



Eni sponsor ufficiale della
Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

Abbiamo l'energia per **vederlo**.
Abbiamo l'energia per **farlo**.



Fognature del Poggi, Firenze
Foto di Andrea Barghi



WHAT'S YOUR POWER?

Qualunque essa sia, credi nella tua energia.

*La nostra acqua:
una storia di qualità*



Publiacqua

Segui @EnelGroup su





FOTO: © SIMONE DONATI | TERRAPROJECT | CONTRASTO

DIVENTA SOSTENITORE DEL MAGGIO!

I SOCI DEL MAGGIO HANNO MOLTO DI PIÙ

—
Visibilità del nome in teatro e sui programmi di sala | Prelazione e sconti sui biglietti | Assistenza e accesso dedicato ai canali di vendita | Incontri con gli artisti e con i dirigenti del teatro | Prove aperte, visite guidate | Inviti speciali | Parcheggio all'interno del teatro

ENTRA A FAR PARTE DEL MAGGIO

—
Chiama il numero 055 2779 254
o scrivi a private@maggiofiorentino.com
Dettagli su www.maggiofiorentino.com



FOTO: © BORZONI-DONATI-PAOLINI | TERRAPROJECT | CONTRASTO



Visite guidate
al Teatro del Maggio
Musicale Fiorentino



Per conoscere i luoghi
dove nascono gli spettacoli:
il palcoscenico, la sartoria, i camerini
degli artisti, le sale prova dell'Orchestra
e del Coro, gli ampi foyer,
la sala grande e la cavea all'aperto.

Info e prenotazioni

Servizio Promozione Culturale
+ 39 055 2779269
promozioneculturale@maggiofiorentino.com



TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

STAGIONE 2018/2019

LEONARD BERNSTEIN
JEROME ROBBINS
ARTHUR LAURENTS
STEPHEN SONDHEIM

—
**WEST SIDE
STORY**

WEC[®]
WORLD ENTERTAINMENT COMPANY



 **Maggio Musicale Fiorentino**
fondazione

FONDAZIONE TEATRO DEL MAGGIO

Soci Fondatori Pubblici

Ministero dei Beni e delle Attività
Culturali e del Turismo
Ministro

Alberto Bonisoli

Regione Toscana
Presidente

Enrico Rossi

Assessore alla Cultura

Monica Barni

Comune di Firenze
Sindaco

Dario Nardella

Consiglio di indirizzo

Presidente

Dario Nardella

Vicepresidente

Mauro Campus

Consiglieri

Enzo Cheli

Vittoria Franco

Micaela Le Divelec Lemmi

Collegio dei revisori

Presidente

Roberto Benedetti

Oscar Fini

Salvatore Paratore

Carmelina Miranda (supplente)

Sovrintendente
Cristiano Chiarot

Direttore musicale
Fabio Luisi

Direttore onorario a vita
Zubin Mehta

Coordinatore artistico
Pierangelo Conte

SOCI FONDATORI

Soci di diritto



Soci privati



Sponsor ufficiale 2018
della Fondazione Teatro
del Maggio Musicale Fiorentino

ALBI DEGLI ASSOCIATI

Mecenati

Riccardo Barone

Sostenitori

Luigi e Simona Andronio

Paolo Asso

Sandra Belluomini Sabatini

Alberto Bianchi

Carlo e Ida Cangioli

Maria Teresa Colonna

Tamara Fedorova

Vieri Fiori

Giovanna Folonari Cornaro

Lionardo Ginori Lisci

Giorgio Moretti

Aldo e Maria Luisa Norsa

Livia Pansolli Montel

Cristina Pucci di Barsento

Mario e Evelyn Razzanelli

John Treacy Beyer

Benemeriti

Ursula E. Beckmann Fintoni

Mario Bigazzi

Carla Borch

Anna Cardini

Larisa Chevtchouk Colzi

Julianna Di Giacomo

Sigfrido Fenyes

Ambrogio Folonari

Tobias e Yvonne Forster

Giovanni Franciolini

Vittoria Franco

Diletta Frescobaldi

Sepp Harald Fuchs

Antonino Fucile

Carlo Fusaro

Raoul e Anna Giannelli

Daniele Giuliani

Dan Kotwicz

Bernard e Phyllis Leventhal

Donato Massaro

Piero Mocali

Alberto e Camilla Demetra

Pardini

Elvio Pastorelli

Matteo Pierattini

Silvano Sanesi

Enrico Santarelli

Anna Caterina Stryjecka

Ariano

Guido Tadini

Chiara Vedovato

Soci effettivi

Maura Borgioli

Carlo Casini

Patrizia Colzi

Duccio Cucchi

Francesco Del Nero

Fabrizio Falaschi

Isabella Filippelli

Jörn Albert Lahr

Lina Sadun

Giovanni Simone

Lidia Taverna

Lorenzo Tirinnanzi

Robert e Monica Tomlin

Carla Vezzosi

Salvatore Villani

Soci effettivi junior

Michele Fezzi

Clarissa Frascchetti

Simone Teschioni

Anna Zuffa

Soci

Paolo Belgodere

Francesca Biagini

Giovanni Bianchi

Giovanni Borgioli

Francesca Cantini

Salvatore Canu

Chiara Casarin

Giulia Checucci

Roberto De Philippis

Federico Dettori

Vincenzo D'Isanto

Anna Di Bernardo

Antonio Di Giovanni

Enrica Dozza

Lucia Fontanelli

Tamara Gasparri

Luigi Gervino

Giuseppina Giannasi

Carlo Gragnoli

Giovanni Graniti

Pierluigi Imbriani

Franca Manuelli

Valerio Martelli

Giacinta Masi

Irene Megazzini

Yoko Nakamoto

Nicolò Nardi

Carlo Rapicavoli

Silvestro Scifo

Valeria Seghi Vitali

Marcella Sempio

Lia Simonetti

Christan Stiefel

Chiara Todini

Hedwig van der Veeken

Soci corporate

Associazione Amici del Maggio

Musicale Fiorentino

Deloitte

Studio Legale Slvb - Firenze

—

Il Teatro desidera ringraziare

anche tutti quelli che hanno

fatto donazioni scegliendo di

rimanere anonimi.

Per aderire

agli Albi degli Associati

—

www.maggiofiorentino.com

oppure

tel 055/2779254 (lun/ven,

ore 10/16)

—

Ultimo aggiornamento

16 ottobre 2018

SOMMARIO

| | |
|----|---|
| 15 | West Side Story |
| 18 | Soggetto / Synopsis / Sujet / Inhalt |
| 27 | Struttura dell'opera |
| 29 | West Side Story in breve di Michele Girardi |
| 33 | “There’s a place for us”: Giulietta e Romeo, da Verona nel West-Side di Michele Girardi |
| 56 | Note di regia di Federico Bellone |
| 57 | West Side Story nelle Stagioni del Maggio |
| 59 | Biografie |



Leonard Bernstein, 1945

WEST SIDE STORY

—
Musical in due atti

Basato su un'idea di **Jerome Robbins**

Libretto di **Arthur Laurents**

Musica di **Leonard Bernstein**

Parole di **Stephen Sondheim**

—
*Produzione originale interamente diretta
e coreografata da **Jerome Robbins***

