi, i sacerdoti della Gallia), una sacerdotessa (che ha infranto il voto di castità per amore), una furia di gelosia (il suo Pollione si è acceso per un’altra donna, Adalgisa), una fervida e rabbiosa condottiera (ora capace di frenare gli impeti di rivolta del popolo che intende affrancarsi dal giogo degli oppressori romani, ora pronta a esercitare la propria vendetta spingendo i propri guerrieri allo sterminio dei romani) e una madre lacerata da un’ansia di devastazione poi sedata (ha pensato di uccidere i suoi figli, secondo la tradizione antica di Medea, ma Bellini e il suo librettista Romani sottraggono il personaggio alla crudeltà aberrante dell’infanticidio, rendendo Norma più umana e compassionevole rispetto alla tragedia di Alexandre Soumet da cui traggono ispirazione). Concentrata in un arco temporale ristretto, l’azione corre fino al rogo conclusivo, quando Norma, accanto al suo uomo finalmente riconquistato, e dopo aver affidato i bambini al proprio padre, sale tra le fiamme per farsi divorare da un nuovo, puro e santo stadio dell’amore, che si compie nella morte. Diversi moti psicologici convergono nel carisma ricco e contrastato di questa donna potente, di volta in volta strategica o istintuale, che proprio nella conflittualità e densità dei suoi molteplici aspetti risulta sempre viva e proiettata in avanti. Lo è pure musicalmente: i suoi interventi evitano la tipica scansione di

A formidable Trio

Norma, Aida and Carmen: “simply” three female names—three heroines; three legends; three ways of understanding femininity; three overwhelming and destructive love stories; three ways of facing, defying or accepting death. Three possible truths, proposed in the sign of a musical tradition that evolves and gets renewed in a stubborn search for its own future. Let’s take Bellini’s *Norma*, where two levels intertwine: the public/social one, expressed by strong ritual passages, and the intimate/private one, where personal emotions and conflicts of feelings emerge. These two levels alternate to reveal the protagonist’s complex personality and her different faces and functions. Norma is a daughter (her father is the Druids’ leader and high priest); she is a priestess, even though she has broken her vows for love of a man; she is a jealous Fury, since her beloved Pollione is now in love with Adalgisa; she is a firm and resolute leader, who can first curb the seditious temper of her people, eager to rise against the Romans, then urge her warriors to destroy them; and she is a mother (who, in Soumet’s original tragedy, like Medea, murdered her own children, while Bellini and Romani preferred a more compassionate Norma, tempted by the aberrant idea of infanticide but ultimately incapable of it). The action is concentrated within a limited time span, and rushes on towards the final pyre, when Norma, after entrusting the kids to her father’s care, walks into the flames with the man she has re-conquered, to be devoured by a new, purer and holier kind of love only to be achieved in death. Several psychological motions contribute to the rich and varied charisma of this powerful woman, who can be strategic as well as instinctual, but who is



always very much alive and forward-looking in the conflictuality and density of her multiple aspects. This is also true about the score, which avoids the sequence of melodramatic forms that typically characterised the opera of that period (1831): and thus the scenes where Norma sings see her share the stage with either other characters or the choir, and become part of a collective narrative in a tight succession of musical numbers linked by the unity of dramatic time. In short, Norma leads the game of renewal in her own way, both musically and dramaturgically: the two shores meet.

As for, *Aida*, premièred forty years later, it features a woman torn between love and loyalty: the Ethiopian slave, Aida, loves the Egyptian warrior Radamès, who returns her feelings and betrays his land and people because of her. In *Aida*, as in *Norma*, jealousy

forme melodrammatiche che caratterizza l'epoca in cui l'opera debutta (1831), rendendo partecipi delle scene in cui lei canta altre figure o il coro, all'insegna di un racconto collettivo e compatto. È serrato il succedersi dei numeri musicali, legati fra loro dall'unitarietà del tempo teatrale. Insomma, Norma guida a suo modo il gioco del rinnovamento, sia musicalmente che dramaturgicamente: le due sponde si toccano.

Anche in *Aida*, che debutta quarant'anni dopo, assistiamo al destino di una donna scissa tra popolo e amore. Quest'ultimo s'incarna nel giovane guerriero Radamès, dal quale Aida, la piccola schiava etioppe, viene a sua volta amata, e che per amore di lei si trasformerà in un traditore. Anche in *Aida* la gelosia provoca e ferisce, perché di Radamès è innamorata pure la figlia del re d'Egitto, Amneris, che cerca di servirsi della ragion di stato e del proprio ruolo sociale per distruggere la sua rivale. E anche in *Aida* i due amanti moriranno insieme, però stavolta rinchiusi in una tomba, sepolti vivi e abbracciati, dicendo



addio al mondo che li ha puniti. Al melodramma ottocentesco piace cancellare con la morte le segrete colpe dell'amore, e qui (come già in *Norma*) l'assolutezza dell'unione si realizza tramite un sacrificio assassino e purificatorio.

Tuttavia l'essenza di questo titolo è ben diversa da quella del capolavoro belliniano. Siamo entrati nella rivoluzione di Verdi. Verrebbe subito da dire che il clima di *Aida* è trasognato, fin dalle dimensioni intimistiche e tragiche che definiscono l'inizio dell'opera, con un pianissimo di archi che pare giungere dal passato, come un fantasma remoto che si ricompone. Sembra che Verdi ci stia accompagnando alle sorgenti del Nilo, in Etiopia, nella terra lontana della schiava nera, per disporci ad ascoltare la sua triste storia. Il rapporto tra il canto e l'orchestra è divenuto quello unico, straordinariamente logico e strettissimo, dell'universo verdiano. Qualcosa di radicale è successo, nelle cose dell'arte e del teatro, e innanzitutto l'autore di *Aida* ci dimostra di

stirs and wounds, because Amneris, the daughter of the Egyptian king, is also in love with Radamès, and tries to destroy her rival calling upon national interests and her position of power. And, in *Aida* as well, the two lovers die in each other's arms, buried alive and bidding farewell to the world that has punished them. Nineteenth-century melodrama typically expunged the guilt of forbidden love with death, and, in *Aida* as well as in *Norma*, the lovers' unconditional, absolute union is achieved through a deadly, purifying sacrifice. However, the gist of *Aida* is quite different from *Norma's*. With *Aida*, we are in the midst of Verdi's revolution. One might be tempted to say that the climate of *Aida* is a dreamy one from the very beginning, with its intimate and tragic atmosphere, and with pianissimo strings that, like a remote phantom, seem to come from the past. Verdi seems to be taking



possedere la parola, oltre alla musica: la magia della sintesi drammaturgica di cui è capace il compositore di Busseto lo proietta di nuovo verso l'avvenire, grazie alla sostituzione del recitativo tradizionale con un libero fluire di idee melodiche, e grazie a un possesso della "parola scenica" che connette profondamente un tema all'altro. Scrisse Camille Bellaigue, uno dei primi studiosi di Verdi, a proposito di un'opera mai dimenticabile come *Aida*, così autentica nella sua infallibile seduzione:

L'orchestra culla, avvolge con i suoi suoni mutevoli, con i suoi ritmi svariati i sogni di *Aida*, nella sua notturna fantasticheria quando attende Radames: quando il padre le estorce la promessa di usare, a tradimento, del proprio amore per la salvezza della patria, anche ora l'orchestra, al parossismo, esprime il terrore, lo smarrimento. [...] È raggiunta la libertà di un'arte in cui Verdi unisce sempre più, senza porle in urto né confonderle, le forme o le forze diverse della musica: l'orchestra, il canto propriamente detto e la declamazione.

Nell'opera tutto si fa essenziale e decisivo per il respiro del dramma.

Quanto alla *Carmen* di Bizet, di cui nel 1875 è protagonista la più fatale delle maliarde operistiche, ha la fisionomia di un'opera realista incorniciata da una Spagna vivida e concreta, ma non folcloristica. Come ha scritto con la sua consueta genialità Fedele d'Amico,

lo spagnolismo nella *Carmen* non è colorismo o esotismo, [...] ma imposta un realismo ambientale, che orienta automaticamente tutto il lavoro su un piano in cui il rapporto con la realtà è ben più diretto e immediato di quanto la storia dell'opera avesse mai sperimentato.

Si tratta di una novità radicale. Ispirata alla novella omonima di Prosper Mérimée, la vicenda di *Carmen* apre le porte al verismo, e per esempio non sono poche le analogie che la collegano alla *Cavalleria rusticana* di Mascagni: triangolo amoroso, gelosia rovente, passionalità che consuma, rabbia sanguinaria, disfatta finale. La trama viene calata dentro uno scorcio di vita quotidiana, e la rappresentazione adotta uno stile "basso", senz'alcuna aspirazione al sublime. Don José non è un cavaliere, bensì un soldato rozzo, spaesato e privo di eroismo, mentre Carmen è una zingara, un'outsider, una portatrice di palpitante sensualità, una messaggera di slancio

us to the headwaters of the Nile, in Ethiopia, the distant land of the black slave, to prepare us to listen to her sad story. The relationship between the voice and the orchestra is the unique, extraordinarily logical and tight relationship of Verdi's universe. Something radical has happened, in the arts and in the theatre, and the composer of *Aida* is telling us that he can master words, as well as music: Verdi's dramaturgical synthesis, like magic, projects him towards the future, where he replaces traditional recitatives with a free flow of melodic ideas, while his mastery of "parola scenica" allows him to intimately work all the themes into one another. Camille Bellaigue, one of Verdi's first critics, commented on *Aida*, unforgettable and authentically unailing in its seductive charm:

As *Aida* waits for Radamès, lost in her nocturnal reverie, the orchestra cradles her dreams, enveloping them in its ever-shifting sounds and varied rhythms; and when her father has her promise that she will betray her lover for the sake of her people, the orchestra, paroxystically, expresses terror and bewilderment. [...] Verdi's art has achieved such a freedom that he can effortlessly combine the different forms and elements of music (orchestra, song line, declamation) without any confusion or clashing.

In the opera, everything becomes essential, vital for the drama.

As for Bizet's *Carmen*, which enchanted the 1875 audiences with its bewitching protagonist, it has all the appearance of a realist opera, set in a vivid, true-to-life but not cheaply exotic Spain. As Fedele d'Amico brilliantly put it:

Spanishness, in *Carmen*, is no mere exoticism or local colour [...] It rather imposes a sort of environmental realism, which automatically brings the whole work to a level where its relationship with reality is much more direct and immediate than everything achieved in opera thus far.

Which was something radically new. Inspired by the eponymous novel by Prosper Mérimée, the story of *Carmen* opened the doors to



Verismo (see for example its many analogies with Mascagni's *Cavalleria rusticana*: a love triangle, red-hot jealousy, a consuming passion, bloodthirsty fury, the final defeat). The plot offers a slice-of-life in a "low" style that has no aspiration to the sublime. Don José is not a knight: he is a rough soldier, ill at ease and unheroic. Carmen is a gypsy, an outsider of enormous sex appeal and vital force, a non-conformist who keeps to the fringes of social norms, free, independent and brazen. She defies all good intentions and middle-class values, cherishing the uncontrolled magma of her passions over common morals. But this should not be taken "literally" or blatantly. The psychological process is rather complex. The essence of Carmen's audacity lies in her elusiveness and provocativeness—something subtle and extremely modern, which Maria Callas was able to understand far better than anyone else. As Piero Gelli put it:

vitale e un'anticonformista che si muove ai margini delle regole sociali, agendo come una femmina libera, indipendente e sfacciata. È un'attentatrice dei buoni sentimenti, una sovvertitrice che al posto dell'ordine preconstituito dalla morale ha voluto mettere il magma incontrollato delle passioni. Ma tutto ciò non va inteso "alla lettera", cioè smaccatamente. Il procedimento psicologico è complesso. In Carmen batte un'audacia il cui nucleo fondamentale sta nell'inafferrabilità e nella provocazione del suo essere. Questa sostanza sottile e modernissima la colse forse meglio di chiunque Maria Callas. Ha scritto giustamente Piero Gelli:

Troppo spesso le interpreti ci mostrano, della zingara inventata da Mérimée, solo la dimensione ancheggiante e rapace, dimenticando la storica lezione di Maria Callas, dove per la prima volta fu dato scorgere quanto di audacemente luciferino si celi nel personaggio creato da Bizet.

Il terreno da cui nasce questa creatura sfidante e sfuggente, tortuosa nelle sue rivoluzioni emotive, è il luogo stesso dei



conflitti primari: amore e odio, libertà e legami, maschio e femmina. È lei a condurci nella potenza di tali dualismi sempiterni e necessari. Per questo Carmen è la progenitrice di tutti i grandi interrogativi femministi. È la messa in discussione delle sicurezze patriarcali. E parallelamente è una profetessa musicale, al pari delle sue distanti consorelle Norma e Aida. Non è presuntuoso, e nemmeno pretestuoso, constatare come gran parte della storia dell'opera lirica sia declinata dalle sue donne.

All too often, interpreters show just the slinky, irresistible side of the gypsy by Mérimée: they seem to forget the historical lesson of Maria Callas, who, for the first time, presented the audaciously diabolic side of Bizet's protagonist.

This challenging, elusive, emotionally complex creature, springs from a knot of primary conflicts: love vs. hate, freedom vs. bonds, male vs. female. Such a creature will lead us into the whirl of these eternal and necessary dualisms. This is why Carmen is the progenitor of all the great feminist questions. She questions all patriarchal certainties. And at the same time she acts as a musical prophet, exactly like her distant sisters, Norma and Aida. Indeed, it would be neither arrogant nor far-fetched to admit that much of opera's history has been written by its women.



Norma

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

musica di Vincenzo Bellini

(Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Pollione	Giuseppe Tommaso
Oroveso	Antonio Di Matteo
Norma	Vittoria Yeo
Adalgisa	Asude Karayavuz
Clotilde	Erica Cortese
Flavio	Riccardo Rados

direttore Alessandro Benigni
regia Cristina Mazzavillani Muti
scene e visual designer Ezio Antonelli
light designer Vincent Longuemare
video programmer Davide Broccoli
costumi Alessandro Lai

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro Luigi Cherubini e Coro Lirico Marchigiano “Vincenzo Bellini”
maestro del coro Antonio Greco

“DanzActori” Trilogia d'autunno

direzione di scena Luigi Maria Barilone *maestro di sala* Bojie Yin *maestro collaboratore* Davide Cavalli
visual and set design assistant Federica Caraboni e Livio Savini
3d artist Giuseppe Flora *digital artist* Francesca Rao *contributi fotografici* Matteo Semprini
assistente ai costumi Sofia Vannini
responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Elena Bandini, Micol Bezzi, Giulia Nonni, Cristina Occhiali, Giulia Rabboni
trucco e parrucco Sabine Renate Brunner *assistenti* Cecilia Carbonelli Di Letino, Monia Donati, Maria Angela Righetti
realizzazione scene Laboratorio del Teatro Alighieri *elemento scenico* “Preghiera” di Matteo Drudi, Accademia di Belle Arti di Ravenna
attrezzista Andrea Moriani *attrezzeria* Rancati, Milano
libretto su app Lyri *camera acustica virtuale* creata da BH Audio tramite Soundscape di d&b audiotechnik

nuovo allestimento
coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri di Ravenna, Teatro Galli di Rimini

Orchestra Giovanile
Luigi Cherubini

violini primi first violins

Valentina Benfenati**
Riccardo Lui
Francesco Ferrati
Sofia Cipriani
Agnese Maria Balestracci
Gabriella Marchese
Giulia Zoppelli
Valeria Francia
Magdalena Frigerio

violini secondi second violins

Alessandra Pavoni Belli*
Daniele Fanfoni
Federica Castiglione
Irene Barbieri
Elisa Mori
Mariacristina Pellicanò
Elisa Catto
Francesco Norelli

viole violas

Davide Mosca*
Stella Degli Esposti
Giulia Arnaboldi
Elisa Zito
Chiara Bellavia
Myriam Traverso

violoncelli cellos

Alessandro Brutti*
Matilde Michelozzi
Caterina Ferraris
Lucia Sacerdoni
Simone Gaetano Ceppetelli
Davide Maffolini

contrabbassi basses

Giacomo Vacatello*
Leonardo Cafasso
Giuseppe Albano
Leonardo Bozzi

flauti/ottavino flutes/piccolo

Chiara Picchi*
Denise Fagiani (anche ottavino)

oboi oboes

Anna Leonardi*
Davide D'Agostino

clarinetti clarinets

Alessandro Iacobucci*
Federico Macagno

fagotti bassoons

Leonardo Latona*
Martino Tubertini

corni horns

Paolo Reda*
Francesco Lucantoni
Federico Fantozzi
Xavier Soriano Cambra

trombe trumpets

Giorgio Baccifava*
Pietro Sciutto

tromboni trombones

Nicola Terenzi*
Salvatore Veraldi
Cosimo Iacoviello

cimbasso cimbasso

Alessandro Rocco Iezzi

timpani timpani

Federico Moscano*

percussioni percussions

Federica Biondi
Martino Via

arpa harp

Antonella De Franco*

** spalla

* prime parti

strumentisti di palcoscenico

on-stage musicians

In collaborazione con gli Istituti Superiori
di Studi Musicali "G. Verdi" di Ravenna,
"B. Maderna" di Cesena

direttore banda di palcoscenico

e cori interni

stage band and off-stage choir
conductor
Alicia Galli

ottavino piccolo

Serena Giuri

flauto flute

Giacomo Parini

clarinetti clarinets

Anna Brunelli
Lorenzo Bonora
Marcello Zinzani

fagotto bassoon

Alex Rossi

corni horns

Samuele Cavallari
Matteo Pasini
Giacomo Paganelli

trombe trumpets

Giovanni Giardinella
Costanza Dal Monte
Marco Ghirardelli

tromboni trombones

Giovanni Ricciardi

tuba tuba

Niccolò Baldisserri

tamburo rullante snare drum

Guido Casadio

gran cassa bass drum

Nicolò Candelario Lopez

Coro Lirico Marchigiano
“Vincenzo Bellini” e
Coro Luigi Cherubini

soprani sopranos

Annalisa Bartolini*
Anna Capiluppi*
Valentina Chiari
Vittoria Giacobazzi*
Jung Min Kim*
Na Yeong Kim*
Vittoria Magnarello*
Clementina Regina*
Lucia Sartori*
Silvia Spessot*
Yuliia Tkachenko*

mezzosoprani e contralti

mezzo-sopranos and altos

Mariia Abramishvili*
Daniela Bertozzi*
Elisa Bonazzi*
Mariapaola Di Carlo*
Tina Chikvinidze*
Antonella Gnagnarelli*
Taisiya Korobetskaya*
Eleonora Luè*
Rossella Massarini
Gabriella Louise Page*
Erika Zubareva*

tenori primi first tenors

Cristobal Alberto Campos Marin*
Danilo Dell'Oso
Davide Minoliti
Massimo Morosetti
Andrea Reginelli
Carlo Velenosi

tenori secondi second tenors

Jaime Andres Canto Navarro*
Ian Cherliantsev
Giovanni Di Deo
Fedele Forestiero*
Marco Palazzesi

baritoni baritones

Halil Ufuk Aslan
Tommaso Corvaja*
Rosario Grauso*
Marco Saccardin*
Kenichi Watanabe*

bassi basses

Alen Abdagic
Lucio Di Giovanni
Franco Di Girolamo
Stefano Gennari
Loris Manoni
Daniele Stronati

ispettore del Coro choir manager

Angela De Pace

* Coro Luigi Cherubini

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* **mezzosoprano**

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 svelì;
ed il primier sorriso
del virginal suo viso
tre volte annunzi il mistico
bronzo sacerdotale.

Druidi
Il sacro vischio a mietere
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 sommessò.
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 Oroveso.*

[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 inargenti
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 vell!

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 toglì 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 ceta.
(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 fea!... fuggir dal tempio...
tradir l’altare a cui son io legata,
abbandonar la patria...

Norma
Ah! 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 bacciar.

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 compiangi.
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'arretri! ahimè!

Norma
Oh! Di qual sei tu vittima
crudo e funesto inganno!
Pria che costui conoscere
t'era il morir men danno.
Fonte d'eterni 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 lampada e un pugnale alla mano.
Siede e posa la lampada 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 Pollion 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, abbietti, 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 ancora sarai per me.

Tienti i figli, non fia mai
ch’io mi tolga a queste arene!

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’aborrito 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 prigion.

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 giovi;
ma il furor in sen si covi.
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 fidanza è posta
in Adalgisa: ei tornerà pentito,
supplichevole, amante. Oh! a tal pensiero
scompare 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 fellow presume.
Lo previen mia vendetta e qui di sangue...
sangue romano... scorreran torrenti.

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.

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’imponca pe ’l tuo labbro!

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

[Inno guerriero]

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 sovra un raggio di sol!

[Recitativo e Duetto]

Oroveso
Né compì 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.

Norma
(È desso!)

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 persuase 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 morirò!

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 dimenticare.

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’aborrire,
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’involta 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
Piange!... prega!... 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. Alla 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 ad ucciderne il proconsole, ma Oroveso è costretto a fermarli: Norma continua a tacere le decisione 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 prepotentemente 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 ad 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.



Norma Plastici sentimenti

di Luca Baccolini

Il corto circuito tra sentimenti privati e doveri pubblici; la morte come sublimazione dell'amore (e come redenzione). Nel capolavoro di Vincenzo Bellini, apparso nel 1831 quando Verdi e Wagner avevano appena diciott'anni, c'è già tutto il nucleo drammaturgico dei due futuri giganti del teatro ottocentesco. Tutto in un'opera sola. Questo era il genio di Bellini, il più grande rimpianto della musica italiana, un musicista con un senso del teatro così esatto da riuscire a costruire un tale monumento prima dei trent'anni. Quanti riuscirono a fare altrettanto, a parte Mozart? Sarebbe lecito chiedersi quante altre *Sonnambula* o *Norma* avrebbe potuto partorire se un'infezione intestinale non l'avesse ucciso prima di toccare i 34 anni.

Com'è stato nel destino di tanti capolavori, anche *Norma* passò da una prima deludente. Non un fiasco, come talvolta si legge sulla base di testimonianze inesatte o travisate, ma un'accoglienza fredda sì, tipica di un'opera non compresa nella sua grandezza. Ancor oggi la materia sfuggente, per non dire impalpabile, di cui è fatto questo tessuto miracolosamente neoclassico e insieme romantico trascolora tra lo stupefacente e l'inafferrabile. Lo scarso favore cui inizialmente andò incontro al Teatro alla Scala il 26 dicembre 1831 è da ricondurre a un dettaglio molto preciso e documentato: la stanchezza dei cantanti. Nonostante due assolute primedonne in scena (in origine due soprani nei due ruoli femminili principali: Giuditta Pasta e Giulia Grisi) e un ottimo tenore come Domenico Donzelli nei panni di Pollione, gli sforzi produttivi avevano fiaccato il cast, costretto a provare tutto il secondo atto la mattina stessa del debutto. Erano i ritmi incessanti dell'opera italiana: Bellini aveva ricevuto dal librettista Felice Romani la prima scena di *Norma* solo in agosto e il 5 dicembre furono fissate le prime prove. Troppo poco tempo, in effetti, per metabolizzare un'opera dall'inaudita severità drammaturgica, con una serrata successione di numeri musicali per rispettare l'unità temporale tipica delle tragedie. Anche il pubblico scaligero, forse, non era preparato a così tanti piani di lettura in un unico dramma: la sacerdotessa che

Norma Plastic Passions

A short-circuit between private feelings and public duties. Death as the sublimation of love (and as redemption).

These two elements, later to become the dramaturgical core of nineteenth-century opera theatre with Verdi and Wagner, were already contained and anticipated in Bellini's masterpiece, premièred in 1831, when both future giants were just eighteen. All in one single opera, because such was the genius of Bellini, the greatest regret of Italian music, a composer whose sense of the theatre was so precise that he managed to create a masterpiece before the age of thirty. How many others managed to do the same, apart from Mozart? And, we could reasonably ask, How many other *Sonnambula* or *Norma* could he have produced, had not an intestinal infection killed him before the age of 34? Still, as is often the case with masterpieces, *Norma's* première was disappointing. Not a solemn fiasco, as it is often reported through inexact or misrepresented testimonies, but rather the cool reception that typically awaits the works whose greatness cannot be fully appreciated. To this day, the elusive, impalpable material that makes up the miraculous fabric of this opera, neoclassical and romantic at one and the same time, continues to shift between the astounding and the elusive.

The reason why the début at La Scala on December 26, 1831, was so poorly received was definite and documented: the singers were exhausted. Despite two absolute *prima donnas* (sopranos Giuditta Pasta and Giulia Grisi in the main female roles) and an excellent tenor, Domenico Donzelli, in the role of

Pollione, the productive efforts had weakened the cast, who had had to rehearse the entire second act on the morning of the première. Such were the incessant rhythms of Italian opera: Bellini could only get his hands on the first part of Romani's libretto in August, when rehearsals had already been scheduled on December 5. Too short a time for an opera of such unprecedented dramaturgical rigour, whose tight succession of numbers was dictated by the unity of time prescribed by tragic dramaturgy. In addition, the audience of La Scala was probably unprepared for a drama with so many different levels: a priestess who breaks her vow, her contemplation of infanticide in revenge for betrayal, and the neoclassical setting of a Celtic forest where the wind of Romanticism was already blowing, even though without Weber's supernatural, eerie motifs.

Also, the character of Norma is not easily defined or categorised: she is a mother, a priestess, a lover, a spiritual leader, a moral authority, a woman, a friend. Not a wife, though, just as Bellini had never been a husband. And yet this composer, who had always shunned marriage as the worst possible evil, managed to create one of the most heroic scenes ever on the death of a couple, where Pollione leaps into the flames singing “Your pyre, o Norma, is mine as well. / There a purer, holier, / everlasting love will begin.” We can easily understand why Wagner was so fascinated by *Norma*'s score and subject that he enthusiastically conducted it in Riga in 1837, well before deciding to similarly sacrifice his own Brunnhilde on a pyre.

In *Norma*—he wrote—every moment of passion plastically and flawlessly emerges, without confusion; a brilliant actress in the role of Norma could easily provide any figurative artist with an abundance of exciting models. It is this very merit—there is *style* in this music—that makes it so important in our age of confusion and formlessness.

Wagner had caught another point as well: Bellini was sublime in shaping emotions precisely, making them stronger and more vigorous by formally identifying them. By

infrange il voto, il (pensato ma non consumato) infanticidio come vendetta del tradimento e la cornice neoclassica in un quadro di foreste dal clima celtico, dove soffiano già venti di Romanticismo, pur senza i motivi del Fantastico che si trovavano in Weber.

Norma, poi, è personaggio restio a farsi ingabbiare dalle definizioni: è una madre, una sacerdotessa, un'amante, una condottiera spirituale, un'autorità morale, una donna, un'amica. Non una moglie, esattamente come Bellini non fu mai marito. Eppure, proprio il compositore che sempre evitò il matrimonio come il peggiore dei mali possibili riuscì a dare voce a una delle morti di coppia più eroiche, dove Pollione arriva a dire “Il tuo rogo, Norma, è il mio, / là più puro, là più santo / incomincia eterno amor”, buttandosi con lei nel fuoco. Ben si capisce come Wagner fosse rapito da musica e soggetto, dichiarandosene un entusiasta estimatore e per questo motivo dirigendo il titolo a Riga nel 1837, in attesa di gettare nel fuoco anche la “sua” Brunilde.

In *Norma* - scriveva - ogni momento del sentimento emerge in maniera plastica, senza confuse sbavature; per un'attrice davvero magistrale sarebbe facile cosa nel ruolo di Norma fornire a un artista figurativo gran copia di modelli esaltanti. Questo è il pregio! C'è dello stile in questa musica, in quest'epoca ricolma di confusione e povera di senso formale.

Wagner aveva centrato un altro punto: Bellini era maestro sublime nel dare una forma precisa ai sentimenti, nel renderli più forti e vigorosi proprio perché formalmente individuati. Riducendo l'orchestra al minimo, sapeva di andare incontro all'accusa di essere un semplice accompagnatore del canto. Ma questa non era né ingenuità, né fuga dalle responsabilità. L'apparente “povertà” strumentale belliniana era invece un voto di purezza e di rispetto del dramma. Wagner lo capì, e rinunciò al tentativo di riorchestrare *Norma*, riconoscendo che certe atmosfere di argentea lontananza – da qui quel senso di soffusa e permanente nostalgia – andavano lasciate così com'erano, pur nella loro apparente fissità. Reggere questa “insostenibile leggerezza” era difficile duecento anni fa come oggi. Per questo *Norma* spaventa ancora, ammantandosi di un mito che impone al suo personaggio eponimo una difficilissima scelta, sia attoriale sia registica, dove pathos e recitazione ieratica devono procedere insieme (e in questo persino la Pasta, prima storica interprete, si volle

giocare la carriera rischiando tutto in un ruolo capitale). Bellini, insomma, aderisce sempre prima a un'istanza drammaturgica. E in questo, poiché fa teatro, rende un gran servizio alla musica.

reducing instrumentation to a minimum, he knew he would have to face the accusation of merely accompanying the vocals. But he was neither naïve, nor escaping responsibility. Bellini's apparent instrumental “poverty” was in fact a choice of purity and respect for the drama. Wagner knew this, and avoided all attempts at re-orchestrating *Norma*, recognizing that its atmospheres of silvery distance and its sense of soft and permanent nostalgia were to be left as they were, despite their apparent fixity. *Norma*'s “unbearable lightness” was—and still is—difficult to accept. This is why *Norma* still frightens. The opera remains shrouded in a myth that imposes very difficult actorial and directorial choices on its main character, since pathos and hieratic acting must proceed together (which is why Giuditta Pasta, *Norma*'s first historical interpreter, risked her career in this capital role). In short, Bellini always first and foremost chose to adhere to a dramaturgical instance. And in so doing, he did a great service to both drama and music.



Aida

opera in quattro atti
libretto di Antonio Ghislanzoni
musica di Giuseppe Verdi
(Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Aida Monika Falcon
Aida danzatrice Lara Viscuso
Amneris Ana Victória Pitts
Amneris danzatrice Lara Guidetti
Radames Azer Zada
Amonasro Serban Vasile
Ramfis Andrea Vittorio De Campo
Il Re d'Egitto Adriano Gramigni
Gran Sacerdotessa Mariapaola Di Carlo
Un messaggero Riccardo Rados
lamento funebre Simge Büyükedes

direttore Nicola Paszkowski
regia Cristina Mazzavillani Muti
scene e visual designer Ezio Antonelli
light designer Vincent Longuemare
video programmer Davide Broccoli
costumi Anna Biagiotti
assistente ai costumi Sofia Vannini
coreografia Lara Guidetti

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro Luigi Cherubini e Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini"
maestro del coro Antonio Greco

"DanzActori" Trilogia d'autunno e Giovani Energie Creative

direzione di scena Luigi Maria Barilone *maestro di sala* Davide Cavalli *maestri collaboratori* Alessandro Benigni, Bojie Yin
visual and set design assistant Federica Caraboni e Livio Savini
3d artist Giuseppe Flora *digital artist* Francesca Rao *contributi fotografici* Matteo Semprini
responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Elena Bandini, Micol Bezzi, Giulia Nonni, Cristina Occhiali, Giulia Rabboni
trucco e parrucco Sabine Renate Brunner *assistenti* Cecilia Carbonelli Di Letino, Monia Donati, Maria Angela Righetti
realizzazione scene Laboratorio del Teatro Alighieri *elemento scenico* "Carcassa" di Lorenzo Scarpellini, Accademia di Belle Arti di Ravenna
attrezzista Andrea Moriani *attrezzeria* Rancati, Milano
libretto su app Lyri *camera acustica virtuale* creata da BH Audio tramite Soundscape di d&b audiotechnik
si ringraziano Teatro dell'Opera di Roma, Fondazione Arena di Verona e Fondazione Nazionale della Danza / Aterballetto

nuovo allestimento
produzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri di Ravenna

Orchestra Giovanile
Luigi Cherubini

violini primi first violins

Valentina Benfenati**
Riccardo Lui
Francesco Ferrati
Sofia Cipriani
Agnese Maria Balestracci
Gabriella Marchese
Giulia Zoppelli
Valeria Francia
Magdalena Frigerio

violini secondi second violins

Alessandra Pavoni Belli*
Daniele Fanfoni
Federica Castiglione
Irene Barbieri
Elisa Mori
Mariacristina Pellicanò
Elisa Catto
Francesco Norelli

viole violas

Davide Mosca*
Stella Degli Esposti
Giulia Arnaboldi
Elisa Zito
Chiara Bellavia
Myriam Traverso

violoncelli cellos

Alessandro Brutti*
Matilde Michelozzi
Caterina Ferraris
Lucia Sacerdoni
Simone Gaetano Ceppetelli
Davide Maffolini

contrabbassi basses

Giacomo Vacatello*
Leonardo Cafasso
Giuseppe Albano
Leonardo Bozzi

flauti/ottavino flutes/piccolo

Chiara Picchi*
Isabella Casu
Denise Fagiani (anche ottavino)

oboi oboes

Davide D'Agostino*
Matteo Murdocco

corno inglese English horn

Anna Leonardi

clarinetti clarinets

Federico Macagno*
Alessandro Iacobucci

clarinetto basso bass clarinet

Andrea Albano

fagotti bassoons

Leonardo Latona*
Martino Tubertini

corni horns

Paolo Reda*
Francesco Lucantoni
Federico Fantozzi
Xavier Soriano Cambra

trombe trumpets

Pietro Sciotto*
Giorgio Baccifava

tromboni trombones

Salvatore Veraldi*
Nicola Terenzi
Cosimo Iacoviello

cimbasso cimbasso

Alessandro Rocco Iezzi

timpani timpani

Federico Moscano*

percussioni percussions

Federica Biondi
Marco Crivelli
Martino Via

arpa harp

Antonella De Franco*

** spalla

* prime parti

strumentisti di palcoscenico

on-stage musicians

In collaborazione con gli Istituti Superiori
di Studi Musicali "G. Verdi" di Ravenna,
"B. Maderna" di Cesena
e con Romagna Brass

direttore banda di palcoscenico

e cori interni

stage band and off-stage choir

conductor

Alicia Galli

ottavino piccolo

Veronica Onofri

clarinetti clarinets

Anna Brunelli
Marcello Zinzani
Lorenzo Bonora

fagotto bassoon

Alex Rossi
Michele Zaccarini

trombe trumpets

Alberto Astolfi
Gerardo Gianolio
Alessandro Cruciani
Francesco Ulivi
Marco Vita

corni horns

Samuele Cavallari
Matteo Pasini

bombardino euphonium

Giovanni Ricciardi

trombone trombone

Amedeo Zacchi

tuba tuba

Niccolò Baldisserri

gran cassa bass drum

Guido Casadio

arpa harp

Ottavia Rinaldi

trombe egiziane Egyptian trumpets

Romagna Brass

Alberto Astolfi
Gerardo Gianolio
Alessandro Cruciani
Matteo Fiumara
Francesco Ulivi
Marco Vita

Si ringrazia la Banda Musicale Cittadina
di Ravenna per aver concesso le trombe
egiziane e la gran cassa

Coro Lirico Marchigiano
“Vincenzo Bellini” e
Coro Luigi Cherubini

soprani sopranos

Annalisa Bartolini*
Anna Capiluppi*
Valentina Chiari
Vittoria Giacobazzi*
Jung Min Kim*
Na Yeong Kim*
Vittoria Magnarello*
Margherita Pieri*
Clementina Regina*
Lucia Sartori*

Silvia Spessot*

Yuliia Tkachenko*

mezzosoprani mezzo-sopranos

Mariia Abramishvili*
Daniela Bertozzi*
Elisa Bonazzi*
Tina Chikvinidze*
Erica Cortese*
Mariapaola Di Carlo*
Antonella Gnagnarelli*
Taisiya Korobetskaya*
Eleonora Luè*
Rossella Massarini
Gabriella Louise Page*
Erika Zubareva*

tenori primi first tenors

Paolo Alessandrini
Roberto Bruglia
Cristobal Alberto Campos Marin*
Danilo Dell'Oso
Giovanni Di Deo
Marco Mignani
Davide Minoliti
Andrea Reginelli

tenori secondi second tenors

Jaime Andres Canto Navarro*
Ian Cherliantsev
Daniele Di Nunzio
Fedele Forestiero*
Massimo Morosetti
Stefano Nardo
Marco Palazzesi
Carlo Velenosi

baritoni baritones

Halil Ufuk Aslan
Tommaso Corvaja*
Franco Di Girolamo
Rosario Grauso*
Loris Manoni
Lucio Mauti
Carlo Alberto Veronesi
Kenichi Watanabe*

bassi basses

Alen Abdagic
Sergey Berseghian
Lucio Di Giovanni
Ruben Ferrari
Stefano Gennari
Simone Luca Nicoletto
Daniele Stronati

ispettore del Coro

choir manager

Angela De Pace

* Coro Luigi Cherubini

Personaggi

Il Re d'Egitto basso

Amneris, sua figlia mezzosoprano

Aida, schiava etiope soprano

Radamès, capitano delle guardie tenore

Ramfis, capo dei Sacerdoti basso

Amonasro, Re d'Etiopia e padre di Aida baritono

Un messaggero tenore

Sacerdoti, Sacerdotesse, Ministri,

Capitani, Soldati, Funzionari

Schiavi e Prigionieri Etiopi, Popolo Egizio

L'azione ha luogo a Menfi e a Tebe all'epoca della potenza
dei Faraoni.

Atto primo

Scena prima
Sala nel palazzo del Re a Menfi.
A destra e a sinistra, una colonnata con statue e arbusti in fiore.
Grande porta nel fondo, da cui si scorgono i templi, i palazzi di Menfi e le Piramidi.
Radamès e Ramfis.

Ramfis
Sì: corre voce che l’Etiope ardisca sfidarci ancora, e del Nilo la valle e Tebe minacciar. Fra breve un messo recherà il ver.

Radamès
La sacra
Iside consultasti?

Ramfis
Ella ha nomato dell’Egizie falangi il condottier supremo.

Radamès
Oh lui felice!

Ramfis
(con intenzione, fissando Radamès)
Giovane e prode è desso. Ora del Nume reco i decreti al Re.
(Esce.)

Radamès
Se quel guerrier io fossi! se il mio sogno si avverasse!... Un esercito di prodi da me guidato... e la vittoria... e il plauso di Menfi tutta! E a te, mia dolce Aida, tornar di lauri cinto... dirti: per te ho pugnato, per te ho vinto!

Celeste Aida, forma divina, mistico serto di luce e fior; del mio pensiero tu sei regina, tu di mia vita sei lo splendor. Il tuo bel cielo vorrei ridarti,

le dolci brezze del patrio suol; un regal serto sul crin posarti, ergerti un trono vicino al sol.
(Entra Amneris)

Amneris
Quale insolita gioia nel tuo sguardo! Di quale nobil fierezza ti balena il volto! Degna d’invidia, oh! quanto saria la donna il cui bramato aspetto tanta luce di gaudio in te destasse!

Radamès
D’un sogno avventuroso si beava il mio cuore. Oggi, la Diva profferse il nome del guerrier che al campo le schiere egizie condurrà... Ah! s’io fossi a tal onor prescelto.

Amneris
Né un altro sogno mai più gentil... più soave al core ti parlò? Non hai tu in Menfi desiderii... speranze?...

Radamès
Io! (Quale inchiesta! Forse... l’arcano amore scopri che m’arde in core... Della sua schiava il nome mi lesse nel pensier!)

Amneris
(Oh! guai se un altro amore ardesse a lui nel core! Guai se il mio sguardo penetra questo fatal mister!)

Radamès
(vedendo Aida che entra)
Dessa!

Amneris
(Ei si turba... e quale sguardo rivolse a lei! Aida!... A me rivale forse saria costei?)
(volgendosi ad Aida)
Vieni, o diletta, appressati... schiava non sei né ancella qui... dove in dolce fascino io ti chiamai sorella... Piangi?... delle tue lacrime svela il segreto a me.

Aida
Ohimè! di guerra fremere l’atroce grido io sento... Per l’infelice patria, per me... per voi pavento.

Amneris
Favelli il ver? né s’agita più grave cura in te?
(Aida abbassa gli occhi e cerca di dissimulare il proprio turbamento)
(guardando Aida)
(Trema, o rea schiava, ah! trema ch’io nel tuo cor discenda!... Trema che il ver mi apprenda quel pianto e quel rossor!)

Radamès
(fra sé guardando Amneris)
(Nel volto a lei balena lo sdegno ed il sospetto... guai se l’arcano affetto a noi leggesse in cor!)

Aida
(Ah! No, sulla mia patria non geme il cor soltanto; quello ch’io verso è pianto di sventurato amor!)

Il Re, preceduto dalle sue Guardie e seguito da Ramfis, dai Ministri, Sacerdoti, Capitani ecc.
Un Ufficiale di Palazzo, indi un Messaggero.

Il Re
Alta cagion v’aduna, o fidi Egizi, al vostro Re d’intorno.

Dai confin d’Etiopia un Messaggero dianzi giungea. Gravi novelle ei reca... Vi piaccia udirlo...
(Ad un Ufficiale.)
Il Messaggier s’avanzi!

Messaggero
Il sacro suolo dell’Egitto è invaso dai barbari Etiopi... i nostri campi fur devastati... arse le messi... e baldi della facil vittoria, i predatori già marciano su Tebe...

Tutti
Ed osan tanto!

Messaggero
Un guerriero indomabile, feroce, li conduce. Amonasro!

Tutti
Il Re!

Aida
(Mio padre!)

Messaggero
Già Tebe è in armi e dalle cento porte sul barbaro invasore... proromperà, guerra recando e morte.

Il Re
Sì: guerra e morte il nostro grido sia!

Tutti
Guerra! Guerra! Tremenda, inesorata!

Il Re
(accostandosi a Radamès)
Iside venerata di nostre schiere invitte già designava il condottier supremo: Radamès.

Tutti
Radamès!

Radamès
Ah! Sien grazie ai Numi! son paghi i voti miei!

Amneris
(Ei ducel)

Aida
(Io tremo.)

Il Re
Or, di Vulcano al tempio
muovi, o guerrier. Le sacre
armi ti cingi, alla vittoria vola.
Su! del Nilo al sacro lido,
accorrete, Egizii eroi;
da ogni cor prorompa il grido:
guerra e morte allo stranier!

Ramfis
Gloria ai Numi! ognun rammenti
ch’essi reggono gli eventi,
che in poter de’ Numi solo
stan le sorti del guerrier.

Ministri, Capitani
Su! del Nilo al sacro lido
sian barriera i nostri petti
non echeggi che un sol grido:
Guerra e morte allo stranier!

Aida
(Per chi piango? Per chi prego?
qual poter m’avvince a lui!
Deggio amarlo ed è costui...
un nemico, uno stranier!)

Radamès
Sacro fremito di gloria
tutta l’anima m’investe,
su, corriamo alla vittorial
Guerra e morte allo stranier!

Amneris
(a Radamès)
Di mia man ricevi, o duce,
il vessillo glorioso;
ti sia guida, ti sia luce
della gloria sul sentier.

Tutti
Guerra! guerra! sterminio all’invasor!
Guerra! guerra!

Amneris
Ritorna vincitor!

Tutti
Ritorna vincitor!
(Escono tutti meno Aida.)

Aida
Ritorna vincitor!... E dal mio labbro
uscì l’empia parola! Vincitor
del padre mio... di lui che impugna l’armi
per me... per ridonarmi
una patria, una reggia, e il nome illustre
che qui celar m’è forza! Vincitor
de’ miei fratelli... ond’io lo vegga, tinto
del sangue amato, trionfar nel plauso
dell’Egize coorti!... E dietro il carro,
un Re... mio padre... di catene avvinto!...
L’insana parola
o Numi, sperdete!
al seno d’un padre
la figlia rendete;
struggete le squadre
dei nostri oppressor!
Ah! sventurata! che dissi?... e l’amor mio?
Dunque scordar poss’io
questo fervido amore che, oppressa e schiava,
come raggio di sol qui mi beava?
Imprecherò la morte
a Radamès... a lui ch’amo pur tanto!
Ah! non fu in terra mai
da più crudeli angosce un core affranto!
I sacri nomi di padre... d’amante
né proferir poss’io, né ricordar...
Per l’un... per l’altro... confusa tremante...
io piangere vorrei... vorrei pregar.
Ma la mia prece in bestemmia si muta...
delitto è il pianto a me...colpa il sospir...
in notte cupa la mente è perduta...
e nell’ansia crudel vorrei morir.
Numi, pietà del mio soffrir!
Speme non v’ha pel mio dolor...
Amor fatal, tremendo amor
spezzami il cor, fammi morir!

Scena seconda
*Interno del tempio di Vulcano a Menfi. Una luce misteriosa
scende dall’alto. Una lunga fila di colonne, l’una all’altra
addossate, si perde fra le tenebre. Statue di varie Divinità.*

*Nel mezzo della scena, sopra un palco coperto da tappeti,
sorge l’altare sormontato da emblemi sacri. Dai tripodi d’oro
s’innalza il fumo degli incensi.
Sacerdoti e Sacerdotesse, Ramfis ai piedi dell’altare. A suo
tempo, Radamès. Si sente dall’interno il canto delle Sacerdotesse
accompagnato dalle arpe.*

Sacerdotessa
(nell’interno)
Possente Fthà, del mondo
spirito animator,
noi t’invochiamo!

Sacerdotesse
Noi t’invochiamo!

Sacerdoti
Tu che dal nulla hai tratto
l’onde, la terra, il ciel,
noi t’invochiamo!

Sacerdotessa
Immenso Fthà, del mondo
spirito fecondator,
noi t’invochiamo!

Sacerdotesse
Noi t’invochiamo!

Sacerdoti
Nume che del tuo spirito
sei figlio e genitor,
noi t’invochiamo!

Sacerdotessa
Fuoco increato, eterno,
onde ebbe luce il sol,
noi t’invochiamo!

Sacerdotesse
Noi t’invochiamo!

Sacerdoti
Vita dell’universo,
mito d’eterno amor,
noi t’invochiam!

Sacerdotesse
Immenso Fhtà!...

Sacerdoti
Noi t’invochiam!

*(Radamès viene introdotto senz’armi. Mentre va all’altare, le
Sacerdotesse eseguisciono la danza sacra. Sul capo di Radamès
vien steso un velo d’argento.)*

Ramfis
(a Radamès)
Mortal, diletto ai Numi, a te fidate
son d’Egitto le sorti. Il sacro brando
dal Dio temprato, per tua man diventi
ai nemici terror, folgore, morte.

Sacerdoti
Il sacro brando
dal Dio temprato, per tua man diventi
ai nemici terror, folgore, morte.

Ramfis
(volgendosi al Nume)
Nume, custode e vindice
di questa sacra terra,
la mano tua distendi
sopra l’egizio suol.

Radamès
Nume, che duce ed arbitro
sei d’ogni umana guerra,
proteggi tu, difendi
d’Egitto il sacro suol.

Sacerdoti
Nume, custode e vindice
di questa sacra terra,
la mano tua distendi sopra l’egizio suol.

Sacerdotesse
Possente Fthà.
del mondo creator!
Spirito animator,
spirto fecondator,
immenso Fhtà!

Tutti
Possente Fthà,
spirto fecondator,
tu che dal nulla
hai tratto il mondo
noi t’invochiamo!
Immenso Fhtà!

Atto secondo

Scena prima
Una sala nell'appartamento di Amneris. Amneris circondata dalle Schiave che l'abbigliano per la festa trionfale. Dai tripodi si eleva il profumo degli aromi. Giovani schiavi mori danzando agitano i ventagli di piume.

Schiave
Chi mai fra gl'inni e i plausi
erge alla gloria il vol,
al par d'un Dio terribile,
fulgente al par del sol?
Vieni: sul crin ti piovano
contesti ai lauri i fior;
suonin di gloria i cantici
coi cantici d'amor.

Amneris
(Ah! vieni, amor mio, m'inebbria...
fammi beato il cor!)

Schiave
Or dove son le barbare
orde dello stranier?
Siccome nebbia sparvero
al soffio del guerrier.
Vieni: di gloria il premio
raccogli, o vincitor;
t'arrise la vittoria,
t'arriderà l'amor.

Amneris
(Ah! Vieni, amor mio, ravvivami
d'un caro accento ancor!)

Schiave
Vieni: sul crin ti piovano
contesti ai lauri i fior;
suonin di gloria i cantici
coi cantici d'amor.

Amneris
(Ah! vieni, amor mio, m'inebbria...
fammi beato il cor!)

Silenzio! Aida verso noi s'avanza...

Figlia de' vinti, il suo dolor m'è sacro.
(Ad un cenno di Amneris, tutti si allontanano.)
Nel rivederla, il dubbio
atroce in me si desta.
Il mistero fatal si squarci alfine!
(ad Aida, con simulata amorevolezza)
Fu la sorte dell'armi a' tuoi funesta,
povera Aida! Il lutto
che ti pesa sul cor teco divido.
Io son l'amica tua...
tutto da me tu avrai... vivrai felice!

Aida
Felice esser poss'io
lungi dal suol natio, qui dove ignota
m'è la sorte del padre e dei fratelli?...

Amneris
Ben ti compiangio! pure hanno un confine
i mali di quaggiù... Sanerà il tempo
le angoscie del tuo core...
e più che il tempo, un Dio possente... amore.

Aida
(vivamente commossa)
(Amore, amore! gaudio, tormento...
soave ebbrezza, ansia crudel
ne' tuoi dolori la vita io sento...
un tuo sorriso mi schiude il ciel.)

Amneris
(guardando Aida fissamente)
(Ah, quel pallore... quel turbamento
svelan l'arcana febbre d'amor...
D'interrogarla quasi ho sgomento...
divido l'ansie del suo terror.)
(ad Aida fissandola attentamente)
Ebben: qual nuovo fremito
t'assal, gentil Aida?
I tuoi segreti svelami,
all'amor mio t'affida...
Tra i forti che pugnarono
della tua patria a danno...
qualcuno... un dolce affanno
forse... a te in cor destò?

Aida
Che parli?...

Amneris
A tutti barbara
non si mostrò la sorte...
Se in campo il duce impavido
cadde trafitto a morte...

Aida
Che mai dicesti! misera!

Amneris
Sì... Radamès da' tuoi
fu spento... E pianger puoi?

Aida
Per sempre io piangerò!

Amneris
Gli Dei t'han vendicata...

Aida
Avversi sempre
a me furo i Numi...

Amneris
(prorompendo con ira)
Trema! In cor ti lessi...
tu l'ami...

Aida
Io!...

Amneris
Non mentire!...
Un detto ancora e il vero
saprò... Fissami in volto...
io t'ingannava... Radamès... vive...

Aida
(con esaltazione, inginocchiandosi)
Vive!
ah, grazie, o Numi!

Amneris
E ancor mentir tu speri?
(nel massimo furore)
Sì...tu l'ami... Ma l'amo
anch'io... intendi tu? son tua rivale...
figlia de' Faraoni...

Aida
Mia rivale!...
ebben sia pure... Anch'io...
son tal...
(reprimendosi e cadendo a' piedi d'Amneris)
Che dissi mai? pietà! perdono!...
Pietà ti prenda del mio dolor...
È vero... io l'amo d'immenso amor...
Tu sei felice... tu sei possente,
io... vivo solo per questo amor!

Amneris
Trema, vil schiava! spezza il tuo core...
segnar tua morte può quest'amore...
Del tuo destino arbitra sono,
d'odio e vendetta le furie ho in cor.

(Suoni interni)

Coro
(di fuori)
Su, del Nilo al sacro lido
sien barriera i nostri petti;
non echeggi che un sol grido:
guerra e morte allo stranier!

Amneris
Alla pompa che s'appresta,
meco, o schiava, assisterai;
tu prostrata nella polvere,
io... sul trono, accanto al Re.
Vien, mi segui, apprenderei
se lottar tu puoi con me.

Aida
Ah pietà!... che più mi resta?
un deserto è la mia vita;
vivi e regna, il tuo furore
io tra breve placherò.
Quest'amore che t'irrita
nella tomba io spegnerò.
Numi, pietà del mio martir,
speme non v'ha pel mio dolor.
Numi, pietà del mio soffrir.

Scena seconda
Uno degli ingressi della città di Tebe. Sul davanti, un gruppo di palme. A destra, il tempio di Ammone. A sinistra, un trono sormontato da un baldacchino di porpora. Nel fondo, una porta

trionfale. La scena è ingombra di popolo.
Entra il Re, seguito dai Ministri, Sacerdoti, Capitani,
Flabelliferi, Porta insegne ecc. Quindi Amneris con Aida e
Schiave. Il Re va a sedere sul trono. Amneris prende posto alla
sinistra del Re.

Popolo
Gloria all’Egitto, ad Iside
che il sacro suol protegge!
Al Re che il Delta regge
inni festosi alziam!
Vieni, o guerriero vindice,
vieni a gioir con noi;
sul passo degli eroi
i lauri e i fior versiam!

Donne
S’intrecci il loto al lauro
sul crin dei vincitori!
Nembo gentil di fiori
stenda sull’armi un vel.
Danziam, fanciulle egizie,
le mistiche carole,
come d’intorno al sole
danzano gli astri in ciell!

Sacerdoti
Della vittoria agl’arbitri
supremi il guardo ergete;
grazie agli Dei rendete
nel fortunato dì.

*(Le truppe Egizie, precedute dalle fanfare, sfilano dinanzi al Re.
Seguono i carri di guerra le insegne, i vasi sacri, le statue degli
Dei. Un drappello di danzatrici che recano i tesori dei vinti.
Da ultimo, Radamès, sotto un baldacchino portato da dodici
ufficiali.)*

Il Re
(che scende dal trono per abbracciare Radamès)
Salvator della patria io ti saluto.
Vieni, e mia figlia di sua man ti porga
il serto trionfale.
*(Radamès s’inchina davanti ad Amneris che gli porge la
corona.)*

Ora a me chiedi
quanto più brami. Nulla a te negato
sarà in tal dì... lo giuro
per la corona mia, pei sacri Numi.

Radamès
Concedi in pria che innanzi a te sien tratti
i prigionier...
*(Entrano fra le Guardie, i prigionieri Etiopici, ultimo
Amonasro, vestito da ufficiale etiope)*

Sacerdoti
Grazie agli Dei, grazie rendete
nel fortunato dì, grazie agli Dei.

Aida
Che veggio!... Egli?... Mio padre!

Tutti
Suo padre!

Amneris
In poter nostro!...

Aida
(abbracciando il padre)
Tu! prigionier!

Amonasro
(piano ad Aida)
Non mi tradir!

Il Re
(ad Amonasro)
T’appressa...
Dunque... tu sei?...

Amonasro
Suo padre. Anch’io pugnai...
vinti noi fummo... morte invan cercai.
(Accennando alla divisa che lo veste.)
Quest’assisa ch’io vesto vi dica
che il mio Re, la mia patria ho difeso;
fu la sorte a nostr’armi nemica...
tornò vano de’ forti l’ardir.
Al mio piè nella polve disteso
giacque il Re da più colpi trafitto;
se l’amor della patria è delitto
siam rei tutti, siam pronti a morir!
(Volgendosi al Re, con accento supplichevole.)
Ma tu, Re, tu signore possente,
a costoro ti volgi clemente...
Oggi noi siam percossi dal fato,
doman voi potria il fato colpir.

Aida, Prigionieri, Schiave
Sì; dai Numi percossi noi siamo;
tua pietà, tua clemenza imploriamo;
ah! giammai di soffrir vi sia dato
ciò che in oggi n’è dato soffrir!

Ramfis, Sacerdoti
Struggi, o Re, queste ciurme feroci,
chiudi il core alle perfide voci;
fur dai Numi votati alla morte,
or de’ Numi si compia il voler!

Popolo
Sacerdoti, gli sdegni placate,
l’umil prece de’ vinti ascoltate;
e tu, o Re, tu possente, tu forte,
a clemenza dischiudi il pensier.

Radamès
(fissando Aida)
(Il dolor che in quel volto favella
al mio sguardo la rende più bella;
ogni stilla del pianto adorato
nel mio petto ravviva l’amor.)

Amneris
(Quali sguardi sovr’essa ha rivolti!
di qual fiamma balenano i volti!
Ed io sola avvilita, reietta?...
La vendetta mi rugge nel cor.)

Il Re
Or che fausti ne arridon gli eventi
a costoro mostriamci clementi
la pietà sale ai Numi gradita
e rafferma dei prenci il poter.

Radamès
(al Re)
O Re: pei sacri Numi,
per lo splendor della tua corona,
compier giurasti il voto mio.

Il Re
Giurai.

Radamès
Ebbene: a te pei prigionieri Etiopi
vita domando e libertà.

Amneris
(Per tutti!)

Sacerdoti
Morte ai nemici della patria!

Popolo
Grazia
per gli infelici!

Ramfis
Ascolta o Re.
(a Radamès)
Tu pure,
giovine eroe, saggio consiglio ascolta:
son nemici e prodi sono...
la vendetta hanno nel cor,
fatti audaci dal perdono
correranno all’armi ancor!

Radamès
Spento Amonasro, il re guerrier, non resta
speranza ai vinti.

Ramfis
Almeno,
arra di pace e securtà, fra noi
resti col padre Aida...

Il Re
Al tuo consiglio io cedo.
Di securtà, di pace un miglior pegno
or io vo’ darvi. Radamès, la patria
tutto a te deve. D’Amneris la mano
premio ti sia. Sovra l’Egitto un giorno
con essa regnerai...

Amneris
(Venga la schiava,
venga a rapirmi l’amor mio... se l’osa!)

Il Re
Gloria all’Egitto, ad Iside
che il sacro suol difende,
s’intrecci il loto al lauro
sul crin del vincitor!

Sacerdoti
Inni leviamo ad Iside
che il sacro suol difende!

Pregiam che i fati arridano
fausti alla patria ognor.

Aida

(Qual speme omai più restami?
A lui la gloria, il trono...
a me l’oblio... le lacrime
d’un disperato amor.)

Prigionieri

Gloria al clemente Egizio
che i nostri ceppi ha sciolto,
che ci ridona ai liberi
solchi del patrio suol.

Popolo

Gloria all’Egitto e ad Iside
che il sacro suol difende,
s’intrecci il loto al lauro
sul crin del vincitor!

Radamès

(D’avverso Nume il folgore
sul capo mio discende...
ah no! d’Egitto il soglio
non val d’Aida il cor.)

Amneris

(Dall’inatteso giublio
inebbriata io sono;
tutti in un dì si compiono
i sogni del mio cor.)

Amonasro

(*ad Aida*)
Fa cor: della tua patria
i lieti eventi aspetta:
per noi della vendetta
già prossimo è l’albor.

Atto terzo

*Le rive del Nilo.
Rocce di granito fra cui crescono palmizi. Sul vertice delle
rocce il tempio d’Iside per metà nascosta tra le fronde. È notte
stellata. Splendore di luna.*

Sacerdoti, Sacerdotesse

(*nel tempio*)
O tu che sei d’Osiride
madre immortale e sposa,
Diva che i casti palpiti
desti agli umani in cor;
soccorri a noi pietosa,
madre d’immenso amor.

(*Da una barca che approda alla riva discendono Amneris,
Ramfis, alcune donne coperte da fitto velo e Guardie.*)

Ramfis

(*ad Amneris*)
Vieni d’Iside al tempio: alla vigilia
delle tue nozze, invoca
della Diva il favore. Iside legge
de’ mortali nel core; ogni mistero
degli umani a lei è noto.

