

# GIUSEPPE VERDI

## FALSTAFF

### L'ultima opera di Verdi

Il 5 febbraio 1887 ebbe luogo alla Scala di Milano la prima rappresentazione assoluta di un'opera che tutto il mondo musicale aveva atteso con trepidazione e tensione grandissima: dopo circa sedici anni di silenzio Giuseppe Verdi, il "gran vegliardo" dell'opera italiana si ripresentava al pubblico con *Otello* composto insieme all'amico e librettista Arrigo Boito sulla base della omonima tragedia di Shakespeare.

In questa nuova opera si compiva pienamente quanto Verdi aveva più volte cercato di realizzare a cominciare dal 1847 con *Macbeth*: esprimere e quasi spiegare in linguaggio musicale, in tutta la sua ricchezza di caratteri e di esperienze, in tutta la sua pienezza il mondo del più grande drammaturgo della letteratura mondiale.

*Otello* ebbe un successo trionfale; incoraggiato da ciò, Boito provò con prudenza e diplomazia, già qualche mese dopo la prima rappresentazione, ad infervorare Verdi all'idea di una nuova opera da realizzare insieme.

Nel settembre del 1887 egli fece visita al compositore che si trovava a Sant'Agata, ma non riuscì a rimuovere le perplessità di Verdi riguardo alla propria età avanzata.

Così Boito lasciò passare un po' di tempo prima di inviare al compositore, nel giugno 1889, l'abbozzo di un libretto per un'opera comica tratta da *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare.

L'esca era stata scelta bene, poiché in Verdi era più o meno consapevolmente vivo il desiderio di cimentare la sua arte, che si era esclusivamente dedicata alla rappresentazione approfondita di destini tragici e passioni sconvolgenti, nella raffigurazione del comico.

Era questo un aspetto del linguaggio teatrale che Verdi dopo il clamoroso insuccesso della sua seconda opera *Un giorno di regno* (1840) aveva evitato.

Nessun'altra figura comica di Shakespeare poteva avvicinare il Maestro

più di Falstaff, nel quale il comico e il tragico si fondono in maniera unica.

Effettivamente la proposta di Boito fece subito presa su Verdi; una breve ed intensa corrispondenza, oltre a favorire l'accordo su determinati problemi del libretto, servì a Boito anche per dissipare i reiterati dubbi del compositore che temeva di non avere le forze sufficienti per compiere l'opera.

## STRALCIO DELLO SPARTITO

111. Salmo per Falstaff



112. Sonetto di Fenton



113. Canto delle fate (Nannetta)



114. Minuetto



115. Tema degli archi (passaggio nel mondo delle fate)



116. Fuga finale



Con mirabile sensibilità psicologica il librettista sapeva ogni volta addurre proprio quegli argomenti che il "gran vegliardo" desiderava ascoltare, poiché lo rafforzavano nelle sue più segrete aspirazioni.

Così ad esempio Boito scriveva a Verdi il 9 luglio 1889: "C'è un solo modo di finir meglio che coll' *Otello* ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*. Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano finire con uno scoppio immenso d'ilarità! C'è da far strabiliare!". Questa lettera ebbe ragione delle ultime resistenze del Maestro. Questi rispose il giorno successivo in maniera concisa e risoluta: "Caro Boito, Amen; e così sia!..... Non pensiamo pel momento agli ostacoli, all'età, alle malattie!"

Al tempo stesso egli richiese fermamente che questo progetto rimanesse ancora avvolto nel più stretto riserbo; ciò per evitare l'importuna curiosità del pubblico.

Boito dette inizio subito alla stesura del libretto. Verdi attendeva con impazienza, e nei primi giorni di marzo del 1890 il libretto si trovava finalmente nelle mani del compositore. Già il 17 marzo Verdi comunicava a Boito di aver terminato il primo atto. Ma poi la composizione procedette a rilento, soprattutto in seguito alle tristi notizie della scomparsa dei suoi amici intimi.

Accenti di profondo pessimismo, osservazioni dolorose sull'inutilità di ogni attività umana risuonano nelle lettere di questo periodo, e si può comprendere bene come in una disposizione d'animo così depressa la nuova opera progredisse solo di poco.

Verdi reagiva poi irritato a tutte le domande curiose riguardanti la composizione; dichiarava di continuo e con energia che scriveva quest'opera solo per proprio divertimento, che non voleva esporsi ad alcuna sollecitazione dall'esterno e non pensava in alcun modo già da allora ad una rappresentazione.