—
*Maestro concertatore e direttore **Francesco Lanzillotta***

*Regia di **Federico Bellone** Ripresa da **Chiara Vecchi***

*Coreografie originali di **Jerome Robbins** Riprese da **Fabrizio Angelini***

*Scene **Hella Mombrini** e **Silvia Silvestri** Costumi **Chiara Donato***

*Luci **Valerio Tiberi** Suono **Armando Vertullo***

—
*Tony **Luca Giacomelli Ferrarini** | Maria Caterina **Gabrieli***

*Anita **Simona Di Stefano** | Riff **Giuseppe Verzicco***

*con la partecipazione di **Christian Ginepro** nel ruolo di **Schrank***

*Bernardo **Mark Biocca** | Doc / Glad Hand **Michele Renzullo***

*Krupke **Giovanni Boni** | Action **Samuele Cavallo***

*A-rab **Manuel Primerano** | Baby John **Paky Vicenti***

*Snowboy **Francesco Piazza** | Big Deal **Tiziano Edini***

*Diesel **Fulvio Maiorani** | Anybody **Giorgia Ferrara***

*Graziella / Capo Balletto **Marta Melchiorre** | Velma **Federica Nicolò***

*Minnie **Monica Ruggeri** | Rosalia **Martina Cenere***

*Consuelo **Federica Basso** | Francisca **Giulia Patti***

*Chino **Anthony Dei Medici** | Pepe **Felice Lungo***

*Indio **Simone Centonze** | Anxious **Alex Botta***

*Teresita **Daniela Ribezzo** | Pauline **Noemi Marta Nazzeccone***

—
Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino

*Maestro del Coro **Lorenzo Fratini***

Edizione in lingua originale con dialoghi in italiano

—
Originariamente prodotto a Broadway da E. Griffith e Harold S. Prince
in accordo con Roger L. Stevens

—
West Side Story è una produzione
WEC - World Entertainment Company
presentato grazie a un accordo con
Music Theatre International (MTI)

—
Con sopratitoli in italiano e inglese a cura di Prescott Studio, Firenze
con Inserra Chair (Montclair State University) e ICAMus, USA

TEATRO DEL MAGGIO

Giovedì 13 dicembre 2018, ore 20

Venerdì 14 dicembre, ore 20

Sabato 15 dicembre, ore 15.30 e 20

Domenica 16 dicembre, ore 15.30

Martedì 18 dicembre, ore 20

Mercoledì 19 dicembre, ore 20

Giovedì 20 dicembre, ore 20

Venerdì 21 dicembre, ore 20

Sabato 22 dicembre, ore 20



Foto: © Marcello Orselli

SOGGETTO

Atto I

Due bande di adolescenti, i bianchi Jets e i portoricani Sharks, si contendono il controllo di un rione nell'Upper West Side di New York. Il *leader* dei Jets, Riff, pensa di sfidare Bernardo, capo degli Sharks, al ballo del vicinato, quella stessa sera. Riff vorrebbe coinvolgere Tony, ex membro della banda: lo incontra al lavoro, al Doc's Drugstore, e lo convince a unirsi ai Jets.

Maria, da poco arrivata da Portorico, lavora in un negozio di abiti da sposa con Anita, la ragazza di suo fratello Bernardo. Maria è destinata a sposare Chino, un amico di Bernardo. Ma si tratta di un matrimonio combinato: Maria confessa ad Anita di non essere innamorata del fidanzato.

Alla festa, Tony e Maria, scorgendosi da angoli opposti della sala, si sentono immediatamente attratti. Ballano insieme, incuranti della tensione che aleggia intorno a loro. Ma Bernardo strappa la sorella dalle braccia di Tony e la manda a casa. Riff e Bernardo si accordano per tenere un consiglio di guerra da Doc, il cui locale è considerato terreno neutrale.

Tony, innamorato ed euforico, scopre dove abita Maria, e canta una serenata sotto la sua finestra.

La ragazza esce sulle scale antincendio, e i due si dichiarano innamorati l'uno dell'altra. Nel frattempo Anita, Rosalia e le altre ragazze portoricane discutono sulle differenze tra la vita a Portorico e a New York.

Jets e Sharks si incontrano da Doc. Tony propone un combattimento "leale", solo a pugni. Si batterà un solo rappresentante di ciascuna banda: Bernardo vorrebbe affrontare Tony, ma dovrà accontentarsi di combattere con Diesel, il vice di Riff.

Maria viene a sapere da Anita dell'imminente rissa: quando Tony la raggiunge, gli fa promettere di fare in modo che lo scontro non abbia luogo. Le *gangs* si incontrano sotto la strada sopraelevata: mentre inizia il combattimento tra Bernardo e Diesel, sopraggiunge Tony, che tenta di fermarli. Bernardo lo prende in giro e lo provoca in

tutti i modi. Quando infine gli mette le mani addosso, Riff interviene, e colpisce Bernardo con un pugno. I due estraggono i coltelli: Tony tenta di fermarli, ma Riff viene colpito a morte da Bernardo. In un accesso di furore Tony uccide Bernardo. L'avvicinarsi delle sirene della polizia mette in fuga tutti.

Atto II

Ignara dell'accaduto, Maria condivide i propri sogni con le amiche. Più tardi, mentre danza felice sul tetto dell'edificio, convinta che Tony abbia impedito la zuffa, riceve da Chino la notizia che Tony ha ucciso Bernardo. Quando arriva Tony, Maria sulle prime lo aggredisce: ma è innamorata di lui, e i due infine decidono di fuggire insieme.

A-rab e Baby John sono sorpresi dal sergente Krupke, ma riescono a sfuggirgli e a raggiungere gli altri Jets. Sopraggiunge Anybody's: la ragazza ha spiato i portoricani, e riferisce che Chino, armato, è alla ricerca di Tony. I Jets a loro volta vanno alla ricerca dell'amico per avvisarlo del pericolo. Tony invita Maria a raggiungerlo da Doc, da dove partiranno per lasciare il paese. Quando sopraggiunge, Anita capisce che Tony è appena stato lì, e si abbandona a un'invettiva nei confronti del ragazzo. Maria replica proclamando la forza del proprio amore: Anita si rende conto che Maria ama Tony quanto lei aveva amato Bernardo. Anita, quindi, rivela che Chino è armato e sta andando alla ricerca di Tony. Il tenente Schrank si presenta per interrogare Maria circa la morte del fratello; Maria prega Anita di raggiungere Tony da Doc per avvisarlo, e chiedergli di aspettarla. Ma i Jets, che si sono radunati da Doc per proteggere Tony, accolgono Anita con insulti razzisti, e infine la umiliano simulandone lo stupro. Anita è salvata dall'arrivo di Doc: furiosa, si vendica dando ai Jets la falsa notizia che Chino ha ucciso Maria. Doc lo riferisce a Tony: il ragazzo vede crollare il mondo intorno a sé. Si aggira invocando Chino e chiedendogli di uccidere anche lui. E - proprio nel momento in cui incontra Maria, viva e vegeta - Chino lo sorprende e gli spara. Maria stringe tra le braccia Tony morente. Sconvolti e finalmente ravveduti, i membri delle due bande si raccolgono ai lati di Tony: insieme, lo sollevano delicatamente e lo accompagnano via, in un silenzioso corteo.

SYNOPSIS

Act I

Two teenage gangs, the Jets (white Americans) and the Sharks (Puerto Rican Americans), are struggling for control of their neighborhood on the Upper West Side of New York. Riff, the leader of the Jets, plans to challenge the leader of the Sharks, Bernardo, at the neighborhood dance that same evening. Riff would like to involve Tony, a former member of the gang: he meets him while he's working at Doc's Drugstore, and convinces him to come back to the Jets.

