

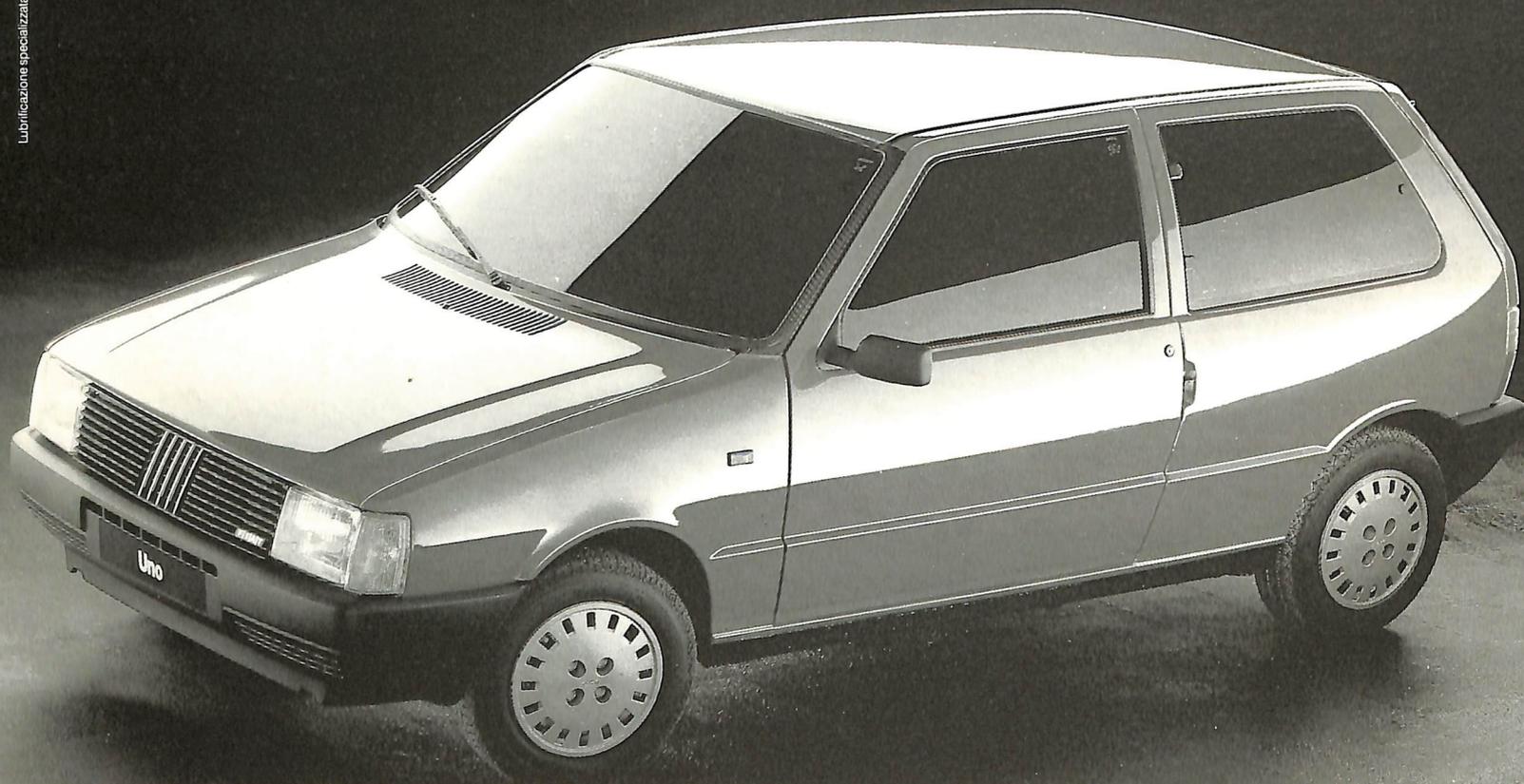
**Simon Boccanegra • Madama Butterfly • Rigoletto
L'Elisir d'Amore • Il Barbiere di Siviglia**



1193

**ASSOCIAZIONE «MATTIA BATTISTINI»
9^a Stagione lirica 1988-89**

Uno, che passione!



Dietro un grande progetto c'è sempre una grande passione. Ecco perchè la Uno è l'espressione più completa e felice di un progetto tecnologico molto ambizioso e brillante: con passione è stata inventata, per passione è stata disegnata ed è per tutti una grande passione guidarla. Uno, dalla gamma Fire a quella Diesel, dalla Turbo i.e. all'ultima Turbodiesel: tante versioni di un'unica, grande passione!

FIAT

LANCIA PRISMA



IL VALORE DELLA SICUREZZA

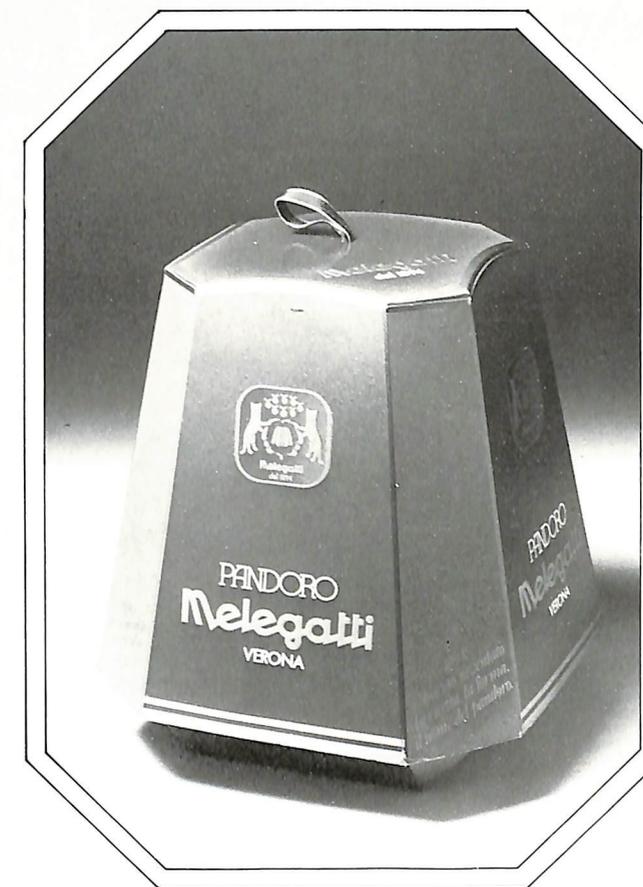
LANCIA PRISMA 4WD, 1.6 i.e., 1.6, 1.5, 1.3, diesel, turbodiesel.

Lubrificazione specializzata OlioFiat per Lancia con VS-Turbo Synthesis. - Le vetture Lancia possono essere acquistate anche con proposte finanziarie Sava e Sava Leasing.



Domenico Melegatti
 (Verona, 1844/1914)
 Contemporaneo di Verdi, Puccini,
 Cilea, Giordano.

Compose in modo mirabile
 farina, burro, zucchero e uova.



Fu così che nel 1894
 nacque il Pandoro.
 E col Pandoro di Melegatti
 in quegli anni videro la luce
 capolavori come Falstaff,
 Manon Lescaut, l'Arlesiana
 e Andrea Chénier.

Melegatti

L'origine del Pandoro. Dal 1894.

DIGERIRE SECONDO NATURA

Uliveto
acqua minerale
naturale



AUT. MIN. N. 5438 DEL 20/1/1982 T. N. 2029 DEL 3/3/1980

NEL SESSANTESIMO ANNO DELLA SUA MORTE

Appare sempre piú evidente che la musica, ed in particolare quella lirica, costituisce da sempre un insostituibile mezzo per tramandare alcune tra le piú genuine e sentite tradizioni popolari e per diffondere i piú significativi ed elevati valori dell'arte e della cultura.

La Associazione musicale « M. Battistini » con il concorso destinato alle nuove voci del melodramma, non solo ha saputo conquistarsi un vasto consenso di pubblico e critica, ma attraverso il costante sostegno dell'Amministrazione Comunale (che non ha mancato di recitare un preciso modo di pungolo e critica) e l'apprezzamento di gran parte del mondo della lirica, ha ricercato tenacemente il raggiungimento degli scopi sopra indicati e la valorizzazione, nel nome del nostro conterraneo, di nuovi talenti musicali molti dei quali calcano da tempo prestigiosi palcoscenici.

Accanto a ciò la Associazione ha cercato con grande coerenza di perpetuare e diffondere il nome del grande baritono (e con lui quello di Rieti) le cui eccelse qualità artistiche sono ancora oggi apprezzate e ricordate in tutto il mondo.

Nel 60° Anniversario della Sua morte la Amministrazione comunale sente il dovere di ricordarlo a tutta la gente sabina e di sottolineare l'opera compiuta, congiuntamente ai responsabili del « M. Battistini », per mantenere viva la Sua memoria e consentire una piú consapevole e piú vasta conoscenza della Sua vita e della Sua inimitabile arte.

Un altro obiettivo che la Amministrazione Comunale e la Associazione hanno raggiunto consiste nel contributo dato alla opera di accrescimento del desiderio (specie nei giovani), di conoscere meglio e piú profondamente quanti nati nella nostra terra sabina, hanno speso la loro vita per la positiva evoluzione dell'arte, delle scienze e della cultura concorrendo allo sviluppo del nostro paese e dell'intera umanità.

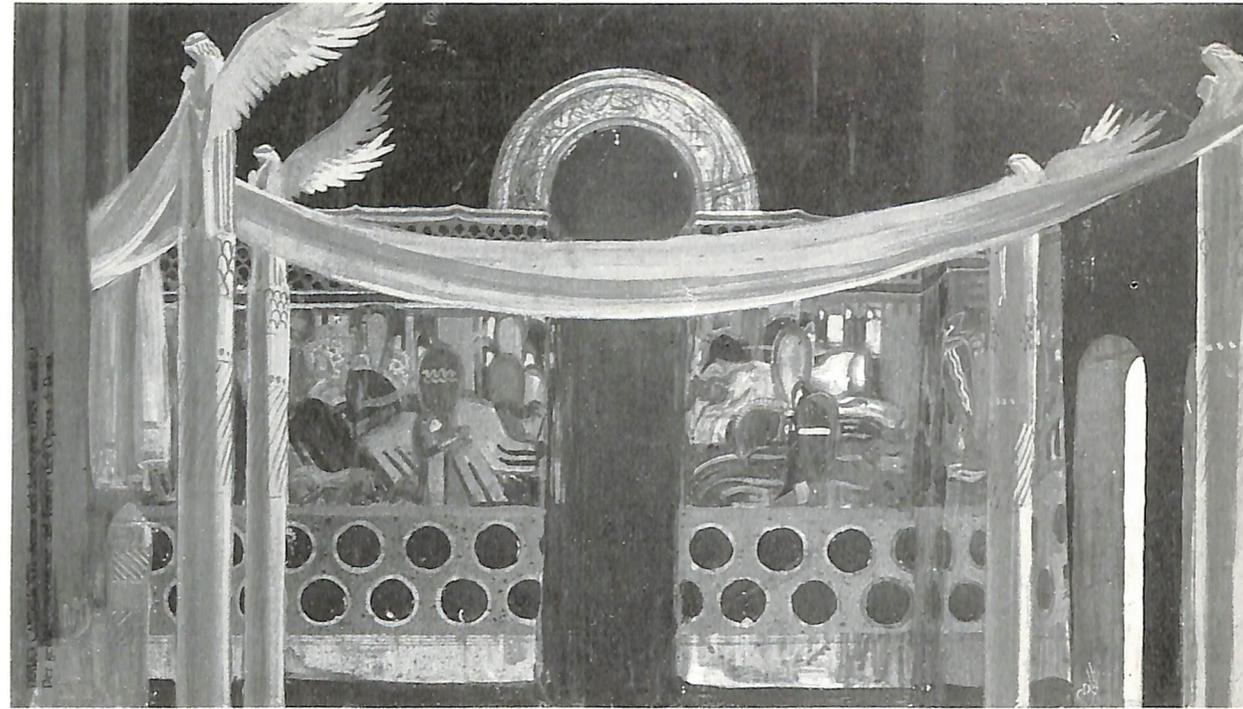
Questo impegno che non verrà mai meno costituisce un fatto di grande rilievo morale e sociale.

Guardando, studiando e conoscendo meglio il vasto e prezioso patrimonio che ci viene tramandato dal passato possiamo vivere piú coscientemente il presente e costruire il futuro dell'uomo nel segno del reale progresso sociale, culturale e civile.

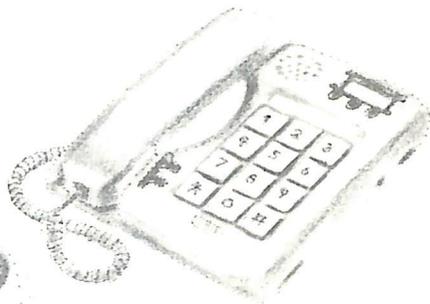
RENATO CRUCIANI
Assessore alla Cultura
del Comune di Rieti



Yuppie, Duetto e Tristar sono i nuovi telefoni SIP che rispondono per te quando sei fuori di casa o sei occupato e non puoi rispondere. Infatti Yuppie, Duetto e Tristar sono dotati di un risponditore a sintesi vocale la cui memoria elettronica dispone di parole e frasi che possono essere scelte usando la tastiera telefonica. In questo modo chi telefona può sentire un messaggio come ad esempio: "Risponde il numero".... "Si prega di richiamare dopo le cinque del pomeriggio..." ed informare, quando sei fuori, a quale altro numero vuoi essere richiamato. Grazie alla loro semplicità ed al costo inferiore alle 300 lire al giorno, Yuppie, Duetto e Tristar sono ottimi collaboratori in caso di spostamenti o di lunghe assenze. Acquistarli o noleggiarli è facile: basta rivolgersi al più vicino ufficio commerciale SIP.



QUANDO ARTE CHIAMA,
UN TELEFONO RISPONDE PER TE.



9^a STAGIONE DI OPERA

1988 - 1989

RIETI ROMA
BAGNACAVALLO CROTONE
BABILONIA JERASH MALTA
BAGHDAD

Ass. «Mattia Battistini»

Comune di Rieti

FESTIVAL DI JERASH (GIORDANIA)
FESTIVAL DI BABILONIA (IRAQ)
TEATRO MANOEL DI LA VALLETTA (MALTA)

Orchestra Sinfonica Amadeus

Ar.P.A. Chorus



Lorella Antonini



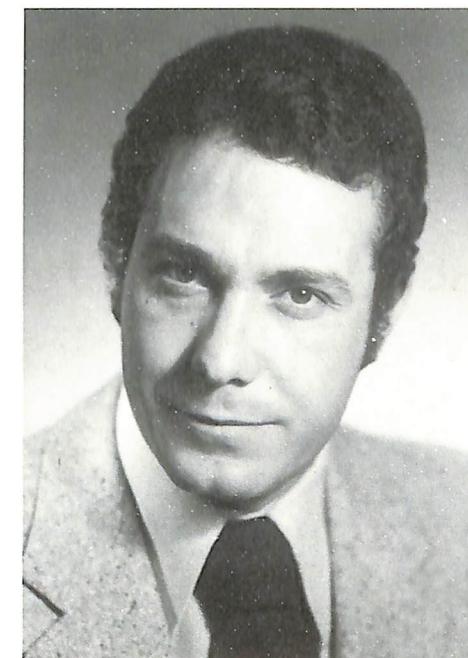
Raffaella Arzani



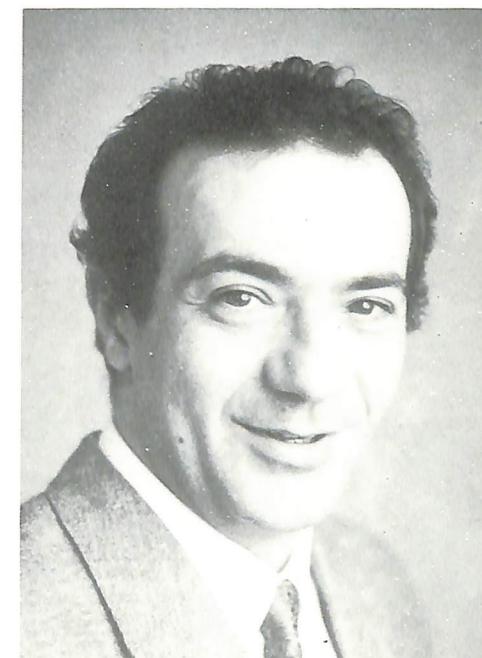
Francesco Auditore



Gian Filippo Bernardini



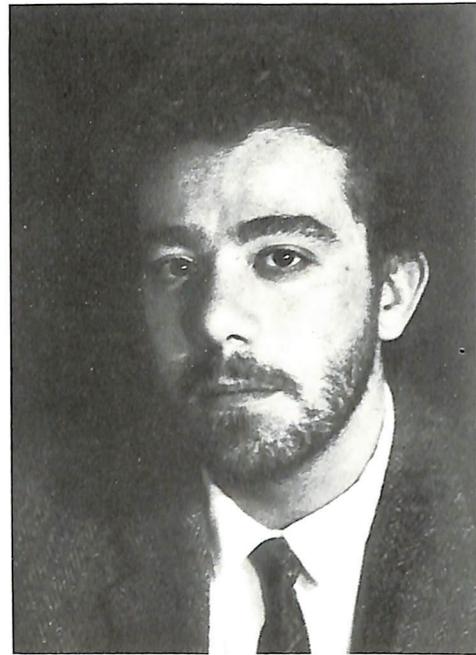
Marco Bianchi



Achille Bigli



Stefania Bonfadelli



Alessandro Calamai



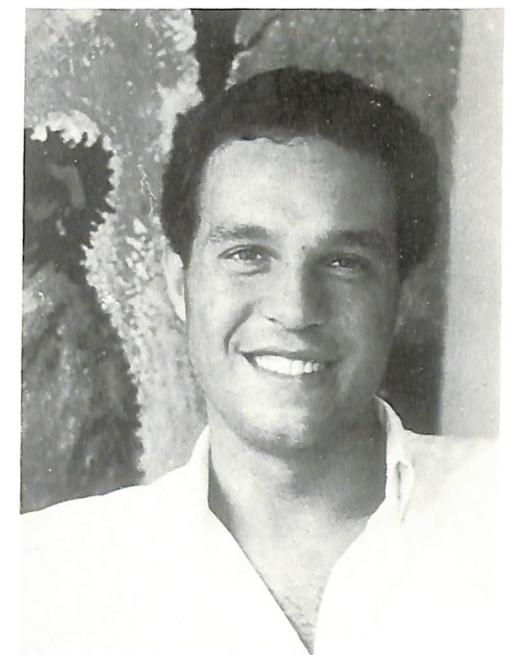
Ennio Capece



Giancarlo Colis



Giovanni Dagnino



Dario Dato



Anna Carnovali



Cristina Cattabiani



Gualtiero Cervini



Carlo De Filippis



Francesco De Leo



Giancarlo Deri



Emanuela Di Pietro



Claudio Di Segni



Marcello Fanti



Sergio Leone



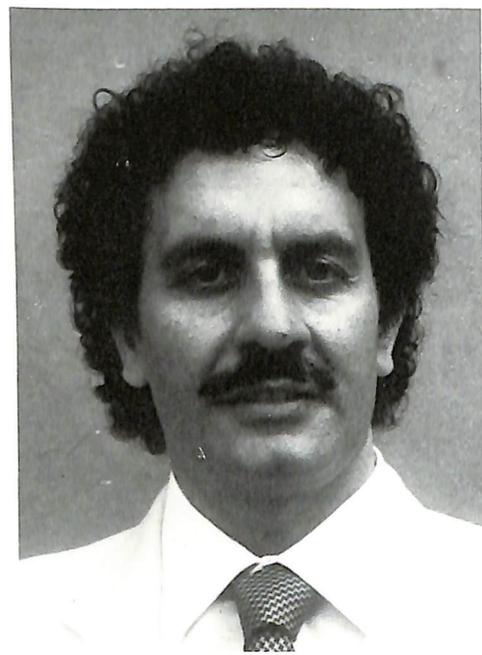
Giovanna Lo Cicero



Dora Lozito



Raimondo Gargiulo



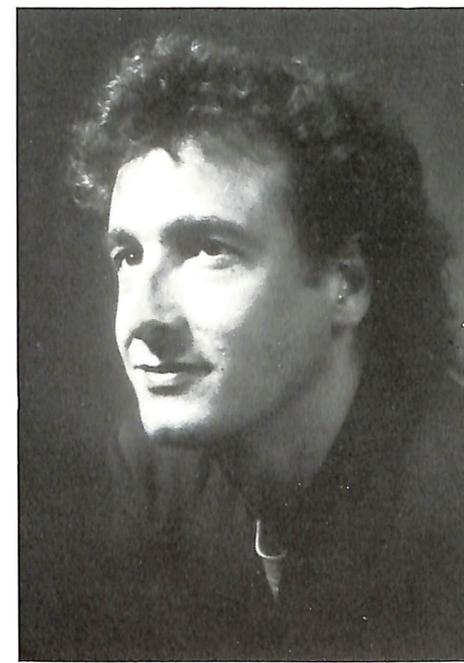
Marcello Giordano



Maria Pia Ionata



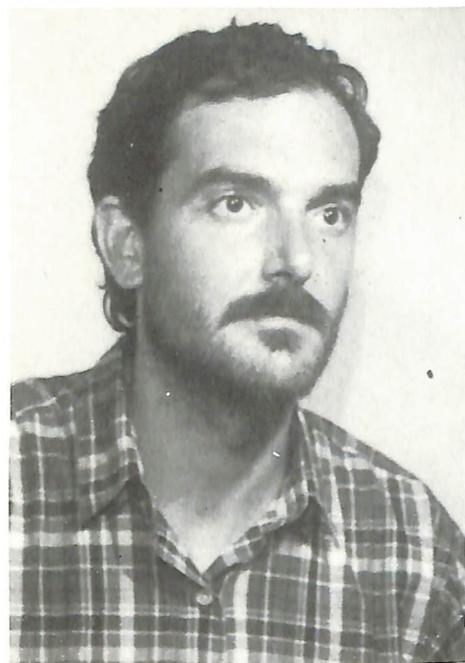
Alessandra Maistrello



Renzo Mangini



Gianni Marata



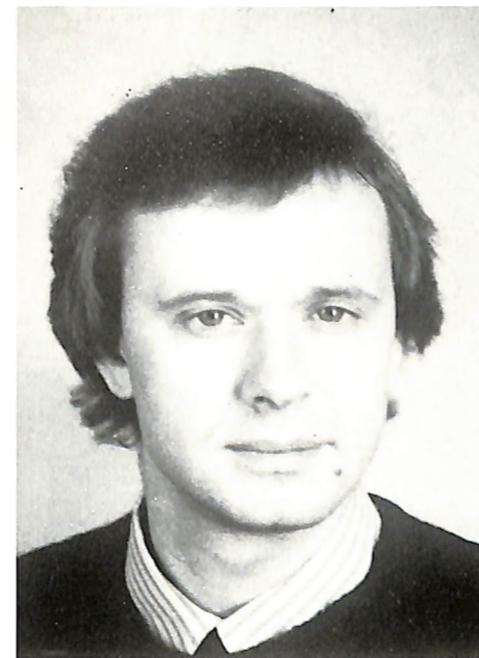
Paolo Massei



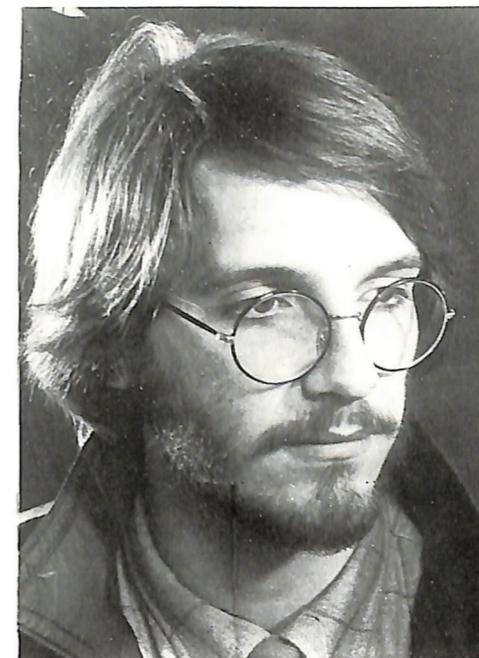
Alberto Mastromarino



Giuseppe Milli



Filippo Pina



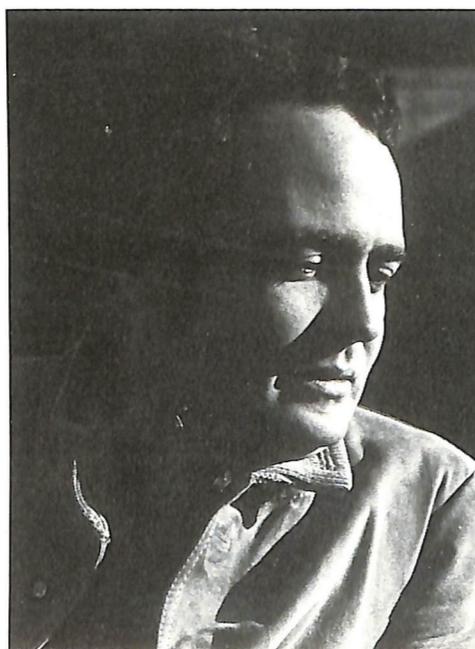
Tino Rametta



Luca Ranieri



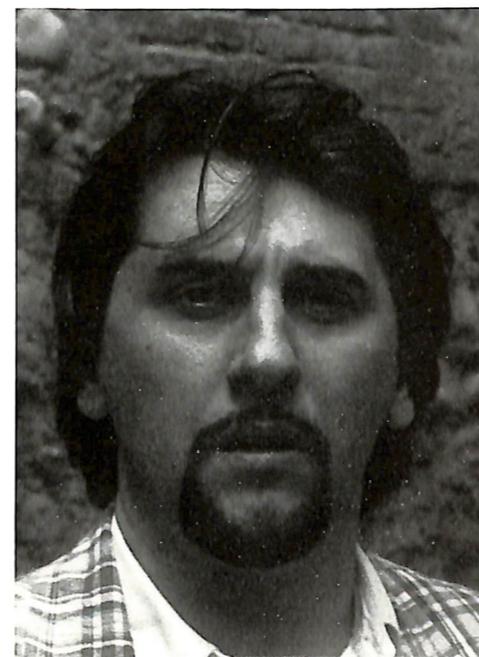
Stefano Montanari



Alberto Rinaldi



Rosetta Passariello



Gian Luca Ricci



Maurizio Rinaldi



Riccardo Ristori



Antonio Stragapede



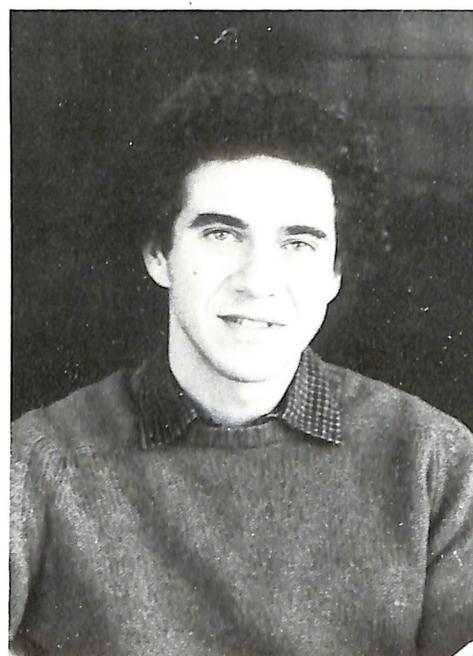
Anna Valdetarra



Franca Valeri



Paola Vella



Francesco Zito

SIMON BOCCANEGRA

Musica di GIUSEPPE VERDI

L'ELISIR D'AMORE

Musica di GAETANO DONIZETTI

MADAMA BUTTERFLY

Musica di GIACOMO PUCCINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Musica di GIOACCHINO ROSSINI

RIGOLETTO

Musica di GIUSEPPE VERDI

LORELLA ANTONINI - RAFFAELLA ARZANI - FRANCESCO AUDITORE - GIANFILIPPO BERNARDINI - MARCO BIANCHI
ACHILLE BIGLI - STEFANIA BONFADELLI - ALESSANDRO CALAMAI - ENNIO CAPECE - ANNA CARNOVALI - CRISTINA CATTABIANI
GUALTIERO CERVINI - GIOVANNI DAGNINO - CARLO DE FILIPPIS - FRANCESCO DE LEO - GIANCARLO DERI
CLAUDIO DI SEGNI - MARCELLO FANTI - GERMANO GANDOLFI - RAIMONDO GARGIULO - EMANUELE GIANNINO
ALBA GIORDANO - MARCELLO GIORDANO - MARIA PIA JONATA - SERGIO LEONE - GIOVANNA LO CICERO
DORA LOZITO - ALESSANDRA MAISTRELLO - RENZO MANGINI - PAOLO MASSEI - ALBERTO MASTROMARINO - GIUSEPPE MILLI
MONICA MINARELLI - STEFANO MONTANARI - VIVIANA NARDOMARINO - ROSELLA PASSARIELLO - FILIPPO PINA
TINO RAMETTA - LUCA RANIERI - GIANLUCA RICCI - RICCARDO RISTORI - ANTONIO STRAGAPEDE
ANNA VALDETARRA - PAOLA VELLA

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA
MAURIZIO RINALDI

Maestro del Coro
EMANUELA DI PIETRO

Regista
FRANCA VALERI

Scene
DARIO DATO - GIANCARLO COLIS - FRANCESCO ZITO

Assistente scenografo
VITTORUGO SASSI

Costumi
GIANCARLO COLIS

Sartoria
MARIA FRANCESCA GIANETTO

Maestri sostituti
ALBERTO MEOLI - ALBERTO SPANU
CRISTINA IACOBONI

Assistente alla regia
GIANNI MARATA

Direttore tecnico
PIERO ANTONELLI

Effetti luce
CARLO CERRI

Perrucche: ROCCHETTI - Calzature: ARDITI

Armi: MARIOTTI - Gioielli: LEMBO

CORO AR.P.A. CHORUS

ORCHESTRA AMADEUS

Impresa lirica: RAFFAELE GUERRA

BIOGRAFIA DI MATTIA BATTISTINI

È ritenuto il piú grande baritono che abbia prodotto l'Ottocento, non solo per la splendida qualità della sua voce ma anche per la sua intelligenza e per la sua musicalità.

Nacque a Roma nel 1856. Il Padre, il dr. Cav. Luigi, un illustre medico, e la madre Elena Tommasi, erano di nobile famiglia reatina. Mattia intraprese gli studi classici all'Apollinare di Roma e poi iniziò quelli universitari di legge.

Cantò per la prima volta come solista nella cattedrale basilica di Rieti il 15 agosto 1878, in occasione della festa religiosa che da secoli si svolge nella città dei Flavi. Lo stesso anno, l'11 novembre, ventiduenne, debuttò all'Argentina di Roma con l'opera « La Favorita ». Fu una rivelazione. Infatti iniziò subito la sua trionfale carriera che durò per quarantanove anni, esibendosi nei maggiori teatri d'Europa. Non si esagera dicendo che fu il « principe dei baritoni », malgrado sia vissuto in un'epoca ricca di tanti altri « grandi ». Ebbe onori, regali da tutte le Corti, specialmente in Russia, ove fu insignito del titolo di « Colonnello d'onore ». Non si contano le decorazioni che gli furono conferite da tutte le nazioni europee e perfino dalla Persia e dalla Liberia. Pochi uomini, io credo, sono stati decorati come lo fu Battistini.