Amneris

Sì; io pregherò che Radamès mi doni
tutto il suo cor, come il mio cor a lui
sacro è per sempre.

Ramfis

Andiamo.
Pregherai fino all’alba; io sarò teco.

(*Tutti entrano nel tempio. Il coro ripete il canto sacro*)

Aida

(*entra cautamente*)
Qui Radamès verrà!... Che vorrà dirmi?
Io tremo!... Ah! se tu vieni
a recarmi, o crudel, l’ultimo addio,
del Nilo i cupi vortici
mi daran tomba... e pace forse e oblio.
Oh patria mia, mai più ti rivedrò!
O cieli azzurri, o dolci aure native,

dove sereno il mio mattin brillò...
o verdi colli... o profumate rive...
o patria mia, mai più ti rivedrò!
O fresche valli, o queto asil beato
che un dì promesso dall’amor mi fu,
or che d’amore il sogno è dileguato...
o patria mia, non ti vedrò mai più!
(*Entra Amonasro*)

Ciel! mio padre!

Amonasro

A te grave cagion
m’adduce, Aida. Nulla sfugge al mio
sguardo. D’amor ti struggi
per Radamès... ei t’ama... qui lo attendi.
Del Faraon la figlia è tua rivale...
razza infame, abborrita e a noi fatale!

Aida

E in suo potere io sto! Io d’Amonasro
figlia!

Amonasro

In poter di lei!... No!... se lo brami
la possente rival tu vincerai,
e patria, e trono, e amor, tutto tu avrai.
Rivedrai le foreste imbalsamate,
le fresche valli, i nostri templi d’ôr!...

Aida

(*con trasporto*)
Rivedrò le foreste imbalsamate,
le fresche valli, i nostri templi d’ôr!

Amonasro

(*con trasporto*)
Sposa felice a lui che amasti tanto,
tripudii immensi ivi potrai gioir...

Aida

(*con trasporto*)
Un giorno solo di sì dolce incanto...
un’ora, un’ora di tal gioia, e poi morir!

Amonasro
Pur rammenti che a noi l'Egizio immite,
le case, i templi e l'are profanò...
trasse in ceppi le vergini rapite...
madri... vecchi... fanciulli ei trucidò.

Aida
Ah! ben rammento quegl'infausti giorni!
Rammento i lutti che il mio cor soffrì!...
Deh! fate, o Numi, che per noi ritorni
l'alba invocata de' sereni dì.

Amonasro
Non fia che tardi. In armi ora si desta
il popol nostro; tutto è pronto già...
Vittoria avrem... Solo a saper mi resta
qual sentier il nemico seguirà...

Aida
Chi scoprirlo potria? chi mai?

Amonasro
Tu stessa!

Aida
Io!...

Amonasro
Radamès so che qui attendi... Ei t'ama...
ei conduce gli Egizi... Intendi?...

Aida
Orrore!
Che mi consigli tu? No! no! giammai!

Amonasro
(con impeto selvaggio)
Su, dunque! sorgete
egizie coorti!
col fuoco struggete
le nostre città...
Spargete il terrore
le stragi, le morti
al vostro furore
più freno non v'ha.

Aida
Ah padre!...

Amonasro
Mia figlia
ti chiami!...

Aida
(atterrita e supplichevole)
Pietà!

Amonasro
Flutti di sangue scorrono
sulle città dei vinti...
Vedi? dai negri vortici
si levano gli estinti...
ti additan essi e gridano:
per te la patria muor!

Aida
Pietà!

Amonasro
Una larva orribile
fra l'ombra a noi s'affaccia...
trema! le carne braccia
sul capo tuo levò...
Tua madre ell'è... ravvisala...
ti maledice...

Aida
(nel massimo terrore)
Ah no!
padre, pietà!

Amonasro
(respingendola)
Non sei mia figlia...
Dei Faraoni tu sei la schiava!

Aida
Padre!... a costoro schiava non sono...
Non maledirmi... non imprearmi...
ancor tua figlia potrai chiamarmi...
della mia patria degna sarò.

Amonasro
Pensa che un popolo, vinto, straziato,
per te soltanto risorger può...

Aida
O patria! o patria, quanto mi costi!

Amonasro
Coraggio! ei giunge... là tutto udrò...
(si nasconde fra i palmizi.)

Radamès
(entrando)
Pur ti riveggo, mia dolce Aida...

Aida
T'arresta, vanne... che spero ancor?

Radamès
A te d'appresso l'amor mi guida.

Aida
Te i riti attendono d'un altro amor.
D'Amneris sposo...

Radamès
Che parli mai?
Te sola, Aida, te deggio amar.
Gli Dei m'ascoltano, tu mia sarai...

Aida
D'uno spergiuro non ti macchiar!
Prode t'amai, non t'amerei spergiuro.

Radamès
Dell'amor mio dubiti, Aida?

Aida
E come
speri sottrarti d'Amneris ai vezzi,
del Re al voler, del tuo popolo ai voti,
dei Sacerdoti all'ira?

Radamès
Odimi, Aida.
Nel fiero anelito di nuova guerra
il suol Etiope si ridestò...
I tuoi già invadono la nostra terra,
io degli Egizi duce sarò.
Fra il suon, fra i plausi della vittoria,
al Re mi prostro, gli svelo il cor...
Sarai tu il serto della mia gloria,
vivrem beati d'eterno amor.

Aida
Né d'Amneris paventi
il vindice furor? la sua vendetta,

come folgor tremenda
cadrà su me, sul padre mio, su tutti.

Radamès
Io vi difendo.

Aida
Invan! tu nol potresti...
Pur... se tu m'ami... ancor s'apre una via
di scampo a noi...

Radamès
Quale?

Aida
Fuggir...

Radamès
Fuggire!

Aida
(colla più viva espansione)
Fuggiam gli ardori inospiti
di queste lande ignude;
una novella patria
al nostro amor si schiude...
Là... tra foreste vergini,
di fiori profumate,
in estasi beate
la terra scorderem.

Radamès
Sovra una terra estrania
teco fuggir dovrei!
abbandonar la patria,
l'are dei nostri Dei!
Il suol dov'io raccolsi
di gloria i primi allori,
il ciel de' nostri amori
come scordar potrem?

Aida
Sotto il mio ciel, più libero
l'amor ne fia concesso;
ivi nel tempio istesso
gli stessi Numi avrem.
Fuggiam, fuggiam...

Radamès
(esitante)
Aida!

Aida
Tu non m’ami... Va!

Radamès
Non t’amo?
Mortal giammai né Dio
arse d’amor al par del mio possente.

Aida
Va... va... t’attende all’ara
Amneris...

Radamès
No!... giammai!

Aida
Giammai, dicesti?
Allor piombi la scure
su me, sul padre mio...

Radamès
Ah no! fuggiamo!
(con appassionata risoluzione)
Sì: fuggiam da queste mura,
al deserto insiem fuggiamo;
qui sol regna la sventura,
là si schiude un ciel d’amor.
I deserti interminati
a noi talamo saranno,
su noi gli astri brilleranno
di più limpido fulgor.

Aida
Nella terra avventurata
de’ miei padri il ciel ne attende;
ivi l’aura è imbalsamata,
ivi il suolo è aromi e fior.
Fresche valli e verdi prati
a noi talamo saranno,
su noi gli astri brilleranno
di più limpido fulgor.

Aida e Radamès
Vieni meco, insiem fuggiamo
questa terra di dolor.
Vieni meco t’amo, t’amo!

a noi duce fia l’amor.
(s’allontanano rapidamente)

Aida
(arrestandosi all’improvviso)
Ma, dimmi: per qual via
eviterem le schiere
degli armati?

Radamès
Il sentier scelto dai nostri
a piombar sul nemico fia deserto
fino a domani...

Aida
E quel sentier?...
Le gole
di Nàpata...

(Si fa avanti Amonasro)

Amonasro
Di Nàpata le gole!
Ivi saranno i miei...

Radamès
Oh! chi ci ascolta?...
Oh! chi ci ascolta?...
Oh! chi ci ascolta?...

Amonasro
D’Aida il padre e degli Etiopi il Re!

Radamès
(agitatissimo)
Tu!... Amonasro!... tu!... il Re? Numi! che dissi?...
No!... non è ver!... no!... sogno... delirio è questo...

Aida
Ah no! ti calma, ascoltami,
all’amor mio t’affida.

Amonasro
A te l’amor d’Aida
un soglio innalzerà.

Radamès
Io son disonorato!
per te tradii la patria!

Amonasro
No: tu non sei colpevole,
era voler del fato.
Vien: oltre il Nil ne attendono
i prodi a noi devoti,
là del tuo core i voti
coronerà l’amor.

(Amneris dal tempio, indi Ramfis, Sacerdoti e Guardie e detti.)

Amneris
Traditor!

Aida
La mia rival!

Amonasro
(avventandosi su Amneris con un pugnale)
L’opra mia a strugger vieni!
Muori!...

Radamès
(frapponendosi)
Arresta, insano!...

Amonasro
Oh rabbia!

Ramfis
Guardie, olà!

Radamès
(ad Aida e Amonasro)
Presto!... fuggite!...

Amonasro
(trascinando Aida)
Vieni, o figlia!

Ramfis
(alle guardie)
L’inseguite!

Radamès
(a Ramfis)
Sacerdote, io resto a te.

Atto quarto

Scena prima
Sala nel palazzo del Re.
Alla sinistra, una gran porta che mette alla sala sotterranea delle sentenze.
Andito a destra che conduce alla prigione di Radamès.

Amneris
(mestamente atteggiata davanti la porta del sotterraneo)
L'abborrita rivale a me sfuggia...
Dai sacerdoti Radamès attende
dei traditor la pena... Traditor
egli non è... Pur rivelò di guerra
l'alto segreto... egli fuggir volea...
con lei fuggire... Traditori tutti!
A morte! a morte!... Oh! che mai parlo? Io l'amo,
io l'amo sempre... Disperato, insano
è quest'amor che la mia vita strugge.
Oh! s'ei potesse amarmi!..
Vorrei salvarlo... E come?
Si tenti! Guardie: Radamès qui venga.
(Radamès è condotto dalle guardie)

Già i Sacerdoti adunansi
arbitri del tuo fato;
pur dell'accusa orribile
scolparti ancor t'è dato;
ti scolpa, e la tua grazia
io pregherò dal trono,
e nunzia di perdono,
di vita a te sarò.

Radamès
Di mie discolpe i giudici
mai non udran l'accento;
dinanzi ai Numi, agl'uomini,
né vil, né reo mi sento.
Profferse il labbro incauto
fatal segreto, è vero,
ma puro il mio pensiero
e l'onor mio restò.

Amneris
Salvati dunque e scolpati.

Radamès
No.

Amneris
Tu morrai...

Radamès
La vita
abborro; d'ogni gaudio
la fonte inaridita,
svanita ogni speranza,
sol bramo di morir...

Amneris
Morire! Ah, tu dêi vivere!
Sì, all'amor mio vivrai;
per te le angosce orribili
di morte io già provai;
t'amai... sofferarsi tanto...
vegliai le notti in pianto...
e patria, e trono, e vita
tutto darei per te.

Radamès
Per essa anch'io la patria
e l'onor mio tradia...

Amneris
Di lei non più!...

Radamès
L'infamia
m'attende e vuoi ch'io viva?
Misero appien mi festi,
Aida a me togliesti,
spenta l'hai forse... e in dono
offri la vita a me?...

Amneris
Io... di sua morte origine!
No!... Vive Aida...

Radamès
Vive!

Amneris
Nei disperati aneliti
dell'orde fuggitive
sol cadde il padre...

Radamès
Ed ella?...

Amneris
Sparve, né più novella
s'ebbe...

Radamès
Gli Dei l'adducano
salva alle patrie mura,
e ignori la sventura
di chi per lei morrà!

Amneris
Ma, s'io ti salvo, giurami
che più non la vedrai!

Radamès
No! posso!

Amneris
A lei rinunzia
per sempre... e tu vivrai!

Radamès
No! posso!

Amneris
Anco una volta:
a lei rinunzia...

Radamès
È vano...

Amneris
Morir vuoi dunque, insano?

Radamès
Pronto a morir son già.

Amneris
Chi ti salva, sciagurato,
dalla sorte che t'aspetta?
In furore hai tu cangiato
un amor ch'egual non ha.

De' miei pianti la vendetta
or dal ciel si compirà.
Ah!... chi ti salva?

Radamès
È la morte un ben supremo
se per lei morir m'è dato,
nel subir l'estremo fato
gaudii immensi il cor avrà;
l'ira umana più non temo,
temo sol la tua pietà.
(Radamès parte circondato dalle guardie.)

Amneris
(cade desolata su di un sedile)
Ohimè!... morir mi sento... Oh! chi lo salva?
E in poter di costoro
io stessa lo gettai!... Ora, a te impreco,
atroce gelosia, che la sua morte
e il lutto eterno del mio cor segnasti!
(Si volge e vede i Sacerdoti che attraversano la scena per entrare nel sotterraneo.)
Ecco i fatali,
gl'inesorati ministri di morte!...
Oh! ch'io non vegga quelle bianche larve!
(si copre il volto colle mani)
E in poter di costoro
io stessa lo gettai!...

Sacerdoti
(nel sotterraneo)
Spirto del Nume, sovra noi discendi!
ne avviva al raggio dell'eterna luce;
pel labbro nostro tua giustizia apprendi.

Amneris
Numi, pietà del mio straziato core...
Egli è innocente, lo salvate, o Numi!
Disperato, tremendo è il mio dolore!
Oh! chi lo salva? Mi sento morir! ohimè!

(Radamès fra le Guardie attraversa la scena e scende nel sotterraneo. Amneris, al vederlo, mette un grido.)

Ramfis
Radamès! Radamès! Radamès!
Tu rivelasti
della patria i segreti allo straniero...
Discolpati!

Sacerdoti
Discolpati!

Ramfis
Egli tace...

Tutti
Traditor!

Amneris
Ah pietà!... egli è innocente,
Numi, pietà!

Ramfis
Radamès! Radamès! Radamès!
Tu disertasti
dal campo il dì che precedea la pugna...
Discolpati!

Sacerdoti
Discolpati!

Ramfis
Egli tace.

Tutti
Traditor!

Amneris
Ah pietà! ...ah! lo salvate,
Numi, pietà!

Ramfis
Radamès! Radamès! Radamès!
Tua fè violasti,
alla patria spergiuro, al Re, all'onor...
Discolpati!

Sacerdoti
Discolpati!

Ramfis
Egli tace.

Tutti
Traditor!

Amneris
Ah pietà! ...ah! lo salvate,
Numi, pietà!

Tutti
Radamès: è deciso il tuo fato;
degli infami la morte tu avrai;
sotto l'ara del Nume sdegnato
a te vivo fia schiuso l'avel.

Amneris
A lui vivo la tomba... oh, gl'infami!
né di sangue son paghi giammai...
e si chiaman ministri del ciel!

Tutti
Traditor!

Amneris
Sacerdoti: compiste un delitto!
Tigri infami di sangue assetate...
voi la terra ed i Numi oltraggiate...
voi punite chi colpe non ha.

Tutti
È traditor! morrà!

Amneris
(a Ramfis)
Sacerdote: quest'uomo che uccidi.
tu lo sai, da me un giorno fu amato...
L'anatema d'un core straziato
col suo sangue su te ricadrà!

Tutti
È traditor! morrà!

Amneris
Voi la terra ed i Numi oltraggiate...
voi punite chi colpa non ha.
Ah no, non è traditor, pietà!
(Si allontanano lentamente.)

Amneris
Empia razza! anatéma su voi!
La vendetta del ciel scenderà!
(Esce disperata.)

Scena seconda
La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio splendente d'oro e di luce, il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono il

pilastro della volta.
Radamès è nel sotterraneo sui gradini della scala, per cui è disceso.
Al di sopra, due Sacerdoti intenti a chiudere la pietra del sotterraneo.

Radamès
La fatal pietra sopra me si chiuse...
Ecco la tomba mia. Del dì la luce
più non vedrò... Non rivedrò più Aida...
Aida, ove sei tu? Possa tu almeno
viver felice e la mia sorte orrenda
sempre ignorar! Qual gemito!... Una larva...
una vision... No! forma umana è questa...
Ciel! Aida!

Aida
Son io...

Radamès
Tu... in questa tomba!

Aida
Presago il core della tua condanna,
in questa tomba che per te s'apriva
io penetrarai furtiva...
e qui lontana da ogni umano sguardo,
nelle tue braccia desiai morire.

Radamès
Morir!... sì pura e bella!
morir... per me d'amore...
degli anni tuoi nel fiore
fuggir la vita!
T'avea il cielo per l'amor creata,
ed io t'uccido per averti amata!
No, non morrai!
troppo t'amai!
troppo sei bella!

Aida
(vaneggiando)
Vedi?... di morte l'angelo
radiante a noi s'appressa...
ne adduce eterni gaudii
sopra i suoi vanni d'or.
Già veggo il ciel dischiudersi...
ivi ogni affanno cessa...
ivi comincia l'estasi
d'un immortale amor.
(Canti e danze delle sacerdotesse nel tempio.)

Sacerdotesse
Immenso Fthà...
del mondo spirito animator!
Ah! noi t'invochiamo.

Aida
Triste canto!...

Radamès
Il tripudio
dei sacerdoti...

Aida
Il nostro inno di morte...

Radamès
(cercando di smuovere la pietra del sotterraneo)
Né le mie forti braccia
smuovere ti potranno, o fatal pietra!

Aida
Invan! Tutto è finito
sulla terra per noi...

Radamès
(con desolata rassegnazione)
È vero! è vero!...
(Si avvicina ad Aida e la sorregge.)

Aida e Radamès
O terra, addio; addio valle di pianti...
sogno di gaudio che in dolor svanì.
A noi si schiude il ciel e l'alme erranti
volano al raggio dell'interno dì.
(Aida cade dolcemente tra le braccia di Radamès.)

Sacerdoti, Sacerdotesse
Immenso Fthà,
noi t'invochiam!

Amneris
(in abito di lutto apparisce nel tempio e va a prostrarsi sulla pietra che chiude il sotterraneo)
Pace t'imploro, salma adorata...
Isi placata, ti schiuda il ciel!
Pace, pace!

Sacerdoti, Sacerdotesse
Immenso Fthà!

Il soggetto

Synopsis

Act One
Memphis. The King's palace
Ramfis, Egypt's high priest, informs the captain of the guard, Radamès, that the goddess Isis has chosen a leader for Egypt's forces in the coming battle with the Ethiopian army of King Amonasro. Radamès hopes to be the chosen one: he will lead his troops to victory and come back as a conqueror to Aida, the Ethiopian slave he is in love with, and who returns his love. Amneris, the Egyptian King's daughter, enters the hall and interrupts his daydreaming. She loves Radamès, too, but senses he has feelings for Aida. Enters Aida, torn by conflicting emotions. Amneris inquires about her tears, but the girl conceals her true feelings saying she worries about the war.
When the King, the assembled priests and soldiers learn from a messenger that the Ethiopians are making their way into Thebes, the King reveals that Radamès is the man chosen by Isis to be the leader of the army. While the King, priests, soldiers and Amneris encourage Radamès and pray to the gods for the triumph of their army, Aida is distraught: she joins in the acclamation of Radamès to return a conqueror, but then prays to her gods for mercy on her father and country.

Inside the temple of Vulcan, Memphis
High priests and priestesses pray to the gods with Radamès, who is invested with consecrated armour.

Act Two
A room in the apartments of Amneris
Amneris waits for the triumphant return of Radamès. When Aida approaches, Amneris craftily feigns sympathy for her, the "child of the vanquished". She tests the girl, telling her that Radamès has died in battle. When Aida breaks down into tears, Amneris is furious and confesses she has deceived her: Radamès is alive, but Aida has a rival in the Pharaoh's daughter. In reaction to Amneris's threats, Aida reveals that she, too, is the daughter of a king, but immediately repents and pleads with her, claiming she has nothing in her life but her love for Radamès.

The grand gate of the city of Thebes
Radamès triumphantly marches through the

Atto primo

Menfi, palazzo reale

Il capitano delle guardie, Radamès, viene a sapere da Ramfis, capo dei sacerdoti, che Iside gli ha rivelato il nome del condottiero che dovrà guidare gli egizi contro l'esercito etiope del re Amonasro. Radamès spera di essere il prescelto e di poter così presentarsi come vincitore ad Aida, la schiava etiope di cui è innamorato e che lo ricambia. Amneris, figlia del re d'Egitto, a sua volta innamorata di Radamès, lo interrompe nei suoi sogni a occhi aperti e comincia a sospettare che egli possa provare qualche sentimento per Aida. Sopraggiunge Aida, turbata: Amneris le chiede il motivo delle sue lacrime, e lei, cercando di dissimulare i propri sentimenti, risponde di essere preoccupata per la guerra.

Il re convoca sacerdoti e guardie per ascoltare l'annuncio di un messaggero, il quale informa che gli etiopi stanno marciando su Tebe. Il re allora rivela il nome del condottiero scelto da Iside: è proprio Radamès. Mentre lo stesso re, i sacerdoti, le guardie e Amneris incoraggiano Radamès e invocano i Numi per ottenere la vittoria, Aida è combattuta: augura a Radamès di tornare vincitore, ma poi chiede ai Numi di revocare la propria preghiera pensando al padre e ai fratelli.

Nel tempio di Vulcano, a Menfi

Sacerdoti e sacerdotesse, insieme a Radamès, pregano i Numi; Radamès riceve le armi sacre.

Atto secondo

Sala nell'appartamento di Amneris

Amneris si prepara per assistere alla marcia trionfale di Radamès. Quando Aida entra, Amneris finge di provare pietà per la schiava "figlia de' vinti" e, per carpirne i più segreti sentimenti, la inganna dicendole che Radamès è morto: di fronte alla disperazione di Aida, Amneris le confessa di averle mentito e, furiosa, la avverte: non solo è sua rivale in amore, ma è anche figlia del faraone. Alle minacce di Amneris, Aida rivela di essere pure lei figlia di un re, ma subito si pente, si corregge e implora pietà affermando di vivere solo per l'amore verso Radamès.

All'ingresso della città di Tebe

Sfilano le truppe egizie capeggiate da Radamès, che viene incoronato vincitore da Amneris. Il re si impegna a esaudire

qualsiasi suo desiderio. Seguono i prigionieri tra cui, da ultimo, Amonasro. Aida corre ad abbracciare il padre, che le chiede di non tradirlo e implora clemenza per i propri soldati, in quanto guerriero che ha difeso il proprio re morto in battaglia. Radamès chiede allora al re la libertà per i prigionieri etiopi ed egli la concede, convinto che Amonasro, il sovrano rivale, sia morto, tenendo tuttavia prigionieri Aida e suo padre. Ancora, il re annuncia a Radamès che un giorno regnerà perché come premio gli offre la mano di Amneris.

Atto terzo

Sulle rive del Nilo

Ramfis accompagna Amneris al tempio di Osiride per pregare nella vigilia delle nozze. Anche Aida si trova nel tempio e attende Radamès. Amonasro ha capito che sua figlia è innamorata del capitano egizio e, minacciandola di non riconoscerla più come figlia e paventandole la maledizione della madre morta, convince la giovane a farsi rivelare da Radamès per quale via gli egizi intendano attaccare l'esercito etiope. Giunto Radamès, Aida cerca di convincerlo a fuggire insieme, in modo da evitargli la guida di una nuova spedizione contro gli etiopi e la vendetta di Amneris. L'uomo inizialmente rifiuta, ma cede alle sue richieste quando Aida lo accusa di non amarla. Lei gli chiede quindi quale strada potranno percorrere per evitare di incontrare l'esercito egiziano e Radamès confessa che i suoi guerrieri si sposteranno lungo il sentiero delle gole di Nàpata. Esce allora Amonasro, che ha udito tutto e Radamès comprende di aver involontariamente tradito la patria. Sopraggiunge Amneris, con lei Ramfis e i sacerdoti che infatti accusano Radamès di tradimento. Amonasro cerca di pugnalarlo Amneris ma viene fermato da Radamès, riuscendo tuttavia a fuggire con la figlia Aida.

Atto quarto

Sala nel palazzo del re

Amneris vorrebbe salvare Radamès e gli chiede di discolparsi di fronte ai sacerdoti, ma egli rifiuta, pur non ritenendosi colpevole. Radamès è convinto che Amneris abbia fatto uccidere Aida, ma lei gli rivela che è viva: nell'inseguimento è morto Amonasro, ma di sua figlia si sono perse le tracce. Radamès si augura che l'amata ignori per sempre che a lui toccherà morire. Giungono Ramfis e i sacerdoti, che conducono Radamès nel sotterraneo e gli chiedono di discolparsi: egli

city with his troops, and Amneris crowns him with the victor's wreath. The King decrees that he may have anything he wishes. The Nubian captives are rounded up, and Amonasro is among them. Aida rushes to her father, but Amonasro asks her not to reveal his identity. He entreats clemency for the conquered, claiming he is the warrior who struggled to defend his dead King in battle. Claiming his reward, Radamès pleads with the Egyptian King to spare the lives of the prisoners and set them free. Thinking his rival, Amonasro, is dead, the King grants Radamès his request, but keeps Aida and her father as hostages. The King declares Radamès to be his successor and future husband of Princess Amneris.

Act Three

On the banks of the Nile

On the eve of her wedding, Amneris and the high priest, Ramfis, go to the temple of Isis to pray. Outside, Aida waits to meet with Radamès. Enter Amonasro, who realizes that his daughter is in love with the Egyptian captain. Threatening to disown her, and scaring her with the thought of her dead mother's curse, he pressures her to find out which route the Egyptian army will take to invade Ethiopia. Radamès arrives, and Aida tries to convince him to run away with her in order to prevent his new attack on Ethiopia and avoid Amneris's revenge. Radamès initially refuses, but, when Aida doubts his love for her, he agrees to run away. Aida asks him about his army's route, and Radamès confesses that his troops will be at the pass of Napata. Upon hearing this, Amonasro emerges from his hiding place: Radamès feels dishonoured for unintentionally betraying his country. Amneris, Ramfis and the priests arrive and accuse Radamès of betrayal. Amonasro tries to stab Amneris, but Radamès steps between them. Father and daughter manage to escape.

Act Four

A hall in the King's palace

Amneris wants to save Radamès and pleads with him to deny his accusations before the priests. He refuses to do so, even though he does not feel guilty. He believes Aida to be dead at the hands of Amneris, but then learns that, while Amonasro died trying to escape, his daughter is alive and has gone missing. Radamès hopes Aida will never learn about his death. Ramfis



rifiuta, loro lo condannano definitivamente a morte e Amneris, disperata, invoca la vendetta del cielo sui sacerdoti.

Interno del Tempio di Vulcano e sotterraneo

I sacerdoti chiudono Radamès dentro il sotterraneo che sarà la sua tomba. Radamès rimpiange di non poter più vedere Aida, ma l'amata gli si presenta davanti: è entrata furtivamente per morire con lui. Egli non riesce a smuovere la pietra e non può che rassegnarsi: abbraccia Aida e insieme rivolgono il proprio addio al mondo. Nel tempio, si ode il canto dei sacerdoti; Amneris, vestita a lutto, si prostra sulla pietra che chiude il sotterraneo.

and the priests lead him to the dungeon, and ask him to defend himself, but he refuses and is condemned to death. In despair, Amneris curses the priests.

The Temple of Vulcan; the vaults of the temple

The priests seal the dungeon in which Radamès is entombed. Radamès sighs at the thought of Aida, but she suddenly appears before him: she had crept in earlier, to die in the arms of her beloved. Radamès tries to move the stone that closes the vault, but must give in. The two embrace and bid farewell to the world. In the temple above them, the priests are singing. Amneris, dressed in mourning, prostrates herself on the stone that seals the vaults.



Aida

Un pezzo di storia del mondo

di Luca Baccolini

Tagliare due continenti e unire due mari: non esiste in terra impresa umana più ardita del Canale di Suez, un sogno già immaginato dai persiani con Dario I nel 500 a.C., e portato a termine solo nel 1869. Da quel momento nulla poteva più accadere senza che qualche conseguenza si riverberasse nel mondo. In concomitanza di questa svolta epocale, il Chedivè d'Egitto Ismā'il Pascià, ancora alle dipendenze del sultano ottomano, inaugurò il Teatro dell'Opera (o "Chediviale") del Cairo con *Rigoletto* e chiese a Giuseppe Verdi di comporre una musica d'occasione per l'apertura solenne del canale. Verdi declinò l'invito, raccolto invece da Johann Strauss jr, che inviò la sua *Egyptischer Marsch* (proposta spesso nel Neujahrskonzert di Vienna).

Il sogno di un'opera celebrativa con soggetto egiziano non aveva però abbandonato la mente del Chedivè, uomo ambizioso e cosmopolita, cresciuto con educazione francese e convinto che l'Egitto fosse necessariamente legato ai destini dell'Europa, più che a quelli dell'Africa. In lizza per la commissione c'erano Charles Gounod e persino Richard Wagner. Alla fine, prevalse la corrente italo-francese, rappresentata da Auguste Mariette, egittologo nonché creatore del soggetto di *Aida*, l'impresario Camille Du Locle, l'onnipresente editore Giulio Ricordi e il librettista Antonio Ghislanzoni. L'équipe lavorò alla svelta, perché tra la firma del contratto, che senza obiezioni fruttò a Verdi 150.000 franchi, e il debutto al Cairo il 24 dicembre 1871 passarono appena 513 giorni. A dirigere la prima rappresentazione era stato designato Angelo Mariani, nonostante da due anni fosse entrato in conflitto con il compositore, sia per questioni musicali (il fallito progetto delle celebrazioni rossiniane nel 1869), sia per ragioni personali (la malcelata predilezione del compositore per il soprano Teresa Stolz, fidanzata di Mariani). Fatto sta che il direttore non partì mai per l'Egitto. Mentre il primo novembre 1871, quando mancava poco più d'un mese ad *Aida*, fu proprio lui a firmare la prima assoluta del *Lohengrin* a Bologna, la porta d'ingresso di Wagner in Italia. Sincronia troppo ghiotta per passare inosservata e per non alimentare

Aida

A piece of world history

What a daring enterprise the Suez canal, cut through two continents in order to join two seas! First dreamed by the Persian King Darius I in 500 B.C., it was only truly achieved in 1869. And after that, nothing could have happened without some kind of consequence on the world.

To celebrate the epochal watershed, Isma'il Pasha—the Khedive of Egypt, at the time a tributary state of the Ottoman Empire—inaugurated the Khedivial Opera House in Cairo. The theatre opened with a performance of *Rigoletto*, but commissioned Verdi to compose an occasional ode about the solemn inauguration of the canal. Upon Verdi's refusal, the invitation was promptly accepted by Johann Strauss Jr, who submitted his *Egyptischer Marsch* (still frequently performed during the Vienna New Year's concert). However, the ambitious and cosmopolitan Khedive cherished the dream of an opera paying tribute to the glories of Egypt: having been educated in Paris, he strongly believed that Egypt was "part of Europe" rather than Africa. Besides Verdi, his other options for the commission were Charles Gounod and Richard Wagner, but in the end, the Italian-French current prevailed, supported by the Egyptologist Auguste Mariette (the author of the *Aida* scenario), the impresario Camille Du Locle, the omnipresent editor and publisher Giulio Ricordi, and the librettist Antonio Ghislanzoni. The team worked fast: only 513 days passed from the signing of the contract—which earned Verdi 150,000 francs—and the début in Cairo on December 24, 1871. The première was to be conducted by Angelo Mariani, but disagreements had arisen with

the composer about two years earlier, both for musical reasons (the failure of the planned performance in honour of Rossini in 1869), and for personal reasons (the composer's undisguised predilection for the soprano Teresa Stolz, engaged to be married to Mariani). The fact remains that Mariani never left for Egypt. Instead, on November 1, 1871, just over a month away from the *Aida* première, Mariani chose to conduct the première of *Lohengrin* in Bologna, which paved the way to the performance of Wagner's operas in Italy. Such a tempting coincidence could not go unnoticed, and indeed it fed spiteful, vicious rumours. In the end, however, Verdi decided to follow Mariani's example: he remained in Italy, and the honour of conducting the première of the first-ever truly global opera fell to Giovanni Bottesini.

At its début, *Aida* appeared as a truly majestic grand opera, although the Cairo opera house could only seat 850 people. Its fame as a monumental opera was then consolidated by the Verona Arena, which chose it for the opening of its 1913 Festival, making it the quintessence of large-scale outdoor opera worldwide. Since then, historical assumptions and most directors' choices have steered the musical interpretation of *Aida* towards a heroic-warlike-triumphal reading, but this is seldom to be found in the score (for example, the famous tenor aria “Celeste Aida” should be sung pianissimo and *morendo*, as per Verdi's instructions). And so, what is the expressive mood of this masterpiece, *Aida*? One of gigantism or one of intimism? Verdi is too great an author to be confined under just one label. In *Aida*, the exteriority of the political-military apparatus clashes with private, inner feelings: a mortal embrace of *power vs love* to be found at the core of most of Verdi's theatre. Precisely from this clash stems the opera's uncorrupted appeal, which is “triumphal”, of course, but only as long as the triumphal moments are traced back to the tragedy of the two lovers, who, like most of Verdi's heroes (Violetta, Rigoletto, Simon Boccanegra or Azucena), are two losers. Who's the winner, then? Can Amneris be considered victorious, when, in the temple above the tomb of the man she loves, she mourns his death and prays for

maligne voci di vendetta. Alla fine, anche Verdi decise di seguire l'esempio di Mariani e restò in Italia, lasciando a Giovanni Bottesini gli onori della direzione della prima opera veramente globale della storia.

Al suo apparire, *Aida* aveva tutto per esser definita kolossal, sebbene il Teatro Chediviale del Cairo non superasse gli 850 posti di capienza. Alla sua fama di opera-monumento avrebbe in seguito contribuito l'Arena di Verona, che nel 1913 inaugurò il Festival proprio con questo titolo, facendolo diventare l'emblema dell'ancora vivacissima stagione delle opere di massa all'aperto. I presupposti storici e gli sviluppi registici hanno orientato l'interpretazione musicale di *Aida* verso un carattere eroico-guerresco-trionfale che lo spartito di Verdi quasi sempre smentisce (un esempio è la celebre romanza tenorile “Celeste Aida”, che si conclude con l'indicazione di *pianissimo*, quasi un morendo appena esalato). A quale regione espressiva appartiene dunque questo capolavoro? Gigantismo o intimismo? Verdi è autore troppo grande per abitare un solo livello. È dal contrasto tra l'esteriorità degli apparati politico-militari e i privati sentimenti – il grande abbraccio mortale *potere vs amore* che impernia quasi tutto il suo teatro – che nasce il fascino incorrotto di *Aida*, trionfale sì, ma a patto di ricondurre quei momenti al dramma dei due amanti, che sono due perdenti come quasi tutti gli eroi verdiani, da Violetta a Rigoletto, da Simon Boccanegra ad Azucena. Chi vince allora? È possibile forse giudicare vittoriosa Amneris, che al di sopra del tempio contempla la morte dell'uomo che ha amato, implorando per lui la pace eterna? Ma in Verdi, come sappiamo, nemmeno chi salva la pelle ha un destino migliore di chi la lascia. Anche in questo caso siamo indotti a pensare che la sua sorte non sia stata migliore di quella delle due vittime murate vive. È il pessimismo politico verdiano all'ennesima potenza: chi tocca il potere esce sempre o morto o sconfitto, di certo lacerato.

Dopo *Aida*, terzultima opera del catalogo, il cinquantottenne Verdi entrò in un silenzio durato tre lustri pieni fino ad *Otello* (1887). Silenzio interrotto solo, si fa per dire, dal Requiem, dai rifacimenti di *Simon Boccanegra* e di *Don Carlos* (che Mariani aveva diretto in prima italiana nel 1867 a Bologna) e dal Quartetto per archi, scritto come passatempo privato durante le prove di *Aida* a Napoli. Il campo “libero” lasciato alla nuova musica tedesca comincia insomma proprio da quella “Pace” invocata da Amneris in chiusura di sipario. Certamente era

finita un'epoca per Verdi, che si ostinò a ignorare l'evento del Cairo, considerando la vera première di *Aida* quella di Milano del 1872. Il Teatro Chediviale prese fuoco il 28 ottobre 1971, a quasi cent'anni esatti da una serata memorabile, destinata a cambiare la storia del teatro, mentre cambiava anche quella del mondo.

his soul? It is well known that, with Verdi, the fate of the survivors is no better than the fate of the dead. With Amneris, we are led to think that her destiny is as tragic as that of the two victims immured alive. Here's Verdi's political pessimism to the nth degree: whoever gets too close to power is either dead or defeated – broken at best. After *Aida*, the third from last opera in Verdi's catalogue, Verdi went silent for more than fifteen years, until *Otello* (1887). He was just 58. His “silence” was only interrupted by the *Requiem*, the remakes of *Simon Boccanegra* and *Don Carlos* (whose première Mariani had conducted in Bologna in 1867), and a *String Quartet* composed in his leisure moments during a production of *Aida* in Naples. In short, the “peace” Amneris invoked at the end of *Aida* cleared the way for the new German opera. It was the end of an era for Verdi, who deliberately ignored the Cairo début and always considered the 1872 première at La Scala to be the opera's *real* première. The Khedivial Opera House caught fire on October 28th 1971, almost a hundred years after the memorable evening destined to change the history of opera as well as the history of the world.



Carmen

opéra-comique in tre atti e quattro quadri
libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
dalla novella di Prosper Mérimée

musica di Georges Bizet

Alkor/Bärenreiter, Kassel (rappresentante per l'Italia: Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Don José	Antonio Corianò
Escamillo	Luca Micheletti
Le Dancaire	Rosario Grauso
Le Remendado	Riccardo Rados
Moralès	Christian Federici
Zuniga	Adriano Gramigni
Carmen	Martina Belli (3, 7) Clarissa Leonardi (10)
Micaëla	Elisa Balbo
Frasquita	Alessia Pintossi
Mercédès	Francesca di Sauro
Lillas Pastia; un guide	Ivan Merlo
Andrès	Luca Massaroli
Un bohémien	Ken Watanabe
Une marchande	Yulia Tkacenko

direttore Vladimir Ovodok

regia Luca Micheletti

scene Ezio Antonelli

light designer Vincent Longuemare

costumi Alessandro Lai

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Coro Luigi Cherubini e Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini"

maestro del coro Antonio Greco

Coro di voci bianche Ludus Vocalis

maestro del coro Elisabetta Agostini

"DanzActori" Trilogia d'autunno

direzione di scena Luigi Maria Barilone *maestro di sala* Emmanuelle Bizien *maestri collaboratori* Alessandro Benigni, Bojie Yin

assistente ai movimenti scenici Lara Guidetti

assistente ai costumi Roberto Tranchina

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Elena Bandini, Micol Bezzi, Giulia Nonni, Cristina Occhiali, Giulia Rabboni

trucco e parrucco Sabine Renate Brunner *assistenti* Cecilia Carbonelli Di Letino, Monia Donati, Maria Angela Righetti

attrezzista Andrea Moriani *realizzazione scene* Laboratorio del Teatro Alighieri *attrezzeria* Rancati, Milano

libretto su app Lyri *camera acustica virtuale* creata da BH Audio tramite Soundscape di d&b audiotechnik

nuovo allestimento

coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri di Ravenna, Teatro del Giglio di Lucca, Teatro Comunale di Ferrara

Orchestra Giovanile
Luigi Cherubini

violini primi first violins

Valentina Benfenati**
Riccardo Lui
Francesco Ferrati
Sofia Cipriani
Agnese Maria Balestracci
Gabriella Marchese
Giulia Zoppelli
Valeria Francia
Magdalena Frigerio

violini secondi second violins

Alessandra Pavoni Belli*
Daniele Fanfoni
Federica Castiglione
Irene Barbieri
Elisa Mori
Mariacristina Pellicanò
Elisa Catto
Francesco Norelli

viole violas

Davide Mosca*
Stella Degli Esposti
Giulia Arnaboldi
Elisa Zito
Chiara Bellavia
Myriam Traverso

violoncelli cellos

Alessandro Brutti*
Matilde Michelozzi
Caterina Ferraris
Lucia Sacerdoni
Simone Gaetano Ceppetelli
Davide Maffolini

contrabbassi basses

Giacomo Vacatello*
Leonardo Cafasso
Giuseppe Albano
Leonardo Bozzi

flauti/ottavino flutes/piccolo

Chiara Picchi*
Denise Fagiani (anche ottavino)

oboi/corno inglese

oboes/English horn
Davide D'Agostino*
Anna Leonardi (anche corno inglese)

clarinetti clarinets

Alessandro Iacobucci*
Federico Macagno

fagotti bassoons

Martino Tubertini*
Leonardo Latona

corni horns

Paolo Reda*
Francesco Lucantoni
Federico Fantozzi
Xavier Soriano Cambra

trombe trumpets

Pietro Sciutto*
Giorgio Baccifava

tromboni trombones

Salvatore Veraldi*
Nicola Terenzi
Cosimo Iacoviello

timpani timpani

Federico Moscano*

percussioni percussions

Federica Biondi
Marco Crivelli
Martino Via

arpa harp

Antonella De Franco*

** spalla

* prime parti

Coro Lirico Marchigiano
“Vincenzo Bellini” e
Coro Luigi Cherubini

soprani sopranos

Annalisa Bartolini*
Anna Capiluppi*
Valentina Chiari
Vittoria Giacobazzi*
Jung Min Kim*
Na Yeong Kim*
Vittoria Magnarello*
Margherita Pieri*
Clementina Regina*
Lucia Sartori*
Yuliia Tkachenko*

mezzosoprani e contralti

mezzo-sopranos and altos

Mariia Abramishvili*
Daniela Bertozzi*
Elisa Bonazzi*
Tina Chikvinidze*
Erica Cortese*
Mariapaola Di Carlo*
Taisiya Korobetskaya*
Eleonora Luè*
Rossella Massarini
Gabriella Louise Page*
Erika Zubareva*

tenori primi first tenors

Cristobal Alberto Campos Marin*
Danilo Dell'Oso
Davide Minoliti
Massimo Morosetti
Andrea Reginelli
Carlo Velenosi

tenori secondi second tenors

Jaime Andres Canto Navarro*
Ian Cherliantsev
Giovanni Di Deo
Fedele Forestiero*
Marco Palazzesi

baritoni baritones

Halil Ufuk Aslan
Tommaso Corvaja*
Daniele Di Nunzio
Simone Luca Nicoletto
Kenichi Watanabe*

bassi basses

Alen Abdagic
Sergey Berseghyan
Lucio Di Giovanni
Franco Di Girolamo
Loris Manoni
Daniele Stronati

ispettore del Coro

ispettore del Coro
Angela De Pace

* Coro Luigi Cherubini

Personaggi

Don José *brigadier*
Escamillo *toréador*
Le Dancaïre *contrebandier*
Le Remendado *contrebandier*
Moralès *brigadier*
Zuniga *lieutenant*
Carmen *bohémienne*
Micaëla *paysanne*
Frasquita *bohémienne*
Mercédès *bohémienne*

Andrès *lieutenant*
Lillas Pastia *aubergiste*
Un guide

Un bohémien
Une marchande d'oranges

tenore
baritono
baritono
tenore
baritono
basso
mezzosoprano
soprano
soprano
mezzosoprano

ruolo parlato
ruolo parlato
ruolo parlato

basso
contralto

Don José *brigadiere*
Escamillo *torero*
Il Dancaïro *contrabbandiere*
Le Remendado *contrabbandiere*
Moralès *brigadiere*
Zuniga *tenente*
Carmen *zingara*
Micaela *contadina*
Frasquita *zingara*
Mercédès *zingara*

Andrès *tenente*
Lillas Pastia *locandiere*
Una guida

Uno zingaro
Una venditrice di arance

Officiers, dragons, cigarières, bohémiennes, bohémiens, marchands ambulants, etc.
Ufficiali, soldati, sigaraie, zingare, zingari, venditori ambulanti, ecc.

Le parti di testo in grigio sono state omesse nel presente allestimento.

Acte I

Atto primo

[Prélude]

Une place, à Séville. À droite, la manufacture de tabac. À gauche, le corps de garde.

[Preludio]

Una piazza, a Siviglia. A destra, la manifattura di tabacco. A sinistra, il corpo di guardia.

[1. Introduction]

Au lever du rideau, une quinzaine de soldats sont groupés devant le corps de garde. Les uns assis et fumant, les autres accoudés sur le balustrade. Mouvement de passants sur la place. Des gens pressés, affairés, vont, viennent, se rencontrent, se saluent, se bousculent, etc.

Les soldats
Sur la place
chacun passe,
chacun vient, chacun va;
drôles de gens que ces gens-là!

Moralès
Á la porte du corps de garde,
pour tuer le temps,
on fume, on jase, l'on regarde
passer les passants.

Moralès et les soldats
Sur la place
chacun passe,
chacun vient, chacun va;
drôles de gens que ces gens-là!

Depuis quelques minutes Micaëla est entrée. Jupe bleue, nattes tombant sur les épaules, hésitante, embarrassée, elle regarde les soldats, avance, recule, etc.

Moralès
Regardez donc cette petite
qui semble vouloir nous parler...
Voyez, voyez! elle tourne, elle hésite.

Les soldats
À son secours il faut aller!

Moralès
Que cherchez-vous, la belle?

[1. Introduzione]

All'alzarsi del sipario una quindicina di soldati sono raggruppati davanti al corpo di guardia, chi seduto, fumando, chi appoggiato alla balaustra della galleria. Movimento di passanti sulla piazza. Gente frettolosa, indaffarata, va, viene, si incontra, si saluta, si urta, ecc.

I soldati
Sulla piazza
ognuno passa,
ognuno viene, ognuno va;
che razza di gente quella là!

Moralès
Sulla porta del corpo di guardia,
per ammazzare il tempo,
si fuma, si commenta, si guarda
passare i passanti.

Moralès e i soldati
Sulla piazza
ognuno passa,
ognuno viene, ognuno va;
che razza di gente quella là!

Da qualche minuto, è entrata Micaela: gonna azzurra, trecce sulle spalle; esitante, imbarazzata, guarda i soldati, si fa avanti, indietreggia, ecc.

Moralès
Guardate dunque questa piccina
che sembra volerci parlare...
Ecco, ecco! si gira, esita.

I soldati
Bisogna correre in suo aiuto!

Moralès
Che cosa cercate, bella mia?

Micaëla
Moi, je cherche un brigadier.

Moralès
Je suis là...
Voilà!

Micaëla
Mon brigadier à moi s'appelle
Don José... Le connaissez-vous?

Moralès
Don José! Nous le connaissons tous.

Micaëla
Vraiment! Est-il avec vous, je vous prie?

Moralès
Il n'est pas brigadier dans notre compagnie.

Micaëla
Alors, il n'est pas là?...

Moralès
Non, ma charmante, il n'est pas là;
mais tout à l'heure il y sera.
Oui, tout à l'heure il y sera.
Il y sera
quand la garde montante
remplacera
la garde descendante.

Moralès et les soldats
Il y sera
quand la garde montante
remplacera
la garde descendante.

Moralès
Mais en attendant qu'il vienne,
voulez-vous, la belle enfant,
voulez-vous prendre la peine
d'entrer chez nous un instant?

Micaëla
Chez vous?

Les soldats
Chez nous!

Micaela
Io cerco un brigadiere.

Moralès
In persona...
Eccomi!

Micaela
Il mio brigadiere si chiama
Don José... Lo conoscete?

Moralès
Don José! Lo conosciamo tutti.

Micaela
Davvero! È con voi, per favore?

Moralès
Non è brigadiere nella nostra compagnia.

Micaela
Allora non è qui?...

Moralès
No, mio tesoro, non c'è;
ma fra poco ci sarà.
Sì, fra poco ci sarà.
Ci sarà,
quando la guardia che monta
sostituirà
la guardia che smonta.

Moralès e i soldati
Ci sarà,
quando la guardia che monta
sostituirà
la guardia che smonta.

Moralès
Ma, in attesa che arrivi,
volete, bimba bella,
volete aver la compiacenza
di entrare un momento da noi?

Micaela
Da voi?

I soldati
Da noi!

Micaëla

Non pas, non pas.
grand merci, messieurs les soldats.

Moralès

Entrez sans crainte, mignonne,
je vous promets qu’on aura
pour votre chère personne
tous les égards qu’il faudra.

Micaëla

Je n’en doute pas, cependant
je reviendrai, c’est plus prudent.
Je reviendrai quand la garde montante
remplacera la garde descendante.

Moralès et les soldats

Il faut rester car la garde montante
va remplacer la garde descendante.
Vous resterez.

Micaëla

Non pas! non pas!
Au revoir, messieurs les soldats!

Moralès

L’oiseau s’envole...
on s’en console...
Reprenons notre passe-temps,
et regardons passer les gens.

Elle s’échappe et se sauve en courant.
Le mouvement des passants qui avait cessé pendant la scène de
Micaëla a repris avec une certaine animation.

[2. Marche et Choeur des gamins]

On entend au loin, très au loin, une marche militaire, clairs
et fifres. C’est la garde montante qui arrive. Les soldats du poste
vont prendre leurs lances et se rangent en ligne devant le corps
de garde. Les passants à droite forment un groupe pour assister
à la parade. La marche militaire se rapproche, se rapproche... La
garde montante débouche enfin venant de la gauche et traverse
la scène. Deux clairs et deux fifres d’abord. Puis une bande de
petits gamins qui s’efforcent de faire de grandes enjambées pour
marcher au pas des dragons. Aussi petits que possible les enfants.
Derrière les enfants, le lieutenant Zuniga et le brigadier Don
José, puis les dragons avec leurs lances.

Micaela

No, no,
grazie tante, signori soldati.

Moralès

Entrate senza timore, piccola,
vi prometto che avremo
per la vostra cara persona
tutti i riguardi convenienti.

Micaela

Non ne dubito, però
ritornerò, è più prudente.
Tornerò quando la guardia che monta
sostituirà la guardia che smonta.

Moralès e i soldati

Bisogna restare perché la guardia che monta
deve sostituire la guardia che smonta.
Restate qui.

Micaela

No! no!
Arrivederci, signori soldati!

Moralès

L’uccello vola via...
consoliamoci...
Riprendiamo il nostro passatempo,
e guardiamo passare la gente.

Riesce a sfuggire e corre via.
Il movimento di passanti che era cessato durante la scena di
Micaela è ripreso con una certa animazione

[2. Marcia e Coro dei monelli]

Si sente lontano, molto lontano, una marcia militare, trombe
e pifferi. È la guardia montante che arriva. I soldati nella
postazione vanno a prendere le loro lance e si schierano in fila
davanti al corpo di guardia. I passanti a destra si raggruppano
per assistere alla parata. La marcia militare si avvicina
sempre più... La guardia montante spunta infine da sinistra e
attraversa la scena. Due trombe e due pifferi in prima fila. Poi
una banda di piccoli monelli che si sforzano a fare dei grandi
passi per tenere l’andatura dei dragoni. I bambini devono essere
piccoli il più possibile. Dietro i bambini, il tenente Zuniga e il
brigadiere Don José, poi i dragoni con le lance.

Les gamins

Avec la garde montante,
nous arrivons, nous voilà!
Sonne, trompette éclatante!
Taratata, taratata.
Nous marchons la tête haute
comme de petits soldats,
marquant sans faire de faute,
une, deux, marquant le pas.
Les épaules en arrière
et la poitrine en dehors,
les bras de cette manière
tombant tout le long du corps.

La garde montante va se ranger à droite en face de la garde
descendante. Dès que les petits gamins qui se sont arrêtés à
droite devant les curieux ont fini de chanter, les officiers se
saluent de l’épée et se mettent à causer à voix basse. On relève
les sentinelles.

Zuniga
(parlé)

Halte! Repos!

[Mélodrame]

Moralès
(à Don José)

Il y a une jolie fille qui est venue te demander. Elle a dit
qu’elle reviendrait...

Don José

Une jolie fille?...

Moralès

Oui, et gentiment habillée...

Don José

Ce ne peut être que Micaëla.

Moralès

Elle n’a pas dit son nom.

Le lieutenant de la garde descendante [Andrès]

Allons! allons!

Les dragons vont tous déposer leurs lances dans le râtelier, puis
ils rentrent dans le corps de garde. Don José et Zuniga restent
seuls en scène.

I monelli

Con la guardia montante
arriviamo, eccoci qua!
Suona, trombetta squillante!
Taratatata, taratata.
Noi marciamo a testa alta
come piccoli soldati,
segnando, senza sbagliare,
un, due, segnando il passo.
Le spalle indietro
e il petto in fuori,
le braccia così
dritte lungo il corpo.

La guardia che monta va a mettersi in fila a destra, in faccia
alla guardia che smonta. Appena i monelli, che si sono fermati
a destra davanti ai curiosi, hanno finito di cantare, gli ufficiali
si salutano con la spada; poi parlano a voce bassa. Si danno il
cambio le sentinelle.

Zuniga
(parlato)

Alt! Riposo!

[Mélodrame]

Moralès
(a Don José)

È venuta una bella ragazza che ha chiesto di te. Ha
detto che sarebbe tornata...

Don José

Una bella ragazza?...

Moralès

Sì, e ben vestita...

Don José

Non può essere che Micaela.

Moralès

Non ha detto il suo nome.

Il tenente della guardia che smonta [Andrès]

Andiamo! andiamo!

I dragoni vanno tutti a deporre le loro lance nella rastrelliera,
poi ritornano nel corpo di guardia. Don José e Zuniga restano
soli in scena.

[Dialogue]

Le lieutenant Zuniga
Dites-moi, brigadier... Ce sont des femmes qui travaillent là?

José
Oui, mon lieutenant.

Le lieutenant
Elles sont beaucoup?

José
Ma foi, elles sont bien quatre ou cinq cents qui roulent des cigares dans une grande salle...

Le lieutenant
Roulent des cigares... Ah, ah, ah, ah! Ce doit être curieux.

José
Oui, mais les hommes ne peuvent pas entrer...

Le lieutenant
Ah!

José
Parce que, lorsqu’il fait chaud, ces ouvrières se mettent à leur aise, surtout les jeunes.

Le lieutenant
Il y en a de jeunes?

José
Mais oui, mon lieutenant.

Le lieutenant
Et de jolies?

José
Je le suppose...

Le lieutenant
Allons donc!...

José
Que voulez-vous?... ces Andalouses me font peur.

Le lieutenant
Vous êtes Navarrais?

[Dialogo]

Il tenente Zuniga
Ditemi, brigadiere... Sono donne che lavorano lì?

José
Sì, signor tenente.

Il tenente
Sono tante?

José
Sì certo, sono in quattro o cinquecento ad arrotolare sigari in uno stanzone...

Il tenente
Arrotolano sigari... Ah, ah, ah, ah! Dev’essere curioso.

José
Sì, ma gli uomini non possono entrare...

Il tenente
Ah!

José
Perché, quando fa caldo, queste operaie si mettono comode, soprattutto le giovani.

Il tenente
Ce ne sono di giovani?

José
Ma sì, signor tenente.

Il tenente
E di carine?

José
Suppongo di sì...

Il tenente
Andiamo!...

José
Che volete?... queste Andaluse mi fanno paura.

Il tenente
Siete Navarrese?

José
Et vieux chrétien. Don José Lizzarabengoa, c’est mon nom... On voulait que je fusse d’église, mais... Un jour un gars me chercha querelle; j’eus encore l’avantage, mais cela m’obligea de quitter le pays. Je me fis soldat! Ma mère me suivit, avec la petite Micaëla...

Le lieutenant
La petite Micaëla?...

José
Dix-sept ans... c’est une orpheline que ma mère a recueillie, et qui...

Le lieutenant
Il fallait dire cela tout de suite... Ah, ah, ah, ah!

[3. Choeur et Scène]

La cloche de la manufacture se fait entendre.

José
(parlé)
Voici la cloche qui sonne, mon lieutenant, et vous allez pouvoir juger par vous-même...

La place se remplit de jeunes gens qui viennent se placer sur le passage des cigarières. Les soldats sortent du poste. Don José s’assied sur une chaise, et reste là fort indifférent à toutes ces allées et venues, travaillant à son épinglette. La cloche cesse.

Les jeunes gens
La cloche a sonné; nous, des ouvrières, nous venons ici guetter le retour; et nous vous suivrons, brunes cigarières, en vous murmurant des propos d’amour!
(Paraissent les cigarières, la cigarette aux lèvres. Elles descendent lentement en scène.)

Les soldats
Voyez-les! regards impudents, mine coquette! Fumant toutes, du bout des dents la cigarette.

Les cigarières
Dans l’air nous suivons des yeux la fumée, qui vers les cieux

José
E vecchio cristiano. Don José Lizzarabengoa è il mio nome... Mi volevano uomo di chiesa, ma... Un giorno un uomo mi provocò in una lite; ebbi la meglio, ma fui costretto a lasciare il paese. Mi feci soldato! Mia madre mi seguì, con la piccola Micaela...

Il tenente
La piccola Micaela?...

José
Diciasette anni... è un’orfana che mia madre ha accolta e che...

Il tenente
Bisognava dirlo subito... Ah, ah, ah, ah!

[3. Coro e scena]

Si sente la campana della manifattura.

José
(parlato)
Ecco la campana che suona, signor tenente, e potrete giudicare con i vostri occhi...

La piazza si riempie di giovani che si dispongono lungo il passaggio delle sigaraie. I soldati escono dalla postazione. José si siede su una sedia e resta indifferente a tutto questo andirivieni, lavorando alla sua spilletta. La campana tace.

I giovani
La campana ha suonato; noi delle operaie, noi qui veniamo a osservare il ritorno; e vi seguiremo, brune sigaraie, sussurrandovi proposte d’amore!
(Appaiono le sigaraie, la sigaretta fra le labbra. Passano sotto il ponte e scendono lentamente in scena.)

I soldati
Guardatele! sguardi impudenti, aria da civetta! Fumando tutte, all’orlo dei denti la sigaretta.

Le sigaraie
Nell’aria seguiamo con gli occhi il fumo, che verso il cielo

monte, monte parfumée;
cela monte gentiment
à la tête,
tout doucement,
cela vous met l'âme en fête!
Le doux parler des amants,
c'est fumée!
Leurs transports et leurs serments,
c'est fumée!
Oui c'est fumée, c'est fumée.

Les jeunes gens

(aux cigarières)
Sans faire les cruelles,
écoutez-nous, les belles,
vous que nous adorons,
que nous idolâtrons.

Les cigarières

Dans l'air, nous suivons des yeux
la fumée, la fumée.
Dans l'air, nous suivons des yeux
la fumée qui monte en tournant vers les cieux!
La fumée! La fumée!

Les soldats

Mais nous ne voyons pas la Carmencita!

Les cigarières et les jeunes gens

La voilà, voilà la Carmencita!

Entre Carmen. Absolument le costume et l'entrée indiqués par Mérimée. Elle a un bouquet de cassie à son corsage et une fleur de cassie dans le coin de la bouche. Trois ou quatre jeunes gens entrent avec Carmen. Ils la suivent, l'entourent, lui parlent. Elle minaude et caquette avec eux. Don José lève la tête. Il regarde Carmen, puis se remet à travailler à son épinglette.

Les jeunes gens

Carmen! sur tes pas, nous nous pressons tous!
Carmen! sois gentille, au moins réponds-nous
et dis-nous quel jour tu nous aimeras!

Carmen

Quand je vous aimerai?