Così passò non solo il 1891, ma anche buona parte dell'anno successivo prima che l'editore Ricordi nell'autunno del 1892 potesse ricevere la partitura di *Falstaff*. Verdi sapeva bene che questa sarebbe stata la sua ultima opera: "Tutto è finito! Va, va, vecchio John..... Cammina per la tua via, finché tu puoi..... Va, va..... Addio!!!".

Ancora una volta Ricordi concesse al Teatro alla Scala di Milano il diritto della prima rappresentazione dell'opera. Ai primi di gennaio del 1893 cominciarono le prove, alle quali il Maestro quasi ottuagenario prese parte con il consueto intenso impegno.

Il 9 febbraio 1893 *Falstaff* fu rappresentato per la prima volta. Come già per *Otello*, anche ora erano affluiti a Milano critici ed entusiasti da tutto il mondo per ascoltare quella composizione con cui il più grande Maestro dell'opera italiana del secolo XIX concludeva definitivamente ed irrevocabilmente la sua straordinaria attività.

## FOTO DI SCENA



Il posto eminente che il *Falstaff* verdiano occupa nella storia dell'opera non deriva esclusivamente dalla sua musica ineguagliabile, ma anche in misura significativa dal libretto di Arrigo Boito. Questi ha saputo trasformare magistralmente la commedia di Shakespeare in un libretto, senza sacrificare le dimensioni shakespeariane dell'argomento.

Al centro dell'opera sta il grasso cavaliere, la cui immagine si arricchisce ed approfondisce di quei tratti che Boito rilevò dal dramma *Enrico IV*, sempre di Shakespeare.

Di qui Boito ricevette ad esempio l'impulso per la "canzone del paggio"

("Quand'ero paggio del Duca di Norfolk"), come per il monologo di Falstaff sull'onore. Sir John Falstaff non è affatto una figura solamente comica; non è solo il cavaliere decaduto del declinante Medioevo che, ridottosi ormai a vivente anacronismo, tenta di condurre un'esistenza parassitaria a carico dei borghesi inglesi arricchiti, ma è anche un filosofo dalla tragica saggezza, che è consapevole delle dubbiezze della vita, dell'onore e delle nozioni etiche convenzionali, e che alla fine con ironia superiore e filosofia sorridente ravvisa nella follia una prerogativa universale: "Tutto nel mondo è burla, l'uom è nato burlone, nel suo cervello ciurla sempre la sua ragione".

È soprattutto nella condizione dell'ambivalenza di tragico e comico, dei limiti fluttuanti di queste due forme del genere drammatico che l'anziano Verdi si avvicinò a Shakespeare.

Il suo cammino per acquisire tali cognizioni era stato duro e difficile, e quasi identico al suo cammino creativo quale artista. Fin dai primi tempi il genio drammatico di Shakespeare aveva costituito per Verdi l'ideale al quale si era orientata la sua attività compositiva e si erano formate le sue idee sull'opera d'arte teatrale.

Più che ogni altro modello nel genere del teatro musicale, Shakespeare gli mostrò sempre la via per giungere ad un'arte in grado di cogliere in profondità la realtà umana con tutto il suo intreccio di passioni.

Così il significato fondamentale che il dramma shakespeariano ebbe per la concezione verdiana del mondo e dell'arte non può dedursi dal numero relativamente esiguo di opere d'argomento shakespeariano che egli effettivamente compose, e cioè *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*, mentre non ebbe esito positivo il tentativo, protrattosi per anni, di compiere *Re Lear*. L'intera opera di Verdi, almeno a partire da *Rigoletto* (1851), ricevette assidui impulsi dalla profonda conoscenza dei drammi shakespeariani.

Verdi coronava ora con una commedia musicale la sua immensa produzione, che era stata espressione di una tragica visione del mondo, con tutte le sue vette e i suoi abissi.

## GIUSEPPE VERDI NEL GIARDINO DI SANT'AGATA



In questa commedia i tratti seri e gravi del vivere si sottendono ad un riso inesorabile, ma liberatorio ed irrefrenabile. Per esso tutti i problemi si dissolvono nel nulla. È il riso di un uomo che ha conosciuto le oscurità abissali dell'esistenza come pochi altri, e che ora fa udire contro e su di esse la sua risata.

L'eccezionalità di *Falstaff* è data dal fatto che la sua schiacciante serenità non è mai caratterizzata da un ottimismo piatto e spensierato, ma appare invece come il rovescio del tragico, con cui si lega indissolubilmente.