Ammiratissimo da Massenet, creatore di « Werther » e di « Thais », che l'autore trascrisse (la prima dal tenore, la seconda dal basso) esclusivamente per Battistini. Quelle recite passarono alla storia. Memorabili infatti furono le recite di queste due opere che Battistini tenne nel 1907 con otto repliche di « Werther » e 14 di « Thais » nel Teatro dell'Opera di Roma (allora Costanzi). La « Thais » fu ancora ripetuta nel 1915 e 1917 nel medesimo teatro romano.

Wagner nel 1882 volle assistere a Roma ad una rappresentazione del « Lohengrin », in cui figurava anche il Battistini.

La sua onestà e coscienza artistica rimasero proverbiali. Studiò arte per meglio comprendere i suoi personaggi. Si può dire che la sua vita d'artista fu un continuo intenso studio, durato oltre un quarantennio, per migliorare se stesso.

Oltre che insuperato cantante da camera, ebbe un repertorio che comprendeva ben ottanta opere e andava dal classico Mozart, attraverso tutti i romantici dell'Ottocento, fino ai veristi dell'Otto-Novecento, italiani, francesi, russi.

Non vi fu serata straordinaria (beneficenze e ricorrenze) cui non partecipasse. Ad esempio, nel 1914, nella serata pro-Belgio, cantò la parte di Silvio nei « Pagliacci » a fianco di Caruso, De Luca e la Bori. A proposito dei « Pagliacci », aveva in antipatia la parte di Tonio (e dire che da Maurel, che ne fu il primo interprete, fino a De Luca, tanti grandi baritoni l'hanno avuta nel repertorio). Battistini soleva, in quest'opera, cantare il « Prologo » in *frac*, poi interpretare Silvio.

Sempre nel 1914, con un concorso straordinario di popolo, cantò ancora nel Duomo reatino ad un rito religioso per la pace. Battistini cantò brani di Sgambati, Gounod e, a messa terminata, il famoso « Pietà Signore » di ignoto. Il pubblico, ad onta della santità del luogo, proruppe in un grido di *bene* e di *bravo* che, se fece inarcare le ciglia dei canonici, fu esplosione sfrenata e giustificata di ammirazione. L'entusiasmo verso l'arte di questo « grande » si ripeté all'uscita dalla chiesa. È doveroso ricordare



Idalice Anrig e Mattia Battistini
in « Tosca » 1923

che in questa occasione prese parte un altro artista reatino, allora già noto in campo internazionale, il basso Silvio Seri.

Accanto al grande artista va ricordato l'uomo. Fu assai generoso ed ebbe un carattere buono, signorile nei tratti; seppe portare questa signorilità anche sul palcoscenico, rendendo sempre in profondità il significato del personaggio.

Il profilo fisico di Mattia Battistini assomigliava a quello di un imperatore romano. Amava la città di Rieti, sua abituale dimora, per trascorrere i periodi di riposo. La città dei Flavi aveva dato i natali al vincitore di Gerusalemme, ricordato come « la delizia del genere umano ». L'artista reatino fu anch'egli, nel nostro tempo, una delizia d'uomo, d'artista, di cantore.

In tutte le stagioni liriche che si davano al Teatro Flavio di Rieti, ed in molte altre occasioni, non mancò mai di offrire serate d'eccezione al suo pubblico, che seppe sempre tributargli clamorose ed entusiastiche manifestazioni d'affetto.

A settantadue anni cantava ancora e cantò nel massimo teatro di Rieti fino al 1927. Per celebrare il cinquantesimo della sua attività artistica l'11 novembre 1928, aveva stabilito di accomiarsi dal « suo pubblico » con una recita di « Favorita » l'opera del suo primissimo esordio. Per l'occasione aveva invitato a Rieti il tenore Giacomo Lauri-Volpi. La morte lo colse cinque giorni prima, il 7 novembre, nella sua villa di Collebaccaro, presso Rieti, ove si era ritirato in serenità e in agiatezza « da gran signore com'era sempre vissuto e come aveva sempre cantato ».

Mario Tiberti



Mattia Battistini

Mattia Battistini
Don Carlo in « Ernani »



12 Giugno 1918

Carissima Signorina Janina,

Stralcio dell'ultima lettera scritta da Mattia Battistini alla cantante Janina De Vitt quattro mesi prima della morte.



Alberto Martini (Oderzo 1876 - Milano 1954)
Ritratto di Janina De Vitt



Foto con dedica autografa di Battistini a Janina De Vitt

Soci sostenitori

Mario Azzoni - Pietro Barilla - Aldo Baronti - Aldo Bassetti - Massimo Bassi - Cenzy e Sergio Beer - Giuseppe Bellussi - Teresa Brancati - Pamela Bruni - Paolo Bulgari - Emma Cambi - Lory Campos - Giuseppe Capuano - Roberto Capucci - Flaminia e Francesco Caracciolo - Maria Pia Caruso - Maurice Castaldi - Luisa Cederna - Gian Marco Chiavari - Maura Chinazzi - Pasquale Chiomenti - Mario Ciarletta - Marisa Condorelli - Sergio Corbucci - Valentina Cortese - Giancarlo Cristallini - Laura Cristofanelli - Mario Croce - Franco Cucchini - Zora Danon - Carlo De Angeli - Isabella De Filippo - Michele Della Valle - Alfredo e Terry De Marinis - Esa De Simone - Giovanna e Giulio Dessy - Oreste Di Cori - Rossella Falk - Maria Pia Fanfani - Nora e Aldo Ferraguti - Gianfranco Fineschi - Maria Cristina Fortini - Vittoria Gaeta Colucci - Pietro Garinei - Sergio Gasbarra - Armando Gentile - Lea e Nando Greco - Nanni Guiso - Elena Jonasson - Daniele Kamel - Antonello La Rocca - Vincenzo Marangoni - Sandra e Luciano Marazza - Renzo Marengo - Mirella Masi - Fernando Matricardi - Matozzi e Recchia - Dario Modena - Enrico Morbelli - Mario Moretti - Sergio Morico - Fiorella e Marcello Munzi - Marisa Nasi - Teresa e Mario Orsini - Riz Ortolani - Silvana Ottieri - Ninni Palmonella - Wanda e Giuseppe Patroni Griffi - Marcello Petraglia - Enzo Pietrini - Carlo Pistilli - Michele Placido - Massimo Porta - Paola Posti - Katyna Ranieri - Franco Ravà - Cleo Romagnoli - Antonio e Mariella Romano - Francesco e Antonio Rosati Colarieti - Franco Roselli - Nando Rossi - Nicola Ruffolo - Mario Salvatorelli - Stefania e Patrizia Salvati - Gegé Segneri - Matteo Spinola - Stefano Togneri - Riccardo Tommasi Ferroni - Carlo Valenti - Mario Valeri Manera - Stefano Vanzina - Michele Vitali Mazza - Ornella Zanuso.

**IL NONO ANNO
DEL «BATTISTINI»
LA SUA STORIA
I SUOI PROTAGONISTI**

DIARIO DEL CONCORSO

1980

Il primo concorso si svolge nei giorni 5-8 giugno. Si fisserà da allora sempre dal giovedì alla domenica della prima settimana di giugno. Le opere in concorso sono: *Il Corsaro* di Verdi, *La Bohème* di Puccini e *L'Elisir d'amore* di Donizetti.

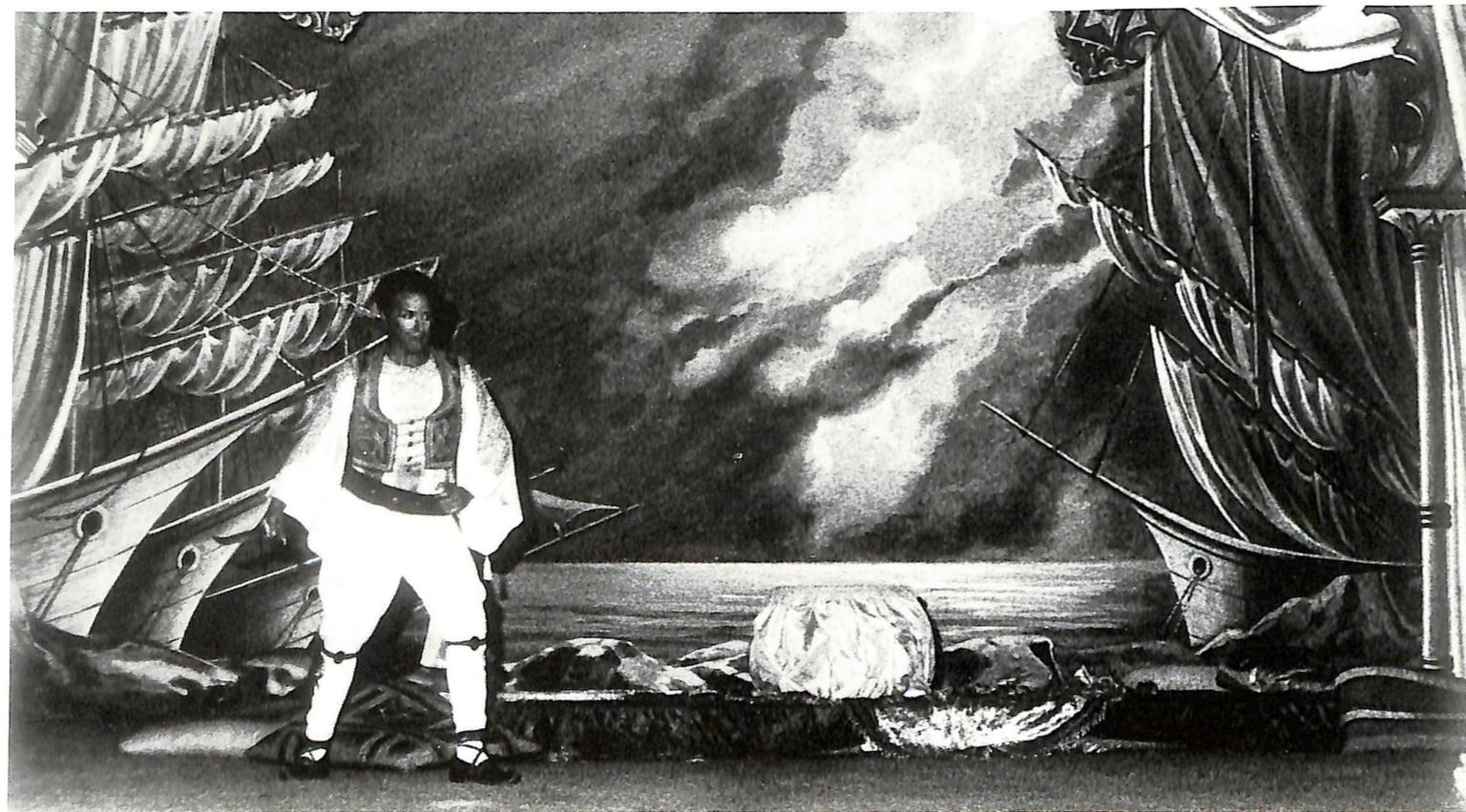
La giuria è composta da Giorgio Gualerzi, Alfredo Mandelli, Mario Tiberti, Jolanda Magnoni, Lidia Marimpietri, Maurizio Rinaldi e Franca Valeri. Segretaria del concorso Luciana Delle Monache.

I concorrenti sono quarantadue.

Risultano vincitori: Carlo Desideri, baritono (non ha cantato), Sandra Pacetti, soprano (ha cantato Mimì nella *Bohème*) Gloria Guida Borrelli, soprano (Medora nel *Corsaro*) Silvana Ferraro, soprano (Gulnara nel *Corsaro*) Antonietta Franceschi (non ha cantato), Antonella Manotti, soprano (Musetta nella *Bohème* e Adina nell'*Elisir d'amore*), Patrizia Marescotti, soprano (idem), Ambrogio Riva, basso (Colline in *Bohème*), Adriano Tommaello basso (Dulcamara nell'*Elisir d'amore*).

I vincitori hanno cantato al Teatro del Casinò di Sanremo, al Teatro Flavio Vespasiano di Rieti e al Teatro Eliseo di Roma.

**NAZZARENO ANTINORI
NEL SECONDO ATTO
DE « IL CORSARO »**



1981

Il concorso si svolge nei giorni 4-7 giugno. Le opere in concorso sono: *La Battaglia di Legnano* di Verdi, *Madama Butterfly* di Puccini e *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini.

La giuria è composta da Giorgio Gualerzi, Alfredo Mandelli, Mario Tiberti, Gianna Pederzini, Giovanni Marconicchio, Lidia Marimpietri, Maurizio Rinaldi e Franca Valeri.

Concorrenti sessantadue.

I vincitori: Francesca Garbi, soprano (Lida nella *Battaglia di Legnano*), Francesca Arnone (idem), Marina Bolgan, Susanna Rigacci e Alessandra Rossi, soprani (Rosina nel *Barbiere di Siviglia*) Enrico Facini, tenore (Almaviva nel *Barbiere*), Francesco d'Artegna, basso (don Basilio nel « Barbiere » e Barbarossa nella *Battaglia di Legnano*), Marcello Giordano, baritono (Rolando nella *Battaglia di Legnano*), Bruno De Simone, Gianluigi Senici, Renzo Magnani e Giancarlo Pera baritoni per Figaro nel *Barbiere di Siviglia* e Sharpless nella *Butterfly*, Vitalba Mosca, mezzosoprano (Suzuki nella *Butterfly*), Agnese Sgrò, mezzo soprano (Berta nel *Barbiere di Siviglia*).

I vincitori hanno cantato al Teatro del Casinò di Sanremo, al Teatro dell'Unione di Viterbo, al Flavio Vespasiano di Rieti, al Teatro Comunale di Sulmona, al Sociale di Mantova, al Sociale di Como e al Teatro Coccia di Novara. Inoltre come sempre al Teatro Eliseo di Roma.

**SANDRA PACETTI
E VITALBA MOSCA
NEL SECONDO ATTO
DI « BUTTERFLY »**



1982

Il Concorso si svolge dal 3 al 6 giugno. Le opere in concorso sono: *Rigoletto* e *La Traviata* di Verdi, *Don Pasquale* di Donizetti.

I concorrenti sono settantadue.

La giuria è composta da Giorgio Gualerzi, Maurizio Rinaldi, Ettore Campogalliani, Anna English Santucci, Gianni Pederzini, Giovanni Marconicchio, Mario Tiberti e Franca Valeri.

Vincitori sono risultati Marina Bolgan, Denia Mazzola e Rosanna Chianese per Gilda nel *Rigoletto*, Tiziana Fabbri e Anna Februo per Violetta nella *Traviata*, Maria Luisa Groppi e Lucetta Bizzi per Norina nel *Don Pasquale*, Giuseppe Costanzo e Giuseppe Fallisi per Alfredo in *Traviata*, Giuseppe Morino e Antonio Florulli per il Duca di Mantova nel *Rigoletto*, Romano Franceschetto per il dottor Malatesta nel *Don Pasquale*, Giuseppe Riva per Germont nella *Traviata*, Valerio Grazioli per Ernesto nel *Don Pasquale*.

Le opere sono state eseguite al Flavio Vespasiano di Rieti, al Teatro dell'Unione di Viterbo, al Teatro Verdi di Terni, al Comunale di Sulmona, al Comunale dell'Aquila, al Teatro Petrarca di Arezzo, all'Eliseo di Roma.

Rigoletto - Atto I



1983

Il concorso si svolge dal 2 al 5 giugno. Le opere in concorso sono: *Un ballo in maschera* di Verdi - *Tosca* di Puccini e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

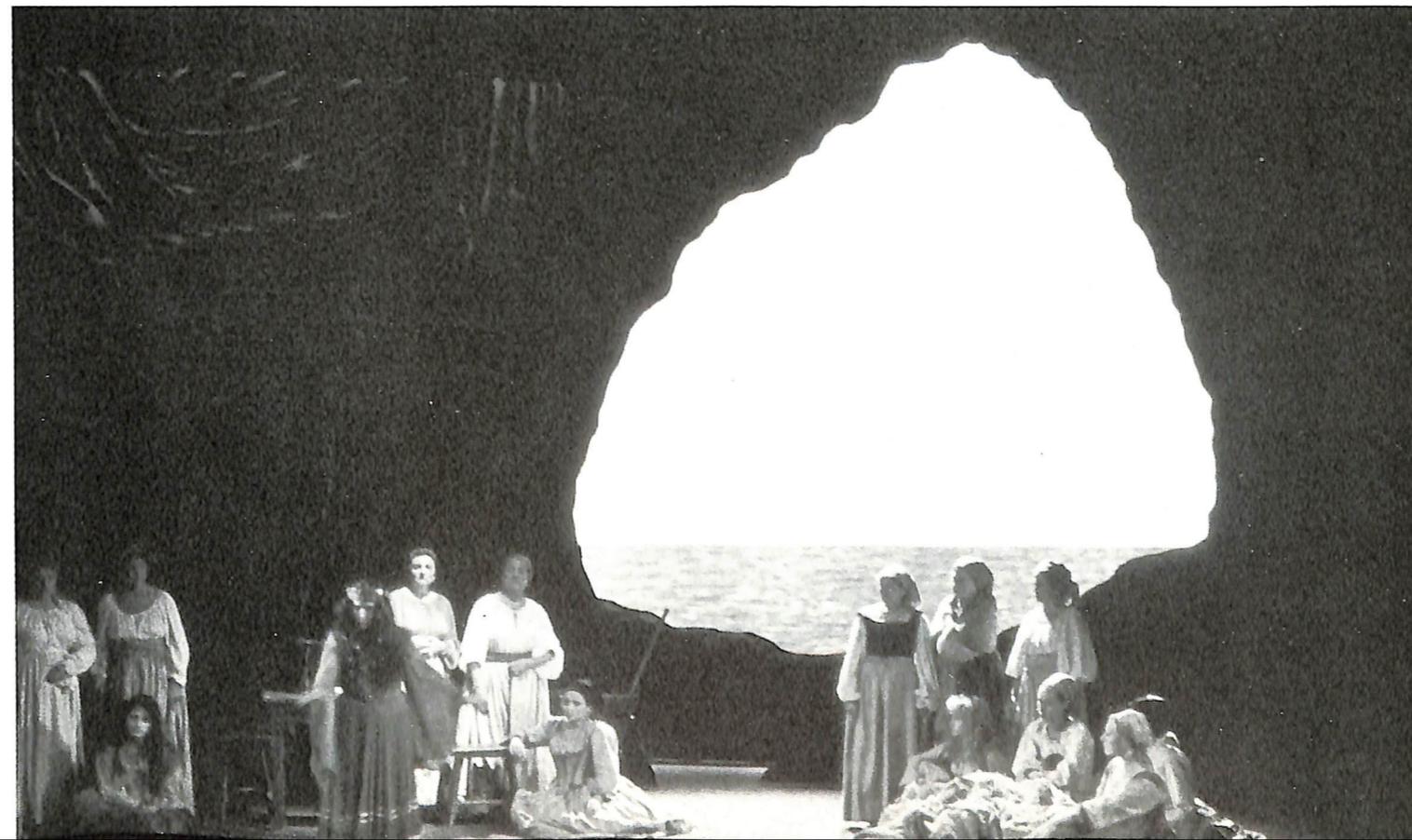
I concorrenti sono settantasei.

La giuria è composta da Giorgio Gualerzi, costante collaboratore della difficile scelta, Alfredo Mandelli, Luigi Cobianchi, Mario Tiberti e Giovanni Marconicchio anche loro costanti rappresentanti di Rieti, Maurizio Rinaldi e Franca Valeri.

I nomi dei diciotto vincitori ora al nastro di partenza sono: Giancarlo Pera (baritono), Osiris Stanziola (soprano), Elisabetta Fiorillo (mezzo-soprano), Maria Klausova (soprano), Roberto Servile (baritono), Daniela Longhi (soprano), Paolo Coni (baritono), Donatella Saccardi (soprano), Marcello Giordano (baritono), Piera Puglisi (soprano), Valerio Grazioli (tenore), Sandra Pacetti (soprano), Bruno Beccaria (tenore), Lisetta Busatta (soprano), Barry Anderson (baritono), Denia Mazzola (soprano), Francesca Garbi (soprano), Roberto Montuori (basso). Qualcuno è al suo secondo successo, infatti è possibile ripresentarsi al Concorso una seconda volta.

Le opere sono state rappresentate a Rieti, Viterbo, Terni, Civitavecchia. Al Teatro Metastasio di Prato è stata ripresa « *La Traviata* » (opera messa già in scena nel 1982). Nuova protagonista Daniela Longhi.

Un ballo in maschera.
Atto I - Scena II



1984

Il Concorso si svolge dal 7 al 10 giugno. Le opere in concorso sono *Ernani* di Verdi, *La Bohème* di Puccini, *Cavalleria Rusticana* di Mascagni e *Pagliacci* di Leoncavallo

La giuria: Giorgio Gualerzi (presidente), Luigi Cobianchi, Giovanni Marconicchio, Maurizio Rinaldi, Pier Paolo Sthanke, Guido Tartoni, Mario Tiberti, Franca Valeri.

Gli iscritti sono ottantadue. I partecipanti settanta. I finalisti ventitre tutti partecipanti alla stagione lirica 1984. I vincitori dieci: Bruno Beccaria, Rosalba Colosimo, Marzio Giossi, Pierre Lefebvre, Daniela Lojarro, Patrizia Orciani, Paola Romanò, Emanuela Salucci, Gretel Santamaria, Angelo Veccia.

Il concerto finale è stato eseguito al Teatro Flavio Vespasiano di Rieti il 10 giugno con l'Orchestra Filarmonica del Tirreno sotto la direzione del M° Maurizio Rinaldi.



Paola Romanò e Theresia Herzog in « Cavalleria rusticana » (1984)

1985

Il Concorso si svolge dal 6 al 9 giugno. Le opere in concorso sono *Rigoletto* di Verdi, *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini, *Il Trovatore* di Verdi.

La giuria: Giovanni Marconicchio (presidente), Luigi Cobianchi, Antonello La Rocca, Gabriella Panizza, Maurizio Rinaldi, Pier Paolo Stahnke, Mario Tiberti, Franca Valeri.

Gli iscritti sono Sessantuno tutti partecipanti. I finalisti trentaquattro. I vincitori sono risultati: Elena Angelucci, Roberto Barnabei, Roberta Bianchi-Lusardi, Claudio Bisaro, Giovanna Crescentini, Marzio Giossi, Ivano Costantino, Silvia Mosca, Lucia Naviglio, Michele Porcelli, Rossella Redoglia, Paola Romanò, Vincenzo Sanso, Luigi Silvestre, Carlo Striuli, Fabio Tartari.

Il concerto finale è stato eseguito al Teatro Flavio Vespasiano di Rieti domenica 9 giugno con l'Orchestra Filarmonica del Tirreno sotto la direzione del M° Maurizio Rinaldi.



Il cast del « Trovatore »: Paola Romanò, Franca Valeri (con Roro), Maurizio Rinaldi, Roberta Bianchi Lusardi, Michele Porcelli. Sopra da sinistra: Fausto Regis, Silvia Mosca, Ivano Costantino, Francesco DeLeo, Carlo Striuli, Valerio Menolotto

1986

Il Concorso si svolge dal 5 all'8 giugno. Le opere in concorso sono *La Forza del Destino*, *Carmen*, *La Traviata*.

La giuria è composta da: Gina Cigna (presidente), Luigi Cobianchi, Raffaele Guerra, Antonello La Rocca, Giovanni Marconicchio, Gabriella Panizza, Maurizio Rinaldi, Pier Paolo Stahnke.

Gli iscritti sono 75, settantuno partecipanti. I finalisti sono 22. I vincitori sono risultati: Stefania Bonfadelli, Barbara Briscik, Rita Carrieri, Rosario Coluzzi, Paolo De Marco, Paola Leolini, Antonio Marcenò, Patrizia Marescotti, Maria Prosperi, Loredana Putzolu, Salvatore Ragonese, Emanuela Salucci, Roberto Titta, Alessandro Valentini. Il concerto dei finalisti è stato eseguito al Teatro Flavio Vespasiano di Rieti domenica 8 giugno con l'Orchestra delle Regioni diretta di Maurizio Rinaldi.



Rita Carrieri e Antonio Marcenò in « Carmen » (1986)

1987

Il Concorso si svolge dall'11 al 14 giugno. Le opere in concorso sono: *Aida*, *La Bohème*, *Lucia di Lammermoor*.

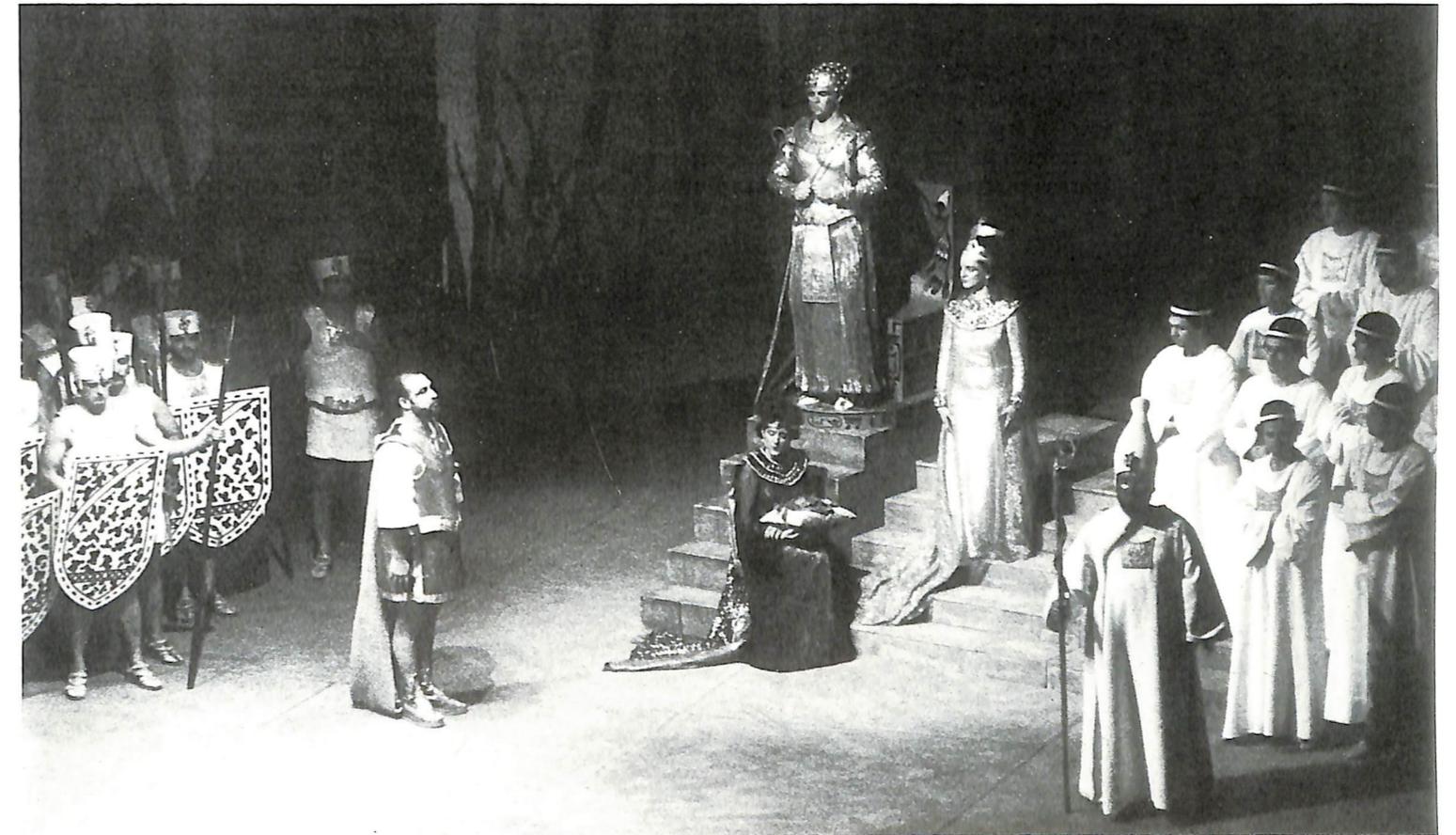
La giuria è composta da: Luigi Cobianchi (presidente), Antonello La Rocca, Landa Ketoff, Giovanni Marconicchio, Maurizio Rinaldi, Elena Rizzieri, Giovanni Sciarpelletti, Paolo Silveri, Enrico Stinchelli, Franca Valeri.

Gli iscritti sono 91, i partecipanti 75.

Sono risultati vincitori in ordine alfabetico: Emilia Bertoncetto - Stefania Bonfadelli - Rosario Coluzzi - Claudio Di Segni - Germano Gandolfi - Alessandra Maestrello - Antonio Marcenò - Alberto Mastromarino - Gisella Pasino - Danilo Rigosa - Giuseppe Sabbatini - Liliana Santinello - Simona Zambruno.

Primi classificati pari merito: Stefania Bonfadelli (Lucia), Gisella Pasino (Amneris), Giuseppe Sabbatini (Rodolfo).

Il concerto dei finalisti è stato eseguito nella chiesa di Sant'Agostino in Rieti, diretto dal Maestro Maurizio Rinaldi con l'orchestra EUR.



Antonio Marcenò, Emilia Bertoncetto, Davide Ruberti, Gisella Pasino, Danilo Rigosa in « Aida » (1987)

1988

Il Concorso si svolge dal 2 al 5 giugno. Le opere in concorso sono: *Simon Boccanegra*, *Madama Butterfly*, *L'elisir d'amore*.

La giuria è formata da: Luigi Cobianchi (presidente), Anita Cerquetti, Gian Giacomo Guelfi, Giovanni Marconicchio, Gabriella Panizza, Maurizio Rinaldi, Giovanni Sciarpetti, Paolo Silveri, Franca Valeri.

Gli iscritti sono 87, i partecipanti 79.

Sono risultati vincitori, in ordine alfabetico: Lorella Antonini, Alessandro Calamai, Ennio Capece, Marcello Fanti, Raimondo Gargiulo, Maria Pia Jonata, Sergio Leone, Giovanna Lo Cicero, Dora Lozito, Alessandra Maistrello, Salvatore Massei, Alberto Mastromarino, Stefano Montanari, Luca Ranieri, Riccardo Ristori, Antonio Stragapede, Anna Valdetarra, Paola Vella.

Primi classificati pari merito: Alberto Mastromarino (Simone) e Anna Valdetarra (« Amelia »). Il concerto dei finalisti è stato eseguito al Teatro « Flavio Vespasiano » di Rieti, diretto dal Maestro Maurizio Rinaldi con l'orchestra sinfonica *Amadeus*.

Il Trofeo del Banco di Roma destinato al cantante più giovane è stato assegnato a: Vitalba Mosca (1981) - Tiziana Fabbri (1982) - Donatella Saccardi (1983) - Marzio Giossi (1984) - Luigi Silvestre (1985) - Stefania Bonfadelli (1986) - Luca Ranieri (1988).



(Da sinistra) Maurizio Rinaldi, Luigi Cobianchi, Paolo Silveri, Giangiacomo Guelfi, Giovanni Marconicchio, Anita Cerquetti, Antonello La Rocca, Gabriella Panizza, Franca Valeri, Luciana Delle Monache. La commissione giudicatrice del concorso 1988 e la segretaria.

SALUTO AL NONO ANNO



Saluto come ogni anno da queste pagine l'apertura della stagione lirica dell'Associazione « Mattia Battistini », la nona.