Ma foi, je ne sais pas...
Peut-être jamais!... Peut-être demain!...
Mais pas aujourd'hui... c'est certain.

sale, sale profumato;
va delicatamente
alla testa,
dolcemente,
vi mette l'anima in festa!
Le dolci parole degli amanti,
sono fumo!
I loro trasporti e i loro giuramenti,
sono fumo!
Sì, tutto fumo, tutto fumo.

I giovani

(alle sigaraie)
Senza fare le crudeli,
ascoltateci, bellezze,
voi che adoriamo,
che idolatriamo.

Le sigaraie

Nell'aria, seguiamo con gli occhi
il fumo, il fumo.
Nell'aria, seguiamo con gli occhi
il fumo che sale girando verso il cielo!
Il fumo! Il fumo!

I soldati

Ma noi non vediamo la Carmencita!

Le sigaraie e i giovani

Eccola, ecco la Carmencita!

Entra Carmen. Esattamente il costume e l'ingresso descritti da Mérimée. Ha un mazzolino di gaggia sul corpetto e un fiore di gaggia all'angolo della bocca. Tre o quattro giovani entrano con Carmen. La seguono, la circondano, le parlano. Lei cinguetta e civetta con loro. José alza la testa. Guarda Carmen, poi si rimette a lavorare tranquillamente alla sua spilletta.

I giovani

Carmen! dietro ai tuoi passi noi ci accalchiamo!
Carmen! sii gentile, almeno rispondici
e dicci quando ci amerai!

Carmen

Quando vi amerò?

Sinceramente non lo so proprio...
Forse mai!... Forse domani!...
Ma non oggi... è certo.

[4. Havanaise]

Carmen

L'amour est un oiseau rebelle
que nul ne peut apprivoiser,
et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
s'il lui convient de refuser.
Rien n'y fait, menace ou prière,
l'un parle bien, l'autre se tait;
et c'est l'autre que je préfère,
il n'a rien dit; mais il me plaît.

Les cigarières et les jeunes gens

L'amour est un oiseau rebelle
que nul ne peut apprivoiser,
et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
s'il lui convient de refuser.

Carmen

L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais, jamais connu de loi.
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
Si je t'aime, prends garde à toi!

Les cigarières et les jeunes gens

Prends garde à toi!

Les cigarières et les jeunes gens

L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais, jamais connu de loi;
si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
si je t'aime, prends garde à toi!

Carmen

L'oiseau que tu croyais surprendre
battit de l'aile et s'envola;
l'amour est loin, tu peux l'attendre;
tu ne l'attends plus, il est là!
Tout autour de toi, vite, vite,
il vient, s'en va, puis il revient;
tu crois le tenir, il t'évite;
tu crois l'éviter, il te tient.

Les cigarières et les jeunes gens

Tout autour de toi, vite, vite,
il vient, s'en va, puis il revient;
tu crois le tenir, il t'évite;
tu crois l'éviter, il te tient!

[4. Habanera]

Carmen

L'amore è un uccello ribelle
che nessuno può addomesticare,
ed è davvero inutile chiamarlo,
se non intende acconsentire.
Nulla vale, minaccia o preghiera,
l'uno parla bene, l'altro tace,
ed è l'altro che preferisco,
non ha detto niente; ma mi piace.

Le sigaraie e i giovani

L'amore è un uccello ribelle
che nessuno può addomesticare,
ed è davvero inutile chiamarlo,
se non intende acconsentire.

Carmen

L'amore è uno zingaro,
non ha mai conosciuto legge.
Se tu non m'ami, io ti amo;
ma se io t'amo, attento a te!

Le sigaraie e i giovani

Attento a te!

Le sigaraie, i giovani e i soldati

L'amore è uno zingaro,
non ha mai conosciuto legge;
se tu non m'ami, io ti amo;
se io t'amo, attento a te!

Carmen

L'uccello che credevi di sorprendere
batté le ali e volò via;
l'amore è lontano, sta' pure ad aspettarlo;
non lo aspetti più, e eccolo là!
Intorno a te, veloce, veloce,
viene, se ne va, poi ritorna;
credi di afferrarlo, ti sfugge;
credi di sfuggirlo, ti afferra.

Le sigaraie e i giovani

Intorno a te, veloce, veloce,
viene, se ne va, poi ritorna;
credi di afferrarlo, ti sfugge;
credi di sfuggirlo, ti afferra!

Carmen
L’amour est enfant de Bohême, etc.

Les cigarières, les jeunes gens et les soldats
Prends garde à toi!
L’amour est enfant de Bohême, etc.

[5. Scène]

Les jeunes gens
(à Carmen)
Carmen! sur tes pas, nous nous pressons tous!
Carmen! sois gentille, au moins réponds-nous!
Réponds-nous! Réponds-nous!
Ô Carmen! Sois gentille, au moins réponds-nous!

*Moment de silence. Les jeunes gens entourent Carmen, celle-ci les regarde l’un après l’autre, sort du cercle qu’ils forment autour d’elle et s’en va droit à Don José, qui est toujours occupé de son épinglette.
Elle arrache de son corsage la fleur de cassie et la lance à Don José. La fleur de cassie est tombée à ses pieds.*

Les cigarières
(légèrement et entourant Don José)
L’amour est enfant de Bohême,
il n’a jamais connu de loi;
si tu ne m’aimes pas, je t’aime!
Si je t’aime, prends garde à toi!

*Eclat de rire général.
La cloche de la manufacture sonne une deuxième fois.
Sortie des ouvrières et des jeunes gens sur la reprise de «L’amour est enfant de Bohême...».
Carmen sort la première en courant et elle entre dans la manufacture.
Les jeunes gens sortent à droite et à gauche. Le lieutenant qui, pendant cette scène, bavardait avec deux ou trois ouvrières, les quitte et rentre dans le poste après que les soldats y sont rentrés.
Don José reste seul.*

[Dialogue]

José
...Suivant l’usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, elle est venue...

*Il regarde la fleur de cassie qui est par terre à ses pieds. Il la ramasse.
Il respire le parfum de la fleur.*

Carmen
L’amore è uno zingaro, ecc.

Le sigaraie, i giovani e i soldati
Attento a te!
L’amore è uno zingaro, ecc.

[5. Scena]

I giovani
(a Carmen)
Carmen! dietro ai tuoi passi noi ci accalchiamo!
Carmen! sii gentile, almeno rispondici!
Rispondici! Rispondici!
Oh, Carmen! Sii gentile, almeno rispondici!

*Un attimo di silenzio. I giovani circondano Carmen, essa li guarda uno dopo l’altro, esce dal cerchio che formano attorno a lei e se ne va dritto da Don José, il quale è sempre impegnato con la spilletta.
Si strappa dal corsetto un mazzolino di gaggia e lo lancia a Don José. Il fiore di gaggia è caduto ai suoi piedi.*

Le sigaraie
(con leggerezza, circondando Don José)
L’amore è uno zingaro,
non ha mai conosciuto legge;
se tu non m’ami, io ti amo!
Se io t’amo, attento a te!

*Scoppio di risa generale.
La campana della manifattura suona una seconda volta.
Uscita delle operaie e dei giovani sulla ripresa de “L’amore è uno zingaro...”.
Carmen esce per prima correndo, ed entra nella manifattura. I giovani escono a destra e a sinistra. Il tenente che durante questa scena chiacchierava con due o tre operaie, le lascia e rientra nella postazione dopo i soldati.
Don José resta solo.*

[Dialogo]

José
...Fedele all’usanza che vuole che le donne e i gatti non vengano quando uno li chiama e invece vengano quando uno non li chiama, è venuta...

*Guarda il fiore di gaggia che si trova per terra ai suoi piedi. Lo raccoglie.
Respira il profumo del fiore.*

S’il y a des sorcières, cette fille-là en est une.
Entre Micaëla.

Micaëla
Monsieur le brigadier?

José
Quoi?... Micaëla!... c’est toi...

Micaëla
C’est moi!

José
Et tu viens de là-bas?...

Micaëla
Et je viens de là-bas... c’est votre mère qui m’envoie...

[6. Duo]

Don José
Parle-moi de ma mère!...

Micaëla
J’apporte de sa part, fidèle messagère, cette lettre...

Don José
Une lettre!

Micaëla
Et puis un peu d’argent
pour ajouter à votre traitement.
Et puis...

Don José
Et puis?...

Micaëla
Et puis... vraiment je n’ose!...
Et puis... encore une autre chose
qui vaut mieux que l’argent,
et qui, pour un bon fils
aura sans doute plus de prix.

Don José
Cette autre chose, quelle est-elle?
Parle donc...

Se esistono le streghe, questa ragazza è una di esse.
Entra Micaela.

Micaela
Signor brigadiere?

José
Che?... Micaela!.... sei tu...

Micaela
Sono io!

José
E vieni da laggiù?...

Micaela
Vengo da laggiù... è vostra madre che mi manda...

[6. Duo]

Don José
Parlami di mia madre!...

Micaela
Reco da parte sua, fedele messaggera, questa lettera...

Don José
Una lettera!

Micaela
E anche un po’ di denaro
da aggiungere al vostro soldo.
E poi...

Don José
E poi?...

Micaela
E poi... davvero, non oso!...
E poi... un’altra cosa ancora
che conta più del denaro,
e che per un buon figlio
avrà sicuramente maggior valore.

Don José
Quest’altra cosa, qual è?
Parla dunque...

Micaëla
Oui, je parlerai.
Ce que l'on m'a donné,
je vous le donnerai.

Votre mère avec moi sortait de la chapelle,
et c'est alors qu'en m'embrassant:
"Tu vas – m'a-t-elle dit – t'en aller à la ville:
la route n'est pas longue; une fois à Séville
tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant!
Et tu lui diras que sa mère
songe nuit et jour à l'absent,
qu'elle regrette et qu'elle espère,
qu'elle pardonne et qu'elle attend.
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
de ma part, tu le lui diras;
et ce baiser que je te donne,
de ma part tu le lui rendras".

Don José
Un baiser de ma mère!

Micaëla
Un baiser pour son fils!
José, je vous le rends, comme je l'ai promis!

Don José
Ma mère, je la vois!...
Oui, je revois mon village!
Ô souvenirs d'autrefois,
doux souvenirs du pays!
Ô souvenirs chéris!
Vous remplissez mon coeur de force et de courage!
Ô souvenirs chéris!
Ma mère je la vois, je revois mon village!

Micaëla
Sa mère, il la revoit!
Il revoit son village!
Ô souvenirs d'autrefois!
Souvenirs du pays!
Vous remplissez son coeur de force et de courage!
Ô souvenirs chéris!
Sa mère il la revoit, il revoit son village!

Don José
(ls yeux fixés sur la manufacture)
Qui sait de quel démon j'allais être la proie!
Même de loin, ma mère me défend,
et ce baiser qu'elle m'envoie
écarte le péril et sauve son enfant!

Micaela
Sì, parlerò.
Ciò che mi è stato dato,
io ve lo donerò.

Vostra madre usciva con me dalla cappella,
e allora abbracciandomi:
"Ti metterai in cammino – mi disse – per la città
la strada non è lunga; una volta a Siviglia
cercherai mio figlio, il mio José, il mio ragazzo!
E gli dirai che sua madre
pensa notte e giorno all'assente,
che ella rimpiange e spera,
perdona e aspetta.
Tutto questo, vero, piccola,
da parte mia tu gli dirai,
e questo bacio che ti do,
da parte mia gli renderai".

Don José
Un bacio di mia madre!

Micaela
Un bacio per suo figlio!
José, ve lo rendo, come ho promesso!

Don José
Vedo mia madre!...
Sì, io rivedo il mio villaggio!
Oh, ricordi di un tempo,
dolci ricordi del paese!
Oh, cari ricordi!
Voi riempite il mio cuore di forza e di coraggio!
Oh, cari ricordi!
Mia madre la vedo, rivedo il mio villaggio!

Micaela
Rivede sua madre!
Rivede il suo villaggio!
Oh, ricordi di un tempo!
Ricordi del paese!
Voi riempite il suo cuore di forza e di coraggio!
Oh, cari ricordi!
Sua madre, la rivede, rivede il suo villaggio!

Don José
(gli occhi fissi sulla manifattura)
Chi sa di quale demone stavo per esser preda!
Anche da lontano, mia madre mi difende,
e il bacio che mi manda
allontana il pericolo e salva suo figlio!

Micaëla
Quel démon? quel péril? je ne comprends pas bien...
Que veut dire cela?

Don José
Rien! rien!
Parlons de toi, la messagère;
tu vas retourner au pays?

Micaëla
Oui, ce soir même. Demain je verrai votre mère!

Don José
Tu la verras!
Eh bien! tu lui diras:
que son fils l'aime et la vénère
et qu'il se repent aujourd'hui;
il veut que là-bas sa mère soit contente de lui!
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
de ma part, tu le lui diras!
Et ce baiser que je te donne
de ma part tu le lui rendras.

Micaëla
Oui, je vous le promets... de la part de son fils,
José, je le rendrai, comme je l'ai promis.

[Dialogue]

José
Attends un peu maintenant... je vais lire sa lettre...
Elle sort.
José embrassant la lettre avant de commencer à lire.
"Continue à te bien conduire, mon enfant! Je commence à
me faire bien vieille... C'est tout justement celle qui te porte
ma lettre... Il n'y en a pas de plus sage ni de plus gentille..."
s'interrompant:
Micaëla! Pourquoi donc?...
lisant:
"il n'y en a pas surtout qui t'aime davantage... et si tu
voulais..."
Oui, ma mère, oui, je ferai ce que tu désires... j'épouserai
Micaëla, et quant à cette bohémienne, avec ses fleurs qui
ensorcellent...
Au moment où il va arracher les fleurs de sa veste, grande rumeur dans l'intérieur de la manufacture.

Une cigarière
(dans la coulisse)
Confession! confession! je suis morte!

Micaela
Quale demone? quale pericolo? non capisco bene...
Che vuol dire tutto ciò?

Don José
Niente! niente!
Parliamo di te, messaggera;
devi tornare al paese?

Micaela
Sì, stasera stessa. Domani vedrò vostra madre!

Don José
Tu la vedrai!
Ebbene! le dirai:
che suo figlio l'ama e la venera
e che oggi si pente;
egli vuole che sua madre laggiù sia contenta di lui!
Tutto questo, vero, piccina,
da parte mia, tu le dirai!
E questo bacio che ti do
da parte mia le renderai.

Micaela
Sì, ve lo prometto... da parte di suo figlio,
José, glielo renderò, come ho promesso.

[Dialogo]

José
Aspetta un po' adesso... voglio leggere la sua lettera...
Micaela esce.
José, baciando la lettera prima di cominciare a leggere.
"Continua a comportarti bene, figlio mio! Mi sto
facendo vecchia... È proprio lei che ti porta la mia
lettera... Non ce n'è di più saggia né di più gentile..."
interrompendosi:
Micaela! Perché mai?...
leggendo:
"non ce n'è soprattutto che ti ami di più... e se tu
volessi..."
Sì, mia madre, sì, farò ciò che desideri... sposerò
Micaela, e per quanto riguarda quella zingara, con i
suoi fiori stregati...
Nel momento in cui sta per strappare il fiore dalla sua giubba, un forte rumore si leva dall'interno della manifattura.

Una sigaraia
(dietro le quinte)
Confessione! confessione! sono morta!

[7. Choeur]

Entre le lieutenant suivi des soldats.

Zuniga
(parlé)
Eh bien, eh bien, qu’est-ce qui arrive?

Les ouvrières sortent rapidement et en désordre.

Les cigarières
Au secours! n’entendez-vous pas?
Au secours! messieurs les soldats!

Premier groupe de femmes
C’est la Carmencita!

Deuxième groupe des femmes
Non, non, ce n’est pas elle!

Premier groupe
C’est elle!

Deuxième groupe
Pas du tout!

Premier groupe
Si fait, si fait c’est elle!
Elle a porté les premiers coups!

Toutes les femmes
Ne les écoutez pas!
Monsieur, écoutez-nous!

Premier groupe
La Manuelita disait,
et répétait à voix haute
qu’elle achèterait sans faute
un âne qui lui plaisait.

Deuxième groupe
Alors la Carmencita,
railleuse à son ordinaire,
dit: “Un âne pourquoi faire?
Un balai te suffira.”

Premier groupe
Manuelita riposta
et dit à sa camarade:
“Pour certaine promenade
mon âne te servira!”

[7. Coro]

Entra il tenente Zuniga seguito dai soldati.

Zuniga
(parlato)
Ebbene, che cosa sta succedendo laggiù?

Le operaie escono rapidamente e in disordine.

Coro delle sigaraie
Aiuto! non sentite?
Aiuto! signori soldati!

Primo gruppo di donne
È la Carmencita!

Secondo gruppo di donne
No, non è lei!

Primo gruppo
È lei!

Secondo gruppo
Nient’affatto!

Primo gruppo
Sì, sì è lei!
Lei ha colpito per prima!

Tutte le donne
Non datele ascolto!
Signore, ascoltate noi!

Primo gruppo
La Manuelita diceva,
e ripeteva a voce alta
che avrebbe comprato di certo
un asino che le piaceva.

Secondo gruppo
Allora la Carmencita,
beffarda come al solito,
disse: “Un asino per cosa?
Ti basterà una scopa.”

Primo gruppo
Manuelita in risposta
disse alla compagna:
“Per una certa passeggiata,
ti servirà il mio asino!”

Deuxième groupe
“Et ce jour là tu pourras
à bon droit faire la fière;
deux laquais suivront derrière
t’émouchant à tour de bras!”

Toutes les femmes
Là-dessus, toutes les deux
se sont prises aux cheveux!

Zuniga
Au diable tout ce bavardage!
Prenez, José, deux hommes avec vous,
et voyez là-dedans qui cause ce tapage!

Don José prend deux hommes avec lui. Les soldats entrent dans la manufacture. Pendant ce temps les femmes se pressent, se disputent entre elles.

Premier groupe
C’est la Carmencita!

Deuxième groupe
Non, non, ce n’est pas elle!

Premier groupe
Si fait, si fait c’est elle!

Deuxième groupe
Pas du tout!

Premier groupe
Elle a porté les premiers coups!

Zuniga
Holà!
Éloignez-moi toutes ces femmes-là!

Toutes
Monsieur! ne les écoutez pas!
Monsieur! écoutez nous!

Premier groupe
C’est la Carmencita
qui porta les premiers coups!

Deuxième groupe
C’est la Manuelita
qui porta les premiers coups!

Secondo gruppo
“E quel giorno potrai
a ragione fare la superba;
due lacché ti staranno alle costole
spolverandoti come si deve!”

Tutte le donne
E a questo punto, tutte e due
si son prese per i capelli!

Zuniga
Al diavolo tutte queste chiacchiere!
Prendete con voi due uomini, José,
e andate a veder là dentro la causa di questo scompiglio!

Don José prende due uomini con sé. I soldati entrano nella manifattura. Nel frattempo le donne si spingono e litigano fra di loro.

Primo gruppo
È la Carmencita!

Secondo gruppo
No, no, non è lei!

Primo gruppo
Sì, sì è lei!

Secondo gruppo
Nient’affatto!

Primo gruppo
Lei ha colpito per prima!

Zuniga
Olà!
Allontanatemi tutte queste donne!

Tutte le donne
Signore! non state a sentirle!
Signore! ascoltate noi!

Primo gruppo
È la Carmencita
che colpì per prima!

Secondo gruppo
È la Manuelita
che colpì per prima!

Premier groupe
La Carmencita! La Carmencita!

Deuxième groupe
La Manuelita! La Manuelita!

Premier groupe
Si! si! si!
Elle a porté les premiers coups!
C’est la Carmencita!

Deuxième groupe
Non! non! non!
Elle a porté les premiers coups!
C’est la Manuelita!

*Les soldats, essayant de repousser les femmes, font évacuer la place. Cris des femmes. Elles sont malmenées par les soldats et repoussées jusqu’à la rue à droite.
Carmen paraît à l’entrée de la manufacture, amenée par Don José et suivie de deux soldats.
Les femmes à droite et à gauche s’échappent et reprennent leur dispute.
La place est enfin dégagée. Les femmes sont maintenues à distance.*

[Dialogue]

Le lieutenant [Zuniga]
Voyons, Mademoiselle...

Carmen
On m’avait provoquée... je n’ai fait que me défendre...
Monsieur le brigadier vous le dira...
(à José)
N’est-ce pas, monsieur le brigadier?

José
(après un moment d’hésitation)
Tout ce que j’ai pu comprendre c’est que mademoiselle, avec le couteau, avait commencé à dessiner des croix sur le visage de sa camarade...
Le lieutenant regarde Carmen: celle-ci, après un regard à Don José et un très léger haussement d’épaules, est redevenue impassible.

Le lieutenant
(à Carmen)
Eh bien, la belle?...
Carmen se retourne brusquement et regarde encore une fois José.

Primo gruppo
La Carmencita! La Carmencita!

Secondo gruppo
La Manuelita! La Manuelita!

Primo gruppo
Si! si! si!
Lei ha colpito per prima.
È la Carmencita!

Secondo gruppo
No! no! no!
Lei ha colpito per prima.
È la Manuelita!

*I soldati, cercando di respingere le donne, fanno evacuare la piazza. Grida di donne. Sono malmenate dai soldati e respinte fino alla via a destra.
Carmen appare all’entrata della manifattura, condotta da Don José e seguita da due soldati.
Le donne a destra e a sinistra scappano e riprendono a litigare.
La piazza è finalmente sgombra. Le donne sono tenute a distanza.*

[Dialogo]

Il tenente [Zuniga]
Che succede, Signorina...

Carmen
Mi avevano provocata... non ho fatto che difendermi...
Il signor brigadiere glielo dirà...
(a José)
Vero, signor brigadiere?

José
(dopo un attimo di esitazione)
Tutto ciò che ho potuto capire è che la signorina, con il coltello, aveva cominciato a disegnare croci sulla faccia della sua compagna...
Il tenente guarda Carmen: lei, dopo uno sguardo a Don José e una leggerissima scrollata di spalle, è tornata impassibile.

Il tenente
(a Carmen)
Allora, bella mia?...
Carmen si gira bruscamente e guarda ancora una volta José.

Le lieutenant
(à Carmen)
Eh bien... vous avez entendu?...

[Chanson et Mélodrame]

Le lieutenant
(parlé)
Avez-vous quelque chose à répondre?... Parlez, j’attends!
Carmen, au lieu de répondre, se met à fredonner.

Carmen
Tralalala lalalala,
coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien;
tralalalala lalalala
je brave tout le feu, le fer, et le ciel même.

Le lieutenant
(parlé)
Ce ne sont pas des chansons que je te demande, c’est une réponse.
Carmen continue.

Carmen
(regardant effrontément Zuniga)
Tralalala lalalala,
mon secret, je le garde et je le garde bien!
Tralalala lalalala,
j’en aime un autre et meurs en disant que je l’aime.

Le lieutenant
(parlé)
Ah! ah! nous le prenons sur ce ton-là!...
(à José)
Ce qui est sûr, n’est-ce pas, c’est qu’il y a eu des coups de couteau et que c’est elle qui les a donnés!
En ce moment, une femme se trouve près de Carmen. Celle-ci lève la main et veut se jeter sur la femme. Don José arrête Carmen.

Le lieutenant
(à Carmen; parlé)
Eh! eh! Vous avez la main leste décidément.
(aux soldats)
Trouvez-moi une corde.
Moment de silence pendant lequel Carmen se remet à fredonner de la façon la plus impertinente en regardant Zuniga.

Un Soldat
(apportant une corde)

Il tenente
(a Carmen)
Allora... avete sentito?...

[Chanson et Mélodrame]

Il tenente
(parlato)
Avete qualcosa da dire in risposta?... Parlate, aspetto!
Carmen invece di rispondere si mette a canticchiare.

Carmen
Tralalala lalalala,
spezzami, bruciami, non ti dirò niente;
tralalalala, lalalala
io sfido tutto, il fuoco, il ferro il cielo stesso.

Il tenente
(parlato)
Non sono canzoni che ti chiedo, ma una risposta.
Carmen continua.

Carmen
(guardando sfrontatamente Zuniga)
Tralalala lalalala,
il mio segreto lo serbo e lo serbo al sicuro!
Tralalala lalalala,
ne amo un altro e muoio dicendo che lo amo.

Il tenente
(parlato)
Ah! ah! la prendiamo su questo tono!...
(a José)
Quel che è certo – non è vero? – è che ci sono state delle coltellate e che è stata lei a darle!
In quel momento, una donna si avvicina a Carmen. Questa alza la mano e vuole buttarsi sulla donna. Don José ferma Carmen.

Il tenente
(a Carmen; parlato)
Eh! eh! Siete decisamente lesta di mano.
(ai soldati)
Trovatemi una corda.
Attimo di silenzio durante il quale Carmen si mette a canticchiare nel modo più impertinente guardando Zuniga.

Un soldato
(portando una corda)

(parlé)
Voilà, mon lieutenant.

Le lieutenant
(à Don José)
(parlé)
Prenez, et attachez-moi ces deux jolis mains.
Carmen, sans faire le moindre résistance, tend en souriant ses deux mains à Don José.
C’est dommage vraiment... Mais vous pourrez chanter vos chansons de bohémienne en prison.
Les mains de Carmen sont liées.
On la fait asseoir sur un escabeau devant le corps-de-garde. Elle reste là, immobile, les yeux à terre.
(à Don José)
C’est vous qui la conduirez...
(Il sort).

Un petit moment de silence.
Carmen lève les yeux et regarde Don José. Celui-ci se détourne, s’éloigne de quelques pas, puis revient à Carmen, qui le regarde toujours.

[Dialogue]

Carmen
Où me conduirez-vous?
José ne répond pas, s’éloigne et revient, toujours sous le regard de Carmen.
Cette corde, comme vous l’avez serrée, cette corde... j’ai les poignets brisés...
José ne répond pas.

Carmen
(bas)
Laisse-moi m’échapper, je te donnerai un morceau de la **barlachi**, une petite pierre qui te fera aimer de toutes les femmes.

José
Il faut aller à la prison. Il n’y a pas de remèdes.
Silence.

Carmen
Camarade, mon ami, ne ferez-vous rien pour une payse?

José
Vous êtes Navarraise, vous?... Je suis d’Elizondo...

(parlato)
Ecco, mio tenente.

Il tenente
(a Don José)
(parlato)
Prendete e legatemi queste due belle mani.
Carmen, senza opporre la minima resistenza, tende sorridente le sue due mani a Don José.
È davvero peccato... Ma potrete cantare le vostre canzoni da zingara in prigionie.
Le mani di Carmen sono legate.
La fanno sedere su uno sgabello davanti al corpo di guardia.
Rimane lì, immobile, gli occhi a terra.
(a Don José)
Sarete voi a condurla...
(Esce).

Un momento di silenzio.
Carmen alza gli occhi e guarda Don José. Lui si gira, si allontana di qualche passo, poi ritorna da Carmen, che continua a guardarlo.

[Dialogo]

Carmen
Dove mi condurrete?
José non risponde, si allontana e torna indietro, sempre sotto lo sguardo di Carmen.
Questa corda, come l’avete stretta, questa corda... ho i polsi spezzati...
José non risponde.

Carmen
(a bassa voce)
Lasciami scappare, ti darò un pezzo della barlachi, una piccola pietra che ti farà amare da tutte le donne.

José
Bisogna andare in prigionie. Non ci sono rimedi.
Silenzio.

Carmen
Compagno, amico mio, non farete niente per una compaesana?

José
Siete Navarrese, voi?... Io sono di Elizondo...

Carmen
Et moi d’Etchalar...

José
D’Etchalar!... c’est à quatre heures d’Elizondo, Etchalar.

Carmen
Oui, c’est là que je suis née...

José
Allons donc... il n’y a pas un mot de vrai... vos yeux seuls, votre bouche, votre teint... Tout vous dit bohémienne...

Carmen
Bohémienne, tu crois?
Silence.
Oui, je suis bohémienne, mais tu n’en feras pas moins ce que je te demande... Tu le feras parce que tu m’aimes...

José
Moi!

Carmen
Oui, tu m’aimes... ne me dis pas non! tes regards, la façon dont tu me parles. Et cette fleur que tu as gardée. Oh! tu peux la jeter maintenant... Elle est restée assez de temps sur ton coeur; le charme a opéré...

José
(avec colère)
Je te défends de me parler...

Carmen
Vous me défendez de parler...

[9. Chanson et Duo]

Carmen
Près des remparts de Séville,
chez mon ami Lillas Pastia,
j’irai danser la Séguedille
et boire du Manzanilla.
J’irai chez mon ami Lillas Pastia.
Oui, mais toute seule on s’ennuie,
et les vrais plaisirs sont à deux;
donc, pour me tenir compagnie,
j’emmènerai mon amoureux!
Mon amoureux... il est au diable...

Carmen
Et io di Etchalar...

José
Di Etchalar!... sono quattro ore da Elizondo, Etchalar.

Carmen
Sì, è là che sono nata...

José
Andiamo... non c’è una parola di vero... bastano i vostri occhi, la bocca, la carnagione... Tutto dice che siete una zingara...

Carmen
Una zingara, credi?
Silenzio.
Sì, sono una zingara, ma ciò non toglie che farai quel che ti chiedo... Lo farai perché mi ami...,

José
Io!

Carmen
Sì, tu mi ami... non dirmi di no! i tuoi sguardi, il modo in cui mi parli. E questo fiore che hai conservato. Oh, adesso lo puoi buttare... È rimasto abbastanza a lungo sul tuo cuore: la magia ha funzionato...

José
(con ira)
Ti proibisco di parlarmi...

Carmen
Mi proibite di parlare...

[9. Canzone e Duo]

Carmen
Presso i bastioni di Siviglia,
dal mio amico Lillas Pastia,
andrò a danzar la Seguidilla
e a bere della Manzanilla.
Andrò dal mio amico Lillas Pastia.
Sì, ma da sola ci si annoia,
e i veri piaceri sono a due;
così, per farmi compagnia,
ci porterò il mio amante!
Il mio amante... è andato al diavolo...

je l’ai mis à la porte hier!
Mon pauvre coeur, très consolable,
mon coeur est libre comme l’air!
J’ai des galants à la douzaine,
mais ils ne sont pas à mon gré.
Voici la fin de la semaine:
qui veut m’aimer? Je l’aimerai!
Qui veut mon âme? Elle est à prendre!
Vous arrivez au bon moment!
Je n’ai guère le temps d’attendre,
car avec mon nouvel amant...
Près des remparts de Séville,
chez mon ami Lillas Pastia
j’irai danser la Séguedille
et boire du Manzanilla.
Oui, j’irai chez mon ami Lillas Pastia!

Don José
Tais-toi! je t’avais dit de ne pas me parler!

Carmen
Je ne te parle pas, je chante pour moi-même!
Et je pense! il n’est pas défendu de penser!
Je pense à certain officier
qui m’aime,
et qu’à mon tour, oui, je pourrais bien aimer.

Don José
Carmen!

Carmen
Mon officier n’est pas un capitaine:
pas même un lieutenant, il n’est que brigadier;
mais c’est assez pour une bohémienne,
et je daigne m’en contenter!

Don José
Carmen, je suis comme un homme ivre,
si je cède, si je me livre,
ta promesse, tu la tiendras...
Ah! si je t’aime, Carmen, tu m’aimeras?

Carmen
Oui...

Don José
Chez Lillas Pastia...

Carmen
Nous danserons la Séguedille
en buvant du Manzanilla...

l’ho messo ieri alla porta!
Il mio povero cuore, tanto consolabile,
il mio cuore è libero come l’aria!
D’innamorati ne ho a dozzine,
ma non mi vanno per niente a genio.
Ecco la fine della settimana:
chi vuole amarmi? Io l’amerò!
Chi vuole l’anima mia? La prenda pure!
Arrivate al momento buono!
Non ho il tempo di aspettare,
poiché con il mio nuovo amante...
Presso i bastioni di Siviglia,
dal mio amico Lillas Pastia,
andrò a danzar la Seguidilla
e a bere della Manzanilla.
Sì, andrò dal mio amico Lillas Pastia!

Don José
Taci! ti avevo detto di non parlarmi!

Carmen
Io non ti parlo, io canto per me sola!
E penso! non è proibito pensare!
Penso a un certo ufficiale
che mi ama,
e che a mia volta, sì, potrei gradire.

Don José
Carmen!

Carmen
Il mio ufficiale non è un capitano:
e neppure un tenente, è solo brigadiere;
ma per una zingara è abbastanza,
e ho la bontà di accontentarmi!

Don José
Carmen, sono come ubriaco,
se cedo, se mi abbandono,
la tua promessa, la manterrà...
Ah! se ti amo, Carmen, mi amerai?

Carmen
Sì...

Don José
Da Lillas Pastia...

Carmen
Noi danzeremo la Seguidilla
bevendo della Manzanilla.

Don José
Tu le promets! Carmen... tu le promets!...

Carmen
Ah!
Près des remparts de Séville
chez mon ami Lillas Pastia
nous danserons la Séguedille
et boirons du Manzanilla.
Tralalala.

Don José délie la corde qui attache les mains de Carmen.

[10. Finale]

*Carmen va se replacer sur son banc, les mains derrière le dos.
Rentre le lieutenant.*

Zuniga
Voici l’ordre: partez.
et faites bonne garde.

Carmen
En chemin je te pousserai,
je te pousserai aussi fort que je le pourrai.
Laisse-toi renverser...
le reste me regarde.

*Carmen se place entre les deux dragons. José à côté d’elle.
Les femmes et les bourgeois pendant ce temps sont rentrés en
scène toujours maintenus à distance par les dragons...
Carmen traverse la scène de gauche à droite, fredonnant et riant
au nez de Zuniga.*

Carmen
L’amour est enfant de Bohême,
il n’a jamais connu de loi;
si tu ne m’aimes pas, je t’aime;
mais si je t’aime, prends garde à toi!

*En arrivant à l’entrée à droite, Carmen pousse José qui se laisse
renverser.
Confusion, désordre, Carmen s’enfuit. Arrivée au milieu du
pont, elle s’arrête un instant, jette sa corde à la volée par-dessus
le parapet du pont, et se sauve pendant que sur la scène, avec de
grands éclats de rire, les cigarières entourent le lieutenant.*

Don José
Tu lo prometti! Carmen... tu lo prometti!...

Carmen
Ah!
Presso i bastioni di Siviglia,
dal mio amico Lillas Pastia
noi danzeremo la Seguidilla
e berremo della Manzanilla.
Tralalala.

Don José slega la corda che tiene legate le mani di Carmen.

[10. Finale]

*Carmen torna a sedersi sul suo sgabello, le mani dietro la schiena.
Rientra il tenente*

Zuniga
Ecco l’ordine: andate.
E fate buona guardia.

Carmen
Sul ponte ti spingerò,
ti spingerò più forte che potrò.
Lasciati buttare a terra...
al resto penso io.

*Carmen si mette fra i due dragoni, José accanto a lei.
Le donne e i borghesi, intanto, sono rientrati in scena, sempre
tenuti a distanza dai dragoni...
Carmen attraversa la scena da sinistra a destra, andando verso
il ponte...*

Carmen
L’amore è uno zingaro,
non ha mai conosciuto legge;
se tu non m’ami, io ti amo;
ma se io t’amo, attento a te!

*Arrivando all’ingresso del ponte a destra, Carmen spinge José
che si lascia buttare a terra.
Confusione, disordine. Carmen fugge. Arrivata in mezzo
al ponte, si ferma un istante, fa volare la sua corda oltre il
parapetto e scappa via mentre sulla scena, con grandi scoppi di
risa, le sigaraie circondano il tenente.*

Acte II

La taverne de Lillas Pastia. Tables à droite et à gauche. Carmen, Mercédès, Frasquita, le lieutenant Zuniga, Moralès et un lieutenant [Andrès]. C’est la fin d’un diner. La table est en désordre. Les officiers et les bohémiennes fument des cigarettes.

Deux bohémiens râclent de la guitare dans un coin de la taverne et deux bohémiennes, au milieu de la scène, dansent.

[Dialogue]

Le lieutenant [Andrès]
Enfin! nous avons encore, avant l’appel, le temps d’aller passer une heure au théâtre... vous y viendrez avec nous, n’est-ce pas, les belles?

Mercédès
C’est impossible...

Andrès
Mercédès!

Mercédès
Je regrette...

Andrès
Frasquita!

Frasquita
Je suis désolée...

Le lieutenant
Mais toi, Carmen... je suis bien sûr que tu ne refuseras pas de venir au théâtre...

Carmen
C’est ce qui vous trompe, mon lieutenant... je refuse... Pendant que le lieutenant parle à Carmen, Andrès et les deux autres lieutenants essaient de fléchir Frasquita et Mercédès.

Le lieutenant
Tu m’en veux?

Carmen
Pourquoi vous en voudrais-je?

Atto secondo

La taverna di Lillas Pastia. Tavoli a destra e a sinistra. Carmen, Mercédès, Frasquita, il tenente Zuniga, Moralès e un tenente [Andrès]. È la fine di una cena. La tavola è in disordine. Gli ufficiali e le zingare fumano sigarette.

Due zingari strimpellano la chitarra in un angolo della taverna e due zingare, in mezzo alla scena, ballano.

[Dialogo]

Il tenente [Andrès]
Finalmente! abbiamo ancora, prima dell’appello, il tempo di andare a trascorrere un’ora a teatro... verrete con noi, vero, bellezze?

Mercédès
Impossibile...

Andrès
Mercédès!

Mercédès
Mi dispiace...

Andrès
Frasquita!

Frasquita
Mi dispiace...

Il tenente
Ma tu, Carmen... sono certo che tu non rifiuterai di venire a teatro...

Carmen
E invece vi sbagliate, signor tenente... rifiuto... Mentre il tenente parla con Carmen, Andrès e gli altri due tenenti cercano di convincere Frasquita e Mercédès.

Il tenente
Ce l’hai con me?

Carmen
Perché dovrei avercela con voi?

Le lieutenant
Ton brigadier... Il a passé un mois en prison...

Carmen
Mais il en est sorti?

Le lieutenant
Depuis hier seulement!

Carmen
(faisant claquer ses castagnettes)
Tout est bien puisqu’il en est sorti, tout est bien.

Le lieutenant
À la bonne heure, tu te consoles vite...

Carmen
Si vous m’en croyez, vous ferez comme moi...

Andrès
Allons, allons! Au théâtre!
Carmen se lève tout à coup et se met à chanter.

[11. Chanson]

Mouvement de danse très rapide, très violent. Carmen elle même danse et vient, avec les dernières notes de l’orchestre, tomber haletante sur un banc de la taverne.

Carmen
Les tringles des sistres tintaient
avec un éclat métallique,
et sur cette étrange musique
les zingarellas se levaient.
Tambours de Basque allaient leur train,
et les guitares forcenées
grinçaient sous des mains obstinées,
même chanson, même refrain!
Tralalala tralalala.

Carmen, Mercédès et Frasquita
Tralalala tralalala.

Carmen
Les anneaux de cuivre et d’argent
reluisaient sur les peaux bistrées;
d’orange et de rouge zébrées,
les étoffes flottaient au vent.
La danse au chant se mariait,
d’abord indécise et timide,

Il tenente
Il tuo brigadiere... Ha trascorso un mese in prigione...

Carmen
Ma ne è uscito?

Il tenente
Soltanto da ieri!

Carmen
(facendo suonare le sue nacchere)
Va tutto bene visto che ne è uscito, va tutto bene.

Il tenente
Certo che ti consoli presto...

Carmen
Se mi date ascolto, farete come me...

Andrès
Andiamo, andiamo! A teatro!
Carmen si alza di scatto e si mette a cantare.

[11. Canzone]

Movimento di ballo molto rapido, molto violento. Carmen stessa balla, sulle ultime note dell’orchestra, cade ansimante su una panca della taverna.

Carmen
Le lamine dei sistri tintinnavano
con un bagliore metallico,
e su questa musica strana
le zingarelle si alzavano.
Tamburi baschi si agitavano,
e le chitarre frenetiche
strimpellavano sotto mani ostinate,
stessa canzone, stesso ritornello!
Tralalala tralalala.

Carmen, Mercédès e Frasquita
Tralalala tralalala.

Carmen
Gli anelli di rame e d’argento
rilucevano sulle pelli olivastre;
d’arancio e di rosso zebrate,
le stoffe volavano al vento.
La danza al canto si univa,
dapprima indecisa e timida,

plus vive ensuite et plus rapide...
cela montait, montait, montait, montait!
Tralalala tralalala.

Carmen, Mercédès et Frasquita
Tralalala tralalala.

Carmen
Les bohémiens à tour de bras
de leurs instruments faisaient rage,
et cet éblouissant tapage
ensorcelait les zingaras!
Sous le rythme de la chanson,
ardentes, folles, enfiévrées,
elles se laissaient, enivrées,
emporter par le tourbillon!
Tralalala tralalala.

Carmen, Mercédès et Frasquita
Tralalala tralalala.

[Dialogue]

Après la danse, Lillas Pastia se met à tourner autour des officiers.

Pastia
Mon Dieu, messieurs... Il commence à se faire tard...

Andrès
Cela veut dire que tu nous mets à la porte!...

Pastia
Je vous le répète, il commence à se faire tard. Mon
auberge devrait être fermée...

Le lieutenant [Zuniga]
Dieu sait ce qui s’y passe dans ton auberge une fois
qu’elle est fermée...
La scène est interrompue par un chœur chanté dans la coulisse.

[12. Choeur et Ensemble]

Des voix
(dans la coulisse)
Vivat! vivat le Toréro!
Vivat! vivat Escamillo!

Zuniga
(parlé)
Qu’est-ce que c’est que ça?

più viva poi e più rapida...
saliva, saliva, saliva, saliva!
Tralalala tralalala.

Carmen, Mercédès e Frasquita
Tralalala tralalala.

Carmen
I gitani a tutta forza
infuriavano sui loro strumenti,
e quello strepito stupefacente
stregava le zingare!
Sotto il ritmo della canzone,
ardenti, folli, febbrili,
si lasciavano, inebriate,
rapire dal turbine!
Tralalala tralalala.

Carmen, Mercédès e Frasquita
Tralalala tralalala.

[Dialogo]

Dopo il ballo, Lillas Pastia si mette a girare attorno agli ufficiali.

Pastia
Dio mio, signori... Comincia a farsi tardi...

Andrès
Significa che ci butti fuori!...

Pastia
Vi ripeto, comincia a farsi tardi. La mia locanda
dovrebbe già essere chiusa...

Il tenente [Zuniga]
Dio sa che cosa succede nella tua locanda dopo la
chiusura...
La scena è interrotta da un coro dietro le quinte.

[12. Coro e insieme]

Voci
(dietro le quinte)
Viva! viva il Torero!
Viva! viva Escamillo!

Zuniga
(parlato)
Che cos’è?

Mercédès
(parlé)
Une promenade aux flambeaux...

Andrès
(parlé)
Et qui promène-t-on?

Frasquita
(parlé)
Je le reconnais... c’est Escamillo... un torero qui s’est
fait remarquer aux dernières courses de Grenade et qui
promet d’égalier la gloire de Montes et de Pepe Illo...

Andrès
(parlé)
Pardieu, il faut le faire venir... nous boirons en son
honneur!

Zuniga
(parlé)
C’est cela, je vais l’inviter.
(il va à la fenêtre)
Monsieur le torero... voulez-vous nous faire l’amitié
de monter ici? Vous y trouverez des gens qui ont de
l’adresse et du courage...
(quittant la fenêtre)
Il vient...

Pastia
(parlé)
Messieurs, les officiers, je vous avait dit...

Zuniga
(parlé)
Apporte-nous de quoi boire!
Entrée d’Escamillo et de ses amis.

[13. Couplets]

Escamillo
Votre toast, je peux vous le rendre,
señors, car avec les soldats
oui, les toréros peuvent s’entendre;
pour plaisirs ils ont les combats!
Le cirque est plein, c’est jour de fête!
Le cirque est plein du haut en bas;
les spectateurs perdant la tête,
les spectateurs s’interpellent à grand fracas!
Apostrophes, cris et tapage

Mercédès
(parlato)
Una fiaccolata...

Andrès
(parlato)
E chi portano in giro?

Frasquita
(parlato)
Lo riconosco... è Escamillo... un torero che si è fatto
notare nelle ultime corride di Granada e che promette
di eguagliare la gloria di Montes et di Pepe Illo...

Andrès
(parlato)
Perdio, bisogna farlo venire... berremo in suo onore!

Zuniga
(parlato)
Giusto, ora lo invito.
(si affaccia alla finestra)
Signor torero... Volete usarci la cortesia di salire
quassù? Troverete delle persone che hanno destrezza e
coraggio...
(lasciando la finestra)
Arriva...

Pastia
(parlato)
Signori ufficiali, vi avevo detto...

Zuniga
(parlato)
Portaci da bere!
Entrano Escamillo e i suoi amici.

[13. Strofe]

Escamillo
Il vostro brindisi, posso ricambiarlo,
signori, poiché coi soldati
sì, i toreri si possono intendere;
anche per loro il combattimento è un piacere!
Il circo è pieno, è giorno di festa!
Il circo è pieno dall’alto in basso;
gli spettatori perdendo la testa,
gli spettatori si chiamano con gran fracasso!
Richiami, grida e rumore

poussés jusques à la fureur!
Car c’est la fête du courage!
C’est la fête des gens de coeur!
Allons! en garde! Allons, allons! ah!
Toréador, en garde!
Toréador, toréador
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu’un oeil noir te regarde
et que l’amour t’attend!
Toréador, l’amour t’attend!

Tous
Toréador, en garde!
Toréador, toréador
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu’un oeil noir te regarde
et que l’amour t’attend!
Toréador, l’amour, l’amour t’attend!
(Entre les deux couplets, Carmen remplit le verre d’Escamillo)

Escamillo
Tout d’un coup, on fait silence...
On fait silence... Ah! que se passe-t-il?
Plus de cris, c’est l’instant!
Le taureau s’élance
en bondissant hors du toril!
Il s’élance! il entre, il frappe!... Un cheval roule,
entraînant un Picador.
“Ah! bravo! toro!” hurle la foule...
Le taureau va... il vient... il vient et frappe encor!
En secouant ses banderilles,
plein de fureur, il court! le cirque est plein de sang!
On se sauve... on franchit les grilles!...
C’est ton tour maintenant!
Allons! en garde! Allons, allons! ah!
Toréador, en garde!
Toréador, toréador
et songe bien, oui, songe en combattant,
qu’un oeil noir te regarde
et que l’amour t’attend!
Toréador, l’amour t’attend!

Tous
Toréador, en garde!
Toréador, toréador
et songe bien, oui, songe en combattant,
qu’un oeil noir te regarde
et que l’amour t’attend!
Toréador, l’amour, l’amour t’attend!

spinti fino al furore!
Poiché è la festa del coraggio!
La festa della gente di cuore!
Su! in guardia! Andiamo, andiamo! ah!
Toreador, in guardia!
Toreador, toreador
E pensa, sì, pensa combattendo,
che un occhio nero ti guarda
e che l’amore ti aspetta!
Toreador, l’amore ti aspetta!

Tutti
Toreador, in guardia!
Toreador, toreador
e pensa, sì, pensa combattendo,
che un occhio nero ti guarda
e che l’amore ti aspetta!
Toreador, l’amore, l’amore ti aspetta!
(Fra le due strofe, Carmen riempie il bicchiere di Escamillo)

Escamillo
D’improvviso si fa silenzio...
Si fa silenzio... Ah! che cosa succede?
Basta grida, è il momento!
Il toro si lancia
balzando fuori dal recinto!
Si slancia! entra, colpisce!... Un cavallo stramazza,
trascinando un Picador.
“Ah! bravo! toro!” urla la folla...
Il toro va... viene... viene e colpisce ancora!
E scuotendo le sue banderillas,
pieno di furore, corre! l’arena è piena di sangue!
Si scappi... si salti oltre le sbarre!...
Ora è il tuo momento!
Su! in guardia! Andiamo, andiamo! ah!
Toreador, in guardia!
Toreador, toreador
e pensa, sì, pensa combattendo,
che un occhio nero ti guarda
e che l’amore ti aspetta!
Toreador, l’amore ti aspetta!

Tutti
Toreador, in guardia!
Toreador, toreador
e pensa, sì, pensa combattendo,
che un occhio nero ti guarda
e che l’amore ti aspetta!
Toreador, l’amore, l’amore ti aspetta!

[Dialogue]

*On boit, on échange des poignées de main avec le torero.
Les officiers commencent à se préparer à partir. Escamillo se
trouve près de Carmen.*

Escamillo
Dis-moi ton nom, et la première fois que je frapperai le
taureau, ce sera ton nom que je prononcerai.

Carmen
Je m’appelle la Carmencita.

Escamillo
La Carmencita?

Carmen
Carmen, la Carmencita, comme tu voudras.

Escamillo
Et bien, Carmen, ou la Carmencita, si je m’avisais de
t’aimer et de vouloir être aimé de toi, qu’est-ce que tu
me répondrais?

Carmen
Je répondrais que tu peux m’aimer tout à ton aise, mais
que quant à être aimé de moi pour le moment, il n’y
faut pas songer!

Escamillo
Ah!

Carmen
C’est comme ça.

Escamillo
J’attendrai alors et je me contenterai d’espérer...

Carmen
Il n’est pas défendu d’attendre et il est toujours
agréable d’espérer.

Moralès
(bas au lieutenant)
Mauvaise campagne, lieutenant.

Le lieutenant
Bah! la bataille n’est pas encore perdue...
(Bas à Carmen)
Écoute-moi, Carmen, dans une heure je reviendrai ici...

[Dialogo]

*Bevono, stringono la mano al torador. Gli ufficiali si
apprestano a partire. Escamillo è vicino a Carmen.*

Escamillo
Dimmi il tuo nome, e la prima volta che colpirò il toro,
sarà il tuo nome che pronuncerò.

Carmen
Mi chiamo la Carmencita.

Escamillo
La Carmencita?

Carmen
Carmen, la Carmencita, come tu vorrai.

Escamillo
Va bene, Carmen, o la Carmencita, se mi venisse in
mente di amarti e di voler essere amato da te, che cosa
mi risponderesti?

Carmen
Risponderei che mi puoi amare come ti pare; se vuoi
essere amato da me invece, per il momento, non ci
contare!

Escamillo
Ah!

Carmen
È così.

Escamillo
Allora aspetterò e mi accontenterò di sperare...

Carmen
Non è vietato aspettare ed è sempre piacevole sperare.

Moralès
(a bassa voce al tenente)
Campagna fallita, tenente.

Il tenente
Bah! la battaglia non è ancora persa...
(a bassa voce a Carmen)
Ascoltami, Carmen, tra un’ora tornerò qui...

Carmen
Je ne vous conseille pas de revenir...

Le lieutenant
Je reviendrai tout de même.
(Haut)
Nous partons avec vous, monsieur le torero.

Escamillo
C’est un grand honneur pour moi!

[13bis. Choeur]

Tous
Toréador, en garde!
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu’un oeil noir te regarde
et que l’amour t’attend!
Tout le monde sort, excepté Carmen, Frasquita, Mercédès et Lillas Pastia.
Carmen suit Escamillo longtemps des yeux.

[Dialogue]

Pastia siffle. Entrent le Dancaïre et le Remendado.

Frasquita
Le Dancaïre!

Mercédès
Et le Remendado!
Pastia ferme les portes, met les volets, etc. etc.

Le Dancaïre
Nous avons besoin de vous!

Carmen
(riant)
Pourquoi faire?

[14. Quintette]

Le Dancaïre
Nous avons en tête une affaire.

Mercédès et Frasquita
Est-elle bonne, dites-nous?

Le Dancaïre
Elle est admirable, ma chère;
mais nous avons besoin de vous!

Carmen
Non vi consiglio di tornare...

Il tenente
E io tornerò lo stesso.
(ad alta voce)
Ce ne andiamo con voi, signor torero.

Escamillo
È un grande onore per me!

[13bis. Coro]

Tutti
Toreador, in guardia!
E pensa, sì, pensa combattendo,
che un occhio nero ti guarda
e che l’amore ti aspetta!
Tutti escono, tranne Carmen, Frasquita, Mercédès e Lillas Pastia.
Carmen segue a lungo Escamillo con lo sguardo.

[Dialogo]

Pastia fischia. Entrano il Dancaïro e il Remendado.

Frasquita
Il Dancaïro!

Mercédès
E il Remendado!
Pastia chiude le porte, le persiane, ecc. ecc.

Il Dancaïro
Abbiamo bisogno di voi!

Carmen
(ridendo)
Per fare che?

[14. Quintetto]

Il Dancaïro
Abbiamo in mente un affare.

Mercédès e Frasquita
È buono, diteci?

Il Dancaïro
Eccellente, mia cara;
ma abbiamo bisogno di voi!

Le Remendado
Oui, nous avons besoin de vous!

Les trois femmes
De nous?
Quoi? vous avez besoin de nous?

Le deux hommes
Oui, nous avons besoin de vous!
Car nous l’avouons humblement
et fort respectueusement,
oui, nous l’avouons humblement:
quand il s’agit de tromperie,
de duperie,
de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,
d’avoir les femmes avec soi.
Et sans elles,
mes toutes belles,
on ne fait jamais rien
de bien!

Les trois femmes
Quoi! sans nous jamais rien
de bien?

Le deux hommes
N’êtes-vous pas de cet avis?

Les trois femmes
Si fait, vraiment, je suis
de cet avis.

Tous les cinq
Quand il s’agit de tromperie,
de duperie,
de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,
d’avoir les femmes avec soi.
Et sans elles,
les toutes belles,
on ne fait jamais rien
de bien!

Le Dancaïre
C’est dit alors; vous partirez?

Frasquita et Mercédès
Quand vous voudrez.

Il Remendado
Sì, abbiamo bisogno di voi!

Le tre donne
Di noi?
Che? avete bisogno di noi?

I due uomini
Sì, abbiamo bisogno di voi!
Poiché lo confessiamo umilmente
e assai rispettosamente,
sì, lo confessiamo umilmente:
quando si tratta d’inganno,
di imbroglio,
di truffa,
è sempre bene, in fede mia,
avere le donne con sé.
E senza di loro,
mie bellissime,
non si fa mai nulla
di buono!

Le tre donne
Che! senza di noi mai nulla
di buono?

I due uomini
Non siete dell’avviso?

Le tre donne
Ma certo, io sono
dell’avviso.

Tutti e cinque
Quando si tratta d’inganno,
di imbroglio,
di truffa,
è sempre bene, in fede mia,
avere le donne con sé.
E senza di loro,
le bellissime,
non si fa mai nulla
di buono!

Il Dancaïro
È fatta, allora: verrete?

Frasquita e Mercédès
Quando vorrete.

Le Dancaïre
Mais... tout de suite.

Carmen Ah! permettez...
(à Mercédès et Frasquita)
S'il vous plaît de partir, partez!
Mais je ne suis pas du voyage.
Je ne pars pas... je ne pars pas!

Le deux hommes
Carmen, mon amour, tu viendras,
et tu n'auras pas le courage
de nous laisser dans l'embarras.

Carmen
Je ne pars pas... je ne pars pas!

Frasquita et Mercédès
Ah! ma Carmen, tu viendras.

Le Dancaïre
Mais, au moins, la raison,
Carmen, tu la diras!

Mercédès, le Remendado, Frasquita, le Dancaïre
La raison, la raison!

Carmen
Je la dirai certainement...

Tous les quatre
Voyons!

Carmen
La raison, c'est qu'en ce moment...

Tous les quatre
Eh bien?

Carmen
Je suis amoureuse!

Le deux hommes
(stupéfaits)
Qu'a-t-elle dit?

Le deux femmes
Elle dit qu'elle est amoureuse!

Il Dancaïro
Ma... su due piedi.

Carmen Ah! permettete...
(a Mercédès e Frasquita)
Se vi piace d'andare, andate!
Ma io non vi accompagno.
Non vengo... non vengo!

I due uomini
Carmen, amor mio, tu verrai,
e non avrai mai il coraggio
di lasciarci nei guai.

Carmen
Non vengo... non vengo!

Frasquita e Mercédès
Ah! mia Carmen, tu verrai.

Il Dancaïro
Ma, almeno, il motivo,
Carmen, lo dirai!

Mercédès, il Remendado, Frasquita, il Dancaïro
Il motivo, il motivo!

Carmen
Lo dirò certo...

Tutti e quattro
Vediamo!

Carmen
Il motivo, è che in questo momento...

Tutti e quattro
Ebbene?

Carmen
Sono innamorata!

I due uomini
(stupefatti)
Che ha detto?

Le due donne
Ha detto che è innamorata.

Tous les quatre
Amoureuse!

Carmen
Oui, amoureuse!

Le Dancaïre
Voyons, Carmen, sois sérieuse!

Carmen
Amoureuse à perdre l'esprit!

Le deux hommes
La chose, certes, nous étonne,
mais ce n'est pas le premier jour
où vous aurez su, ma mignonne,
faire marcher de front le devoir et l'amour.

Carmen
Mes amis, je serais fort aise
de partir avec vous ce soir;
mais cette fois, ne vous déplaie,
il faudra que l'amour passe avant le devoir;
ce soir l'amour passe avant le devoir!

Le Dancaïre
Ce n'est pas là ton dernier mot?

Carmen
Absolument!

Le Remendado
Il faut que tu le laisses attendrir!

Tous les quatre
Il faut venir, Carmen, il faut venir!
Pour notre affaire,
c'est nécessaire;
car entre nous...

Carmen
Quant à cela, je l'admets avec vous...

Toutes
Quand il s'agit de tromperie,
de duperie,
de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,
d'avoir les femmes avec soi.
Et sans elles,

Tutti e quattro
Innamorata!

Carmen
Sì, innamorata!

Il Dancaïro
Via, Carmen, sii seria!

Carmen
Innamorata da perdere la testa!

I due uomini
La cosa, certo, ci stupisce,
ma non è la prima volta
che avete saputo, mia piccola,
far marciare insieme il dovere e l'amore.

Carmen
Amici, sarei ben felice
di partire con voi stasera;
ma questa volta, la cosa non vi spiaccia,
l'amore dovrà passare avanti al dovere;
stasera l'amore passa avanti al dovere!

Il Dancaïro
Ma è proprio questa la tua ultima parola?

Carmen
Assolutamente!

Il Remendado
Lasciati convincere!

Tutti e quattro
Devi venire, Carmen, devi venire!
Per il nostro affare,
è necessario;
perché fra noi...

Carmen
Quanto a ciò, son d'accordo con voi...

Tutti
Quando si tratta d'inganno,
di imbroglio,
di truffa,
è sempre bene, in fede mia,
avere le donne con sé.
E senza di loro,

les toutes belles,
on ne fait jamais rien
de bien!

[Dialogue]

Le Dancaïre
Amoureuse... ce n'est pas une raison, cela.

Carmen
Partez sans moi... j'irai vous rejoindre demain... mais
pour ce soir je reste...

Frasquita
Je ne t'ai jamais vue comme cela; qui attends-tu donc?...

Carmen
Un pauvre diable de soldat...
On entend dans le lointain la voix de Don José.
Le Dancaïre et Remendado sortent entraînant Mercédès et
Frasquita.

[15. Chanson]

Don José
Halte là!
Qui va là?
Dragon d'Alcala!
Où t'en vas-tu par là,
Dragon d'Alcala?
Exact et fidèle,
je vais où m'appelle
l'amour de ma belle!
S'il en est ainsi,
passez mon ami.
Affaire d'honneur,
affaire de coeur,
pour nous tout est là,
Dragons d'Alcala!

Entre Don José.

[Dialogue]

Carmen
Enfin... te voilà...