In questa ultima opera Verdi, il grande tragico del teatro musicale, volle far proprio un atteggiamento di ridente superiorità, che intende l'intera vita come una commedia e la risata come l'ultima risorsa del saggio.

Una visione siffatta fa da sfondo alle due ultime opere di Verdi, *Otello e Falstaff*, che sono strettamente legate tra loro.

La tragedia e la commedia della gelosia incarnano due possibilità estreme di interpretare artisticamente la realtà. In esse è racchiuso l'intero

mondo teatrale verdiano, un mondo di umanità che nella sua ricchezza è paragonabile soltanto a quello di Shakespeare.

Nelle due ultime opere Verdi ha corrisposto in via definitiva a quelle altissime esigenze che egli stesso aveva fatto valere per sé: riflette nel linguaggio musicale l'universalità dell'esperienza, del pensiero e del sentimento umano, in una maniera così schietta come aveva fatto Shakespeare nel linguaggio poetico.

La musica di *Falstaff* si distingue per ricchezza d'inventiva, brio e per un accento di giovanile freschezza, e al tempo stesso per una straordinaria maturità tecnica e maestria compositiva.

Da ogni battuta di questa partitura trapela l'immensa esperienza artistica di un compositore che per tutta una vita aveva vagliato le potenzialità teatrali del linguaggio musicale; ma d'altra parte *Falstaff* porta anche tutti i segni della novità assoluta, rappresentando nella produzione verdiana e quindi nella storia dell'opera comica italiana un inizio nuovo, quasi privo di premesse storiche.

È un caso unico e senza paragone nella storia della musica: la creazione di un nuovo stile non riusciva qui per un intervento di giovanile audacia, ma si poneva come il risultato di un'altissima maturità umana ed artistica, e per questo come una creazione di straordinaria compiutezza.

In *Falstaff* Verdi non si riallaccia - come sarebbe stato naturale per via del genere musicale - alla tradizione dell'opera buffa italiana che si era interrotta intorno alla metà dell'Ottocento, ma crea un tipo completamente nuovo di commedia musicale, che sarà esemplare per l'ulteriore sviluppo dell'opera comica italiana fino a *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini (1917).

La sua più importante caratteristica consiste nella straordinaria flessibilità con cui ritmo e condotta melodica della lingua sono tradotti in strutture musicali. È difficile trovare in *Falstaff* un'idea musicale che non sia stata creata immediatamente dalla parola: gli stessi motivi sviluppati nell'orchestra, per lo più assai pregnanti, sono tratti spesso da motivi vocali. Il "parlando" sciolto e flessuoso così caratteristico per lo stile di quest'opera non è mai irrigidito in una formula stereotipa, come accadeva spesso nella vecchia opera buffa, ma denota sempre una grandissima vivacità e variabilità, per intensificarsi poi in una linea cantabile ogni volta che la situazione lo richieda.

I passaggi da un tipo di canto nato immediatamente dalla parola ad un altro dal profilo espressivo e melodico più intenso e viceversa sono

## FOTO DI SCENA



talmente fluidi da non potersi enucleare sempre con precisione, anche ad un'analisi minuziosa.

*Falstaff* è un'opera d'insieme per eccellenza, qui le voci si rimandano l'un l'altra per ampi tratti e con elastica leggerezza motivi più o meno brevi. Un semplice esame della partitura ci consente di constatare la trasparenza e la scioltezza della trama vocale, per la cui caratterizzazione ci si può valere del principio compositivo dell'elaborazione motivico-tematica, coniato per la musica da camera del periodo classico.

Ed effettivamente l'elaborazione motivica estremamente sottile che predomina in ampie parti dell'opera può essere intesa come una trasposizione operistica di principi strutturali della musica strumentale. Si può notare inoltre l'intensificazione massima di tendenze che erano già in *nuce* nella tecnica dei pezzi d'insieme dell'opera buffa italiana del tardo Settecento e primo Ottocento.

Un ruolo importante e nuovo ha in *Falstaff* l'orchestra; questa non si limita a creare una base armonica o uno sfondo suggestivo per gli eventi scenici e per le voci dei cantanti, ma per così dire partecipa al "parlando" generale, commentando e facendo la caricatura, accompagnando l'azione con una assai incisiva capacità di raffigurazione gestuale.

Questa orchestra che sa così vivacemente sussurrare, sorridere, strepitare, e persino gesticolare in maniera divertita, viene per lo più trattata da Verdi con grandissima trasparenza, dove sono rilevati solisticamente soprattutto gli strumenti a fiato.