Siamo al lavoro già da molti mesi. C'è stato il concorso, uno dei più affollati di iscritti, abbiamo scelto (operazione fra le più dolorose) fra tanti giovani, tutti di buon livello, quelli che ci sono sembrati i più pronti non per uno spettacolo, per una scelta di vita. Ci confortano in questa nuova responsabilità le scelte che abbiamo alle spalle, in nove anni sono usciti dal « Battistini » molti giovani cantanti italiani che sono ora presenti nelle programmazioni dei grandi teatri nazionali e internazionali, alcuni decisamente in vetta.

Eccoci anche quest'anno dunque al nastro di partenza con molte speranze e quelle moderate certezze che lascia il teatro prima dei debutti. La sua crudele quanto immancabile stretta allo stomaco me lo fa amare da sempre e come presidente di questa amabile avventura e come regista vorrei proprio comunicare ai miei giovani amici del nono anno, come è stato per quelli che li hanno preceduti, il senso del privilegio che li sta toccando.

Insieme a Maurizio Rinaldi che ne è stato anche quest'anno l'assoluto e severo preparatore li saluto da questo « programma di sala » che appartiene alla loro stagione, ma non li congedo. Che il nostro legame continui e che il pubblico ne sia contento. Soprattutto, pensa giustamente l'attrice che è in me.

Franca Valeri



Maurizio Rinaldi: Consigliere, Direttore Artistico e Musicale. Nato a Roma, ha studiato al Conservatorio di Santa Cecilia dove si è diplomato nel 1967. Nello stesso anno ha frequentato i corsi di perfezionamento di direzione d'orchestra all'Accademia Chigiana di Siena con il Maestro Franco Ferrara.

Specializzatosi nell'opera lirica italiana, su questo argomento ha tenuto un corso di due anni a Lahti in Finlandia. Proprio in Finlandia ha avuto inizio la sua carriera di Direttore d'orchestra: infatti nel 1969 ha diretto ad Helsinki ed a Tampere le opere « Tosca » e « Traviata ») e concerti sinfonici. Il suo debutto in Italia è avvenuto a Spoleto nel 1969 con la « Guerra » di Renzo Rossellini. Da allora ha diretto intensamente all'estero e in Italia guidando prestigiose orchestre fra le quali quelle della R.A.I. di Milano, Torino e Roma, l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, del Teatro dell'Opera di Roma, la Sinfonica di Palermo. È stato ospite di alcuni fra i più importanti Teatri Italiani: Arena di Verona, Terme di Caracalla, Sferisterio di Macerata, Festival Pucciniano di Torre del Lago, Festival di Taormina, Festival di Montepulciano, Festival dei Due Mondi di Spoleto, « Ponchielli » di Cremona, Teatro Sociale di Mantova, Rovigo, Como, Teatro Coccia di Novara, Teatro Verdi di Pisa e Sassari, « La Fenice » di Venezia, « Petruzzelli » di Bari, Teatro dell'Opera di Roma dove ha diretto stabilmente per dieci anni. Lo studio dell'opera lirica, approfondito con i Maestri Tullio Serafin, Franco Capuana e Gabriele Santini costituisce il nucleo essenziale della sua attenta preparazione musicale. Ma l'autore sul quale si sono maggiormente concentrati i suoi studi e la sua passione è Giuseppe Verdi, del quale ha potuto curare la direzione alla R.A.I. (Radio Televisione Italiana), di ben cinque opere tra le meno conosciute (« Il Corsaro » nel 1970, « I Due Foscari » nel 1971, « La Battaglia di Legnano » nel 1972, « Alzira » e « Aroldo » nel 1974-75). Sempre l'orchestra della R.A.I. di Roma è stata da lui diretta in un concerto in Televisione, dedicato a Verdi. E ancora a Verdi ha dedicato il suo primo disco, inciso nel novembre del 1976, con il tenore Gianfranco Cecchele. La sua attività è rivolta anche a musicisti moderni come Bruno Bettinelli (« Il Pozzo e il Pendolo »), Giulio Viozzi (« Allamistakeo ») Goffredo Petrassi (« Ritratto di Don Chisciotte ») Frank Martin (« Rithmes ») Igor Strawinski (« Apollon Musagète ») Alfredo Cece (« Caleidoscopio ») Prokofiev (« Romeo e Giulietta »). All'estero, oltre alla già citata Finlandia, ha diretto in Francia (a Grenoble « La Traviata »), in Olanda (Amsterdam, l'Aja, e Rotterdam « Rigoletto ») in Egitto (al Cairo « La Traviata »), a Malta (Concerti Sinfonici) oltre ad alcuni Festival Internazionali: Festival di Helsinki, di Babilonia e di Jerash (in Giordania). Ha ricevuto anche premi nazionali: Il Gonfalone d'oro (1973-1982), La Velca d'Oro per la popolarità, Premio Tiepolo, l'Aquila d'Argento, Premio E.U.R. e Premio « Kroton ».

Da nove anni guida la preparazione dei giovani cantanti che annualmente partecipano alle stagioni liriche

promosse dall'Associazione « Mattia Battistini » per la quale ha diretto (tranne il « Don Pasquale ») tutte le opere messe in Cartellone a Rieti, Prato, Arezzo, Grosseto, L'Aquila, Perugia, Roma, Viterbo, Mantova, Como, Novara e Milano.

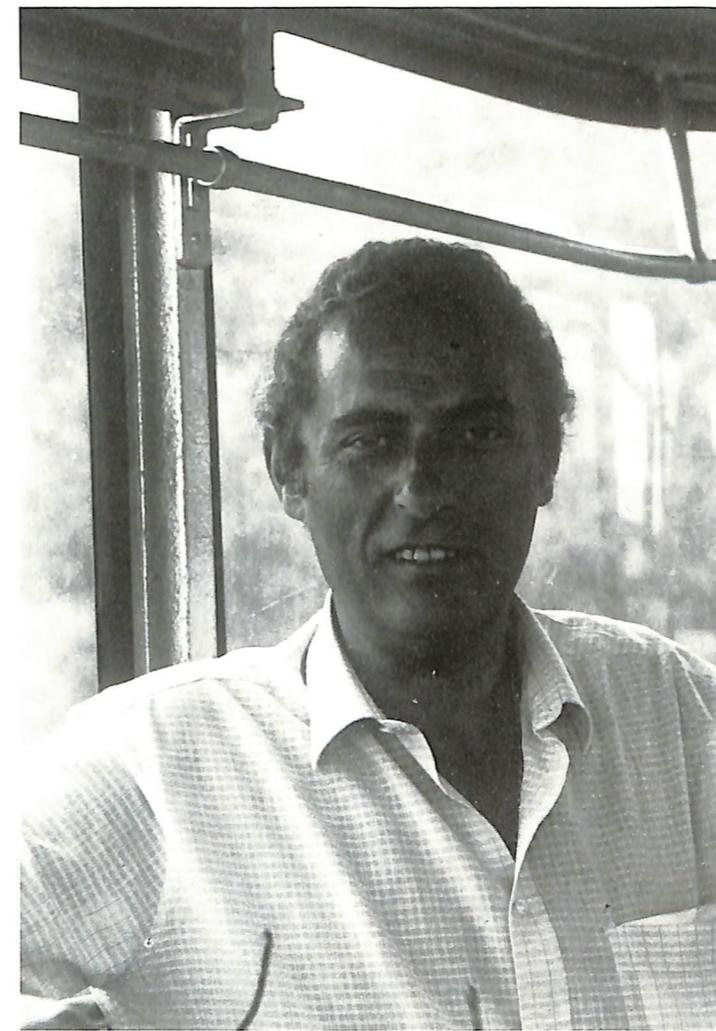
Della maggior parte delle opere verdiane, dirette dal Maestro Rinaldi e interpretate dai giovani vincitori del concorso « Mattia Battistini » esistono le incisioni discografiche (Tima Club) riprese dal vivo e dal Teatro Eliseo in Roma e trasmesse dalla R.A.I.

Dopo « Rigoletto », « Ernani », « Un ballo in maschera », « Trovatore », « La Forza del Destino », « Aida », pagine scelte da « Il Corsaro » e da « I Rantzau » (di Mascagni), il prossimo disco sarà: « Simon Boccanegra ».



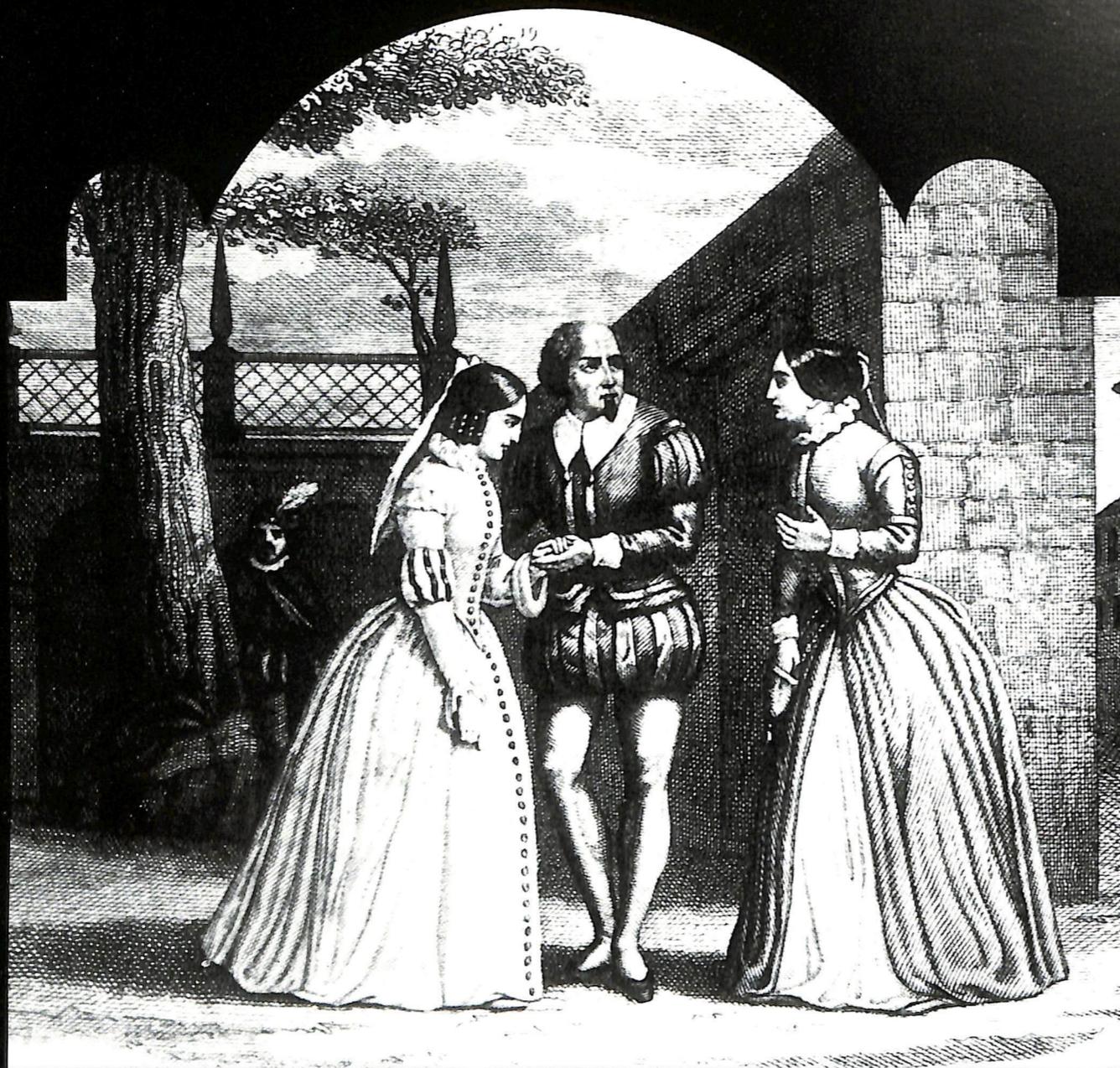
RAFFAELE GUERRA. Vice Presidente e Organizzatore. Proviene dal settore del Balletto Classico avendo già operato come creatore di Compagnie indipendenti che hanno presentato classici del repertorio come Giselle, Coppelia, La Silfide, Serata di Passi a Due, Carmen Ballett, La fille mal gardée, La Symphonie Fantastique, Shéhérazade, avvalendosi di interpreti di fama nazionale e internazionale. Questi spettacoli presentati in molti Teatri di Tradizione Italiani (citiamo Teatro Sociale di Mantova, Teatro Sociale di Como, Teatro Ponchielli di Cremona, Teatro Verdi di Sassari e Vercelli) e in due lunghe tournée si sono tutti avvalsi della presenza vivificante dell'orchestra. Presente in questo programma anche come Presidente dell'Associazione Compagnia Nazionale Italiana Danza Classica intende portare avanti questa idea di indissolubilità balletto-orchestra per valorizzare al massimo lo spettacolo ballettistico.

Nel febbraio 1983 la Commissione di Qualificazione Professionale del Ministero del Turismo e dello Spettacolo lo ha incluso nell'Albo nazionale degli impresari lirici.



LUCIANA DELLE MONACHE. Consigliere e Segretaria Amministrativa. Appassionata cultrice di ogni genere di spettacolo musicale dedica la sua esperienza professionale, verificata in anni di lavoro di consulenza, alla complessa organizzazione amministrativa che comporta la realizzazione di questa impresa piuttosto impegnativa.





RIGOLETTO



RIGOLETTO

Melodramma in tre atti di F. Maria Piave

Musica di Giuseppe Verdi

IL DUCA DI MANTOVA

Claudio Di Segni
Giancarlo Deri

RIGOLETTO

Marcello Giordano

GILDA

Stefania Bonfadelli

SPARAFUCILE

Gualtiero Cervini
Riccardo Ristori

MADDALENA

Maria Pia Ionata

GIOVANNA

Cristina Cattabiani

MONTERONE

Riccardo Ristori

MARULLO

Francesco De Leo
Giuseppe Milli

BORSA

Filippo Pina

IL CONTE DI CEPRANO

Giovanni Dagnino

LA CONTESSA DI CEPRANO

Raffaella Arzani

UN PAGGIO

Anna Carnovali

Direttore d'orchestra **Maurizio Rinaldi**

Regista: **Franca Valeri**

Scene: **Francesco Zito**

Costumi: **Giancarlo Colis**

Per il Festival di Jerash

Dario Dato



GIUSEPPE VERDI ARRIVA A NAPOLI, CON MADAMA STREPPONI.

ALCUNE CARICATURE DI DELFICO



DELFICO, L'AUTORE DELLE CARICATURE, OSSEQUIA LA STREPPONI.



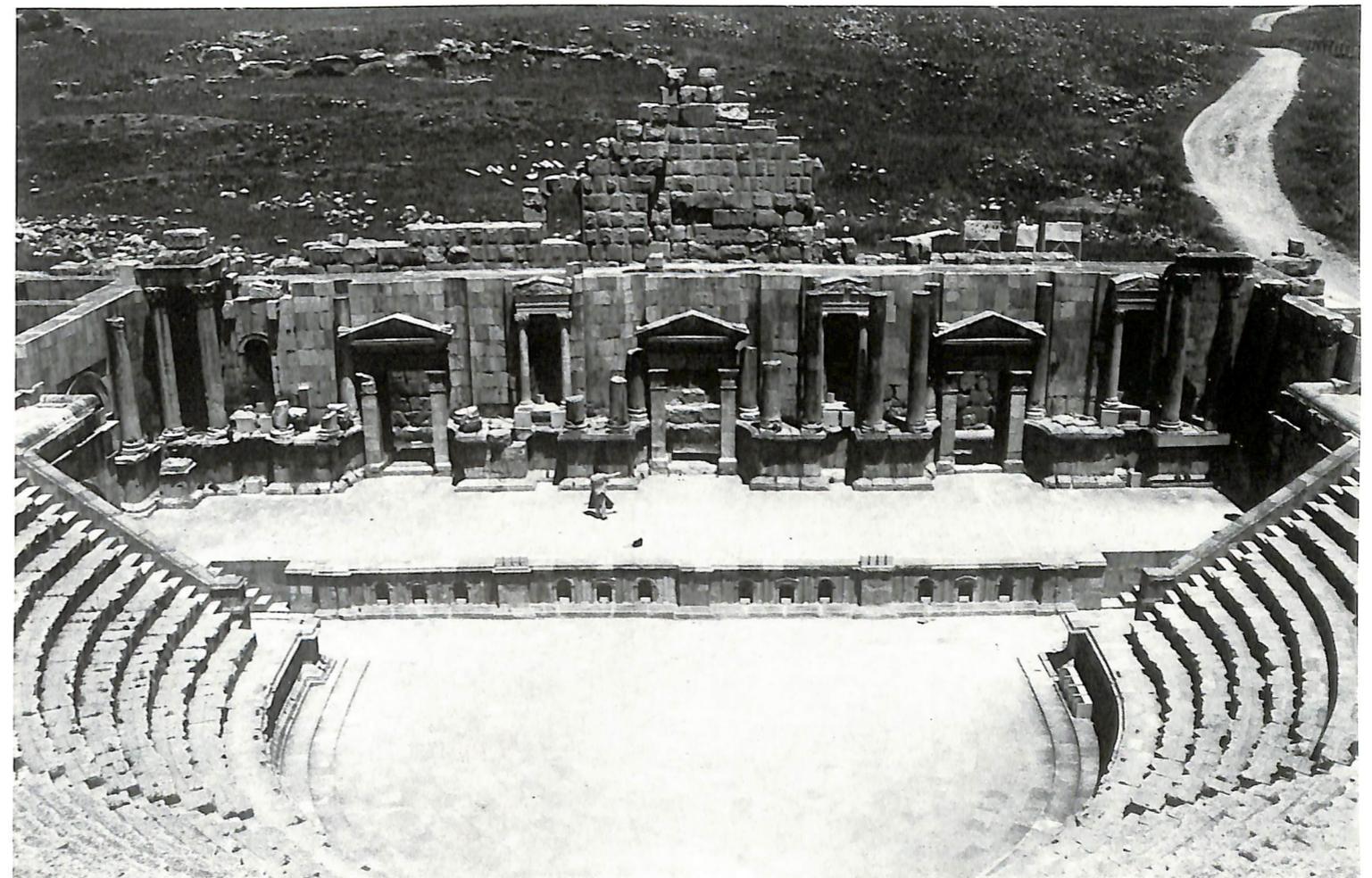
VERDI BERSAGLIATO DA ALBI, CARTELLI E DISEGNI DI PITTORI.



VERDI IN VESTE DA CAMERA, SUL BALCONE DELL'ALBERGO.



VERDI SI RIPOSA DALLE FATICHE DEL VIAGGIO CON LA SUA LULU'.



Il teatro di Jerash (Giordania) dove è stato rappresentato « Rigoletto » (13-14 luglio 1988)

BIOGRAFIA DI GIUSEPPE VERDI

Giuseppe Verdi nacque a Le Roncole, frazione di Busseto (Parma) il 10 ottobre 1813. Figlio di Carlo, che gestiva uno spaccio di bevande e generi alimentari, e di Luigia Uttini, filatrice, ebbe un'infanzia modesta e difficile. Ma la sua intelligenza e l'interesse per la musica attirarono l'attenzione di un compaesano, l'organista Baistrocchi, che diede al ragazzo le prime nozioni musicali, e poi quella di Antonio Barezzi, facoltoso commerciante che lo affidò al maestro di Cappella di Busseto, il maestro Provesi, e contribuì poi alle spese per completare gli studi a Milano, che Verdi seguì in forma privata — col Maestro Lavigna — non essendo stato ammesso per semplici questioni burocratiche al locale Conservatorio.

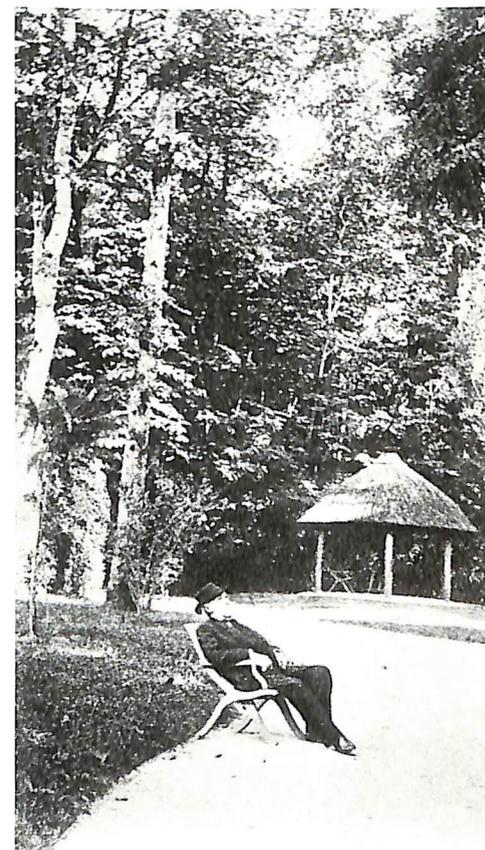
Fino al 1835 si dedicò allo studio facendo anche pratica come direttore d'orchestra. Nel 1836 sposò la figlia del Barezzi, Margherita.

La prima opera di Verdi, su libretto di A. Piazza, *Oberto, conte di San Bonifacio* andò in scena alla Scala nel 1839, con esito favorevole e gli procurò subito la commissione di un'altra opera che fu rappresentata nel 1840: *Un giorno di regno* (poi ripresa col titolo *Il finto Stanislao*). Ma questa cadde miseramente.

L'insuccesso fu un duro colpo per il musicista, provato in quel periodo anche dalla morte della giovanissima moglie e dei due figlioletti. Sollecitato però ancora una volta dall'impresario Merelli, dopo molte insistenze accettò di lavorare al *Nabucco*, su libretto di T. Solera. L'opera rappresentata alla Scala nel 1842, fu accolta dal più lusinghiero successo e fu l'inizio di una fulgida carriera, che non conobbe più ostacoli. Dopo *I Lombardi alla prima Crociata* (Scala, 1843), compose per il Teatro La Fenice di Venezia, *l'Ernani* (1844), che segna il suo felice incontro con F.M. Piave, il librettista che più gli fu congeniale, e con cui collaborò lungamente: *I Due Foscari*, 1844; *Macheth*, 1847; *Il Corsaro*, 1848; *Stiffelio*, 1850; *Rigoletto*, 1851; *La Traviata*, 1853; *Simon Boccanegra*, 1857; *La Forza del destino*, 1862).

Delle numerose opere scritte tra il 1844 e il 1850 le più significative ed importanti, sono il *Mabeth* e la *Luisa Miller*. Il genio creativo di Verdi, contribuì all'affermazione del teatro lirico nel mondo nell'800. le sue opere trionfano in Italia e all'estero. Quelle composte tra il 1850 e il 1860, tra cui *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *La Traviata* (1853) e *Un Ballo in Maschera* (1859), sono pietre miliari nella storia della lirica. *La Traviata*, che fu accolta inizialmente in modo negativo, portava sulla scena una vicenda moderna, e per la prima volta la musica si adeguava al valore delle parole: un'innovazione che sarà di feconda importanza nel melodramma italiano. *Un Ballo in Maschera* presenta una partitura stilisticamente perfetta, di un Verdi maturo e in un certo senso nuovo. Sono gli anni in cui Verdi è sentimentalmente legato alla cantante Giuseppina Strepponi, che aveva portato al successo il *Nabucco*, e che poi aveva sposato segretamente in Savoia nel 1859.

Un giudizio del critico musicale William Weaver sugli interpreti verdiani e sulla vita privata di Verdi, riportato nel corso di un'intervista, ci dice che il Maestro era uomo molto riservato e aveva pochissimi veri amici. Con il mondo dei cantanti non aveva mai legato molto perché

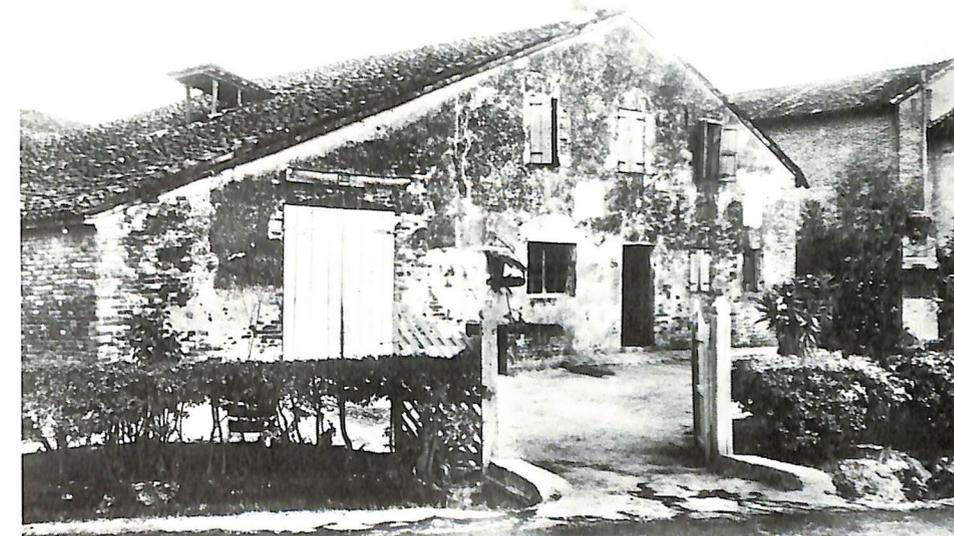


Verdi in un viale di Sant'Agata

temeva che eventuali amicizie potessero influenzare le sue scelte. Oltre alla Strepponi, che divenne sua moglie, ebbe solo con due cantanti un rapporto più stretto ed intimo: la famosa Teresa Stolz, la soprano boema che fu la prima Aida italiana (alla Scala, nel 1871) e l'austriaca Maria Waldmann, un mezzosoprano che cantò nella *Messa da Requiem*.

Nel 1861, su insistenze di Cavour, Verdi entrò in Parlamento. Compose in quegli anni: *La Forza del destino* (1862) rappresentata per la prima volta a Pietroburgo; *Don Carlos* (1867). Del 1871 è *l'Aida*, l'opera forse più popolare ed emblematica di Verdi, scritta sul libretto di A. Ghislanzoni, e commissionata dal Khedivé d'Egitto per essere eseguita in prima assoluta al Cairo, in occasione dell'apertura del Canale di Suez. Nel 1874 Verdi entra in Senato, ed è l'anno in cui compone il mirabile *Requiem*. Nelle ultime due opere: *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893) Verdi si avvale di libretti di Arrigo Boito. Sono due opere all'apparenza contrastanti fra loro; la prima è tragica, la seconda comica, ma non lo sono sostanzialmente per quanto riguarda la fedeltà ad una scrittura musicale, che rappresenta una novità rispetto alle precedenti esperienze.

Morta la moglie, nel 1897, Verdi si ritirò a vivere in un albergo di Milano, dove si spense il 27 gennaio 1901. Fu sepolto nella « Casa di riposo per i musicisti », da lui fondata, accanto a quella di Giuseppina Strepponi Verdi.



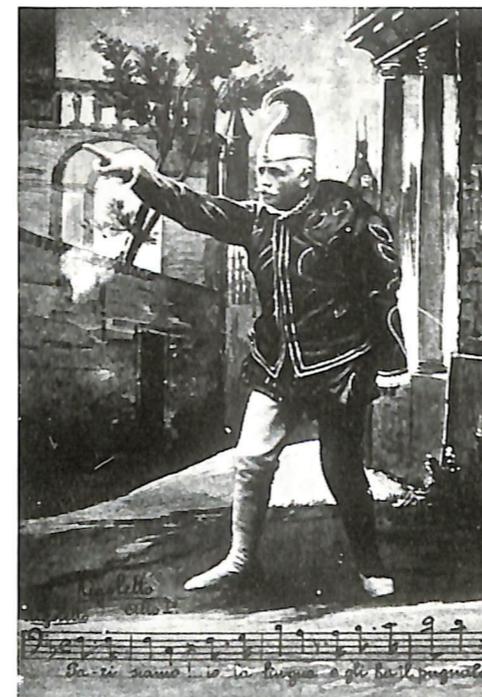
Le Roncole, casa natale di Giuseppe Verdi

CRONOLOGIA DELLE OPERE

- 1839 Oberto, Conte di San Bonifacio
- 1840 Un giorno di regno (*ripresa col titolo Il Finto Stanislao*)
- 1842 Nabucco
- 1843 I Lombardi alla prima Crociata
- 1844 Ernani
- 1844 I Due Foscari
- 1845 Giovanna d'Arco
- 1845 Alzira
- 1846 Attila
- 1847 Macbeth
- 1847 I Masnadieri
- 1848 Il Corsaro
- 1849 La Battaglia di Legnano
- 1849 Luisa Miller
- 1850 Stiffelio (*rifacimento col titolo di Aroldo, 1857*)
- 1851 Rigoletto
- 1853 Il Trovatore
- 1853 La Traviata
- 1855 I Vespri Siciliani
- 1857 Simon Boccanegra
- 1859 Un ballo in maschera
- 1862 La Forza del destino
- 1867 Don Carlos
- 1871 Aida
- 1887 Otello
- 1893 Falstaff



Francesco Maria Piave
librettista di « Ernani » e di « Rigoletto »



Cartolina postale
raffigurante Rigoletto

Nota del Direttore d'Orchestra

Considero « Rigoletto » l'opera miracolo, dove tutto è assoluto, perfetto. Concertarla, ogni volta che me ne capita la felice occasione, è una gioia al contrario di quanto succede per tanti capolavori che incutono un raggelante timore. Realizzando questa edizione con giovani cantanti ho cercato, come pure per « La Traviata » di eliminare dalle voci e dall'orchestra tutte quelle « tradizioni » che la popolarità di queste due opere si porta dietro in modo quasi inavvertibile. Mi sono proposto un particolare accanimento nel dare al personaggio di Gilda tutta l'evidenza drammatica e umana che merita, di liberarlo col concorso delle mie interpreti dalle leziosità del « leggero ».

La stessa operazione ho fatto su questa nostra « Traviata » che vi viene presentata, come rarissimamente succede, in edizione integrale. Vi ascolterete nel secondo atto, prima scena, la cabaletta del tenore dopo l'aria e il duettino con Annina e l'apertura del taglio dopo l'aria « Di Provenza... » ossia la cabaletta del baritono e il compimento del colloquio fra padre e figlio, note e parole anche chiarificatrici nella vicenda. Ho tenuto anche a riaprire l'incredibile taglio tradizionale del terzo atto, restituendo la sua completa e straziante drammaticità all'ultimo duetto fra Violetta e Alfredo.

Maurizio Rinaldi



Maurizio Rinaldi

« RIGOLETTO, LA MIA MIGLIORE OPERA »



Felice Varesi
primo interprete di « Rigoletto »

« *Rigoletto*, la mia migliore opera »; così Verdi scriveva nel gennaio del 1855. Aveva già composto *Trovatore* e *Traviata*; ma egli preferiva tuttavia *Rigoletto*. La ragione di tale preferenza è forse da ricercare nella novità, o meglio nella somma di novità che quest'opera presentava non solo in rapporto alle precedenti, ma anche rispetto alle successive. Forse anche il particolare amore di Verdi per *Rigoletto* derivava dalla lotta che egli aveva dovuto sostenere con l'I. R. Censura austriaca per farla eseguire com'egli l'aveva pensata.