Maria, recently arrived from Puerto Rico, works in a bridal shop with Anita, the girlfriend of her brother, Bernardo. Maria is destined to marry Chino, a friend of Bernardo's, but it is an arranged marriage. Maria confesses to Anita that she is not in love with him.

At the dance, Tony and Maria see each other across the room, and feel an immediate attraction. They dance together, oblivious to the tension that hovers around them. Bernardo pulls his sister from Tony's arms and sends her home. Riff and Bernardo agree to hold a war council at Doc's, whose drugstore is considered neutral ground.

Tony, in love and euphoric, discovers where Maria lives, and sings a serenade under her window. She appears on the fire escape, and the two declare their love for each other. Meanwhile Anita, Rosalia and other Puerto Rican girls discuss the differences between life in Puerto Rico and New York.

The Jets and Sharks meet at Doc's. Tony proposes a "fair" fight, using fists only. Bernardo would like to face Tony, but has to settle with fighting Diesel, Riff's second-in-command.

Maria learns from Anita about the upcoming rumble: when Tony joins her, she makes him promise to make sure that the fight does not take place. The gangs meet under the highway and as the fight between Bernardo and Diesel begins, Tony arrives and tries to stop them but Bernardo teases him and provokes him in every way. When he finally puts his hands on Tony, Riff intervenes and punches Bernardo. The two pull out their switchblades: Tony tries

to stop them, but Riff is stabbed to death by Bernardo. In a fit of rage Tony kills Bernardo. The sound of approaching police sirens causes everyone flee.

Act II

Unaware of the events of the evening, Maria shares her dreams with her friends. Later, while dancing happily on the roof of the building, convinced that Tony has prevented the fight, Chino arrives with the news that Tony has killed Bernardo. When Tony arrives, Maria is angry with him at first: but she is in love with him, and the two finally decide to flee together.

Two of the Jets, A-rab and Baby John, are set upon by Sergeant Krupke, but they manage to escape from him and reach the rest of the gang. Anybodys arrives: the girl has spied on the Puerto Ricans, and reports that Chino, who is armed, is looking for Tony. The Jets in turn go in search of Tony to warn him of the danger. Tony invites Maria to meet him at Doc's, from where they will leave to run away to the country. When she arrives, Anita realizes that Tony has just been there, and abandons herself to an angry tirade against the boy. Maria replies proclaiming the strength of her love: Anita realizes that Maria loves Tony as much as she had loved Bernardo. Anita, then, reveals that Chino is armed and is looking for Tony. Lieutenant Schrank introduces himself to question Maria about her brother's death; Maria prays that Anita will reach Tony at Doc's in time to warn him, and ask him to wait for her. But the Jets, who have gathered at Doc's to protect Tony, greet Anita with racist insults, and eventually simulate a rape. Anita is saved by the arrival of Doc: furious, she takes revenge by giving the Jets the false news that Chino has shot Maria. Doc tells the news to Tony: the boy feels his world collapse around him. He leaves to find Chino asking him to kill him too. And - just when he sees that Maria is alive and well - Chino surprises him and shoots him. Maria holds the dying Tony in her arms. Shocked and finally repented, the members of the two gangs gather at the lover's sides: together, they gently lift him and carry him away in a silent procession.

SUJET

Acte I

Deux bandes d'adolescents, les blancs Jets et les portoricains Sharks se disputent le contrôle d'un quartier new-yorkais, le Upper West Side. Le chef des Jets, Riff, envisage de provoquer Bernardo, le chef des Sharks, au bal du quartier, le soir même. Riff voudrait rencontrer Tony, ancien membre de la bande: il le retrouve chez Doc's Drugstore et le convainc à s'unir aux Jets.

Maria, nouvellement arrivée de Porto Rico, travaille dans un magasin de robes de mariées avec Anita, la petite amie de son frère Bernardo. Maria est promise à Chino, un ami de Bernardo. Il s'agit d'un mariage de raison: Maria avoue à Anita qu'elle n'est pas amoureuse de son fiancé.

A la fête, Tony et Maria, s'aperçoivent à travers la salle et se sentent mutuellement attirés. Ils dansent ensemble, insoucieux de la tension régnant dans la salle autour d'eux. Bernardo enlève sa soeur des bras de Tony et l'envoie à la maison. Riff et Bernardo se mettent d'accord pour tenir un conseil de guerre chez Doc, considéré comme un terrain neutre.

Tony, amoureux et euphorique, trouve où habite Maria et chante une sérénade sous ses fenêtres.

La fille apparaît sur l'escalier de secours et les deux s'avouent leur amour. Pendant ce temps, Anita, Rosalia et les autres filles portoricaines évoquent les différences entre la vie à Porto Rico et à New York.

Jets et Sharks se rencontrent chez Doc. Tony propose un combat "loyal" et suggère les poings. Un seul représentant de chaque bande se battra: Bernardo voudrait affronter Tony, mais il devra se contenter de se battre avec Diesel, le vice de Riff.

Maria apprend d'Anita du combat imminent: lorsque Tony la retrouve chez elle, la fille lui demande d'empêcher la bagarre; il lui promet. Les bandes se retrouvent sur une voie surélevée: le combat entre Bernardo et Diesel commence; arrive Tony qui essaie de les arrêter. Bernardo le raille et le provoque de toutes les manières. Quand il arrive à le frapper, Riff intervient et donne un coup de poing à Ber-

nardo. Ils sortent leurs couteaux; Tony cherche à les arrêter, mais Bernardo poignarde Riff. Dans un excès de fureur Tony tue Bernardo. Le bruit des sirènes se rapproche et tout le monde se disperse.

Acte II

Maria ignore tout ce qui s'est passé et partage avec ses amies ses rêves. Plus tard, pendant qu'elle danse heureuse sur le toit de l'immeuble, persuadée que Tony a pu empêcher la bagarre, arrive Chino et annonce que Tony a tué Bernardo. Arrive Tony; Maria l'agresse, mais elle est amoureuse de lui et ils décident de s'enfuir.

A-rab et Baby John sont surpris par le sergent Krupke, mais ils arrivent à se sauver et rejoignent les autres Jets. Arrive Anybody's: la fille a épié les portoricains et a vu que Chino, armé, est à la recherche de Tony. A leur tour, les Jets recherchent leur ami pour le prévenir du danger. Tony invite Marie à le rejoindre chez Doc, d'où ils partiront pour quitter le pays. Arrive Anita chez Maria et se rend compte que Tony était là. Elle est furieuse contre lui; Maria proclame avec force son amour: Anita comprend que Maria aime Tony autant qu'elle-même a aimé Bernardo. Anita lui dit, alors, que Chino est armé et est à la recherche de Tony. Le lieutenant Schrank se présente pour interroger Maria sur la mort de son frère; Maria prie Anita de rejoindre Tony chez Doc pour le prévenir et lui dire de l'attendre. Mais les Jets, qui se sont rassemblés chez Doc pour protéger Tony, accueillent Anita avec des injures racistes, la harcèlent et simulent un viol. L'arrivée de Doc la sauve: furieuse, elle se venge en donnant aux Jets la fausse nouvelle que Chino a tué Maria. Doc le dit à Tony: le garçon voit s'effondrer le monde autour de lui. Juste au moment où il voit Marie saine et sauve, Chino le surprend et le tue. Marie serre dans ses bras Tony mourant. Bouleversés et enfin repentis, les membres des deux bandes se serrent autour de Tony: ensemble ils le soulèvent délicatement et le portent dans un cortège silencieux.