Per ampi tratti l'effetto è spiccatamente cameristico. Quali esempi del mirabile dispiegamento di sonorità di cui è così ricca la partitura, vanno ricordate le scene d'amore tra Nannetta e Fenton e la tragedia del quadro finale. Verdi era ben consapevole della particolarità della sua strumentazione e del carattere intimo dell'opera. In una lettera a Ricordi egli scriveva infatti: "Pure mi convinco sempre più che la vastità della Scala nuocerebbe all'effetto. Scrivendo *Falstaff* non ho pensato né a teatri, né a cantanti. Ho scritto per piacere mio e per conto mio, e credo che invece della Scala bisognerebbe rappresentarlo a Sant'Agata".

E in un'altra lettera Verdi rileva ancora: "Del *Falstaff* è impossibile farsi un'idea sul pianoforte! Bisogna udirlo. Io vi ho fatto un'orchestra leggerissima. Certi passi pianissimi non si possono eseguire sul pianoforte. Non fanno effetto alcuno".

La struttura musicale delle singole scene è estremamente varia. Come già in *Otello*, sembra che assuma una funzione importante una tecnica sottile

di costante trasformazione e modificazione di piccoli motivi, mentre reminiscenze e motivi conduttori hanno un significato poco rilevante, come sempre in Verdi.

I pochi "numeri chiusi" sono assai brevi, come ad esempio la "canzone del paggio" di Falstaff, che già in occasione della prima rappresentazione assoluta dell'opera fu accolta con ovazioni frenetiche, o come il suo racconto delle peregrinazioni notturne da taverna a taverna ("so che se, andiam, la notte") nel primo quadro.

Un'altra caratteristica di quest'opera è data infine dai cambiamenti di scena spesso recisi e subitanei. Soprattutto le scene d'amore del secondo atto sono fraposte con una repentinità che ricorda le tecniche cinematografiche del montaggio.

## FOTO DI SCENA



Un tratto essenziale di questa commedia musicale dell'anziano Verdi dai risvolti filosofici è dato dal fatto che non vi manca neanche un elemento di autoironia. Là dove tutto può divenire oggetto di "burla", anche quelle passioni umane che il Maestro per tutta una vita aveva evocato nella sua musica non possono rimanere intangibili; anch'esse perdono di gravità e di significato davanti alla saggezza della vecchiaia per cui ogni conflitto si relativizza.

È così senz'altro inteso ironicamente il passo in cui Alice, nel secondo quadro, dopo aver letto la lettera di Falstaff, si espande in un'ampia cantilena ("..... e il viso tuo su mè risplenderà") che ricorda lo stile verdiano del "periodo di mezzo", ma alla quale fanno qui replica le sonore risate delle altre comari.

E anche nel monologo di Ford del secondo atto la rappresentazione della gelosia tende chiaramente al parodistico.

Una certa relazione con questi tratti autoparodistici della partitura di *Falstaff* ha forse anche la grandiosa e tanto dibattuta fuga finale.

Nel suo tema, cui danno un'impronta buffonesca i salti della linea melodica, si esprime la quintessenza di quella filosofia della vita che è da Verdi affermata in *Falstaff*: "Tutto nel mondo è burla".

Il Maestro parlò ripetutamente nelle sue lettere di una "fuga buffa", senza però specificare in che cosa consisteva la sua comicità e perché egli la riteneva adatta a concludere *Falstaff*.

Ma è comunque evidente, soprattutto ad un ascolto dell'opera, che la fuga non si distacca dallo stile della composizione ma ne costituisce la prosecuzione per così dire ad un livello più alto, in una più rigorosa struttura d'arte.

Si potrebbe dire che in questa fuga conclusiva si concentri in un principio costruttivo ciò che è particolarmente caratteristico per la tecnica d'insieme di *Falstaff*: il gioco vivido e ingegnosamente intrecciato delle voci, la loro combinazione sempre nuova e diversa.

Solo la forma della fuga era atta a contenere in una struttura compatta quanto fino a quel punto si era dispiegato liberamente e secondo le esigenze dell'azione scenica.

Così non solo contenutisticamente ma anche formalmente Verdi traccia in questa fuga finale le linee conclusive della sua opera: l'abile trama delle sue voci costituisce il massimo emblema artistico di quella visione del mondo in una prospettiva di commedia, che nella sua ultima opera egli ha delineato in misura così eccelsa.