Don José
Il y a deux heures seulement que je suis sorti de prison.

le bellissima,
non si fa mai nulla
di buono!

[Dialogo]

Il Dancairo
Innamorata... questa non è una ragione.

Carmen
Partite senza di me... vi raggiungerò domani... ma
stasera resto...

Frasquita
Non ti ho mai vista così, chi mai stai aspettando?...

Carmen
Un povero diavolo di soldato...
Si sente in lontananza la voce di Don José.
Il Remendado ed il Dancairo escono trascinando con loro
Mercédès e Frasquita.

[15. Canzone]

Don José
Alto là!
Chi va là?
Dragone d'Alcalà!
Dove te ne vai per di là,
Dragone d'Alcalà?
Puntuale e fedele,
io vado dove mi chiama
l'amore della mia bella!
Se è così,
passate, amico.
Affare d'onore,
affare di cuore,
per noi questo è tutto,
Dragoni d'Alcalà!

Entra Don José.

[Dialogo]

Carmen
Finalmente... eccoti...

Don José
Sono uscito di prigione solo due ore fa.

Carmen
Qui t'empêchait de sortir plus tôt? Je t'avais envoyé...

Don José
Tu m'as envoyé une lime et une pièce d'or... La lime
me servira pour affiler ma lance et je la garde comme
souvenir de toi.
(Lui tendant la pièce d'or)
Quant à l'argent...

Carmen
Tiens, il l'a gardé!... ça se trouve à merveille...
(criant et frappant)
Holà! Lillas Pastia, holà!...
Entre Pastia.

Pastia
(l'empêchant de crier)
Prenez donc garde...

Carmen
(lui jetant la pièce)
Tiens, attrape... et apporte-nous du Manzanilla...

Pastia
Mademoiselle...
Il sort.

Carmen
à José, mettant ses deux mains dans les mains de José
Je paie mes dettes... c'est notre loi à nous autres
bohémiennes... Je paie mes dettes... je paie mes dettes...
Rentre Lillas Pastia apportant du Manzanilla.
Elle est assise; Don José s'assied en face d'elle.

José
L'on m'a mis en prison, l'on m'a ôté mon grade, mais ça
m'est égal.

Carmen
Parce que tu m'aimes?

José
Oui, parce que je t'aime, parce que je t'adore.

Carmen
Ton lieutenant était ici tout à l'heure, avec d'autres
officiers, ils nous ont fait danser...

José
Tu as dansé?

Carmen
Chi ti impediva di uscire prima? Ti avevo fatto avere...

Don José
Mi avevi fatto avere una lima e una moneta d'oro...
La lima mi servirà per affilare la mia lancia e la conservo
come ricordo di te.
(Le tende la moneta d'oro)
Il denaro invece...

Carmen
Guarda, l'ha conservato!... cade a fagiolo...
(gridando e bussando)
Holà! Lillas Pastia, holà!...
Entra Pastia.

Pastia
(impedendole di gridare)
Stia attenta...

Carmen
(lanciandogli la moneta)
Tieni, prendi... e portaci della Manzanilla...

Pastia
Signorina...
Esce.

Carmen
a José, mettendo le sue due mani nelle mani di José
Pago i miei debiti... è la legge di noialtre zingare... pago
i miei debiti... pago i miei debiti...
Lillas Pastia ritorna portando della Manzanilla.
Carmen è seduta; Don José si siede di fronte a lei.

José
Mi hanno messo in prigione, mi hanno tolto il mio
grado, ma non m'importa.

Carmen
Perché mi ami?

José
Sì, perché ti amo, perché ti adoro.

Carmen
Il tuo tenente era qua poco fa, con altri ufficiali, ci
hanno fatto ballare...

José
Hai ballato?

Carmen
Oui; et quand j’ai eu dansé, ton lieutenant s’est permis de me dire qu’il m’adorait...

José
Carmen!..

Carmen
Qu’est-ce que tu as?... Est-ce que tu serais jaloux, par hasard?

José
Je suis jaloux...

Carmen
Eh bien, si tu le veux, je danserai pour toi maintenant, pour toi tout seul.

Don José
Si je le veux, je crois bien que je le veux...

Carmen
Où sont mes castagnettes... qu’est-ce que j’ai fait de mes castagnettes?
(en riant)
C’est toi qui me les a prises, mes castagnettes? ah! bah! en voilà des castagnettes...

Elle se fait des castagnettes avec deux verres.

[16. Duo]

Carmen
Je vais danser en votre honneur, et vous verrez, seigneur, comment je sais moi même accompagner ma danse!
Elle fait asseoir Don José dans un coin du théâtre.
Mettez-vous là, Don José;
je commence!
Petite danse. Carmen, du bout des lèvres fredonne un air qu’elle accompagne avec ses castagnettes. Don José la dévore des yeux.

Carmen
Lalalala.

On entend au loin, très loin, des clairons qui sonnent la retraite. Don José prête l’oreille. Il croit entendre les clairons, mais les castagnettes de Carmen claquent très bruyamment. Don José s’approche de Carmen, lui prend le bras, et l’oblige à s’arrêter.

Carmen
Sì, e quando ho finito di ballare, il tuo tenente si è permesso di dirmi che mi adorava...

José
Carmen!..

Carmen
Che hai?... Saresti geloso, per caso?

José
Sono geloso...

Carmen
Ebbene, se vuoi, ora ballerò per te, solo per te.

Don José
Se lo voglio, certo che lo voglio...

Carmen
Dove sono le mie nacchere... che cosa ho fatto delle mie nacchere?
(ridendo)
Me le hai prese tu, le mie nacchere? ah! bah! eccone, delle nacchere...

Usa due bicchieri come nacchere.

[16. Duo]

Carmen
Io danzerò in vostro onore, e vedrete, signore, come so accompagnarmi nella danza!
(facendo sedere Don José in un angolo)
Mettetevi là, Don José;
io comincio!
Breve danza. Carmen, a fior di labbra, canterella un’aria che accompagna con le nacchere. Don José la divora con gli occhi.

Carmen
Lalalala.

Si sentono, molto lontano, le trombe che suonano la ritirata. José porge l’orecchio. Crede di sentire le trombe, ma le nacchere di Carmen battono molto rumorosamente. Don José si avvicina a Carmen, le prende il braccio e l’obbliga a fermarsi.

Don José
Attends un peu, Carmen, rien qu’un moment... arrête!

Carmen
Et pourquoi, s’il te plaît?

Don José
Il me semble... là-bas...
oui, ce sont nos clairons qui sonnent la retraite;
ne les entend-tu pas?

Carmen
Bravo! bravo! j’avais beau faire; il est mélancolique de danser sans orchestre...
Et vive la musique
qui nous tombe du ciel!
Lalalala.

Elle reprend sa chanson qui se rythme sur la retraite sonnée au dehors par les clairons. Carmen se remet à danser et Don José se remet à regarder Carmen. La retraite approche... approche... approche... passe sous les fenêtres de l’auberge... puis s’éloigne... Le son des clairons va s’affaiblissant. Nouvelle effort de Don José pour s’arracher à cette contemplation de Carmen... Il lui prend le bras et l’oblige encore à s’arrêter.

Don José
Tu ne m’as pas compris, Carmen... c’est la retraite. Il faut que moi, je rentre au quartier pour l’appel!
Le bruit de la retraite cesse tout à coup.
Carmen, stupéfaite, regarde Don José qui remet sa giberne et rattache le ceinturon de son sabre.

Carmen
Au quartier!... pour l’appel!...
Ah! j’étais vraiment trop bête!
Je me mettais en quatre et je faisais des frais, oui, je faisais des frais pour amuser monsieur!
Je chantais! je dansais!
Je crois, Dieu me pardonne, qu’un peu plus je l’aimais!
Taratata...
C’est le clairon qui sonne!
Taratata...
Il part... il est parti!
Va-t’en donc, canari!
Tiens! prends ton shako, ton sabre, ta giberne, et va-t’en, mon garçon; va-t’en! retourne à ta caserne!

Don José
Aspetta un istante, Carmen, solo un istante... fermati!

Carmen
Perché, per favore?

Don José
Mi sembra... laggiù...
sì, sono le nostre trombe che suonano la ritirata;
non le senti?

Carmen
Bravo! bravo! Avevo un bel darmi da fare; è malinconico danzare senza orchestra...
Evviva la musica
che ci cade dal cielo!
Lalalala.

Ricomincia a canticchiare la sua aria che si ritma sulla ritirata suonata fuori dalle trombe. Carmen si rimette a ballare e José si rimette a guardare Carmen. La ritirata si avvicina... si avvicina... si avvicina... passa sotto le finestre dell’albergo... poi si allontana. Il suono delle trombe si va indebolendo. Nuovo sforzo di José per strapparsi alla contemplazione di Carmen. Le prende il braccio e la costringe ancora a fermarsi.

Don José
Non m’hai capito, Carmen... è la ritirata. Bisogna che io rientri al quartiere per l’appello!
Il suono della ritirata cessa improvvisamente.
Carmen, stupefatta, guarda Don José che riprende la giberna e si riallaccia il cinturone della sciabola.

Carmen
Al quartiere!... per l’appello!...
Ah! sono stata davvero stupida!
Mi facevo in quattro e mi davo da fare, sì, mi davo da fare per divertire il signore!
Io cantavo! io ballavo!
Credo, Dio mi perdoni, che ancora un poco, e l’amavo!
Taratata...
È la tromba che suona!
Taratata...
Se ne va... è già andato!
Vattene dunque, canarino!
Tieni! prenditi sciaccò, sciabola e giberna, e vattene, ragazzo mio; vattene! torna in caserma!

Don José
C’est mal à toi, Carmen, de te moquer de moi!
Je souffre de partir, car jamais, jamais femme,
jamais femme avant toi,
non, non jamais, jamais femme avant toi,
aussi profondément n’avait troublé mon âme!

Carmen
Il souffre de partir... car jamais femme,
jamais femme avant moi
aussi profondément n’avait troublé son âme.
Taratata... mon Dieu! c’est la retraite!
Taratata... je vais être en retard!
Ô mon Dieu! ô mon Dieu! c’est la retraite!
Je vais être en retard!
Il perd la tête, il court!
Et voilà son amour!

Don José
Ainsi, tu ne crois pas à mon amour?

Carmen
Mais non!

Don José
Eh bien! tu m’entendras!

Carmen
Je ne veux rien entendre!

Don José
Tu m’entendras!

Carmen
Tu vas te faire attendre!
Non! non!

Don José
Oui, tu m’entendras!
Je le veux, Carmen, tu m’entendras!

De la main gauche, il a saisi brusquement le bras de Carmen; de la main droite, il va chercher sous sa veste d’uniforme la fleur de cassie que Carmen lui a jetée au premier acte. Il montre cette fleur à Carmen.

Don José
La fleur que tu m’avais jetée,
dans ma prison, m’était restée,
flétrie et sèche, cette fleur

Don José
Fai male, Carmen, a ridere di me!
Soffro nell’andar via, perché mai, mai donna,
mai donna prima di te,
no, no mai, mai donna prima di te,
così profondamente mi aveva turbato l’anima!

Carmen
Soffre nell’andar via... perché mai donna,
mai donna prima di me
così profondamente gli aveva turbato l’anima.
Taratata... mio Dio! è la ritirata!
Taratata... sarò in ritardo!
O mio Dio! o mio Dio! è la ritirata!
Sarò in ritardo!
Perde la testa, corre!
Ed ecco il suo amore!

Don José
Così non credi al mio amore?

Carmen
Ma no!

Don José
Ebben! tu mi ascolterai!

Carmen
Non voglio ascoltare niente!

Don José
Tu mi ascolterai!

Carmen
Rischi di farti aspettare!
No! no!

Don José
Sì, tu mi ascolterai!
Lo voglio, Carmen, tu mi ascolterai!

Con la sinistra, ha afferrato bruscamente il braccio di Carmen; con la destra, cerca sotto la giacca dell’uniforme il fiore di gaggia che lei gli ha gettato al primo atto. Mostra questo fiore a Carmen.

Don José
Il fiore che tu mi avevi gettato,
nella prigionia, mi era rimasto,
appassito e secco, questo fiore

gardait toujours sa douce odeur;
et pendant des heures entières,
sur mes yeux fermant mes paupières,
de cette odeur je m’enivrais
et dans la nuit je te voyais!
Je me prenais à te maudire,
à te détester, à me dire:
pourquoi faut-il que le destin
l’ait mise là sur mon chemin!
Puis je m’accusais de blasphème,
et je ne sentais en moi même,
je ne sentais qu’un seul désir,
un seul désir, un seul espoir:
te revoir, ô Carmen, oui, te revoir!
Car tu n’avais eu qu’à paraître,
qu’à jeter un regard sur moi,
pour t’emparer de tout mon être,
ô ma Carmen!
Et j’étais une chose à toi!
Carmen, je t’aime!

Carmen
Non! tu ne m’aimes pas!

Don José
Que dis-tu?

Carmen
Non! tu ne m’aimes pas!
Car si tu m’aimais,
là-bas, là-bas
tu me suivrais.

Don José
Carmen!

Carmen
Où!
Là-bas, là-bas, dans la montagne...

Don José
Carmen!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Sur ton cheval tu me prendrais,
et comme un brave à travers la campagne,
en croupe tu m’emporterais!
Là-bas, là-bas, dans la montagne...

serbava sempre il suo dolce profumo;
e durante lunghe ore,
sugli occhi chiudendo le palpebre,
di questo profumo mi inebriavo
e nella notte ti vedevo!
Mi mettevo a maledirti,
a detestarti, a dirmi:
perché il destino
l’ha posta sul mio cammino!
Poi mi accusavo di blasfemia,
e non sentivo in me stesso,
non sentivo che un solo desiderio,
un solo desiderio, una sola speranza:
rivederti, Carmen, sì, rivederti!
Poiché ti era bastato apparire,
e gettare uno sguardo su me,
per impadronirti di tutto il mio essere,
o mia Carmen!
Ed appartenevo a te!
Carmen, io t’amo!

Carmen
No! tu non m’ami!

Don José
Che dici?

Carmen
No! tu non m’ami!
Perché se mi amassi,
laggiù, laggiù
mi seguiresti.

Don José
Carmen!

Carmen
Sì!
Laggiù, laggiù, nella montagna...

Don José
Carmen!

Carmen
Laggiù, laggiù mi seguiresti!
Sul tuo cavallo mi prenderesti,
e come un prode attraverso la campagna,
in groppa mi porteresti!
Laggiù, laggiù, nella montagna...

Don José
Carmen!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Tu me suivrais
si tu m’aimais!
Tu n’y dépendrais de personne;
point d’officier à qui tu doives obéir,
et point de retraite qui sonne
pour dire à l’amoureux qu’il est temps de partir!
Le ciel ouvert, la vie errante;
pour pays, l’univers;
et pour loi, sa volonté!
Et surtout la chose enivrante:
la liberté! la liberté!

Don José
Mon Dieu!

Carmen
Là-bas, là-bas, dans la montagne...

Don José
Carmen!

Carmen
Là-bas, là-bas, si tu m’aimais...

Don José
Tais-toi!

Carmen
Là-bas, là-bas, tu me suivrais!
Sur ton cheval tu me prendrais!...

Don José
Ah! Carmen, hélas! tais-toi!
Tais-toi! mon Dieu!

Carmen
Sur ton cheval tu me prendrais,
et comme un brave à travers la campagne,
oui, tu m’emporterais,
si tu m’aimais!
Oui, n’est-ce pas,
là-bas, là-bas,
tu me suivras,
tu m’aimes et tu me suivras!
Là-bas, là-bas emporte moi!

Don José
Carmen!

Carmen
Laggiù, laggiù mi seguiresti!
Mi seguiresti
se tu mi amassi!
Non dipenderai da nessuno;
nessun ufficiale a cui obbedire,
nessuna ritirata che suona
per dire all’amante che è ora di partire!
Il cielo aperto, la vita errante;
per patria, l’universo;
e per legge, la propria volontà!
E soprattutto la cosa inebriante:
la libertà! la libertà!

Don José
Mio Dio!

Carmen
Laggiù, laggiù, nella montagna...

Don José
Carmen!

Carmen
Laggiù, laggiù, se tu mi amassi...

Don José
Taci!

Carmen
Laggiù, laggiù, mi seguiresti!
Sul tuo cavallo mi prenderesti!...

Don José
Ah! Carmen, ahimè! taci!
Taci! mio Dio!

Carmen
Sul tuo cavallo mi prenderesti,
e come un prode attraverso la campagna,
sì, mi porteresti,
se tu mi amassi!
Sì, davvero,
laggiù, laggiù,
mi seguirai,
tu m’ami, e mi seguirai!
Laggiù, laggiù portami!

Don José
Hélas! hélas! pitié! Carmen, pitié!
O mon Dieu! hélas!
Ah! tais-toi! tais-toi!

Don José
Non! je ne veux plus t’écouter!
Quitter mon drapeau... désertar...
c’est la honte... c’est l’infamie!...
Je n’en veux pas!

Carmen
Eh bien! pars!

Don José
Carmen, je t’en prie!

Carmen
Non! je ne t’aime plus!

Don José
Écoute!

Carmen
Va! je te hais!

Don José
Carmen!

Carmen
Adieu! mais adieu pour jamais!

Don José
Eh bien! soit... adieu! adieu pour jamais!

Carmen
Va-t-en !

Don José
Carmen! adieu! adieu pour jamais!

Carmen
Adieu!
Il va en courant vers la porte. On frappe. Don José s’arrête, silence.
On frappe encore.

Zuniga
Holà! Carmen! holà! holà!

[17. Final]

Don José
Ahimè! ahimè! pietà! Carmen, pietà!
O mio Dio! ahimè!
Ah! taci! taci!

Don José
No! non ti voglio ascoltare più!
Lasciare la bandiera... disertare...
è l’onta... è l’infamia!...
Non voglio!

Carmen
E allora! va’!

Don José
Carmen, ti prego!

Carmen
No! non t’amo!

Don José
Ascolta!

Carmen
Va’! ti odio!

Don José
Carmen !

Carmen
Addio! ma addio per sempre!

Don José
Ebbene! sia... addio! addio per sempre!

Carmen
Vattene!

Don José
Carmen! addio! addio per sempre!

Carmen
Addio!
Corre verso la porta... Quando vi arriva, bussano. Don José si ferma, silenzio. Bussano ancora.

Zuniga
Olà! Carmen! olà! olà!

[17. Finale]

Don José
Qui frappe? qui vient là?

Carmen
Tais-toi! tais-toi!

Zuniga
J’ouvre moi-même... et j’entre...
Le lieutenant faisant sauter la porte, il voit Don José.
Ah! fi! ah! fi! la belle!
Le choix n’est pas heureux! c’est se mésallier
de prendre le soldat quand on a l’officier.
Allons, décampe!

Don José
Non!

Zuniga
Si fait! tu partiras!

Don José
Je ne partirai pas!

Zuniga
Drôle!

Don José
Tonnerre! il va pleuvoir des coups!

Carmen se jette entre eux deux.

Carmen
Au diable le jaloux!
A moi! à moi!

Le Dancaïre, le Remendado, Mercédès, Frasquita, les bohémiens et les bohémiennes paraissent de tous les côtés. Carmen d’un geste montre le lieutenant aux bohémiens; le Dancaïre et le Remendado se jettent sur lui, le désarment.

Carmen
(à Zuniga d’un ton moqueur)
Bel officier, bel officier, l’amour
vous joue en ce moment un assez vilain tour!
Vous arrivez fort mal! hélas! et nous sommes forcés,
ne voulant être dénoncés,
de vous garder au moins... pendant une heure.

Le Remendado et le Dancaïre
(à Zuniga, le pistolet à la main et avec la plus grande politesse)

Don José
Chi busa? chi è là?

Carmen
Taci! taci!

Zuniga
Apro da solo... ed entro...
Il tenente, sfondando la porta, vede Don José.
Ah! veh! ah! veh! mia bella!
La scelta non è felice! ci si imbastardisce
se si prende il soldato quando si ha l’ufficiale.
Andiamo, fila!

Don José
No!

Zuniga
E invece sì! te ne andrai!

Don José
Non me ne andrò affatto!

Zuniga
Imbecille!

Don José
Per mille fulmini! pioveranno colpi!

Carmen si getta tra i due.

Carmen
Al diavolo il geloso!
A me! a me!

Il Dancaïro, il Remendado e gli zingari si affacciano da ogni lato. Carmen, con un gesto, mostra il tenente agli zingari; il Dancaïro e il Remendado si gettano su di lui, lo disarmano.

Carmen
(a Zuniga, con tono beffardo)
Bell’ufficiale, l’amore
vi gioca in questo momento un assai brutto tiro!
Arrivate in mal punto! ahimè! e noi siamo costretti,
per non essere denunciati,
a custodirvi almeno... per un’ora.

Il Remendado e il Dancaïro
(a Zuniga, la pistola alla mano e con la più grande gentilezza)

Mon cher monsieur!
Nous allons, s’il vous plaît, quitter cette demeure;
vous viendrez avec nous?

Carmen
C’est une promenade.

Le Remendado et le Dancaïre
Consentez-vous?

Le Remendado, le Dancaïre et les Bohémiens
Répondez, camarade.

Zuniga
Certainement,
d’autant plus que votre argument
est un de ceux auxquels on ne résiste guère!
Mais gare à vous! gare à vous... plus tard!

Le Dancaïre
La guerre, c’est la guerre!
En attendant, mon officier,
passez devant sans vous faire prier!

Le Remendado et Bohémiens
Passez devant sans vous faire prier!

L’officier sort, emmené par quatre bohémiens, le pistolet à la main.

Carmen
Es-tu des nôtres maintenant?

Don José
Il le faut bien!

Carmen
Ah! le mot n’est pas galant!
Mais qu’importe! Va... tu t’y feras
quand tu verras
comme c’est beau, la vie errante,
pour pays, l’univers,
et pour loi, sa volonté!
Et surtout, la chose enivrante:
la liberté! la liberté!

Carmen, Frasquita, Mercédès, le Dancaïre, le Remendado, Bohémiens
Suis-nous à travers la campagne,

Ami, suis-nous dans la campagne
viens avec nous dans la montagne,

Mio caro signore!
Noi dobbiamo lasciare, scusate, questa dimora;
verrete con noi?

Carmen
È una passeggiata.

Il Remendado e il Dancaïro
Acconsentite?

Il Remendado, il Dancaïro e gli Zingari
Rispondete, amico.

Zuniga
Certo,
tanto più che le vostre ragioni
sono di quelle a cui non ci si può proprio opporre!
Ma attenti a voi! attenti a voi... più tardi!

Il Dancaïro
La guerra, è la guerra!
Intanto, mio caro ufficiale,
passate avanti senza farvi pregare!

Il Remendado e Zingari
Passate avanti senza farvi pregare!

Zuniga esce, condotto da quattro zingari, la pistola alla mano.

Carmen
Sei dei nostri ora?

Don José
Per forza!

Carmen
Ah! la frase non è galante!
Ma che importa! Va... ti abituerai,
quando vedrai
come è bella, la vita errante,
per patria, l’universo,
e per legge, la propria volontà!
E soprattutto, la cosa inebriante:
la libertà! la libertà!

Carmen, Frasquita, Mercédès, il Dancaïro, il Remendado, Zingari
Seguici attraverso la campagna,

Amico, seguici nella campagna,
vieni con noi nella montagna,

suis-nous et tu t’y feras,
quand tu verras,
là bas,
comme c’est beau, la vie errante,
pour pays, l’univers,
et pour loi, sa volonté!
Et surtout, la chose enivrante:
la liberté! la liberté!

Tous
Le ciel ouvert! la vie errante.
pour pays, tout l’univers;
pour loi, sa volonté;
et surtout, la chose enivrante:
la liberté! la liberté!

seguici e ti abituerai,
quando vedrai,
laggiù,
come è bella, la vita errante,
per patria, l’universo,
per legge, la propria volontà!
E soprattutto, la cosa inebriante:
la libertà! la libertà!

Tutti
Il cielo aperto! la vita errante,
per patria, l’universo intero;
per legge, la propria volontà;
e soprattutto, la cosa inebriante:
la libertà! la libertà!

Acte III

Premier tableau

[18. Introduction]

*Le rideau se lève sur des rochers: site pittoresque et sauvage...
Solitude complète et nuit noire.
Prélude musical.
Au bout de quelques instants, un contrebandier paraît au haut
des rochers et sonne de la trompe, puis un autre, puis deux autres,
puis vingt autres ça et là, descendant et escaladant des rochers.
Des hommes portent de gros ballots sur les épaules.*

Choeur
Écoute, écoute, compagnon, écoute!
La fortune est là-bas, là-bas;
mais prends garde, pendant la route,
prends garde de faire un faux pas!

**Carmen, Frasquita, Mercédès, Don José, le Dancaïre,
le Remendado**
Notre métier est bon; mais pour le faire il faut
avoir une âme forte!
Et le péril est en haut, il est en bas, il est en haut,
il est partout, qu’importe!
Nous allons devant nous, sans souci du torrent,
sans souci de l’orage!
Sans souci du soldat qui là-bas nous attend,
et nous guette au passage,
sans souci nous allons en avant!

Tous
Écoute, écoute, compagnon, écoute!
Ami, là-bas est la fortune...
Oui, la fortune est là-bas...
La fortune est là-bas, là-bas;
mais prends garde, pendant la route,
prends garde de faire un faux pas!

[Dialogue]

*Pendant la scène entre Carmen et José, quelques bohémiens
allument un feu près duquel Mercédès et Frasquita viennent
s’asseoir, les autres se roulent dans leurs manteaux, se couchent
et s’endorment.*

Atto terzo

Primo quadro

[18. Introduzione]

*Il sipario si alza su delle rocce... luogo pittoresco e selvaggio...
Solitudine completa e notte fonda.
Preludio musicale. Dopo qualche istante, un contrabbandiere
appare sulle rocce e suona il corno, poi un altro, poi altri due,
poi altri venti qua e là, che scendono e salgono le rocce. Alcuni
uomini portano grossi fagotti sulle spalle.*

Coro
Ascolta, ascolta, compagno, ascolta!
La fortuna è laggiù, laggiù;
ma attento, lungo la strada,
attento a non fare un passo falso!

**Carmen, Frasquita, Mercédès, José, il Dancairo,
il Remendado**
È bello il nostro mestiere; ma per farlo bisogna
avere un’anima forte!
Il pericolo è in alto, è in basso, è in alto,
è dovunque, che importa!
Noi avanziamo, incuranti del torrente,
incuranti della tempesta!
Incuranti del soldato che ci aspetta laggiù,
e ci attende al varco,
incuranti noi avanziamo.

Tutti
Ascolta, ascolta, compagno, ascolta!
Amico, laggiù è la fortuna...
Sì, la fortuna è laggiù...
La fortuna è laggiù, laggiù;
ma attento, lungo la strada,
attento a non fare un passo falso!

[Dialogue]

*Durante la scena tra Carmen e José, alcuni zingari accendono
un fuoco vicino al quale Mercédès e Frasquita vengono a
sedersi, gli altri si avvolgono nei loro mantelli, si sdraiano e si
addormentano.*

José

Tu ne m’aimes plus alors?

Carmen

Ce qui est sûr c’est que je t’aime beaucoup moins qu’autrefois... je ne veux pas être tourmentée ni surtout commandée. Ce que je veux, c’est être libre et faire ce qui me plaît.

José

Tu es le diable, Carmen?

Carmen

Oui.

Silence.

Qu’est-ce que tu regardes là, à quoi penses-tu?..

José

Je me dis que là-bas... il y a un village, et dans ce village une bonne vieille femme qui croit que je suis encore un honnête homme.

Carmen

Une bonne vieille femme?

José

Oui; ma mère.

Carmen

Ta mère... Eh bien là, vrai, tu ne ferais pas mal d’aller la retrouver, car décidément tu n’es pas fait pour vivre avec nous... chien et loup ne font pas longtemps bon ménage...

José

Carmen...

Carmen

Ton tour viendra.

José

Et le tien aussi... si tu me parles encore de nous séparer!

Carmen

Tu me tuerais, peut-être?

José ne répond pas.

À la bonne heure... j’ai vu plusieurs fois dans les cartes que nous devions finir ensemble.

José

Non mi ami più quindi?

Carmen

Sicuramente ti amo molto meno di una volta... Non voglio essere tormentata né soprattutto comandata. Quel che voglio è essere libera e fare ciò che mi piace.

José

Sei il diavolo, Carmen?

Carmen

Sì.

Silenzio.

Che cosa stai guardando, a cosa stai pensando?...

José

Mi dico che laggiù... c’è un villaggio, e in quel villaggio, c’è una buona vecchietta che mi crede ancora un uomo onesto.

Carmen

Una buona vecchietta?

José

Sì; mia madre.

Carmen

Tua madre... Ebbene, è vero che non faresti male a tornare da lei, perché decisamente non sei fatto per vivere con noi... tra cane e lupo la convivenza a lungo andare non funziona.

José

Carmen...

Carmen

Il tuo turno verrà.

José

E anche il tuo... se mi parli ancora di separarci!

Carmen

Mi uccideresti forse?

José non risponde.

Ma certo... ho visto diverse volte nelle carte che dovevamo finire insieme.

José

Tu es le diable, Carmen?...

Carmen

Mais oui, je te l’ai déjà dit...

Après un instant d’indécision, José s’éloigne à son tour et va s’étendre sur les rochers.

[19. Trio]

*Carmen, depuis le commencement de la scène, suivait du regard le jeu de Mercédès et de Frasquita.
Elle se met à tourner les cartes.*

Frasquita et Mercédès

Mêlons! coupons!

Bien! c’est cela!

Trois cartes ici, quatre là!

Et maintenant, parlez, mes belles, de l’avenir, donnez-nous des nouvelles, dites-nous qui nous trahira! Dites-nous qui nous aimera! Parlez, parlez!

Frasquita

Moi, je vois un jeune amoureux qui m’aime on ne peut davantage.

Mercédès

Le mien est très riche et très vieux; mais il parle de mariage!

Frasquita

Je me campe sur son cheval, et dans la montagne il m’entraîne!

Mercédès

Dans un château presque royal, le mien m’installe en souveraine!

Frasquita

De l’amour à n’en plus finir, tous les jours, nouvelles folies!

Mercédès

De l’or tant que j’en puis tenir, des diamants, des pierreries!

Frasquita

Le mien devient un chef fameux, cent hommes marchent à sa suite.

José

Sei il diavolo, Carmen?...

Carmen

Ma sì, te l’ho già detto...

Dopo un istante d’indecisione, José si allontana a sua volta e va a sdraiarsi sulle rocce.

[19. Trio]

*Carmen, dall’inizio della scena, seguiva con lo sguardo il gioco di Mercédès e di Frasquita.
Si mette a girare le carte.*

Frasquita e Mercédès

Mescoliamo! tagliamo!

Bene! proprio così!

Tre carte qui, quattro là!

Ed ora, parlate, mie belle, dell’avvenire, dateci novelle, diteci chi ci tradirà! Diteci chi ci amerà! Parlate, parlate!

Frasquita

Io, vedo un giovane innamorato che mi ama a più non posso.

Mercédès

Il mio è molto ricco e vecchio; ma parla di matrimonio!

Frasquita

Mi mette sul suo cavallo, mi porta sulla montagna!

Mercédès

In un castello quasi regale, il mio mi insedia come sovrana!

Frasquita

Amore a non finire, ogni giorno, nuove follie!

Mercédès

Oro quanto ne posso prendere, dei diamanti, delle pietre preziose!

Frasquita

Il mio diventa un capo famoso, cento uomini marciano al suo seguito.

Mercédès
Le mien... le mien...en croirai je mes yeux?... oui...
Il meurt!
Ah! je suis veuve et j’hérite!

Frasquita et Mercédès
Parlez encor, parlez, mes belles;
de l’avenir, donnez-nous des nouvelles,
dites-nous qui nous trahira!
Dites-nous qui nous aimera!
Parlez, parlez!
(Elles recommencent à consulter les cartes)

Mercédès
Fortune!

Frasquita
Amour!

Carmen
(depuis le commencement de la scène, suivant du regard le jeu de Mercédès et de Frasquita)
Voyons, que j’essaie à mon tour...
Carreau!
Pique!
La mort!
J’ai bien lu... moi d’abord,
(montrant Don José endormi)
ensuite lui... pour tous les deux, la mort!
(à voix basse, tout en continuant à mêler les cartes)
En vain pour éviter les réponses amères,
en vain tu mêleras,
cela ne sert à rien, les cartes sont sincères
et ne mentiront pas!
Dans le livre d’en haut si ta page est heureuse,
mêle et coupe sans peur;
la carte sous tes doigts se tournera joyeuse,
t’annonçant le bonheur!
Mais si tu dois mourir,
si le mot redoutable
est écrit par le sort,
recommence vingt fois, la carte impitoyable
répétera: la mort!
Oui, si tu dois mourir,
recommence vingt fois, la carte impitoyable
répétera: la mort!
Encor!
Toujours la mort!

Mercédès
Il mio... il mio... posso credere ai miei occhi?... sì...
Muore!
Ah! sono vedova ed eredito!

Frasquita e Mercédès
Parlate ancora, parlate, mie belle;
dell’avvenire dateci novelle,
diteci chi ci tradirà!
Diteci chi ci amerà!
Parlate, parlate!
(Ricominciano a consultare le carte)

Mercédès
Fortuna!

Frasquita
Amore!

Carmen
(dall’inizio della scena, seguendo con gli occhi il gioco di Mercédès e Frasquita)
Vediamo, voglio provare anch’io...
Quadri!
Picche!
La morte!
Ho letto bene... io per prima,
(mostrando Don José addormentato)
poi lui... per tutti e due, la morte!
(a voce bassa, continuando a mischiare le carte)
Invano per evitare risposte amare,
invano mischierai,
non serve a nulla, le carte sono sincere
e non mentiranno!
Se nel libro di lassù la tua pagina è fortunata,
mischia e taglia senza paura;
la carta si volterà lieta sotto le tue dita,
annunciandoti la felicità!
Ma se devi morire,
se la tremenda parola
è scritta dalla sorte,
ricomincia venti volte, la carta impietosa
ripeterà: la morte!
Sì, se devi morire,
ricomincia venti volte, la carta impietosa
ripeterà: la morte!
Ancora!
Sempre la morte!

Frasquita et Mercédès
Parlez encor, parlez, mes belles;
de l’avenir donnez-nous des nouvelles,
dites-nous qui nous trahira!
Dites-nous qui nous aimera!
Parlez, encor!
Fortune!
Amour!
Encor! encor!

Carmen
Encor! encor!
Le désespoir!
La mort! La mort!
Encor la mort!
Toujours la mort!

[Dialogue]

Rentrent le Dancaïre et le Remendado.

Le Dancaïre
J’avais raison de ne pas me fier aux renseignements
de Lillas Pastia; nous avons aperçu trois douaniers qui
gardaient la brèche...

Carmen
(en riant)
N’ayez pas peur, Dancaïre, nous vous en répondons de
vos trois douaniers...

José
(furieux)
Carmen!

Le Dancaïre
En route, les enfants!
Carmen, Frasquita et Mercédès rient.

[20. Morceau d’Ensemble]

Carmen, Frasquita, Mercédès
Quant au douanier, c’est notre affaire!
Tout comme un autre il aime à plaire,
il aime à faire le galant;
ah!
Laissez-nous passer en avant!

Les femmes
Quant au douanier, c’est leur affaire!

Frasquita e Mercédès
Parlate ancora, parlate, mie belle;
dell’avvenire dateci novelle,
diteci chi ci tradirà!
Diteci chi ci amerà!
Parlate, ancora!
Fortuna!
Amore!
Ancora! ancora!

Carmen
Ancora! ancora!
La disperazione!
La morte! la morte!
Ancora la morte!
Sempre la morte!

[Dialogo]

Il Dancairo e il Remendado rientrano.

Il Dancairo
Avevo ragione a non fidarmi delle informazioni di
Lillas Pastia: abbiamo avvistato tre doganieri che
facevano la guardia alla breccia...

Carmen
(ridendo)
Non temete, Dancairo, ne rispondiamo noi, dei vostri
tre doganieri...

José
(furioso)
Carmen!

Il Dancairo
Forza, andiamo ragazzi!
Carmen, Frasquita e Mercédès ridono.

[20. Pezzo d’Insieme]

Carmen, Frasquita, Mercédès
Il doganiere è affar nostro!
Come ogni altro, ama piacere,
ama fare il galante;
ah!
Lasciateci passare avanti!

Le donne
Il doganiere è affar loro!

Tout comme un autre il aime à plaire,
il aime à faire le galant;
ah!
Laissons-les passer en avant!

Carmen, Frasquita, Mercédès, le Dancaïre,
le Remendado, Choeur
Il aime à plaire!

Mercédès
Le douanier sera clément!

Carmen, Frasquita, Mercédès, le Dancaïre,
le Remendado, Choeur
Il est galant!

Carmen
Le douanier sera charmant!

Carmen, Frasquita, Mercédès, le Dancaïre,
le Remendado, Choeur
Il aime à plaire!

Frasquita
Le douanier sera galant!

Mercédès
Oui, le douanier sera même entreprenant!

Carmen, Frasquita, Mercédès, le Dancaïre,
le Remendado, Choeur
Oui, le douanier c’est notre affaire!
Quant au douanier, c’est leur affaire!
Tout comme un autre il aime à plaire,
il aime à faire le galant,
Laissez-nous passer en avant!
Laissez-les passer en avant!

Carmen, Frasquita, Mercédès
Il ne s’agit plus de bataille;
non, il s’agit tout simplement
de se laisser prendre la taille
et d’écouter un compliment.
S’il faut aller jusqu’au sourire,
que voulez-vous, on sourira!

Carmen, Frasquita, Mercédès, les femmes
Et d’avance, je puis le dire,
la contrebande passera!

Come ogni altro, ama piacere,
ama fare il galante;
ah!
Lasciamole passare avanti!

Carmen, Frasquita, Mercédès, il Dancairo,
il Remendado, Coro
Ama piacere!

Mercédès
Il doganiere sarà clemente!

Carmen, Frasquita, Mercédès, il Dancairo,
il Remendado, Coro
È galante!

Carmen
Il doganiere sarà affascinante!

Carmen, Frasquita, Mercédès, il Dancairo,
il Remendado, Coro
Ama piacere!

Frasquita
Il doganiere sarà galante!

Frasquita
Sì, il doganiere sarà perfino intraprendente!

Carmen, Frasquita, Mercédès, il Dancairo,
il Remendado, Coro
Sì, il doganiere è affar nostro!
Il doganiere è affar loro!
Come ogni altro, ama piacere,
ama fare il galante,
Lasciateci passare avanti!
Lasciatele passare avanti!

Carmen, Frasquita, Mercédès
Non si tratta più di battaglia;
no, si tratta semplicemente
di lasciarsi prendere alla vita
e di ascoltare un complimento.
Se bisogna arrivare al sorriso,
che volete, si sorriderà!

Carmen, Frasquita, Mercédès, le donne
E in anticipo, lo posso dire,
il contrabbando passerà!

Carmen, Frasquita, Mercédès, le Dancaïre,
le Remendado, Choeur
En avant! marchons! allons! en avant!
Oui, le douanier c’est notre affaire!
Quant au douanier, c’est leur affaire!
Tout comme un autre il aime à plaire,
il aime à faire le galant!
Ah!
Laissez-nous passer en avant!
Laissons-les passer en avant!
Oui, passez en avant
Marchons en avant!
Marchez en avant!
Tout le monde sort.

[Dialogue]

*On voit un homme passer sa tête au-dessus du rocher. C’est un
guide. Le guide fait un signe à Micaëla.*

Micaëla
(*entrant*)
C’est ici. Je ne vois personne... Je suis venue ici pour
parler à... pour parler à un de ces contrebandiers... Je ne
suis pas facile à effrayer. Je n’aurais pas peur.

[21. Air]

Micaëla
Je dis que rien ne m’épouvante,
je dis, hélas! que je répons de moi;
mais j’ai beau faire la vaillante,
au fond du coeur, je meurs d’effroi!
Seule en ce lieu sauvage,
toute seule j’ai peur, mais j’ai tort d’avoir peur;
vous me donnerez du courage,
vous me protégerez, Seigneur!
Je vais voir de près cette femme
dont les artifices maudits
ont fini par faire un infâme
de celui que l’aimais jadis!
Elle est dangereuse, elle est belle!...
Mais je ne veux pas avoir peur!
Non, non, je ne veux pas avoir peur!...
Je parlerai haut devant elle!...
Ah! Seigneur, vous me protégerez!
Ah!
Je dis que rien ne m’épouvante, etc.
Protégez-moi!
O Seigneur! donnez-moi du courage!

Carmen, Frasquita, Mercédès, il Dancairo,
il Remendado, Coro
Avanti! in marcia! andiamo! avanti!
Sì, il doganiere è affar nostro!
Il doganiere è affar loro!
Come ogni altro, ama piacere,
ama fare il galante!
Ah!
Lasciateci passare avanti!
Lasciamole passare avanti!
Sì, passate avanti!
Marciamo avanti!
Marciate avanti!
Tutti escono.

[Dialogo]

*Si vede un uomo affacciarsi sopra una roccia. È una guida.
La guida fa un segno a Micaela.*

Micaela
(*entrando*)
È qui. Non vedo nessuno... Sono venuta qui per parlare
con... per parlare con uno di questi contrabbandieri...
Non sono facile da spaventare. Non avrò paura.

[21. Aria]

Micaela
Io dico che nulla mi spaventa,
io dico, ahimè! che rispondo di me stessa;
ma ho un bel fare la coraggiosa,
in fondo al cuore, muoio di paura!
Sola in questo luogo selvaggio,
tutta sola ho paura, ma sbaglio ad aver paura;
voi mi darete coraggio,
voi mi proteggerete, Signore!
Vado a vedere da vicino quella donna
i cui maledetti artifici
hanno finito per rendere un infame
l’uomo che un tempo amai.
È pericolosa, è bella!...
Ma non voglio avere paura!
No, no, non voglio aver paura!...
Io parlerò forte davanti a lei!...
Ah! Signore, Voi mi proteggerete!
Ah!
Io dico che nulla mi spaventa, ecc.
Proteggetemi!
O Signore! datemi coraggio!

[Dialogue]

On entend un coup de feu.

Micaëla
Ah!
Avec terreur, elle disparaît derrière les rochers.
Entre José.

José
Qui êtes-vous?
Entre Escamillo tenant son chapeau à la main.

Escamillo
Quelques lignes plus bas... et ce n'est pas moi qui, à la course prochaine, aurais eu le plaisir de combattre les taureaux que je suis en train de conduire...

José
Qui êtes-vous? répondez.

Escamillo
(très calme)
Eh là... doucement!

[22. Duo]

Escamillo
Je suis Escamillo, Toréro de Grenade!

Don José
Escamillo!

Escamillo
C'est moi!

Don José
Je connais votre nom, soyez le bienvenu; mais vraiment, camarade, vous pouviez y rester...

Escamillo
Je ne vous dis pas non. Mais je suis amoureux, mon cher, à la folie! Et celui-là serait un pauvre compagnon qui pour voir ses amours ne risquerait sa vie!

Don José
Celle que vous aimez est ici?

[Dialogo]

Si sente sparare un colpo.

Micaela
Ah!
Terrorizzata, sparisce dietro le rocce.
Entra José.

José
Chi siete?
Entra Escamillo con il cappello in mano.

Escamillo
Qualche linea più giù... e alla prossima corrida non sarei stato io ad avere il piacere di combattere i tori che sto guidando...

José
Chi siete? Rispondete.

Escamillo
(con molta calma)
Ehi là...! tranquillo!

[22. Duo]

Escamillo
Sono Escamillo, torero di Granada!

Don José
Escamillo!

Escamillo
Sono io!

Don José
Conosco il vostro nome, siate il benvenuto; ma davvero, amico, potevate restare sul colpo...

Escamillo
Non dico di no. Ma sono innamorato, mio caro, alla follia! E sarebbe un pover'uomo chi per vedere il suo amore non rischiasse la vita!

Don José
Quella che amate è qui?

Escamillo
Justement.
C'est une zingara, mon cher...

Don José
Elle s'appelle?

Escamillo
Carmen.

Don José
Carmen!

Escamillo
Carmen! oui, mon cher. Elle avait pour amant un soldat qui jadis a déserté pour elle.

Don José
Carmen!

Escamillo
Ils s'adoraient! mais c'est fini, je crois, les amours de Carmen ne durent pas six mois.

Don José
Vous l'aimez cependant!...

Escamillo
Je l'aime!

Don José
Vous l'aimez cependant!...

Escamillo
Je l'aime, oui, mon cher, je l'aime à la folie!

Don José
Mais pour nous enlever nos filles de Bohème, savez-vous bien qu'il faut payer?

Escamillo
Soit! on paiera.

Don José
Et que le prix se paie à coups de navaja!

Escamillo
A coups de navaja!

Escamillo
Appunto.
È una zingara, mio caro...

Don José
Si chiama?

Escamillo
Carmen.

Don José
Carmen!

Escamillo
Carmen! sì, mio caro. Aveva per amante un soldato che per lei divenne disertore.

Don José
Carmen!

Escamillo
Si adoravano! ma è finita, credo, gli amori di Carmen non durano neanche sei mesi.

Don José
Voi l'amate nonostante tutto!...

Escamillo
Io l'amo!

Don José
Voi l'amate nonostante tutto!...

Escamillo
Io l'amo, sì, mio caro, io l'amo alla follia!

Don José
Ma per rapirci le nostre Zingare, sapete bene che si deve pagare?

Escamillo
D'accordo! si pagherà.

Don José
E che il prezzo si paga a colpi di navaja!

Escamillo
A colpi di navaja!

Don José
Comprenez-vous?

Escamillo
Le discours est très net.
Ce déserteur, ce beau soldat qu’elle aime,
ou du moins qu’elle aimait, c’est donc vous?

Don José
Oui, c’est moi-même!

Escamillo
J’en suis ravi, mon cher, et le tour est complet!
Tous les deux, la navaja à la main, se drapent dans leurs manteaux.

Don José
Enfin ma colère
trouve à qui parler!
Le sang, oui, le sang, je l’espère,
va bientôt couler!

Escamillo
Quelle maladresse,
j’en rirais vraiment!
Chercher la maîtresse
et trouver l’amant!

Don José et Escamillo
Mettez-vous en garde
et veillez sur vous!
Tant pis pour qui tarde
à parer les coups!
Allons! en garde!
Veillez sur vous!

Escamillo
Je la connais, ta garde navarraise,
Et je te préviens, en ami,
Qu’elle ne vaut rien...
(Sans répondre, Don José marche sur Escamillo.)
À ton aise,
Je t’aurai du moins averti.
(Combat; musique de scène. Escamillo, très calme, cherche seulement à se défendre.)

José
Tu m’épargnes, maudit.

Escamillo
À ce jeu de couteau,
je suis trop fort pour toi.

Don José
Capite?

Escamillo
Il discorso è chiarissimo.
Quel disertore, quel bel soldato che lei ama,
o almeno che amava, siete dunque voi?

Don José
Sì, sono proprio io!

Escamillo
Sono felice, mio caro, il cerchio si chiude!
Entrambi, navaja alla mano, si avvolgono nei loro mantelli.

Don José
Infine la mia collera
trova quello a cui parlare!
Il sangue, sì, il sangue, lo spero,
presto comincerà a scorrere!

Escamillo
Che sfortuna,
viene proprio da ridere!
Cercare l’amica
e trovare l’amante!

Don José e Escamillo
Mettetevi in guardia
e vegliate su di voi!
Tanto peggio per chi tarda
a parare i colpi!
Andiamo! in guardia!
Vegliate su voi!

Escamillo
La conosco, la tua guardia navarrese,
e ti avverto, da amico,
che non vale niente...
(Senza rispondere, Don José marcia su Escamillo.)
Come vuoi,
almeno ti avrò avvisato.
(Combattimento; musica di scena. Escamillo, calmissimo, cerca solo di difendersi.)

José
Mi stai risparmiando, maledetto.

Escamillo
A questo gioco di coltello,
sono troppo forte per te.

José
Voyons cela.
Rapide et très vif engagement corps à corps. José se trouve à la merci d’Escamillo, qui ne le frappe pas.

Escamillo
Tout beau,
ta vie est à moi, mais, en somme, j’ai pour métier de
frapper le taureau, non de trouer le cœur de l’homme.

José
Frappe ou bien meurs... Ceci n’est pas un jeu.

Escamillo
(se dégageant)
Soit, mais au moins respire un peu.

José
En garde!

José et Escamillo
Mettez-vous en garde
et veillez sur vous!
Tant pis pour qui tarde
à parer les coups.
En garde, allons!
Veillez sur vous!

*Après le dernier ensemble, reprise du combat. Le torero glisse et tombe. Don José va le frapper.
Entrent Carmen et le Dancaïre, arrêtant le bras de Don José.
Le torero se relève; le Remendado, Mercédès, Frasquita et les contrebandiers rentrent pendant ce temps.*

Carmen
Holà! José!

Escamillo
Vrai! j’ai l’âme ravie
que ce soit vous, Carmen, qui me sauviez la vie!
Quant à toi, beau soldat,
nous sommes manche à manche,
et nous jouerons la belle,
oui, nous jouerons la belle,
le jour où tu voudras reprendre le combat!

José
Vediamo un pò.
Rapido e vivacissimo combattimento corpo a corpo. José si trova alla mercé di Escamillo, che non lo colpisce.

Escamillo
Fermo,
la tua vita mi appartiene, ma, tutto sommato, il mio
mestiere è di colpire il toro, non di forare il cuore
dell’uomo.

José
Colpisci o muori... Questo non è un gioco..

Escamillo
(scostandosi)
Come vuoi, ma almeno prendi fiato.

José
In guardia!

José e Escamillo
Mettetevi in guardia
e vegliate su di voi!
Tanto peggio per chi tarda
a parare i colpi.
In guardia, andiamo,
vegliate su di voi!

*Dopo l’ultimo assieme, ripresa del combattimento. Il torero scivola e cade. Don José sta per colpirlo.
Entrano Carmen e il Dancaïro, fermano il braccio di Don José.
Il torero si rialza; il Remendado, Mercédès, Frasquita e i contrabbandieri nel frattempo rientrano.*

Carmen
Olà! José!

Escamillo
In verità! ho l’anima piena di gioia
che siate voi, Carmen, a salvarmi la vita!
Quanto a te, bel soldato,
siamo pari,
e ci giocheremo la bella,
sì, ci giocheremo la bella,
il giorno in cui vorrai riprendere il duello!

Le Dancaïre
C’est bon, c’est bon! plus de querelle!
Nous, nous allons partir. Et toi... l’ami, bonsoir.

Escamillo
Souffrez au moins qu’avant de vous dire au revoir
je vous invite tous aux courses de Séville.
Je compte pour ma part y briller de mon mieux.
Et qui m’aime y viendra! L’ami, tiens-toi tranquille!
J’ai tout dit, oui, j’ai tout dit!...
Et je n’ai plus ici qu’à faire mes adieux!...

Jeu de scène. Don José veut s’élancer sur le torero. Le Dancaïre et le Remendado le retiennent. Le torero sort très lentement.

Don José
Prends garde à toi... Carmen, je suis las de souffrir!

Le Dancaïre et Choeur
En route, en route, il faut partir!

Le Remendado
Halte! quelqu’un est là qui cherche à se cacher.
(Il amène Micaëla)

Carmen
Une femme!

Le Dancaïre
Pardieu! la surprise est heureuse!

Don José
Micaëla!

Micaëla
Don José!

Don José
Malheureuse!
Que viens-tu faire ici?

Micaëla
Moi, je viens te chercher!
Là-bas est la chaumière,
où sans cesse priant,
une mère, ta mère,
pleure, hélas! sur son enfant!
Elle pleure et t’appelle,
elle pleure et te tend les bras!
Tu prendras pitié d’elle,
José, ah, José, tu me suivras!

Il Dancaïro
Bene, bene! basta liti!
Noi stiamo per partire. E tu... amico, buonasera.

Escamillo
Accettate almeno che prima di dirvi arrivederci
vi inviti tutti alle corride di Siviglia.
Per parte mia voglio brillarvi al meglio.
E chi m’ama verrà! Amico, sta calmo!
Ho detto tutto, sì, ho detto tutto!...
E devo solo fare i miei saluti!...

Pantonima. Don José vuole lanciarsi su di lui ma è trattenuto dal Dancaïro e dal Remendado. Il torero esce lentamente

Don José
Attenta a te... Carmen, sono stanco di soffrire!

Il Dancaïro e Coro
In cammino, in cammino, bisogna partire!

Il Remendado
Alt!... C’è qualcuno che cerca di nascondersi.
(Conduce Micaela)

Carmen
Una donna!

Il Dancaïro
Per Dio! la sorpresa è bella!

Don José
Micaela!

Micaela
Don José!

Don José
Infelice!
Che vieni a fare qui?

Micaela
Io vengo a cercarti!
Laggiù c’è la casetta,
ove pregando senza sosta,
una madre, tua madre,
piange, ahimè! sul suo figliuolo!
Ella piange e ti chiama,
ella piange e ti tende le braccia!
Avrai pietà di lei,
José, ah, José, mi seguirai!

Carmen
(à Don José)
Va-t’en! va-t’en! tu feras bien,
Notre métier ne te vaut rien.

Don José
(à Carmen)
Tu me dis de la suivre!...

Carmen
Oui, tu devrais partir...

Don José
Tu me dis de la suivre...
pour que toi, tu puisses courir
après ton nouvel amant!
Non! non vraiment!
Dût-il m’en coûter la vie,
non, Carmen, je ne partirai pas!
Et la chaîne qui nous lie
nous liera jusqu’au trépas!...
Dût-il m’en coûter la vie,
non, je ne partirai pas!

Micaëla
Écoute-moi, je t’en prie,
ta mère te tend les bras!
Cette chaîne qui te lie,
José, tu la briseras!

Frasquita, Mercédès, le Dancaïre, le Remendado, Choeur
(à Don José)
Il t’en coûtera la vie,
José, si tu ne pars pas,
et la chaîne qui vous lie
se rompra par ton trépas!

Don José
(à Micaëla)
Laisse-moi!

Micaëla
Hélas! José!

Don José
Car je suis condamné!

Frasquita, Mercédès, le Dancaïre, le Remendado, Choeur
José! prends garde!

Carmen
(a Don José)
Va’! va’! farai bene,
il nostro mestiere non fa proprio per te.

Don José
(a Carmen)
Mi dici di seguirla!...

Carmen
Sì, dovresti andartene...

Don José
Mi dici di seguirla...
perché tu possa correre
dal tuo nuovo amante!
No! no davvero!
Dovesse costarmi la vita,
no, Carmen, non me ne andrò!
E la catena che ci lega
ci legherà fino alla morte!...
Dovesse costarmi la vita,
no, non me ne andrò!

Micaela
Ascoltami, ti prego,
tua madre tende a te le braccia!
Questa catena che ti lega,
José, tu la spezzerai!

Frasquita, Mercédès, il Dancaïro, il Remendado, Coro
(a Don José)
Ti costerà la vita,
José, se non te ne vai,
e la catena che vi lega
si romperà con la tua morte!

Don José
(a Micaela)
Lasciami!

Micaela
Ahimè! José!

Don José
Perché io sono condannato!

Frasquita, Mercédès, il Dancaïro, il Remendado, Coro
José! sta’ attento!

Don José
(saisissant Carmen avec emportement)
Ah! je te tiens, fille damnée,
je te tiens et je te forcerai bien
à subir la destinée
qui rive ton sort au mien!
Dût-il m'en coûter la vie,
non, je ne partirai pas!

Frasquita, Mercédès, le Dancaïre, le Remendado, Choeur
Ah! prends garde, Don José!

Micaëla
Une parole encore, ce sera la dernière!
Hélas! José, ta mère se meurt... et ta mère
ne voudrait pas mourir sans t'avoir pardonné!

Don José
Ma mère! elle se meurt!

Micaëla
Oui, Don José!

Don José
Partons! ah! partons!
(il fait quelques pas, puis s'arrêtant, à Carmen)
Sois contente... je pars... mais... nous nous reverrons!
Micaëla entraîne José. On entend le torero, au loin.
Josés'arrête au fond, dans les rochers. Regardant Carmen qui
écoute, il hésite, puis disparaît avec Micaëla.

Escamillo
(au loin)
Toréador, en garde!
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend!

Carmen écoute et se penche sur les rochers.

Don José
(afferrando Carmen con impeto)
Ah! ti tengo, maledetta,
ti tengo e saprò ben forzarti
a subire il destino
che inchioda la tua sorte alla mia!
Dovesse costarmi la vita,
no, non me ne andrò!

Frasquita, Mercédès, il Dancaïro, il Remendado, Coro
Ah! sta' attento, Don José!

Micaela
Ancora una parola, sarà l'ultima!
Ahimè! José, tua madre sta morendo... e tua madre
non vorrebbe morire senza averti perdonato!

Don José
Mia madre! sta morendo!

Micaela
Sì, Don José!

Don José
Andiamo! ah! andiamo!
(fa qualche passo, poi arrestandosi, a Carmen)
Sarai contenta... vado... ma... ci rivedremo!
Micaela trascina via José. Si sente il torero in lontananza.
José si ferma in fondo, tra le rocce. Guardando Carmen che
ascolta, esita, poi sparisce con Micaela.

Escamillo
(da lontano)
Toreador, in guardia!
E pensa, sì, pensa combattendo,
che un occhio nero ti guarda
e che l'amore ti aspetta!

Carmen ascolta e si china sulle rocce.

Deuxième tableau

Une place à Séville.
Au fond du théâtre les murailles de vieilles arènes... L'entrée du
cirque est fermée par un long velum. C'est le jour d'un combat de
taureaux. Grand mouvement sur la place.
Marchands d'oranges, d'éventails, etc. etc.

[Dialogue]

Le lieutenant [Zuniga]
Qu'avez-vous donc fait de la Carmencita? je ne la vois
pas.

Frasquita
Nous la verrons tout à l'heure... Escamillo est ici, la
Carmencita ne doit pas être loin.

Andrès
Ah! c'est Escamillo, maintenant?...

Mercédès
Elle en est folle...

Frasquita
Et son ancien amoureux José, sait-on ce qu'il est
devenu?

Le lieutenant
Il a réparé dans le village où sa mère habitait... l'ordre
avait même été donné de l'arrêter, mais quand les
soldats sont arrivés, José n'était plus là...

Mercédès
En sorte qu'il est libre?

Le lieutenant
Oui, pour le moment.

Frasquita
Hum! je ne serais pas tranquille à la place de Carmen, je
ne serais pas tranquille du tout.

[24. Choeur]

Pendant ce premier choeur sont entrés les deux officiers du
deuxième acte [Zuniga et Andrès] ayant au bras les deux
bohémiennes Mercédès et Frasquita.

Secondo quadro

Una piazza, a Siviglia.
Sullo sfondo le mura della vecchia arena... L'entrata del circo è
chiusa da un lunga tenda. È il giorno di un combattimento di
tori. Grande movimento sulla piazza.
Mercanti d'arance, di ventagli, ecc., ecc.

[Dialogo]

Il tenente [Zuniga]
Che avete fatto della Carmencita? non la vedo.

Frasquita
La vedremo più tardi... Escamillo è qui, la Carmencita
non dev'essere lontana.

Andrès
Ah! è Escamillo, adesso?...

Mercédès
Ne va pazza...

Frasquita
E il suo precedente amante José, si sa dov'è finito?