Non era la prima volta che si urtava con la Censura, ma per *Rigoletto* si accese una delle battaglie più grosse della sua vita d'artista. Del dramma di Victor Hugo, Verdi si era già innamorato prima che gli venisse richiesta un'opera per la Fenice di Venezia. Infatti in una lettera del settembre 1849 all'impresario Flauto, a proposito di un'opera nuova per Napoli, Verdi scriveva per il soggetto suggerito a Cammarano *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo. « Bel dramma con posizioni stupende ». Non se ne fece niente, ma quando la Presidenza degli spettacoli della Fenice il 9 marzo 1850 gli chiese un'opera nuova per la stagione 1850-1851, Verdi ripropose al Piave il dramma victorhughiano. Non era così cieco da non prevedere le difficoltà che avrebbe incontrato. Infatti nell'agosto del 1850, quando il musicista si era già messo a studiare l'argomento dal punto di vista della creazione musicale, spuntarono le prime minacce. Egli se ne allarmò: « L'idea, la tinta musicale — scriveva al Presidente della Fenice, Marzari — erano nella mia mente già trovate. Posso dire che per me il principale lavoro era fatto ». Lettera rivelatrice per ciò che concerne l'importanza data da Verdi a questa ricerca preparatoria della *tinta*: quella tinta verdiana che rende tipica e inconfondibile ogni opera sua fino dalle prime note! Trovata la tinta « il principale lavoro era già fatto »: le melodie sarebbero sgorgate con facilità e sicurezza.

La velocità della composizione verdiana è attestata dalla spontaneità dei suoi abbozzi. Quello del *Rigoletto* non reca quasi cancellature o pentimenti; la calligrafia è rapida e nervosa, e le varianti che vi si notano in confronto con l'edizione definitiva sono dovute a un approfondimento dell'espressione drammatica, e sono venute evidentemente durante la trasformazione dell'abbozzo in partitura. La velocità è attestata pure dal fatto che l'opera fu compiuta in circa quaranta giorni! « Fatto l'ultimo duetto — scriveva Verdi nel gennaio 1851 al Marzari — a me non resta che il lavoro di 5 o 6 giorni per l'istromentazione ». Non si deve pensare che questo significhi trascuratezza; ciò proviene dal fatto, già dal maestro accennato al Sella, che mentre la fantasia gli suggeriva un motivo, egli sentiva anche quale strumento doveva eseguirlo.

Il 10 novembre la Censura chiede il libretto, e al 1° dicembre pone il suo veto. Il Decreto del Governatore Militare De Gorzkowski deplorava « che il poeta Piave e il celebre maestro Verdi non abbiano saputo scegliere altro campo per far emergere i loro talenti che quello di una ributtante immoralità ed oscena trivialità qual'è l'argomento del libretto intitolato *La maledizione* ». Un raffazzonamento del libretto, sotto il titolo di *Il Duca di Vendôme*, viene inviato a Verdi, che lo rifiuta indignato perché « manca di carattere » ed è divenuto freddissimo proprio nei punti che dovevano essere più caldi. Tutto è diventato assurdo e ridicolo: l'analisi

del maestro è di un'acutezza critica stupenda. A un certo punto la sua coscienza d'artista insorge con estrema fierezza: « Perché ne vogliono sapere più di me? — domanda. — Chi può fare da maestro? Chi può dire questo farà effetto e quello no? S'è evitato di fare Rigoletto brutto e gobbo! Un gobbo che canta? Perché no!... Farà effetto? Non lo so; ma se non lo so io non lo sa neppure chi ha proposta questa codificazione. Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio esternamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore ».

Ecco il Verdi il cui genio s'accende alla scintilla dei grandi contrasti tragici!

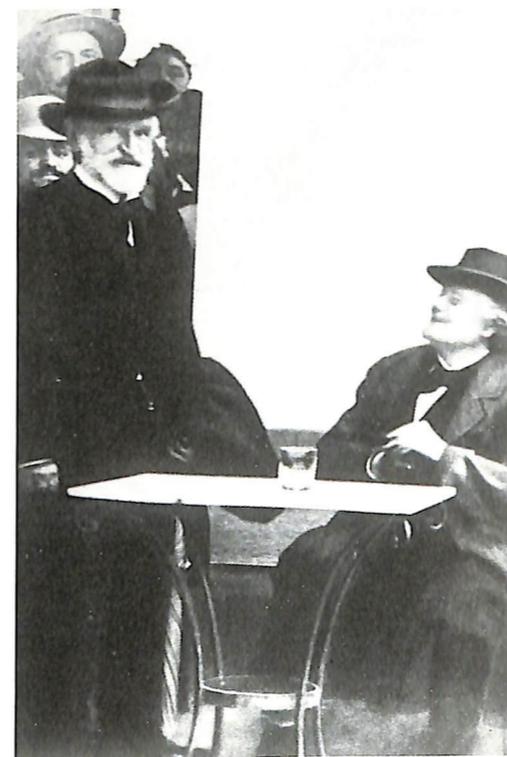
« Scelsi appunto questo soggetto per tutte queste qualità e questi tratti originali; se si tolgono, io non posso più farvi musica. Se mi si dirà che le mie note possono stare anche con questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note o belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere ». Ecco chi è Verdi: un musicista che non si abbandona a caso all'ispirazione, ma la controlla e vi imprime un carattere.

Per fortuna il Direttore Centrale dell'Ordine Pubblico a Venezia, Carlo Martello, è un verdiano fanatico. Egli riprende il libretto primitivo, e proponendo cambiamenti del titolo, del luogo e dei nomi dei personaggi, tutte cose accettabilissime anche da Verdi perché lasciavano intatte le posizioni del dramma, lo fece approvare dal Governatore. Siamo al 28 gennaio 1851; l'8 febbraio giungevano a Venezia i primi nove pezzi dell'opera, e la sera dell'11 marzo il *Rigoletto* trionfava, avendo a esecutori principali il baritono Varesi, la soprano Brambilla e il tenore Mirate.

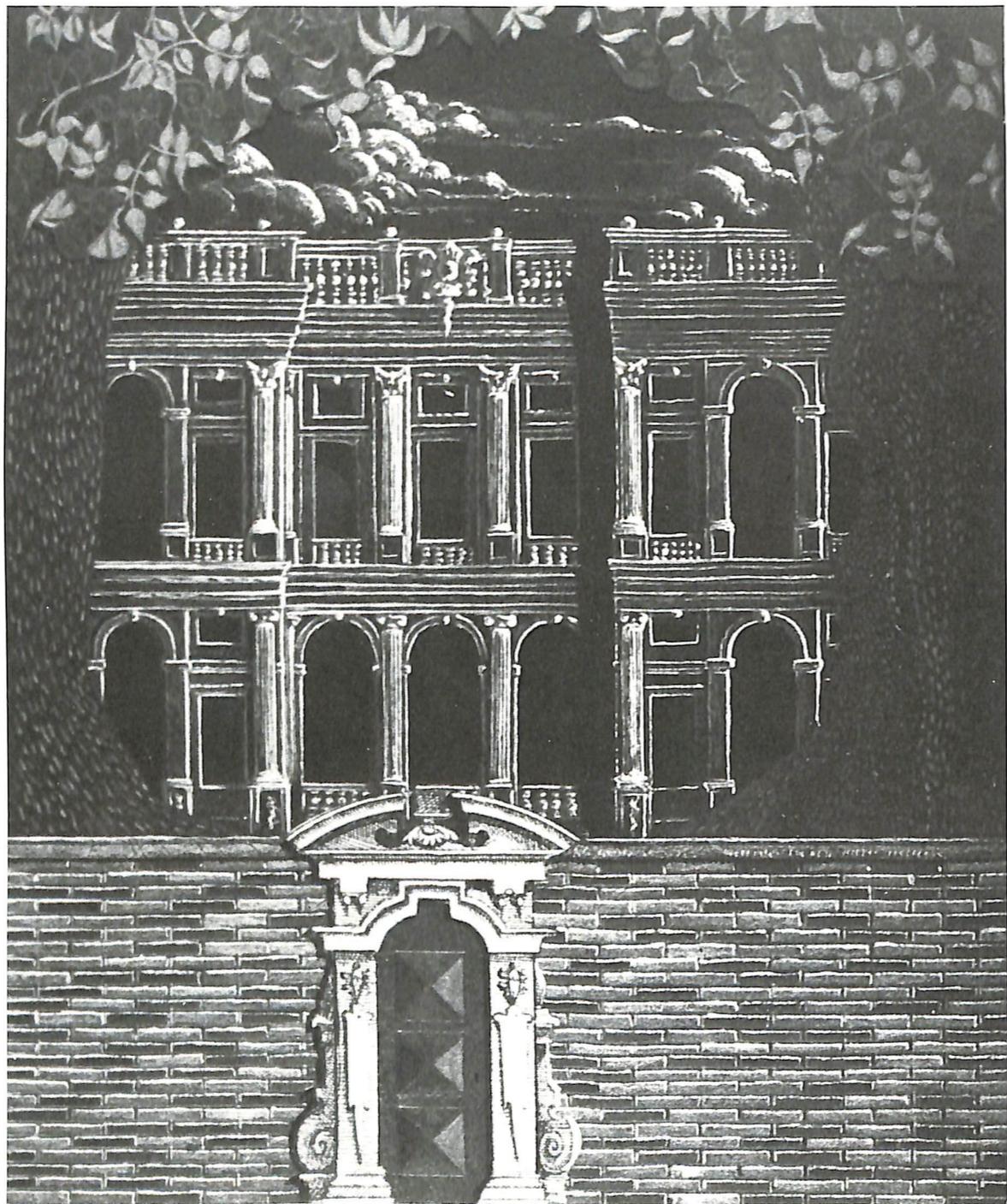
L'opera aveva cambiato titolo, ma « la maledizione » era ancora il pernio dell'azione, annunziandosi subito nel preludio con un tema di una terribilità michelangiolesca. Il protagonista è ancora il buffone deforme, amaro e mordace, nel cui animo splende sublime il più tenero amore di padre. Il Duca è ancora il cinico libertino, seduttore di spose e di incaute fanciulle, che manda in carcere i genitori i quali, come Monterone, osano protestare. Il pessimismo di Verdi domina il dramma; la maledizione che perseguita l'uomo su la terra come un fato malefico è ancora il nucleo dell'ispirazione musicale in questa come in tutte le altre opere del Bussetano, anche nel *Falstaff* dove il pessimismo scoppia nel beffardo monologo dell'onore, e irride dall'ironica affermazione che « tutto nel mondo è burla »!

È da questo stato d'animo che sgorgano le più potenti pagine del *Rigoletto*: il disperato monologo « *Parisiamo* », il cupo dialogo con Sparafucile, la tremenda scena fra il gobbo e i cortigiani su quel singhiozzante ritmo di canzone, la dolorante confessione di Gilda e il fremente commento di Rigoletto: « Solo per me l'infamia » che martella ancora duramente i *do* della maledizione e sbocca nel liberatore « Piangi, fanciulla! ». Poi il prodigioso quartetto dell'ultimo atto in cui per la prima volta quattro espressioni differenti, d'amore e dolore sconfinati, di pietà, di frivolezza, e di rancore mortale, appaiono sulla scena fuse in simultanea unità musicale. Infine il sinistro appressarsi e lo scatenarsi furibondo della tempesta e del delitto insieme accomunati dalla maledizione.

Vittima candida e angelica, travolta in questo vortice tragico di mal-



Giuseppe Verdi a Montecatini



« Rigoletto » - Atto primo, scena seconda; palazzo del Conte di Ceprano
(Bozzetto di Francesco Zito)

vagità e di fatalità la figura di Gilda col suo amore innocente ed eroico.

Tutto ciò si svolge attraverso forme musicali in gran parte nuove o rinnovate, sciolte dai vincoli di inveterate quanto sterili convenzioni (solo la romanza « Parmi veder le lagrime » e i cori appaiono ancora colati in vecchi stampi, anche se li sorregge la bellezza dell'ispirazione). Già in *Luisa Miller*, in *Stiffelio* e nei penosi studi per il *Re Lear* (iniziati appunto nel 1850) si avverte il tormento di una ricerca di novità formale e di profondità psicologica che in *Rigoletto* trova piena attuazione. La novità delle forme, del resto, fu subito notata dalla critica e affermata coscientemente dal Verdi medesimo allorché scriveva al marito della cantante De Giuli: « Ho ideato il *Rigoletto* senz'arte, senza finali, con una filza interminabile di duetti, perché così ero convinto ». Con *Rigoletto* non solo all'arte verdiana ma al melodramma italiano si apriva un nuovo e radioso cammino.

Gino Roncaglia

Rigoletto, frontespizio dello spartito,
prima edizione, con la scena
del quartetto dell'ultimo atto.



ARGOMENTO

Atto primo. - Quadro primo — Una festa nelle sale del palazzo ducale a Mantova. Si balla all'interno mentre il duca confida a Borsa l'intenzione di appagare il proprio desiderio d'avventura con una fanciulla incontrata al tempio (Gilda) che vive in un recondito vicolo ed è misteriosamente visitata da un uomo tutte le notti. Intanto egli rivolge le galanti attenzioni alla contessa di Ceprano e dichiara la propria morale libertina con la ballata « Questa o quella per me pari sono ». Il conte di Ceprano è dileggiato da Rigoletto, buffone di corte, mentre Marullo rivela a Borsa che « il gobbo » possiede un'amante e i cortigiani si accordano, su suggerimento di Caprano, di rapirla, malvagio disegno di vendetta contro le perfide ironie del buffone. Quando la festa sembra al culmine si annuncia il conte di Monterone a turbarne il clima. La situazione si fa drammatica. Egli chiede giustizia per la figlia e per l'onore della famiglia e si rivolge al duca perentoriamente assai più di quanto fosse nelle abitudini. Ne subisce il derisorio oltraggio di Rigoletto e l'imprigionamento da parte delle guardie del duca. Nella sventura egli ha la forza di lanciare contro il buffone la propria maledizione.

Quadro secondo. Un passaggio in un vicolo cieco. A sinistra la casa di Gilda cintata da un muretto; dall'altra parte il palazzo del conte di Ceprano. Rigoletto rimedita le parole di Monterone mentre si avvicina alla casa della figlia custodita dalla infida Giovanna. Sulla sua strada incontra Sparafucile che gli segnala il suo ufficio di sicario onorato. Rigoletto lascia cadere l'offerta, ma annota mentalmente il nome e si congeda bruscamente. Entra quindi nella casa di Gilda che si getta fra le braccia del padre. Il registro dei sentimenti domina l'atmosfera. Ma mentre padre e figlia si abbandonano alle sensazioni degli affetti, Giovanna lascia penetrare furtivamente il duca e quando Rigoletto si allontana, sofferente e felice, vanamente diffidente, egli si fa compagno improvvisamente a Gilda, che ne aveva appena rievocato gli incontri sotto le spoglie dello studente povero Gualtiero Maldé. Il duetto d'amore sotto lo sguardo di Giovanna è interrotto da un rumor di passi. Il duca si separa, Gilda invoca il « caro nome », ma i passi erano dei cortigiani venuti a rapirla. Un tocco di parodia sinistra si innesta nell'episodio. Rigoletto vaga sospetto ed i cortigiani che si imbattono in lui gli chiedono di partecipare, sostenendo la scala, al rapimento della contessa di Ceprano. Per questo lo bendano, ma quando si toglie la benda una terrificante realtà si fa chiara davanti ai suoi occhi: Gilda è stata rapita ed egli urla oppresso d'angoscia « Ah, la maledizione! ».

Atto secondo. Una piccola sala del palazzo ducale. Il rapimento non manca di sorprendere anche il Duca fin tanto che la sua curiosità non è soddisfatta dagli stessi cortigiani che gli narrano l'impresa notturna e lo notizia che Gilda si trova nei suoi appartamenti. È chiaro che il suo obiettivo adesso è a portata di mano. Con ben altro proposito appare invece a palazzo ducale Rigoletto. Egli cerca sua figlia e quando scopre quello che oscuramente aveva intuito scoppia nell'invettiva « Cortigiani, vil razza dannata ». Gilda accorre dalle stanze segrete e il quadro si fa privatissimo: i cortigiani si allontanano, padre e figlia sono soli. Dalla voce di Gilda apprende l'amore per il duca, l'inganno e l'oltraggio patito,

ma su tutto sovrasta in Rigoletto l'idea estrema della vendetta (« Si, vendetta »), mentre Monterone passa portato al patibolo.

Atto terzo. — La sponda destra del Mincio. A sinistra l'osteria, di accidentato decoro, di Sparafucile che, con la sorella Maddalena, conduce la pericolosa professione. Sullo snodo del Mincio si muovono i personaggi dell'opera. Il duca che le fatiche di caccia e l'inesauribile avventuroso libertina trasportano nel rifugio di Sparafucile e in traccia delle grazie, pur facili, di Maddalena. Rigoletto implacato che attende la vendetta pattuita con Sparafucile. Gilda, abbandonata ma non delusa e tanto meno disamorata del duca. Nemmeno la scena di seduzione del tiranno dissolto nei confronti di Maddalena le fa mutare pensieri. Il sentimento guida Gilda verso la catastrofe fatale. Il piano di Rigoletto si sviluppa apparentemente certo. Sparafucile ammazzerà il duca e lo consegnerà in un sacco, ma urta contro la deliberazione di Gilda che si sacrificherà per lui. Ha ascoltato un dialogo fra Maddalena e Sparafucile. Il primo a bussare sarà infilzato dalla lama del bravo e mentre sul Mincio si abbatte un temporale è lei stessa ad offrirsi, incognita, all'agguato mortale. Quando si approssimerà Rigoletto a richiedere il macabro fardello pattuito la sete di vendetta appagata è folgorata dalla voce del duca illesa (« La donna è mobile ») che brilla lontana e getta il buffone nella disperazione. Il sacco contiene Gilda morente che chiede perdono per sé e per il duca al quale, innamorata, ha preferito sostituirsi. Rigoletto trafitto alza il suo grido « Ah, la maledizione! ».



La Regina Noor di Giordania interviene ad una prova di « Rigoletto » al teatro di Jerash. Riconoscibili Maurizio Rinaldi, Marcello Giordano e Giovanni Benenati



SIMON BOCCANEGRA

Melodramma in tre atti di Giuseppe Verdi (1813-1901), su libretto di Francesco Maria Piave (1810-1865), dal dramma omonimo di Antonio García Gutierrez (1813-1884). Prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 12 marzo 1857. Interprete principale: il baritono Leone Gilardoni. Rifacimento su nuovo libretto di Arrigo Boito: Milano, Scala, 24 marzo 1881.



SIMON BOCCANEGRA

Melodramma in un prologo e tre atti di F. Maria Piave e A. Boito

Musica di Giuseppe Verdi

SIMONE	Alberto Mastromarino
	Antonio Stragapede
AMELIA	Anna Valdetarra
	Maria Pia Jonata
GABRIELE	Giancarlo Deri
FIESCO	Riccardo Ristori
	Paolo Massei
PAOLO	Gian Filippo Bernardini
	Alessandro Calamai
PIETRO	Giovanni Dagnino
	Carlo De Filippis
ANCELLA	Cristina Cattabiani
CAPITANO DEI BALESTRIERI	Francesco Auditore
	Filippo Pina

Direttore d'orchestra: **Maurizio Rinaldi**

Regista: **Franca Valeri**

Scene: **Dario Dato**

Costumi: **Giancarlo Colis**

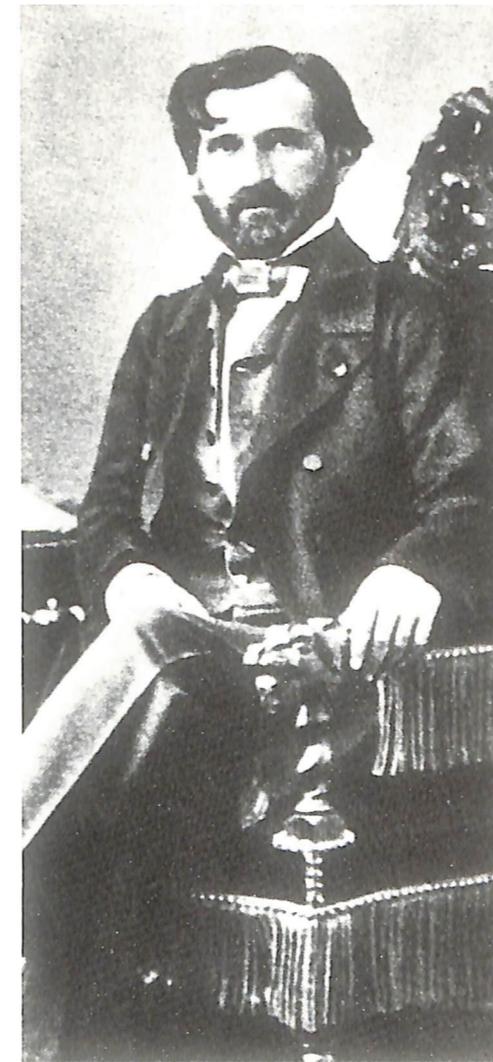
NASCITA DELL'OPERA

Dopo i successi del *Rigoletto*, del *Trovatore* e della *Traviata*, dopo l'affermazione dei *Vespri siciliani* a Parigi, Verdi assunse un impegno col Teatro La Fenice di Venezia per la composizione di un'opera tratta da un dramma di Garcia Gutierrez dal titolo *Simon Boccanegra*. L'incarico di redigere il libretto fu dato a Francesco Maria Piave, al quale il maestro raccomandò — forse rammentando qualche precedente quartina piuttosto traballante — di « adoperare la lima ». Il carteggio tra il musicista e il poeta rivela chiaramente quanto il Verdi tenesse alla realizzazione della nuova fatica teatrale. Il Piave, infatti, fu obbligato a rispettare tutte le situazioni e improvvisazioni poetiche precedentemente ideate dal compositore.

In meno di un anno l'opera fu pronta e il 12 marzo 1857 essa andò regolarmente in scena al teatro veneziano. L'accoglienza fu piuttosto fredda. Anche alla Scala, ove venne portato più tardi, il melodramma destò qualche delusione; ma ciò nonostante le repliche raggiunsero la dozzina. A Reggio e a Napoli (in questa città sotto la direzione dell'autore) eguale esito: esauriti su esauriti, ma poca convinzione da parte del pubblico, troppo abituato ai grandi successi popolari verdiani.

A detta dello stesso compositore, la rappresentazione alla Fenice segnò « il grande fiasco, un fiasco grande come quello della *Traviata* ». La ragione dell'insuccesso doveva ricercarsi innanzi tutto nella cattiva esecuzione, poi nell'orribile libretto del Piave, che il Basevi giudicò « un mostruoso pasticcio melodrammatico ». Il pubblico — « quello che (dice Verdi) per tre lire compra il diritto di fischiarci o di applaudirci » — non volle sentire ragioni: fu scontento e protestò. Verdi, effettivamente, non aveva scritto l'opera con tranquillità. Parecchie furono le cause che disturbarono la sua attività di compositore: la non buona salute, la vertenza per la riscossione dei diritti d'autore in Spagna; le abusive rappresentazioni di Londra, le noie per l'edizione francese del *Trovatore*, le estenuanti discussioni con la censura e con la presidenza della Fenice, la iniziata revisione dello *Stiffelio* e, infine, la tentata formazione della compagnia per il progettato *Re Lear*. Tutto influì sull'affrettata redazione dell'opera. Eppure Verdi era convinto che in essa vi fosse « qualche cosa di possibile, qualche cosa che non era da strapazzarsi ».

Proprio in questa convinzione va ricercata la prima idea della revisione, sorta del 1881, e auspicata da Giulio Ricordi, il quale dal 1871, vale a dire dal successo di *Aida*, era in febbrile attesa per un'opera nuova. Naturalmente occorreva un poeta che rivedesse tutto il libretto. Fu pensato a Boito il quale, in un primo momento, non volle saperne; ma poi, un po' per la stima che aveva per il Verdi, un po' perché pressato dall'editore, si decise a prendere i primi contatti, non senza nascondere che il vecchio libretto del Piave era così scadente da potersi paragonare « a un tavolo zoppo ». Verdi, conosciuta questa frase, davvero appropriatissima, rispose: « Convengo che il tavolo sia zoppo, ma aggiustando qualche gamba potrà reggersi ». Costatazione piuttosto ottimistica che forse Boito non condivideva. Ma egli sapeva quello che occorreva alla sciatta poesia del Piave e perciò, silenziosamente, si accinse a raggiustare tutte le quattro zampe del tavolino. Impresa quanto mai difficile perché, come si sa, in tali casi è minor fatica fare tutto di nuovo



Bozzetti per i costumi di « Simon Boccanegra » di Giancarlo Colis



Il critico musicale Filippo Filippi



Il baritono Maurel primo interprete della seconda edizione del « Simon Boccanegra »

anziché procedere alle riparazioni. E poi, nel caso specifico, esisteva una musica già fatta che doveva subire vari mutamenti: perciò se si dovevano rivedere le bucce al Piave era anche necessario convincersi delle innovazioni che il Verdi si accingeva ad apportare alla partitura.

Comunque il compositore dettò precise condizioni all'editore: una specie di compromesso che aveva tre punti fissi e ben chiari: 1) Che io sia contento — è Verdi che parla — delle aggiustature di Boito; 2) Che io sia contento del lavoro che farò; 3) Che gli artisti siano adatti alle parti.

Non appena Boito iniziò la sua collaborazione, subito si rese conto delle nuove idee del maestro, il quale consigliava rifacimenti di versi, di scene, perfino di interi atti. Desideroso di contribuire il meglio possibile alla revisione, Boito disse franco al Verdi: « Accetto ed approvo tutti gli espedienti che lei mi suggerisce ». Il nuovo libretto filò allora a meraviglia e stava prendendo ben diversa fisionomia rispetto alla poesia del Piave. Anzi Boito divenne così meticoloso che a un certo momento Verdi gli disse brusco: « Basta, non c'è più tempo! ». Insomma le parti si erano invertite. Prima era il compositore a volere innovazioni e miglioramenti, poi fu il poeta a esagerare nei cambiamenti. Ma si trattava di osservazioni interessanti che il Verdi non sottovalutò mai.

Aveva ragione Verdi di dire che il tempo stringeva. Si avvicinava infatti il giorno della « prima » scaligera: 24 marzo 1881, ventiquattro anni dopo la prima edizione. Arrigo Boito, forse per eccessiva modestia, non volle comparire col suo nome nel frontespizio del libretto. La direzione dell'opera venne affidata a Franco Faccio, coadiuvato da insigni artisti come la D'Angeli, Tamagno, Maurel, Salvati e De Retzké. Il successo fu strepitoso. Non appena Verdi si presentò alla ribalta, il pubblico scattò in piedi gridando e esclamando. Il maestro apparve non soltanto soddisfatto, ma commosso. Un'altra manifestazione si verificò in palcoscenico, a sipario calato, quando Faccio, i cantanti, i coristi, gli orchestrali e i macchinisti si strinsero intorno al compositore abbracciandolo e gridando a più riprese: « Viva Verdi ». Sì, viva Verdi, ma c'era da inneggiare anche al poeta che se ne stava in disparte e che aveva dovuto sostenere la sua notevole fatica in tanta impresa. Ma Boito non era uomo da andare in cerca di applausi, lasciò che questi fossero tributati al Verdi (il quale a dire il vero, non li cercava nemmeno lui) l'artefice supremo del nuovo *Boccanegra*.

Il giorno dopo la critica, anche quella di Leone Fortis e di Filippo Filippi, usò una parola sola: « Trionfo ». L'opera non aveva che pochi legami con lo spartito precedente: nuovo era il taglio delle scene, ben altra l'unità dei vari pezzi, assai più salda la consistenza dei personaggi. Inoltre una buona parte dei recitativi era stata sostituita da nuove melodie.

Verdi aveva detto alle prove: « Nel *Simon Boccanegra* la voce e l'anima non bastano ». Appunto per questo aveva scelto artisti di tanto valore. Dai suoi preziosi « Carteggi » si rileva che egli negava la possibilità di affidare la parte del protagonista a un artista inesperto, facendo notare, inoltre, che la figura di Paolo, se non veniva realizzata a dovere, poteva facilmente compromettere tutto.

Al maestro che dicesse la prima esecuzione al Teatro San Carlo di Napoli, Verdi rivelò che nella partitura del *Simon Boccanegra* vi era inclusa « una quantità di segreti pensieri, che non figuravano sulla carta ». Proprio così. E a chi osò dire che ai cantanti poteva anche essere lasciata un po' più di libertà, il compositore rispose secco e con quella ironia che gli era propria: « Sì, i cantanti cantino pure col loro metodo, ma *come voglio io* ». Nessuno tentò mai di andare contro la sua volontà: nemmeno Tamagno, nemmeno Maurel che Verdi definì « stupendo protagonista ». Egli desiderava che tutti si convincessero del suo nuovo linguaggio, strettamente legato alla poesia del Boito. E la vittoria venne. Il « tavolo zoppo » non aveva ora più bisogno di nulla e faceva bella mostra di sé.

Alla vittoria parteciparono tutti: compositore, librettista, direttore e interpreti. Il mondo, da quel giorno, ebbe un capolavoro di più. Vorremmo che, ascoltando quest'opera, si facesse particolare attenzione all'ultimo atto. I due quadri raggiungono una perfezione melodrammatica meravigliosa, precisamente quella a cui tendeva il compositore nel suo insaziabile desiderio di miglioramento e di perfezionamento. Tutto il « nuovo » che esiste in questa opera è un « nuovo », diremo così, « italiano », cioè non frutto di assimilazione straniera in un periodo in cui vari compositori raggiungevano il pieno consenso, ma spontanea derivazione di un pensiero personalissimo che doveva dare al melodramma una espressione tanto imprevedibile quanto originale.

Mario Rinaldi

Dal carteggio Verdi-Boito, pubblicato nel 1979 dall'Istituto di Studi Verdiani di Parma, a cura di Mario Medici e di Marcello Conati.

Genova, 6 gennaio 1881

Caro Arrivabene,

Non m'ammazzo di fatica, ma lavoro. Son dietro a raddrizzare le gambe ad un vecchio cane che fu ben bastonato a Venezia, e si chiama « Simon Boccanegra ». Nulla però vi è di deciso, prima perché voglio esser sicuro io d'aver aggiustato bene le gambe; secondo essere sicuro ancora che sarà in buone mani, e ben condotto...

T'auguro ogni bene, vita lunga, e salute sempre, sempre... ma ho già detto... ogni Bene.

Addio dunque e vogli bene al

G. VERDI

Milano, 25 marzo 1881

Caro Arrivabene,

anche prima dell'esecuzione di ieri sera t'avrei detto se avessi avuto tempo a scriverti, che mi pareva fossero bene aggiustate le gambe rotte di questo vecchio Boccanegra. L'esito di ieri sera mi conferma nella mia opinione. Dunque esecuzione buonissima da parte di tutti: stupenda dalla parte del protagonista; esito eccellente.

Resterò ancora qui per la seconda e, la terza e lunedì partirò per Genova. Se l'esito diminuirà in queste due sere te lo scriverò.