## FOTO DI SCENA



## LA TRAMA

*La vicenda si svolge a Windsor durante il regno di Enrico IV (1399-1413).*

### **ATTO I**

#### **Scena I**

*All' Osteria della Giarrettiera.*

Il dottor Cajus accusa Sir John Falstaff, un attempato e grasso cavaliere che vive di espedienti, di essere penetrato in casa sua, e accusa quindi i due uomini al servizio di lui, Bardolfo e Pistola, di averlo derubato.

Falstaff, senza scomporsi, ordina all'oste un'altra bottiglia di sherry, e si rifiuta di fare ammenda, mentre Bardolfo e Pistola smentiscono ogni accusa. Adirato per non aver ottenuto soddisfazione, Cajus lascia l'osteria. Falstaff esamina il conto presentatogli dall'oste, e rimprovera i suoi servitori di spendere troppo.

Dopo averli rimbrottati a dovere, svela loro un nuovo piano per migliorare la sua situazione finanziaria, così da poter ingrandire ancora di più il suo regno, ovvero la sua pancia.

Egli ha in mente di sedurre Alice Ford e Meg Page, entrambe sposate a facoltosi borghesi di Windsor. Ma Bardolfo e Pistola si rifiutano di consegnare le lettere d'amore di Sir John alle due dame: il loro senso dell'onore non lo consente.

Falstaff affida allora le lettere a un paggio e licenzia i due ribaldi dal suo servizio, non senza aver prima impartito loro una lunga paternale sulla vacuità del concetto d'onore.

## Scena II

### *Un giardino.*

Meg Page e Mr s. Quickly incontrano nel giardino della casa di Ford la moglie di questi, Alice, e la loro figlia Nannetta.

Alice e Meg si mostrano a vicenda le lettere di Falstaff, scoprendo che sono identiche. Insieme all'amica Quickly e a Nannetta, inveiscono contro Falstaff in un breve quartetto e giurano di vendicarsi con una burla.

Mentre le donne pian piano si allontanano, Ford, Cajus, il giovane Fenton, Bardolfo e Pistola entrano in scena: Ford è in preda all'ira: i due servitori appena licenziati da Falstaff gli hanno riferito le intenzioni del grasso cavaliere ed ora si ripetono prolissamente.

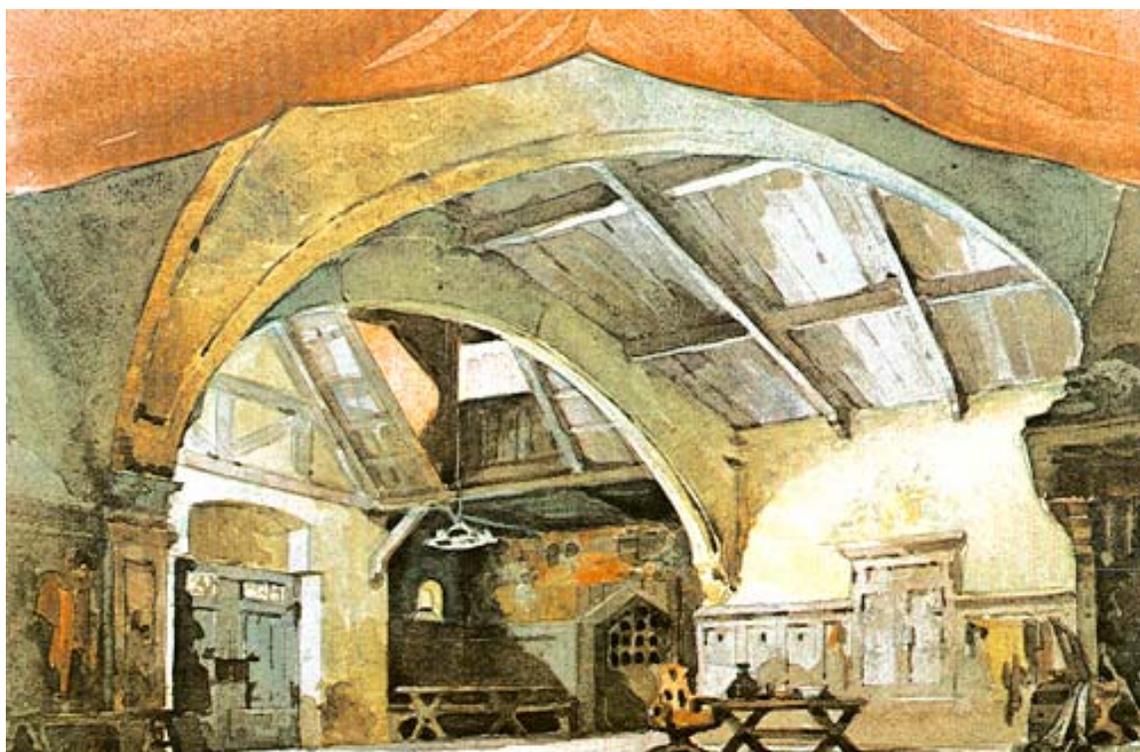
Da lontano le donne intanto osservano con diffidenza gli uomini. Ford e Alice decidono - indipendentemente uno dall'altra - di affrontare cautamente la situazione.