Il tenente
È tornato nel villaggio dove abitava sua madre... era
stato dato ordine di arrestarlo, ma quando i soldati
sono arrivati, José non c'era più...

Mercédès
Significa che è libero?

Il tenente
Per ora, sì.

Frasquita
Mah! Non sarei tranquilla al posto di Carmen, non
sarei per niente tranquilla.

[24. Coro]

Durante questo primo coro sono entrati due ufficiali del secondo
atto [Zuniga et Andrès] abbracciati con le due zingare Mercédès
e Frasquita.

Les marchands
À deux cuartos! à deux cuartos!
Des éventails pour s’éventer!
Des oranges pour grignoter!
Le programme avec les détails!
Du vin!
De l’eau!
Des cigarettes!
Voyez! à deux cuartos!
Señoras et caballeros!

[25. Choeur et Scène]

*On entend de grands cris au dehors... des fanfares, etc., etc.
C’est l’arrivée de la Quadrille.*

Les enfants
Les voici! les voici!
Voici la quadrille!

Tous
Les voici! oui, les voici!
Voici la quadrille!
La quadrille des Toreros!
Sur les lances, le soleil brille!
En l’air toques et sombreros!
Les voici! voici la quadrille,
la quadrille des Toreros!
Entrée des enfants. Défilé de la Quadrille. Entrée des alguazils.

Les enfants
Voici, débouchant sur la place,
voici d’abord, marchant au pas,
l’Alguazil à vilaine face.
À bas! à bas! à bas! à bas!

Tous
À bas l’Alguazil! à bas!
Entrée des chulos et des banderillos.

Et puis saluons au passage,
saluons les hardis Chulos!
Bravo! viva! gloire au courage!
Voici les hardis Chulos!
Voyez les Banderilleros,
voyez quel air de crânerie!
Voyez! quels regards, et de quel éclat
étincelle la broderie
de leur costume de combat!

I mercanti
A due cuartos! a due cuartos!
Ventagli per farsi vento!
Arance da mordicchiare!
Il programma dettagliato!
Vino!
Acqua!
Sigarette!
Guardate! a due cuartos!
Señoras e caballeros!

[25. Coro e Scena]

*Si sentono grida da fuori... fanfare, ecc, ecc.
È l’arrivo della Quadriglia.*

I bambini
Eccoli! eccoli!
Ecco la quadriglia!

Tutti
Eccoli! sì, eccoli!
Ecco la quadriglia!
La quadriglia dei Toreri!
Sulle lance il sole brilla!
In aria cappelli e sombreri!
Eccoli! ecco la quadriglia,
la quadriglia dei Toreri!
Entrata dei bambini. Sfilata della Cuadrilla. Entrata degli Alguazils.

I bambini
Ecco che sbuca in piazza,
ecco per primo, marciando al passo,
l’Alguazil dalla brutta faccia.
Abbasso! abbasso! abbasso! abbasso!

Tutti
Abbasso l’Alguazil! abbasso!
Entrata dei Chulos e Banderilleros.

E poi salutiamo al passaggio,
salutiamo i Chulos arditi!
Bravi! viva! gloria al coraggio!
Ecco i Chulos arditi!
Guardate i Banderilleros,
guardate che aria spavalda!
Guardate! che sguardi, e di quale splendore
riluce il ricamo
del loro costume da combattimento!

Voici les Banderilleros!
Entrée des Picadors.

Une autre quadrille s’avance!
Voyez les Picadors!
Ah! comme ils sont beaux!
Comme ils vont du fer de leur lance
harceler le flanc des taureaux!
Paraît enfin Escamillo ayant près de lui Carmen radieuse et dans un costume éclatant.

L’Espada! Escamillo!
C’est l’Espada, la fine lame,
celui qui vient terminer tout,
qui paraît à la fin du drame
et qui frappe le dernier coup!
Vive Escamillo!
Ah! bravo!
Les voici! voici la quadrille,
la quadrille des Toreros!
Sur les lances, le soleil brille!
En l’air, toques et sombreros!
Les voici! voici la quadrille,
la quadrille des Toreros!
Vive Escamillo!
Ah!
Bravo!
Viva! bravo!

Trompettes au dehors. Paraissent deux trompettes suivis de quatre Alguazils.

Escamillo
Si tu m’aimes, Carmen, tu pourras, tout à l’heure,
être fière de moi!

Carmen
Ah! je t’aime, Escamillo, je t’aime, et que je meure,
si j’ai jamais aimé quelqu’un autant que toi!

Carmen et Escamillo
Ah! je t’aime!
Oui, je t’aime!

Plusieurs voix
(au fond)
Place! place! place au seigneur Alcade!

Petite marche à l’orchestre. Sur cette marche défile très lentement au fond l’Alcade précédé et suivi des Alguazils.

Ecco i Banderilleros!
Entrata dei Picadores.

Un’altra quadriglia s’avanza!
Guardate i Picadores!
Ah! come sono belli!
Come si apprestano col ferro della loro lancia
a puntolare il fianco dei tori!
Appare infine Escamillo con accanto a sé Carmen radiosa e in un splendido costume.

L’Espada! Escamillo!
È l’Espada, la lama fina,
colui che viene a chiudere tutto,
che appare alla fine del dramma
e che assesta l’ultimo colpo!
Viva Escamillo!
Ah! bravo!
Eccoli! ecco la quadriglia,
la quadriglia dei Toreri!
Sulle lance il sole brilla!
In aria, cappelli e sombreri!
Eccoli! ecco la quadriglia,
la quadriglia dei Toreri!
Viva Escamillo!
Ah!
Bravo!
Viva! bravo!

Trombe all’esterno. Appaiono due trombe seguite da quattro Alguazil.

Escamillo
Se mi ami, Carmen, potrai fra poco,
esser fiera di me!

Carmen
Ah! io t’amo, Escamillo, io t’amo e che muoia,
se ho mai amato qualcuno quanto te!

Carmen ed Escamillo
Ah! io t’amo!
Sì, io t’amo!

Alcune voci
(lontano)
Largo! largo! largo al signor Alcade!

Piccola marcia in orchestra. Su questa marcia sfila assai lentamente sullo sfondo l’Alcade preceduto e seguito dagli

Pendant ce temps Frasquita et Mercédès s’approchent de Carmen.

Frasquita
Carmen, un bon conseil... ne reste pas ici!

Carmen
Et pourquoi, s’il te plaît?

Frasquita
Il est là...

Carmen
Qui donc?

Mercédès
Lui! Don José! dans la foule il se cache, regarde...

Carmen
Oui, je le vois...

Frasquita
Prends garde!

Carmen
Je ne suis pas femme à trembler devant lui...
Je l’attends, et je vais lui parler.

Mercédès
Carmen, crois-moi, prends garde!

Carmen
Je ne crains rien!

Frasquita
Prends garde!

*L’Alcade est entré dans le cirque. Derrière l’Alcade, le cortège de la quadrille reprend sa marche et entre dans le cirque. Le populaire suit...
La foule en se retirant a dégagé Don José... Carmen reste seul au premier plan.
Tous deux se regardent pendant que la foule se dissipe et que le motif de la marche va diminuant à l’orchestre. Sur les dernières notes, Carmen et Don José restent seules, en présence l’un de l’autre.*

[26. Duo final]

Carmen
C’est toi!

Alguazil. Nel frattempo, Frasquita e Mercédès si avvicinano a Carmen.

Frasquita
Carmen, un buon consiglio... non restare qui!

Carmen
E perché, per favore?

Mercédès
È là...

Carmen
Chi dunque?

Mercédès
Lui! Don José! si nasconde nella folla, guarda...

Carmen
Sì, lo vedo...

Frasquita
Sta’ attenta!

Carmen
Non sono donna da mettermi a tremare davanti a lui...
L’aspetto, e gli vado a parlare.

Mercédès
Carmen, credimi, sta’ attenta!

Carmen
Io non temo niente!

Frasquita
Sta’ attenta!

*L’Alcade è entrato nell’arena. Dietro a lui, il corteo della quadrilla riprende la marcia e entra nell’arena. Segue la gente...
La folla, ritirandosi, ha lasciato isolato José... Carmen resta sola in primo piano.
Si guardano l’un l’altro mentre la folla si disperde e il suono della marcia diminuisce fino a spegnersi nell’orchestra. Alle ultime note, Carmen e José restano soli, l’uno in presenza dell’altro.*

[26. Duo finale]

Carmen
Sei tu!

Don José
C’est moi!

Carmen
L’on m’avait avertie
que tu n’étais pas loin, que tu devais venir.
L’on m’avait même dit de craindre pour ma vie,
mais je suis brave, et n’ai pas voulu fuir.

Don José
Je ne menace pas... j’implore... je supplie!
Notre passé, Carmen... je l’oublie!...
Oui, nous allons tous deux
commencer une autre vie,
loin d’ici, sous d’autres cieux!

Carmen
Tu demandes l’impossible!
Carmen jamais n’a menti;
son âme reste inflexible;
entre elle et toi... tout est fini.
Jamais je n’ai menti;
entre nous, tout est fini.

Don José
Carmen, il est temps encore,
oui, il est temps encore...
Ô ma Carmen, laisse-moi
te sauver,
toi que j’adore.
Ah! laisse-moi te sauver
et me sauver avec toi!

Carmen
Non! je sais bien que c’est l’heure,
je sais bien que tu me tueras;
mais que je vive ou que je meure,
non, je ne te céderai pas!
Pourquoi t’occuper encore
d’un coeur qui n’est plus à toi!
Non, ce coeur n’est plus à toi.
En vain tu dis: “Je t’adore!”.
Tu n’obtiendras rien, non, rien de moi,
ah! c’est en vain...
tu n’obtiendras rien de moi!

Don José
Tu ne m’aimes donc plus?

Carmen
Non, je ne t’aime plus.

Don José
Sono io!

Carmen
Mi avevano avvertita
che non eri lontano, che dovevi venire.
Mi avevano detto anche di temere per la mia vita,
ma io sono coraggiosa, e non ho voluto fuggire.

Don José
Io non minaccio... io imploro... io supplico!
Il nostro passato, Carmen... lo dimentico!...
Sì, noi due assieme
cominceremo un’altra vita,
lontano da qui, sotto altri cieli!

Carmen
Tu chiedi l’impossibile!
Carmen non ha mai mentito;
la sua anima resta inflessibile;
fra lei e te... tutto è finito.
Io non ho mai mentito;
tra noi, tutto è finito.

Don José
Carmen, è tempo ancora,
sì, è tempo ancora...
O mia Carmen, lascia che io
possa salvare te,
te che adoro.
Ah! lascia che io possa salvare te
e salvare me con te!

Carmen
No! io so bene che è l’ora,
so bene che tu mi ucciderai;
ma ch’io viva o che muoia,
no, non cederò a te!
Perché pensare ancora
a un cuore che non è più tuo!
No, questo cuore non è più tuo.
Invano tu dici: “T’adoro!”.
Non otterrai nulla, no, nulla da me,
ah! è invano...
non otterrai nulla da me!

Don José
Non mi ami dunque più?

Carmen
No, non ti amo più.

Don José

Mais moi, Carmen, je t’aime encore,
Carmen, hélas! moi, je t’adore!

Carmen

A quoi bon tout cela? Que de mots superflus!

Don José

Carmen, je t’aime, je t’adore!
Eh bien! s’il le faut, pour te plaire,
je resterai bandit... tout ce que tu voudras...
Tout! tu m’entends... tout!
Mais ne me quitte pas,
ô ma Carmen,
ah! souviens-toi du passé!
Nous nous aimions, naguère!
Ah! ne me quitte pas,
Carmen, ah! ne me quitte pas!

Carmen

Jamais Carmen ne cédera!
Libre elle est née et libre elle mourra!

Choeur

Viva! la course est belle!
Viva! sur le sable sanglant
le taureau s’élance!
Voyez, voyez!
Le taureau qu’on harcèle
en bondissant s’élance,
voyez!
Frappé juste en plein coeur!
Voyez, voyez!
Victoire! victoire!

Don José

Où vas-tu?

Carmen

Laisse-moi!

Don José

Cet homme qu’on acclame,
c’est ton nouvel amant!

Carmen

Laisse-moi... laisse-moi...

Don José

Sur mon âme,
tu ne passeras pas, Carmen, c’est moi que tu suivras!

Don José

Ma io, Carmen, t’amo ancora,
Carmen, ahimè! io t’adoro!

Carmen

A che serve tutto questo? Quante parole inutili!

Don José

Carmen, io t’amo, io t’adoro!
Ebben! se occorre, per piacerti,
io resterò bandito... tutto quello che tu vorrai...
Tutto! mi capisci... tutto!
Ma non lasciarmi,
o mia Carmen,
ah! ricordati del passato!
Noi ci amavamo, poco fa!
Ah! non lasciarmi,
Carmen, ah! non lasciarmi!

Carmen

Mai Carmen cederà!
Libera è nata e libera ella morrà!

Coro

Viva! la corsa è bella!
Viva! sulla sabbia insanguinata
il toro si slancia!
Guardate, guardate!
Il toro pungolato
si slancia balzando,
guardate!
Colpito proprio in mezzo al cuore!
Guardate, guardate!
Vittoria! vittoria!

Don José

Dove vai tu?

Carmen

Lasciami!

Don José

Quest’uomo che acclamano,
è il tuo nuovo amante!

Carmen

Lasciami... lasciami...

Don José

Per l’anima mia,
tu non passerai, Carmen, tu seguirai me!

Carmen

Laisse-moi, Don José, je ne te suivrai pas.

Don José

Tu vas le retrouver, dis... Tu l’aimes donc?

Carmen

Je l’aime!
Je l’aime et devant la mort même
je répéterai que je l’aime!

Fanfares et reprise du choeur

Viva! la course est belle!
Viva! sur le sable sanglant
le taureau s’élance!
Voyez, voyez!
Le taureau qu’on harcèle
en bondissant s’élance,
voyez!

Don José

Ainsi, le salut de mon âme
je l’aurai perdu pour que toi,
pour que tu t’en ailles, infâme,
entre ses bras, rire de moi!
Non, par le sang, tu n’iras pas,
Carmen,
c’est moi que tu suivras!

Carmen

Non, non, jamais!

Don José

Je suis las de te menacer!

Carmen

Eh bien! frappe-moi donc, ou laisse-moi passer!

Choeur

Victoire!

Don José

Pour la dernière fois, démon,
veux-tu me suivre?

Carmen

Non, non!
Cette bague, autrefois, tu me l’avais donnée...
Tiens!

Carmen

Lasciami, Don José, non ti seguirò.

Don José

Tu vai a incontrarlo, di?... Tu l’ami dunque?

Carmen

Io l’amo!
Io l’amo, e davanti alla morte stessa
ripeterò che l’amo!

Fanfare e ripresa del coro

Viva! la corsa è bella!
Viva! sulla sabbia insanguinata
il toro si slancia!
Guardate, guardate!
Il toro pungolato
si slancia balzando,
guardate!

Don José

Così, la salvezza dell’anima
l’avrò perduta perché tu,
perché tu te ne vada, infame,
fra le sue braccia, a ridere di me!
No, per il sangue, tu non andrai,
Carmen,
tu seguirai me!

Carmen

No, no, giammai!

Don José

Sono stanco di minacciarti!

Carmen

Ebben! colpiscimi dunque o lasciami passare!

Coro

Vittoria!

Don José

Per l’ultima volta, demonio,
vuoi venire con me?

Carmen

No, no!
Questo anello, un giorno, me l’avevi donato...
Prendi!

Don José
(le poignard à la main, s’avançant sur Carmen)
Eh bien! damnée!

Carmen recule... José la poursuit...
José a frappé Carmen... Elle tombe morte...

Choeur
(dans le cirque)
Toréador, en garde!
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu’un oeil noir te regarde
et que l’amour t’attend!
Le vélum s’ouvre. La foule sort du cirque.

Don José
Vous pouvez m’arrêter, c’est moi qui l’ai tuée!
Ah! Carmen! ma Carmen adorée!
Escamillo paraît sur les marches du cirque.

Don José
(col pugnale in mano, avanzando su Carmen)
Ebben! dannata!

Carmen indietreggia... José la insegue...
José ha colpito Carmen... Lei cade morta...

Coro
(nel circo)
Toreador, in guardia!
E pensa, sì, pensa combattendo,
che un occhio nero ti guarda
e che l’amore ti aspetta!
Si apre il velario. La folla esce dal circo.

Don José
Potete arrestarmi, sono io che l’ho uccisa!
Ah! Carmen! mia Carmen adorata!
Escamillo appare sui gradini dell’arena...

Il soggetto

Atto primo
Una piazza di Siviglia. Da una parte l’ingresso della manifattura tabacchi, sul lato opposto il corpo di guardia dei dragoni di Almanza.
Tra la folla di borghesi, contadini venuti al mercato, giovani sfaccendati in attesa del turno delle sigaraie, una giovane provinciale, Micaela, si presenta al corpo di guardia per cercare il suo fidanzato, il brigadiere Don José. Il sottufficiale Morales le dice che José giungerà di lì a poco, quando ci sarà il cambio della guardia, e la invita ad attenderlo in simpatica compagnia. Micaela arrossendo promette che ritornerà più tardi, e si allontana. Intanto una banda di ragazzini, che scimmiettano la breve cerimonia militare, invade festosamente la piazza accompagnando il drappello di dragoni che dà il cambio alla guardia, comandato da Don José. Quando suona il campanello della fabbrica di tabacchi gli uomini, come d’abitudine, vanno a piazzarsi davanti all’ingresso per fare ala al passaggio delle sigaraie che si avviano al lavoro e invocano a gran voce Carmen, la bella gitana.
Costei appare, discinta e sfrontata, un mazzolino di fiori di gaggia nel corsetto, e civetta per un poco coi suoi ammiratori, fissando poi con intenzione Don José mentre intona l’*habanera*, una canzone provocante piena di allusioni invitanti per il bel dragone, il quale continua a fingere indifferenza. Così si toglie il fiore dal corsetto e glielo lancia con derisione, entrando poi di corsa con le compagne nell’edificio della manifattura. Don José rimane profondamente turbato, come per un sortilegio. Ma giunge Micaela a riportarlo alla realtà: è sua madre a mandarla – gli dice con verecondia – per consegnargli una lettera e del denaro e dargli un bacio a nome suo. José commosso, pensa alla dolce casa lontana e incarica Micaela di riferire alla madre che suo figlio le promette di essere ben degno del suo amore e della sua fiducia. Restituisce quindi il bacio a Micaela che se ne va e col cuore colmo di “buoni sentimenti”, fa per gettar via il fiore di Carmen, “strega gitana”, quando scoppia improvvisa una rissa furibonda nella fabbrica di tabacchi: invano il tenente Zuniga cerca di tenere a bada le sigaraie, uscite precipitosamente sulla piazza, che in un gran tumulto cercano a gruppi, confusamente, di accusare o di difendere Carmen per il ferimento d’una compagna. La zingara, interrogata, risponde con insolenza canzonatoria all’ufficiale che la fa arrestare ordinando ai soldati di legarle con una corda le mani dietro la schiena. José dovrà quindi scortarla alla prigione. Mentre Zuniga entra

Synopsis

Act I
A town square in Seville. On one side, the door to a tobacco factory. On the other, the guardhouse of the dragoons of Almanza.
A small crowd of townspeople, farmers and idle youths are standing around, waiting for the cigarette girls to exit the factory. Micaela, a young peasant girl, approaches the soldiers looking for her sweetheart, Corporal Don José. Petty Officer Morales tells her that José will return with the changing of the guard, and invites her to wait in their company. Micaela blushes and declines, then walks away. While Don José arrives at the head of the new guard, a crowd of urchins joyfully invade the square, mimicking the military ceremony. As the factory bell rings, the men gather by the entrance to watch the cigarette girls go back to work. They press forward for Carmen, a beautiful gypsy.
She appears, scantily dressed and impudently wearing a bunch of cassia flowers at her bodice. She flirts with the men, then brazenly addresses Don José, who pretends not to notice her. She sings the *habanera*, a provocative song full of inviting allusions to the handsome dragoon. She plucks a flower from her corset and throws it at him with derision, then rushes to the factory with the rest of the girls. Don José is greatly upset, enchanted by her spell, but Micaela brings him back to reality: with a bashful smile, she tells him that his mother sent her with a letter, some money, and a kiss for him. José is deeply moved: he longs for his home in the countryside, and asks Micaela to act as a messenger: she will promise his mother that he will be worthy of her love and trust. José kisses Micaela, and the girl leaves. With a heart full of “good feelings”, José is about to throw away the flower he received from the “gypsy witch”, but a furious fight breaks out at the factory: the girls stream from the building in agitation, some of them defending and some of them accusing Carmen of stabbing a woman. Lieutenant Zuniga tries to keep them at bay, but in vain. When questioned, Carmen answers with mocking



nel corpo di guardia per firmare l'ordine, Carmen ciruisce voluttuosamente José: il fiore di gaggia era stregato, gli dice, lui non potrà dunque sottrarsi al suo fascino, farà tutto ciò che lei vorrà, la lascerà fuggire e lei lo attenderà riconoscente, nell'osteria di Lillas Pastia dove saprà farlo felice. José, ormai stravolto dal desiderio, acconsente: le scioglie nascostamente i lacci e quando, ricevuto l'ordine di carcerazione sta scortando Carmen verso la prigione, finge di cadere per un violento strattone della ragazza che fugge ridendo, inutilmente inseguita dai soldati.

Atto secondo

L'osteria di Lillas Pastia, ritrovo di contrabbandieri.

Don José è stato arrestato per aver lasciato fuggire Carmen. La bella gitana, attendendo il ritorno del suo dragone, intrattiene un folto gruppo di avventori abituali della taverna, fra cui Zuniga e Morales, e intona una canzone zingaresca che, a ritmo sempre più veloce e incalzante, scatena l'euforia dei presenti. Accolto calorosamente fa il suo ingresso Escamillo, il celebre “espada” reduce dai trionfi nel circo di Granada, che invita a brindare tutta la compagnia. Affascinato dalla bellezza di Carmen, le chiede, galante, se nel suo cuore non c'è un posto per lui. Carmen gli risponde evasiva con civetteria. Usciti tutti al seguito del torero, il Dancairo e il Remendado, due contrabbandieri, confidano a Carmen e alle due amiche Frasquita e Mercedes di avere in progetto un grosso “affare”, chiedendo la loro collaborazione per sviare l'attenzione dei doganieri. Carmen rifiuta di prestarsi perché – confessa fra la divertita incredulità dei compagni – è innamorata alla follia, forse per la prima volta nella sua vita, e vuole attendere qui il suo ragazzo allorché uscirà di prigione. Quando, poco dopo, José arriva, Carmen si getta felice fra le sue braccia e, per festeggiarlo, danza e canta accompagnandosi con le nacchere. Ma l'incontro tanto atteso fra i due è interrotto dalla tromba della ritirata militare che echeggia lontano. José è dolente di dover lasciare Carmen per rientrare in caserma ma costei, furibonda, lo schernisce per il suo ridicolo senso del dovere e lo congeda rabbiosamente. Allora José si getta ai suoi piedi e le dichiara il suo amore, la sua bruciante passione, cresciuta al profumo del fiore stregato conservato per ricordo nei lunghi giorni trascorsi in prigione. Carmen approfitta di questo momento patetico per convincere, dolcemente insinuante, José a prendere con lei la strada della montagna per godere di

defiance. Zuniga has her arrested, and orders his soldiers to tie her hands behind her back. José will escort her to prison. While Zuniga enters the guardhouse to sign the warrant, Carmen seduces José. She tells him her flower was bewitched, and now he is in her power: he will do whatever she wants, and let her escape. In return, she promises him a rendezvous at Lillas Pastia's inn, where she will make him happy. Mesmerised and overwhelmed with desire, José agrees to free her hands. When the prison warrant is ready and she is escorted to prison, Don José feigns being thrown to the ground, and Carmen runs off laughing. The soldiers try to catch her, but to no avail.

Act II

Lillas Pastia's Inn, a popular place with smugglers.

Don José is in prison for letting Carmen escape. Awaiting the return of her dragoon, the beautiful gypsy entertains the inn's guests, including Zuniga and Morales. She sings a gypsy song whose increasingly fast rhythm unleashes the group's enthusiasm. A famous toreador, Escamillo, winner of the bullfight in Granada, arrives with a celebrating entourage, and invites the crowd to toast. He is mesmerised by Carmen, and asks her if there is a place for him in her heart. Carmen flirts with him, but answers evasively. As the toreador and the crowd depart, the smugglers Dancairo and Remendado join Carmen and her friends Frasquita and Mercedes. They say that they have a big scheme on hand, but they need the girls' help to divert the attention of the customs guards. Carmen refuses, and confesses to her incredulous friends that she is madly in love for the first time in her life: she knows that Don José will be released from prison that day, and wants to meet him at the inn. She stays back and, shortly after, Don José arrives; Carmen throws herself into his arms and dances in his honour, singing and accompanying herself with castanets. But their long-awaited meeting is cut short when bugles are heard in the distance sounding retreat. Don José must return to the barracks, but Carmen is furious: she mocks his ridiculous obedience to authority and sends him away. José throws himself at her feet and declares his love: he

shows her the bewitched flower she once threw at him, and explains that his burning passion has grown with its scent during the long days in prison. Taking advantage of this pathetic moment, Carmen tries to persuade him to go to the mountains with her and live the free life of the gypsies, without duties, barracks, or officers. Don José refuses to defect the army and prepares to depart, but Zuniga enters and arrogantly orders him to leave and go back to the barracks. Hurt in his pride, José defies his commander's orders and they fight in a duel. Dancairo, Remendado and the gang of smugglers rush to the aid of Don José, restrain Zuniga, disarm him and hold him hostage. Under the circumstances, José now has no choice but to run away with Carmen.

Act III
A wild and charming spot in the mountains.
The night is dark and the smugglers are waiting for the right moment to move their booty. Don José is sad: he longs for his distant old mother, who still thinks he is an honest man. His prissy respectability annoys Carmen, who decides she no longer loves him and taunts him to leave, since the free, adventurous life of the gypsies does not suit him. Carmen, with Frasquita and Mercedes, reads her fortune from a deck of cards, which spells for her an omen of death. When Remendado announces that the coast is clear the whole company sets off. José brings up the rear, on guard duty over the pass. Micaela soon appears, frightened by the mountains and the silence. She came for José, and is determined to take him home to his mother's sickbed, but on hearing a gunshot she hides in fear: it is José, who has fired at the shadow of an intruder moving among the rocks. He soon discovers that the shadow was Escamillo's, who light-heartedly complains about his hostile reception, and introduces himself to Don José. The man is pleased to meet the famous "Espada", but then the toreador explains he came for a beautiful gypsy girl named Carmen: she used to be in love with a young soldier who deserted on her account, but she soon got tired. Furious, Don José reveals he is Carmen's lover, draws his knife and challenges Escamillo to fight. The toreador is about to be overpowered in the

una vita libera, senza doveri, senza caserme, senza ufficiali. Il giovane rifiuta di disertare e dà il suo addio a Carmen quando entra il tenente Zuniga che sprezzante ordina al sottufficiale di togliersi di mezzo e di rientrare in caserma. José, ferito nell'orgoglio, disobbedisce; corrono gli insulti e i due si battono in duello. Si precipitano in soccorso di José il Dancairo, il Remendado e gli altri contrabbandieri che, cogliendo l'occasione propizia, minacciano con la pistola Zuniga e lo tengono in ostaggio. Obbligato dalle circostanze, a José non resta che fuggire con Carmen.

Atto terzo
Sito pittoresco e selvaggio fra le montagne.
Nell'oscurità della notte i contrabbandieri attendono il momento opportuno per fare passare le loro merci. Don José pensa con tristezza alla vecchia madre lontana che lo considera ancora un uomo onesto: una confessione di "perbenismo" che infastidisce Carmen, la quale già annoiata di lui, lo esorta ad andarsene, visto che è negato a quella vita libera e avventurosa. Poi, con Frasquita e Mercedes, Carmen interroga le carte sul proprio destino e il responso è un presagio sinistro di morte. Intanto il Remendado annuncia che la strada è libera dai doganieri e tutta la compagnia si mette in cammino, seguita a distanza da José, che sorveglia il passo. Giunge fin lassù, impaurita per il silenzio e la solitudine, Micaela, venuta a cercare il fidanzato per riportarlo a casa, al capezzale della madre che sta per morire. Un colpo di fucile, sparato lontano da Don José contro un'ombra che ha visto muoversi fra le rocce, spaventa la ragazza, che si ritrae in un nascondiglio. L'ombra era quella di Escamillo che, lamentandosi scherzosamente per la brutta accoglienza, si presenta con cordialità a Don José, lusingato a sua volta di conoscere il famoso "espada". Il quale gli confida di essere in cerca di una bella gitana, di nome Carmen, innamorata un tempo di un giovane dragone diventato disertore per lei, di cui si è presto stancata. José rivela di essere lui l'amante di Carmen e, facendo scattare la *navaja* invita il rivale a battersi. Nel duello rusticano Escamillo sta per essere sopraffatto quando sopraggiungono Carmen e compagni che dividono i due contendenti. Dopo aver invitato, riconoscente, tutta la compagnia alla prossima corrida nell'arena di Siviglia, Escamillo si allontana mentre lo sguardo di Carmen lo segue pieno di ammirazione e di desiderio. Il Remendado scopre intanto, nel nascondiglio, Micaela che

implora il fidanzato di riprendere la vita onesta di un tempo e di ritornare a casa dove sua madre, gravemente ammalata, vuole rivederlo prima di morire. Angosciato dalla notizia, José decide di seguire Micaela ma avverte minacciosamente Carmen, la quale lo fissa provocatoria, che ben presto si incontreranno nuovamente.

Atto quarto
Siviglia, la "plaza de toros".
La tradizionale parata della corrida entra in arena fra una folla festante. Chiude il corteo Escamillo, accompagnato da Carmen, alla quale rivolge, prima di affrontare la prova, tenere espressioni d'amore. Mentre la piazza va spopolandosi, Frasquita e Mercedes, che hanno visto aggirarsi lì intorno Don José con fare circospetto, mettono in guardia Carmen e la esortano ad andarsene. Ma Carmen decide di affrontarlo. José compare poco dopo, miseramente vestito, lo sguardo allucinato, e implora l'amante di ritornare con lui: farà tutto ciò che lei vorrà, diventerà un fuorilegge, saprà affrontare una vita libera e avventurosa dovunque lei deciderà di andare. Gelida, sprezzante, Carmen gli dice di non amarlo più, ogni implorazione è inutile, ella è nata libera e morirà libera. Dall'arena giungono grida di entusiasmo per la vittoria di Escamillo: mentre Carmen fa per avviarsi esultante verso l'ingresso, José le sbarra minacciosamente il passo, estraendo la *navaja*. Carmen non cede, lo affronta con fierezza, gridandogli che ama e amerà sempre Escamillo, dovesse costarle la vita. Invano José torna a supplicarla con accenti disperati: sfilandosi dal dito l'anello che lui un giorno le aveva donato, Carmen lo getta a terra con scherno e fa per passare. È la fine: accecato dalla gelosia e dalla rabbia, José le pianta il coltello nel cuore. Poi si getta sul corpo dell'amata, invocando il suo nome.

(a cura di Pier Maria Paoletti)

rustic duel, but Carmen and the smugglers return to separate them. A thankful Escamillo invites them all to the bullfight at Seville and walks away, followed by Carmen's gaze of admiration and desire. Meanwhile, Micaela has been discovered in her hiding place by Remendado. She begs her sweetheart, Don José, to resume his honest life and return home, where his mother is dying and asks to see him for the last time. Distraught, Don José decides to follow Micaela, threatening a spiteful Carmen that they will meet again.

Act IV
The bullfight arena in Seville.
The traditional procession of the toreadors is cheered by the crowd on their way to the arena. Closing the procession, Escamillo arrives on Carmen's arm: they express their mutual love before he confronts the bull. As the crowd leaves the square for the arena, Frasquita and Mercedes warn Carmen that Don José is lurking around. They urge her to leave, but Carmen decides to face him. José soon appears, poorly dressed and wild-eyed; he pleads for Carmen to return to him, and he will do whatever she wants: he will become an outlaw and accept her free, adventurous life wherever she decides to go. Cold and scornful, Carmen explains she no longer loves him, and all his pleas are useless: free she was born and free she will die. Cheers are heard from the arena celebrating Escamillo's victory, but as Carmen takes a step towards the main entrance of the ring, Don José bars her way with a knife in his hand. She does not give in and bravely confronts him, saying she loves and will always love Escamillo, should it cost her her life. As José pleads again, more desperately, Carmen scornfully takes off the ring he gave her, throws it down, and heads for the arena. That's the end of it: now blind with fury and jealousy, José stabs her to death, then throws himself upon her dead body and calls her name.

(edited by Pier Maria Paoletti)



Carmen

A un passo dal successo

di Luca Baccolini

Per tutta la sua breve esistenza, conclusa nel 1875 prima dei 37 anni, Georges Bizet fu una contraddizione vivente. Segnato da un talento precoce, assaporò sempre il successo prima di poterne incassarne i dividendi. Persino la sua fine si tinse di beffa: un banalissimo bagno nella Senna a Bougival, la febbre reumatica, gli spasmi mortali. Un epilogo fatale o cercato? Su questo nemmeno la famiglia riuscì a fare chiarezza, arrivando a occultare anche le ultime lettere che Bizet aveva scritto alla prima interprete di Carmen, il mezzosoprano Celestine Galli Marié, sua probabile amante. L'immortale creatore dell'unico personaggio operistico femminile in grado di rivaleggiare in popolarità con Violetta Valéry aveva tutto per consacrarsi *dominus* della musica francese del suo secolo. Nel 1857, già autore di quel miracolo di grazia e vitalità che è la Sinfonia in do maggiore, vinse il *Prix de Rome*, il più ambito premio dell'epoca, consistente in una borsa di studio quinquennale, una residenza pagata a Roma, contatti assicurati con il bel mondo e persino l'esenzione dall'obbligo militare: un passepartout per ambire a qualsiasi professione nel mondo della musica. Bizet aveva raggiunto il sogno di tutti i compositori francesi a nemmeno vent'anni. Ravel avrebbe tentato cinque volte quella stessa strada e per cinque volte sarebbe stato respinto dalla giuria del *Prix*. La facilità con cui Bizet trasformava la materia che toccava aveva qualcosa di raro. Poteva diventare tutto, pure concertista, come gli preconizzarono Franz Liszt e Gioachino Rossini, che lo raccomandò anche al librettista Felice Romani. Che cosa portò allora l'autore dell'*Arlésienne*, dei *Pescatori di perle*, di *Djamileh*, de *La bella fanciulla di Perth* a giocare tutto con *Carmen*, in una resa dei conti estrema con se stesso e col pubblico parigino? La mattina del 3 marzo 1875, a poche ore dal debutto della sua ultima opera, fu pubblicato l'annuncio della sua nomina a Cavaliere della Legion d'Onore. Per chi conosceva Bizet, quello era un sintomo del disastro cui stava per andare incontro. E, infatti, la sera stessa, all'Opéra-Comique, il pubblico accolse *Carmen* nel peggiore dei modi: non con lo scandalo che gli avrebbe garantito perlomeno una certa popolarità, ma con

Carmen

One step away from success

During his brief existence, cut short in 1875 before he turned 37, Georges Bizet was a living contradiction. Endowed with a precocious talent, Bizet always relished success without collecting the dividends. Even his death tastes like mockery: an ordinary swim the Seine at Bougival, a sudden rheumatic fever, pain and a fatal attack. Was it a tragic fatality or a sought-after epilogue? Even his family could not shed light on the circumstances of his death, and went to so far as to withhold the letters he had sent to his first Carmen, the mezzo-soprano Celestine Galli Marié, with whom he was believed to have an affair. However, as the immortal creator of the one female character that could match opera's best-loved heroine, Violetta Valéry, Bizet had all he needed to be considered the *dominus* of XIX century French music. In 1857, after authoring a miracle of grace and quality like the *Symphony in C*, he was awarded the *Prix de Rome*, the most coveted prize of the time, consisting in a financial grant for five years, a funded residence in Rome, contacts with the high society and even discharge from the army: with this passe-partout, he could well aspire to any profession in the music world. Before turning 20, Bizet had achieved the dream of all French composers: Ravel later made five attempts to win the *Prix*, and for five times he failed before the jury. Bizet's great facility in transforming everything he touched had something rare about it. He could have become everything, even an outstanding performer, as predicted by Franz Liszt and Gioachino Rossini. The last one

even recommended him to the librettist Felice Romani. What was it, then, that led the author of *Arlésienne*, *The Pearl Fishers*, *Djamileh*, and *The Fair Maid of Perth* to risk everything on *Carmen* in an extreme showdown with himself and the Parisian audience?

On the morning of March 3, 1875, just a few hours before the début of his last opera, Bizet's appointment as a Chevalier of the Legion of Honour was announced: to those who knew Bizet, that was a symptom of the upcoming disaster. And indeed, that evening, at the Opéra-Comique, *Carmen* was met in the worst possible way: not by scandal, which at least would have granted it some popularity, but by a glacial welcome. This reaction was incomprehensible, and indeed a few in the audience had been intoxicated by the fresh novelty of its music. Among them was Friedrich Nietzsche, who avidly attended no fewer than twenty performances of the opera in 1888, a year before his mental breakdown. "This music seems perfect to me. It approaches lightly, supplely, politely. It is pleasant, it does not sweat", he wrote in *The Case of Wagner*, quoting the first principle of his own aesthetics: "What is good is light; whatever is divine moves on tender feet." Repudiating Wagner's "infinite melody", Nietzsche proposed his new musical aesthetics: "[*Carmen*] is rich. It is precise. It builds, organizes, finishes. Have more painful tragic accents ever been heard on the stage? Without counterfeit! I become a better human being when this Bizet speaks to me." But despite this, after the first five performances, the Opéra-Comique considered withdrawing the opera, even though they never did. Why? The sentinels of French popular taste had been alerted by the opera's outrageous love story featuring gypsies, smugglers, a defecting soldier and women of ill repute. In such a catalogue of outcasts, only Micaela could meet the approval of an audience which, especially in *that* theatre, was made up by the well-meaning middle class, a portion of society who went to the theatre to see their expectations confirmed, and not to be upset by the first instances of the Verismo opera style. The opera's realism was a punch in the face of France, a country that still had not recovered from the war it had badly

il gelo. Ed era la reazione più incomprensibile per una musica di tale freschezza, che iscrisse al partito degli entusiasti anche Friedrich Nietzsche, spettatore accanito per oltre venti repliche nel 1888, un anno prima del suo esaurimento psichico: "Questa musica mi sembra perfetta, si avvicina leggera, morbida, con cortesia, è amabile non fa sudare", scrive nel *Caso Wagner*, autocitandosi: "Il bene è leggero. Tutto ciò che è divino corre con piedi delicati". E proponendo, infine, in contrapposizione alla melodia infinita di Wagner, qui ripudiata, la sua nuova estetica musicale: "[*Carmen*] è ricca, è precisa, costruisce, organizza, porta a compimento. Si sono mai uditi sulle scene accenti tragici più dolorosi senza battere moneta falsa? Quando ascolto Bizet, divento un uomo migliore". Perché, allora, dopo appena cinque repliche l'Opéra-Comique pensò (pur non facendolo) di toglierla dal cartellone? Le sentinelle del gusto popolare francese erano state messe in allarme da quell'amore intriso di malaffare: zingari, contrabbandieri, un soldato che diserta e che scende a patti, donne di malaffare. Da tutto questo catalogo di reietti solo il personaggio di Micaela poteva ricevere l'approvazione di un pubblico che, soprattutto in quel teatro, era costituito dalla frangia benpensante della media borghesia, una fetta di società che andava in palco per veder confermate le proprie aspettative, non per scontrarsi con la prima avvisaglia verista del teatro musicale. Un pugno di realismo tirato in faccia a una Francia ancora stordita dalla guerra (stra)persa contro la Prussia meno di quattro anni prima, ancora abituata a vicende amorose convenzionali, in cui buoni e cattivi si collocavano subito nelle loro rispettive posizioni. In *Carmen* tutto questo non avviene: prima di tutto a causa della protagonista che, come un Don Giovanni femminile, vive nel suo schema di valori avulso dalla realtà, senza compromessi, con una serenità e una lucidità quasi soprannaturali; e in secondo luogo per il carnefice Don José, maschio mediterraneo attaccato alla gonnina materna e alle vanità da paesello, ma in fondo debole, incapace di trovare una sintesi e quindi destinato a uccidere ciò che non è stato in grado di capire. Bizet sceglie per loro un ambiente "iberizzato" (pur non essendo mai andato in Spagna, proprio come Verdi non era mai stato in Egitto) ritagliandosi così un più ampio perimetro di libertà espressiva rispetto all'ambientazione francese. Ciononostante anche questo escamotage si rivelò insufficiente a evitare la sconfitta. Alla replica numero 33, il 3 giugno 1875, Bizet morì senza vedere consacrato il suo

capolavoro. Gli sarebbe bastato sopravvivere almeno altri quattro mesi per sapere che, a Vienna, lo attendeva quel trionfo che poi inesorabilmente si estese all'Europa e al mondo.

lost to Prussia less than four years earlier. A country still accustomed to conventional love stories, where the good guys and the bad guys were clearly in their place. None of this happens in *Carmen*: first of all because of the protagonist, a female Don Giovanni with her own set of values, divorced from reality and uncompromising; a woman whose serenity and clear-headedness are almost supernatural. And secondly because of Don José, her tormentor, a Mediterranean male still hanging on to Mom's skirt and his small-town values, but essentially weak, unable to find his balance and thus doomed to destroy what he cannot understand. For them, Bizet chose a Spanish setting, even though he had never been to Spain—just like Verdi had never been to Egypt. In so doing, he carved out for himself more freedom of expression than he could have had with any French setting. But this trick proved insufficient to avoid the flop. Bizet died on 3 June, 1875, the day after the opera's 33rd performance, before his masterpiece was recognised as such. Had he lived a mere four more months, he would have known a great success in Vienna—a triumph that began the opera's rapid ascent towards European and worldwide fame.



Hossam Dirar

di Isolda Fabregat



Nato al Cairo nel 1978 ma residente a Barcellona dal 2014, vanta una laurea in Graphic design conseguita presso la Facoltà di Belle Arti della Helwan University del Cairo. Inizia a dipingere nel 2008, ma è solo nel 2011, in seguito alla rivoluzione egiziana, che decide di dedicarsi alla pittura in modo esclusivo. I lunghi e frequenti viaggi in giro per l'Europa, dove visita musei e gallerie

d'arte, esercitano su di lui un'influenza decisiva. A Vienna, per esempio, ammira per la prima volta le opere di Gustav Klimt ed Egon Schiele, riferimenti-chiave per il suo attuale lavoro. Nel 2016 riprende a studiare frequentando un master in Arte Sonora presso l'Università di Barcellona.

Hossam si considera comunque un autodidatta dedito alla continua sperimentazione di tecniche sempre nuove. La sua pittura tradisce un vivo interesse per la storia (araba, arabo-andalusa e dell'Antico Egitto), che spesso gli fornisce spunti e soggetti per le sue tele. Oltre i frequenti viaggi in Europa e in Egitto, fonte di ispirazione è per lui il confronto tra le diverse culture.

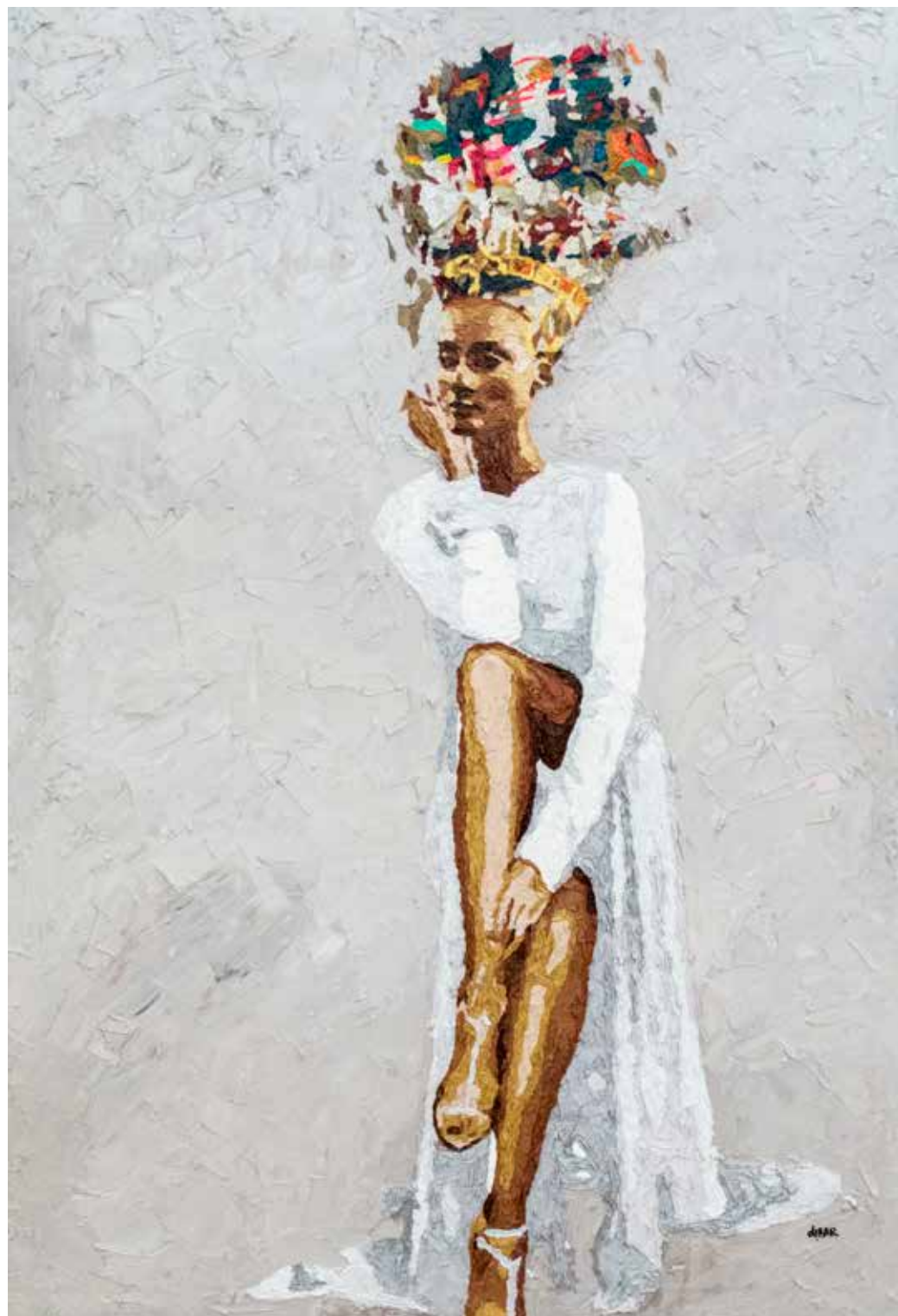
Le sue opere, a metà strada tra il figurativo e l'astratto, sono lo strumento principe della sua espressività e la sua fama si deve ai grandi dipinti a olio su tela, una pittura materica in cui si accumulano densi strati di colore. Ma quella di Hossam è un'arte multidisciplinare, che si esprime soprattutto su questioni di identità culturale e diritti delle donne tramite mezzi diversi come pittura, video, suoni e installazioni artistiche.

Hossam Dirar (born in 1978 in Cairo, Egypt) is an Egyptian artist who has been based in Barcelona, since 2014. He obtained a BA and learnt graphic design from the Fine Art Faculty of Applied Arts, Helwan University, Cairo. Later, in 2008 he started to paint, then in 2011 as a result of the Egyptian Revolution, he decided to focus solely on his art. During this time, he travelled around Europe visiting art galleries and museums all of which significantly influenced him. For instance, in Vienna he saw for the first time the works of Gustav Klimt and Egon Schiele, which are references for his present artworks. In 2016, he went on to study a Masters in Sound Art at the University of Barcelona.

Hossam is a self-taught artist who is continuously experimenting with new techniques. Also, he has a particular interest in Arabic, Al-Andalus (Spain) and Ancient Egyptian history; which is currently his main subject of his paintings. In addition, from these travels around Europe and Egypt he has gained inspiration and learnt about the difference between both cultures.

His works which are between figurative and abstract is considered by him to be the best way to express his ideas. He is better known for his works on large-scale oil canvas, in which he applies layers and layers of oil paint creating a great texture. However, he is actually a multi-disciplinary artist, whose main topics are questions of cultural identity and women's rights. He expresses himself through different media, such as; painting, video, sound, and installation art.



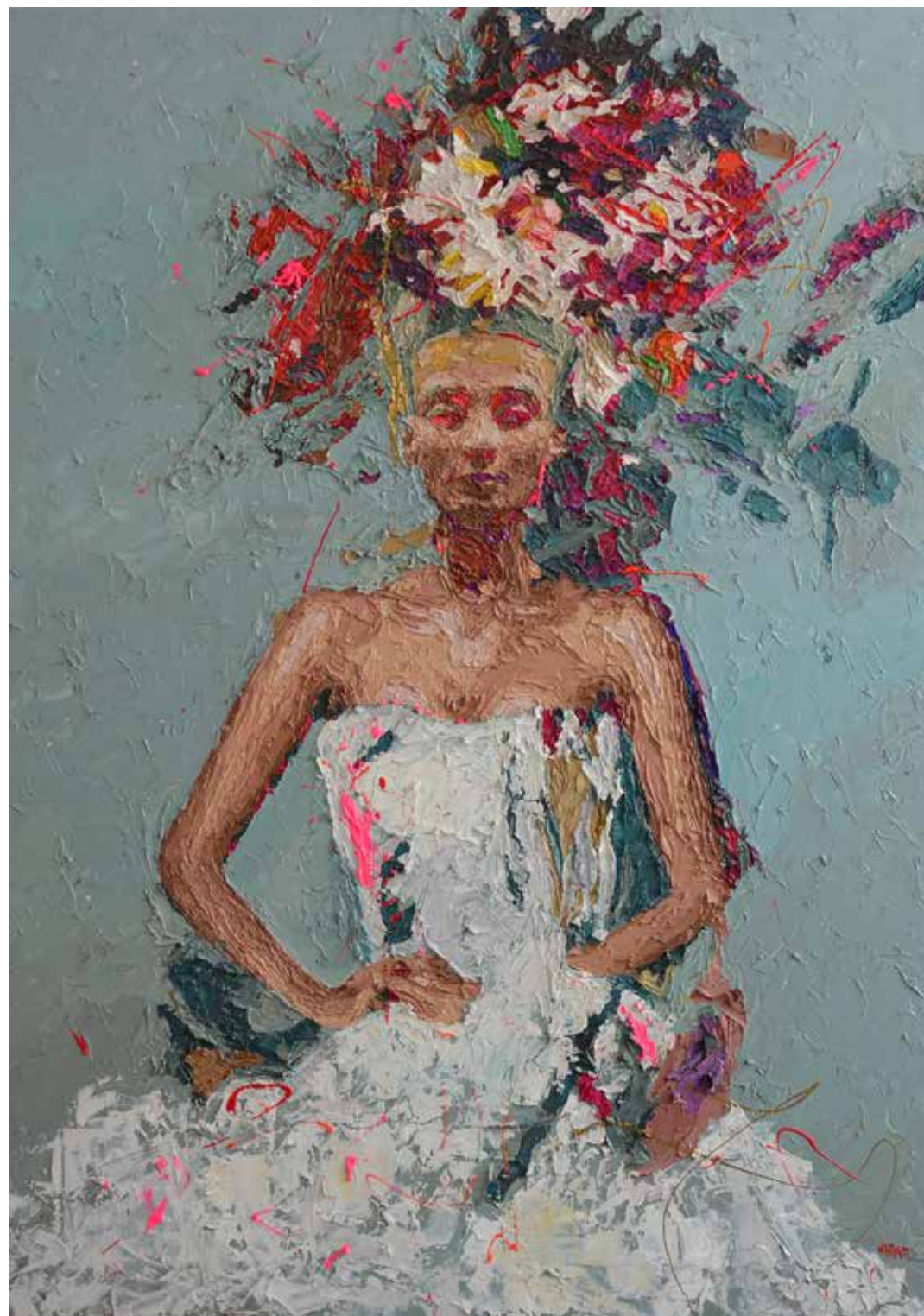


Nefertiti

di Hossam Dirar

Credo fermamente che i personaggi femminili dovrebbero esprimere un bisogno di emancipazione e libertà. Ecco perché, in questa serie di dipinti, intendo richiamare l'attenzione su una donna unica, un personaggio storico che merita di essere compreso a fondo e addirittura preso a modello per il presente. Nefertiti era una donna di grande bellezza, intelligenza e potenza, una regina che sconvolse il mondo dell'Antico Egitto. Sposò Akhenaton, lo sostenne sempre, e lo affiancò nella rivoluzione religiosa che imponeva il culto di un dio unico. L'energia di questa donna mi ha affascinato e ispirato, e ho visto in lei un simbolo del femminismo, una donna che, con grande forza e intuizione, è stata capace di cambiare il mondo. Dopo averne studiato a fondo la vita e le azioni, ho sentito il desiderio di raffigurarla, di "costruire" sulla sua figura, creando una nuova donna carismatica e attiva, in futuro capace di prendere il potere. Scopo dei miei dipinti è mostrare al pubblico quanto le donne dell'Antico Egitto fossero rispettate e tenute in alta considerazione. I miei dipinti a soggetto storico si rifanno all'avanzatissima eredità culturale tramandataci dal passato, ma rivelano messaggi politici di enorme importanza e valore per il presente.

I strongly believe that female characters should express the need for emancipation and freedom. That's why in this series of paintings I want to point out a unique woman in history and how we can understand and take her as an example today. Nefertiti was a woman of great beauty, intelligence, and power and a queen who shocked the Egyptian world. She married Akhenaton and she always supported and helped him in the foundation of a revolutionary religion, venerating only one god. I was fascinated and inspired by this powerful woman, seeing her as a symbol of feminism. In fact, with her power and vision, she was able to change the world. After studying her life and actions in history, I started to feel the will to represent her and build upon her figure, creating a new charismatic and active woman that may take power in the future. Now, throughout my paintings, I want to let people know how women were well considered and respected in Ancient Egypt. In my historical paintings, important political messages can be discovered by referring to the highly developed culture and heritage that remains.







Corpo a corpo

I giovani artisti dell'Accademia svelano lo spazio nascosto del teatro

a cura di Maria Rita Bentini e Nicola Cucchiaro, da un'idea di Cristina Mazzavillani Muti

I giovani artisti dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna entrano a sorpresa negli spazi del Teatro Alighieri e contaminano il palcoscenico della Trilogia d'Autunno con la loro creatività. Le opere plastiche e pittoriche che hanno preso vita nel laboratorio alchemico del prof. Nicola Cucchiaro in Accademia si misurano in un inedito "corpo a corpo" con l'anatomia del teatro. Prima di tutto in scena, presentando un'opera nell'opera, con grandi sculture che si inseriscono nella visionaria scenografia di *Norma* e *Aida*, per poi apparire in spazi solitamente invisibili al pubblico perché lontani dai riflettori, ambienti pressoché inesplorati eppure densi di significato nella complessa architettura del luogo-teatro. Le opere di Anna Agati, Antonluca Cavicchia, Luca Cavicchi, Giovanni Delvecchio, Matteo Drudi, Manuela Flamigni, Rebecca Fornaciari, Daniela Guzzinati, Lia Maggioli, Andrea Mandalari, Jessica Mascia, Aleksandra Miteva, Silvia Pasi, Lorenzo Scarpellini, Arianna Zama, Yuyu Zhao esplorano il tema del corpo, conducendo lo spettatore di visione in visione, in un'esperienza antropomorfa tra memoria, ossessione, fantastica ricreazione. Nell'antropologia contemporanea il corpo ha perduto l'intatta bellezza delle forme e dell'anima insita nella cultura classica e nei tanti rinascimenti che si sono avvicendati fino a toccare il xx secolo, eppure nell'immaginario di questi giovani artisti il corpo resta al centro, indagato, interpretato, interrogato. Appaiono forme inquiete ma vitali, percorse da energie naturali che le animano. Frammenti e relitti che contengono l'eco di un qualche naufragio, oppure volti e maschere che custodiscono domande cariche di mistero sull'essere e sull'apparire.

È questa l'imperfetta anatomia che viene messa in luce nelle opere in mostra che, grazie a un allestimento mai prima sperimentato negli spazi interstiziali del teatro, creano all'Alighieri un percorso ambientale inedito e imprevedibile. Presenze tutte da scoprire tra le pieghe di un'altra, complessa anatomia, il teatro e la sua architettura nascosta, per rivelarne la bellezza segreta.

Body to Body

Young artists from the Fine Arts Academy unveil the theatre's hidden spaces

The young artists of the Ravenna Fine Arts Academy invade the spaces of the Alighieri Theatre to contaminate the stage of the Autumn Trilogy with their fresh creativity. The plastic and pictorial artworks created at the Academy, in the alchemical laboratory of Prof. Nicola Cucchiaro, will engage in an unprecedented "body-to-body confrontation" with the anatomy of the theatre. They will be displayed on stage as a "work within a work", with large sculptures featuring in the visionary sets of *Norma* and *Aida*, and then they will show up far from the spotlight, in spaces that are not usually open to the general public, unexplored yet full of meaning for the theatre's complex architecture.

The artworks by Anna Agati, Antonluca Cavicchia, Luca Cavicchi, Giovanni Delvecchio, Matteo Drudi, Manuela Flamigni, Rebecca Fornaciari, Daniela Guzzinati, Lia Maggioli, Andrea Mandalari, Jessica Mascia, Aleksandra Miteva, Silvia Pasi, Lorenzo Scarpellini, Arianna Zama, and Yuyu Zhao explore the theme of the body, leading the audience from vision to vision in an anthropomorphic experience where memory, obsession and fantastic recreation merge. In contemporary anthropology, the body has lost the intact beauty of the forms and soul that was inherent in classical culture and in the several different Renaissance movements that have followed one another until the twentieth century. Yet, in the imagination of these young artists, the body remains the centre of attention, to be investigated, interpreted or questioned. So here's where their uneasy but vital shapes emerge, animated by natural forms of energy. Fragments and wrecks containing the echo of some shipwreck; faces and masks hiding



In scena con *Norma* un'opera di Matteo Drudi (pagina a fianco), con *Aida* un'opera di Lorenzo Scarpellini (sopra); entrambe visibili nel Foyer del Teatro Alighieri nel periodo della Trilogia.

Al Laboratorio di Plastica Ornamentale e di Tecniche Plastiche contemporanee di Nicola Cucchiaro ha collaborato Luca Colomba.

Il coordinamento tecnico dell'allestimento è di Roberto Mazzavillani.

Fotografie di Zani-Casadio.

mysterious questions about being and appearing. This imperfect anatomy is brought to light in the artworks displayed, which, thanks to an unprecedented installation in the building's interstitial spaces, will trace a unique and unpredictable journey through the Alighieri Theatre. There will be much to be discovered in the folds of the theatre's complex anatomy, till its hidden architecture reveals its secret beauty. A work by Matteo Drudi (opposite page) will feature on stage for *Norma*; a work by Lorenzo Scarpellini (above) will feature in the set design of *Aida*; both will be displayed in the Foyer of the Alighieri Theatre while the Trilogy is scheduled.

Luca Colomba collaborated with Nicola Cucchiaro in his Workshop on Ornamental Plastic and Contemporary Plastic Techniques.