Dunque in fretta ricevi una buona stretta di mano dal tuo

G. VERDI

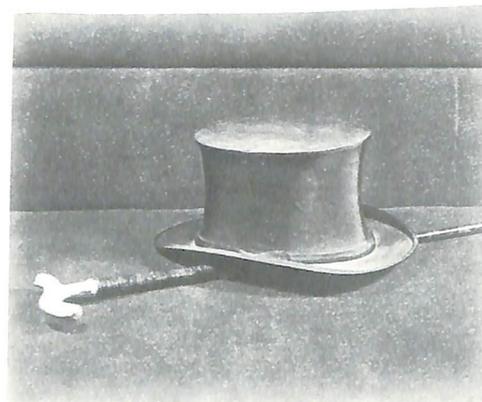


Verdi e Boito

Prologo - A Genova, verso la metà del secolo XIV — L'elezione del nuovo doge divide in una sorda lotta aristocrazia e popolo. Un ambizioso plebeo, l'orefice Paolo Albiani, si è fatto promotore della candidatura di Simon Boccanegra, corsaro al servizio della Repubblica genovese, dal quale essendogli amico si ripromette di ottenere adeguate ricompense. Simone però, uomo schivo di onori, è riluttante, e poi l'unica cosa che da tempo gli sta a cuore è la sorte della donna amata, che la patrizia arroganza del padre, Jacopo Fiesco, gli ha finora impedito di sposare. Paolo è al corrente del segreto tormento di Simone e per guadagnare l'adesione al suo disegno gli fa intendere che, una volta assunto all'alta magistratura, il Fiesco non potrà più negargli le nozze riparatrici. Simone nuovamente e invano supplica il Fiesco di perdonargli la relazione clandestina: solo se Simone gli consegnasse la bimba avuta da sua figlia potrebbe forse dimenticare l'oltraggio patito dall'onore della famiglia. È una condizione purtroppo impossibile da adempiere perché la bimba, affidata a una nutrice in un paese straniero, un giorno è misteriosamente scomparsa e ogni ricerca è stata infruttuosa. Simone, esasperato e pronto a sfidare chiunque gli contrasti il passo, penetra nel palazzo dove sa essere tenuta segregata ad spiare la sua donna e la rinviene cadavere. In un frastuono di voci eccitate si annuncia l'avvenuta elezione di Simon Boccanegra. Ancora sconvolto dal dolore, il nuovo doge, nel popolo che lo acclama, non vede che una folla di fantasmi.

Atto Primo - I parte - Giardino dei Grimaldi — Sono trascorsi venticinque anni. Amelia è sola a Genova, vive in uno stato di continua ansia da quando è a conoscenza che al complotto dei patrizi, volto ad abbattere Simon Boccanegra, partecipa anche il giovane che ama, Gabriele Adorno. Poiché ha pure saputo che il doge vorrebbe chiederla in moglie per il suo favorito Paolo Albiani, esorta Gabriele a sollecitare ad Andrea, suo tutore in assenza della famiglia esule, il consenso al loro matrimonio. Andrea — sotto il cui nome si nasconde Jacopo Fiesco, dato per scomparso — lo accorda, ma insieme rivela che Amelia non è una Grimaldi, ma un'orfana prelevata in un convento a sostituire la vera Grimaldi morta suora a Pisa. Le sue oscure e umili origini Amelia le racconta anche a Simon Boccanegra, il quale, con il cuore traboccante di dolcezza e felicità, non tarda e riconoscere in lei la sua perduta figlia. Maria come la madre e, dopo aver inteso ch'ella è già impegnata, avverte l'Albiani di non far più conto sulle progettate nozze. Furente, Paolo decide che Amelia sia rapita e portata nella casa d'un tal Lorenzino usuraio.

II Parte — A palazzo si svolge una importante seduta: il doge, facendo propria l'appassionata invocazione di Francesco Petrarca a cessare le lotte fratricide, si sforza di scongiurare la guerra a Venezia che i consiglieri invece vogliono. Dalla piazza si leva il rumore minaccioso d'un tumulto popolare, tra grida d'evviva e a morte il doge. Simone ordina che i manifestanti siano ammessi nel salone a esporre le loro ragioni. Era accaduto che gruppi di facinosi si fossero arrogati di far giustizia sommaria di Gabriele Adorno, reo d'aver tolto di mezzo Lorenzino l'usuraio quale presunto esecutore materiale del ratto d'Amelia. Ignoto risulta però il mandante, un uomo potente: stava per dirne il nome Lorenzino in punto di



Il cilindro e il bastone di Verdi



morte, e Gabriele s'è convinto che costui sia il doge stesso, perciò come gli è davanti non sa trattenersi dal tentare di pugnalarlo. Amelia-Maria, liberatasi con uno stratagemma da Lorenzino prima che cadesse ucciso, arriva in tempo a interpersi fra padre e fidanzato, scagiona quello proclamando che conosce chi l'ha fatta rapire e invoca per il secondo la clemenza dogale. Il Boccanegra intuisce che il colpevole è Paolo Albiani e per umiliarne la protervia lo costrinse ad associarsi all'unanime esecuzione.

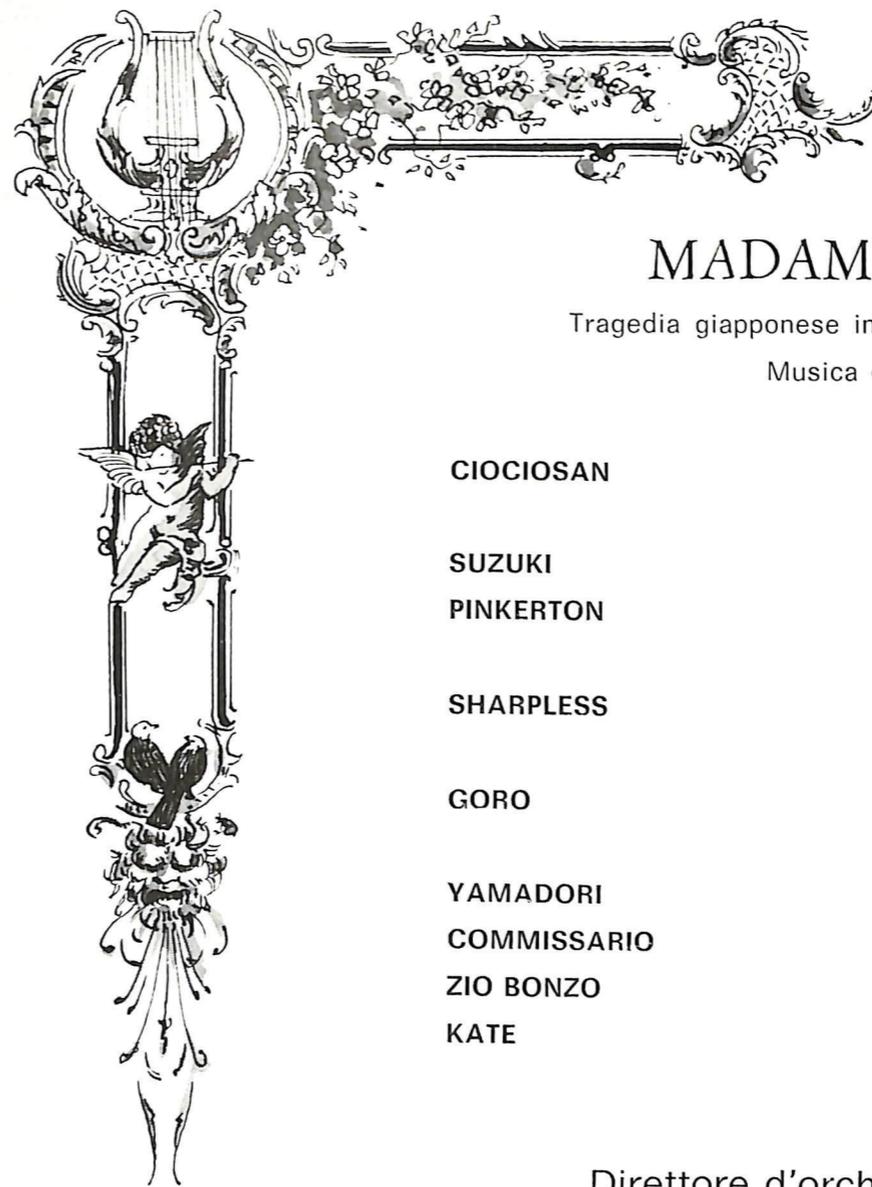
Atto Secondo - Sala del Doge — L'Albiani è stato bandito da Genova; prima di partire per l'esilio vuole vendicarsi di Simon Boccanegra. Non bastandogli un lento veleno che per lui ha versato in una tazza, propone ad Andrea, cioè a quell'irriducibile ma non vile nemico del doge che è Jacopo Fiesco, di assassinarlo nel sonno. Ne riceve naturalmente sdegnoso rifiuto, mentre trova incline a prestargli fede Gabriele Adorno, al quale insinua che Amelia è diventata l'amante del doge. Amelia cerca, pur tra reticenze, di persuadere Gabriele che i rapporti che la legano al Boccanegra son ben diversi da quelli rimproveratili, ma un affettuoso colloquio, cui l'Adorno assiste non veduto, sembra confermarli l'accusa dell'Albiani. In effetti, durante questo colloquio Amelia-Maria ha confessato al padre d'amare Gabriele e per lui, che pure è nella lista dei cospiratori, ha ottenuto per la seconda volta la grazia. Ciò non toglie che Simone, addormentandosi dopo aver bevuto la tazza avvelenata, corra nuovamente il rischio d'essere ammazzato dall'Adorno: ancora lo salva la figlia e ancora il doge perdona l'attentatore. Gabriele Adorno, scoperta finalmente la vera identità della fidanzata, promette che andrà dai congiurati messaggero della pace offerta loro da Simon Boccanegra e che, se non riuscirà a dissuaderli dai loro propositi, ritornerà per combatterli al suo fianco.

Atto Terzo - Palazzo Ducale. — La sommossa è fallita. Mentre Paolo, per essersi unito ai rivoltosi è condannato a morte e Maria e Gabriele celebrano le nozze, si susseguono le ultime agnizioni e si sciogliono gli ultimi nodi. Jacopo Fiesco apprende che fu l'Albiani a far rapire Amelia, che Simon Boccanegra è inesorabilmente consumato dal veleno, che Amelia Grimaldi non è altri che Maria Boccanegra figlia di sua figlia Maria e di Simone. Il doge, che credeva morto il Fiesco, rivedendolo si illude per un istante che sia giunta l'attesa occasione di riceverne il perdono, ora che se n'è verificata la condizione, cioè il ritrovamento della nipote. Infine, Maria Boccanegra, già Amelia Grimaldi, da poco Maria Adorno, sa che Andrea è in realtà Jacopo Fiesco, suo nonno. E si compie il dramma: Simon Boccanegra, assistito dai suoi congiunti in lacrime e tra la commozione della corte dogale e del popolo, si spegne e addita in Gabriele Adorno il suo successore.

Alcune caricature verdiane di M. Delfico: la selezione dei cantanti, lo studio di una nuova partitura, le prove per le rappresentazioni del 1837 di « Simon Boccanegra », Verdi scaccia i fischiatori.



MADAMA BUTTERFLY



MADAMA BUTTERFLY

Tragedia giapponese in tre atti di G. Giacosa e L. Illica
Musica di Giacomo Puccini

CIOCIOSAN

Alessandra Maistrello

SUZUKI

Giovanna Lo Cicero

PINKERTON

Rosetta Passariello

Raimondo Gargiulo

SHARPLESS

Marco Bianchi

Alessandro Calamai

GORO

Tino Rametta

Francesco Auditore

YAMADORI

Filippo Pina

Giovanni Dagnino

COMMISSARIO

Gian Luca Ricci

ZIO BONZO

Riccardo Ristori

KATE

Anna Carnovali

Cristina Cattabiani

Direttore d'orchestra: **Maurizio Rinaldi**

Regista: **Franca Valeri**

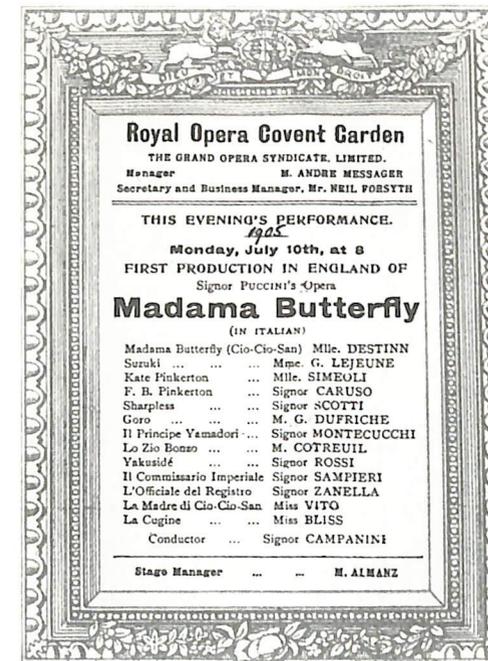
Scene e costumi
Giancarlo Colis

Giacomo Puccini



Giacomo Puccini
nello studio della sua villa
a Torre del Lago

BIOGRAFIA DI GIACOMO PUCCINI



Puccini Giacomo (Lucca, 22 dic. 1858 - Bruxelles, 29 nov. 1924). A 10 anni Giacomo era cantore soprano nella cantoria di S. Martino. Studiò organo e composizione a Lucca, dove fu organista in molte chiese. Nel 1876 compone una *Messa di gloria* per la sua ammissione all'Istituto musicale di Lucca, che lascerà tre anni dopo per il conservatorio di Milano, dove diventa allievo di Ponchielli. Nel 1884, alla fine degli studi, *Le Villi*, suo primo lavoro, viene rappresentato al Teatro dal Verme grazie alla raccomandazione di Boito; otto mesi più tardi verrà rappresentato alla Scala. *Edgar* (Scala, 1889) confermerà poi la sua fresca reputazione. Dopo un periodo di grande povertà a Milano, Puccini, grazie ai suoi primi diritti d'autore, si trasferisce a Torre del Lago, presso Viareggio. *Manon Lescaut* fu il suo primo grande successo (1893) e segnò l'inizio della sua carriera trionfale. Seguì *La Bohème* (Torino, 1896), il primo autentico capolavoro; *La Tosca* (Roma, 1900), un'opera sorprendentemente audace alla quale Schoenberg ha reso più volte omaggio; *Madama Butterfly* (Milano, Scala, 1904) che cadde alla Scala ma trionfò a Brescia qualche mese dopo; *La fanciulla del West* (New York, Metropolitan, 1910), la composizione più originale di Puccini, che alcuni considerano il suo capolavoro, concepita durante il viaggio negli Stati Uniti (1907) e accolta a New York con un successo che, sfortunatamente, non si ripeté in Europa, *La rondine* (Montecarlo, 1917), *Il Trittico*, tre composizioni di un atto e precisamente: *Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi* (New York, Metropolitan, 1918); *Turandot* (Scala, 1926). Colpito da cancro alla gola si fa operare il 24 novembre 1924 a Bruxelles e muore per una crisi cardiaca cinque giorni dopo. Aveva portato con sé l'ultimo duetto della *Turandot*, al quale contava di dedicarsi; la composizione invece rimase incompiuta. Alfano, incaricato di completare lo spartito seguendo le annotazioni e le minute di Puccini, si dedicò a questo lavoro con rispetto e talento.

CRONOLOGIA DELLE OPERE

1884	Le Villi
1889	Edgar
1893	Manon Lescaut
1896	Bohème
1900	Tosca
1904	Madama Butterfly
1910	La fanciulla del West
1917	La Rondine
1918	Trittico costituito da: Il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi
1924	Turandot (incompiuta; il finale fu scritto da Alfano nel 1926)



Puccini - Giacosa e Illica

ARGOMENTO

Atto Primo — B. F. Pinkerton, tenente della marina nord-americana, si è invaghito di Cio-Cio-San, soprannominata Butterfly. E ora, guidato dal servizievole Goro, sale alla casetta situata sulla collina di Nagasaki, dove dopo il matrimonio celebrato all'uso giapponese « per novecentonovantanove anni, salvo a prosciogliersi ogni mese », trascorrerà la luna di miele. Goro illustra a Pinkerton la casa, gli presenta Suzuki e gli altri domestici e completa i preparativi in attesa del corteo nuziale che, dopo l'arrivo di Sharpless, console degli Stati Uniti nella città, si annuncia di lontano. Giunge, infatti, la sposa con le amiche e il cerimonioso parentado. L'atto di matrimonio è appena sottoscritto che irrompe lo zio bonzo: furibondo che Butterfly abbia rinnegato la religione sua e dei suoi avi unendosi a uno straniero, la maledice. Pinkerton infastidito da questa scenata scaccia tutti per abbandonarsi con la sua piccola Butterfly all'ebbrezza dell'ora.



Atto Secondo — Da tre anni Pinkerton è rimpatriato, ma Butterfly continua ad aspettarlo. È certa che ritornerà e lo ripete alla devota Suzuki ribellandosi ai suoi dubbi ed esaltandosi al pensiero della futura ritrovata felicità. Quasi ricusa di prestare ascolto al console americano, già inutilmente presago di ciò che sarebbe accaduto, che viene con una lettera con la quale Pinkerton lo informa, che sí, sta per tornare, ma con un'altra, la vera moglie. Allo stesso Sharpless, anzi, Butterfly narra sdegnata che Goro, ingordo mezzano, vorrebbe darla al ricco principe Yamadori; e quando costui per l'appunto si presenta a rinnovare le sue profferte, Butterfly lo respinge freddamente. Sharpless, piú volte interrotto, può finalmente leggere la lettera di Pinkerton, ma quando arriva all'annuncio della penosa notizia, non ha il coraggio di continuare e cerca di far nascere in Butterfly il dubbio che Pinkerton possa non ritornare. Butterfly crede di morire, poi si rianima e va a prendere nella stanza accanto il figlio che Pinkerton le ha dato e di cui egli ignora l'esistenza. Il console è commosso e promette il suo intervento presso Pinkerton. Un colpo di cannone segnala l'entrata in porto di una nave da guerra: Butterfly corre sul terrazzo a osservare con un cannocchiale e riconosce la nave per quella di Pinkerton. Vinta la prima emozione, Butterfly si fa aiutare da Suzuki ad infiorare la casetta, si abbiglia come il giorno delle nozze e rimane a vegliare in attesa di Pinkerton.

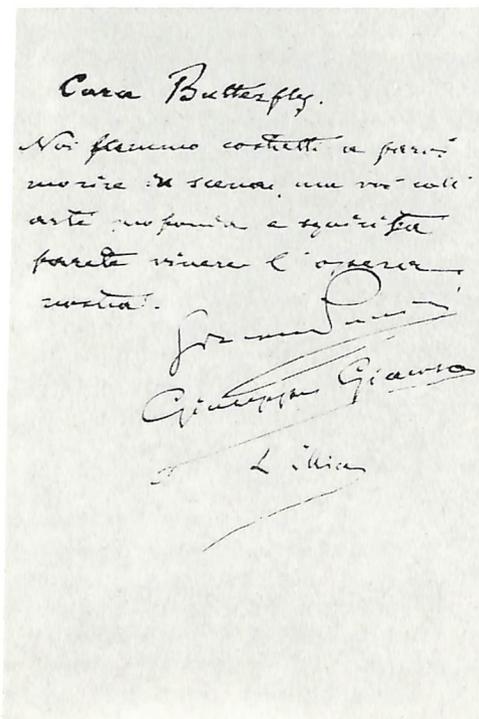
Atto Terzo — È trascorsa la notte, Butterfly riporta nell'altra stanza il bambino ancora addormentato. Giunge Pinkerton con Sharpless e con Kate, la moglie americana, ma il rimorso è forte e non gli regge l'animo di trattenersi. Sharpless vorrebbe che Suzuki persuadesse Butterfly a cedere il bimbo. Rientra Butterfly e si incontra con Kate che, assieme a Suzuki, cerca di darle coraggio. Infine, Butterfly si rassegna all'idea di staccarsi dal figlio, ma pone come condizione di consegnarlo a Pinkerton personalmente. Rimasta sola, impugna l'arma con cui « si muore con onore » ma la sorprende il bambino. Butterfly lo bacia l'ultima volta, poi dopo averlo fatto uscire, si ritira dietro il paravento. Quando Pinkerton e Sharpless ricompaiono è tardi: Butterfly esala l'ultimo respiro.

PUCCINI E MADAMA BUTTERFLY

Il paesaggio esotico di *Madama Butterfly* — sesta opera di Giacomo Puccini e per più ragioni la prediletta — è quello di un Giappone ormai preistorico: il Giappone dell'ultimo trentennio dell'Ottocento, con i suoi porti solo da poco tempo aperti alle navi dei paesi lontani, un Giappone rimasto in gran parte ancora favolistico e che ai primi viaggiatori occidentali era apparso come l'approdo a una terra di sommesse soavità, di morbide gentilezze, di giardini disegnati con la finezza di una miniatura. Insomma, il Giappone delle cui stampe, ventagli e sete dipinte era pieno il « granaio » parigino dei Goncourt, e che incantava le signore dell'aristocrazia romana quando il giovane d'Annunzio le accompagnava a visitare le botteghe « orientali » di via Condotti.

A divulgare l'immagine di questo leggendario paese dei ciliegi in fiore che cominciava gradualmente a occidentalizzarsi, era stato Pierre Loti, allora ufficiale della marina francese, al quale l'approdo e il soggiorno a Nagasaki aveva ispirato un famoso romanzo, *Madame Chrysanthème* (1887); romanzo che metteva in evidenza uno degli aspetti più caratteristici di tale processo, illustrando l'uso singolare per cui gli stranieri potevano contrarre matrimoni temporanei con le *musmé*: i vincoli nuziali si scioglievano col reimbarco dei contraenti. Loti narrava appunto una propria esperienza di questo tipo: in *Chrysanthème* — Kihou-San in giapponese — egli aveva ritratto la *musmé* che era stata sua moglie per quella breve stagione. Kihou-San è la progenitrice letteraria di Cho-Cho-San, la « Butterfly » di Long e di Belasco, diventata poi la Cio-Cio-San di Puccini.

Madame Butterfly, il racconto di John Luther Long dal quale David Belasco trasse — mutandone la conclusione — l'omonimo dramma in un atto che è all'origine dell'opera pucciniana, nacque una decina di anni dopo *Madame Chrysanthème*, e fu pubblicato negli Stati Uniti, in appendice al « Century Magazine », nel 1898, poi in volume. John Luther Long modellò in una certa misura la sua storia, che si ispirava a un fatto realmente accaduto, sul romanzo di Loti, adottandone alcuni personaggi dei quali in parte trasformò o elaborò i caratteri. Così in Goro, il sensale di matrimoni, si riconosce quel Kangourou-San « agent discret pour croisement de races » che ci vien presentato nel romanzo francese; e in Suzuki, Oyouki-San, l'amica di Chrysanthème. Anche nella protagonista ritroviamo la grazia infantile, la fragilità e il fascino esotico di Chrysanthème. Dalla *musmé* di Loti il Long ha preso quello che di più lirico e delicato lo scrittore francese aveva saputo infondere al personaggio, e ha cercato — riuscendovi — di trarne fuori l'anima che là appena s'intravedeva. La trasformazione del personaggio comincia con l'approfondimento di questo connotato interiore. Nonostante il suo puerile atteggiarsi di fronte alla realtà, Butterfly si differenzia ormai compiutamente dal prototipo della deliziosa e un po' enigmatica pupattola giapponese di Loti che recita col migliore impegno, in ossequio a una convenzione ch'era ormai quasi una norma sociale del suo paese, la parte della moglie giocattolo. C'è già, in Butterfly, una trasalente gamma di sentimenti che vanno dalla dedizione amorosa al palpito materno; e c'è, intimamente connesso alla sua fede nell'uomo che ama, e dunque alla base della sua tenace illusione, quel senso morale che nasce da un antico concetto della dignità e dell'onore. Senso morale che rappresenta appunto il fatto nuovo del racconto di Long, dove introduce l'elemento patetico e giustifica la svolta semitragica. Giacché,



Autografo dei tre autori di « Butterfly »

I primi interpreti



Giovanni Zenatello



Rosina Storchio



Giuseppe De Luca

come s'è detto, l'epilogo è diverso da quello successivamente imposto alla vicenda nell'adattamento teatrale di Belasco e nell'opera di Puccini. In *Madame Butterfly* di Long si sfiora il dramma, ma si finisce con l'eluderlo: il bambino entra piangendo nella stanza dove la madre sta per darsi la morte, e le impedisce di compiere il gesto suicida.

Per la trasformazione drammatica del racconto, David Belasco, drammaturgo e regista americano allora all'apice della notorietà, si avvale dello stesso Long come collaboratore. Varato con esito straordinario all'Herald Theatre di New York nel marzo del 1900, il dramma (« A tragedy of Japan » precisa anzi il sottotitolo) passava di lì a qualche settimana al Duke of York Theatre di Londra, protagonista Evelyn Milliard, regista lo stesso Belasco. Fu appunto in quell'occasione che Puccini, a Londra per la « prima » della *Tosca* al Covent Garden, ebbe ad assistere a una rappresentazione e, sebbene poco o nulla conoscesse della lingua inglese, ne fu così vivamente impressionato che pregò l'editore Ricordi di avviare al più presto trattative per ottenergli dagli autori il consenso alla trasposizione operistica del dramma. Se la sua determinazione fu rapida, le lettere all'editore e ai librettisti — Illica e Giacosa — nel triennio di gestazione dell'opera, rivelano che il Maestro, a differenza di quanto in altri casi gli era accaduto e gli sarebbe accaduto poi, non ebbe mai tentennamenti, neppure quando si trovò a dover risolvere, con radicali operazioni, i problemi inerenti alla laboriosa sceneggiatura. « Io ne sono preso completamente », scriveva a Illica sull'avvio della nuova collaborazione (7 marzo 1901). « Imbarcato », come ormai si definiva, per il Giappone, la prima e maggior preoccupazione di Puccini fu quella di documentarsi sui caratteri, sugli usi e costumi, sull'arte in generale e sulla musica in specie di quel paese: nozioni indispensabili per meglio definire l'essenza del color locale.

Intento allo studio dei saggi di letteratura musicale nipponica che le prime specifiche raccolte fonografiche e le pubblicazioni di apposite società venivano allora divulgando — ottenuti grazie all'interessamento dell'Ambasciatrice del Giappone — lo trovava infatti il critico della « Stampa » di Torino, Luigi Alberto Villanis, in visita a Torre del Lago « Vidi fra l'altro sul tavolo di Puccini un fascicolo della *Collection of Japanese Kôto Music by Tokyo Academy*, e non potei trattenermi dall'ammirare la pazienza del musicista leggendo alcuni saggi della scrittura arruffata con cui egli era corso dietro al canto nasale del fonografo per strappargli il segreto di qualche bizzarra canzone ». Puccini, intelligente assimilatore, non si limitò a ingegnose stilizzazioni di autentici temi giapponesi, ma — assorbiti i modi e gli elementi caratteristici di quel linguaggio — inventò temi e frasi nello stile pentatonico proprio della musica estremo-orientale. Anche sotto quest'aspetto *Butterfly* resta esemplare: un modello di esotismo pucciniano pittorico e psicologico.

Pure doveva accadere che malgrado tante e amorevoli cure proprio questo soggetto, riscaldandolo in maniera perfino eccessiva, finisse con l'alterare il suo senso dell'equilibrio teatrale. All'originaria concezione dell'opera in tre atti, Puccini oppose a un certo momento l'opportunità di un nuovo taglio scenico in due soli atti, pretendendo dai librettisti la soppressione dell'atto intermedio, che si svolgeva nella sede del Consolato americano a Nagasaki (dove, com'è narrato dal Long, avrebbe do-

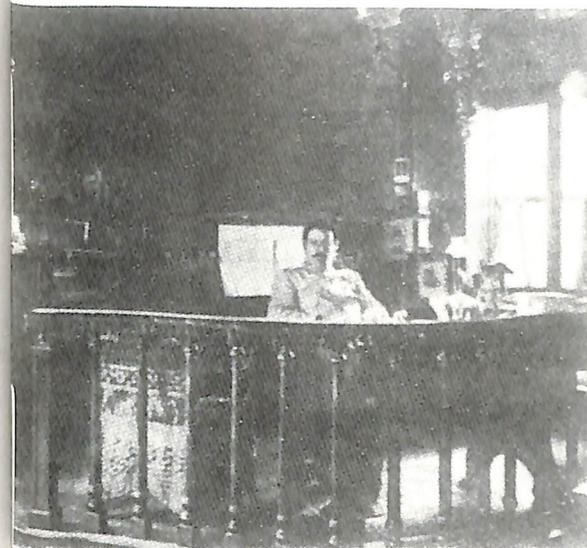


L'interprete della « rivincita »
al Teatro Grande di Brescia,
Salome Krusceniski

vuto casualmente avvenire l'incontro fra Butterfly e Kate Pinkerton, per cui si palesava alla ragazza fatalmente la triste verità). Sparito quest'atto, Puccini associò all'antefatto delle nozze di Butterfly con Pinkerton, troppo carico di particolari, la trascrizione librettistica del dramma di Belasco che prende avvio dal già avvenuto abbandono di Butterfly per precipitare gradualmente verso la catastrofe. Questo secondo atto risultò eccessivamente lungo, anche in rapporto al primo, che pure durava oltre un'ora. Invano i librettisti, avvertendo lo squilibrio tra i due atti, avevano tentato di opporre a quelle del Maestro le loro buone ragioni teatrali. Illica propose di ovviare ai rischi di quella estenuante lunghezza interrompendo l'azione con una calata di sipario dopo il « coro a bocca chiusa », ma Puccini rimase fermo nel suo proposito « Niente *entr'acte* e arrivare alla fine tenendo inchiodato per un'ora e mezzo il pubblico. È enorme, ma è la vita dell'opera » (16 novembre 1902).

Fu invece la causa determinante del suo insuccesso alla tempestosa prima, alla Scala, la sera del 17 febbraio 1904 (direttore Cleofonte Campanini, protagonista Rosina Storchio, tenore Giovanni Zenatello, baritono De Luca). Insuccesso di tali proporzioni da indurre Puccini a ritirare la partitura e a sottoporla a radicale revisione. La reazione del pubblico e della critica milanese poté sembrare eccessiva, ma l'opera cadde proprio a causa delle sue deficienze organiche, dei suoi squilibri strutturali. Deficienze e squilibri che non erano sfuggiti a Toscanini, il quale aveva presagito il fiasco. « Dopo la prova generale » — raccontò la Storchio — « salì da me in camerino e mi investì «Ma siete matti a mandare in scena quell'opera in due atti? È troppo lunga, troppo mal sagomata. Andrete al macello!» ». Certo, pubblico e critica ferirono l'amor proprio di Puccini, tant'è vero che fin ch'egli visse non fu più possibile riprendere l'opera alla Scala. (Vi tornò, diretta da Toscanini, protagonista Rosetta Pampanini, un anno dopo la morte dell'autore, il 29 novembre 1925). Tuttavia le ragioni dell'atteggiamento negativo hanno finito col risultare più consistenti del sospetto di una congiura organizzata da un partito avverso contro Puccini e la sua opera. La *Butterfly* che fu calorosamente applaudita al suo secondo battesimo, tre mesi dopo, al Teatro Grande di Brescia (28 maggio 1904, direttore lo stesso Campanini, protagonista Salomea Krusceniski, tenore Zenatello, baritono Bellati, mezzosoprano la Lucacevska), non era più quella fischiata a Milano, ma la sua versione riveduta e corretta. Puccini non si limitò a riportare l'opera dai due lunghi atti ai tre tradizionali, a reintarsiarla con accorta protesi melodica là dove — come all'entrata di Butterfly e nel duetto d'amore del primo atto — eran davvero troppo palesi le reminiscenze della *Bohème*, a corredarla di tratti più rapidi e incisivi, oltre che di una nuova romanza del tenore (« Addio fiorito asil ») inserita al punto giusto perché il personaggio di Pinkerton apparisse in una luce di maggiore coerenza; fece di più. Le modificazioni più importanti furono di ordine psicologico e riguardarono soprattutto Pinkerton e Kate. Insomma, alla *Butterfly* di Brescia vennero date ali ben più solide per decollare da un campo propizio.