Segue un interludio dei giovani amanti Fenton e Nannetta, che approfittano della confusione generale per scambiarsi qualche bacio in segreto. Ritornano quindi le comari e studiano il piano per punire Falstaff: Quickly andrà a far visita a Sir John all' Osteria della Giarrettiera e combinerà un incontro con Alice.

Una seconda breve scena d'amore fra Nannetta e Fenton viene interrotta dal rientro degli uomini. All'oscuro dei progetti delle donne, anch'essi concepiscono un proprio piano: sotto falso nome Ford si recherà da Falstaff per coinvolgerlo in un complotto di vendetta.

Dopo un pezzo d'insieme in cui tutti danno espressione ai loro sentimenti, gli uomini si allontanano, mentre le donne motteggiano l'impudenza di Falstaff tra scoppi di risa; solo Fenton è distante, tutto preso dal suo amore per Nannetta.

## BOZZETTO ATTO I



## ATTO II

### Scena I

#### *All' Osteria della Giarrettiera.*

Bardolfo e Pistola, fingendo di essersi pentiti, ritornano al servizio di Falstaff. Gli presentano quindi Quickly, che con parole di lusinga combina un appuntamento tra Falstaff e Alice per quello stesso giorno tra le due e le tre.

Appena Quickly si è allontanata, Falstaff si complimenta con se stesso per la sua immutata capacità di attirare irresistibilmente le donne.

Dopo qualche istante ecco che c'è una seconda visita per Falstaff: si tratta del "signor Fontana" - Ford travestito - che viene per fare al cavaliere un'offerta lucrativa.

Questi afferma di amare Alice senza esserne corrisposto, e chiede a Falstaff, esperto rubacuori, di sedurre la moglie di Ford: sarà così per lui più facile conquistarla a sua volta.

Falstaff accetta e rivela al suo interlocutore che Alice ha già un appuntamento con lui. Ford è sconvolto. Non appena Sir John si allontana per prepararsi all'incontro, Ford prorompe in un furente monologo: ha perduto ogni fiducia nella moglie, il pensiero del tradimento di lei lo assale come un incubo e giura di vendicarsi dell'oltraggio.

Falstaff ritorna, e i due lasciano l'osteria.

## Scena II

*Un salone nella casa di Ford.*

Alice e Meg si stanno ancora burlando del grasso Falstaff quando irrompe Quickly per raccontare alle altre comari del suo incontro con Falstaff. Dopo che Nannetta, in lacrime, è stata rassicurata da Alice che non dovrà sposare il dottor Cajus, come invece vorrebbe suo padre Ford, le donne preparano la scena per la visita di Falstaff e la burla che gli sarà giocata.

Falstaff giunge poco dopo, ma il suo intraprendente corteggiamento è interrotto dall'accorrere di Quickly che li avverte dell'arrivo di Meg; Falstaff è costretto a nascondersi dietro un paravento. Meg riferisce che Ford sta per sopraggiungere accompagnato da un gruppo di uomini assetati di vendetta.

## BOZZETTO ATTO II



Ford entra e cerca freneticamente, ma invano, Falstaff, vuotando persino la cesta della biancheria. Quando Ford si allontana per proseguire altrove la ricerca, le comari, per poterlo fare uscire di casa, cacciano il tremante Falstaff nella cesta.

Mentre le donne lo coprono con i panni sporchi, Nannetta e Fenton si dileguano dietro il paravento, per abbracciarsi di nascosto. Ford e gli uomini rientrano: udendo improvvisamente un bacio durante la loro frenetica ricerca, si convincono che Falstaff e Alice siano dietro il paravento. Si avvicinano cautamente, e vi scoprono..... Fenton e Nannetta: questo non fa che aumentare la rabbia di Ford.

Gli uomini se ne vanno e le comari chiamano i servi perché rovescino la cesta con dentro Falstaff dalla finestra nelle acque del sottostante Tamigi. Quindi Alice manda a chiamare Ford, per mostrargli lo spettacolo di Falstaff caduto nel fiume.