INHALT

Erster Akt

Zwei Jugendbanden, die weißen Jets und die puertoricanischen Sharks, machen sich die Beherrschung einer Gegend in der Upper West Side von New York streitig. Der Anführer der Jets, Riff, denkt daran, Bernardo, den Chef der Sharks, beim Nachbarschaftsball noch am selben Abend herauszufordern. Riff möchte Tony, ehemaliges Mitglied der Gang, einbeziehen. Er trifft ihn bei der Arbeit, bei Docs Drugstore, und überzeugt ihn, sich den Jets anzuschließen.

Maria, vor kurzem aus Puerto Rico gekommen, arbeitet in einem Geschäft für Hochzeitskleider zusammen mit Anita, der Freundin ihres Bruders Bernardo. Maria soll Chino heiraten, einen Freund von Bernardo. Aber es handelt sich um eine arrangierte Hochzeit, denn Maria vertraut Anita an, nicht in den Verlobten verliebt zu sein.

Auf dem Fest fühlen sich Tony und Maria von zwei gegenüberliegenden Ecken aus augenblicklich gegenseitig voneinander angezogen. Sie tanzen zusammen, gleichgültig gegenüber der Spannung, die um sie herum aufkommt. Dann aber reißt Bernardo die Schwester aus Tonys Armen und schickt sie nach Hause. Riff und Bernardo vereinbaren, bei Doc, dessen Laden als neutrales Terrain betrachtet wird, Kriegerat zu halten.

Tony, verliebt und voller Euphorie, findet heraus, wo Maria wohnt und singt eine Serenade unter ihrem Fenster.

Das Mädchen tritt hinaus auf die Feuertreppe und die beiden gestehen sich gegenseitig ihre Liebe. Währenddessen diskutieren Anita, Rosalia und die anderen puertoricanischen Mädchen über die Unterschiede zwischen dem Leben in Puerto Rico und New York.

Die Jets und Sharks treffen sich bei Doc. Tony schlägt einen "fairen" Kampf vor, nur mit den Fäusten. Kämpfen soll nur ein Vertreter jeder Gang. Bernardo würde gerne gegen Tony antreten, muss sich aber damit abfinden, mit Diesel, dem Stellvertreter von Riff zu kämpfen.

Maria hat gerade von Anita von der unmittelbar bevorstehenden Schlägerei erfahren. Als dann Tony zu ihr kommt, lässt sie sich

von ihm versprechen, dass er bewirkt, dass die Konfrontation nicht stattfindet. Die Gangs treffen sich unter der Hochbahn, und als der Kampf zwischen Bernardo und Diesel beginnt, kommt Tony hinzu und versucht sie zu bremsen. Bernardo nimmt ihn auf den Arm und provoziert ihn auf alle erdenkliche Weise. Als er ihn schließlich angreift, interveniert Riff und schlägt Bernardo mit der Faust. Die zwei ziehen die Messer, Tony versucht noch, sie zu stoppen, aber da wird Riff von Bernardo tödlich getroffen. In einem Wutanfall tötet Tony Bernardo. Das Näherkommen der Polizeisirenen schlägt alle in die Flucht.

Zweiter Akt

Ohne von dem Geschehen zu wissen, teilt Maria den Freundinnen die eigenen Träume mit. Später als sie glücklich auf dem Dach des Gebäudes tanzt, davon überzeugt, dass Tony die Schlägerei verhindert hat, erhält sie von Chino die Nachricht, dass Tony Bernardo getötet hat. Als Tony kommt, greift Maria ihn zuerst an, aber da sie in ihn verliebt ist, beschließen die beiden gemeinsam zu fliehen.

A-rab e Baby John werden von Sergeant Krupke überrascht, aber ihnen gelingt es zu entkommen und zu den anderen Jets zu stoßen. Anybody's kommt dazu: das Mädchen hat die Puertoricaner ausspioniert und berichtet, dass Chino bewaffnet auf der Suche nach Tony ist. Die Jets ihrerseits machen sich auf die Suche nach dem Freund, um ihn vor der Gefahr zu warnen. Tony fordert Maria auf, ihn bei Doc zu erreichen, von wo aus sie aufbrechen werden, um das Land zu verlassen. Als Anita hinzukommt, begreift sie, dass Tony gerade da gewesen ist, und sie lässt sich dazu hinreißen, den Jungen wüst zu beschimpfen. Maria reagiert darauf, indem sie die Macht der eigenen Liebe proklamiert. Da wird Anita klar, dass Maria Tony liebt, wie sie selbst Bernardo liebte. Daher verrät ihr Anita, dass Chino bewaffnet und dabei ist, sich auf die Suche nach Tony zu machen. Leutnant Schrank stellt sich vor, um Maria über den Tod des Bruders zu verhören. Maria bittet Anita, Tony bei Doc zu erreichen, um ihn zu warnen und zu bitten auf sie zu warten. Aber die Jets, die sich bei Doc versammelt haben, um Tony zu schützen, empfangen Anita mit ras-

sististiche Beleidigungen, und erniedrigen sie schließlich, indem sie vortäuschen, sie zu vergewaltigen. Anita wird durch die Ankunft von Doc gerettet. Rasend vor Wut rächt sie sich und gibt den Jets die falsche Nachricht, dass Chino Maria getötet habe. Doc informiert Tony darüber und der Junge sieht die Welt über sich zusammenbrechen. Er geht umher, ruft flehend nach Chino und bittet ihn, auch ihn zu töten. Und genau in dem Moment, als er Maria begegnet, die gesund und munter ist, wird er von Chino überrascht und erschossen. Maria schließt den sterbenden Tony in die Arme. Bestürzt und schließlich reumütig versammeln sich die Mitglieder der beiden Banden an Tonys Seiten. Sie heben ihn behutsam hoch und geleiten ihn fort in einem schweigsamen Trauerzug.

WEST SIDE STORY

di Leonard Bernstein

Prima rappresentazione *Anteprima* Washington D.C.,

National Theatre, 19 agosto 1957

Prima rappresentazione a Broadway Winter Garden Theatre,

New York, 26 settembre 1957

Prima rappresentazione a Firenze Teatro Comunale, 6 giugno 1961

Organico 3 ottavini, 3 flauti, oboe, corno inglese, 4 clarinetti, 3 clarinetti bassi, clarinetto piccolo, sax soprano, sax alto, sax tenore, sax baritono, sax basso, fagotto, 2 corni, 3 trombe, tromba piccola, 2 tromboni, timpani, percussioni, pianoforte, celesta, chitarra elettrica, chitarra, mandolino e archi (senza viole)

WEST SIDE STORY STRUTTURA DELL'OPERA

Atto I

- 1 *Prologue*
- 2 *Jet Song*
- 2a *Jet Song Chase*
- 3 *Something's Coming*
- 4 *The Dance at the Gym*
- 4a *Promenade*
- 4b *Mambo*
- 4c *Cha-Cha*
- 4d *Meeting Scene*
- 4e *Jump*
- 5 *Maria*
- 6 *Balcony Scene*
- 7 *America*
- 7a *America to Drugstore*
- 8 *Cool*
- 8b *Under Dialogue
and Change of Scene*
- 9 *Under Dialogue*
- 9a *One Hand, One Heart*
- 10 *Tonight*
- 11 *The Rumble*