Del resto, la versione di Brescia non era ancora quella definitiva. Ciò è dimostrato dal libretto e dalla riduzione per pianoforte che Ricordi stampò nel 1904, ossia la seconda, in tre atti, in cui figurano ancora molte pagine che poi saranno tagliate o modificate. L'assetto definitivo dell'ope-



ALLEGRO $\text{♩} = 132$

VIOLINI I:

ff vigoroso

$\text{♩} = 132$

ALLEGRO

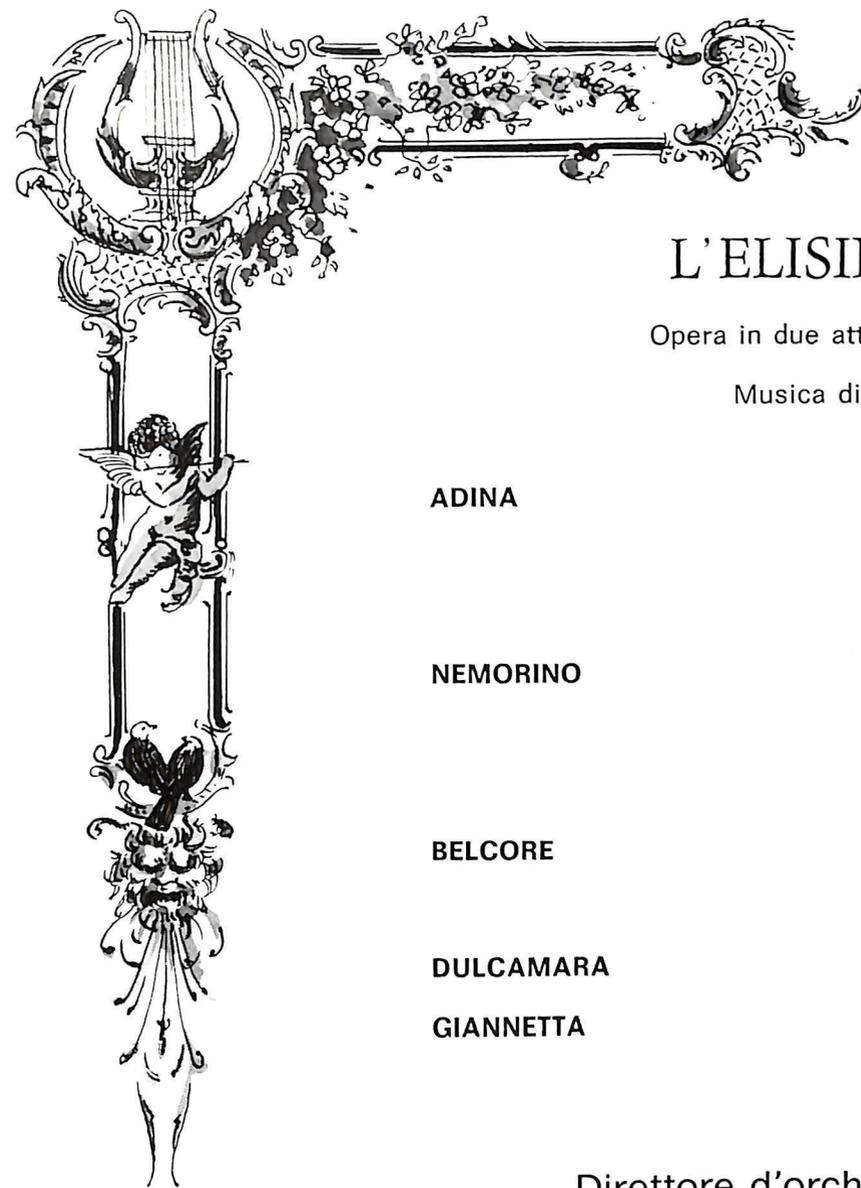
ff vigoroso

Da Milano il 27 dicembre 1903, il giorno
in cui Puccini terminò l'opera

Il primo spartito per pianoforte



L'ELISIR D'AMORE



L'ELISIR D'AMORE

Opera in due atti di F. Romani Da Scribe

Musica di Gaetano Donizetti

ADINA

Lorella Antonini

Paola Vella

Dora Lozito

NEMORINO

Ennio Capece

Stefano Montanari

Giovanni Iaforte

BELCORE

Sergio Leone

Luca Ranieri

DULCAMARA

Marcello Fanti

GIANNETTA

Anna Carnovali

Cristina Cattabiani

Direttore d'orchestra: **Maurizio Rinaldi**

Regista: **Franca Valeri**

Scene: **Francesco Zito**

Costumi: **Giancarlo Colis**



Adina e Belcore in una incisione di Valentini

BIOGRAFIA DI GAETANO DONIZETTI

Da « Le Muse », ed. Istituto Geografico De Agostini.

Gaetano Donizetti. (Bergamo 1797-1848). Di modestissima estrazione, ebbe la fortuna di trovare un valido sostegno nella persona del Mayr, che gli fu anche maestro. Proseguì poi gli studi in Bologna, alla celebre scuola di padre Mattei. Dopo alcuni saggi sinfonici e qualche composizione sacra, scrisse le opere *Pigmalione* (1816), *L'Olimpiade* e *L'ira di Achille* (1817), esordendo peraltro nell'agone teatrale con *l' Enrico di Borgogna*, su libretto di Bartolomeo Merelli. L'opera venne rappresentata nel 1818 in Venezia, al Teatro San Luca, ma la vicinanza della rossiniana *Italiana in Algeri* le tolse ogni successo. Più fortunate piacque a Rossini e Bellini. La nomina di direttore dei teatri regi lo introdusse nel vivo della vita teatrale: e finalmente *l'Anna Bolena*, rappresentata al Carcano, gli valse nel 1830 il successo milanese. Da allora la sua carriera fu un seguito di affermazioni quasi costanti, che culminarono in un invito a Vienna come direttore dei concerti imperiali. Era ottimo direttore d'orchestra, e appassionato didatta. A Vienna la malattia che lo minava da tempo (una paralisi progressiva di natura leutica) esplose con veemenza costringendolo a un ritorno in Italia. Dal 1838 al 1845 il suo dominio sulle scene italiane fu quasi incontrastato.

Di rilievo non altissimo le prove nel campo dell'aria da camera, e del camerismo strumentale in genere (18 quartetti; 3 quintetti; 13 sinfonie). Le composizioni sacre, assai numerose, hanno i pregi di scrittura vocale dell'operista. Le due *Messe da requiem*, in memoria di Bellini (1835) e di Zingarelli (1837), e segnatamente la prima, sono buoni esempi della tradizionale correttezza di scrittura della scuola bolognese, e più in generale del discreto equilibrio proprio alla musica italiana, avanti le rotture, i rischi e la genialità di Verdi e dell'epoca sua. In questo senso si può accettare la definizione di borbonico che è stata data a quello stile. Stesse qualità presenta il suo giovanile operismo, dove la lezione del teatro settecentesco conserva, in un ambito romantico, tutte le virtù. Ma in quella garbata decenza formale non tardano ad insinuarsi fremiti e furori che insieme sconvolgono le pettinate prospettive, e arricchiscono di linfe vitali l'inattualità dei modelli. *Il Proscritto* (1828) è già un'opera pre-verdiana, e la melodia, spogliandosi a tratti del suo schematismo aulico, comincia a stabilire col canto popolare una serie di reciproche influenze.

Attraverso *l'Anna Bolena*, la *Fausta* (1832), *l'Ugo, conte di Parigi* (1832), *Il Furioso all'isola di San Domingo* (1833), la *Parisina* (1833), la *Lucrezia Borgia* (1833), la *Gemma di Vergy* (1834) il dramma donizettiano si concreta in forme più ricche di nuovi elementi. In questa direzione Donizetti scriverà alcune delle sue opere più forti. Il capolavoro, *Lucia di Lammermoor* (1835), è un paradigma quasi perfetto, ove si trascurino alcune scene, del melodramma patetico, a soluzione luttuosa: restringendosi il gioco delle vicende al solo spazio di una contrastata vicenda sentimentale, a un impossibile amore. Ma attorno a questo, diremmo, tassimo popolare (una trascrizione provinciale e tardiva dei temi erotici della *Gerusalemme*, che stanno all'origine dell'araldica amorosa insieme propria al melodramma e al canto popolare), si viene elaborando in quelle lagrimevoli storie un linguaggio musicale che è invece largo di invenzioni





Gaetano Donizetti
in un ritratto
di G. Rillosi - Milano
Museo teatrale alla Scala

quasi balenanti: a cominciare dalla definizione nuova che vi ricevono le voci (cioè i caratteri) dell'abituale operismo. Le calde violenze vocali del tenore (di Edgardo in *Lucia*, di Fernando nella *Favorita*) introducono, ad esempio, fra le virginee colorature dei soprani bagliori affatto alieni dal settecentismo; come in Bellini. E del pari il soprano leggero cede gradatamente al drammatico di agilità. La maestria del musicista, formatasi anche su esempi tedeschi, dà luogo ove occorra (basti il sestetto famoso di *Lucia*) a costruzioni vocali assolutamente impeccabili. Ma in ogni caso la discreta tendenza al realismo, che era insita nel musicista, e che si presenta come una perfetta 'naturalità' (Leibowitz) si sublima nelle opere comiche, che sono in realtà commedie di mezzo carattere (*La Fille du Régiment*, 1840; *Linda di Chamounix*, 1842), o festosi bozzetti paesani (*Elisir d'amore*, 1832), o farse brillanti ma prive della violenza 'enormità' rossiniana (*Il Campanello dello speziale*, 1836; *Rita*, 1841, rappresentata postuma), per approdare al modello perfetto, la commedia sorridente, di ambiente borghese, con larghe immissioni del comico consueto, ma volto a un brio che arriva allo *humour*, con una 'assenza totale di caricatura', e una sottigliezza sorprendente nella sfaccettatura psicologica delle maschere di sempre. La parte di Norina, nell'incantevole *Don Pasquale* (1843), si ritaglia nel cliché della ragazza piccante e di buon cuore, e soprattutto con la testa a posto, contorni inediti, mediante una scrittura vocale mutevolissima e fin volubile, che dai tiri del rossinismo passa senza quasi accorgersene alla squisita galanteria di una favolosa Italia stendhaliana.

Mario Bortolotto

Bibliografia: Cicconetti F., *Vita di G. Donizetti*, Roma, 1864; Gavazzeni G., *G. Donizetti*, Milano, 1937; Leibowitz, *Rossini et Donizetti in Histoire de l'opéra*, Parigi, 1957.

Opere: alle citate, si devono aggiungere fra le più importanti, il *Marin Faliero* (1835), il *Belisario* (1836), *Betty* (1836), *Roberto Devereux* (1837), *Poliuto* (1848) e il *Duca d'Alba* (compiuto dal Salvi, rappresentata nel 1882): produzione di ineguale valore tanto da giustificare a volte il sommario giudizio di Schumann, che ascoltati i primi due atti della *Favorita* commentò: « Musica da teatro di burattini! », ma sempre animata da pagine robuste, e in ogni caso essenziale per una storia del gusto operistico ottocentesco.

ARGOMENTO

ATTO I.

Quadro unico. — Una scena pastorale presso l'ingresso d'una fattoria. Il coltivatore Nemorino, giovanotto semplice, timido e innamorato, contempla ad una certa distanza Adina, una ricca e capricciosa fittaiuola, che si burla volentieri di lui.

Insistentemente pregata dai mietitori e dalle villanelle che fanno la siesta, Adina legge loro un brano del libro che l'appassiona. È la storia di Isotta che si arrende innamorata a Tristano in virtù del magico filtro.

Intanto il bel Sergente Belcore giunge alla fattoria coi suoi soldati e, come al solito, corteggia Adina. Nemorino, che mal sopporta la palese fortuna dell'odiato rivale, rinnova le sue proteste d'amore alla bella creatura, dalla quale, non senza qualche rudezza, si vede ripudiato.

ATTO II.

Quadro unico. — Sulla piazza del villaggio è un gran parlare per l'insolito avvenimento dell'arrivo del dottor Dulcamara. L'illustre personaggio, che si spaccia per miracoloso oracolo della scienza, fa nascere nel cuore di Nemorino una luminosa speranza. Possiede forse il gran dottore il famoso filtro magico di cui Adina leggeva nel libro gli effetti miracolosi?

Nemorino non s'è ingannato. Avendo subito capito con che razza di ingenuo credulone ha da fare, l'astuto ciarlatano vende all'innamorato Nemorino un'ampolla dell'elisir magico, che altro non è se non dell'ottimo e innocuo vino di Bordeaux. Il dottore prescrive ventiquattr'ore per constatarne gli effetti: cioè il tempo ch'egli impiegherà per allontanarsi dal paese.

Felice, Nemorino, che frattanto ha speso ogni suo avere per compensare il dottore, attende il radioso domani che dovrà dargli fra le braccia, perdutamente innamorata, la graziosa fittaiuola. Ormai non teme più il sergente, anzi si rallegra pensando alla beffa che costui riceverà fra poche ore.

Tuttavia, a turbare la sua rosea e fiduciosa felicità, ecco che Adina, indispettita dall'allegria del sempliciotto spasimante, decide di affrettare il contratto di nozze col sergente, in quello stesso giorno.

ATTO III.

Quadro I. — Nella fattoria di Adina, tutti inneggiano lietamente al fausto avvenimento delle nozze fra Belcore e la procace villanella.

Nella festa vi è anche il dottor Dulcamara, che con Adina, canta il duetto de « La Nina gondoliera ». Giunge intanto il notaio per redigere il contratto di nozze, e Nemorino, in un canto, crudelmente avvilito, chiede al dottore un'altra dose del filtro perché l'effetto sia maggiormente affrettato. Ma il dottore vuole altro denaro: Nemorino non ne ha più. Di-



Andrea e Domenica Donizetti, genitori di Gaetano



Giuseppe Prezzolini,
il primo Dulcamara

sperato, si arruola immediatamente fra i soldati di Belcore, e con l'anticipo del suo soldo, va a rimpinguare le tasche del magnifico Dulcamara.

Quadro II. — Nel rustico cortile della fattoria molte paesane commentano il fatto straordinario: la morte improvvisa di uno zio ha lasciato Nemorino erede di una cospicua sostanza. Con tale aureola d'oro Nemorino diventa certo il piú seducente ragazzo della contrada, e già le donne se lo contendono accanitamente.

Nemorino, che ignora il lutto, ma che ha bevuto molto elisir, comincia a credere che tale concorde ammirazione muliebre provenga dalla meravigliosa bevanda e gioisce, già godendosi la vittoria, che non tarderà a venire, sulla bella Adina.

Infatti questa, non già per virtù del ciarlatano Dulcamara, ma per incostante istinto della donna che la porta a desiderare ardentemente chi finge disprezzarla, cerca il modo di riprendere Nemorino.

Il dottore offre anche a lei il suo farmaco portentoso, ma Adina è donna, quindi troppo furba per lasciarsi abbindolare: ella ha in sé, nei suoi occhi e nel suo viso la ricetta migliore. Inoltre è lusingata e felice di sapere, per mezzo di Ducamara, che Nemorino l'ama ardentemente e che ha venduto la propria libertà per possedere il denaro bastate a comprare l'Elisir meraviglioso. Allora senza piú esitare, va verso Nemorino, che, a sua volta, accorgendosi di possederla già in ispirito, seguita a far l'indifferente. Ella gli porge il contratto di arruolamento che frattanto ha comprato da Belcore e gli offre dolcemente la propria mano, che il giovane accetta estasiato.



L'ultima fotografia di Donizetti assistito dal nipote

DA UN ARTICOLO DI GIULIANO DONATI PETTENI (1930)

Perché non dovrò dire che l'accoglienza del pubblico allo spartito donizettiano fu trionfale? È la verità. Ecco la cronaca e la critica della *Gazzetta di Milano*, all'indomani della seconda rappresentazione: « Senza tanta aspettazione, senza tante promesse, questo spartito, bello dal principio al fine, ha meritato il favore generale a chi lo scrisse e a chi lo sostenne. Arie, duetti, terzetti, pezzi d'insieme, tanto nel primo che nel secondo atto, tutto è bello, bellissimo. Il compositore venne applaudito ad ogni pezzo, e al calar della tenda, al fine degli atti acclamato piú e piú sul proscenio insieme coi cantanti a riscuotere onorevole e meritato guiderdone. Lo stile musicale di questo spartito è vivo brillante, del vero genere buffo. Il passaggio dal buffo al serio si scorge eseguito con una graduazione sorprendente, e l'affettuoso è trattato con quella musicale passione onde è famoso l'autore dell'*Anna Bolena*. Una strumentazione sempre ragionata e brillante, adatta sempre alle situazioni, una strumentazione che si scorge lavoro di gran maestro, accompagna un canto or vivo, or brillante, ora appassionato. Profondere maggiori elogi al Maestro sarebbe un guastar l'opera; il suo lavoro non ha bisogno d'iperbolici encomi ».

L'*Elisir* piacque talmente al pubblico milanese che tenne il cartellone per trentadue sere, sempre sollevando entusiasmi. L'autore, a dimostrare la propria — come dire? — cavalleria verso il bel sesso di Milano, gli dedicava la sua opera.

Argutamente il Maestro scriveva, il 31 luglio 1832, al Ricordi:

« Già che a me, per tua gentilezza, lasci la scelta della dedica dell'*Elisir d'Amore* io te ne sono gratissimo e questa sia "al bel sesso di Milano..." ». Chi piú di quello sa distillarlo? Chi meglio di quello dispensarlo?

L'opera fu tosto rappresentata anche all'estero, dovunque accolta con il massimo favore.

Un amico di Mendelssohn, il critico musicale P. Chorley, soleva narrare come a Londra, un giorno, in un circolo di dotti compositori e scienziati di musica, si giudicasse con ironico disprezzo l'*Elisir d'Amore* di Donizetti.

Mendelssohn, che a tutta prima era rimasto muto, agitandosi irrequieto sulla sedia, venne invitato a pronunciare il proprio parere.

— So unicamente, o dotti ed illustri signori — egli esclamò — che se io avessi composto l'*Elisir d'Amore* ne sarei felicissimo!

Quante volte — commentò il viennese Edoardo Hanslick — debbo rammentare tal detto d'uno dei nostri maestri, tedeschi, quando sento riprovevoli giudizi sulle migliori opere del Donizetti arrogantemente buttati là da mediocri compositori.



Sabina Heinefetter
la prima Adina



Gaetano Donizetti

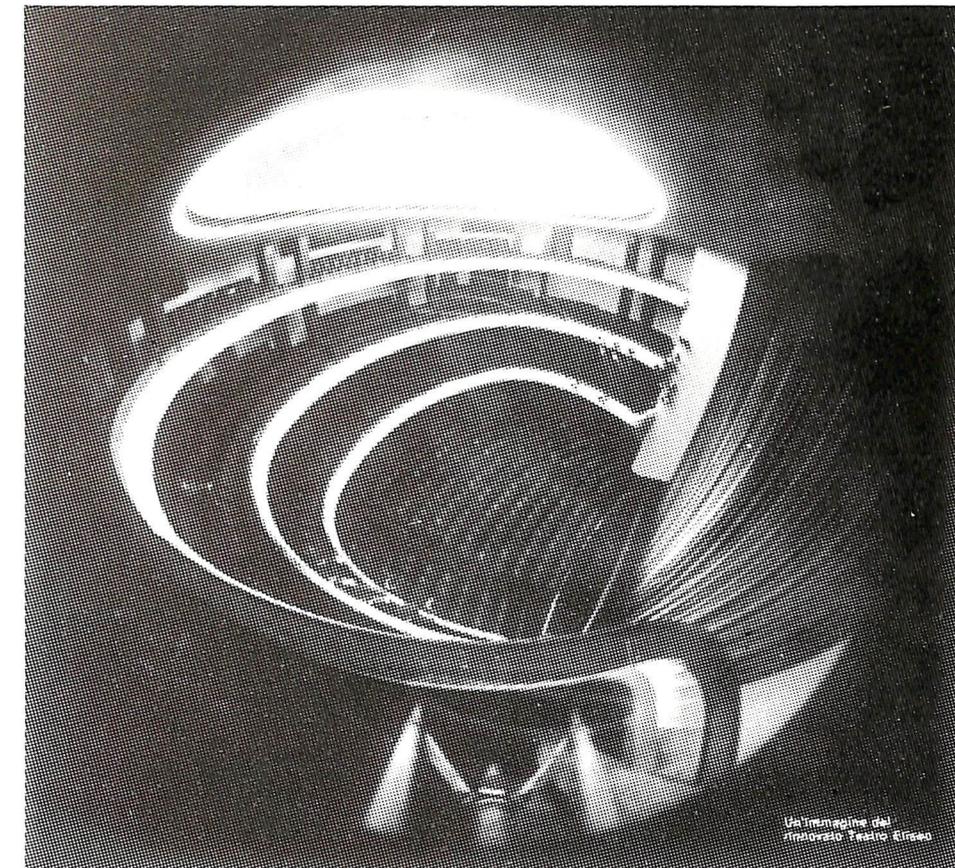
**CRONOLOGIA
ESSENZIALE
DELLE OPERE
DI G. DONIZETTI**

- 1816 Il Pigmalione
- 1817 L'Olimpiade
- 1817 L'ira di Achille
- 1818 Enrico di Borgogna
- 1818 Una follia
- 1819 I Piccoli virtuosi ambulanti
- 1819 Pietro il Grande Czar delle Russie o Il Falegname di Livonia
- 1819 Il ritratto parlante (forse altro tit. di Una follia)
- 1820 Le Nozze in villa
- 1822 Zoraide di Granata
- 1822 La Zingara
- 1822 La lettera anonima
- 1822 Chiara e Serafina o I Pirati
- 1823 Aristeia
- 1823 Alfredo il Grande
- 1823 Il fortunato inganno
- 1824 L'Ajo nell'imbarazzo (anche con il tit. Don Gregorio)
- 1824 Emilia di Liverpool (anche con il tit. Emilia o L'Eremitaggio di Liverpool)
- 1826 Alahor di Granata
- 1826 Il Castello degli invalidi
- 1826 Elvida
- 1826 La bella prigioniera
- 1827 Olivo e Pasquale
- 1827 Otto mesi in due ore ossia Gli esiliati in Siberia (con agg. di altri musicisti Elisabetta o La figlia del proscritto, Parigi 1889)
- 1827 Il Borgomastro di Saardan o I Due Pietri
- 1827 Convenienze ed inconvenienze teatrali
- 1828 L'Esule di Roma o Il Proscritto (anche col tit. Settimio o L'esule di Roma)
- 1828 Alina regina di Golconda (anche col tit. La regina di Golconda)
- 1828 Gianni di Calais
- 1828 Il Giovedì grasso o Il Nuovo Pourceaugnac
- 1829 Il Paria
- 1829 Elisabetta al castello di Kenilworth (anche con il tit. Il Castello di Kenilworth)
- 1830 I pazzi per progetto
- 1830 Il diluvio universale
- 1830 Imelda de' Lambertazzi
- 1830 Anna Bolena
- 1831 Francesca di Foix

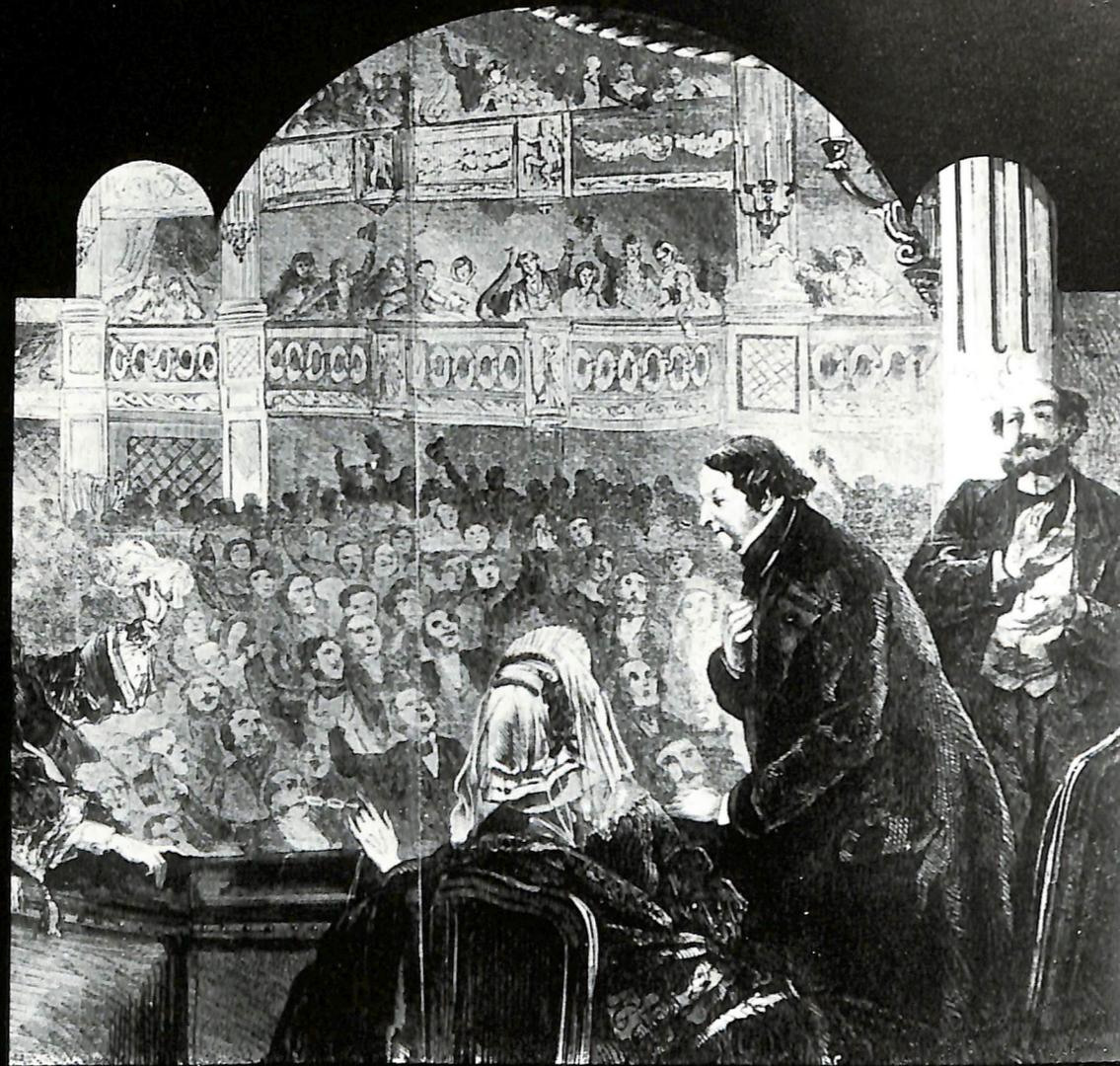
- 1831 La Romanziera e l'uomo nero
 1832 Fausta
 1832 Ugo conte di Parigi
 1832 L'Elisir d'amore
 1832 Sancia di Castiglia
 1833 Il furioso all'isola di San Domingo
 1833 Parisina
 1833 Torquato Tasso
 1833 Lucrezia Borgia (data anche con altri titoli, per sfuggire alla censura)
 1834 Rosmonda d'Inghilterra (anche con il tit. Eleonora di Gujenna)
 1834 Buondelmonte
 1834 Gemma di Vergy
 1835 Marin Faliero
 1835 Maria Stuarda (ma comp. nel 1834)
 1835 Lucia di Lammermoor
 1836 Belisario
 1836 Il campanello dello speziale (anche Il campanello di notte)
 1836 Betly o La Capanna svizzera
 1836 L'Assedio di Calais
 1837 Pia de' Tolomei
 1837 Roberto Devereux o Il Conte di Esse
 1838 Maria di Rudenz
 1839 Gianni di Parigi (ma composta nel 1831)
 1840 La fille du régiment
 1840 Les martyrs
 1840 La Favorita (La Favorite in origine L'Ange de Nisida) altri tit. Leonora di Guzman Dalia Elda
 1841 Adelia o La figlia dell'arciere
 1841 Maria Padilla
 1842 Linda di Chamounix
 1843 Don Pasquale
 1843 Maria di Rohan o Il Conte di Chalais
 1843 Don Sebastien de Portugal
 1844 Caterina Cornaro
 1848 Poliuto (ma comp. nel 1838 e rapp. nel 1840 nella vers. francese col tit. Les martyrs)
 1860 Rita au Le maribatte (composta nel 1841 anche col tit. Deux hommes et une femme)
 1869 Gabriella de Vergy (ma comp. nel 1826 e succ. rimaneggiata)
 1882 Le Duc d'Albe (iniziato nel 1839 e lasciato incompiuto finita da M. Salvi)



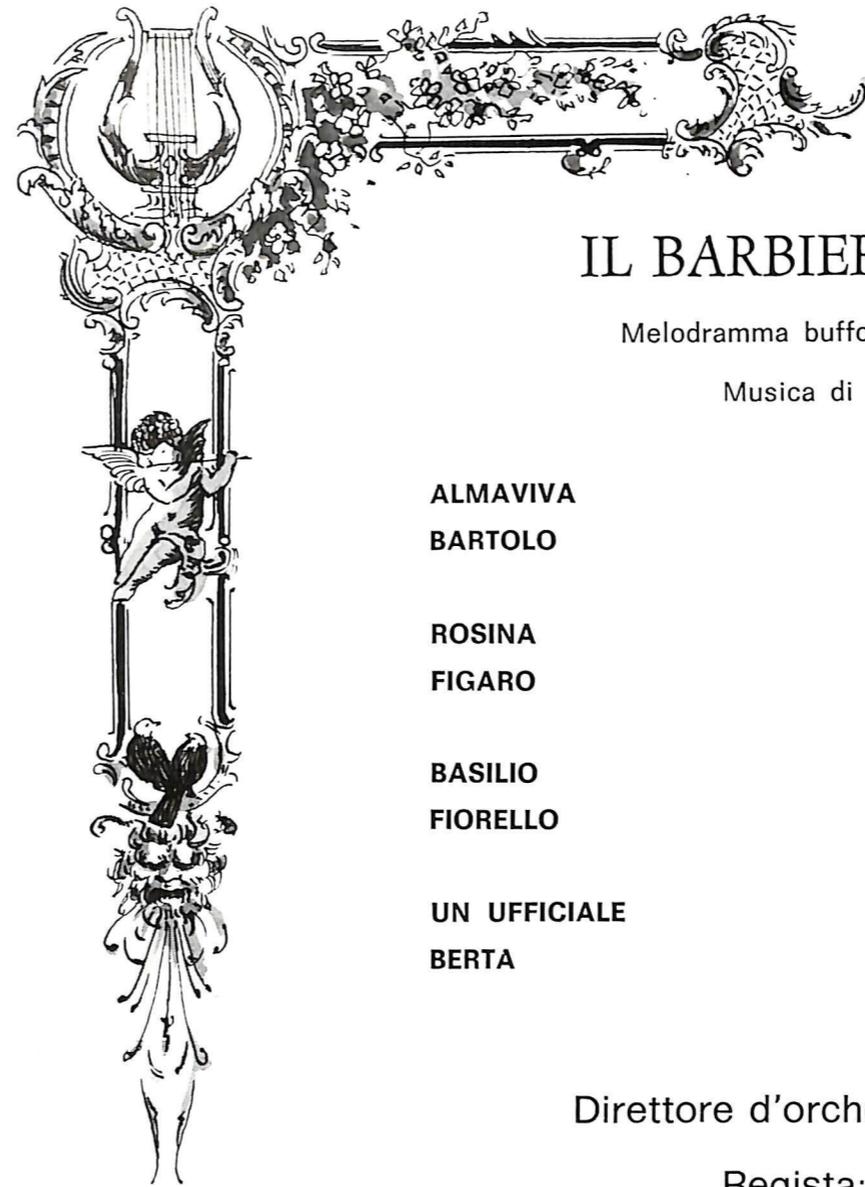
Caricatura di Donizetti



L'OPERA «SIMON BOCCANEGRA» VERRA' ESEGUITA IN FORMA DI CONCERTO AL TEATRO ELISEO IN ROMA LUNEDI 10 OTTOBRE ALLE ORE 20,30 NEL 175° ANNO E GIORNO DELLA NASCITA DI GIUSEPPE VERDI (10 OTTOBRE 1813)