Technical coordination of installations by Roberto Mazzavillani. Photos by Zani-Casadio.

Gli artisti



Cristina Mazzavillani Muti

È nata e vive a Ravenna. Dopo i diplomi in pianoforte didattico e canto artistico al Conservatorio di Milano, debutta nel 1967 come protagonista dell’*Osteria di Marechiaro* di Paisiello diretta da Riccardo Muti, ma nel 1969 si sposa e lascia la carriera. Nel 1990 accetta l’invito della propria Città di mettere a frutto la propria esperienza culturale organizzando Ravenna Festival, di cui da allora presiede il comitato artistico, e nel cui ambito, dal 1997, si fa promotrice del progetto “Le vie dell’amicizia”. Dal 1995 si dedica a innovativi “laboratori” dedicati ai giovani nell’ambito dell’opera lirica.

Nel 2001, per Ravenna Festival, firma la regia de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, avvalendosi di un uso strutturale di quelle moderne tecnologie multimediali che diverranno tratto distintivo del suo stile. Del 2003 è la regia de *Il trovatore* di Verdi, mentre nel 2008 è la volta di *Traviata*. La trilogia “popolare” verdiana si completerà nel 2012 con un nuovo allestimento di *Rigoletto*: le tre opere riunite (che confluiranno nella creazione *Echi notturni di incanti verdiani*, a Roncole Verdi, Busseto) vengono rappresentate secondo un inedito modulo produttivo che permette di allestire ogni sera un’opera diversa sullo stesso palcoscenico. Così come accadrà l’anno successivo con la regia delle opere “shakespeariane” di Verdi – *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* – , nel 2017 di *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca* e nel 2018 di *Nabucco*, *Rigoletto* e *Otello*.

Nel 2007, con la regia dell’opera-video *Pietra di diaspro*, inizia la collaborazione con Adriano Guarnieri: seguiranno poi l’ideazione e la regia della cantata video-scenica *Tenebrae* (2010) e di *L’amor che move il sole e l’altre stelle* (2015).

Tra l’altro, firma il disegno registico de *L’ultima notte di Scolacium*, su musiche originali di Nicola Piovani (2014), nonché quello per *La bohème*, nell’ambito della Trilogia pucciniana di Ravenna Festival 2015.

Nel 2000 le viene conferito il Jerusalem Foundation Award e, nel 2005, dal Presidente della Repubblica Italiana riceve l’onorificenza di Grand’Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana.



She was born and lives in Ravenna. After the diplomas in piano and singing at

the Conservatory in Milan, she had her debut in 1967 in the lead role of Paisiello’s *Osteria di Marechiaro* under the baton of Riccardo Muti, but in 1969 she married and left her career. In 1990 she accepted the invitation of her own City to invest her cultural experience in the organisation of Ravenna Festival. Since then she has been presiding over its Artistic Direction and, within the Festival, she has been promoting the “Paths of Friendship” project since 1997.

Since 1995 she is also the promoter of innovative “workshops” for young opera artists. In 2001, within Ravenna Festival, she directed Bellini’s *I Capuleti e i Montecchi* with the extensive use of those ground-breaking multimedia technologies which would become the distinctive trait of her approach. In 2003 she signed Verdi’s *Trovatore*, while in 2008 she directed *La traviata*. The project of Verdi’s “popular” trilogy was completed in 2012 with the new staging of *Rigoletto*: the three operas (which would contribute to the creation *Echi notturni di incanti verdiani* at Roncole Verdi, Busseto) were staged according to an innovative formula that alternates a different opera every night on the same stage. The very same approach was applied to the next year’s operas she directed: Verdi’s “Shakespearean” works *Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*, in 2017 to *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Tosca*, and, in 2018 to *Nabucco*, *Rigoletto* and *Otello*. In 2007 she began her collaboration with Adriano Guarnieri with the direction of the video-opera *Pietra di diaspro*, followed by the creation and direction of the video-scenic cantata *Tenebrae* (2010) and *L’amor che move il sole e l’altre stelle* (2015). She also signed *L’ultima notte di Scolacium* on Nicola Piovani’s original score (2014). More recently she directed *Bohème* for the Trilogy dedicated to Giacomo Puccini for Ravenna Festival 2015.

In 2000 she was awarded the Jerusalem Foundation Award and in 2005 the President of the Italian Republic conferred her the highest national recognition of “Grand’Ufficiale al Merito”.



Born in Brescia and a disciple of tenor Mario Malagnini, Luca devoted himself to opera after

his extensive experience as an actor and director in drama and chamber music theatre, and his collaborations with Luca Ronconi, Marco Bellocchio, Umberto Orsini in all major Italian theatres. He graduated in Theatre Sciences from the Universities of Milan and Venice, and then obtained a PhD in Italian Studies on Renaissance Drama from the “La Sapienza” University in Rome. In 2011 he was awarded the Ubu Prize and the National Critics’ Award for his part in Brecht’s *Arturo Ui*. In 2015 he was awarded the “Luigi Pirandello” International Prize for his achievements in the drama field. He specialized in the performance of Brecht’s drama, singing music by Kurt Weill (*The Threepenny Opera*, *The Seven Deadly Sins*, *He Said Yes/He Said No*), Hans-Dieter Hosalla (*The Resistible Rise of Arturo Ui*), and Kurt Schwaen (*The Horatians and the Curiatians*). The list of his performances includes his actor’s or director’s roles in major national prose theatres and productions such as *Hamlet* by Shakespeare/Koltès (Teatro Stabile, Naples), Koltès’s *Triptych* (Teatro di Roma), Kafka’s *Metamorphosis* (ERT Emilia Romagna Teatro and Teatro Stabile di Brescia), Neil Simon at the Festival of Two Worlds in Spoleto, Pirandello at the Venice Biennale with Luca Ronconi, and Mann’s *Mephisto* at the Stabile of Brescia. In the musical field, he performed as the soloist in a number of concerts, melodramas and chamber productions, including: Haydn’s *Il mondo della luna*, Orff’s *Carmina Burana*, Lorca’s *Cantares populares*, Piazzolla’s *Maria de Buenos Aires*, Shakespeare/Prokof’ev’s *Romeo and Juliet*, Stravinsky’s *Histoire du soldat*, and Satie’s *Piège de Méduse*. Recently he was one of the finalists at the “Bazzini” and “Rubini” International Lyric Competitions, respectively in Montichiari and Romano di Lombardia, where he won the Special Prize for his role as Germont in *Traviata*. Luca acted and sung in the role of Silvio in the musical film *Pagliacci* directed by Marco Bellocchio (Special Event at the 73rd Venice International Film Festival). In the 2018-2019 season, he covered the role of Jago in a production of *Otello* directed by Cristina Mazzavillani Muti (Autumn Trilogy of the Ravenna Festival, and Lucca). He then sang as Enrico in Donizetti’s *Campanello* (Teatro Lirico, Cagliari), and as Count Almaviva in *The Marriage of Figaro* (Teatro Alighieri, Ravenna, for the Riccardo Muti Italian Opera Academy).

Luca Micheletti

Nato a Brescia, allievo del tenore Mario Malagnini, approda alla lirica dopo un lungo percorso come attore e regista nel teatro di prosa e nel teatro musicale da camera, che lo vede formarsi e collaborare, tra gli altri, con Luca Ronconi, Marco Bellocchio, Umberto Orsini, ed esibirsi nei più importanti teatri d’Italia. Parallelamente si laurea in Scienze del teatro (a Milano e a Venezia) e consegue un Dottorato di ricerca in Italianistica sul teatro rinascimentale (Università La Sapienza di Roma). Nel 2011 gli è stato assegnato il Premio Ubu per l’interpretazione nell’*Arturo Ui* di Brecht (anche Premio Nazionale della Critica). Mentre nel 2015 gli è stato conferito il Premio Internazionale “Luigi Pirandello” per meriti acquisiti in campo teatrale. Si specializza nel repertorio brechtiano cantando Kurt Weill (*L’opera da tre soldi*, *I sette peccati capitali dei piccolo-borghesi*, *Il consenziente e il dissenziente*), Hans-Dieter Hosalla (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*), Kurt Schwaen (*Gli Orazi e i Curiazi*). Alle decine di interpretazioni attoriali e registiche nei maggiori teatri di prosa nazionali – in produzioni quali *Amleto* di Shakespeare/Koltès al Teatro Stabile di Napoli, *Trittico* di Koltès al Teatro di Roma, *La metamorfosi* di Kafka per ERT Emilia Romagna Teatro e Teatro Stabile di Brescia, Neil Simon al Festival dei Due Mondi di Spoleto, Pirandello alla Biennale di Venezia con Luca Ronconi, *Mephisto* di Mann allo Stabile di Brescia – ha affiancato l’attività di solista in diversi concerti, melologhi e allestimenti cameristici, tra cui: *Il mondo della luna* di Haydn, *Carmina Burana* di Orff, *Cantares populares* di Lorca, *Maria de Buenos Aires* di Piazzolla, *Romeo e Giulietta* da Shakespeare/Prokof’ev, *Histoire du soldat* di Stravinskij, *Piège de Méduse* di Satie. Recentemente è risultato finalista ai concorsi lirici internazionali “Bazzini” di Montichiari e “Rubini” di Romano di Lombardia, dove si è aggiudicato il Premio Speciale per la partecipazione a *La traviata* nel ruolo di Germont. Ha recitato e cantato nel film musicale *Pagliacci* con la regia di Marco Bellocchio interpretando il ruolo di Silvio (Evento speciale alla 73^a Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia). Nel corso della stagione 2018-2019 ha interpretato Jago in *Otello* a Ravenna (nell’ambito della Trilogia d’autunno di Ravenna Festival) e Lucca per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. In seguito ha interpretato Enrico nel *Campanello* di Donizetti al Teatro Lirico di Cagliari e il Conte d’Almaviva nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Alighieri di Ravenna nell’ambito della Riccardo Muti Italian Opera Academy.

Alessandro Benigni



Alessandro completed his musical studies at the “Gioachino Rossini” Conservatory in Pesaro,

where he graduated in piano with honours in 1988. He also holds a diploma in conducting from the Royal Philharmonic Academy of Bologna. A teacher at the Osimo Academy of Opera Art since 1994, Alessandro has a vast experience in the field of opera: he has performed in concert and collaborated with such artists such as Juan Pons, Renato Bruson, Marcelo Álvarez, Giorgio Merighi, Gianfranco Cecchele, Valeria Esposito, Amarilli Nizza, Dimitra Theodossiou and Raina Kabaivanska. As a stage pianist and musical director, he has collaborated with several important Italian and foreign institutions and theatres, among which are Le Muse (Ancona), Verdi (Sassari), Regio (Parma), Comunale (Piacenza), Comunale (Ferrara), La Fenice (Venice), Alighieri (Ravenna), Teatro Principal (Palma de Mallorca), Campoamor Theatre (Oviedo) and the Savonlinna Opera Festival. From 1994 to 2004, he worked as a vocal coach for the Showa Music University in Tokyo, where he currently works at the Senzoku Music University. In 1996 he debuted as a conductor in Mozart’s *Krönungsmesse*. Since then, he has consistently been engaged in a number of Italian and foreign theatres conducting, among other things: a concert in Paris on the 200th anniversary of Spontini’s *Vestale*; Rossini’s *Barber of Seville* at the Minsk Bolshoi in Belarus; *La Cecchina* at the Teatro Verdi in Sassari; *Elisir d’amore*, *Don Giovanni*, and *The Marriage of Figaro* at the Maeda Hall Theatre in Tokyo; Giorgio Battistelli’s *Il medico dei pazzi* (Assistant conductor in the world première, Opéra National de Lorraine, Nancy); Respighi’s *King Enzo* and Giuseppe Balducci’s *Il noce di Benevento* (first Italian performance in modern times) at the Pergolesi-Spontini Festival in Jesi; *Traviata* at the Serbian National Theatre in Novi Sad, Serbia; and *Nabucco* at the Ravenna Festival and the Teatro Comunale in Ferrara. In May 2019 Alessandro debuted in the USA with a concert at the Cultural & Educational Foundation in New York.

Ha compiuto gli studi musicali al Conservatorio “Gioachino Rossini” di Pesaro, diplomandosi nel 1988 in pianoforte con il massimo dei voti e la lode. Ha poi conseguito il diploma in direzione d’orchestra alla Reale Accademia Filarmonica di Bologna. Dal 1994 è docente presso l’Accademia d’arte lirica di Osimo. Vanta una grande esperienza in campo operistico e si è esibito in concerto o in collaborazioni teatrali con artisti come Juan Pons, Renato Bruson, Marcelo Álvarez, Giorgio Merighi, Gianfranco Cecchele, Valeria Esposito, Amarilli Nizza, Dimitra Theodossiou e Raina Kabaivanska. Come pianista e direttore musicale di palcoscenico ha collaborato con importanti istituzioni e teatri italiani ed esteri, quali Le Muse di Ancona, Verdi di Sassari, Regio di Parma, Comunale di Piacenza, Comunale di Ferrara, La Fenice di Venezia, Alighieri di Ravenna, Teatro Principal di Palma de Mallorca, Teatro Campoamor di Oviedo e Savonlinna Opera Festival. Dal 1994 al 2004 ha collaborato con l’Università musicale Showa di Tokyo in qualità di preparatore musicale delle opere liriche e attualmente, sempre nella capitale giapponese, collabora con l’Università musicale Senzoku. Nel 1996 ha debuttato come direttore d’orchestra nella *Krönungsmesse* di Mozart; da allora, in veste di direttore d’orchestra, è impegnato in concerti e opere liriche in numerosi teatri italiani e stranieri, dirigendo, tra l’altro, il Concerto a Parigi in occasione delle celebrazioni del duecentesimo anniversario della rappresentazione della *Vestale* di Spontini, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al Bolshoi di Minsk, *La Cecchina* al Verdi di Sassari, *Elisir d’amore*, *Don Giovanni*, *Nozze di Figaro* al Teatro Maeda Hall di Tokyo, *Il medico dei pazzi* di Giorgio Battistelli (in qualità di assistente del direttore d’orchestra alla prima esecuzione mondiale) all’Opéra National de Lorraine di Nancy, *Il Re Enzo* di Respighi e *Il noce di Benevento* di Giuseppe Balducci (prima esecuzione italiana in epoca moderna) al Festival Pergolesi-Spontini di Jesi, *La traviata* al Serbian National Theatre di Novi Sad (Serbia), *Nabucco* a Ravenna Festival e al Comunale di Ferrara. Lo scorso maggio ha debuttato negli Stati Uniti d’America in un concerto alla Cultural & Educational Foundation di New York.



Since graduating in Orchestra conducting from the “Luigi Cherubini” Conservatory in

Florence, Nicola Paszkowski has been active both in the symphonic and operatic fields, regularly cooperating with a number of orchestras and institutions in Italy and abroad.

From 2000 to 2012 he served as the teaching conductor of the Italian Youth Orchestra, with which he still collaborates. In 2009, he was invited by Riccardo Muti to conduct the Luigi Cherubini Youth Orchestra and the Italian Youth Orchestra at the Ravenna Festival.

In 2010 he was again at the helm of Cherubini for *Il trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti. His collaboration with the Ravenna Festival continued with more important productions, like Verdi’s “popular” trilogy (*Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*) in 2012, the “Verdi & Shakespeare” trilogy (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*) in 2013, *Bohème* within the 2015 Puccini Trilogy, and Verdi’s *Otello* in 2018. He featured in a number of important productions, in Italy and abroad: *Nabucco* at the Mariinsky Theatre in St. Petersburg with the Orchestra and Choir of the Rome Opera House; the concert at the Kissinger Summer International Music Festival (2012) with the “Arturo Toscanini” Philharmonic; the opening concert for the summer season of the Florence Opera House, with the orchestra of Maggio Musicale (2015); the concert for the 30th anniversary of the Royal Oman Symphony Orchestra (2015); *Turandot* at the Lyric Theatre - Sofia, where he was invited by Raina Kabaivanska (2016); *Bohème* in St. Petersburg for the 2^o “Elena Obrazcova” Festival (2017).

Besides his concert activity, Paszkowski teaches Orchestra practice at the “Guido Cantelli” Conservatory in Novara.

In 2018 he was invited to conduct *Falstaff* at the Showa University of Music in Tokyo, Japan, where he returned in September 2019 with *The Marriage of Figaro*.

Paszkowski is the Music Director of the “Solo Belcanto” Association (Montisi), and a member of the selection board of the Riccardo Muti Italian Opera Academy.

He is also the principal conductor of the Abruzzese Symphonic Orchestra, with which he has been engaged in an intense concert activity since 2018.

Nicola Paszkowski

Diplomatosi in direzione d’orchestra con il massimo dei voti al Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, è attivo sia in ambito sinfonico che nel teatro d’opera, collaborando con numerose orchestre e istituzioni in Italia e all’estero.

Dal 2000 al 2012 è direttore preparatore dell’Orchestra Giovanile Italiana, con la quale collabora ancora abitualmente. Su invito di Riccardo Muti, nel 2009 dirige l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini e la Giovanile Italiana a Ravenna Festival.

Nel 2010 è di nuovo alla guida della Cherubini per *Il trovatore*, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti. La collaborazione con Ravenna Festival prosegue con: la trilogia “popolare” di Verdi, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, nel 2012, la trilogia “Verdi & Shakespeare”, *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*, nel 2013, *La Bohème* nell’ambito della Trilogia pucciniana nel 2015 e l’*Otello* di Verdi nel 2018.

Tra le produzioni di maggior rilievo in Italia e all’estero a cui ha partecipato: *Nabucco* al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo con l’Orchestra e il Coro del Teatro dell’Opera di Roma, il concerto al Kissinger Sommer International Musikfestival (2012) con l’Orchestra Filarmonica Arturo Toscanini, l’inaugurazione della stagione estiva del Teatro dell’Opera di Firenze con l’Orchestra del Maggio Musicale (2015), il concerto per i trent’anni della Royal Oman Symphony Orchestra (2015), *Turandot* al Teatro Lirico di Sofia su invito di Raina Kabaivanska (2016), *La Bohème* a San Pietroburgo per il II Festival di Elena Obrazcova (2017).

All’attività concertistica affianca quella didattica come titolare della cattedra di esercitazioni orchestrali al Conservatorio “Guido Cantelli” di Novara.

Nel 2018 è invitato a dirigere *Falstaff* in Giappone presso la Showa University of Musc di Tokyo, dove torna nel 2019 per la direzione delle *Nozze di Figaro*.

È Direttore musicale dell’Associazione Solo Belcanto di Montisi e membro della commissione esaminatrice dell’Italian Opera Academy di Riccardo Muti.

Dal 2018 è Direttore principale dell’Orchestra Sinfonica Abruzzese, con la quale ha avviato un’intensa attività concertistica.

Vladimir Ovodok

Laureato nel 2009 all’Accademia di Musica della Bielorussia, studia pianoforte con Ludmila Schelomenzeva e direzione con Gennady Provatorov, Artista del popolo della Federazione Russa.

Nel 2010 consegue un dottorato di ricerca in Direzione d’orchestra presso la stessa Accademia, si perfeziona quindi presso il Dipartimento di Direzione operistica e sinfonica con Vyachaslav Volich, direttore dell’Accademia Nazionale del Teatro Bolshoi d’Opera e Balletto di Minsk, e del Teatro Musicale Stanislavsky e Nemirovich-Danchenko di Mosca. Lavora per tre anni a Gomel (Bielorussia), ricoprendo i ruoli di Direttore artistico e primo Direttore d’orchestra della Filarmonica da camera locale.

Frequenta poi le masterclass di direttori come Vassily Sinaisky, Colin Metters e Alexander Alekseev. Inoltre, nel 2015, è ammesso all’Accademia dell’Opera Italiana di Riccardo Muti, a Ravenna, dove lavora con l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini assistendo alla produzione del *Falstaff* di Verdi. È inoltre salito sul podio di: Orchestra Sinfonica della Filarmonica di Mosca, Orchestra Sinfonica Statale lituana, Orchestra di Stato Savaria (Ungheria), Orchestra Sinfonica della Filarmonica Nazionale di Bielorussia e Filarmonica Bielorussa.

Ha collaborato inoltre con orchestre quali la Filarmonica di Mosca, l’Orchestra Sinfonica Lituana, l’Orchestra Sinfonica di Savaria e con il Teatro Musicale “Gallery” di Minsk.

Nel 2017, nell’ambito della Trilogia d’autunno di Ravenna Festival, ha diretto *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca*.

Attualmente è assistente del Direttore artistico dell’Accademia Nazionale del Teatro Bolshoi d’Opera e Balletto di Minsk, Direttore dell’Orchestra Sinfonica della Televisione e Radio Bielorussa e insegna all’Accademia di Musica della Bielorussia, dove è anche direttore dell’Orchestra sinfonica dell’Opera Studio.



Vladimir Ovodok graduated in 2009 from the Belarusian State Academy of

Music, where he studied the piano with Ludmila Schelomenzeva and conducting with the People’s Artist of the Russian Federation, Gennady Provatorov.

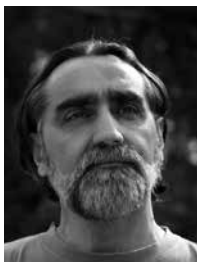
After obtaining a PhD in Conducting from the same Academy in 2010, he continued studying at the Opera and Symphony Conducting department under Vyachaslav Volich, the conductor of the National Academic Grand Opera and Ballet Theatre of Minsk, and of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre. He spent three years in Gomel (Belarus), as the Artistic Director and Chief Conductor of the local Philharmonic chamber orchestra. He then joined the masterclasses of such conductors as Vassily Sinaisky, Colin Metters and Alexander Alekseev. In addition, Vladimir was admitted to Riccardo Muti’s Italian Opera Academy, where he worked with the ‘Luigi Cherubini’ Youth Orchestra and assisted Riccardo Muti in the production of Verdi’s *Falstaff* (Ravenna, Italy, 2015).

He has conducted the Moscow Philharmonic Symphony Orchestra, the Lithuanian State Symphony Orchestra, the Savaria State Orchestra (Hungary), the National Philharmonic Symphony Orchestra of Belarus, and the Belarus Philharmonic.

Ovodok has also collaborated with the Moscow Philharmonic, the Lithuanian Symphony Orchestra, the Savaria Symphony Orchestra, and the “Gallery” Music Theatre in Minsk.

In 2017, for the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival, Ovodok conducted *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and *Tosca*.

At present he is the Assistant Art Director of the National Academic Grand Opera and Ballet Theatre of Minsk, the Conductor of the Symphony Orchestra of the Belarus TV and Radio, and a teacher at the Belarusian Music Academy, where he also conducts the Opera Studio Symphony Orchestra.



After completing his studies at the University of Bologna, Ezio Antonelli started working as a

graphic designer, illustrator, and photographer in animation films and TV programmes. The inspiration for Antonelli's scenic designs has always come from visual culture, and come alive in an integrated system of visuals, space and matter, but his short and intense working experience with Josef Svoboda, in 1992, was crucial in shaping his vision. Studying the great master's productions stimulated Antonelli to focus on optics, and to experiment with projected images and mirroring surfaces. In the '80s, his passion for the stage became predominant, and since then he has mainly worked as a set and visual designer. His collaboration with Compagnia Drammatico Vegetale, one of Italy's leading children's theatre and puppetry companies, started in 1983, while in 1991 he began working with Ravenna Teatro. As a set designer and visual designer, Ezio has featured in the production of operas, musicals, drama and ballet shows, collaborating with a number of Italian and foreign artists, companies and theatres. In 2009 he started a collaboration with Unità C1, a professional media workgroup, leader in virtual environments, which he directed for ten years. With them, his activity developed in the fields of video art and technology, creating projected and interactive sets for the stage and more. Some of his most complex projects are worth-mentioning here, like the set and video projections for *Darkmare* (one of the attractions of the Cinecittà World theme park), the architectural video-mapping show *Divina Bellezza - Dreaming Siena*, and the interactive installations for Santa Maria della Scala and Accademia Chigiana in Siena. The list of Ezio's recent theatrical productions (2018-2019) includes: the set and visual design for Umberto Giordano's *Andrea Chénier*, featuring Andrea Bocelli; several collaborations with Plácido Domingo, and Mozart's *Don Giovanni* at the Verona Philharmonic Theatre. Antonelli's collaboration with the Ravenna Festival and the Alighieri Theatre is especially fruitful: *Don Chisciotte* (1994), *Orpheus Pulcinella* (1996), *Cavalli's Ercole amante* (1996), *Renardo la volpe* (1997), *Auletta's La locandiera* (1997), *La foresta incantata* (1999), *I Capuleti e i Montecchi* (2001), *Britten's Little Sweep* (2003), *Prossimi al cielo* (2004), *La pietra di diaspro* (2007), *La persa* (2008), *Tenebrae* (2010), *Otello*, *Macbeth*, *Falstaff* (2013), *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (2015).

Ezio Antonelli

Terminati gli studi presso l'Università di Bologna (DAMS), svolge attività professionale come grafico e illustratore, si occupa di fotografia, disegni e immagini per film animati e programmi televisivi. Da sempre opera applicando la cultura dell'immagine visiva alla scena, integrandola alla sua fisicità, alla materia e allo spazio: fondamentale è stato in questo senso il breve ma determinante incontro con Josef Svoboda nel 1992. L'analisi delle produzioni scenografiche del grande maestro stimola i suoi studi sull'ottica, l'applicazione dell'immagine proiettata e delle materie specchianti. Dagli anni Ottanta, prevale così la passione per l'attività teatrale, in particolare quella di scenografo e visual designer. Dal 1983 opera stabilmente con la Compagnia Drammatico Vegetale, formazione storica italiana che opera nel teatro di figura e per ragazzi, e con essa dal 1991 in Ravenna Teatro.

Parallelamente, come scenografo e visual designer, ha partecipato a produzioni di opere liriche, musicali, di prosa e balletto, collaborando con artisti, compagnie e teatri italiani ed esteri. Dal 2009 inizia la collaborazione con Unità C1, gruppo di professionisti dell'immagine virtuale, del quale è Art Director per i successivi dieci anni. Sviluppa quindi un'intensa attività nel campo delle videoproiezioni, con scenografie proiettate, interattive, non solo applicate al teatro. Esperienze complesse sono la realizzazione della scena e videoproiezioni per l'attrazione *Darkmare* per il parco tematico Cinecittà World, lo spettacolo in video mapping architettuale *Divina Bellezza - Dreaming Siena* e le installazioni interattive per Santa Maria della Scala e Accademia Chigiana a Siena.

Tra le produzioni teatrali della scorsa stagione si segnalano il set e visual design per *Andrea Chénier* di Giordano, con Andrea Bocelli al Teatro del Silenzio di Lajatico, e per *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Filarmonico di Verona, varie collaborazioni con Plácido Domingo (Royal Opera House di Muscat, Théâtre Antique d'Orange, Arena di Verona, Terme di Caracalla, Opera di Roma). Particolarmente ricca la collaborazione con Ravenna Festival e il Teatro Alighieri: *Don Chisciotte* (1994), *Orpheus Pulcinella* (1996), *Ercole amante* di Cavalli (1996), *Renardo la volpe* (1997), *La locandiera* di Auletta (1997), *La foresta incantata* (1999), *I Capuleti e i Montecchi* (2001), *Il piccolo spazzacamino* di Britten (2003), *Prossimi al cielo* (2004), *La pietra di diaspro* (2007), *La persa* (2008), *Tenebrae* (2010), *Otello*, *Macbeth*, *Falstaff* (2013), *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (2015).

Vincent Longuemare

Nato in Normandia, dopo studi storici e teatrali a Rouen e a Parigi, nel 1983 è ammesso alla sezione teatrale dell'Institut National Supérieur des Arts a Bruxelles. Si forma inoltre con registi quali Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berutti. Titolare di una borsa di studio del Ministero della Cultura francese nel 1987, collabora a più riprese come assistente alla regia con Robert Altman e prosegue la sua formazione tecnica all'Opéra de la Monnaie-De Munt di Bruxelles. Nel 1987 entra a far parte dell'Atelier Théâtral de Louvain La Neuve diretto da Armand Delcampe, dove lavora con Josef Svoboda. Collabora inoltre come disegnatore con giovani registi o autori quali Xavier Lukomsky e Leila Nabulsi, e sceglie risolutamente le vie di un teatro e di una danza contemporanei: collabora con il Théâtre Varia, L'Atelier St. Anne, la Compagnie José Besprosvany e, regolarmente, con il Kunsten Festival des Arts di Bruxelles. Nel 1992 si unisce alla compagnia di Thierry Salmon con cui approda in Italia, dove si trasferirà definitivamente nel 1999. Stabilisce collaborazioni di lunga durata con La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, Déjà-Donné, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti, e il Teatro Kismet. Si interessa anche di illuminazione architettuale e di formazione redigendo un proprio manuale sviluppato in corsi tra Ravenna, Napoli/Scampia e Praga. In campo operistico, ha collaborato tra gli altri con Daniele Abbado, Mietta Corli e con Cristina Mazzavillani Muti. Per lei, nell'ambito di Ravenna Festival, ha curato le luci di *Tenebrae e L'amor che move il sole e l'altre stelle* (di Adriano Guarnieri, 2010 e 2015). Ma anche per la trilogia "popolare" di Verdi (2012); per quella "Verdi & Shakespeare" (2013) e ancora per *Falstaff* diretto da Riccardo Muti (2015), poi per *La bohème*, per *Mimi è una civetta* (tratto da *Bohème*) con la regia di Greg Ganakas, per *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca* (nel 2017) e *Nabucco*, *Rigoletto*, *Otello* (2018), per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Ancora a Ravenna Festival, ha disegnato le luci per *Sancta Susanna* (regia di Chiara Muti) e per *Nobilissima visione* (coreografia di Micha van Hoëcke) entrambe dirette da Muti. Sempre per la regia di Chiara Muti, ha firmato le luci di *Dido and Aenas* (Caracalla, 2013), *Manon Lescaut* (Opera di Roma, 2014), *Nozze di Figaro* (2016). Nel 2007 ha vinto il Premio Speciale Ubu per le luci.



Born in Normandy, Longuemare took history and theatre studies in Rouen and Paris. In

1983 he was admitted to the theatre section of the Institut National Supérieur des Arts, Brussels. He participated in a number of workshops with such directors as Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berrutti. As the holder of a scholarship from the French Ministry of Culture, in 1987 he repeatedly worked as an assistant director to Robert Altman. He then continued his technical training at Opéra de la Monnaie-De Munt, Brussels. In 1987 he joined the Atelier Théâtral de Louvain La Neuve, directed by Armand Delcampe, where he regularly collaborated with Josef Svoboda. After working as a designer with such young film-makers and authors as Xavier Lukomsky and Leila Nabulsi, Longuemare decided to dedicate himself to contemporary theatre and dance: he collaborated with Théâtre Varia, L'Atelier St-Anne, and Compagnie José Besprosvany. He also started a regular collaboration with the Kunsten Festival des Arts Brussels. After joining the company of Thierry Salmon in 1992, where he established long-lasting collaborations with La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, Déjà-Donné, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti and Teatro Kismet. His interests widened to include architectural lighting and education, and the experience with his classes in Ravenna, Naples/Scampia and Prague is narrated in a handbook. He has collaborated with Daniele Abbado, Mietta Corli and Cristina Mazzavillani Muti, with whom he designed the lights for the Ravenna Festival productions of Adriano Guarnieri's *Tenebrae* and *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (respectively in 2010 and 2015). Also for the direction of Cristina Muti, Vincent featured as the light designer for Verdi's "popular" trilogy (2012) and the "Verdi & Shakespeare" trilogy (2013). His lights were also featured in Riccardo Muti's *Falstaff* (2015), in *Bohème*, in *Mimi è una civetta* (directed by Greg Ganakas), in *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and *Tosca* (2017), and in *Nabucco*, *Rigoletto*, *Otello* (2018), directed by Cristina Mazzavillani Muti. Among his other Ravenna Festival productions we remember *Sancta Susanna* (directed by Chiara Muti), and *Nobilissima visione*, both under the baton of Riccardo Muti. Vincent also signed the light design of *Dido and Aenas* (Caracalla, 2013), *Manon Lescaut* (Rome Opera House, 2014), and *Le nozze di Figaro* (2016), all directed by Chiara Muti. In 2007 he won a Special Ubu Prize for light design.



Born in Cesena in 1970, Davide Broccoli began working for the theatre in 2004 as a projectionist

for *La Gioconda*, directed by Micha van Hoecke. He later provided video technical 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 created a new genre, the "architectural show", where Davide serves as the projections' artistic programmer: see for example their *Macbeth*, with projections on Castello dei Ronchi (Crevalcore); *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 Michelangelo's Sistine Chapel frescoes, Broccoli signed his first production as Assistant visual director. He covered the same role in the *Trovatore* directed by Cristina Mazzavillani Muti for the Ravenna Festival. More recently, he collaborated with Teatro Rendano, Cosenza, for Franco Battiato's virtual opera *Telesio*; with Teatro del Maggio Musicale Fiorentino for Leoš Janáček's *The Makropulos* case, directed by William Friedkin with scenes by Michael Curry; with Theater an der Wien for *Les contes d'Hoffmann*, once again with Friedkin and Curry, and with Wiener Festwochen for the re-staging of Luca Francesconi's Quartett, directed by Àlex Ollé (La Fura dels Baus) on behalf of La Scala. Back to the Ravenna Festival in 2013, he signed the visual design of *Macbeth* and *Falstaff*, both included in the "Verdi & Shakespeare" trilogy. This version of *Falstaff* was revived in 2015 under the baton of Riccardo Muti. He worked for the 2015 Autumn Trilogy (*Bohème*, directed by Cristina Muti, and *Mimi è una civetta*, directed by Greg Ganakas), then he returned for the 2017 Trilogy (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and *Tosca*) and once again in 2018 (*Nabucco* and *Rigoletto*).

Davide Broccoli

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 Crevalcore, *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 Paolo Miccichè sposa il Requiem verdiano agli affreschi michelangioleschi 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. Più recentemente ha collaborato, inoltre, 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 Janáček per la regia di William Friedkin e le scene di Michael Curry; con il Theater an der Wien all'allestimento di *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 collaborato inoltre alla Trilogia pucciniana del 2015, lavorando a *Bohème* (regia di Cristina Muti) e al musical *Mimi è una civetta* (regia di Greg Ganakas), nonché alla Trilogia d'autunno del 2017 per *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca* e a quella del 2018 per *Nabucco* e *Rigoletto*.

Alessandro Lai



Cagliari-born Alessandro Lai started working as Assistant costume designer for

internationally-renowned costume makers Tirelli in Rome soon after his graduation in Contemporary Art History. It was at Tirelli's that he met his mentors and masters, Piero Tosi, Maurizio Millenotti and Gabriella Pescucci. He has been serving the film and TV industry and the theatre ever since, creating costumes for R. Torre, G. Treves, T. Brass, F. Zeffirelli, T. Cervi, P. Franchi, M. Ponti, C. Ippolito, F. Ozpetek, F. Archibugi, R. di Paola, F. Muci, M. Lamberti, A. Sironi, L. Cavani, R. Mertes, R. Donna, L. Guadagnino, A. Arias, G. Quaranta, M. van Hoecke, M. Guardì and P. Virzì. His opera collaborations are also significant: Bizet's *Carmen* in 2000 and 2009; Paisiello's *Il matrimonio inaspettato* in 2008 (directed by Andrea De Rosa and conducted by Riccardo Muti), and a series of productions directed by Cristina Mazzavillani Muti: Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* (2001), Verdi's *Trovatore* (2003), Guarnieri's *Pietra di diaspro* (2007), Verdi's *Traviata* (2008) and *Rigoletto* (2012). In 2012 he also worked at the production of Verdi's "popular" trilogy for the Ravenna Festival, followed one year later by the "Verdi & Shakespeare" trilogy, and, in 2015, by *Bohème* and *Mimi è una civetta*. In 2017, once again for the Autumn Trilogy, he signed *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and *Tosca* and in 2018 *Nabucco*, *Rigoletto*, *Otello*. Together with Ferzan Ozpetek, Lai signed the costumes for the *Aida* Zubin Mehta conducted in 2011, and for the *Traviata* conducted by Michele Mariotti in 2012. At Ravenna Festival 2012 he designed the costumes for Hindemith's *Sancta Susanna*, conducted by Riccardo Muti and directed by Chiara Muti. This collaboration continued in 2013 with *Dido and Aeneas*, and then with *Manon Lescaut* (2014) and *Le nozze di Figaro* (2016). In 2012 Lai took part in the production of *Cyrano de Bergerac* (dir. Alessandro Preziosi), and in 2013 he collaborated in Mattia Torre's *Qui e ora*, starring Valerio Mastandrea. In 2017, Lai collaborated in the production of Piero Maccarinelli's staging of *Il padre*, in the TV series *I Medici* (dir. Sergio Mimica-Gezzan) and *Sotto copertura 2* (dir. Giulio Manfredonia). Alessandro Lai won several awards prize "La chioma di Berenice" (2000) for Giorgio Treves's *Rosa e Cornelia*; the Silver Ribbon 2003 for *Senso '45*, and again in 2012 for Ozpetek's *Magnifica presenza*. Lai was also nominated for the "David di Donatello" Award (2010) for Ozpetek's *Mine vaganti* (2011) and *Magnifica presenza* (2012), and for Ruggero Dipaola's *Appartamento ad Atene* (2013).

Nato a Cagliari, subito dopo la laurea in Storia dell'arte contemporanea, inizia l'apprendistato come assistente presso la sartoria Tirelli di Roma, dove incontra i costumisti che diventeranno i suoi maestri: oltre a Piero Tosi, Maurizio Millenotti e Gabriella Pescucci. Lavora per il cinema, la televisione e il teatro, collaborando con registi quali: Roberta Torre, Giorgio Treves, Tinto Brass, Franco Zeffirelli, Tonino Cervi, Paolo Franchi, Marco Ponti, Ciro Ippolito, Ferzan Ozpetek, Francesca Archibugi, Ruggero Dipaola, Francesca Muci, Mariano Lamberti, Alberto Sironi, Liliana Cavani, Raffaele Mertes, Riccardo Donna, Luca Guadagnino, Alfredo Arias, Gianni Quaranta, Micha van Hoecke, Michele Guardì e Paolo Virzì. Nell'ambito del teatro d'opera firma i costumi per *Carmen* nel 2000 e nel 2009; per *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello nel 2008 (regia di Andrea De Rosa e direzione di Riccardo Muti) e per una serie di produzioni che vedono Cristina Mazzavillani Muti alla regia: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini nel 2001, *Il trovatore* nel 2003, *Pietra di diaspro* di Guarnieri nel 2007, *La traviata* nel 2008 e *Rigoletto* nel 2012, collaborando in quell'anno all'allestimento per Ravenna Festival della trilogia "popolare" verdiana, nonché l'anno successivo a quella dedicata a "Verdi & Shakespeare", nel 2015 a *La bohème* e al musical *Mimi è una civetta* (regia di Greg Ganakas) nel 2017, a *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca* e nel 2018 a *Nabucco*, *Rigoletto*, *Otello*. Con Ferzan Ozpetek firma i costumi di *Aida*, diretta da Zubin Mehta, nel 2011, e della *Traviata*, diretta da Michele Mariotti, nel 2012. Nell'ambito di Ravenna Festival 2012 realizza i costumi della *Sancta Susanna* di Hindemith, diretta da Riccardo Muti, avviando una collaborazione con Chiara Muti in veste di regista che prosegue in *Dido and Aeneas* (2013), *Manon Lescaut* (2014), *Nozze di Figaro* (2016). Nel 2012 collabora a *Cyrano di Bergerac*, con la regia di Alessandro Preziosi, nel 2013 a *Qui e ora*, regia di Mattia Torre, con Valerio Mastrandrea e, nel 2017, a *Il padre*, regia di Piero Maccarinelli. Firma inoltre i costumi delle serie televisive *I Medici*, regia di Sergio Mimica-Gezzan e *Sotto copertura 2*, regia di Giulio Manfredonia. Tra i riconoscimenti ricevuti: il premio "La chioma di Berenice" nel 2000 per *Rosa e Cornelia*, regia di Giorgio Treves, il "Nastro d'Argento" nel 2003 per *Senso '45*, e nel 2012 per *Magnifica presenza* di Ferzan Ozpetek. Ha avuto nomination ai David di Donatello per due film ancora di Ozpetek, *Mine vaganti* nel 2011 e *Magnifica presenza* nel 2012; nonché nel 2013 per *Appartamento ad Atene* di Ruggero Dipaola.



After a degree in Set and Theatre Design from the Brera Academy of Fine Arts, in Milano,

Anna Biagiotti worked for a few years as a costume assistant at the La Scala theatre, collaborating with such directors as Giorgio Strehler, Luca Ronconi, and Franco Zeffirelli. In the 1983-1984 season she worked at the Grand Théâtre in Geneva, where she collaborated with Jérôme Savary and Jean-Marie Simon, among others. Anna has also collaborated with a number of outstanding theatres and opera houses, among which are Piccolo (Milan), Regio (Parma), Verdi (Trieste), Carlo Felice (Genoa), Lirico Sperimentale (Spoleto), Arena di Verona, La Monnaie (Bruxelles), Opera (Köln), English National Ballet, Metropolitan (New York), New National Theatre (Tokyo), Japan Opera Foundation, Grand Theatre (Shanghai), Bunka Kaikan (Tokyo), Showa University of Music (Japan), Hong Kong Opera, Sejong Theatre (Seoul), Macao Festival, Mupa (Budapest), and Cultural Arts Theatre (Sapporo). She has been working for the Rome Opera House since 1989, where she was appointed Head of Costumes in 1994. There she has created costumes for a number of productions: *Gilgamesh* (directed by Franco Battiato), *Tosca* (directed by Franco Zeffirelli), *The Barber of Seville*, *Così fan tutte*, *Sakuntala* (directed by Gianluigi Gelmetti), *Die Fledermaus* (directed by Filippo Crivelli), *Attila*, *Nabucco*, *Aida* (staged at the Baths of Caracalla), *Tannhäuser*, *Mefistofele*, and Massenet's *Manon* (directed by Jean-Louis Grinda). As for ballet, especially worth-mentioning are the *Serata Picasso/Massine*, *Perséphone*, and *Michelangelo* (directed by Beppe Menegatti). For the "Ballets Russes" series, Biagiotti signed the reconstruction of scenes and costumes for *Cleopatre* (from the designs of Léon Bakst), and *Petruška* (from the designs of Nicola Benois). Also for the Rome Opera House, she signed the costumes for *Bohème* (2011), *Tosca* (re-created in 2015 from Adolf Hohenstein's designs for the 1900 première), and *Carmen* (2019, with choreographies by Jiří Bubeníček). In 2009 Biagiotti obtained the "Chioma di Berenice" Award for Best Opera Costumes; in 2010 she was awarded the Bucchi prize for ballet, and in 2016 she received the "Europa in danza" International Lifetime Achievement Award. She also created the costumes for an episode of Woody Allen's film *To Rome with love*.

Anna Biagiotti

Dopo gli studi di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera, lavora per alcuni anni come assistente ai costumi al Teatro alla Scala con registi quali Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Franco Zeffirelli. Nel 1983 per una stagione è al Gran Théâtre de Genève, collaborando tra gli altri con Jérôme Savary e Jean-Marie Simon. Diverse sono le collaborazioni con istituzioni e teatri quali Piccolo di Milano, Regio di Parma, Verdi di Trieste, Carlo Felice di Genova, Lirico Sperimentale di Spoleto, Fondazione Arena di Verona, La Monnaie di Bruxelles, Opera Stadt Köln, English National Ballet, Metropolitan di New York, New National Theatre Tokyo, Japan Opera Foundation, Grand Theatre Shanghai, Bunka Kaikan di Tokyo, University of Music di Showa in Giappone, Opera di Hong Kong, Teatro Sejong di Seul, Festival di Macao, Mupa di Budapest, Cultural Arts Theatre di Sapporo. Dal 1989 è al Teatro dell'Opera di Roma e dal 1994 ne dirige i laboratori di sartoria firmando i costumi di produzioni quali: *Gilgamesh* (regia di Franco Battiato) *Tosca* del centenario (regia di Franco Zeffirelli), *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *Sakuntala* dirette da Gianluigi Gelmetti, *Il pipistrello* (regia di Filippo Crivelli), *Attila*, *Nabucco*, *Aida* alle Terme di Caracalla, *Tannhäuser*, *Mefistofele*, *Manon* di Massenet regia di Jean-Louis Grinda, per la danza *Serata Picasso/Massine*, *Perséphone*, *Michelangelo* (regia di Beppe Menegatti). Nell'ambito delle serate Les Ballets Russes ha firmato la ricostruzione di scene e costumi di *Cleopatre* su bozzetti di Léon Bakst e di *Petruška* su figurini di Nicola Benois. Sempre per l'Opera di Roma, nel 2011 firma i costumi per *La bohème*, nel 2015 la ricostruzione dei costumi di Adolf Hohenstein per la prima edizione di *Tosca* del 1900, e nel 2019 quelli di *Carmen* coreografie di Jiří Bubeníček. Nel 2009 è insignita del Premio "La Chioma di Berenice" per i Migliori costumi di opera lirica, nel 2010 del Premio Bucchi per la danza, e nel 2016 del Premio internazionale alla carriera "Europa in danza". Ha curato i costumi per un episodio del film *To Rome with love*, con la regia di Woody Allen.

Lara Guidetti



Born in 1983, Lara Guidetti trained in competitive acrobatics and acting. She

graduated in dance theatre from the "Paolo Grassi" School in Milan, where she had studied with such great teachers as Susanne Linke, Reihild Offmann, Lucinda Child, Emio Greco, Susanna Beltrami, and Luciana Melis among others. Lara continued training in dance, performing arts and performing teaching/training methods with several outstanding international artists, among which Rimas Tuminas, Cesar Brie, Paz Rojo, Carolina Bolouda, Andre Manvielle and Virgilio Sieni. In 2006 she founded her own company, Sanpapié, with whom she has already created 19 choreographies and over 30 performances touring in Europe and China. At the same time, she has worked as a choreographer and performer with such artists as Massimo Navone, Nanni Balestrini, Franco Branciaroli, Valter Malosti, Bob Wilson, Giampiero Solari, Joao Garcia Miguel, Stefano Monti, Marianna Cavalleratos, and Jonah Boaker. Guidetti regularly collaborates with composer Carlo Boccadoro, and has signed the choreographies of several classical music and opera productions, like Verdi's *Joan of Arc*, directed by Peter Greenaway and Saskia Boddeke at the Verdi Festival of the Teatro Regio in Parma (2016). She is a regular collaborator of La Scala in Milan, and regularly works for the Stresa Music Festival, where she created the choreography for *Le Sacre du Printemps*. Her début as a director was in 2017 with *L'Histoire du Soldat*, featuring Duncan Ward as conductor and Valter Malosti as narrator. In the last ten years, Lara has been teaching in a number of schools (Paolo Grassi, Accademia DanceHaus, School of the Teatro Stabile of Turin) and training centres in Milan and Europe.

Nata nel 1983, dopo studi di acrobatica a livello agonistico e recitazione teatrale, si diploma in teatro-danza presso la Scuola "Paolo Grassi" di Milano dove ha la possibilità di studiare con grandi maestri come Susanne Linke, Reihild Offmann, Lucinda Child, Emio Greco, Susanna Beltrami, Luciana Melis ed altri. Prosegue nella formazione legata a danza, performing art e ai diversi metodi di pedagogia e training del performer seguendo artisti internazionali come Rimas Tuminas, Cesar Brie, Paz Rojo, Carolina Bolouda, Andre Manvielle e Virgilio Sieni. Nel 2006 fonda la compagnia Sanpapié, per la quale firma le coreografie di diciannove opere e più di trenta performance presentate in tutta Europa e in Cina. Parallelamente, lavora come coreografa e interprete con artisti quali Massimo Navone, Nanni Balestrini, Franco Branciaroli, Valter Malosti, Bob Wilson, Giampiero Solari, Joao Garcia Miguel, Stefano Monti, Marianna Cavalleratos, Jonah Boaker. Da anni collabora con il compositore Carlo Boccadoro e prende parte a produzioni di musica colta e operistica firmando, nel 2016, le coreografie per l'opera *Giovanna d'Arco* di Giuseppe Verdi per la regia di Peter Greenaway e Saskia Boddeke per il Festival Verdi del Teatro Regio di Parma. Collabora inoltre con il Teatro alla Scala di Milano. Lavora stabilmente con il Festival musicale di Stresa che le affida la coreografia per *Le Sacre du Printemps* e la regia dell'*Histoire du Soldat*, opera di debutto nel 2017 con l'orchestra diretta da Duncan Ward e la voce recitante di Valter Malosti. Negli ultimi dieci anni ha collaborato come docente con scuole come la "Paolo Grassi", Accademia DanceHaus, Scuola del Teatro Stabile di Torino e con numerosi centri di formazione a Milano e in Europa.



Giuseppe Tommaso

Born in Campi Salentina in the province of Lecce, Giuseppe Tommaso began his vocal training

in 2005. In 2009 he took part in some concerts at the Valle d’Itria Festival in Martina Franca, where he made his début in the Italian première of Pauline Viardot’s *Cendrillon*. In 2012 he sang in the role of Count Almaviva in Rossini’s *Barber of Seville* with the Saverio Mercadante Orchestra of Altamura, conducted by Nicola Samale. A year later he sang in *Traviata* with Circolo delle Quinte, and started his advanced training with Salvatore Cordella. In 2014 Giuseppe won the Special Prize awarded to the best up-and-coming opera singer at the “Ottavio Ziino” International Competition in Rome; in 2015 he sang again in the role of Count Almaviva in *The Barber of Seville* at the Teatro Argentina in Rome, conducted by Daniele Moroni and directed by Vivien Hewitt. He recently donned the clothes of Alfredo in *Traviata* at Opéra de Toulon, conducted by Paolo Olmi and directed by Henning Brockhaus, also staged in Lecce and on tour in Puglia. Giuseppe featured in *The Barber of Seville* in Locri; in Leoncavallo’s *Pagliacci* (Arlecchino) in Toulon; in Rossini’s *Armida* (Eustazio) in Montpellier; *Lucia di Lammermoor* (Lord Arturo Bucklaw) at the San Carlo in Naples and the Verdi in Trieste. In 2017 he took part in the “Toti dal Monte” competition, obtaining the role of Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, a production which debuted in Treviso and Ferrara. In 2018, for the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival, Giuseppe covered the role of Cassio in Verdi’s *Otello*, then debuted at the last minute in the role of the Duke of Mantua (*Rigoletto*). In 2019 he sang as Rodolfo in Puccini’s *Bohème* (Tirana).

Nato in provincia di Lecce, intraprende gli studi di canto lirico nel 2005. Nel 2009 prende parte ai concerti al Festival della Valle d’Itria a Martina Franca, dove debutta nella prima italiana dell’opera *Cendrillon* di Pauline Viardot. Nel 2012 ha interpretato il ruolo del Conte d’Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini con l’Orchestra Saverio Mercadante di Altamura, diretto da Nicola Samale, l’anno successivo ha partecipato alla produzione della *Traviata* con il Circolo delle Quinte, intraprendendo inoltre gli studi di perfezionamento sotto la guida di Salvatore Cordella. Vincitore del Premio speciale per voce lirica emergente 2014, si aggiudica il Concorso internazionale “Ottavio Ziino” a Roma. Nel 2015 è di nuovo il Conte d’Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro Argentina a Roma, diretto da Daniele Moroni con la regia di Vivien Hewitt. Ha interpretato Alfredo ne *La traviata* all’Opéra di Toulon con la direzione di Paolo Olmi e la regia di Henning Brockhaus. Con la stessa opera è in scena anche a Lecce e in tournée in Puglia. Ha cantato Arlecchino in *Pagliacci* di Leoncavallo nuovamente a Toulon, *Armida* di Rossini (Eustazio) a Montpellier, *Lucia di Lammermoor* (Lord Arturo) al Teatro di San Carlo di Napoli e al Verdi di Trieste. Al Concorso “Toti dal Monte” del 2017 è vincitore del ruolo di Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, che ha debuttato nei teatri di Treviso e di Ferrara. Nel 2018, nell’ambito della Trilogia d’autunno di Ravenna Festival, è Cassio nell’*Otello* di Verdi e debutta all’ultimo momento il ruolo del Duca di Mantova in *Rigoletto*. Nel 2019 interpreta Rodolfo ne *La bohème* di Puccini a Tirana.

Antonio Di Matteo



A graduate of the “Giuseppe Martucci” Conservatory of Salerno, Antonio di Matteo took

Diplomato al Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno, partecipa a masterclass di Walter Alberti, Renata Scotto, Thomas Hampson e Bonaldo Giaiotti. Studia inoltre presso l’Opera Studio dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma sotto la guida di Renata Scotto, Anna Vandi e Cesare Scarton. Vincitore di numerosi premi, tra cui il Premio della critica al Concorso internazionale “Ottavio Ziino” di Roma (2012), il Premio speciale “Fondazione Pavarotti International” nel Concorso internazionale di Ravello (2013), il Primo premio al Concorso “Benvenuto Franci” di Pienza (2014), si è esibito in numerose rassegne e festival sia in Italia sia all’estero. Nel 2014, all’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, ha preso parte all’evento *Una voce dentro l’anima*, in ricordo del centenario della nascita del basso bulgaro Boris Christoff. Nel 2013, come membro dello Young Singers Program del Festival di Salisburgo, ha interpretato il ruolo di Sarastro in una versione ridotta del *Flauto magico* e ha collaborato con Sir Antonio Pappano nel *Don Carlo*. Si sono poi susseguite le sue interpretazioni in *Don Giovanni* (Commendatore) al Comunale di Modena, *Il flauto magico* (Sarastro) al Teatro Massimo di Palermo e al Regio di Torino, *Attila* (Papa Leone) al Comunale di Bologna e al Massimo di Palermo, *Rigoletto* (Sparafucile) al Verdi di Pisa, Sociale di Rovigo, Comunale di Bologna e San Carlo di Napoli, *Turandot* (Timur) al Lirico di Cagliari, *La bohème* (Colline) ad Antibes, *Tosca* (Angelotti) al Petruzzelli di Bari e *Francesca da Rimini* di Mercadante (Guido) nella prima rappresentazione assoluta al Festival della Valle d’Itria di Martina Franca, con la direzione di Fabio Luisi, e di cui Dynamic ha realizzato il dvd. Gli impegni più recenti comprendono *La traviata* alla Scala, *La bohème* al Massimo di Palermo, *Rigoletto* a Ravenna e Minorca, ancora Sarastro nel *Flauto magico* allo Sferisterio di Macerata in una nuova produzione di Graham Vick, *La bohème* (Colline) e *Il flauto magico* all’Opera di Roma, *I Lombardi alla prima crociata* (Pirro) al Regio di Torino con la direzione di Michele Mariotti, di nuovo *Il flauto magico* all’Opéra de Toulon, *Aida* (Ramfis) al Comunale di Bologna, *Un ballo in maschera* al Liceu di Barcellona, *I Puritani* (Gualtierio Valton) al Festival di Savonlinna (tournée con il Teatro Real de Madrid), eppoi *Don Giovanni* (Commendatore) diretto da James Conlon al Festival di Spoleto.

part in the masterclasses of Walter Alberti, Renata Scotto, Thomas Hampson and Bonaldo Giaiotti. He also studied at the Opera Studio of the National Academy of Santa Cecilia in Rome with Renata Scotto, Anna Vandi and Cesare Scarton. The winner of a number of prizes including the Critics Award at the “Ottavio Ziino” International Competition in Rome (2012), the Special Prize of the “Pavarotti International Foundation” at the International Competition of Ravello 2013, and the First prize at the “Benvenuto Franci” Competition in Pienza (2014), Antonio has performed in festivals and venues in Italy and abroad. In 2014, at the National Academy of Santa Cecilia, he took part in the event *Una voce dentro l’anima*, celebrating the 100th anniversary of Bulgarian bass Boris Christoff. In 2013, as a member of the Young Singers Programme of the Salzburg Festival, he sang in the role of Sarastro in a reduced version of the *Magic Flute*, and collaborated with Sir Antonio Pappano in *Don Carlo*. Also worth-mentioning are his performances in *Don Giovanni* (Commendatore) at the Teatro Comunale in Modena; *The Magic Flute* (Sarastro) at the Teatro Massimo in Palermo and Regio in Turin; *Attila* (Pope Leone) at the Comunale in Bologna and Massimo in Palermo; *Rigoletto* (Sparafucile) at the Teatro Verdi (Pisa), Teatro Sociale (Rovigo), Comunale (Bologna) and San Carlo (Naples); *Turandot* (Timur) at the Teatro Lirico (Cagliari); *Bohème* (Colline) in Antibes; and *Tosca* (Angelotti) at the Teatro Petruzzelli (Bari). He then sang in the role of Guido in a production of Mercadante’s *Francesca da Rimini* that debuted at the Valle d’Itria Festival in Martina Franca, conducted by Fabio Luisi and available on a DVD released by Dynamic. Antonio’s most recent engagements have included: *Traviata* at La Scala; *Bohème* at Teatro Massimo (Palermo); *Rigoletto* in Ravenna and Minorca; Sarastro in Graham Vick’s new production of *The Magic Flute* at the Sferisterio in Macerata; *Bohème* (Colline) and *The Magic Flute* at the Rome Opera House; *I Lombardi alla prima crociata* (Pirro) at the Regio in Turin, conducted by Michele Mariotti; once again *The Magic Flute* at Opéra de Toulon; *Aida* (Ramfis) at the Comunale (Bologna); *A Masked Ball* at the Liceu (Barcelona); *Puritani* (Gualtierio Valton) at the Savonlinna Festival (in a tour with Teatro Real de Madrid); and *Don Giovanni* (Commendatore), conducted by James Conlon at the Spoleto Festival.



Born in Seoul, Vittoria Yeo graduated in opera singing from the Seokyeong

University. She then moved to Italy to continue her training, and got degrees from the “Arrigo Boito” Conservatory of Music in Parma and the Accademia Chigiana in Siena. She also obtained a Level 2 Diploma in singing from the Istituto Musicale “Vecchi-Tonelli”, Modena, under Raina Kabaivanska, with top marks and honours. Her début as Elvira (*Ernani*) under the baton of Riccardo Muti launched her international career at the 2015 Salzburg Festival, where she later returned in the title role of a new production of *Aida*.

Yeo covered a number of roles, among which are Lady Macbeth in *Macbeth* (Teatro Alighieri, Ravenna; Savonlinna Opera Festival; Stockholm Konzerthaus and Teatro del Maggio Musicale Fiorentino); Cio-Cio-San in *Madama Butterfly* (Fenice, Venice); Fiordiligi in *Così fan tutte* (Aphrodite Festival); Liù in *Turandot* (Verona Arena and Daegu Opera Festival, Korea); and Leonora in *Trovatore* (Rome Opera House). She also featured in the title role of *Joan of Arc* at the Verdi Festival in Parma (Teatro Farnese), and then as Odabella in *Attila* (Fenice, Venice), Mimi in *Bohème* (Rome Opera House and Fenice, Venice), and Lida in *The Battle of Legnano* (Maggio Musicale Fiorentino).

She has worked with such conductors as Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Daniel Oren, Stefano Ranzani, Renato Palumbo, Andrea Battistoni, Riccardo Frizza, Jader Bignamini, Henrik Nánási, Ramon Tebar, Nicola Paszkowski, Pietro Rizzo, and Francesco Lanzillotta.