Pausa

Atto II

- 12 *I Feel Pretty*
- 13 *Under Dialogue*
- 13a *Ballet Sequence*
- 13b *Transition to Scherzo*

- 13c *Scherzo*
- 13d *Somewhere*
- 13e *Procession and Nightmare*
- 14 *Gee, Officer Krupke*
- 14a *Change of Scene*
- 15 *A Boy Like That
and I Have a Love*
- 15a *Change of Scene*
- 16 *Taunting Scene*
- 17 *Finale*

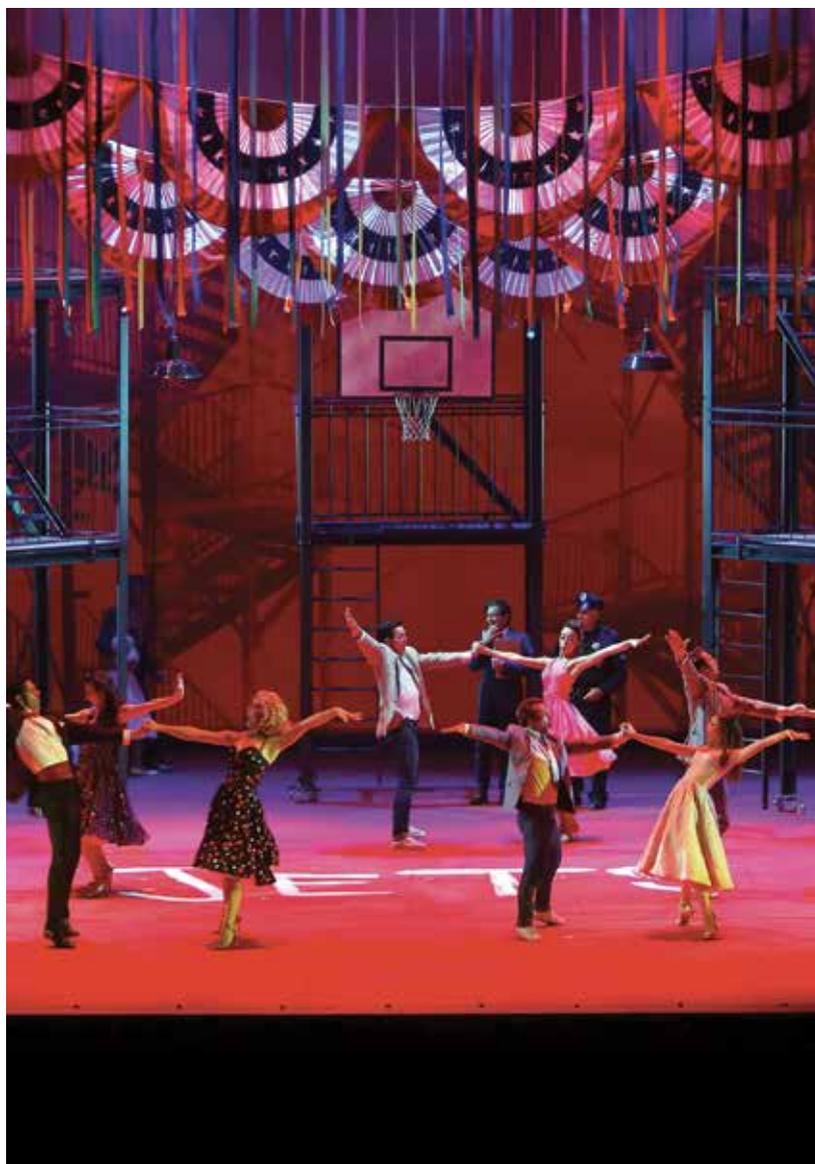


Foto: © Marcello Orselli

WEST SIDE STORY IN BREVE

di Michele Girardi

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,
Monaldi e Filippeschi, uom senza cura:
color già tristi, e questi con sospetti!

Purgatorio, VI, 105-107

Non è un *coup de foudre* qualunque che lega Giulietta a Romeo, ma una folgorazione assurta a simbolo dell'amore eterno: sia pur sconfitto dalle meschinità degli uomini, il sentimento che li unisce per sempre nella morte è così forte da superare qualsiasi ostacolo. Ed è una vicenda emblematica celebrata da Shakespeare, che fece rivivere sulle scene alla fine del XVI secolo una teoria di storie raccontate da italiani. Se Dante menziona la rivalità delle due famiglie ingaggiate in un conflitto senza tregua, in era moderna il mito inizia a Siena con Masuccio Salernitano (*Mariotto e Giannozza*, 1476), seguita col vicentino Luigi Da Porto (*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, 1530 ca.) che riprende e perfeziona il racconto di Masuccio, trasportando la vicenda a Verona ai primi del secolo XIV, il tempo di Bartolomeo della Scala, dà il nome che conosciamo ai due protagonisti e fa morire entrambi suicidi: Romeo, bandito per rissa, si avvelena, mentre Giulietta si trafigge col pugnale. Matteo Bandello infine (nelle *Novelle*, 1554), rifinisce la trama, viene tradotto in francese, ripreso in un poema inglese del 1562, e di qui giunge fino a Shakespeare, che consegna il mito alla posterità in forma normativa.

Bernstein e i suoi collaboratori rivisitarono peraltro *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* dopo che il grande coreografo Jerome Robbins aveva proposto al musicista una versione attualizzata del *play* (che nel 1961, con la regia di Robert Wise, avrebbe a sua volta tradotto in un film famosissimo tratto dall'opera, premiato da dieci Oscar) dove campeggiava il tema delle lotte per bande come segno del disagio sociale della classi meno abbienti. Eravamo nel 1949, e di lì a poco il maccartismo sarebbe scoppiato, creando un clima di persecuzione ossessivo a Hollywood e in genere nel mondo

dello spettacolo statunitense, in cui sarebbe stato coinvolto anche Robbins, sospetto di attività antiamericane e di simpatie comuniste. Non c'è da meravigliarsi che Bernstein, *liberal* autentico, avesse a cuore la problematica, e così pure il primo collaboratore al libretto, Arthur Laurents, l'Illica della situazione (si occupò di drammatizzare la vicenda), e Stephen Sondheim che, come Giacosa, intervenne a rifinire i versi. Un autentico capolavoro poetico da rivestire di note finì nelle mani di Bernstein il quale, novello Puccini, venne coinvolto in tutte le fasi del lavoro. Un solo esempio, ma importante perché riguarda la canzone "Maria", vera e propria architrave musicale dell'opera (enfattizza l'intervallo di tritono, disseminato nei punti strategici della vicenda), dove un distico suonava impacciato: "Maria | It's a sound like there's music playing | It's a sound like in church when they're praying". Sondheim lo modificò così, intensificando il riferimento intertestuale alla Vergine delle vergini ("come in una chiesa quando pregano" diventa "è quasi come pregare"): "Maria | Say it loud and there's music playing | Say it's soft and it's almost like praying". Splendida soluzione!