IL BARBIERE DI SIVIGLIA



IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Melodramma buffo in due atti di C. Sterbini

Musica di Gioacchino Rossini

ALMAVIVA

Filippo Pina

BARTOLO

Achille Bigli

ROSINA

Gian Luca Ricci

FIGARO

Stefania Bonfadelli

BASILIO

Marcello Giordano

FIGRELLO

Alberto Rinaldi

UN UFFICIALE

Riccardo Ristori

BERTA

Francesco De Leo

Luca Ranieri

Tino Rametta

Raffaella Arzani

Maria Pia Ionata

Direttore d'orchestra: **Maurizio Rinaldi**

Regista: **Franca Valeri**

Scene: **Dario Dato**

Costumi: **Giancarlo Colis**

BIOGRAFIA DI GIOACCHINO ROSSINI

Nato il 29 febbraio 1792 a Pesaro, morto il 13 novembre 1868 a Passy (Parigi). Il padre, trombettiere municipale di Pesaro, aveva perduto il posto per le sue idee repubblicane, e s'era dato a suonare nelle orchestre dei teatri, dove la moglie, Anna Guidarini, cantava con buona voce di soprano. Il fanciullo conobbe perciò l'esistenza errabonda e instabile della gente di teatro, ed ebbe in principio un'istruzione affrettata e sommaria. Ma a lungo, nel 1802, il canonico Malerbi scoprì e coltivò in lui la vocazione musicale; stabilitasi poi la famiglia a Bologna (1804), Gioacchino ricevette una solida educazione musicale da padre Angelo Tesei; infine fu iscritto al liceo musicale di Bologna, dove condusse a termine lo studio del violoncello e del pianoforte, e per tre anni ricevette lezioni di contrappunto dal famoso padre Mattei (1807-1810). Intanto si faceva una larga esperienza delle consuetudini teatrali, facendo l'accompagnatore al cembalo nelle stagioni operistiche dove lavoravano i genitori. Compose in quegli anni, come lavoro scolastico, la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte d'Orfeo* (1808), e per una famiglia di cantanti mise insieme un'opera, *Demetrio e Polibio*, che per varie cause non poté essere rappresentata che nel 1812, a Roma. Invece il 3 novembre 1810 era già andata in scena a Venezia l'operina comica *La cambiale di matrimonio*. L'anno dopo seguì, a Bologna, *L'equivoco stravagante*. Il 1812 fu l'anno dell'affermazione massiccia del ventenne compositore: successo dell'opera comica *L'inganno felice* a Venezia; mediocre affermazione dell'opera-oratorio *Ciro in Babilonia*, a Ferrara; ancora a Venezia successo contrastato de *La scala di seta*, opera comica; rappresentazione del *Demetrio e Polibio* a Roma; ingresso trionfale alla Scala con *La pietra del paragone*, opera comica replicata per oltre 50 sere; e infine *L'occasione fa il ladro*, opera comica, a Venezia. Da questo momento è una potenza nel mondo teatrale italiano, per lo meno nel settore dell'Italia settentrionale, e non tarderà di qui a muovere alla conquista delle altre piazze. Nel 1813, a Venezia, dopo l'insuccesso del *Signor Bruschino* che è invece una spassosissima farsa, Rossini si affermò anche grande operista serio con il successo trionfale del *Tancredi*, che rapidamente dilagò in tutta Italia; sempre a Venezia, nello stesso anno, successo dell'opera comica *l'Italiana in Algeri* che con la sua maturità psicologica e la sua ampiezza di sviluppi sta alle precedenti operine buffe come la commedia alla farsa; infine a Milano, mediocre successo di *Aureliano in Palmira*, l'opera seria che presterà la propria « ouverture » prima alla *Elisabetta* e poi al *Barbiere*. Un anno nero fu il 1814, che vide solo il cattivo esito d'un'opera buffa a Milano, *Il Turco in Italia*, e d'un'opera seria a Venezia, il *Sigismondo*. Tuttavia proprio in questo periodo di relativa sosta maturavano i frutti dei successi precedenti, e nel 1815 il geniale impresario napoletano Domenico Barbaja offrì a Rossini la direzione musicale dei teatri San Carlo e del Fondo, con l'obbligo di scrivere due opere nuove all'anno. La gloriosa scuola napoletana del melodramma apriva le sue porte al « settentrionale » che fino allora aveva mietuto i suoi successi principalmente nel triangolo teatrale dell'alta Italia: Venezia, Milano, Bologna. Consapevole dell'importanza della prova, Rossini lavorò attentamente all'opera di presentazione, adattandosi abilmente al gusto e alle abitudini locali, e con il successo della *Elisabetta* (1815) spazzò di colpo tutte le diffidenze con cui era atteso il suo esordio. Prati-



Luigi Lablache nel ruolo di Figaro



Luigi Zamboni



Geltrude Righetti Giorgi

camente si conquistò con quest'opera non solo il cuore di Napoli, ma anche quello del soprano Isabella Colbran, prima donna del teatro S. Carlo, favorita e despota dell'impresario Barbaja. Avvalendosi della facoltà che gli era concessa per contratto di lavorare anche per altre piazze teatrali, Rossini s'interessò dei teatri romani dopo aver avuto fredde accoglienze con la mediocre opera seria *Torvaldo e Dorliska* (1815), compose in una ventina di giorni il *Barbiere di Siviglia*, su libretto di Cesare Sterbini, che, fischiato la prima sera (20 febbraio 1816), risorse trionfalmente alla seconda. A Napoli diede, nel 1816, la mediocre opera comica *La gazetta*, e *Otello*, che permise all'interpretazione appassionata della Colbran di rinnovare i trionfi della *Elisabetta*. Nel 1817 vanno in scena la *Cenerentola* a Roma e la *Gazza ladra* a Milano; mentre a Napoli è riservata *l'Armida*, unico caso di composizione rossiniana su soggetti fantastici; a Roma meritato insuccesso della frettolosa *Adelaide di Borgogna*. Forse Rossini già raccoglieva le forze per la grande opera seria che fece rappresentare l'anno seguente a Napoli, il *Mosè in Egitto*, che fu accolta con entusiasmo e che fondò un genere d'opera seria a grandi linee corali, su soggetti a sfondo religioso, destinato a prolungarsi in Italia fino al *Nabucco* e ai *Lombardi* di Verdi. Non minor successo ebbe, ancora a Napoli, il mediocre *Ricciardo e Zoraide* (1818), e a Venezia *Edoardo e Carolina* (1819). Continuamente in viaggio tra Venezia e Napoli, Roma e Milano, Rossini alterna ora opere interessanti come *La donna del lago* (Napoli, 1819) a prove scialbe come *Bianca e Faliero* (Milano, 1819). Un nuovo saggio di melodramma serio grandiosamente concepito, alla maniera del *Mosè*, fu il *Maometto II* (Napoli, 1820), mentre la *Matilde di Shabran* (Roma, 1821) sembra continui a coltivare quella vena di romanticismo psicologico apparsa inopinatamente in Rossini con *La donna del lago*. La *Zelmira* fu l'ultima opera scritta dal compositore per Napoli (1821); il suo successo si rinnovò nelle principali città d'Italia, e ben presto anche a Vienna (1823), dove Rossini si recò dopo aver celebrato a Bologna (15 marzo 1822) il proprio matrimonio con la Colbran. Anche a Vienna Rossini si conquistò gli animi dei cittadini, sia con la sua arte, sia con la sua affabile gioialità d'uomo di mondo. Fece visita a Beethoven, e restò dolorosamente stupito — lui, abituato a vita allegra e fastosa — della miseria in cui lavorava quel grande. Ritornato a Bologna, la sua fama europea ebbe una consacrazione ufficiale nell'invito a Verona (dicembre 1822), per ornare di sue musiche il Congresso delle Nazioni; nacquerò così le quattro cantate *Il vero omaggio*, *L'augurio felice*, *La Sacra Alleanza*, *Il bardo*. L'arte di Rossini si associava anche materialmente a quella reazione politica antinapoleonica in cui si incarnavano certamente anche alcuni motivi profondi, principalmente la nostalgia della « belle époque ». Venezia accolse, come la prima, anche l'ultima opera italiana di Rossini la *Semiramide* (1823), nuovo saggio nel genere storico e grandioso del *Mosè*. Nell'ottobre 1823 Rossini e la moglie partirono per Londra, dove giunsero in dicembre, dopo aver trascorso, festeggiatissimi, un mese a Parigi. Nel primo semestre del 1824 si ebbe, a Londra, una specie di Festival Rossini, con rappresentazione di otto opere sue: i Rossini furono ricevuti dal re Giorgio IV e passarono attraverso una coreografia interminabile di feste, banchetti, concerti e ricevimenti. Il compositore non trovò tempo che per una buona cantata, *Il pianto delle muse in mor-*

te di lord Byron. Ritornato da Londra in possesso d'una notevole fortuna, si stabilì a Parigi come direttore della musica e della scena al Teatro Italiano. Nel 1825 vi fece rappresentare una piccola opera di circostanza, *Il viaggio a Reims*, per l'incoronazione di Carlo X, poi si applicò a trasformare per la scena e le consuetudini dell'Opéra alcune delle sue opere serie più famose, portandole in lingua francese: nel 1827 trionfò il *Mosè*, arricchito di molta musica nuova e l'anno dopo, pur con utilizzazione di molta musica del *Viaggio a Reims*, nacque la prima opera francese originale di Rossini: *Il conte Ory*. Ma la grande prova, a cui era atteso insistentemente in quella posizione così grave di responsabilità, Rossini l'affrontò l'anno dopo: il *Guglielmo Tell* (Parigi, 1829) fu una grande vittoria e soprattutto una grande sorpresa per coloro che giudicavano Rossini un artista finito, principalmente il rappresentante d'un'epoca tramontata. Col *Guglielmo Tell* egli si affaccia su quel mondo tumultuoso del Romanticismo che aveva sembrato ignorare: artisti nuovi e moderni come Berlioz, che avevano sempre visto in lui il simbolo della reazione artistica, dovettero ricredersi. Ma dopo questa vittoria che pareva schiudere a Rossini un nuovo avvenire artistico, egli pose inopinatamente termine alla sua carriera teatrale: nei rimanenti 39 anni della sua vita si limitò a buttar giù brevi pagine umoristiche per pianoforte (le *Serate musicali*; e altre), e a cesellare, con una calma e un'accuratezza che la vita agitata d'operista non gli aveva mai consentito, due capolavori di musica sacra: lo *Stabat Mater* (Parigi, 1842) e la *Piccola messa solenne* (Parigi, 1864). Infinite spiegazioni si sono tentate di questo grande silenzio: è certo che le condizioni di salute di Rossini, sofferente di angosce nervose e di altri disturbi più prosaici, dovuti alla sua sregolata vita giovanile, vi abbiano avuto la loro parte; ma principalmente dovette giocare la chiara sensazione che Rossini aveva risentito dei cambiamenti sopravvenuti nel mondo, sia politicamente, sia nel gusto artistico e culturale. Con la divinazione del genio, egli aveva anche potuto scrivere un *Guglielmo Tell* ma egli visse tutto il resto della sua esistenza in disaccordo col mondo e col suo nuovo corso, manifestando questo disaccordo in atteggiamenti burleschi di reazionario e accentuando maliziosamente la propria posizione di « uomo superato ». Dal 1829 al 1836 visse prevalentemente a Parigi, pur con molti viaggi di svago o d'affari, infastidito da contrarietà economiche, liti con impresari e editori, preoccupato di farsi riconoscere dal nuovo governo della monarchia di Luglio la pensione accordatagli dai Borboni. S'era intanto praticamente separato dalla capricciosa Isabella Colbran, e col 1832, in occasione d'una grave malattia, entrò nella sua vita Olimpia Pélissier, una matura e piacente matrona, che d'allora in poi lo accudì maternamente e c'egli sposò nel 1846, dopo la morte della Colbran. Nel 1836 si stabilì a Bologna, dove fu nominato consulente onorario del liceo musicale. Spiacevoli malintesi e intemperanze di patrioti nelle giornate del '48 lo indussero a trasferirsi precipitosamente a Firenze dove visse fino al 1855, in gravi condizioni di salute. Riacquistò buon umore, arguzia e lucidità di spirito, e in certa misura anche salute, nell'ultimo periodo della sua vita a Parigi: la sua casa della Chaussée d'Antin divenne un centro artistico e mondano della metropoli dov'egli troneggiava ed elargiva motti di spirito e battute sarcastiche, curiosamente interessandosi ai nuovi indirizzi dell'arte musicale.

CRONOLOGIA DELLE OPERE

- 1810 La cambiale di matrimonio
 1811 L'equivoco stravagante
 1812 L'inganno felice
 1812 Ciro in Babilonia ossia La caduta di Baldassarre
 1812 Demetrio e Polibio (composta nel 1806)
 1812 La pietra di paragone
 1812 La scala di seta
 1812 L'occasione fa il ladro ossia Il cambio della valigia
 1813 Il Signor Bruschino ossia Il figlio per azzardo
 1813 Tancredi
 1813 L'Italiana in Algeri
 1813 Aureliano in Palmira
 1814 Il Turco in Italia
 1814 Sigismondo
 1815 Elisabetta, Regina d'Inghilterra
 1815 Torvaldo e Dorliska
 1816 Il Barbiere di Siviglia (titolo iniziale: Almaviva ossia l'Inutile precauzione)
 1816 La Gazzetta ossia Il matrimonio per concorso
 1816 Otello ossia Il Moro di Venezia
 1817 Cenerentola ossia La bontà in trionfo
 1817 La gazza ladra
 1817 Armida
 1817 Adelaide di Borgogna ossia Ottone re d'Italia
 1818 Mosè in Egitto
 1818 Ricciardo e Zoraide
 1819 Ermione
 1819 Edoardo e Cristina
 1819 La donna del lago
 1819 Bianca e Faliero ossia Il Consiglio dei tre
 1820 Maometto II
 1821 Matilde di Shabran ossia Bellezza e Cuor di ferro
 1822 Zelmira
 1823 Semiramide
 1825 Il viaggio a Reims ovvero L'Albergo del Giglio d'oro
 1826 Adina ovvero Il Califfo di Bagdad (composta nel 1818)
 1826 Le Siège de Corinthe (in Italia: L'Assedio di Corinto). È la partitura, rimaneggiata di Maometto II (1820)
 1827 Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge. È la partitura del Mosè in Egitto, del 1818, completamente rimaneggiata e con libretto
 1828 Le Comte d'Ory (in Italia: Il Conte Ory)
 1829 Guillaume Tell (in Italia: Guglielmo Tell)

A T T O R I .

IL CONTE D' ALMAVIVA .

Sig. Manuel Garcia Tenore principale della Real Camera , e Cappella Palatina di S. M. il Re delle due Sicilie , e Accademico Filarmónico di Bologna .

BARTOLO Dottore in Medicina Tutore di Rosina .

Sig. Bartolomeo Battirelli .

ROSINA Ricca pupilla in Casa di Bartolo .

Sig. Geltrude Righetti Giorgi .

FIGARO Barbiere .

Sig. Luigi Zamboni .

BASILIO Maestro di Musica di Rosina , ipocrita .

Sig. Zenobio Vitarelli .

BERTA Vecchia Governante in Casa di Bartolo .

Sig. Elisabetta Loyselet .

FIGARELLO Servitore di Almaviva .

Sig. Paolo Biagelli .

Ambrogio Servitore di Bartolo .

Un Ufficiale .

Un Alcalde , o Magistrato .

Un Notaro .

Alguazils , o siano Agenti di Polizia .

Soldati .

Sonatori di Istromenti .

La Scena si rappresenta in Siviglia .

Direttore del Vestiario Sig. Federico Marchesi .

Pittore delle scene Sig. Angelo Toselli Bolognese .

**LA PRIMA DEL
« BARBIERE DI SIVIGLIA »
RACCONTATA DAL
SUO AUTORE**

Ah! che bel baccano fu quella serata! e credetti che il Teatro Argentina crollasse sotto le fischiate e gli schiamazzi del pubblico romano. Me ne ricordo come se fosse ieri... Voi sapete che nei nostri teatri italiani il compositore dell'opera deve dirigere l'orchestra alle tre prime rappresentazioni. All'alzarsi del sipario io ero dunque al mio posto... Ma non anticipiamo gli avvenimenti, onde la rappresentazione non cominci prima che io entri nella sala.

Era ben persuaso di non aver fatto uno spartito troppo brutto, e contava sopra un successo. Sapeva nondimeno che una parte seria del pubblico, i vecchi amatori, avrebbero giudicato severamente l'audacia di un giovane che osava, dicevano essi, rifare lo spartito di Paisiello; e Dio sa per altro che lo feci a malincuore, pieno d'ammirazione qual era pel maestro e diffidenza nel mio proprio ingegno. Ma il direttore mi aveva imposto questo libretto; e tutto ciò che aveva potuto ottenere era che si cambiassero i pezzi di Paisiello, sostituendo un terzetto ad un duetto, un quartetto ad un'aria, e così via. La *calunnia* era il solo pezzo che mi era impossibile d'evitare. Inoltre, malgrado i miei consigli reiterati, l'autore del libretto, lasciando da un canto Beaumarchais, aveva inventato un cambio continuo di viglietti tra Figaro e Rosina. Dopo molte discussioni, il poeta mi aveva fatto qualche concessione; ma rimanevano ancora tre o quattro viglietti che Rosina e Figaro si scambiavano, e questi disgraziati messaggi dovevano divertire molto il pubblico.

Tutte queste circostanze presagivano dunque un momento decisivo nella mia carriera, e misi al mio abbigliamento la maggior cura per comparire davanti alla terribile assemblea. Aveva un abito color nocciuola a bottoni d'oro che mi andava a meraviglia, e che il mio sarto m'aveva assicurato essere del miglior gusto. Quanto a me, lo trovava grazioso. Sfortunatamente il pubblico dell'Argentina non fu di questo avviso, e il mio comparire nell'orchestra eccitò l'ilarità unanime dei miei giudici. Le facezie piovevano da tutte le parti sul mio vestito; era naturale che il proprietario d'un abito che dispiaceva tanto al pubblico doveva essere giudicato da lui un goffo ed un ignorante.

E sotto questa accanita prevenzione cominciò la sinfonia. Al levar del sipario, ad ogni movimento della mia povera persona, le risa ricominciavano a proposito del mio abito. I cantanti non trovando il perché di tale accoglienza, perdettero la testa, e in mezzo a questo disordine generale, cominciò il primo atto. Tutte le disgrazie, tutte le fatalità dovevano piombare su me in quel giorno, e giammai autore provò tale disdetta. Garcia cantava *Almaviva*; nella sua qualità di spagnuolo, sapeva suonare il mandolino come un amante al tempo di *Isabella*, egli stesso s'accompagnava su questo strumento. Ma, ohimè! volendo dominare il tumulto e facendo atto di bravura nel ritornello, con un vigoroso colpo di pollice fece saltare in pezzi tutte le corde dello strumento; le risa allora raddoppiarono. Io non aveva cembalo sotto le mani; invano gridai al violoncello di fare un arpeggio in pizzicato... il violoncello mi guardava d'un'aria stupita e non capiva. Furioso dell'ingiustizia del pubblico, mi misi in mezzo alle fischiate ad applaudire io stesso i cantanti alla fine dei pezzi. « Guardate — dice allora il pubblico esasperato della mia audacia — guardate, l'abito nocciuola si fa beffe di noi ». E le grida diventano urli di rabbia.



Don Basilio

Nondimeno io contava sulla comparsa di Don Basilio per far entrare in sé il mio pubblico; l'attore era perfettamente acconciato, e la parte originale; ma, ohimè! mi ricordo ancora di quella famosa comparsa. Basilio non guarda avanti a sé uscendo dalle quinte, inciampa in un'asse sporgente, e va a schiacciarsi il naso sulla scena, con una caduta spaventevole. Il pubblico nulla comprende di questa comparsa in scena; gli uni credono che ciò sia nel libretto, e gridano al cattivo gusto, mentre gli altri, che non hanno capito l'accidente, ridono allo strepito del malaugurato cantante. La *calunnia* fu cantata tra un flusso di sangue dal naso, e il fazzoletto insanguinato alla mano. Basilio si era letteralmente stacciata la faccia. Ma non ero alla fine delle mie tribolazioni, e quando lasciato ridere e di far strepito, il pubblico sembrava disposto ad ascoltare e non più pensare al mio abito, un incidente deplorabile sopraggiunse di nuovo.

Al principio del secondo atto, un gatto esce dalle quinte, s'avanza bruscamente verso la ribalta e si mette ad osservare la sala con curiosità. Allora tutti si volgono a questo gatto, chiamandolo, imitando il suo miagolio, il che sembra intrigarlo di più. Bartolo lo rimanda con un colpo di piede all'estremità del teatro. La disgraziata bestia, riavuta dal suo sbalordimento, si slancia lungo le scene, passa fra le gambe di tutti, dandosi ad una ginnastica disperata! Rosina si salva da un lato, Berta dall'altro: e quando la scomparsa del gatto sembrava permettermi di assemblare la mia armata, una nuova corsa furibonda dell'animale irritato riconduceva il tumulto e gli urli giocondi nella sala. Perseguitato dentro le quinte, il gatto rientrava in scena, e la tela cadde sul finale che non si poteva più udire.

Bisogna essere stato autore ed esposto tre mortali ore a questa tortura, per comprendere simili sofferenze! Uscii mezzo pazzo da quella sala, tenendo la testa fra le mani, intronato da grida assordanti. Correvo davanti a me nelle vie tortuose di Roma, ed era solo finalmente in uno dei piccoli viottoli silenziosi che conducono dalla piazza Colonna al palazzo Borghese, dirimpetto al quale abitava, e credeva di udir ancora distintamente le fischiate del Teatro Argentina.

La giornata seguente fu impiegata in sforzi generosi da parte dei miei amici. Si cercò di calmare l'ostilità del pubblico e si presero tutte le misure per ottenere una udizione imparziale. L'indomani, all'ora del teatro, malgrado l'affisso e l'avviso del direttore, io non comparii. Mi si aspettava invano, ché mi stava a letto colla testa conficcata sotto le coltri, ben al coperto dalle fischiate e dalle facezie, e risoluto di non andare alla rappresentazione. Il direttore mi mandò a cercare in tutta fretta; io risposi che si poteva rappresentare l'opera senza di me, come si voleva, e che non vi andrei.

Verso la fine della serata un rumore sordo dapprima, poi di più in più distinto, viene a strapparmi al sonno che mi vinceva in mezzo alle mie agitazioni continue. Un gran chiarore progettava i suoi raggi moventi sui muri della mia stanza, e il mio nome, ripetuto da voci risonanti, venne a ricordare al mio spirito, già sotto l'impero d'un primo sonno, le rimembranze dolorose della vigilia. Sciagurati! esclamai, risoluto di affrontarli; l'hanno dunque colla mia persona? Udendo passi tumultuosi

ALMAVIVA

O SIA

L INUTILE PRECAUZIONE C O M M E D I A

DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS

Di nuovo interamente versificata, e
ridotta ad uso dell'odierno teatro
Musicale Italiano

DA CESARE STERBINI ROMANO

DA RAPPRESENTARSI

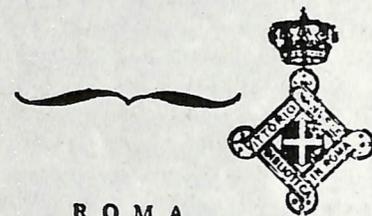
NEL NOBIL TEATRO

DI TORRE ARGENTINA

NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816.

Con Musica del Maestro

GIOACCHINO ROSSINI.



R O M A

Nella Stamperia di Crispino Puccinelli
presso S. Andrea della Valle.

Con licenza de' Superiori.

Frontespizio del libretto
del «Barbiere di Siviglia» rossiniano

sulle scale, gridai fuor di me al padrone di casa di tirare i catenacci e di chiamare al soccorso.

Le voci ben note di alcuni amici pervennero non senza pena a strapparmi a questo lugubre incubo. Si gridava: *Viva Rossini!* agitando le fiaccole. Passando allora dal terrore alla gioia piú viva, moveva ad aprire la porta, quando i miei sguardi caddero per caso sul mio disgraziato abito nocciuola, appeso al portamantello sul muro della mia stanza. Alla sua vista, tutte le rimembranze dolorose della vigilia si presentarono in folla alla mia mente, e cacciai di nuovo la testa sotto le coltri. Fu d'uopo dell'insistenza e delle preghiere de' miei amici per indurli a seguirli al teatro Argentina, dove mi aspettava un'ovazione, atta a colmare le ferite del mio amor proprio d'autore.

(Gazzetta Musicale, anno 1862)

Gioacchino Rossini

ARGOMENTO

Atto Primo — Una piazza di Siviglia. Sotto le finestre della casa del Dottor Bartolo, il Conte d'Almaviva, ritenendo ormai inutile ogni tentativo di attirare l'attenzione dell'adorata Rosina, col richiamo di una sospirata serenata, licenzia la compagnia dei suonatori da lui assoldata. Ma ecco sopraggiungere Figaro, notissimo barbiere e « factotum » della città di Siviglia. Non c'è casa che non apra le sue porte a questo servizievole e simpatico giovinotto. Senza Figaro non s'accasa a Siviglia una ragazza; a lui la vedovella ricorre per il marito; e con la scusa del pettine di giorno e della chitarra col favor della notte, a tutti egli s'adatta a far piacere. Ora egli si mette a disposizione del Conte, informandolo che la fanciulla intravista dall'ardente innamorato al Prado di Madrid non è la figlia ma soltanto la pupilla del Dottor Bartolo. Di questo medico barboglio stabilitosi a Siviglia da pochi giorni, Figaro è per l'appunto il faccendiere. Con l'aiuto di Figaro, il Conte potrà dunque riuscire a parlare con la ragazza. La quale, intanto, poiché il vecchio tutore è uscito or ora di casa, si mette, dietro le gelosie, ad ascoltare col piú vivo piacere la dichiarazione di amore che, sotto la forma di una serenata, le rivolge l'innamorato Lindoro. È questo il nome, sotto il quale il Conte vuol nascondere la sua personalità, desiderando essere amato per se stesso e non per le sue ricchezze e per il suo blasone. Seguendo i non disinteressati consigli dell'astuto barbiere egli si travestirà da soldato: e poiché in quel giorno arriva a Siviglia un reggimento, col comodo pretesto d'un biglietto d'alloggio, egli sarà senz'altro ospitato nella casa del Dottor Bartolo. Per maggior precauzione, il Conte si fingerà ubriaco, perché « d'un ch'è poco in sè, che dal vino casca, già, il tutor si fiderà ». Figaro, dopo aver dato il suo indirizzo al Conte, entra nella casa di Don Bartolo, mentre l'innamorato va a travestirsi da soldato.

Atto Secondo — Camera nella casa di Don Bartolo. Rosina freme dal desiderio di consegnare una lettera a Lindoro. Ella spera nell'aiuto di Figaro, il quale, a sua volta, cerca di far cadere il discorso sul vero oggetto della sua visita. Ma i due si ritirano perché entra in scena il Dottor Bartolo, seguito da Don Basilio, maestro di musica della Rosina. Questo ipocrita, per favorire il piano del Dottor Bartolo — che è di sposare Rosina, non piú tardi dell'indomani — e per mettere in cattiva luce il Conte d'Almaviva, si prende l'incarico di spargere sul pericoloso concorrente una qualche ingegnosa calunnia. E mentre Don Basilio e Don Bartolo vanno a preparare il contratto di nozze, Figaro e Rosina rientrano in scena per riprendere l'interrotto colloquio. Rosina, informata da Figaro circa i progetti matrimoniali del vecchio tutore, non manca di chiedere e ottenere ragguagli intorno a Lindoro. Allo scopo di fare incontrare i due innamorati, Figaro consiglia alla ragazza di scrivere un biglietto a Lindoro. Ma il biglietto era già bell'e scritto! Poco piú tardi lo stesso Don Bartolo s'accorge che le dita della pupilla sono sporche d'inchiostro e che dallo scrittoio manca un foglio. In questo momento s'ode picchiare all'uscio. Berta, la vecchia fantesca di Bartolo va ad aprire: ed ecco entrare il Conte, travestito da soldato di cavalleria. Fingendosi ubriaco, egli esibisce il biglietto d'alloggio, mentre Bartolo, mostra un foglio d'esonazione. Malgrado le resistenze di Bartolo, il finto ubriaco si mostra piú che mai deciso a rimanere in quella casa. Cogliendo il momento in cui Bartolo lo osserva



Caricatura di Rossini
(E. Carjat)

meno attentamente, egli lascia cadere un biglietto e Rosina s'affretta a farvi cadere sopra il fazzoletto. Ma Bartolo s'è accorto di tutto o vorrebbe prendere il foglio. Il Conte previene il gesto di Don Bartolo e consegna fazzoletto e biglietto nelle mani di Rosina. La quale riesce, non vista, a cambiare la lettera con una lista di bucato. Don Bartolo rimane di stucco allorché, in possesso del foglio, s'avvede d'aver preso abbaglio. Rosina, atteggiandosi a vittima, piange e s'adira. Il Conte, le fa da paladino e minaccia Don Bartolo con la sciabola sguainata. Tutti gridano, invocando aiuto. Figaro viene ad annunziare che il baccano ha fatto radunare mezza città sulla piazza. I gendarmi, preceduti da un ufficiale, irrompono nella casa di Don Bartolo, per trarre in arresto il soldato ubriaco. Ma il Conte, con un gesto autorevole e con l'esibizione di un foglio, fa uscire i soldati. Bartolo, impietrito dallo stupore, diventa l'oggetto della generale ilarità.

Atto Terzo - Scena I — Camera ad uso studio, in casa di Don Bartolo. Questi, che non riesce a veder chiaro nella faccenda del soldato ubriaco, suppone trattarsi di qualcuno mandato dal Conte d'Almaviva per esplorare il cuore di Rosina. Picchiano all'uscio: ed ecco entrare il Conte travestito da maestro di musica. Con profondissimi inchini e con iterati auguri di pace e gioia, il Conte dice di chiamarsi Don Alonso, di essere allievo di Don Basilio e di essere venuto per incarico di quest'ultimo, alquanto ammalato, per dar lezione a Rosina. Don Bartolo da prima non vuol saperne ma poi finisce per chiamare egli stesso la sua pupilla, poiché il presunto Don Alonso gli ha mostrato un biglietto di Rosina diretto al Conte d'Almaviva e gli dichiara che se ne servirà per far credere alla ragazza che il Conte ha ricevuto quel messaggio d'amore da un'altra donna. Rosina entra nella camera riconosce subito il conte, ma fa finta di nulla e incomincia a cantare. Durante la lezione entra Figaro per fare la barba a Don Bartolo. Questi non ne ha voglia: ma poi finisce per consegnare a Figaro le chiavi degli armadi dove si trova la biancheria. Figaro ne approfitta per sottrarre dalle chiavi quella che serve ad aprire le gelosie delle finestre: e ciò allo scopo di favorire la progettata fuga dei due innamorati. L'entrata di Don Basilio minaccia di complicare la faccenda. Ma il Conte non si perde d'animo. Mediante una borsa di denaro e l'aiuto di Figaro riesce a persuadere Don Basilio di andarsene a letto per curarsi la scarlattina. Passato il pericolo, Figaro fa la barba a Don Bartolo, non senza proteggere furbamente con la sua persona i due innamorati che prendono gli accordi per la fuga. Bartolo tuttavia, riesce a scoprire l'imbroglio del biglietto e del travestimento. Egli s'adira e discaccia tutti dalla camera. Ora anch'egli esce per andare da Don Basilio e cercare di sapere qualcosa. La scena si chiude con un comico monologo della serva di casa, vecchia zitella, da tutti disprezzata.