Yeo opened the 2018-2019 season by debuting in the US as the soloist in Verdi’s *Requiem Mass* with the Chicago Symphony Orchestra conducted by Riccardo Muti. Once again she donned the clothes of Lady Macbeth at the Fenice, Venice, then débuted in the role of Amelia in *Simon Boccanegra* at the Teatro Carlo Felice in Genoa. She then sang as the soloist in Verdi’s *Requiem Mass* with the Berliner Philharmoniker conducted by Riccardo Muti at the Baden-Baden Festival, and in the title role of *Aida* at Caracalla.

Vittoria Yeo

Nata a Seoul, si laurea in canto presso l’Università Seokyeong della sua città natale. Si trasferisce in Italia per perfezionarsi e si diploma al Conservatorio “Arrigo Boito” di Parma e all’Accademia Chigiana di Siena. Si laurea inoltre con il massimo dei voti e la lode nel corso di canto del biennio superiore di secondo livello con il soprano Raina Kabaivanska all’Istituto Musicale “Vecchi-Tonelli” di Modena.

Inizia la carriera internazionale con il debutto al Festival di Salisburgo, nell’estate del 2015, sotto la direzione di Riccardo Muti, nella parte di Elvira in *Ernani*. Verrà poi richiamata per la nuova produzione di *Aida* nel ruolo del titolo.

Interpreta vari ruoli come Lady Macbeth in *Macbeth* al Teatro Alighieri di Ravenna, al Savonlinna Opera Festival, al Stockholm Konzerthaus e al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Cio-Cio-San in *Madama Butterfly* alla Fenice di Venezia, Fiordiligi in *Così fan tutte* all’Aphrodite Festival, Liù in *Turandot* all’Arena di Verona e al Daegu Opera Festival in Corea, Leonora nel *Trovatore* al Teatro dell’Opera di Roma. E ancora, il ruolo del titolo in *Giovanna d’arco* al Teatro Farnese per il Festival Verdi di Parma, Odabella in *Attila* alla Fenice di Venezia, Mimi nella *Bohème* al Teatro dell’Opera di Roma e alla Fenice, Lida nella *Battaglia di Legnano* al Maggio Musicale Fiorentino.

Ha collaborato con i direttori d’orchestra più rinomati quali Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Daniel Oren, Stefano Ranzani, Renato Palumbo, Andrea Battistoni, Riccardo Frizza, Jader Bignamini, Henrik Nánási, Ramon Tebar, Nicola Paszkowski, Pietro Rizzo, Francesco Lanzillotta.

Ha inaugurato la scorsa stagione debuttando negli Stati Uniti come solista nella Messa da Requiem di Verdi con la Chicago Symphony Orchestra diretta da Muti. Ha poi interpretato Lady Macbeth alla Fenice di Venezia, e ha debuttato il ruolo di Amelia in *Simon Boccanegra* al Teatro Carlo Felice di Genova, nonché cantato come solista nel *Requiem* verdiano con i Berliner Philharmoniker al Festival di Baden-Baden ancora una volta diretta da Muti, e in *Aida* a Caracalla.

Asude Karayavuz

Nata a Istanbul e laureatasi al Conservatorio di Stato presso l’Università di Belle Arti di Istanbul “Mimar Sinan”, si è aggiudicata il Secondo premio al Concorso nazionale di opera lirica di Siemens. È stata ammessa al Mozarteum di Salisburgo e ha studiato con maestri come Edith Matis, Kurt Widmer, Edda Moser. Ha inoltre vinto il Concorso dell’Accademia del Teatro alla Scala ed è stata selezionata per studiare con Leyla Gencer, Mirella Freni, Renato Bruson, Luciana Serra, Luigi Alva, Vincenzo Scalera, Marco Gandini. Finalista al IV Concorso Internazionale “Leyla Gencer” e premiata con il Grand Prix Leyla Gencer dell’Académie Disque du Lyrique, in Turchia è stata giudicata Migliore cantante lirica dell’anno e Migliore musicista dell’anno dalla rivista «Andante» e si è aggiudicata il premio “Suna Korad” come Migliore cantante lirica dell’anno dalla Fondazione Semiha Berksoy.

Ha cantato nelle migliori istituzioni del suo Paese, in molti teatri spagnoli, tra cui il Real di Madrid e il Palau de les Arts de Reina Sofia di Valencia; eppoi al Festival di Pentecoste di Salisburgo. In Italia si è esibita tra l’altro in teatri prestigiosi come il San Carlo di Napoli, l’Arena di Verona e il Teatro alla Scala. In un repertorio che va da *Carmen* a *Cavalleria Rusticana*, da *Falstaff*, *La traviata* e *Rigoletto* al *Barbiere di Siviglia*, passando tra l’altro per *L’italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*, *I due Figaro*, *Tancredi* e *Clorinda* e *Tristan und Isolde*.

A dirigerla maestri tra cui spiccano Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Alberto Zedda, Andrea Battistoni, Gürer Aykal, Julian Kovatchev, Giovanni Antonini, Vachtang Machavariani. Mentre tra i registi con cui ha lavorato ci sono Werner Herzog, Damiano Micheletto, Timothy Nelson, Emilio Sagi, Giorgio Strehler, Franço Zeffirelli, Arnaud Bernard.

Ha preso parte alle incisioni di *I due Figaro* di Mercadante con Riccardo Muti, *Aureliano in Palmira* di Rossini con Giacomo Sagripanti e *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti con Marco Guidari.



Born in Istanbul, Asude Karayavuz graduated from the State Conservatory of

the “Mimar Sinan” Istanbul University of Fine Arts, and is the winner of the Second prize of the Siemens National Opera Competition. She was admitted to the Mozarteum in Salzburg, where she studied with Edith Matis, Kurt Widmer, and Edda Moser. Asude then won the La Scala Academy Competition, and was admitted to the classes of Leyla Gencer, Mirella Freni, Renato Bruson, Luciana Serra, Luigi Alva, Vincenzo Scalera, and Marco Gandini. She was a finalist at the IV “Leyla Gencer” International Competition, and obtained the “Leyla Gencer” Grand Prix of the Académie Disque du Lyrique. Back home in Turkey, she was voted “Best opera singer of the year” and “Best musician of the year” by the magazine *Andante*, and obtained the “Suna Korad” prize for the “Best Opera Singer of the Year”, awarded by the Semiha Berksoy Foundation.

Asude sang in the best venues of her country, in many Spanish theatres including the Teatro Real in Madrid and the Palau de les Arts de Reina Sofia in Valencia, and at the Salzburg Whitsun Festival. She has performed in the most prestigious Italian theatres, among which the San Carlo in Naples, the Arena di Verona and the Teatro alla Scala. Her repertoire includes *Carmen*, *Cavalleria Rusticana*, *Falstaff*, *Traviata*, *Rigoletto*, *The Barber of Seville*, *L’italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*, *I due Figaro*, *Tancredi* e *Clorinda* and *Tristan und Isolde*. She has worked with the most renowned conductors, such as Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Alberto Zedda, Andrea Battistoni, Gürer Aykal, Julian Kovatchev, Giovanni Antonini, and Vachtang Machavariani. Similarly long is the list of the directors she has worked with: Werner Herzog, Damiano Micheletto, Timothy Nelson, Emilio Sagi, Giorgio Strehler, Franço Zeffirelli, and Arnaud Bernard.

Asude features on several CDs: Mercadante’s *I due Figaro* conducted by Riccardo Muti, Rossini’s *Aureliano in Palmira* conducted by Giacomo Sagripanti, and Donizetti’s *Le convenienze e inconvenienze teatrali* conducted by Marco Guidari.



Born in Carpi in 1994, Erica graduated with honours from the “Arrigo Boito” Conservatory in

Parma, where she had studied with the mezzo-soprano Adriana Cicogna, then went on to expand on the baroque repertoire with Gloria Banditelli at the “Girolamo Frescobaldi” Conservatory in Ferrara. Her studies then continued at the “Rodolfo Celletti” Academy of Belcanto in Martina Franca.

She also took part in the masterclasses of Daniela Barcellona, Eva Mei, Renata Lamanda, Fabio Luisi, Richard Bonynghe, Francesco Meli, Fabio Biondi, Elizabeth Norberg-Schulz, Stefania Bonfadelli, Vincenzo Scalera and Antonella D’Amico.

Erica debuted in the role of Hänsel in Humperdinck’s *Hänsel und Gretel* at the Teatro Regio in Parma, then she featured as Leonora in Scarlatti’s *Il trionfo dell’onore* at the Valle d’Itria Festival; she was Bersi in Giordano’s *Andrea Chénier* at the Teatro Magnani in Fidenza, and Dorabella in *Così fan tutte*. Her sacred music repertoire includes Rossini’s *Stabat Mater* (Paganini Auditorium, Parma), Pergolesi’s *Stabat Mater* and Vivaldi’s *Gloria*. Under the baton of Federico Maria Sardelli, she sang Vivaldi’s *Stabat Mater RV621* and featured as Ruggiero in Händel’s *Alcina*.

She worked with such conductors as Michele Spotti, Stefano Rabaglia, and Marco Dallara, and with directors Riccardo Canessa and Rosetta Cucchi

Erica Cortese

Nata a Carpi nel 1994, si è diplomata con lode al Conservatorio “Arrigo Boito” di Parma sotto la guida del mezzosoprano Adriana Cicogna, ed ha approfondito il repertorio barocco con Gloria Banditelli al Conservatorio “Girolamo Frescobaldi” di Ferrara, perfezionandosi inoltre all’Accademia del Belcanto “Rodolfo Celletti” di Martina Franca.

Ha preso parte a masterclass con Daniela Barcellona, Eva Mei, Renata Lamanda, Fabio Luisi, Richard Bonynghe, Francesco Meli, Fabio Biondi, Elizabeth Norberg-Schulz, Stefania Bonfadelli, Vincenzo Scalera e Antonella D’Amico.

Ha debuttato il ruolo di Hänsel in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck al Teatro Regio di Parma, quello di Leonora ne *Il Trionfo dell’Onore* di Scarlatti al Festival della Valle d’Itria, è stata Bersi in *Andrea Chénier* di Giordano al Teatro Magnani di Fidenza e Dorabella nel *Così fan tutte* di Mozart. In ambito sacro, ha eseguito lo *Stabat Mater* di Rossini all’Auditorium Paganini di Parma, lo *Stabat Mater* di Pergolesi e il *Gloria* di Vivaldi. Diretta da Federico Maria Sardelli, ha cantato lo *Stabat Mater RV621* di Vivaldi e il ruolo di Ruggiero in *Alcina* di Händel. È stata diretta da direttori quali Michele Spotti, Stefano Rabaglia, Marco Dallara; e ha lavorato con i registi Riccardo Canessa e Rosetta Cucchi.

Riccardo Rados

Nato nel 1992 a Trieste, studia canto al Conservatorio della sua città. Nel 2015 debutta in *Tosca*, nei ruoli di Cavaradossi e Spoletta, con l’Associazione Italiana dei milanesi in Austria, Germania e Lussemburgo.

Successivamente ha debuttato in *Madama Butterfly* (Pinkerton), *La traviata* (Alfredo) e *Un ballo in maschera* (Riccardo) sempre con la Compagnia d’opera italiana di Milano. Nel 2016, ha interpretato Malcom nel *Macbeth* diretto da Riccardo Muti in scena al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, a Ravenna Festival, al Teatro Alighieri di Ravenna nell’ambito dell’Italian Opera Academy e in Piazza San Benedetto a Norcia nel “Concerto per la terra dell’Umbria martoriata dal terremoto”. Nel 2018 è Ismaele in *Nabucco* in scena al Teatro Alighieri di Ravenna e al Comunale di Ferrara, ruolo riproposto nel 2019 al Verdi di Trieste. È stato inoltre Pinkerton in *Madama Butterfly* di nuovo al Verdi di Trieste e presso la Fondazione Teatro Nuovo Giovanni da Udine.

Si ricordano inoltre numerosi concerti ed eventi a cui ha preso parte in Italia e all’estero, fra cui quello alla Philharmonie di Berlino, il Concerto di Pasqua alla Heilbronn Symphony Saal e l’invito da parte del Presidente irlandese per la Festa in Giardino, evento tradizionale della Festa della Repubblica di Irlanda.



Born in Trieste in 1992, Riccardo Rados studied singing at the local Conservatory.

He made his début in the roles of Cavaradossi and Spoletta in *Tosca* (2015), with the Italian Association of Milan Expats in Austria, Germany and Luxembourg.

He then debuted in *Madama Butterfly* (Pinkerton), *Traviata* (Alfredo) and *Un ballo in maschera* (Riccardo) with the Compagnia d’opera italiana di Milano. He sang as Malcom in *Macbeth*, conducted by Riccardo Muti at the Theatre of Maggio Musicale Fiorentino, the Ravenna Festival, the Alighieri Theatre in Ravenna (Italian Opera Academy), and in a benefit concert held in the San Benedetto Square of Norcia after an earthquake devastated the region of Umbria in 2016.

In 2018 he sang in the role of Ismael in a production of *Nabucco* staged in Ravenna (Teatro Alighieri) and Ferrara (Teatro Comunale). The role was re-proposed in 2019 at the Teatro Verdi, Trieste. He then covered the role of Pinkerton in *Madama Butterfly* at the Teatro Verdi in Trieste and at the Fondazione Teatro Nuovo Giovanni da Udine.

Riccardo also featured in numerous concerts and events in Italy and abroad, including the Berlin Philharmonics, the Easter Concert at the Heilbronn Symphony Saal and an invitation from the Irish President for an Irish traditional event called Garden Festival.



The young Lithuanian soprano Monika Falcon began a successful and prominent career

as a singer, actress, and television personality at the tender age of 3, performing with orchestra during the esteemed national competition “Dainų Dainelė”, at the national opera in Vilnius. Since that time, she has toured as a singer, appeared in televised music programs, videos, hosted regular television programs, and is a national personality in Lithuania.

Upon deciding to move into classical vocal performance, concurrent with her schedule of concert and television appearances, as well as new invitations to perform at the National Music Theater in Kaunas, she earned her Bachelors' and dual Masters' degrees in vocal performance and pedagogy at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and the Vytauto Magnus University, respectively.

On being graduated, Monica was invited, for several seasons, to perform principal roles at the Lithuania National Opera and Ballet Theater in Vilnius.

She made her debut as Nedda in *Pagliacci* in Germany with Opera Classica Europa, and, last season, covered the role of Desdemona at Baden-Baden, in a new production by Robert Wilson, conducted by Zubin Mehta and the Berlin Philharmonic, having been invited to sing independently thereafter by Maestro and the Orchestra, after the production's end. Other roles currently in Monika's repertoire include Cio-Cio San (*Madama Butterfly*), Liu (*Turandot*), Iolanta, Lisa (*Pique Dame*).

Monika Falcon

Si esibisce dall'età di tre anni, quando, in concorso al prestigioso “Dainų Dainelė” dell'Opera Nazionale di Vilnius, canta e recita, accompagnata da un'orchestra, in uno spettacolo televisivo. Da allora gira il mondo in tournée, figura regolarmente in video e programmi musicali, e conduce lei stessa programmi per la televisione del suo Paese, dove è ormai riconosciuta tra le maggiori personalità nazionali.

Pur continuando a onorare un fitto programma di concerti e apparizioni televisive, si diploma in canto classico e segue master in Performance vocale presso l'Accademia Lituana di Musica e Teatro, e in Pedagogia presso la Vytauto Magnus University.

Dopo gli studi, è spesso ospite del Teatro Nazionale Lituano di Opera e Balletto, a Vilnius, dove ricopre vari ruoli da protagonista. In Germania debutta nel ruolo di Nedda in *Pagliacci* (produzione Opera Classica Europa). Nella scorsa stagione, ha vestito i panni di Desdemona a Baden-Baden in una nuova produzione di Robert Wilson con la Filarmonica di Berlino e Zubin Mehta. Il suo repertorio include i ruoli di Cio-Cio San in *Madama Butterfly*, Liu in *Turandot*, Iolanta nell'opera omonima e Lisa ne *La dama di picche*.

Lara Viscuso

Nata nel 1983, danzatrice e performer freelance, partecipa fin da giovanissima a numerose produzioni nei maggiori teatri siciliani.

Nel 2006 si trasferisce a Milano per perfezionarsi grazie a una borsa di studio nell'Accademia Pier Lombardo, diretta da Susanna Beltrami, con la quale collabora poi per parecchi anni, come danzatrice e performer, in tutte le produzioni della sua Compagnia.

In qualità di danzatrice, ha lavorato con la Compagnia EgriBiancoDanza di Torino, in Italia e all'estero, e con il percussionista giapponese Leonard Eto al Teatro dell'Arte Triennale Milano, al Festival dei Due mondi di Spoleto e al Festival delle Orestiadi di Gibellina.

Come danzatrice aerea ha collaborato con lo Studio Festi e la Compagnia Molecole Show, mentre come performer si è esibita per Marni, Marras, Gucci e vari stilisti durante la Fashion Week milanese.

Insieme a Fabrizio Calanna, ha fondato la Compagnia Vuoto Per Pieno nella quale è danzatrice e assistente alla coreografia. Attualmente lavora anche per la compagnia Sanpapiè, in tutte le sue produzioni.



Born in 1983, freelance dancer and performer Lara Viscuso started featuring in major

theatres in Sicily at a very young age.

In 2006 she moved to Milan with a grant for the PierLombardo Academy, where she started a collaboration with director Susanna Beltrami, featuring in all the productions of her Company. As a dancer, she worked with EgriBiancoDanza, a Turin-based company with which she toured in Italy and abroad. She also collaborated with the Japanese percussionist Leonard Eto at the Teatro dell'Arte Triennale in Milan, the Festival dei Due mondi in Spoleto and the Festival delle Orestiadi in Gibellina.

As an aerial dancer she collaborated with StudioFesti and the MolecoleShow Company. As a performer she featured in the Milan FashionWeek for Marni, Marras, Gucci and other fashion designers.

Together with Fabrizio Calanna, she founded the VuotoPerPieno company, in which she features as a dancer and assistant choreographer. Lara also works for the Sanpapiè company, featuring in all its productions.



Born in 1991 in Belém, Brazil, Ana started studying opera singing at the “Carlos Gomes”

Conservatory in 2008.

In 2011 she came to Italy with a grant, and immediately won the ‘Young Promise’ award of the International Sacred Music Competition in Rome. She then studied with Luisa Giannini at the Rovigo Conservatory, where she obtained her degree in 2014.

Her European début came in 2014 with Paolo Furlani’s *The Water Babies* at the Teatro Sociale - Rovigo.

From 2015 to 2017 Ana was part of the Academy of the Maggio Musicale Fiorentino, with whom she performed in Viktor Ullmann’s *Der Kaiser von Atlantis*, Engelbert Humperdinck’s *Hänsel und Gretel*, *Traviata*, *Cinderella* and Mozart’s *Requiem* on tour in Oman and Tunisia.

At the Rossini Festival in Wildbad she sang in *L’italiana in Algeri*, in Manuel García’s *Le Cinesi*, in Peter von Lindpaintner’s *Sicilian Vespers*, and in Rossini’s *Aureliano in Palmira*. She then featured in Verdi’s *Otello* at the Teatro da Paz in Belém; in *Il signor Bruschino* at the Olimpico in Vicenza; and in Antonio Salieri’s *La scuola de’ gelosi* in Legnago, Chieti, Belluno, Jesi, Verona and Florence.

In 2017 Ana sang in Niccolò Jommelli’s *Il cacciatore deluso* (Tübingen), then she took part in the Tribute to Pavarotti at the Royal Opera House in Muscat, Oman.

In 2018 she made her début at Opéra de Lyon in Respighi’s *La bella dormente nel bosco*, then she was Flora in *Traviata* (Pordenone and the Teatro del Maggio), and Tisbe in *Cinderella*.

Ana attended the “Rodolfo Celletti” Belcanto Academy, and made her début at the Valle d’Itria Festival in Rossini’s *Giovanna d’Arco* and as the Christian magician in Händel’s *Rinaldo* conducted by Fabio Luisi.

In the same year she took part in the annual vocal technique and interpretation masterclass given by Raina Kabaivanska at the ‘Vecchi-Tonelli’ Higher Institute of Music Studies in Modena. In 2019 she débuted in the roles of Azucena in Verdi’s *Trovatore* (Sofia Opera House) and Fidalma in Cimarosa’s *Secret Marriage* (Valle D’Itria Festival in Martina Franca, conducted by Pierluigi Pizzi).

Ana Victória Pitts

Nata nel 1991 a Belém, in Brasile, inizia nel 2008 lo studio del canto lirico al Conservatorio “Carlos Gomes”. Nel 2011 ottiene una borsa di studio per studiare in Italia dove subito vince il premio Giovane Promessa al Concorso Internazionale di Musica Sacra a Roma. Nel 2014 si laurea in canto al Conservatorio di Rovigo con Luisa Giannini. Il suo debutto europeo è proprio del 2014 con *The Water Babies* di Paolo Furlani al Teatro Sociale di Rovigo. Dal 2015 al 2017 fa parte dell’Accademia del Maggio Musicale Fiorentino dove canta *Der Kaiser von Atlantis* di Viktor Ullmann, *Hänsel und Gretel* di Engelbert Humperdinck, nonché in *Traviata*, *Cenerentola* e nel *Requiem* di Mozart, partecipando alle tournée in Oman e Tunisia.

Al Festival Rossini a Wildbad interpreta *L’italiana in Algeri*, *Le cinesi* di Manuel García, *Il vespro siciliano* di Peter von Lindpaintner e *Aureliano in Palmira* di Rossini; al Teatro da Paz a Belém *Otello* di Giuseppe Verdi; all’Olimpico di Vicenza *Il signor Bruschino*; a Legnago, Chieti, Belluno, Jesi, Verona e Firenze *La scuola de’ gelosi* di Antonio Salieri. Nel 2017 canta ne *Il cacciatore deluso* di Niccolò Jommelli a Tübingen e prende parte al concerto “Omaggio a Pavarotti” alla Royal Opera House di Muscat, in Oman.

Nel 2018 debutta all’Opéra de Lyon ne *La bella dormente nel bosco* di Respighi; è Flora ne *La traviata* a Pordenone e al Teatro del Maggio, dove interpreta anche Tisbe nella *Cenerentola*. Frequenta i corsi dell’Accademia del Belcanto “Rodolfo Celletti” ed esordisce al Festival della Valle d’Itria interpretando la cantata *Giovanna d’Arco* di Gioachino Rossini e la parte del Mago cristiano nel *Rinaldo* di Händel diretto da Fabio Luisi.

Dallo stesso anno partecipa alla masterclass annuale di Tecnica vocale e interpretazione del repertorio condotta da Raina Kabaivanska presso l’Istituto Superiore di Studi Musicali “Vecchi-Tonelli” di Modena.

Nel 2019 debutta il ruolo di Azucena nel *Trovatore* di Verdi all’Opera di Sofia, e quello di Fidalma nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa al Festival della Valle D’Itria a Martina Franca con la regia di Pierluigi Pizzi.

Azer Zada

Diplomatosi in canto nel 2010 presso il Conservatorio di Baku, sua città natale, dove già era membro dell’Opera Studio e poi dell’Ensemble dell’Opera, si trasferisce in Italia, dove frequenta numerose masterclass sotto la guida, tra gli altri, di Raina Kabaivanska, Magda Olivero, Leo Nucci, Renato Bruson e Renata Scotto.

Entra poi a far parte dell’Accademia d’Arte Lirica di Osimo e si esibisce in una serie di concerti in Italia, Francia, Austria, Slovacchia, Russia, Inghilterra, Emirati Arabi Uniti e Turchia. Nel 2014 è ammesso all’Accademia del Teatro alla Scala e ha occasione di esibirsi sul palco di quel teatro come Principe di Persia in *Turandot* con Riccardo Chailly, Borsa in *Rigoletto* con Nicola Luisotti, Fante ne *I due Foscari* con Michele Mariotti e Araldo nel *Don Carlo* con Myung-Whun Chung.

Fra i suoi impegni recenti: Macduff in *Macbeth* al Teatro Verdi di Salerno con Daniel Oren, Messa da Requiem di Verdi con l’Orchestra Verdi di Milano e al Festival de La Chaise-Dieu, Don José in *Carmen* a Novara, Messina, Cagliari e Trapani, *Rodolfo* nella *Bohème* nel Circuito Marchigiano e alla Fenice con Chung, Pinkerton in *Madama Butterfly* ancora a Venezia e Cavaradossi in *Tosca* al Festival de Sanxay e a Trapani.



Azer graduated in singing in 2010 from the Conservatory of Baku, his hometown, where he

was already a member of Opera Studio and then of Opera Ensemble. After moving to Italy, he took several masterclasses with Raina Kabaivanska, Magda Olivero, Leo Nucci, Renato Bruson and Renata Scotto, among others.

He then joined the Accademia d’Arte Lirica of Osimo, and performed in a series of concerts in Italy, France, Austria, Slovakia, Russia, England, UAE and Turkey.

In 2014 he was admitted to the Academy of La Scala, where he had the opportunity to perform as the Prince of Persia in *Turandot* with Riccardo Chailly, and then as Borsa in *Rigoletto* with Nicola Luisotti, as the Attendant in *I due Foscari* with Michele Mariotti, and as Araldo in *Don Carlo* with Myung-Whun Chung.

Among his recent commitments: Macduff in *Macbeth* at the Teatro Verdi in Salerno with Daniel Oren; Verdi’s *Requiem Mass* with the Verdi Orchestra of Milan and at Festival de La Chaise-Dieu; Don José in *Carmen* in Novara, Messina, Cagliari and Trapani; Rodolfo in *Bohème* for Circuito Marchigiano and at the Fenice with Chung; Pinkerton in *Madama Butterfly* in Venice, and Cavaradossi in *Tosca* at the Festival de Sanxay and in Trapani.



Born in Bucharest, Serban Vasile graduated from the local National Academy of Music,

where he studied with Eleonora Enachescu. He then took part in several masterclasses given by Cristian Badea, Eduard Tumagian, Nelly Miricioiu and George Crasnaru. Serban won several singing competitions (Bucharest, Spoleto, As.Li.Co. and Salice d'Oro), and tried his hand at opera in the roles of Enrico in *Lucia di Lammermoor*, Figaro in *The Barber of Seville*, in the title roles of *Oedipe*, *Julius Caesar in Egypt*, and *Billy Budd*, and as Dandini in *Cinderella* (in Como, Brescia, Bucharest and Ravenna).

In the 2013-2014 season he debuted at the Metropolitan Opera in New York under the baton of James Levine in the role of Ford in *Falstaff*, which he then resumed at the Amsterdam National Opera.

A regular guest of the Bucharest National Opera, he performed as *Evgenij Onegin*, as Valentin in *Faust*, as Belcore in *The Elixir of Love*, and as Figaro in *The Barber of Seville*. For the Bucharest Radio, he featured in *La Favorita*, Mahler's Symphony no. 8 ("George Enescu" International Festival), and the concert versions of *Wozzeck* and *La damnation de Faust*.

He regularly features in the opera seasons of all major Romanian theatres, like Craiova (Posa in *Don Carlo*), Timisoara (Figaro in *The Barber of Seville*, the title role in *Nabucco*) and Cluj-Napoca (Belcore in *The Elixir of Love*, the tile role in *Nabucco*).

Serban's debut at the Cairo Opera House saw him in the role of Count Di Luna (*Trovatore*), which he revived in Bassano del Grappa. He then was Valentin in *Faust* at the Teatro Comunale in Florence and the Israel Opera House in Tel-Aviv. More recently, he sang in the title roles of *Macbeth* (Ravenna and Norcia, conducted by Riccardo Muti), and *Nabucco* (the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival 2018, directed by Cristina Mazzavillani Muti). He also donned the clothes of Germont at the Rome Opera House, and of Valeburgo in Bellini's *La Straniera* at the Maggio Musicale Fiorentino.

Serban Vasile

Nato a Bucarest, si laurea all'Accademia Nazionale di Musica della sua città sotto la guida di Eleonora Enachescu. Partecipa a corsi di perfezionamento tenuti da Cristian Badea, Eduard Tumagian, Nelly Miricioiu e George Crasnaru. Vincitore di vari concorsi di canto a Bucarest e in Italia (Spoleto, As.Li.Co. e Salice d'oro), in occasione delle prime esperienze operistiche interpreta Enrico in *Lucia di Lammermoor*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, *Oedipe*, *Giulio Cesare in Egitto*, *Billy Budd* e Dandini nella *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 anche all'Opera Nazionale di Amsterdam. È invitato regolarmente all'Opera Nazionale di Bucarest, dove si esibisce in *Evgenij Onegin*, Valentin in *Faust*, Belcore nell'*Elisir d'amore*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*; alla Radio di Bucarest per *La Favorita* e al Festival Internazionale "George Enescu" per la Ottava Sinfonia di Mahler e le versioni concertanti di *Wozzeck* e *La damnation de Faust*.

In Romania è presente anche nel cartellone operistico di Craiova (Posa in *Don Carlo*), Timisoara (Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, *Nabucco*) e Cluj-Napoca (Belcore nell'*Elisir d'amore*, *Nabucco*).

Debutta all'Opera del Cairo il ruolo del Conte Di Luna nel *Trovatore*, che riprende a Bassano del Grappa. Interpreta Valentin nel *Faust* al Teatro Comunale di Firenze e all'Israeli Opera Tel-Aviv.

Recentemente, ha interpretato il ruolo del titolo in *Macbeth* a Ravenna e Norcia sotto la bacchetta di Riccardo Muti, e in *Nabucco* nell'ambito della Trilogia d'autunno di Ravenna Festival 2018, regia di Cristina Mazzavillani Muti. Inoltre, Germont al Teatro dell'Opera di Roma e Valeburgo ne *La straniera* di Bellini al Maggio Musicale Fiorentino.

Andrea Vittorio De Campo

Ha studiato canto lirico con Patrizia Fabbri e nello stesso periodo, dopo le scuole superiori, ha frequentato il corso di Economia e Commercio all'Università di Milano Bicocca. Partecipa a diverse masterclass con Francis Keeping e si è perfezionato con Roberta Prada, Raffaello Sapere, Mauro Bonfanti e Claudio Ottino. Al Conservatorio di Milano studia con Daniele Agiman il ruolo di Geronte nella *Manon Lescaut* di Puccini.

Lavora con maestri quali Pablo Halffter, Gianluca Marcianò, Stefano Romani, Dejan Savich, Jacopo Sipari di Pescasseroli, Martins Ozolins, Alan Magnatta. E con registi tra cui Giancarlo Del Monaco, Ferenc Anger, Carlo Vanzina, Lev Pugliese.

Nel 2015, partecipa aggiudicandosi il Primo premio al concorso canoro "Una canzone dal cuore". Debutta nel ruolo di Sciarrone in *Tosca* al Festival Puccini di Torre del Lago – che poi riprenderà ad Arezzo. Nel 2018, sempre al festival pucciniano, interpreta l'Oste nella *Manon* e Pinellino in *Gianni Schicchi*.

Nel 2018-2019 si esibisce nel tour di fine anno presso l'auditorium El Greco a Toledo e nel principale teatro di Alicante con l'Orchestra della Filarmonica Nazionale dell'Ucraina diretta da Vladimir Vrublevski e partecipa alla produzione di *Carmen* al Teatro Nazionale d'opera e balletto di Chisinau in Moldavia e in un tour in Spagna.

Nel 2019 ha tenuto diversi concerti e preso parte a gala lirici in Spagna, Emirati Arabi e Messico; e si è esibito nuovamente al Festival Puicini di Torre del Lago ne *La fanciulla del West* e in *Tosca*.



Andrea took up opera singing with Patrizia Fabbri while he was studying Economics at

the University of Milan Bicocca.

He took part in several masterclasses given by Francis Keeping, and continued his studies with Roberta Prada, Raffaello Sapere, Mauro Bonfanti and Claudio Ottino. At the Milan Conservatory he studied the role of Geronte in Puccini's *Manon Lescaut* with Daniele Agiman.

Andrea has worked with such conductors as Pablo Halffter, Gianluca Marcianò, Stefano Romani, Dejan Savich, Jacopo Sipari of Pescasseroli, Martins Ozolins, and Alan Magnatta, and with several important directors including Giancarlo Del Monaco, Ferenc Anger, Carlo Vanzina, and Lev Pugliese.

In 2015 he obtained the first prize in the song contest "Una canzone dal cuore". He debuted at the Puccini Festival in Torre del Lago in the role of Sciarrone in *Tosca*, which he then resumed in Arezzo. In 2018 he returned to the Puccini festival as the Innkeeper in *Manon* and Pinellino in *Gianni Schicchi*.

In the 2018-2019 season he toured to the El Greco auditorium, Toledo, and the main theatre in Alicante with the National Philharmonic Orchestra of Ukraine, conducted by Vladimir Vrublevski. He also featured in a production of *Carmen* staged at the Chisinau National Opera House (Moldova) and on tour in Spain.

In 2019 he gave several concerts and took part in lyric galas in Spain, UAE and Mexico; he then returned to the Puccini Festival in Torre del Lago with *La fanciulla del West* and *Tosca*.



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

under Lelio Capilupi, Adriano Gramigni attended several masterclasses by Elisabeth Norberg Schulz, Fiorenza Cedolins, Sonia Ganassi, Giacomo Prestia, Bruno De Simone and Roberto Frontali. His further studies in chamber music were continued with Reiko Sanada and in the masterclasses of Detlef Roth, Filippo Francis Faes, Guido Salvetti and Lorna Windsor.

The “Prato Iva Pacetti” Award came in 2013, after which he donned the clothes of Lodovico in Verdi’s *Otello* at the Politeama Pratese theatre. The first prize at the “Franco Federici” International Competition in Parma was soon followed by the “ParmaLirica” Award, then in 2014, Adriano sang at the “Orizzonti” Festival in Chiusi in the role of Guccio in *Gianni Schicchi*. Then he was Norton in Rossini’s *Cambiale di matrimonio* at the Regio and Valli theatres, respectively in Parma and Reggio Emilia. He returned to the Regio in 2015 to perform in *Madama Butterfly*, and then he took part in the city’s “Verdi Festival” singing in the role of Gloucester in *Verdi Re Lear*, with music by Robin Rimbaud (aka Scanner). In 2016 he sang in the Symphony n. 14 by Shostakovich with ‘Orchestra Camerata Strumentale Città di Prato’, conducted by Jonathann Webb and broadcasted live on Rete Toscana Classica. With the same Orchestra he sang Fauré’s *Requiem* in 2017. In 2016 he performed in Bach’s *Magnificat* at the Da Vinci Baroque Festival, and in Mozart’s *Requiem* at the Sagra Musicale Umbra with the Perugia Chamber Orchestra. He then was Colline in *Bohème* on tour in France. His collaboration with the Accademia del Maggio Musicale Fiorentino started in 2017, when he took part in a number of productions: *Macbeth*, conducted by Riccardo Muti; *La rondine*; *Traviata*; *Carmen*; Mozart’s *Requiem*; Gluck’s *Alceste* conducted by Federico Maria Sardelli and directed by Pier Luigi Pizzi; Hindemith’s *Cardillac*; *The Battle of Legnano*; Luigi Dallapiccola’s *Il prigioniero*; *Rigoletto*; *Traviata*, *La clemenza di Tito* and Bellini’s *La straniera*. He was Don Magnifico in *Cinderella* at the Rai Auditorium in Turin, and took part in Riccardo Muti’s Italian Opera Academy at the Alighieri Theatre in Ravenna, 2018, where he sang in the role of the Doctor in *Macbeth*. Once again at the 2019 Italian Opera Academy, he performed as Antonio in *The Marriage of Figaro*.

Adriano Gramigni

Dopo la laurea in canto lirico al Conservatorio “Arrigo Boito” di Parma sotto la guida di Lelio Capilupi, frequenta masterclass di Elisabeth Norberg Schulz, Fiorenza Cedolins, Sonia Ganassi, Giacomo Prestia, Bruno De Simone e Roberto Frontali. Approfondisce inoltre lo studio della musica da camera con Reiko Sanada e frequentando masterclass di Detlef Roth, Filippo Francis Faes, Guido Salvetti e Lorna Windsor. Vincitore del Premio “Prato Iva Pacetti” 2013, interpreta Lodovico nell’*Otello* di Verdi al Politeama Pratese. Primio classificato al Concorso internazionale “Franco Federici” di Parma, si aggiudica in contemporanea il Premio “Parma Lirica” e, nel 2014, partecipa al Festival Orizzonti di Chiusi come Guccio nel *Gianni Schicchi*.

Interpreta Norton nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini al Regio di Parma e al Valli di Reggio Emilia. Di nuovo al Regio di Parma nel 2015, si esibisce in *Madama Butterfly*.

Prende parte al Festival Verdi di Parma di quello stesso anno come Gloucester nel *Verdi Re Lear*, musiche di Robin Rimbaud (alias Scanner). Nel 2016 si esibisce nella Sinfonia n. 14 di Šostakovič con l’Orchestra Camerata Strumentale Città di Prato diretta da Jonathann Webb, eseguita in diretta su Rete Toscana Classica. Con la stessa Orchestra canta nel 2017 nel *Requiem* di Fauré.

Nel 2016 interpreta il *Magnificat* di Bach al Da Vinci Baroque Festival e il *Requiem* di Mozart con l’Orchestra da Camera di Perugia alla Sagra Musicale Umbra. Interpreta poi Colline nella *Bohème* in una tournée in Francia.

Nel 2017 inizia la sua collaborazione con l’Accademia del Maggio Musicale Fiorentino partecipando alle produzioni di *Macbeth* diretta da Riccardo Muti, *La rondine*, *La traviata*, *Carmen*, *Requiem* di Mozart, *Alceste* di Gluck diretta da Federico Maria Sardelli, regia di Pier Luigi Pizzi, *Cardillac* di Hindemith, *La battaglia di Legnano*, *Il prigioniero* di Dallapiccola, *Rigoletto* e *Traviata*, *La clemenza di Tito* e *La straniera* di Bellini. All’Auditorium Rai di Torino è stato Don Magnifico nella *Cenerentola*.

Ha partecipato alla Riccardo Muti Italian Opera Academy nel 2018, nel ruolo del Medico nel *Macbeth*, e nel 2019 nel ruolo di Antonio nelle *Nozze di Figaro*.

Mariapaola Di Carlo

Inizia gli studi musicali nel 2010 frequentando le lezioni di organo principale presso il Conservatorio di Pescara “Luisa D’Annunzio”, dove poi si iscrive al corso pre-accademico di canto lirico sotto la guida di Sandra Buongrazio, con la quale ha concluso il primo anno del corso di Primo livello.

La scorsa estate ha seguito una masterclass su *La traviata* con il regista Henning Brockhaus, prendendo parte all’esecuzione dell’opera in forma semi-scenica (nel ruolo di Annina) presso l’Associazione Aria di Musica

Si è aggiudicata il Primo premio assoluto nella sezione Musica da camera in duo nel IV Concorso nazionale di esecuzione musicale “Gaetano Braga”, il Primo premio nella stessa sezione e in quella “Francesco Sanvitale” nel II Concorso musicale nazionale di Ortona Città d’Arte. Si è guadagnata inoltre una menzione speciale al II Concorso internazionale di canto lirico “Città di Penne”.

Fa parte di diversi cori lirici e quest’anno, con il Coro Costanzo Porta di Cremona, ha eseguito la Nona sinfonia di Beethoven diretta da Riccardo Muti con l’Orchestra Cherubini nell’ambito delle Vie dell’amicizia di Ravenna Festival, ad Atene e a Ravenna.



Mariapaola started studying the organ at the “Luisa D’Annunzio” Conservatory in Pescara

in 2010. She then joined the pre-academic opera singing classes of Sandra Buongrazio, under whom she concluded the first year for the First-level diploma.

Last summer she attended a masterclass on *Traviata* by director Henning Brockhaus, after which she covered the role of Annina in a semi-scenic performance of the opera for the “Aria di Musica” Association.

Among her awards are: the First Prize in the ‘Chamber Music for duo’ section of the IV “Gaetano Braga” National Competition, and the First Prizes in the same section and in the “Francesco Sanvitale” section of the II National Music Competition “Ortona Città d’Arte”. She also obtained a special mention from the II “Città di Penne” International Opera Singing Competition. Mariapaola is a member of several opera choirs, and this year, with the “Costanzo Porta” Choir from Cremona and the Cherubini Orchestra conducted by Riccardo Muti, she performed Beethoven’s Ninth Symphony for the Ravenna Festival’s “Paths of Friendship” project in Athens and Ravenna.



Born in Istanbul, Simge Büyükedes graduated in opera singing from the local Conservatory in

2007. After winning the International Competition of the Teatro alla Scala, she entered the La Scala Academy to study with Leyla Gencer, Mirella Freni, Luciana Serra, Renato Bruson and Luis Alva, among others. She obtained excellent results in various international competitions, winning several prizes and awards. In 2007 she featured as Frau Fluth in Otto Nicolai's *Die lustigen Weiber von Windsor*, staged in Istanbul.

In 2008 she was Marcellina in Mozart's *Le nozze di Figaro* at La Scala in Milan, while the following year she was La Prima Donna in Donizetti's *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, conducted by Marco Guidarini and directed by Antonio Albanese at La Scala and the Aalborg Theatre in Denmark. In 2010 she sang in Beethoven's Ninth Symphony at the Ravello Festival, and debuted as Leonora in Verdi's *Trovatore*, conducted by Nicola Paszkowski and directed by Cristina Mazzavillani Muti in Ravenna. 2011 saw her in *Nabucco*, conducted by Muti at the Rome Opera House, then she sang in Rossini's *Stabat Mater* (Sassari), and in Cristina Mazzavillani Muti's "Voices in Prayer" for the Ravenna Festival. She then debuted in the title role of *Tosca*, conducted by Ivan Josipovic, and sang Pergolesi's *Stabat Mater* in Lausanne. Simge performed at the opening concert of the Atilim University Festival in Ankara, conducted by Erol Erdinç. She made her début in Puccini's *Madama Butterfly* and in Bizet's *Carmen*, both directed by Zeffirelli at the Verona Arena. In the title role of *Aida*, she sang at the Teatro Filarmonico in the 2011-2012 season; one year later she sang in Verdi's *Simon Boccanegra*, once more conducted by Riccardo Muti, with whom she featured again in *Nabucco* (Rome, Salzburg, Ravenna, and Tokyo), *Macbeth* (Chicago), *Ernani* (Salzburg), and in the 2015 "Paths of Friendship" concert of the Ravenna Festival in the cathedral of Otranto.

Simge's repertoire also includes the roles of Puccini's heroines, like Mimì in *Bohème* (a co-production of the Royal Opera House and the Antalya State Opera, staged in Malmö under the baton of Christian Badea, and in Istanbul), and then *Tosca* and *Turandot*.

Simge Büyükedes

Nata a Istanbul, si diploma in canto lirico nel 2007 nel Conservatorio della sua città. Vincitrice del Concorso Internazionale del Teatro alla Scala, entra all'Accademia di canto dello stesso teatro dove si perfeziona tra gli altri con Leyla Gencer, Mirella Freni, Luciana Serra, Renato Bruson e Luis Alva. Riceve numerosi premi e riconoscimenti, affermandosi inoltre a diversi concorsi internazionali. Nel 2007 interpreta Frau Fluth in *Die lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nicolai ad Istanbul.

Nel 2008 è Marcellina ne *Le nozze di Figaro* di Mozart alla Scala, e l'anno dopo è La Prima Donna in *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti diretta da Marco Guidarini, con la regia di Antonio Albanese alla Scala e al Teatro Aalborg in Danimarca. Nel 2010 canta nella Nona Sinfonia di Beethoven al Ravello Festival e debutta come Leonora nel *Trovatore* diretta da Nicola Paszkowski, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, a Ravenna. L'anno dopo canta in *Nabucco* diretta da Muti all'Opera di Roma, in *Stabat Mater* di Rossini a Sassari, e prende parte alle "Voci nella preghiera" di Cristina Mazzavillani Muti per Ravenna Festival; debutta nel ruolo della protagonista in *Tosca*, diretta da Ivan Josipovic; canta *Stabat Mater* di Pergolesi a Losanna. Si esibisce al concerto di apertura diretto da Erol Erdinç al Festival University Atilim di Ankara. All'Arena di Verona debutta in *Madama Butterfly* e *Carmen* con la regia di Zeffirelli. Interpreta il ruolo di *Aida* al Teatro Filarmonico nella stagione 2011-2012 e nella stagione successiva canta nel *Simon Boccanegra* di Verdi diretta di nuovo da Riccardo Muti, per poi tornare ad esibirsi, sempre sotto la sua direzione, in *Nabucco*, a Roma, Salisburgo, Ravenna, e Tokyo, in *Macbeth*, a Chicago, in *Ernani* a Salisburgo, ed anche nel concerto delle Vie dell'amicizia di Ravenna Festival, nella cattedrale di Otranto nel 2015.

Il suo repertorio si è inoltre arricchito di ruoli pucciniani come Mimì nella *Bohème*, interpretata a Malmö (diretta da Christian Badea) e a Istanbul, in una produzione Royal Opera House e all'Opera di Stato di Antalya; e come *Tosca* e *Turandot*.

Antonio Corianò

Studia canto a Parma presso il Centro Universale del Bel Canto, si perfeziona poi all'Accademia Filarmonica di Bologna, per proseguire il proprio percorso formativo prima sotto la guida di Raul Gimenez e attualmente con Lucrezia Messa.

Il suo debutto è del 2010 nel ruolo di Alfredo nella *Traviata* al Teatro Comunale di Budrio. Nello stesso anno debutta il ruolo di Manrico nel *Trovatore* al Ravenna Festival, diretto da Nicola Paszkowski.

È poi Malcolm in *Macbeth* al Teatro dell'Opera di Roma diretto da Riccardo Muti, ruolo che canterà anche al Teatro alla Scala con la direzione di Valerij Gergiev, poi al Comunale di Firenze diretto da James Conlon. Ancora a Firenze, nel 2013, canta *Otto romanze da camera da Giuseppe Verdi* di Luciano Berio, diretto da Daniele Rustioni, debuttando nella stessa stagione in due ruoli al Teatro Regio di Parma, nei *Masnadieri* e in *Simon Boccanegra*.

Nel 2015 debutta nel ruolo di Pinkerton in *Madama Butterfly* al Teatro Petruzzelli di Bari e in quello di Mario Cavaradossi in *Tosca* al Cairo Opera House. Poi sarà Ismaele in *Nabucco* ancora al Teatro Petruzzelli e al Teatro dell'Opera di Roma (Caracalla). Nel 2016 ritorna al Cairo Opera House per essere Riccardo in *Un ballo in maschera* e al Teatro Municipale di Piacenza per interpretare Bardo nell'*Inno delle Nazioni* di Giuseppe Verdi.

Nel corso del 2017 è di nuovo Pinkerton in *Madama Butterfly* al Teatro dell'Opera di Sarasota (USA), poi torna al Teatro dell'Opera di Roma per la ripresa di *Nabucco* e interpreta Manrico nel *Trovatore* al Teatro Campoamor di Oviedo in Spagna. Nel 2018 è anche cover nel ruolo di Enzo Grimaldo in *Gioconda* al teatro Municipale di Piacenza nonché nel ruolo di Foresto in *Attila* al Festival Verdi a Parma, diretto dal Gianluigi Gelmetti. Quest'anno ha debuttato il ruolo di don José nella *Carmen* a Oviedo diretto da Sergio Alapont, ha ripreso il ruolo di Riccardo al Cairo Opera House in *Un ballo in maschera*. Ha appena debuttato nello *Stabat Mater* di Dvořák al Teatro Bellini di Catania.



Antonio studied singing at the Centro Universale del Bel Canto in Parma and at the Accademia

Filarmonica in Bologna. His training continued under Raul Gimenez, and currently proceeds with Lucrezia Messa.

His début dates back to 2010, when he sang in the role of Alfredo in *Traviata* at the Teatro Comunale in Budrio. In the same year he debuted in the role of Manrico in *Trovatore* at the Ravenna Festival, conducted by Nicola Paszkowski. He covered the role of Malcolm in *Macbeth* on various occasions: at the Rome Opera House conducted by Riccardo Muti, at La Scala conducted by Valerij Gergiev, and at the Comunale in Florence conducted by James Conlon. In 2013 he performed in Luciano Berio's arrangement of Verdi's *Eight Romances*, conducted by Daniele Rustioni in Florence. The same season saw his double début in *Masnadieri* and *Simon Boccanegra* at the Teatro Regio in Parma.

In 2015 he debuted in the roles of Pinkerton (*Madama Butterfly*, Teatro Petruzzelli, Bari) and Mario Cavaradossi (*Tosca*, Cairo Opera House). He then donned the clothes of Ismaele in *Nabucco*, once again at the Petruzzelli and Rome (Caracalla). In 2016, he returned to the Cairo Opera House as Riccardo in *A Masked Ball*, then he was the Bard in Verdi's *Hymn of the Nations* at the Teatro Municipale, Piacenza.

In 2017 Antonio featured again as Pinkerton in *Madama Butterfly* at the Opera House of Sarasota (USA), before returning to the Rome Opera House in *Nabucco*. Later that year he interpreted Manrico in *Trovatore* at the Campoamor Theatre in Oviedo, Spain. 2018 saw him cover the role of Enzo Grimaldo in *Gioconda* (Teatro Municipale, Piacenza), as well as the role of Foresto in *Attila*, conducted by Gianluigi Gelmetti at the Verdi Festival, Parma.

In 2019 Antonio debuted in the role of Don José in *Carmen*, conducted by Sergio Alapont in Oviedo, before returning to the role of Riccardo in *A Masked Ball* at the Cairo Opera House. He recently debuted in Dvořák's *Stabat Mater* at the Teatro Bellini, Catania.



Rosario Grauso started his vocal training at the age of 15 with Ornella Di Benedetto. In 2011,

after a high school degree in scientific studies, he joined the “Nicola Sala” Conservatory in Benevento, where he trained with Luigi Petroni and obtained a First Level Diploma in opera singing in 2016.

His first experiences onstage date back to his student years, when he featured in the choirs of several productions, among which *Elisir d'amore*, *Bohème* and Mozart's *Requiem Mass*. He also sang solo in the roles of Benoît and the Sergeant in *Bohème*, as well as Maestro Spinelloccio and Ser Amantio in *Gianni Schicchi*. In 2013 he took part in the Sancarlini workshop of the youth choir of the Teatro di San Carlo in Naples, conducted by Stefania Rinaldi, which led him to perform in a number of concerts.

In the 2016-2017 period he sang in the choir of the Teatro Giuseppe Verdi, Salerno, conducted by Tiziana Carlini. With it, he featured in several titles, often conducted by Daniel Oren: *Nabucco*, *Macbeth*, *Tosca*, *Carmen*, *Norma*, *Turandot*, and *Traviata*. His on-going collaboration with the Lyrical Choir “Vincenzo Bellini” of Ancona started with the 2017 season of the Macerata Opera Festival. With them he featured in: *Turandot*, *Aida*, *The Magic Flute*, and *Elisir d'amore*. Grauso then performed in *Traviata*, *Nabucco*, *Rigoletto*, and *Otello* for the 2018 Trilogy of the Alighieri Theatre, Ravenna. He is also a member of the Choir of the Teatro Regio in Parma directed by Martino Faggiani, with which he performs in concerts and operas, in Italy and abroad. He closed the 2018 season with the Coro dell'Opera di Parma in *Andrea Chénier*, conducted by Massimo Fiocchi Malaspina at the Teatro Magnani, Fidenza. Rosario also performed as Schaunard in *Bohème*, conducted by Francesco Pareti at the Teatro Ateneo (Casoria, 2017) and by Massimo Testa at the Teatro Italia (Acerra, 2018), with the Orchestra of the San Carlo Theatre. Rosario is still training with the mezzo-soprano Tina D'Alessandro.

Rosario Grauso

Intraprende lo studio del canto a 15 anni sotto la guida di Ornella Di Benedetto. Dopo la maturità scientifica, nel 2011, si iscrive al Conservatorio “Nicola Sala” di Benevento, dove nel 2016 consegue il Diploma di Primo livello in Canto sotto la guida di Luigi Petroni.

Durante gli studi matura le sue prime esperienze teatrali, in particolare come corista in opere tra cui *L'elisir d'amore*, *La bohème* e la Messa di Requiem di Mozart. Ulteriori opportunità, in qualità di solista, sono i ruoli di Benoît e del Sergente nella *Bohème*, di Maestro Spinelloccio e Ser Amantio in *Gianni Schicchi*. Nel 2013 partecipa al laboratorio Sancarlini del coro giovanile del Teatro di San Carlo di Napoli sotto la direzione di Stefania Rinaldi, esibendosi in numerosi concerti. Tra il 2016 e il 2017 partecipa, come artista del coro del Teatro Giuseppe Verdi di Salerno diretto da Tiziana Carlini, alla messa in scena di diversi titoli, molti dei quali diretti da Daniel Oren: *Nabucco*, *Macbeth*, *Tosca*, *Carmen*, *Norma*, *Turandot*, *La traviata*.

Dalla stagione 2017 del Macerata Opera Festival, è ancora attiva la sua collaborazione con il Coro Lirico Marchigiano “Vincenzo Bellini” di Ancona, con cui si esibisce in: *Turandot*, *Aida*, *Il flauto magico*, *L'elisir d'amore*. Poi in *Nabucco*, *Rigoletto*, *Otello* presso il Teatro Alighieri per la Trilogia d'autunno 2018. Canta anche nel Coro del Teatro Regio di Parma, diretto da Martino Faggiani, in molti concerti e opere in Italia e all'estero. Conclude il 2018 con una produzione dell'*Andrea Chénier* al Teatro Magnani di Fidenza, con il Coro dell'Opera di Parma diretto da Massimo Fiocchi Malaspina.

Tra le esperienze da solista: Schaunard ne *La bohème*, nel 2017 presso il Teatro Ateneo di Casoria diretto da Francesco Pareti, e nel 2018 presso il Teatro Italia di Acerra con l'Orchestra del Teatro di San Carlo, diretta da Massimo Testa. Attualmente studia con il mezzosoprano Tina D'Alessandro.

Christian Federici



Born in Trieste in 1987, Christian started studying the piano at the age of six. After teaching

himself to play the organ, he became the organist of the Patriarchal Basilica of Aquileia and started a concert activity.

In 2013 he graduated in Computer Science from the University of Udine. Two years later he began studying with the pianist Sabina Arru and then with the tenor Federico Lepre. Christian took masterclasses and courses with Matelda Cappelletti, Francesca Patané, Karen Stone, Alessandro Svab, Lucia Mazzaria, Lorenzo Regazzo, Rolando Panerai and Patrizia Ciofi.

In 2016 he debuted in the role of Count Almaviva in *The Marriage of Figaro* at the Teatro Bonci in Cesena under the baton of Claudio Desderi, with whom he continued his training in the lyric and chamber repertoire at the Fiesole Music School. He sang as the bass soloist in Charpentier's *Te Deum*, and as Belcore in *Elisir d'amore*. In 2017 he returned to the Bonci Theatre in the title role of *Don Giovanni*. In the same year he sang as the soloist in Mozart's *Krönungsmesse*.

In 2018 he won the “Adriano Belli” Opera Contest of the Teatro Lirico Sperimentale in Spoleto and the “Toti Dal Monte” award in Treviso, which earned him the role of Count of Almaviva in Treviso, Jesi and Ferrara. In 2019 he debuted in the same role at Opéra Marseille. Christian recently performed Mahler's *Kindertotenlieder* and Schubert's cycle *Winterreise* with such pianists as Eugenio Milazzo, Alessandro Pierfederici, Filippo Gorini and Riccardo Risaliti. He featured at the Piccolo Opera Festival in Friuli Venezia Giulia, once again as Belcore in Donizetti's *Elisir d'amore*. He then sang in Claudio Ambrosini's contemporary opera *Tancredi appresso il combattimento* at the Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano, and in the role of Uberto in Pergolesi's *La serva padrona*.

Nato nel 1987 a Trieste, a sei anni intraprende lo studio del pianoforte poi, da autodidatta, lo studio dell'organo fino a divenire attivo organista nella Basilica Patriarcale di Aquileia e svolgendo anche attività concertistica.

Nel 2013 si laurea in Informatica presso l'Università degli Studi di Udine. Due anni dopo inizia a studiare con la pianista Sabina Arru poi con il tenore Federico Lepre. Segue masterclass e corsi con Matelda Cappelletti, Francesca Patané, Karen Stone, Alessandro Svab, Lucia Mazzaria, Lorenzo Regazzo, Rolando Panerai e Patrizia Ciofi.

Nel 2016 debutta nel ruolo del Conte d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Bonci di Cesena sotto la direzione di Claudio Desderi, con cui si perfeziona presso la Scuola di Musica di Fiesole nel repertorio lirico e cameristico.

È basso solista nel *Te Deum* di Charpentier, Belcore nell'*Elisir d'amore* e, nel 2017, torna al Bonci nel *Don Giovanni* nei panni del protagonista. Nello stesso anno canta come solista nella *Krönungsmesse* di Mozart.

Nel 2018 vince i Concorsi lirici “Adriano Belli” del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto e “Toti Dal Monte” a Treviso – quest'ultimo gli vale l'assegnazione del ruolo del Conte d'Almaviva a Treviso, Jesi e Ferrara. Nel 2019, nello stesso ruolo, debutta all'Opéra de Marseille.

Recentemente ha eseguito i *Kindertotenlieder* di Mahler e il ciclo di *Lieder Winterreise* di Schubert con diversi pianisti, tra cui Eugenio Milazzo, Alessandro Pierfederici, Filippo Gorini e Riccardo Risaliti. Ha poi preso parte al Piccolo Opera Festival del Friuli Venezia Giulia di nuovo come Belcore nell'*Elisir d'amore* di Donizetti e al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano nell'opera contemporanea *Tancredi appresso il combattimento* di Claudio Ambrosini, nonché come Uberto ne *La serva padrona* di Pergolesi.



Born in Reggio Emilia, Marina Belli graduated with honours from the Santa Cecilia

Conservatory in Rome. After winning the second prize at the RAI Competition “Etta Limiti” in 2014, she has performed in major international theatres and festivals including La Scala in Milan, Rome Opera House, Teatro Regio in Parma, Teatro San Carlo in Naples, Palau des Arts Reina Sofia in Valencia, Wiener Konzerthaus in Vienna, Cité de la Musique in Paris, Concertgebouw in Amsterdam, Royal Opera House in Covent Garden, London, and New York City Center Theater. She has worked with such important conductors as Fabio Biondi, Juraj Valčhva, Antonio Pappano, Daniel Oren, Roberto Abbado, and Daniele Rustioni. Her repertoire includes the roles of Carmen, Federica in *Luisa Miller*, Maddalena in *Rigoletto*, Smeton in *Anna Bolena*, Sara in *Roberto Devereux*; the protagonist’s role in *Tancredi* and *L’italiana in Algeri*, and several baroque roles including works by Vivaldi, Händel and Monteverdi. In the Baroque repertoire, her collaboration with Fabio Biondi is especially important: together they have repeatedly toured the world, and recorded such outstanding works as Händel’s oratorio *Death and Burial of Christ* and the opera *Lucio Silla*, both performed at the Wiener Konzerthaus. Martina featured in several worth-mentioning productions, among which her 2017 début in the role of Carmen at the Teatro delle Muse in Ancona; her 2018 début as Gemma in Marco Tutino’s *Miseria e nobiltà*, premièred at the Teatro Carlo Felice in Genoa; and the 2019 débuts in the roles of Isabella in *L’Italiana in Algeri*, conducted by Alessandro De Marchi at the Teatro Regio in Turin, and of Maddalena in *Rigoletto* at the Macerata Opera Festival, conducted by Giampaolo Bisanti.