West Side Story fu titolo finale di questo *Musical* (ma potenzialmente un'opera con tutte le carte in regola), destinato a uno dei maggiori trionfi mai raggiunti nel teatro musicale dopo un inizio tiepido al National Theatre di Washington il 19 agosto 1957, titolo che inquadra l'amore dei due infelici eroi shakesperiani nel contesto metropolitano di New York animato dalla miseria in cui vivono i giovani emarginati e dall'ingiustizia a cui sono sottoposti, fattori che ne originano la ribellione e che si sfoga nello scontro fra coetanei e gruppi etnici: i Jets ("un'antologia di ciò che viene chiamato 'americano'", come recita il libretto) sono i Montecchi capeggiati da Riff (Mercutio nella *tragedy*), mentre gli Sharks (gli squali), i portoricani guidati da Bernardo (Tybalt), sono i Capuleti. Maria è Juliet, Tony, un *polak* (*polaski*, così lo chiamano con spregio nella banda rivale) Romeo, che verrà ucciso da Chino (Paris), e via dicendo. I personaggi riflettono fedelmente i ruoli dei loro corrispondenti inglesi (mancano i frati Laurence e John, e con loro il ramo del racconto collegato al filtro che procura la morte temporanea della protagonista) e la vicenda segue il modello, salvo che nella conclusione.

I ripensamenti sul finale furono numerosi, e condussero alla soluzione attuale, diversa da quella di Shakespeare perché Maria resta in vita, ma coerente con la critica sociale che innerva la partitura (e che pure è un filone del *play*) perché nel suo commovente discorso alle bande, pronunciato sul corpo esanime di Tony, la giovane portoricana richiama tutti alle loro responsabilità portando alla ricomposizione dei conflitti. "There's a place for us" si chiede una donna che funge da coro (come in ogni tragedia che si rispetti) nel punto più struggente della vicenda, dopo che Tony ha ucciso Bernardo. I due amanti, avvinghiati l'uno all'altra, si difendono dal mondo esterno sognando un mondo di pace, dove le due bande sfilano abbracciandosi. È l'ultimo momento che Maria e Tony, come Romeo e Juliet, passano insieme quali marito e moglie, prima che la vicenda precipiti verso la conclusione sanguinosa. La scena è danzata (Robbins fu anche il regista dello spettacolo nei primi anni): improvvisamente si passa dal sogno all'incubo e il conflitto riprende, ma nel finale rivedremo la stessa processione di fratellanza, e stavolta per davvero. Il sacrificio di Tony-Romeo cancella l'incubo precedente, imponendo una realtà di pace. "A gloomy Peace this Morning with it brings" sentenza Escalus (incarnato dai poliziotti Schrank e Krupke nell'opera), tirando la morale di *Romeo and Juliet*: la conclusione di *West Side Story* prende le distanze da Shakespeare per regalare al pubblico un messaggio meraviglioso di conciliazione universale, intensificato da una musica fra le più ispirate che si possano udire.



Foto: © Marcello Orselli

**“THERE’S A PLACE FOR US”:
GIULIETTA E ROMEO, DA VERONA NEL WEST-SIDE***
di Michele Girardi

We are such stuff | As dreams are made on.
SHAKESPEARE, *The Tempest*, IV.1

Volendo dedicare un corso universitario alle principali intonazioni delle vicende amorose fra Romeo e Giulietta, scelsi di trattare tre opere: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, *Roméo et Juliette* di Gounod e *West Side Story* di Leonard Bernstein.¹ Nell’analizzare libretti e partiture mi proponevo anche di comprendere quale di questi lavori fosse più fedele agli ipotesti (Romani aveva tratto ispirazione anche dalle novelle di Matteo Bandello e Luigi da Porto), e mi convinsi che Bernstein fosse andato più vicino alla drammaturgia di *Romeo and Juliet*, sia pure in un’interpretazione ‘critica’.² Un esito che ho poi ritenuto più conforme di qualunque altro estendendo l’esame agli altri titoli ispirati alla tragedia inglese: *West Side Story*, oltre a vivere di meriti propri, ricreava la drammaturgia del *play* di Shakespeare con una profonda adesione spirituale, anche se la trama veniva riproposta, con ulteriori divergenze, nell’attualità dei tardi anni Cinquanta (quelli del debutto del lavoro, al National Theatre di Washington il 19 agosto 1957), e l’azione condensata in due giorni di fila - dalle cinque del mattino alla mezzanotte del giorno dopo, per un totale di trentuno ore.³

Guerre per bande, da Verona a New York

La genesi dell’opera è piuttosto complicata e si estende in un arco di tempo che inizia nel 1949, ma una notevole messe di documenti conservata alla Library of Congress di Washington, fruibile in rete a cominciare dal 1998 e ampliata fino al 2018 (per il centesimo anniversario della nascita di Bernstein), consente di seguirla agevolmente.⁴ In breve: tutto nacque dalla fantasia del grande coreografo e uomo di spettacolo a tutto campo Jerome Robbins che, discutendo con Montgomery Clift nel 1948, ebbe l’idea di mettere

in scena un *Romeo and Juliet* rivissuto nella contemporaneità come lotta tra fazioni rivali, italiani e irlandesi.⁵ Ma non se ne fece nulla, e l'anno dopo il progetto finì in mano a Bernstein (novello Puccini, visto il suo pieno investimento nel trattamento della proposta originale) affiancato dal drammaturgo Arthur Laurents.

I due artisti accentuarono la dimensione del problema sociale nel loro adattamento del *play*, e spostarono le vicende dei due amanti veronesi nel contesto della guerra fra bande di 'cristiani' (i Montecchi) ed ebrei (i Capuleti), nell'East Side a New York al tempo delle festività pasquali (memori, forse, della *Juive* di Halévy). Nell'ottobre del 1955, quando la decisione di fissare la contesa fra nativi americani (Tony è di origine polacca) e portoricani era già stata presa nell'agosto precedente (nonostante il fatto che gli autori fossero tutti di origine ebraica, o forse proprio per questo), si aggiunse infine alla squadra Stephen Sondheim, giovane poeta e musicista, che formò con Laurents una coppia perfetta di librettisti, tale da rinnovare i fasti di Giacosa e Illica.⁶

Nel diagramma della pagina successiva sono paragonate le corrispondenze tra le rispettive *Dramatis personæ* e le loro funzioni nella diegesi: se nei primi abbozzi l'adesione alla trama di Shakespeare risultava più stretta, nella rielaborazione le simmetrie fra *play* e *musical* risultano ugualmente chiare, ma ancor più legate alla dimensione sociale della vicenda, come si può constatare dallo schema che riporta le corrispondenze tra gli sviluppi delle rispettive trame, posto sotto il diagramma precedente.⁷ È quanto attesta, in maniera vistosa, la scelta di rinunciare ai due frati Laurence e John, i quali nel modello testuale gestiscono la dinamica che porta al duplice suicidio - di Romeo sulla tomba di Juliet e di lei sul corpo esanime di lui.