## ATTO III

### Scena I

*Un piazzale davanti all' Osteria della Giarrettiera.*

Tutto inzuppato, Falstaff ordina un bicchiere di vino caldo, che a poco a poco cambia il suo umore, facendolo passare da uno stato di amaro abbattimento ad una eccitata allegria.

Sopraggiunge Quickly, e comunica a Falstaff, ignaro del fatto che tutti lo stanno osservando da lontano, che Alice desidera di nuovo incontrarsi con lui, ma questa volta a mezzanotte, nel parco di Windsor: per mantenere l'incognito, Falstaff dovrà mettersi in testa le corna del Cacciatore nero, una spettrale figura leggendaria.

Mentre Quickly e Falstaff, che ha ripreso a mostrare interesse, rientrano nell'osteria, sempre continuando a conversare, Alice termina il racconto iniziato da Quickly sulla leggenda del Cacciatore nero, e prepara gli altri per la mascherata della sera imminente, quando sarà giocata a Sir John la burla finale.

Ford promette in segreto al dottor Cajus che potrà sposare quella sera stessa la figlia Nannetta e gli ricorda di travestirsi nella maniera appropriata.

Non vista, Quickly ha ascoltato il piano dei due.

## BOZZETTO ATTO III



### Scena II

#### *Il parco di Windsor.*

In questo scenario notturno Fenton canta in un sonetto il suo amore per Nannetta, paragonando la musica ai baci.

Entra Falstaff con le corna sulla testa; conta ansioso i rintocchi della mezzanotte, quindi incontra Alice e tenta subito di sedurla.

Improvvisamente si ode Meg che grida aiuto da lontano, e Falstaff crede di udire le voci delle fate.

Per proteggersi si distende a terra. Entra Nannetta, travestita da Regina delle fate, insieme ad alcune ragazze del vicinato con travestimento simile, ed intona una suggestiva canzone fiabesca.

Arrivano tutti gli altri, anch'essi mascherati: Bardolfo inciampa in Falstaff, che giace ancora a terra, e gli altri si mettono a tormentarlo con ingiurie, pizzichi e botte.

Così bersagliato, Falstaff fa atto di pentimento, ma scopre ben presto che

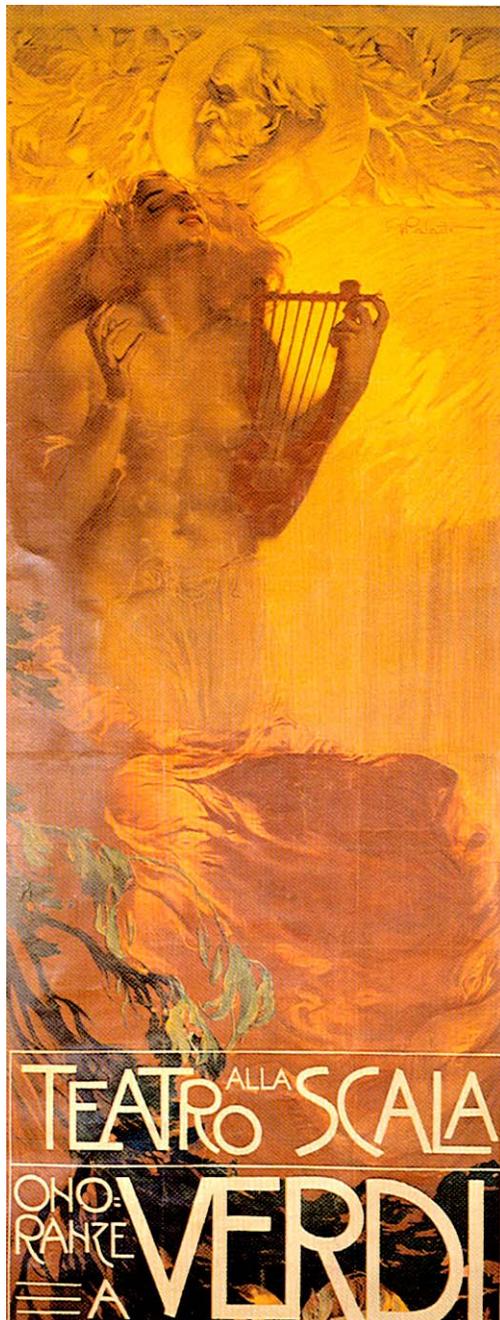
coloro che lo stanno maltrattando sono esseri umani, e non soprannaturali; alla fine tuttavia accetta di buon grado la punizione che gli è stata inflitta.