Scena II — Don Basilio fa nascere a Don Bartolo il sospetto che Don Alonso, altri non sia che lo stesso Conte d'Almaviva. Il vecchio dottore, deciso a sposare Rosina, manda Don Basilio dal notaio; poi, approfittando del biglietto, datogli dal Conte, lo esibisce a Rosina, facendole credere che Don Alonso e Figaro la vogliono consegnare al Conte d'Almaviva. Rosina — non sapendo che questi non è altri che il suo Lin-

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

MELODRAMMA GIOSO IN DUE ATTI

DI
CESARE STERBINI

MUSICA DI

GIOACCHINO ROSSINI

Milano, 14 Febr. 1816.
 Si permette a rappresentarsi,
 sia in teatro che in altro luogo,
 una volta la settimana, alle ore
 8, il Barbiere di Siviglia,
 di Gioacchino Rossini.
 V. Valeriani
 MILANO
 AL TEATRO DI FRANCESCO LUCCA

doro — cade nel tranello, accetta di sposare il tutore svelandogli il piano della fuga. Don Bartolo andrà a chiamare la forza e farà arrestare il Conte e Figaro come due ladri. Mentre fuori lampeggia e tuona, entrano dalla finestra il Conte e Figaro. Rosina respinge l'abbraccio dell'innamorato: ma poi ogni equivoco è chiarito perché il Conte finisce per dichiarare che Lindoro e il Conte d'Almaviva non sono che una stessa persona. Rosina, al colmo della gioia, sta per uscire dalla finestra insieme al Conte e a Figaro. Ma la scala che serviva a scendere nella strada è stata tolta. Figaro non si perde d'animo. Poiché Don Basilio introduce nella stanza il notaio, ne approfitta per fare stendere il contratto di nozze fra il Conte e Rosina. Entra Don Basilio con un ufficiale e uomini d'arme. Il Conte si fa riconoscere, denunciando il suo vero nome. Don Bartolo rimane di stucco quando apprende che la sua pupilla Rosina è già sposa del Conte d'Almaviva. Lo sdegno del vecchio avaro viene addolcito soltanto quando il Conte gli fa dono della dote di Rosina. Quanto a Figaro, avendo egli ormai esaurito il suo compito, si limita a spegnere la lanterna per avvolgere nell'ombra propizia i due sposi felici.

IN QUESTO TEATRO
 IL 20 FEBBRAIO 1816
 FU PER LA PRIMA VOLTA RAPPRESENTATO
 IL BARBIERE DI SIVIGLIA
 GLORIA IMMORTALE
 AL GENIO TITANICO E ITALIANISSIMO
 DI GIOACCHINO ROSSINI

Lapide posta al Teatro Argentina di Roma

Discografia di Mattia Battistini

(dalla ricostruzione tecnica per la EMI Records Ltd. 1986)

L'autore di questo attento lavoro Keith Hardwick, scrive di Battistini: « Ho ascoltato la prima volta la voce di Battistini quando avevo quindici anni e fui subito colpito dal suo bel timbro, dal suo modo di cantare apparentemente senza sforzo e dall'eleganza del suo stile, doti evidenti anche per un orecchio inesperti come era allora il mio ».

Mozart: Finch' han del vino
(Don Giovanni) - 1902

Wagner: Forier di morte... O tu bell'astro
(Tannhäuser) - *piano* - 1902

Tchaikovsky: Se dell'imen la dolce cura
(Eugen Onegin) - *with piano* - 1902

Mozart: Deh, vieni alla finestra
(Don Giovanni) - *with piano* - 1902

Alvarez: La Mantilla
with piano/Spanish - 1902

Denza: Occhi di fata
with piano - 1902

Tosti: Ancora
with piano - 1902

Rubinstein: Deh, non plorar
(Nero) - *with piano* - 1902

Rossini: Largo al factotum
(Il barbiere di Siviglia)
with piano - 1902

Gounod: Dio possente, Dio d'amor
(Faust) - *with piano* - 1902

Donizetti: In questo suolo... Ah, l'alto ardor
con **Tilde Carotini**
(La Favorita)
mezzo-soprano/piano - 1902

Cocchi: Or limpida m'appare
(Per la patria)
with orchestra/Carlo Sabajno
12.11.1906

Verdi: O dei verd'anni miei
(Ernani, Act 3)
with orchestra/Carlo Sabajno
Nov. 1906

Verdi: Da quel di che t'ho veduta
con **Emilia Corsi**
(Ernani)
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
Nov. 1906

Verdi: Alla vita che t'arride
(Un ballo in maschera)
orchestra/Carlo Sabajno - Nov. 1906

Verdi: Lo vedremo, o veglio audace
(Ernani)
con **Aristodemo Sillich**
bass/orchestra/Carlo Sabajno
Nov. 1906

Verdi: Vieni meco, sol di rose
(Ernani)
con **Emilia Corsi**

soprano/(La Scala)
coro/*orchestra/Carlo Sabajno*
Nov. 1906

Verdi: O sommo Carlo
(Ernani)
con **Emilia Corsi**

soprano
Luigi Colazza
tenore
Aristodemo Sillich
bass
(La Scala)/orchestra/Carlo Sabajno
Nov. 1906

Mozart: Alfin siam liberati...
Là ci darem la mano
(Don Giovanni)
con **Emilia Corsi**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
Nov. 1906

Flotow: Povero Lionello... Il mio Lionel
orchestra/Carlo Sabajno - Nov. 1906

Donizetti: A tanto amor
(La favorita)
orchestra/Carlo Sabajno - Nov. 1906

Donizetti: O Lisbona
(Don Sebastiano)
orchestra/Carlo Sabajno - Nov. 1906

Verdi: Eri tu, che macchiavi
(Un ballo in maschera)
orchestra/Carlo Sabajno - Nov. 1906

Berlioz: Su queste rose
(La Damnation de Faust)
orchestra/Carlo Sabajno - Nov. 1906

Hérold: Perché tremar?
(Zampa)
orchestra/Carlo Sabajno - Nov. 1906

Leoncavallo: Si può?...
Un nido di memorie
(I Pagliacci)
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1911

Massenet: Avrei sul mio petto...
Ma come dopo il nembo
(Werther)
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1911

Massenet: Ah! tutto il cor è qui!...
Ah, non mi ridestar
(Werther)
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1911

Thomas: Come il romito fior
Gounod: Le Soir
(Hamlet)
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1911

Tosti: Amour, amour
piano/Carlo Sabajno - 2.6.1911

Puccini: Tre sbirri, una carrozza
(Te Deum)
(Tosca)
orchestra/Carlo Sabajno - 3.6.1911

Thomas: O vin, discaccia la tristezza
(Hamlet)
orchestra/Carlo Sabajno - 3.6.1911

Massenet: D'acqua aspergimi
(Thaïs)
con **Ebe Boccolini**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
3.6.1911

Wagner: Allor che tu coll'estro
(Tannhäuser)
orchestra/Carlo Sabajno - 3.6.1911

Gounod: O santa medaglia...
Dio possente, Dio d'amor
(Faust)
orchestra/Carlo Sabajno - 3.6.1911

Bellini: Ah per sempre io ti perdei
(I puritani)
orchestra/Carlo Sabajno - 3.6.1911

Massenet: D'acqua aspergimi
(Thaïs)
con **Attilia Janni soprano/**
orchestra/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Donizetti: Son cifre di Riccardo...
Bella e di sol vestita
(Maria di Rohan)
orchestra/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Bellini: Bel sogno beato
(I puritani)
orchestra/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Verdi: Mio figlio! o quanto soffri...
Di Provenza...
(La Traviata)
orchestra/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Wagner: Nel rimirar quest'adunanza
(Tannhäuser)
orchestra/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Wagner: Forier di morte... O tu bell'astro
(Tannhäuser)
orchestra/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Denza: Culto
piano/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Tosti: Ideale
piano/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Quaranta: O ma charmante
piano/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Rotoli: Mia sposa sarà la mia bandiera
piano/Carlo Sabajno - 6.6.1911

Tosti: La serenata
piano/Carlo Sabajno - 7.6.1911

Rotoli: La gondola nera
piano/Carlo Sabajno - 7.6.1911

Tosti: Non m'ama piú
piano/Carlo Sabajno - 7.6.1911

Meyerbeer: Figlia di regi...
Quando amor m'accende
(L'Africaine)
orchestra/Carlo Sabajno - 25.5.1912

Meyerbeer: Averla tanto amata
(L'Africaine)
orchestra/Carlo Sabajno - 25.5.1912

Donizetti: Ambo nati in questa valle
(Linda di Chamounix)
orchestra/Carlo Sabajno - 25.5.1912

Nouguès: Errar sull'ampio mar
(Quo vadis?)
orchestra/Carlo Sabajno - 27.5.1912

Nouguès: O Febea (Invocazione)
(Quo vadis?)
orchestra/Carlo Sabajno - 27.5.1912

Donizetti: Cruda funesta smania
(Lucia di Lammermoon)
orchestra/Carlo Sabajno - 27.5.1912

Leoncavallo: Decidi il mio destin...
E allor perché?
(I Pagliacci)
con **Maria Mokrzycka**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
28.5.1912

Verdi: O mia Gilda
con **Maria Mokrzycka**
(Rigoletto)
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
28.5.1912

Donizetti: Un buon servo del visconte
(Linda di Chamounix)
con **Maria Mokrzycka**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
28.5.1912

Verdi: Madamigella Valery?...
Pura siccome un angelo
(La Traviata)
con **Maria Mokrzycka**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
28.5.1912

Rossini: Ti benedico, figlio mio...
Resta immobile
(Guillaume Tell)
orchestra/Carlo Sabajno - 29.5.1912

Nouguès: Amici, l'ora attesa è questa
(Quo vadis?)
orchestra/Carlo Sabajno - 29.5.1912

Verdi: E qual certezza sognate...
Era la notte
(Otello)
orchestra/Carlo Sabajno - 29.5.1912

Shubert: Delizia
(Trauerwalzer, No. 2, D 365)
piano/Carlo Sabajno - 2.6.1911

Massenet: Vision fuggitiva
(Hérodiade)
piano/Carlo Sabajno - 29.5.1912

Verdi: Perfidi, all'Anglo contro...
Pietà, rispetto e amore
(Macheth)
piano/Carlo Sabajno - 29.5.1912

Rubinstein: Imen! Imen! (Epitalamio)
(Nero)
piano/Carlo Sabajno - 29.5.1912

Denza: Occhi di fata
piano/Carlo Sabajno - 29.5.1912

Mozart: Deh, vieni alla finestra
(Don Giovanni)
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1912

Donizetti: Vien, Leonora...
Dei nemici tuoi
(La favorita)
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1912

Tosti: Malia
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1912

Verdi: Felice ancor io son...
Per me giunto
(Don Carlos)
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1912

Verdi: O Carlo, ascolta
(Don Carlos)
orchestra/Carlo Sabajno - 2.6.1912

Verdi: Ve'se di notte
(Un ballo in maschera)
con **Elvira Barbieri**
soprano
Vincenzo Bettoni
bass/orchestra/Carlo Sabajno
3.6.1913

Verdi: Uscite!...
Vedi come il buon vegliardo
(Ernani)
con **Elvira Barbieri**
soprano
Giuseppe Tommasini
tenore
Vincenzo Bettoni
bass/orchestra/Carlo Sabajno
3.6.1913

Verdi: Qual voce!... Mira d'acerbe
lagrime... Conte? Ne cessi... Vivrà,
contende il giudilo
(Il trovatore)
con **Elvira Barbieri**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
3.6.1913

Gounod: Per di qua...
Non val (Morte di Valentino)
(Faust)
con **Elvira Barbieri**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
3.6.1913

Alvarez: La mantilla
orchestra/Carlo Sabajno - 21.5.1921

Massenet: Le barbare tribú... O casto fior
(Le roi de Lahore)
orchestra/Carlo Sabajno - 21.5.1921

Carissimi: Vittoria, vittoria mio core!
piano/Carlo Sabajno - 21-5-1921

**Marchetti: Io scacciato...
A miei rivali cedere**
(Ruy Blas)
orchestra/Carlo Sabajno - 22.5.1921

**Verdi: Felice ancor io son...
Per me giunto**
(Don Carlos)
orchestra/Carlo Sabajno - 22.5.1921

Wagner: Forier di morte... O tu bell'astro
(Tannhäuser)
orchestra/Carlo Sabajno - 23.5.1921

Verdi: O sommo Carlo
(Ernani)
con **Giuseppe Taccani**
tenore
Jannina de Witt
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
23.5.1921

**Verdi: No, vecchio, t'inganni...
Si, vendetta**
(Rigoletto)
con **Lulu Hayes**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
23.5.1921

Ponchielli: Così mantieni il patto
(La Gioconda)
Jannina de Witt
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
23.5.1921

Donizetti: Voce fatal di morte
(Maria di Rohan)
orchestra/Carlo Sabajno - 24.5.1921

Donizetti: Vien, Leonora, a piedi tuoi
(La favorita)
orchestra/Carlo Sabajno - 24.5.1921

**Donizetti: Egli ancora non giunge...
Ah, non avea piú lagrime**
(Maria di Rudenz)
orchestra/Carlo Sabajno - 26.5.1921

**Verdi: E la fè che giurai...
Urna fatale... Egli è salvo**
(La forza del destino)
orchestra/Carlo Sabajno
22.2.1924 & 24.5.1921

Verdi: Alla vita che t'arride
(Un ballo in maschera)
orchestra/Carlo Sabajno - 23.2.1924

Donizetti: A tanto amor
(La Favorita)
orchestra/Carlo Sabajno - 23.2.1924

**Verdi: Non è su lei...
Eri tu che macchiavi**
(Un ballo in maschera)
orchestra/Carlo Sabajno - 24.2.1924

Verdi: O Carlo, ascolta
(Don Carlos)
orchestra/Carlo Sabajno - 24.2.1924

Mozart: Non piú andrai
(Le nozze di Figaro)
orchestra/Carlo Sabajno

Gluck: O del mio dolce ardor
(Paride ed Elena)
orchestra/Carlo Sabajno - 25-2-1924

Denza: Si vous l'aviez compris
con *violin, cello & piano* - 25.2.1924

**Gomes: Ola dunque...
Senza tetto, senza cuna**
orchestra/Carlo Sabajno - 26.2.1924

Mozarth: Deh, vieni alla finestra
(Don Giovanni)
orchestra/Carlo Sabajno - 26.2.1924

Alvarez: La Partida
piano/Carlo Sabajno - 26.2.1924

Tosti: Ideale
piano - c. 1920

Giordani: Caro mio ben
piano - c. 1920

Verdi: Lo vedremo, o veglio audace
(Ernani)
con **Aristodemo Sillich**
bass/orchestra/Carlo Sabajno
Nov. 1906

Massenet: D'acqua aspergimi
(Thaïs)
con **Attilia Janni**
soprano/orchestra/Carlo Sabajno
6.6.1911

Tosti: Non m'ama piú
piano/Carlo Sabajno - 7.6.1911

Rotoli: Mia sposa sarà la mia bandiera
piano/Carlo Sabajno - 7.6.1911

Verdi: Ve' se di notte
(Un ballo in maschera)
con **Elvira Barbieri**
soprano
Vincenzo Bettoni
bass/chorus/orchestra/Carlo Sabajno
3.6.1913

Verdi: E lal fè che giurai... Urna fatale
(La forza del destino)
orchestra/Carlo Sabajno - 24.5.1921

Donizetti: Voce fatal di morte
(Maria di Rohan)
orchestra/Carlo Sabajno - 26.5.1921

Donizetti: Vien, Leonora, a piedi tuoi
(La favorita)
orchestra/Carlo Sabajno - 26.5.1921

EDIZIONI DISCOGRAFICHE DELLE OPERE PRODOTTE DALL'ASSOCIAZIONE «MATTIA BATTISTINI»

IL CORSARO (Atto III)

di Giuseppe Verdi
Marco Bianchi - Silvana Ferraro - Gloria Guida Borrelli
Roberto Ferrari Acciaioli

RIGOLETTO

di Giuseppe Verdi
Adriano Moroni - Giuseppe Morino - Marina Bolgan - Stefano Romagnoli

UN BALLO IN MASCHERA

di Giuseppe Verdi
Bruno Beccaria - Donatella Saccardi - Barry Anderson
Denia Mazzola - Elisabetta Fiorillo

ERNANI

di Giuseppe Verdi
Miro Solman - Donatella Saccardi - Barry Anderson
Carlo Striuli

IL TROVATORE

di Giuseppe Verdi
Ivano Costantino - Silvia Mosca - Paola Romanò
Michele Porcelli - Carlo Striuli

I RANTZAU (Pagine scelte)

di Pietro Mascagni
Bruno Beccaria - Emanuela Salucci

LA FORZA DEL DESTINO

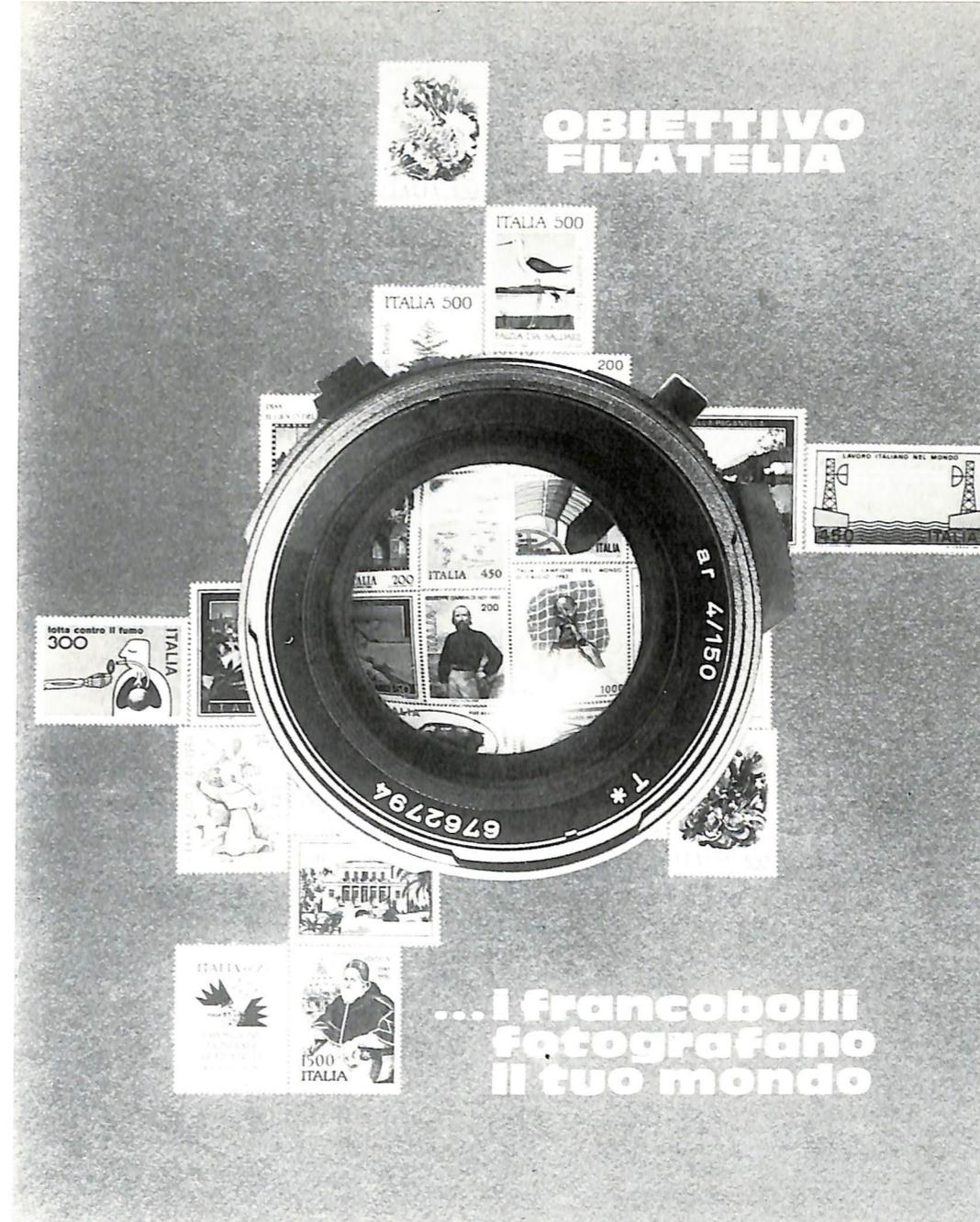
di Giuseppe Verdi
Antonio Marcenò - Maria Prospero - Marzio Giossi
Roberto Titta - Francesco De Leo - Cristina Giorgetti

AIDA

di Giuseppe Verdi
Emilia Bertoncetto - Antonio Marcenò - Gisella Pasino
Alberto Mastromarino - Danilo Rigosa - Davide Ruberti - Maria Pia Jonata

Direttore d'orchestra **Maurizio Rinaldi**

EDIZIONI TIMA CLUB



Ti piacciono i francobolli? Diventa collezionista!

**Per informazioni rivolgiti a: Amministrazione P.T.
Direzione Centrale Servizi Postali
Viale Europa, 175 00100 Roma Eur**

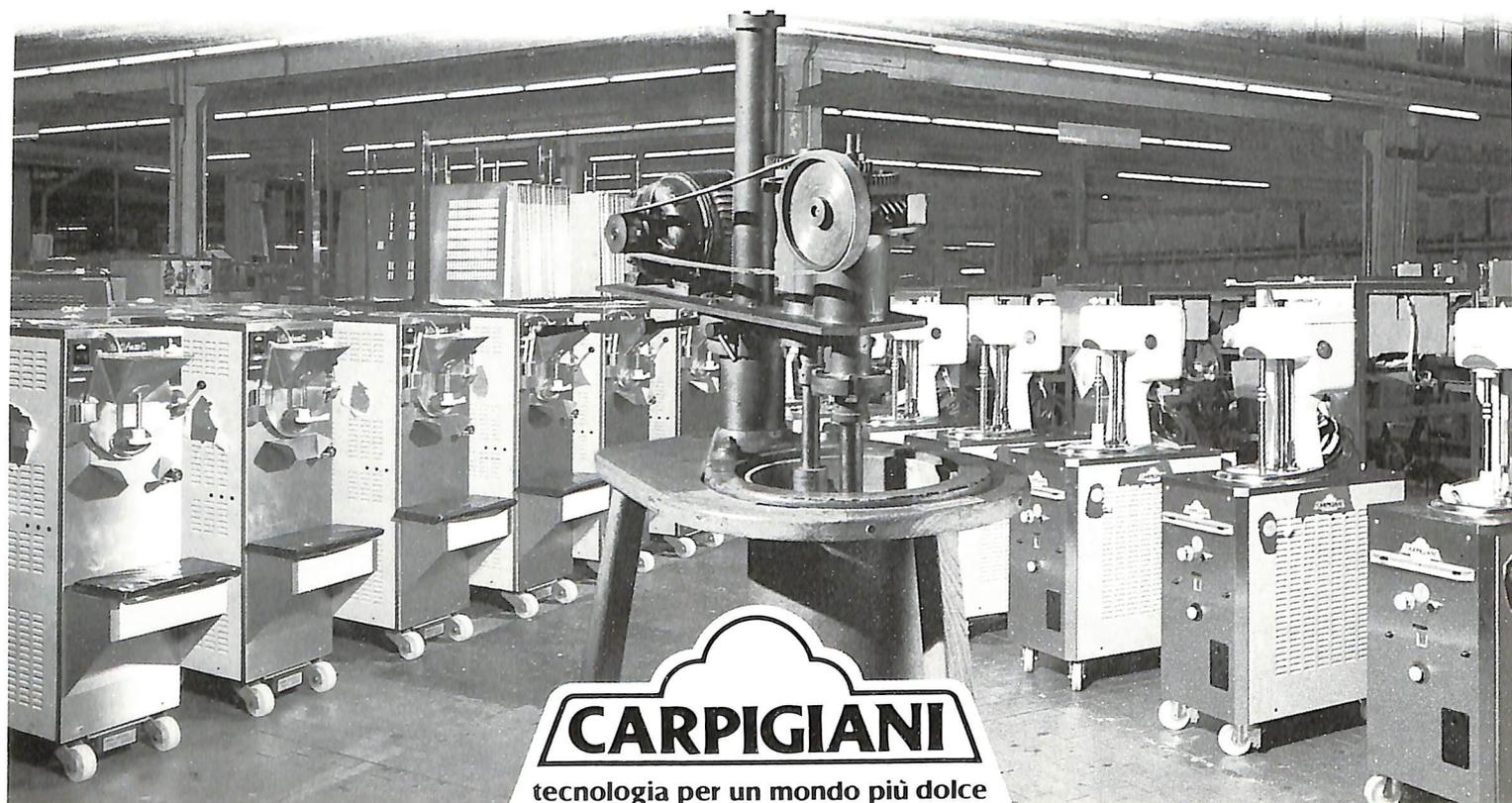
La validità di un'idea e la sua attualità economica e sociale

Nel 1944 i fratelli Bruto e Poerio Carpigiani, progettavano e mettevano a punto la prima macchina Carpigiani per produrre il gelato: l'AUTOGELATIERA.

Quell'idea, sviluppata ed aggiornata nel tempo, costituisce l'inizio di uno dei capitoli, tuttora aperti ed in continuo divenire, fra i più significativi della realtà di Bologna.

Infatti oggi la CARPIGIANI BRUTO S.p.A., nata a seguito di quell'idea, è una società la cui immagine è mondialmente nota e la cui produzione è riconosciuta essere all'avanguardia nello specifico settore.

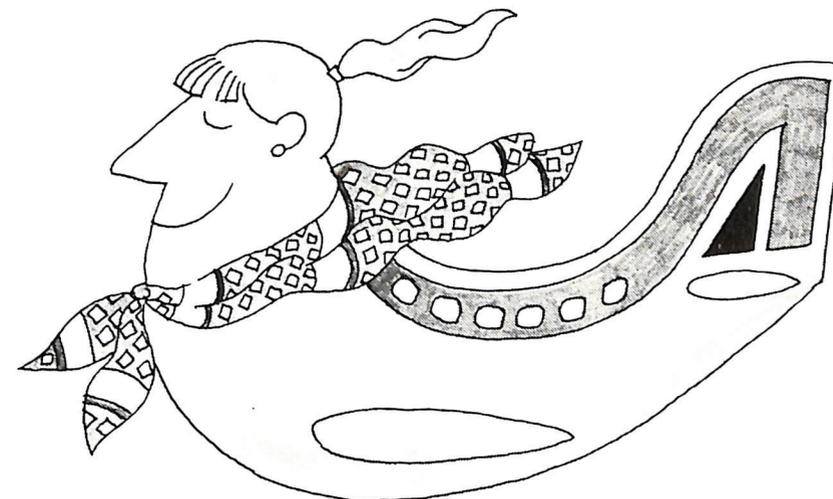
300 dipendenti, un complesso produttivo su un'area di 40.000 metri quadrati coperti, un patrimonio ineguagliato di brevetti, un livello tecnologico e organizzativo di eccellenza, una articolata e completa gamma di macchine per gelato artigianale sono i risultati concreti dello sviluppo dell'idea originale che, in poco più di quaranta anni, ha permesso di iniziare ed affermare una delle aziende più dinamiche e di successo nel panorama economico e sociale della città di Bologna.



CARPIGIANI
tecnologia per un mondo più dolce

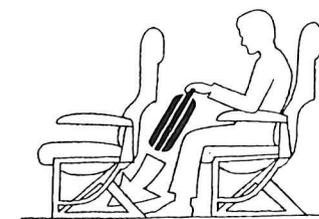
Carpigiani produce macchine per gelato e trattamento miscele, pastorizzatori, macchine per crema, montapanna, macchine per bevande calde e fredde, per shake e granite

La boutique made in Alitalia



L'Alitalia ha rinnovato per l'Europa la sua flotta DC9 30

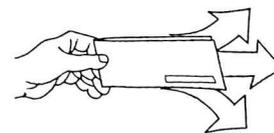
potenziandola con i Super 80. Le nuove poltrone a "misura d'uomo" realizzate in Italia su progetto Alitalia offrono al passeggero più spazio e una posizione più comoda. La valigia si colloca agevolmente sotto il sedile. I colori e l'eleganza dell'interno, firmati da Trussardi, rappresentano il meglio del design italiano.



Alitalia

La cucina rinnovata serve a bordo un pasto con i tipici gusti italiani.

La boutique di bordo offre a prezzi "duty free" prodotti esclusivi dei maggiori stilisti italiani. Infine la carta d'imbarco multipla, con una



sola operazione, elimina le formalità nelle coincidenze. Queste innovazioni sono per tutti i passeggeri Alitalia, sia per l'uomo d'affari nella classe Eurobusiness, che per il turista nell'Eurotourist.



I tessuti sono stati forniti dalla ditta

O.B. ■ **TESSUTI**

VIA GALCIANESE, 56 - PRATO
TEL. 37135/604514
FAX 604514

dal 1808
RICORDI
vuol dire
musica

Negozi in Italia

Bari, via Sparano 18
Bologna, via Ugo Bassi 1/2
Brescia, corso Zanardelli 30
Catania, via Etnea 211
Firenze, via Calzaiuoli 105/R
Genova, via Fieschi 20/R
Milano, via Berchet 2,
via Montenapoleone 2, corso Buenos Aires 40
Napoli, galleria Umberto I, 88
Padova, piazza Garibaldi 1
Palermo, via Ruggero Settimo
Roma, via C. Battisti 120,
piazza Indipendenza 24/26, via del Corso 506
Torino, via Lagrange 35/B
Treviso, via Collalto 3
Trieste, via S. Lazzaro 12
Varese, corso Aldo Moro 15
Verona, via Mazzini 70/B

DM

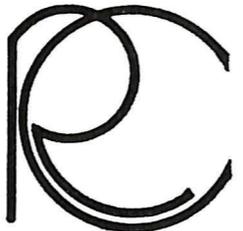
Pellicceria
DARIO MODENA

Via Dell'Orso, 80
00186 Roma
Telefono 6548919

**al tuo servizio dove vivi
e lavori**



**CASSA
DI RISPARMIO
DI RIETI**


ROBERTO CAPUCCI

Via Gregoriana, 56
00197 Roma
Tel. 6792368/02

In copertina: GIOACCHINO ROSSINI - GAETANO DONIZETTI - GIUSEPPE VERDI - GIACOMO PUCCINI
MATTIA BATTISTINI



**ASS. CULTURALE MUSICALE LIRICA
MATTIA BATTISTINI**

☎ 06/3273821
Direzione artistica - Via Roccaporena, 64 - 00191 Roma

Programma a cura di: **GIULIANA POGGIANI**

LONDRA,
ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA
FESTIVAL DI GLYNDEBOURNE



Legal &
General

ROMA,
MUSICA EN PLEIN AIR

LEGAL & GENERAL
RAPPRESENTANZA GENERALE PER L'ITALIA:
S.R.A. 00198 ROMA VIA DONIZETTI, 1
TELEFONO: 866815 ~ 867108 ~ 867812

la tradizione continua...