Niente filtri, ma realtà artisticamente rivissuta, anche nei suoi tratti più spiacevoli: Anita, che ha appena perso il fidanzato Bernardo ucciso da Tony, dovrebbe svolgere le funzioni di Balthasar, non solo della nutrice della protagonista. Peraltra, a differenza del servo di Romeo che ha assistito al funerale di Juliet ignorandone la sorte reale, la ragazza portoricana diffonde deliberatamente la notizia fal-

DRAMATIS PERSONÆ

| <i>Romeo and Juliet</i> | <i>West Side Story</i> |
|---|--|
| CHORUS ESCALUS, principe di Verona PARIS, nobiluomo suo parente, innamorato di Juliet | A GIRL (mezzosoprano) SCHRANK, tenente, e KRUPKE, agente CHINO, amico di Bernardo } ruoli parlati |
| MONTAGUE } capi delle due famiglie nemiche CAPULET } Lady CAPULET, sua moglie | DOC, proprietario del <i>drugstore</i> Il padre di Maria } ruoli parlati La madre |
| <i>Montague</i> ROMEO, figlio di Montague MERCUTIO, suo amico e parente del principe BENVOLIO, parente e amico di Romeo BALTHASAR, servo di Romeo | <i>Jets</i> , "un'antologia di ciò che viene chiamato 'americano'" TONY, tenore, amico di RIFF, baritono, il capo DIESEL, tenore o baritono, il suo braccio destro ANITA (mezzosoprano) |
| <i>Capulet</i> TYBALT, parente di Capulet SAMSON } servi dei Capuleti GREGORY } | <i>Sharks</i> , portoricani BERNARDO, baritono, il capo PEPE } ruoli parlati INDIO } |
| JULIET, figlia di Capulet e innamorata di Romeo La sua NUTRICE PETER, suo servo | MARIA, soprano, sorella di ANITA, mezzosoprano, fidanzata di ROSALIA, soprano } Bernardo |

| <i>Romeo and Juliet</i> | <i>West Side Story</i> |
|---|---|
| Prologo CHORUS | Prologo strumentale |
| 1. Si scatena una rissa fra | |
| le famiglie dei CAPULET e MONTAGUE (I.1). | le bande degli SHARKS e dei JETS (I.1). |
| dal principe di Verona ESCALUS, | sedata dai poliziotti SCHRANK e KRUPKE, |
| ma un nuovo conflitto è inevitabile. | |
| 2. Il protagonista | |
| ROMEO è innamorato di ROSALINE: l'amore gli interessa più del conflitto fra le due famiglie (I.1), ma accetta di andare alla festa dei CAPULET. | TONY rifiuta di tornare fra i JETS perché sente che sta per arrivare qualcosa di nuovo (I.2), ma accetta di andare al ballo dove le bande si incontreranno. |
| 3. Il suo antagonista | |
| PARIS vorrebbe sposare JULIET, che pare rassegnata: lady CAPULET lo appoggia (I.2). | CHINO è lo sposo predestinato da BERNARDO per MARIA (I.3), che si prepara per il ballo, rassegnata. |
| 4. Nella festa da ballo ha luogo il colpo di fulmine fra | |
| ROMEO e JULIET (II.3), e la nutrice rivela ad entrambi le rispettive identità: ROMEO entra innamorato nel giardino dei CAPULET, segue la | TONY e MARIA (I.4), e BERNARDO rivela l'identità della sorella: TONY, innamorato torna a casa ripensando a MARIA, segue la |
| 5. Balcony Scene (II.3 - I.5), e | |
| 6. Il matrimonio | |
| LAURENCE celebra segretamente l'unione dei due giovani (II.7). | TONY e MARIA si sposano per celia nel negozio di abiti nuziali (I.7). |
| 6. Ma giunge il momento dello scontro sanguinoso: | |
| dopo che ROMEO, rifiutatosi di combattere (II.1), | dopo che TONY, non reagendo alle provocazioni (I.9), |
| ha cercato invano di fare da paciere, l'esaltato | |
| TYBALT ammazza MERCUTIO, e ROMEO | BERNARDO ammazza RIFF, e TONY |
| vendica l'amico uccidendolo. | |
| 7. La coppia di amanti riesce a passare una notte insieme (II.5 - II.1). | |
| 8. Arriva la falsa notizia della morte di | |
| JULIET, comunicata a ROMEO da BALTHASAR (V.1) | MARIA comunicata da ANITA a DOC e da questi a TONY (II.5). |
| 9. La morte | |
| dei due innamorati ricompongono i conflitti fra CAPULET e MONTAGUE | di TONY ricompongono i conflitti fra gli SHARKS e i JETS |

sa della morte di Maria uccisa da Chino. Prima i Jets l'hanno fatta oggetto di pesanti *avances* di chiara connotazione razzista causando la perdita di ogni speranza di riscatto, che pure l'aveva lasciata sin lì nonostante il lutto personale. Così facendo spinge Tony, disperato, verso la sua tragica fine.

I ripensamenti sullo scioglimento del nodo nel finale condussero alla soluzione attuale, diversa da quella originale perché Maria resta in vita, ma coerente con la critica sociale che innerva la partitura e che pure è un filone del *play*, perché nel suo commovente discorso alle bande, pronunciato sul corpo esanime di Tony, richiama tutti alle loro responsabilità ("We all killed him; and my brother and Riff. I, too", II.6) portando alla ricomposizione dei conflitti, senza le pene che Escalus infliggerà ai perturbatori veronesi.

Le soluzioni prospettate nelle discussioni fra gli autori furono molte, visto che in una serie di scenari dattiloscritti dei primi mesi del 1955, dove i personaggi apparivano ancora col nome dato da Shakespeare, Romeo si avvelenava credendo morta Juliet, che poi ne condivideva la sorte,⁸ oppure era la ragazza ad avvelenarsi e Romeo che assumeva di conseguenza il tossico.⁹

Bernstein e i suoi collaboratori proiettarono sulla ribalta lo sfondo sociale, animato dalla miseria in cui vivono i giovani emarginati e dall'ingiustizia a cui sono sottoposti, fattori che ne originano la ribellione che si sfoga nello scontro fra coetanei e gruppi sociali. Il Principe di Verona, l'autorità del *play*, si sdoppia negli agenti Schrank e Krupke, cinici e spicci nei modi, che cercano di reprimere la disobbedienza dei ragazzi destando la loro orgogliosa reazione. I Jets motivano il loro atteggiamento con la ghettizzazione di cui sono oggetto: "To them [i poliziotti] we ain't human. We're cruddy juvenile delinquents. So that's what we give 'em", seguitando con "Gee, Officer Krupke", un'ironica dissertazione collettiva sulle cause della delinquenza giovanile ch'è soltanto, minimizzando, "a social disease" (II.2, *Another Alley*, n. 14).¹⁰

Se "Gee, Officer Krupke" esprime il disagio dei ragazzi statunitensi, "America" (I.5, *A back alley*, n. 7) è una satira palese del sogno americano del secondo dopoguerra e delle aspirazioni degli immi-

grati all'integrazione perseguita da Anita, che insieme alle altre ragazze schernisce Rosalia, nostalgica di Portorico. La disposizione di questi numeri, ai quali vanno aggiunti due brani ulteriori per i Jets - il loro inno (I.1, *The Neighborhood*, n. 2 Jets Song) e "Cool" (I.6, *The drugstore*, n. 8)¹¹ -, conferma nuovamente la centralità dello sguardo di critica sociale sulla vicenda, poiché le esigenze dei due gruppi s'impongono su quelle dei singoli: se "America" viene dopo la *Balcony Scene*, anche "Gee, Officer Krupke" fa seguito a un intenso scorcio amoroso, l'unica notte che Tony e Maria passano insieme (II.1, *Maria's bedroom*), unica come quella che vivono i due innamorati veronesi (III.5).

Shakespeare nel Novecento: "Maria"!