Ford annuncia poi il corteo di nozze di sua figlia e acconsente di unire in matrimonio una seconda coppia, anch'essa travestita.

Dopo aver sancito i due matrimoni, Ford si accorge di aver unito contro la propria volontà Fenton con Nannetta e il dottor Cajus con Bardolfo che si era ricoperto di un velo.

Ford ammette, anche lui, di essere stato gabbato e benedice il matrimonio della figlia. Tutti i presenti intonano insieme una fuga di riconciliazione.

MANIFESTO IN ONORE  
DEL COMPOSITORE



# BIBLIOGRAFIA

- ◆ **BATTA ANDREAS, 2000** - *OPERA (Compositori, opere, interpreti).*
- ◆ **AUTORI VARI, 1972** - *ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA (Rizzoli – Ricordi, Milano).*
- ◆ **AUTORI VARI** - *DECCA, DGR, PHILIPS, EMI (Libretti allegati ai CD delle diverse registrazioni).*
- ◆ **AUTORI VARI** - *DIZIONARIO DELL'OPERA (Ediz. Baldini Castoldi-Dalai).*
- ◆ **AUTORI VARI** - *CLASSICAL MUSIC DICTIONARY (da Internet).*

## INDICE

<b>Pag</b>	<b>1</b>	<b>-</b>	<b>16</b>	<b>.....</b>	<b>LA VITA</b>
<b>“</b>	<b>17</b>	<b>-</b>	<b>34</b>	<b>.....</b>	<b>LE OPERE (introduzione generale)</b>
<b>“</b>	<b>35</b>	<b>-</b>	<b>44</b>	<b>.....</b>	<b>OBERTO</b>
<b>“</b>	<b>45</b>	<b>-</b>	<b>52</b>	<b>.....</b>	<b>UN GIORNO DI REGNO</b>
<b>“</b>	<b>53</b>	<b>-</b>	<b>72</b>	<b>.....</b>	<b>NABUCCO</b>
<b>“</b>	<b>73</b>	<b>-</b>	<b>87</b>	<b>.....</b>	<b>I LOMBARDI</b>
<b>“</b>	<b>88</b>	<b>-</b>	<b>99</b>	<b>.....</b>	<b>JERUSALEM</b>
<b>“</b>	<b>100</b>	<b>-</b>	<b>115</b>	<b>.....</b>	<b>ERNANI</b>
<b>“</b>	<b>116</b>	<b>-</b>	<b>128</b>	<b>.....</b>	<b>I DUE FOSCARI</b>
<b>“</b>	<b>129</b>	<b>-</b>	<b>139</b>	<b>.....</b>	<b>GIOVANNA D'ARCO</b>
<b>“</b>	<b>140</b>	<b>-</b>	<b>152</b>	<b>.....</b>	<b>ALZIRA</b>
<b>“</b>	<b>153</b>	<b>-</b>	<b>170</b>	<b>.....</b>	<b>ATTILA</b>
<b>“</b>	<b>171</b>	<b>-</b>	<b>192</b>	<b>.....</b>	<b>MACBETH</b>
<b>“</b>	<b>193</b>	<b>-</b>	<b>205</b>	<b>.....</b>	<b>I MASNADIERI</b>
<b>“</b>	<b>206</b>	<b>-</b>	<b>218</b>	<b>.....</b>	<b>IL CORSARO</b>
<b>“</b>	<b>219</b>	<b>-</b>	<b>235</b>	<b>.....</b>	<b>LA BATTAGLIA DI LEGNANO</b>
<b>“</b>	<b>236</b>	<b>-</b>	<b>248</b>	<b>.....</b>	<b>LUISA MILLER</b>

- “ 249 - 263 .....STIFFELIO
- “ 264 - 277 .....AROLDO
- “ 278 - 290 .....RIGOLETTO
- “ 291 - 303 .....IL TROVATORE
- “ 304 - 323 .....LA TRAVIATA
- “ 324 - 341 ..... I VESPRI SICILIANI
- “ 342 - 369 .....SIMON BOCCANEGRA
- “ 370 - 387 .....UN BALLO IN MASCHERA
- “ 388 - 407 .....LA FORZA DEL DESTINO
- “ 408 - 433 .....DON CARLOS (versione francese)
- “ 434 - 452 .....DON CARLO (versione italiana)
- “ 453 - 471 .....AIDA
- “ 472 - 490 .....OTELLO
- “ 491 - 510 .....FALSTAFF