Martina Belli

Nata a Reggio Emilia, si diploma con il massimo dei voti e la lode al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Nel 2014 vince il secondo premio al Concorso Rai “Etta Limiti”: da allora si esibisce nei più importanti teatri e festival internazionali tra cui Teatro alla Scala, Teatro dell’Opera di Roma, Regio di Parma, San Carlo di Napoli, Palau des Arts Reina Sofia di Valencia, Wiener Konzerthaus di Vienna, Cité de la Musique di Parigi, Concertgebouw di Amsterdam, Royal Opera House e Covent Garden di Londra, New York City Center Theatre, diretta da maestri importanti tra cui Fabio Biondi, Juraj Valčhva, Antonio Pappano, Daniel Oren, Roberto Abbado, Daniele Rustioni. Il suo repertorio include ruoli come Carmen, Federica in *Luisa Miller*, Maddalena in *Rigoletto*, Smeton in *Anna Bolena*, Sara in *Roberto Devereux*, eppoi quelli da protagonista in *Tancredi* e ne *L’italiana in Algeri*, nonché ruoli del repertorio barocco in opere di Vivaldi, Händel e Monteverdi. Proprio per il repertorio barocco, di rilievo è la sua collaborazione con Fabio Biondi, con il quale ha preso parte a numerose tournée internazionali e ha inciso pagine come l’oratorio *Morte e sepoltura di Cristo* e l’opera *Lucio Silla* di Händel, eseguiti alla Wiener Konzerthaus. Tra le varie produzioni a cui ha preso parte si ricordano, nel 2017, il debutto nel ruolo di Carmen al Teatro delle Muse di Ancona, nel 2018 il debutto come Gemma in *Miseria e nobiltà* di Marco Tutino, in prima esecuzione assoluta al Teatro Carlo Felice di Genova, inoltre, nel 2019, i debutti come Isabella ne *L’Italiana in Algeri* diretta da Alessandro De Marchi al Teatro Regio di Torino e come Maddalena nel *Rigoletto* al Macerata Opera Festival diretta da Giampaolo Bisanti.

Clarissa Leonardi

Nata a Polistena (Reggio Calabria) nel 1993, inizia lo studio della chitarra classica all’età di dieci anni sotto la guida di Romolo Calandruccio. Nel 2008 entra al Conservatorio “Fausto Torrefranca” di Vibo Valentia nella classe di Marco Rossetti. Nel 2010 intraprende lo studio del canto lirico e, nello stesso Conservatorio, frequenta le lezioni di Patrizia Patelmo. Si è esibita da protagonista in diversi Gala lirici: “Arie tra le stelle” al Museo Diocesano di Tropea, “Galà lirico Castello Feudale Ardore”, Galà d’opera “Le protagonista del melodramma”, Concerto lirico “Le donne di Giacomo Puccini”, e ancora per l’Associazione Amici dell’Opera Lirica di Catanzaro, e in una serata in onore del mezzosoprano Elena Obratzsova al Brescia Rotary Club. Tra gli impegni recenti le esibizioni in *El amor brujo* e *Cavalleria rusticana* a Verona, *Carmen* a Torino, *La forza del destino* e *Rigoletto* al Filarmonico di Verona e a Busseto, *La traviata* all’Arena di Verona, *Il tabarro* al Teatro San Carlo di Napoli, *Manon Lescaut*, e *Sonnambula* al Teatro Regio di Torino.



Born in Polistena (Reggio Calabria) in 1993, Clarissa began studying classical guitar

at the age of ten with Romolo Calandruccio. In 2008 she joined the “Fausto Torrefranca” Conservatory of Vibo Valentia to study with Marco Rossetti. In 2010 she dedicated herself to opera singing, and joined the classes of Patrizia Patelmo at the same Conservatory. She has performed as a protagonist in a number of opera Galas, among which: “Arie tra le stelle” at the Diocesan Museum of Tropea, “Opera Gala at the Ardore Feudal Castle”, Opera gala “The protagonists of melodrama”, Lyric concert “The women of Giacomo Puccini”, an event with the “Friends of Opera Association” in Catanzaro, and a tribute to the mezzo-soprano Elena Obratzsova at the Brescia Rotary Club. Her more recent engagements include *L’amor brujo* and *Cavalleria rusticana* in Verona, *Carmen* in Turin, *La forza del destino* and *Rigoletto* at the Verona Philharmonic and Busseto, *Traviata* at the Verona Arena, *Il Tabarro* at the San Carlo Theatre in Naples, *Manon Lescaut* and *Sonnambula* at the Teatro Regio in Turin.



Appreciated as the protagonist of several operas by Verdi and Puccini, Elisa Balbo has

performed in several important theatres and venues: Rome Opera House, La Fenice in Venice, Arena and Filarmonico in Verona, Alighieri (Ravenna Festival), Teatro Comunale in Modena, Giglio in Lucca, Rimskij-Korsakov in St Petersburg, and Rossini Festival in Wildbad. Elisa is also known for her concert activity, and her performances with the Luciano Pavarotti Foundation in New York and Venice (La Fenice) are worth-mentioning. In 2013 she featured in the Republic Day concert with the Rai Symphony Orchestra conducted by Daniele Rustioni at the Toscanini Auditorium in Turin, broadcast live by Rai5 and Radio3. She also sang at the 65° Prix Italia under the baton of Andrea Battistoni. As a soloist, she starred in Opera on Ice 2013 and OperaPop on Ice 2014 at the Arena di Verona, and in Rossini's *Petite Messe Solennelle* at the Rome Opera House. During the 2015-2016 season, Elisa performed Verdi's music in a concert at Comunale di Modena celebrating Luciano Pavarotti's eightieth birthday under the baton of Riccardo Muti. She also donned the clothes of Mimi in *Bohème* at the Vittorio Emanuele Theatre in Messina, and took part in the New Year's Concert at the Budapest Pap Laszlo Arena, repeated at the Vienna Konzerthaus on 6 January. She opened the 2016-2017 season of the Philharmonic Orchestra of the Campania Region singing solo in the *Vier Letzte Lieder* by Richard Strauss. Once again as a soloist, she toured Japan with the Gioachino Rossini Symphony Orchestra of Pesaro, and sang as Anna in Rossini's *Maometto II* at the Rossini Wildbad Festival. In the 2017-18 season, Elisa starred in *Traviata* on the Japanese tour of Teatro Manzoni di Bologna, then she toured with the Luciano Pavarotti Foundation (Turku, Finland; the Arena in Verona; Oman), and sang in a series of concerts and operas in China. Balbo also sang in the role of Liù (*Turandot*) at the Teatro Verdi in Sassari, in the *Carmina Burana* at the Moscow International Music House, in *La vedova allegra* (Hanna Glawari) at the Teatro Filarmonico in Verona, in Rossini's *Stabat Mater* in Pesaro and Jesi, and in *Moïse et Pharaon* (Anai) at the Rossini Festival in Wildbad. For the 2018 Autumn Trilogy of the Ravenna Festival, she sang in the role of Desdemona in *Otello* (Alighieri Theatre), later revived at the Teatro del Giglio in Lucca. She then sang in *Lo Schiavo* by Gomez (Teatro Lirico, Cagliari), and in *Tancredi* (Rossini Festival, Wildbad).

Elisa Balbo

Protagonista di opere verdiane e pucciniane, si è esibita in teatri come l'Opera di Roma, La Fenice, Arena e Filarmonico di Verona, Alighieri per Ravenna Festival, Comunale di Modena, del Giglio di Lucca, Teatro Rimskij-Korsakov di San Pietroburgo, Festival Rossini di Wildbad. Attiva anche in ambito concertistico, si è esibita con la Luciano Pavarotti Foundation a New York. Nel 2013 ha preso parte al concerto per la Festa della Repubblica all'Auditorium Toscanini di Torino con l'Orchestra Sinfonica della Rai diretta da Daniele Rustioni (trasmesso in diretta su Rai5 e Radio3) e al LXV Prix Italia, diretta da Andrea Battistoni. Come solista, oltre a esibirsi in Opera on Ice 2013 e OperaPop on Ice 2014 all'Arena di Verona, ha cantato nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini all'Opera di Roma. Nel corso della stagione 2015-2016 ha partecipato a un concerto verdiano al Comunale di Modena in occasione dell'ottantesimo anno della nascita di Luciano Pavarotti, con la direzione di Riccardo Muti. Ha inoltre interpretato il ruolo di Mimi nella *Bohème* al Teatro Vittorio Emanuele di Messina e partecipato al Concerto di Capodanno alla Budapest Pap Laszlo Arena, replicato il 6 gennaio alla Konzerthaus di Vienna. All'inaugurazione della stagione 2016-2017 dell'Orchestra Filarmonica Campana si è esibita come soprano solista nei *Vier Letzte Lieder* di Richard Strauss. Poi, sempre come solista, ha preso parte al tour in Giappone dell'Orchestra Sinfonica Gioachino Rossini di Pesaro, e interpretato la parte di Anna in *Maometto II* al Rossini Wildbad Festival. Nel corso dell'ultima stagione, ha cantato come protagonista nella *Traviata* in tournée in Giappone con il Teatro Manzoni di Bologna, e partecipato a un tour di concerti con la Luciano Pavarotti Foundation (a Turku in Finlandia, all'Arena di Verona e in Oman) e a un tour di concerti e opere in Cina. Ha inoltre cantato in *Turandot* (Liù) al Teatro Verdi di Sassari, nei *Carmina Burana* alla Moscow International Music House, ne *La vedova allegra* (Hanna Glawari) al Teatro Filarmonico di Verona, nello *Stabat Mater* di Rossini a Pesaro e Jesi, e nel *Moïse et Pharaon* (Anai) al Festival Rossini a Wildbad. Nell'ambito della Trilogia d'autunno 2018, ha interpretato il ruolo di Desdemona in *Otello* al Teatro Alighieri di Ravenna, poi ripreso al Teatro del Giglio di Lucca. In seguito ha cantato nello *Schiavo* di Gomez al Teatro Lirico di Cagliari e *Tancredi* al Wildbad Rossini Festival.

Alessia Pintossi



Born in 1993, Alessia Pintossi graduated with honours from the "Luca Marenzio" Conservatory

in Brescia. She had started her vocal training at the age of 16 under Nadia Engheben, an artist from the choir of La Scala in Milan, through whom she was invited to perform with other La Scala soloists in Beethoven's *Choral Fantasy op. 80* at the inaugural concert of the Judicial Year in Milan. Alessia continued to study the operatic repertoire with Vincenzo and Paula Scalera, Donata D'Annunzio Lombardi, Cristina Pastorello, Patrizia Orciani, Vittorio Terranova, Claudio Desderi, and Leone Magiera. In 2013 she performed as Clarina in Rossini's *Cambiale di matrimonio*. In the same year, accompanied by the harpist Barbara Da Parè, she devoted herself to the contemporary chamber repertoire and premiered several unpublished pieces by composers Teresa Procaccini, Carla Rebora, Alberto E. Colla, Giancarlo Facchinetti, Paolo Ugoletti, Lorenzo Ferrero, Federico Biscione, Carlo Pedini and Giampaolo Testoni. In 2014 and 2015, Pintossi sang in the title role of Ferrari's *Secret of Susanna*, then as Rita in the eponymous opera by Donizetti, as Zerlina in Mozart's *Don Giovanni*, as Musetta in *Bohème* and as Adina in *Elisir d'amore*. Her début as Susanna in *The Marriage of Figaro* dates back to 2016, conducted by Claudio Desderi. More recently, Alessia has performed solo in Beethoven's Ninth Symphony, and debuted in the role of Donna Anna in Mozart's *Don Giovanni*, once again conducted by Claudio Desderi at the Teatro Bonci, Cesena.

Nata nel 1993 e laureata con il massimo dei voti presso il Conservatorio "Luca Marenzio" di Brescia, si avvicina agli studi di canto lirico ad appena sedici anni sotto la guida di Nadia Engheben, artista del coro alla Scala di Milano. Con lei viene invitata a esibirsi, insieme ad altri solisti del coro scaligero, nella Fantasia corale op. 80 di Beethoven nel concerto di inaugurazione dell'Anno Giudiziario a Milano. Approfondisce lo studio del repertorio operistico con Vincenzo e Paula Scalera, Donata D'Annunzio Lombardi, Cristina Pastorello, Patrizia Orciani, Vittorio Terranova, Claudio Desderi, Leone Magiera. Nel 2013 è Clarina nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini; nello stesso anno, con l'arpista Barbara Da Parè, si cimenta nel repertorio cameristico contemporaneo ed esegue in prima assoluta pezzi inediti dei compositori Teresa Procaccini, Carla Rebora, Alberto E. Colla, Giancarlo Facchinetti, Paolo Ugoletti, Lorenzo Ferrero, Federico Biscione, Carlo Pedini e Giampaolo Testoni. Nel 2014 e nel 2015, è Susanna nel *Segreto di Susanna* di Ferrari, Rita nell'omonima opera di Donizetti, Zerlina nel *Don Giovanni* di Mozart, Musetta nella *Bohème* e Adina nell'*Elisir d'amore*. Nel 2016 ha debuttato nel ruolo di Susanna nelle *Nozze di Figaro* sotto la direzione di Claudio Desderi. Si è recentemente esibita come solista nella Nona sinfonia di Beethoven e ha debuttato il ruolo di Donna Anna nel *Don Giovanni* mozartiano presso il Teatro Bonci di Cesena di nuovo diretta da Claudio Desderi.



Born in Naples in 1994, Francesca started taking vocal and drama classes in 2004. At first she

devoted herself to the piano, then she started singing in several children's choirs. In 2014 she became interested in opera singing, and one year later she joined the Conservatory of Naples to study under Emma Innacoli. In 2016 she covered the role of Flora in a production of *Traviata* by the "Jubilate Deo" Music Association of Torre del Greco. Also in 2016, she sang Pergolesi's *Stabat Mater* at the International Sacred Music Festival of Ruffano (Lecce).

2017 saw her win the awards for "Best young artist" and "Best performance" at the VI "Franca Mattiucci" International Singing Competition, and the First prize at the "Beppe De Tomasi" International Competition. In the same year, she performed solo on the stage of "Luglio musicale a Capodimonte", and covered the role of Giannetta in *Elisir d'amore* at the Bellini Theatre in Naples. In 2018 she took part in the As.Li.Co. Competition for young opera singers, obtaining the role of Carmen in the 22nd "Opera Domani" edition, on tour in several important theatres: Como, Mantova, Reggio Emilia, Brescia, Cremona, Bergamo, Pavia, Vigevano, Fermo, Macerata, Teatro Regio in Parma, Teatro degli Arcimbaldi in Milan and Festspielhaus in Bregenz (Austria). In the same year, Francesca also debuted as Rosina in *The Barber of Seville*, as Maddalena in *The Journey to Reims*, and as Lola in *Cavalleria rusticana*.

She took part in several masterclasses by Barbara Frittoli, Stefano Giannini, Stefano De Luca, Fiorenza Cedolins, Cinzia Forte, Michal Znaniecki and Roberto De Candia.

In 2019 she featured in Beethoven's Ninth Symphony, conducted by Marco Alibrando at the Teatro Cilea in Reggio Calabria, and by Alvaro Albiach at the Palacio de Congresos in Badajoz (Spain), with the Orchestra and Chorus of Extremadura. Francesca also obtained an International Award from the Teatro "Giuditta Pasta" in Saronno, whose jury was presided by Cecilia Gasdia.

Francesca also graduated in Arts and Humanities from the "Federico II" University of Naples.

Francesca di Sauro

Nata a Napoli nel 1994, inizia gli studi di canto e teatro nel 2004. Si dedica, dapprima, al pianoforte poi al canto in diversi cori di voci bianche. È nel 2014 che si avvicina al canto lirico e l'anno dopo entra al Conservatorio di Napoli, dove studia sotto la guida di Emma Innacoli. Nel 2016 ricopre il ruolo di Flora ne *La traviata* prodotta dall'Associazione musicale Jubilate Deo di Torre del Greco; nel 2016 esegue lo *Stabat Mater* di Pergolesi al Festival internazionale di musica sacra di Ruffano (Lecce). Nel 2017, vince i premi come "Miglior giovane" e "Migliore interpretazione" al VI Concorso internazionale di Canto Lirico "Franca Mattiucci", poi il primo premio al Concorso internazionale "Beppe De Tomasi"; inoltre, si esibisce come solista nella rassegna "Luglio musicale a Capodimonte" e nel ruolo di Giannetta nell'*Elisir d'amore* al Teatro Bellini sempre a Napoli.

Nel 2018, al Concorso As.Li.Co. per giovani cantanti lirici, si aggiudica il ruolo di Carmen nella 22^a edizione di Opera Domani, esibendosi in tournée in diversi teatri a Como, Mantova, Reggio Emilia, Brescia, Cremona, Bergamo, Pavia, Vigevano, Fermo, Macerata, poi Teatro Regio di Parma, Teatro degli Arcimbaldi di Milano e, ancora, Festspielhaus di Bregenz in Austria. Debutta inoltre nel ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, in quello di Maddalena nel *Viaggio a Reims*, di Lola in *Cavalleria rusticana*.

Ha partecipato a masterclass con Barbara Frittoli, Stefano Giannini, Stefano De Luca, Fiorenza Cedolins, Cinzia Forte, Michal Znaniecki e Roberto De Candia.

Nel 2019 si è esibita nella Nona Sinfonia di Beethoven al Teatro Cilea di Reggio Calabria diretta da Marco Alibrando e al Palacio de Congresos de Badajoz (Spagna) con l'Orchestra e il Coro di Extremadura diretta da Alvaro Albiach. Ha inoltre vinto il Concorso internazionale "Giuditta Pasta" di Saronno con Cecilia Gasdia come presidente di giuria.

Ha conseguito la laurea triennale in Lettere moderne all'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

Ivan Merlo

Già attivo come costumista, premiato in varie edizioni del Carnevale di Venezia, e come vetrinista, è da sempre ottimo cultore del teatro d'opera, che approfondisce attraverso la frequentazione diretta di importanti cantanti e direttori d'orchestra, in primo luogo Gianandrea Gavazzeni, con il quale ha avuto un rapporto privilegiato.

La sua esperienza sul palcoscenico matura grazie agli insegnamenti del tenore Vittorio Pandano; e la sua formazione si completa negli anni Ottanta con la Scuola di Danza "Città di Ravenna" e con la prima compagnia dei "Mimi della lirica", con cui ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi in ambito nazionale.

Dopo aver collaborato per anni con l'ufficio stampa e la segreteria di Ravenna Festival, ha preso parte, come mimo, a produzioni operistiche e a spettacoli di danza.

Nel 2006, interpreta il ruolo della Notte nel film *Che fai tu luna* per la regia di Cristina Mazzavillani Muti e, nel 2008, debutta in teatro come Tutore della Contessa nel *Matrimonio inaspettato* di Paisiello diretto da Riccardo Muti, per la regia di Andrea De Rosa, in scena al Festival di Pentecoste di Salisburgo e poi all'Alighieri di Ravenna.

In occasione della messa in scena di *Sancta Susanna* di Hindemith, della Trilogia "popolare" verdiana del 2012 e della Trilogia "Verdi & Shakespeare" del 2013, ha collaborato alle prove, come mimo. Ruolo che ha rivestito, nel 2015, anche nelle recite de *La Bohème* e di *Mimi è una civetta* nel 2017, in quelle di *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca* e nel 2018 in *Nabucco* sempre nell'ambito di Ravenna Festival.

È stato il Paggio del Duca nelle rappresentazioni del *Rigoletto* prodotto da Ravenna Festival in tournée; ha preso parte a *Le maître et la ville*, spettacolo ideato da Micha van Hoecke nel 2014 in occasione dei 25 anni di Ravenna Festival, e nel 2015 ha interpretato l'Oste nel *Falstaff* diretto da Riccardo Muti, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti.



Previously active as a window-dresser and a costume designer, and the winner of several

awards in various editions of the Venice Carnival, Ivan Merlo has always been fond of opera, which he learned to know and appreciate through his friendship with several important singers and conductors, first and foremost Gianandrea Gavazzeni, with whom he shared a special bond. His stage experience grew with the teaching of tenor Vittorio Pandano, but in the 1980s Ivan also enrolled in the "City of Ravenna" School of Dance and in the "Mimi della lirica" theatre company, as a member of which he has received a number of national honours and awards.

After a yearlong collaboration with the press and administrative offices of the Ravenna Festival, Merlo covered mime roles in several opera productions and dance performances. In 2006 he acted in the role of the Night in the film *Che fai tu, luna?* directed by Cristina Mazzavillani Muti. 2008 saw his stage début in the role of the Guardian of the Countess in Paisiello's *Il matrimonio inaspettato*, conducted by Riccardo Muti and directed by Andrea De Rosa, staged at the Salzburg Festival and then at the Alighieri Theatre, Ravenna.

His credits as a mime include appearances in Hindemith's *Sancta Susanna*, in Verdi's "popular" Trilogy (2012) and in the "Verdi & Shakespeare" Trilogy (2013). He had mime roles also in *La Bohème* and *Mimi è una civetta* (Ravenna Festival 2015), and in *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and *Tosca* (Ravenna Festival 2017) and in *Nabucco* (2018).

Ivan also toured as the Duke's pageboy in the *Rigoletto* produced by Ravenna Festival; took part in *Le maître et la ville*, Micha van Hoecke's 2014 project, especially created to celebrate the 25th edition of the Ravenna Festival, and, in 2015, donned the robes of the Innkeeper in Verdi's *Falstaff*, conducted by Riccardo Muti and directed by Cristina Mazzavillani Muti.



In 2012, on the occasion of Verdi's "popular trilogy", Catherine Pantigny was asked to select 10 dancers to choreograph *Traviata* and *Rigoletto*. Some of them had started dancing as kids with Cristina Muti's project "Parola danza musica canto", a training workshop for professional artists who intended to transcend the traditional barriers between singing, acting and dancing. This quality as full-fledged artists continued to shape the identity of the "DanzActori", who featured also in the 2013 edition of the trilogy, once again directed by Cristina Muti and dedicated to Verdi's Shakespearean operas (*Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*). Then in 2015 they were back on stage in *Mimi è una civetta* by Cristina Muti, directed by Greg Ganakas; in *Così muore Mimi*, directed by Cristina Muti, and in *Chanteuse des rues*, a tribute to Edith Piaf and Jean Cocteau created by Micha van Hoecke for Ravenna Festival 2016, with original arrangements by Simone Zanchini. They featured again in the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival in 2017 (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and *Tosca*), and in 2018 (*Nabucco*, *Rigoletto* and *Otello*).

DanzActori

Sofia Barilli, Martina Cicognani, Francesca De Lorenzi, Giorgia Massaro, Chiara Nicastro, Alessandro Bartolini, Luca Massaroli, Danilo Rubertà, Angelo Sugamosto, Lorenzo Felice Tassiello

In occasione della Trilogia popolare verdiana allestita nel 2012, Ravenna Festival affidò a Catherine Pantigny la selezione di 10 danzatori per realizzare le coreografie di *Traviata* e *Rigoletto*. Alcuni dei prescelti erano ravennati che da ragazzini avevano iniziato il percorso "Parola danza musica canto" promosso da Cristina Mazzavillani Muti per dar vita a una nuova figura professionale in ambito artistico che abbattesse le barriere tra canto, recitazione e danza. Proprio questa dimensione di artista a tutto tondo ha progressivamente formato l'identità dei "DanzActori" che, dopo la Trilogia del 2012, hanno preso parte a quella dell'anno successivo, dedicata alle opere shakespeariane di Verdi (*Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*), sempre per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Sono tornati in scena nel 2015 con *Mimi è una civetta*, regia di Greg Ganakas e *Così muore Mimi* regia di Cristina Mazzavillani Muti, nonché nell'omaggio a Edith Piaf e Jean Cocteau, *Chanteuse des rues*, creazione di Micha van Hoecke con arrangiamenti originali di Simone Zanchini, per Ravenna Festival 2016. Nel 2017 si sono poi esibiti in *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca* e nel 2018 per *Nabucco*, *Rigoletto* e *Otello* nuovamente nell'ambito della Trilogia d'autunno di Ravenna Festival.

Giovani Energie Creative

Giulia Baldini, Martina Girardi, Manuel Hernandez Santos*, Linda Kuliczkowski, Federico Marangon*, Filippo Mazzini, Caterina Naglia, Alessia Tagliaferri, Laura Varetto

* percussionisti

Non ci sono giurie né premi, nessun limite alle discipline artistiche che si possono sperimentare né ai contenuti, non ci sono preselezioni e neppure graduatorie. Ai giovani, dagli 8 ai 18 anni, è semplicemente offerta la possibilità di salire in palcoscenico e di mettersi alla prova, esprimendosi liberamente, con il proprio linguaggio (danza, canto, strumento musicale, recitazione, video, sport...), per ricevere al più un consiglio, un incoraggiamento, certamente tanta attenzione. È nel progetto *Alla scoperta delle energie creative della Romagna*, ideato e voluto da Cristina Mazzavillani Muti nella primavera del 2017 e da allora ripreso ogni anno nell'ambito di Ravenna Festival, che si forma il nucleo di questo dinamico e più che mai mutevole ensemble. Perché, come la stessa Cristina Muti sottolinea, "lo sguardo dei più giovani, libero da preconcetti può rivelare inedite e insospettate prospettive, e un vero Festival non può vivere solo di grandi interpreti, ma anche di sensibilità e interesse per quelle giovani energie creative che germogliano proprio sotto i nostri occhi". Le Giovani Energie Creative hanno già avuto occasione di esprimersi nel corso della Trilogia d'autunno 2017, attraverso libere creazioni ispirate a *Cavalleria rusticana* e a *Pagliacci*.



No juries, no prizes, no limits to the artistic disciplines that can be experimented, no restraints to content or genre, no pre-selections, no lists. Young people aged 8 to 18 are simply offered the opportunity to step onto a stage and "have a go", expressing themselves freely through dance, song, music, drama, film or sport. In return, nothing more than advice or encouragement... and the limelight. The core of this dynamic and ever-changing ensemble was born from a project called "Discovering the creative energies of Romagna", conceived and commissioned by Cristina Mazzavillani Muti in the spring of 2017 and then revived every year within the Ravenna Festival. "Because their approach, free from preconceptions and false modesty, can disclose new perspectives", says Cristina Muti, the heart and soul of the project. "Also, a true Festival cannot just live on international stars: it has to show interest in the young creative energies budding right under our eyes." The Young Creative Energies first featured in the 2017 Autumn Trilogy with creations freely inspired by *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci*.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini



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

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme a una forte identità nazionale, la propria inclinazione a una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra le città di Piacenza e Ravenna. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. In questi anni l'Orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal Barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente.

A Salisburgo, poi, l'Orchestra è tornata nel 2015, debuttando – unica formazione italiana invitata – al più prestigioso Festival estivo, con *Ernani*: a dirigerla sempre Riccardo Muti, che l'aveva guidata anche nel memorabile concerto tenuto alla Sala d'Oro del Musikverein di Vienna, nel 2008, pochi mesi prima che alla Cherubini venisse assegnato l'autorevole Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per “i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero”.

All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall,

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 Youth Orchestra, a privileged link between the conservatoires and the professional world, set up its residence in Piacenza, and elected the Ravenna Festival as its summer home. The young instrumentalists of the Cherubini Youth Orchestra are all under 30, and come from all over Italy. They were selected through audition by a committee of top musicians from prestigious European orchestras, headed by Riccardo Muti himself. Dynamism and continuous renewal are a distinctive feature of the Orchestra, and it is in this perspective that members are only appointed for a period of three years, after which they may start collaboration with a major professional orchestra. In recent years, under the baton of Riccardo Muti, the Orchestra has tackled a repertoire ranging from baroque to XX century music, alternating concerts in many Italian cities to important European and world tours in the theatres of Vienna, Paris, Moscow, Salzburg, Cologne, St. Petersburg, Madrid, Barcelona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires, and Tokyo. The début of Cimarosa's *Il ritorno di Don Calandrino* at the Salzburg Whitsun Festival (2007) marked the first step of a five-year project undertaken by the prestigious Austrian event and the Ravenna Festival with a view to re-discovering and reviving the legacy of the Neapolitan School of music of the XVIII century. The Cherubini Youth Orchestra was the protagonist of this project as orchestra-in-residence. The Orchestra returned to Salzburg in 2015, the only Italian ensemble invited to the prestigious Summer Festival. On this occasion, it performed *Ernani* under the baton of Riccardo Muti, who had already conducted it in 2008 in a memorable concert in the Golden Hall of the Musikverein, Vienna. Just a handful few months before, the ensemble had been awarded the prestigious Abbiati Prize 2008 as the Best musical venture for “the outstanding achievements that made [the Cherubini Youth Orchestra] an excellent ensemble, appreciated at home and abroad”.

Besides an intense activity under its founder's baton, the Orchestra has extensively collaborated with such artists as Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano,

Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze, and Pinchas Zukerman. The Orchestra had a challenging and unquestionably important role in the Ravenna Festival's project of the "trilogies", which saw the orchestra star in the celebrations for Verdi's bicentenary under the baton of Nicola Paszkowski: on these occasions, the Orchestra performed 6 of Verdi's operas, all staged at the Alighieri Theatre. In 2012, *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La traviata* were performed on the same stage on three consecutive days; in 2013 the "Shakespearean Trilogy" followed, featuring *Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*. While in 2017 Vladimir Ovodok led the Cherubini in *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, and *Tosca*, in 2018 the Orchestra undertook a new Verdi-adventure, led by Alessandro Benigni in *Nabucco*, Hossein Pishkar in *Rigoletto*, and Nicola Paszkowski in *Otello*. More recently, the Orchestra has regularly tackled the operatic repertoire in several co-productions of the Alighieri Theatre, Ravenna, and some major Italian traditional theatres. From 2015 to 2017, the Cherubini also featured at the Spoleto Festival with the "Mozart-Da Ponte trilogy" conducted by James Conlon. The Orchestra's ties with Riccardo Muti made it a perfect match for the Italian Opera Academy for young conductors and répétiteurs, that the Maestro started in 2015: the first year the Cherubini tackled *Falstaff*, in the following years the attention was focused on *Traviata*, *Aida*, and *Macbeth*.

At the Ravenna Festival, the Orchestra's summer residence, the Cherubini regularly stars as the protagonist of new productions, concerts, and also the "Roads of Friendship" project, which has taken it to a number of destinations such as Nairobi, Redipuglia, Tokyo, Tehran, Kiev since 2010. In 2019, the concert, once again conducted by Riccardo Muti, was staged in Athens.

The management of the Orchestra is entrusted to the Cherubini Foundation, jointly established by the municipalities of Piacenza and Ravenna, the Toscanini Foundation and Ravenna Manifestazioni Foundation. The Orchestra's activity is supported by the Ministry for Arts and Culture.

We thank our patrons Costanza Bonelli and Claudio Ottolini for their generous donation to the Orchestra in memory of Liliana Bolzi

Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze e Pinchas Zukerman. Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle "trilogie", che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere "shakespeariane" di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Per la Trilogia d'autunno 2017, la Cherubini, diretta da Vladimir Ovodok, ha interpretato *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca*; nel 2018, si è misurata con una nuova straordinaria avventura verdiana, guidata da Alessandro Benigni per *Nabucco*, Hossein Pishkar per *Rigoletto* e Nicola Paszkowski per *Otello*. Negli ultimi anni il repertorio operistico viene affrontato regolarmente dall'Orchestra anche nelle coproduzioni che vedono il Teatro Alighieri di Ravenna al fianco di altri importanti teatri italiani di tradizione. Dal 2015 al 2017 la Cherubini ha partecipato inoltre al Festival di Spoleto, sotto la direzione di James Conlon, eseguendo l'intera trilogia "Mozart-Da Ponte". Il legame con Riccardo Muti l'ha portata a prender parte all'"Italian Opera Academy" per giovani direttori e maestri collaboratori, che il Maestro ha fondato e intrapreso nel 2015: se in quel primo anno la Cherubini ha avuto l'occasione di misurarsi con *Falstaff*, gli anni successivi l'attenzione si è concentrata su *Traviata*, *Aida* e *Macbeth*. Al Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva, la Cherubini è regolarmente protagonista di nuove produzioni e di concerti, nonché, dal 2010, del progetto "Le vie dell'Amicizia" che l'ha vista esibirsi, tra le altre mete, a Nairobi, Redipuglia, Tokyo, Teheran, Kiev e nel 2019 ad Atene, sempre diretta da Riccardo Muti.

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali del Turismo.

Si ringraziano Costanza Bonelli e Claudio Ottolini per la donazione all'orchestra in memoria di Liliana Biolzi

con il contributo di



www.riccardomuti.com

Coro Luigi Cherubini



Nasce dalla volontà della Fondazione Ravenna Manifestazioni di dotarsi, per le proprie produzioni, di uno strumento di qualità e di innovativa concezione rispetto alla tradizione corale del nostro paese.

Un percorso di accurate selezioni, avviato nell'aprile 2018, ha consentito di aggregare un gruppo di cantanti giovani e musicalmente preparati ad affrontare generi e repertori diversi, dal barocco, al contemporaneo, dal melodramma al sinfonico.

Il progetto è decollato grazie alla fortunata circostanza di potersi avvalere, come Direttore del coro, di Antonio Greco, che più volte ha collaborato con Ravenna Festival fino alla recente preparazione del coro per la Nona sinfonia di Beethoven

The "Luigi Cherubini" Choir, quite innovative with respect to the Italian choral tradition, was conceived by Ravenna Manifestazioni to fill the Foundation's need for a quality instrument to be featured in its own productions.

Auditions started in April 2018 and resulted in a brilliant group of young choristers, trained in different genres and repertoires ranging from baroque to contemporary, from melodrama to symphonic music.

The project could take off thanks to Antonio Greco's presence and willingness to serve as the Choir Director. Greco is a regular collaborator of the Ravenna Festival (his most recent work being the preparation of the choir for Beethoven's Ninth Symphony, performed in Ravenna and

Athens within the Festival's "Paths of Friendship" project), and has been a teacher of Choral music at the local "Giuseppe Verdi" Music Institute for some years now.

The choice of the name was not random, and specifically refers to a local excellence in the training of young musicians—the "Luigi Cherubini" Youth Orchestra founded by Riccardo Muti in Ravenna.

For its début in the 2019 Autumn Trilogy, the Choir will be joined by some elements of the "Vincenzo Bellini" Lyrical Choir from the Marche region, which regularly collaborates with the new Ravenna choir also from a logistical point of view.

eseguita in occasione del Viaggio dell'amicizia Ravenna-Atene, e che da alcuni anni è legato a Ravenna in quanto docente di Canto corale presso l'Istituto Musicale "Giuseppe Verdi".

La scelta del nome Luigi Cherubini non è casuale: fa infatti idealmente riferimento a una realtà di eccellenza nella formazione dei giovani già presente a Ravenna, l'Orchestra giovanile fondata da Riccardo Muti.

Per il debutto nella Trilogia d'autunno 2019, il Coro Cherubini si avvale della presenza di alcuni elementi del Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini", che collabora alla gestione del nuovo complesso corale ravennate anche sotto il profilo logistico.

Coro Lirico Marchigiano "Vincenzo Bellini"



Il Coro (già Corale Bellini) viene fondato ad Ancona nel 1887 e, fino alla Seconda guerra mondiale, è il Coro Stabile del Teatro delle Muse della città d'orica. Composto prevalentemente da coristi marchigiani e da musicisti laureati presso i Conservatori della regione, collabora stabilmente con Macerata Opera Festival e con il Teatro Pergolesi di Jesi; si è esibito inoltre nei Teatri di Fermo, Camerino, Ascoli Piceno, Fabriano, Pesaro, Urbino, Teramo, Piacenza, Mantova, Treviso, Brindisi, Lucca, Trento, Livorno e naturalmente, dalla sua riapertura nel 2002, nel Teatro delle Muse di Ancona.

Tra le produzioni di Macerata Opera, numerosi sono gli spettacoli vincitori di premi della critica a cui il Coro ha partecipato, tra cui *La traviata* (scenografia di Josef Svoboda),

The Choir (previously known as the "Bellini Choir") was founded in Ancona in 1887, where it served as the permanent choir of local Teatro delle Muse until WWII. Most of its members are either choristers or musicians holding degrees from local Conservatories. The Choir regularly collaborates with the Macerata Opera Festival and the Pergolesi Theatre in Jesi, and has often performed in the Theatres of Fermo, Camerino, Ascoli Piceno, Fabriano, Pesaro, Urbino, Teramo, Piacenza, Mantua, Treviso, Brindisi, Lucca, Trento, Livorno and, quite obviously, the recently re-opened (2002) Teatro delle Muse of Ancona. The Choir featured in many of the award-winning productions of Macerata Opera, including *Traviata* (with scenes by Josef Svoboda), *Turandot*

(directed by Hugo De Ana), *Oberto Conte di San Bonifacio* (directed by Pier'Alli), and *Carmen* (directed by Gilbert Deflò). The Choir also took part in the recordings of *Così fan tutte* and *Don Giovanni* conducted by Gustav Kuhn; *Oberto Conte di San Bonifacio*, *Lucrezia Borgia* and *Norma*. It featured in video recordings of *Elisir d'amore*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Francesca da Rimini*, *Norma*, Lauro Rossi's *Cleopatra*, *Carmen*, *Maria Stuarda* and *Macbeth*. Within the seasons of the Pergolesi Theatre in Jesi, the Choir has contributed to the rediscovery of several unpublished operas by composers from the Marche region, also available on CD: Spontini's *Teseo riconosciuto*, Nicola Vaccaj's *Giulietta e Romeo*, Filippo Marchetti's *Ruy Blas*, and Giuseppe Persiani's *Ines De Castro*. In 2004 it also premièred Marco Tutino's *Federico II*. After reopening the Teatro delle Muse in Ancona with Mozart's *Idomeneus, King of Crete* (2002), the Choir has regularly taken part in all the Theatre's opera seasons, and co-produced Berlioz's sacred trilogy *L'enfance du Christ* for solo voices, chorus and orchestra, celebrating the composer's bicentenary in 2003. In the same year it performed the world première of Marco Tutino's *Prayer for Peace* (lyrics by Pope John Paul II), featuring Plácido Domingo and broadcasted worldwide. On December 31st 2005, the Choir performed in the New Year's Concert in Rome's Piazza del Quirinale before the President of the Italian Republic, Carlo Azeglio Ciampi. The Choir was on tour in Oman with *Traviata* (Royal Opera House, Muscat). It also featured in the productions of *Macbeth*, *Rigoletto* and *Carmen* staged at the Macerata Opera Festival in 2019; in *Sonnambula* and *Traviata* at Teatro delle Muse, Ancona; and in *Madama Butterfly* at the Pergolesi Theatre, Jesi, for the 2019-2020 opera season. The Choir has also started a collaboration with the Marche Polytechnic University, and promotes a number of local youth projects. At present, the Choir's conductor is Martino Faggiani, assisted by Massimo Fiocchi Malaspina and Arnaldo Giacomucci, while the President is Angela De Pace.

Turandot (firmata da Hugo De Ana), *Oberto Conte di San Bonifacio* (regia di Pier'Alli), *Carmen* (regia di Gilbert Deflò). Ha preso parte alle registrazioni audio di *Così fan tutte* e *Don Giovanni* diretti da Gustav Kuhn, di *Oberto Conte di San Bonifacio*, *Lucrezia Borgia* e *Norma*; nonché alle riprese video di *L'elisir d'amore*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Francesca da Rimini*, *Norma*, *Cleopatra* di Lauro Rossi, *Carmen*, *Maria Stuarda*, *Macbeth*. Durante le stagioni del Pergolesi di Jesi, il Coro ha contribuito alla riscoperta di opere inedite di compositori marchigiani, di cui resta testimonianza in numerose incisioni: *Teseo riconosciuto* di Gaspere Spontini, *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccaj, *Ruy Blas* di Filippo Marchetti, *Ines De Castro* di Giuseppe Persiani. Ha inoltre preso parte, nel 2004, all'esecuzione in prima assoluta di *Federico II* di Marco Tutino. Al Teatro delle Muse di Ancona, dopo *Idomeneo, re di Creta* di Mozart (2002), il Coro ha preso stabilmente parte a tutte le stagioni liriche, arrivando a coprodurre, nel 2003, per il bicentenario della nascita di Hector Berlioz, la trilogia sacra per soli, coro e orchestra *L'enfance du Christ*. Nello stesso anno ha eseguito in prima mondiale la *Preghiera per la pace* su testo di Giovanni Paolo II, musicata da Marco Tutino e interpretata da Plácido Domingo, evento trasmesso in mondovisione. Il 31 dicembre 2005 si è esibito nella Piazza del Quirinale a Roma per il Concerto di Capodanno alla presenza del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi. Ha compiuto una tournée in Oman, con *La traviata* al Teatro Royal Opera House di Muscat. Ha preso parte alle rappresentazioni di *Macbeth*, *Rigoletto* e *Carmen* del Macerata Opera Festival 2019, a *La sonnambula* e *La traviata* al Teatro delle Muse di Ancona e a *Madama Butterfly* al Teatro Pergolesi di Jesi nell'ambito della stagione lirica 2019-2020. Promotore di progetti rivolti ai giovani della Regione Marche, il Coro ha avviato una collaborazione con l'Università Politecnica delle Marche. Attualmente è diretto da Martino Faggiani, coadiuvato dai suoi assistenti Massimo Fiocchi Malaspina e Arnaldo Giacomucci. Presidente del Coro è Angela De Pace.

Antonio Greco



Antonio Greco graduated in Piano, Choral music and choir direction, and Renaissance polyphony.

Ha conseguito i diplomi in pianoforte, musica corale e direzione di coro e la laurea in polifonia rinascimentale. È docente di Esercitazioni Corali presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali “Giuseppe Verdi” di Ravenna. Nel 1993 ha fondato il Coro Costanzo Porta, alla cui guida ha vinto premi in concorsi nazionali ed internazionali e ha preso parte a molte delle principali rassegne italiane ed europee, collaborando con le più importanti orchestre barocche e moderne. Dal 2004 ha affiancato al coro l'Orchestra Cremona Antiqua, ensemble su strumenti originali. Nel 2000 ha dato vita al progetto Scuola di Musica e Canto Corale Costanzo Porta. Per dieci anni è stato maestro del Coro del Circuito Lirico Lombardo. Ha tenuto masterclass sul repertorio barocco presso la Scuola dell'Opera di Bologna, l'Accademia “Rodolfo Celletti” di Martina Franca, il Biennio di direzione di coro dell'Accademia Righele e Musica Antica a Palazzo di Genova. Collabora da anni con il Festival della Valle d'Itria, presso il quale ha diretto numerose prime esecuzioni in tempi moderni di opere barocche, produzioni trasmesse in diretta da Radio 3. Dal 2015 collabora con l'Opéra de Lausanne come maestro del coro e, in qualità di assistente alla direzione e clavicembalista del Monteverdi Choir e degli English Baroque Soloists, con John Eliot Gardiner, che ha affiancato in numerosi progetti, tra i quali una tournée mondiale delle tre opere monteverdiane e del *Vespro della Beata Vergine* e una tournée europea dedicata alle cantate di J.S. Bach (*Bach Ring*). Con il Coro Costanzo Porta ha collaborato nel 2018 con Riccardo Muti e l'Orchestra Cherubini al *Macbeth* di Verdi, eseguito nell'ambito dell'Italian Opera Accademy e in un concerto ripreso in diretta da Rai5 a Norcia, e la Nona sinfonia di Beethoven per i concerti delle Vie dell'amicizia (Atene e Ravenna, 2019). Nel 2019, tra gli impegni in qualità di direttore, spiccano la partecipazione a Monteverdi Festival e Ravenna Festival (Händel, *Messiah*), Anima Mundi a Pisa (Salomone Rossi e Claudio Monteverdi, *Sinfonie e Salmi*) e presso la Fujiwara Opera di Tokyo (Alessandro Scarlatti, *Il trionfo dell'onore*). Come direttore d'orchestra e maestro del coro ha inciso per le etichette Discantica, Tactus, Sony, Bongiovanni e Dynamic.

He teaches Choral practice at the “Giuseppe Verdi” Music School in Ravenna. In 1993 he founded the Costanzo Porta Choir, which he conducted in several national and international competitions and festivals, winning several prizes and collaborating with the most important baroque and modern orchestras. In 2004 he also founded the Cremona Antiqua consort, which accompanies the Choir performing on period instruments. In 2000 he founded the Costanzo Porta School of Music and Choral Singing. Greco also served as the Choir Master of Circuito Lirico Lombardo for ten years. He held Masterclasses on the Baroque repertoire at the Bologna Opera School, the “Rodolfo Celletti” Academy of Martina Franca, the biennium of choir conducting of the Righele Academy, and Musica Antica a Palazzo, Genoa. Greco regularly collaborates with the Festival della Valle d'Itria, where he has conducted a number of first performances in modern times of baroque works, broadcasted live on RAI Radio3. In 2015 Greco started an on-going collaboration as Choirmaster of Opéra de Lausanne. Also, as an assistant conductor and harpsichordist for Sir John Eliot Gardiner's Monteverdi Choir and English Baroque Soloists, he has featured in a number of projects, like the world tour of Monteverdi's three operas and *Vespro della Beata Vergine*, and a European tour dedicated to Bach's Cantatas (the *Bach Ring*). At the head of the Costanzo Porta Choir, Greco has recently collaborated with Riccardo Muti and the Cherubini Orchestra, featuring in Verdi's *Macbeth* (Italian Opera Academy, Ravenna 2018, and in concert form in Norcia), and in Beethoven's Ninth Symphony (“Paths of Friendship” concerts in Athens and Ravenna, 2019). In the list of Greco's 2019 commitments as a conductor, especially worth-mentioning are his participation in the Monteverdi and Ravenna Festivals (Händel's *Messiah*), Anima Mundi in Pisa (Salomone Rossi's and Claudio Monteverdi's *Symphonies* and *Psalms*) and the Fujiwara Opera House in Tokyo (Alessandro Scarlatti's *Trionfo dell'onore*). At the head of the Costanzo Porta Choir and Consort, Greco has recorded for Discantica, Tactus, Sony, Bongiovanni and Dynamic.



The “Ludus Vocalis” Children’s Choir has a well-established tradition of gathering children and teens with a passion for singing, who have fun together playing with their own voices. Established in 2005, the Choir has now built a repertoire that covers several genres, with a preference for classical and polyphonic pieces. The scores are chosen with a view to the children’s vocal training through choral singing, respecting the rules of mutual listening and discussing. The singers are helped to discover the countless possibilities of their voices, and trained through posture, breathing, pitch, intonation and pronunciation exercises.

The Choir performs extensively in concert, and has taken part in important choral events and festivals. Especially worth-mentioning are the collaborations with the “Ludus Vocalis” polyphonic choir, the 7pm concerts, Vespers of San Vitale and Sunday Liturgies for the Ravenna Festival, a tribute to Fabrizio De André at the Military Academy of Modena (with David Riondino as narrator), several operas staged at the Teatro Alighieri in Ravenna, the collaborations with the “Aurora” children’s choir from Mirandola, and those with the “Bless the Lord” gospel choir. The Choir featured in the final concert of the XIII “Allegromosso” European Festival (2012) with Goran Bregovich, and performed in seven concerts in the Ravenna district prison for the “Dante entra in carcere” project. It also sang the *Missa Luba* for the Ravenna Festival Liturgies programme. Besides its collaborations with Teatro delle Albe, the Choir has repeatedly performed in the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival: Verdi’s *Otello* (2013 and 2018), *Bohème* (2015), *Tosca* and *Pagliacci* (2017), all directed by Cristina Mazzavillani Muti), and in several concerts for the “Vespers at San Vitale” series (2016). It also featured in Pascal Rambert’s *Le Clôture de l’amour*, staged at Teatro Rasi and broadcasted by Rai 5, and in Marco Martinelli’s Azione Corale on the 697th anniversary of Dante’s death. In 2018 the choir sang in the national première of Peter Reulein’s *Te Deum*. Elisabetta Agostini has been conducting the Choir since its foundation in 2005.

Coro di voci bianche Ludus Vocalis

Tra le più consolidate realtà musicali della città di Ravenna, rivolto a giovani musicisti, il coro è formato da bambini e ragazzi dalla terza elementare alle scuole superiori, uniti dalla comune passione per il canto e che amano divertirsi e stare insieme giocando con la propria voce. Dal 2005, si dedica a un repertorio che comprende diversi generi musicali, con particolare attenzione a brani classici e polifonici, affrontati con l’intenzione di curare l’impostazione della voce. Attraverso l’esperienza coinvolgente del canto corale, nel rispetto delle regole di ascolto e confronto, i coristi sono guidati alla scoperta delle innumerevoli possibilità della voce con esercizi per una corretta postura e per migliorare la respirazione, l’intonazione e la pronuncia.

Il coro svolge un’intensa attività concertistica. Fra le esperienze più significative cui ha preso parte sono da ricordare le rassegne corali con il coro polifonico Ludus Vocalis di Ravenna, i Concerti delle sette, i Vespri di San Vitale e le Liturgie domenicali di Ravenna Festival, l’Omaggio a De André presso l’Accademia militare di Modena con la voce recitante di David Riondino, le rassegne di musica lirica al Teatro Alighieri di Ravenna, il gemellaggio con il Coro di voci bianche Aurora di Mirandola, le collaborazioni con il gruppo gospel Bless the Lord. Il Coro ha partecipato al concerto conclusivo del festival Allegromosso 2012, insieme a Goran Bregovič, al progetto “Dante entra in carcere” con sette concerti alla Casa Circondariale di Ravenna, e ha eseguito la Missa Luba per le Liturgie di Ravenna Festival. Ha inoltre collaborato con il Teatro delle Albe. Si è esibito in varie edizioni della Trilogia d’autunno di Ravenna Festival: *Otello* (2013 e 2018), *Bohème* (2015), *Tosca e Pagliacci* (2017), sempre per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Ha preso parte allo spettacolo *Le Clôture de l’amour* di Pascal Rambert al Teatro Rasi, registrato per Rai 5 e ha partecipato all’Azione Corale diretta da Marco Martinelli per il 697° anniversario della morte di Dante. Nel 2018 ha eseguito a Ravenna, in prima nazionale, il *Te Deum* di Peter Reulein. Sin dalla sua fondazione, è diretto da Elisabetta Agostini.

I coristi: Arianna Agostini, Leo Barboni, Elisabetta Boschi, Emanuela Boschi, Caterina De Lorenzo, Sofia Francia, Veronica Kravchuuk, Bianca Morini, Angelica Minardi, Vittoria Olivetti, Maria Vittoria Panichi, Elisa Pattuelli, Francesco Peccenini, Maria Grazia Ravaoli, Rebecca Rossi, Anna Rigotti, Livia Rigotti, Maria Concetta Ricci, Anna Claire Righini, Ottavia Salerno, Chiara Senese, Alice Serra, Anna Testi.

Elisabetta Agostini



After studying the piano with Norberto Capelli, Elisabetta Agostini obtained a degree from

the University of Bologna, where she studied Methods for music teaching and Children’s vocal training under Gino Stefani. She then specialised both in singing (with Liliana Poli and Patrizia Vaccari), and in music and vocal training. She performs in many concerts, both as a singer (Quartetto Myricae and Ensemble Bless Vocal Band) and as the director of several choirs. She has directed the “Mikrokosmos” Music School Choir and the “Giuseppe Verdi” Musical High School Children’s Choir, and has co-directed the “Libere Note” choir of the “Mordani” Primary school in Ravenna. She has been at the head of the Children’s Choir of the “Ludus Vocalis” Choir Association since its founding. Elisabetta has frequently collaborated with the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival. As the director of the Children’s choir, she has taken part in several stage productions, including Hans Krása’s *Brundibar*, Britten’s *The Little Sweep*, Philip Glass’s *The Witches of Venice*, the *Missa Luba* for choir and percussion, Verdi’s *Otello* and *Macbeth*, Luciano Titi’s *Ode all’uomo in mare*, Paolo Marzocchi’s *Il viaggio di Roberto*, Pascal Rambert’s *La Clôture de l’amour* and Puccini’s *Bohème*, *Tosca* and *Pagliacci*. She featured in Berlioz’s *Te Deum*, conducted by Claudio Abbado, in the “Paths of Friendship” concerts of the Ravenna Festival under Riccardo Muti, and in the final concert of the XIII “Allegromosso” European Festival. Elisabetta has taken care of the choral part of the “Dante entra in carcere” project for the Ravenna district prison, and collaborated with Cantieri di Danza Contemporanea and Teatro delle Albe for the creation of various shows. Worth-mentioning here is her collaboration with poet Nevio Spadoni in some projects aimed at reviving the Romagna local dialect through music. She collaborated with Graham Welch of the London University College for a research on Italian youth choirs. As a member of the Music Research Group of the National Agency for the Development of Education in the Emilia Romagna Region, and of the Regional Staff for the national project “Musica 2020”, Agostini trained the music teachers of the Emilia-Romagna region within a series of dedicated projects. She is a music teacher at the “Guido Novello” secondary school, where she conducts the choir of the School’s Music course.

Dopo gli studi in pianoforte con Norberto Capelli e in Metodologia dell’educazione musicale e didattica della vocalità infantile con Gino Stefani all’Università di Bologna, si è dedicata all’approfondimento del canto, con Liliana Poli e Patrizia Vaccari, e della didattica musicale e corale. Svolge intensa attività concertistica sia come cantante (Quartetto Myricae e Ensemble Bless Vocal Band), sia come direttrice di diverse formazioni corali. Ha diretto il coro della Scuola di musica Mikrokosmos, il coro di voci bianche dell’Istituto Musicale Pareggiato “Verdi” di Ravenna e codiretto il coro Libere Note della Scuola primaria “Mordani” di Ravenna. Dirige il Coro di Voci Bianche dell’Associazione Corale Ludus Vocalis fin dalla fondazione.

Ha più volte collaborato alla Trilogia d’autunno di Ravenna Festival. Come Maestro del coro di voci bianche ha preso parte a produzioni teatrali, tra cui *Brundibar* di Hans Krása, *Il piccolo spazzacamino* di Benjamin Britten, *Le streghe di Venezia* di Philip Glass, la *Missa Luba* per coro e percussioni, *Otello* e *Macbeth* di Giuseppe Verdi, *Ode all’uomo in mare* di Luciano Titi, *Il viaggio di Roberto* di Paolo Marzocchi, *Le Clôture de l’amour* di Pascal Rambert, *La bohème*, *Tosca* e *Pagliacci*. Ha preso parte al *Te Deum* di Berlioz diretto da Claudio Abbado e a concerti delle “Vie dell’amicizia” diretti da Riccardo Muti. Ha inoltre collaborato al concerto conclusivo dell’XI festival europeo Allegromosso. Da sette stagioni cura la parte corale del progetto “Dante entra in carcere”, alla Casa Circondariale di Ravenna. Ha collaborato inoltre alla realizzazione di spettacoli con l’associazione Cantieri di Danza Contemporanea e con il Teatro delle Albe di Ravenna. Ha curato progetti di avvicinamento al dialetto romagnolo attraverso la musica, con la collaborazione del poeta Nevio Spadoni.

Ha preso parte a ricerche sulla coralità giovanile in Italia, condotte da Graham Welch dell’University College di Londra. Come membro del Gruppo di Ricerca in Musica dell’Agenzia Nazionale per lo sviluppo dell’autonomia scolastica in Emilia Romagna e dello staff regionale del progetto ministeriale Musica 2020, ha svolto attività didattica di formazione per docenti di musica delle scuole dell’obbligo.

È docente di musica presso la Scuola secondaria di primo grado “Guido Novello” e dirige il coro del Corso a indirizzo musicale.



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 pronao 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 Theodorik'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



ballet *La Zingara* with the *étoile* Augusta Maywood. In the following decades, the Alighieri gained a significant place among the Italian provincial theatres, and was a usual venue for leading theatre stars (Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba). It also staged some opera seasons which, at least up to the Great War period, were in line with the new works appearing in major Italian opera houses, staged here within only a couple of years from the premières and with notably prestigious casts. The repertoire of the mature Verdi, for example, was almost always granted, and the same goes for Puccini and the maestros of realism. Especially significant was the attention paid to the French scene: Gounod's *Faust* in 1872, but also Berlioz' *Damnation of Faust*. Wagner's opera was only present with three titles. Though Mozart's work was totally absent—it was far from common even in the major theatres—several unconventional pieces were often staged. During the '40s and '50s there was still intense activity involving the best theatre companies, with either drama (Randone, Gassman, Piccolo Teatro of Milan, Compagnia dei Giovani, etc.) or variety shows, while the musical activity was divided into mostly local chamber music concerts (and occasionally such names as Benedetti Michelangeli, Cortot,

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

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
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Michele de Pascale
Vicepresidente
Mario Salvagiani

Consiglieri
Livia Zaccagnini
Ernesto Giuseppe Alfieri
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Alessandra Baroni
Angelo Lo Rizzo



RAVENNA FESTIVAL

Presidente

Cristina Mazzavillani Muti

Direzione artistica

Franco Masotti
Angelo Nicastro

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
Stampa estera Anna Bonazza
in collaborazione con Lucy Maxwell-Stewart -
Red House Productions

Biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni
Coordinamento di sala Giusi Padovano
Biglietteria e promozione Laura Galeffi,
Fiorella Morelli, Giulia Ottaviani*,
Maria Giulia Saporetti
Ufficio gruppi Alessia Murgia*, Paola Notturmi
Promozione e redazione social
Marianosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Amministrazione e servizi di supporto

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità
Cinzia Benedetti, Chiara Schiumarini
Amministrazione e progetti europei
Franco Belletti*
Segreteria artistica Valentina Battelli,
Federica Bozzo, Caterina Bucci*,
Beatrice Moncada*
Segreteria di direzione Anna Guidazzi,
Michela Vitali
stagista Rachele Guiducci

Spazi teatrali

Coordinatore Romano Brandolini*
Responsabile per la sicurezza Teresa Bellonzi*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistente Francesco Orefice
Capo elettricista Marco Rabiti
Tecnici di palcoscenico
Fabio Baruzzi*, Jacopo Bernardi*,
Christian Cantagalli, Enrico Finocchiaro*,
Matteo Gambi, Massimo Lai, Marco Nosari,
Enrico Ricchi, Andrea Scarabelli*,
Marco Stabellini
Attrezzista Andrea Moriani*
Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Ingresso artisti Alin Mihai Enache, Luca RuiBa,
Samantha Sassi

* Collaboratori

Colophon

programma di sala a cura di
programme notes by
Cristina Ghirardini,
Franco Masotti,
Susanna Venturi

traduzioni di translated by
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

le fotografie di scena, scattate durante
le prove, sono di
photos taken on stage during rehearsal by
© Jenny Carboni 12, 18, 20, 22, 23, 52, 150
© Luca Concas 48, 82, 172
© Martina Zanzani 10, 13, 14, 16, 19, 24, 76,
78, 154

stampa printed by
Grafiche Morandi, Fusignano

in copertina:
Hossam Dirar, *Nefertiti* #3, 2018
cm 160 x 110
Olio su tela

on the cover:
Hossam Dirar, *Nefertiti* #3, 2018
cm 160 x 110
Oil on canvas

sostenitori



media partner



Corriere Romagna



Ravennanotizie.it

mezzo



setteserequi

in collaborazione con