La fedeltà al modello shakespeariano si può constatare sin nei dettagli. Ad esempio la sequenza del monologo in cui Juliet immagina il suo matrimonio con Romeo ("Gallop apace, your fiery-footed Steeds", III.2) e la nutrice viene ad informarla della morte di Tebaldo, corrisponde a quella in cui Maria si abbiglia per la cerimonia nuziale conquistata dall'amore di Tony (II.1, n. 12 "I feel pretty") e viene informata della morte di Bernardo da Chino. La fedeltà si traduce altresì in esempi anche formali. Il sonetto affidato al coro che apre *Romeo and Juliet* in guisa di prologo ispirò il compositore, che vide la sua prospettiva ben giustificata anche da Shakespeare, il quale descrive il contesto - "Two households [...], | From ancient grudge break to new mutiny. | Where civil blood makes civil hands unclean" - prima di passare al "pair of Star-cross'd Lovers". Bernstein annotò sulla sua copia di lavoro del *play* "Should be prologue interrupted by street fight",¹² lasciando la parola a Robbins, che si è sempre riservato uno spazio per intervenire sullo sviluppo dell'azione, dimostrando un'acuta intelligenza delle esigenze del dramma.¹³ Il musicista scrisse dunque un'introduzione orchestrale che descrive le battaglie accadute nei mesi precedenti l'azione vera e propria, interrotta dai dialoghi fra membri delle due bande, dove la coreografia gioca un ruolo importantissimo, come si legge nella dettagliata didascalia all'inizio del libretto:

The opening is musical: half-danced, half-mimed, with occasional phrases of dialogue. It is primarily a condensation of the growing rivalry between two teen-age games, the Jets and the Sharks, each of which has its own prideful uniform. The boys - sideburned, long-haired - are vital, restless, sardonic; the Sharks are Puerto Ricans, the Jets an anthology of what is called "American".

Anche in *West Side Story* uno scontro tra gruppi rivali apre l'atto primo venendo sedato dai due poliziotti, come Escalus aveva duramente represso il conflitto iniziale fra Capuleti e Montecchi in Shakespeare (vv. 1-89), e la rissa funge da presupposto a nuove e più radicali battaglie. Ma il teatro musicale è in grado di giocare una carta in più rispetto a quello di parola, perché il compositore può esprimere il suo punto di vista nei pentagrammi, contribuendo a rifinire e determinare la drammaturgia. Mentre Jets e Sharks si affrontano sul proscenio abbiamo udito, nel prologo strumentale (b. 11) un motivo caratterizzato dal tritono, intervallo che invaderà letteralmente la partitura nel prosieguo e che, semantizzato poi come costitutivo del nome 'Maria' (basta solo far scendere di un'ottava il La, prima nota della quinta diminuita nell'es. 1), rappresenterà la forza travolgente dell'amore tra le due stelle sfortunate del West Side, un sentimento destinato a sovrastare gli odi razziali:

ESEMPIO 1 | I.1, Prologue, bb.33-37

Ma - ri - - - a

VI (1-4)

p Sub. joyously

Tr

Il tritono anticipa qui un sentimento d'amore fra i due giovani di opposte fazioni che si farà largo fino a sconfiggere l'odio che ora le separa. Posto in una successione ascendente, lo stesso intervallo, fattosi

minaccioso poco dopo, marca l'uscita in scena dei personaggi: quando tocca a Bernardo, che è il capo degli Sharks, ma pure il fratello di Maria, il primo trombone (bb. 41-43) intona due quarte di fila, giusta la prima eccedente la seconda (Do-Fa-Si); la sequenza viene poi replicata dai violoncelli con rinforzi (bb. 80-83) e poi dai due corni (bb. 89-91) quando entrano Riff e altri Jets (Sol#-Do#-Sol).¹⁴ In questa forma il tritono, che ha una funzione diegetica ambivalente e una formalmente unificante, verrà ripreso nel n. 11 *The Rumble* (I.9, *Under the Highway*), là dove avviene lo scontro fatale fra i gruppi nemici.

Poco dopo, quando Riff raggiunge Tony nel negozio di Doc, rivediamo il motivo del nome. Come Romeo, che arde per Rosaline, il ragazzo, che in passato ha fondato i Jets con l'amico, non vuol più battaglie e avverte che qualcosa di nuovo sta per entrare nella sua vita. Si chiamerà amore, un sentimento potente che compare qui senza oggetto: il tritono segnala dunque la disposizione di Tony verso un sentimento che affratella. Maria appare in incognito anche qui nella testa del motivo come nell'es. 1, dopo la quarta giusta iniziale:¹⁵

ESEMPIO 2 | I.2, A backyard, n. 3 "Something coming", bb. 33-37

Ma - ri - a

TONY *pp* (rhythmically)

Could be _____ Who knows? _____ There's something's due

Il tritono, e il motivo che su di esso va plasmandosi, svolgono un ruolo da mattatore nella progressione che dal colpo di fulmine porta fino alla *Balcony scene*, una sequenza che inizia nella palestra del Gymnasium (I.4, *The gym*), adibito all'occasione per il ballo onde tentare una pacificazione fra le due bande, che però riprendono quasi subito a osteggiarsi intonando un "Mambo" come fosse una dichiarazione di guerra. In un istante Tony e Maria vengono isola-

ti dalla musica, come accade a Romeo e Giulietta al primo incontro nella festa dei Capuleti, e la danza li congiunge, cancellando il mondo esterno, mentre viene anticipata con lievità, e per intero, la melodia di “Maria”:

ESEMPIO 3 | I.4, The gym, n. 4c Cha cha, bb. 210-213

Andante con grazia

[Ma - ri - a!] I've just met a girl named Ma - ri - a

Fl, Pf, VI
pp Light and Dry

Il motivo prosegue la sua azione senza soluzione di continuità quando gl'innamorati si scambiano poche parole, letteralmente attoniti e presi l'uno dell'altra:

ESEMPIO 4 | I.4, n. 4d Meeting scene, bb. 232-238

[Ma - ri - - a]

VI (1-2-3-4)
p > pp

Vibrafono, celesta

MARIA I know you are not.

TONY Or that we've met before?

MARIA I know you have not.

TONY I felt, I knew... But this is

Bernardo strappa prontamente dall'istante di illusione la sorella richiamandola alla sua appartenenza portoricana, e lo scambio fra i due è particolarmente significativo per valutare il coinvolgimento pieno di lei sin dal primo istante: “Couldn't you see he's [Tony] one of them?” chiede il capo degli Sharks “No; I saw only him”. Maria

rientra in casa accompagnata da Chino, mentre Tony intona la sua immensa emozione. Dopo quest'accurata preparazione, l'effetto è quello di una vera e propria esplosione di vita:

ESEMPIO 5 | I.4, n. 5 “Maria”, bb. 8-11

Moderato con anima

TONY [Ma - ri - a!]

più cresc. e rall.
mf warmly

Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a! I've just met a girl named Ma - ri - a

Il tema del nome comparirà per l'ultima volta, prima nella forma di danza dell'es. 3, e poi fugacemente dal violoncello solo in coda nel n. 9a “One Hand, One Heart” (I.7 *The Bridal Shop*), sancendo il matrimonio dei due ragazzi (bb.107 e 109). Si compie così un percorso che l'intervallo di tritono ha orientato, condensando in un unico principio l'ambiente intriso di sanguinosi contrasti sociali e il sentimento che unisce i due giovani delle avverse fazioni, un amore indissolubile che in esso prende vita e che porterà al superamento dei conflitti stessi. Questo dualismo viene evidenziato quando il tritono ricompare nella pagina finale dell'atto nella forma di minaccia, fissando in una metafora sonora potente, gesto di grande intensità degno di Shakespeare, la disperazione di Tony. Il protagonista ha appena ucciso Bernardo dopo aver perso il miglior amico e ora vede compromessa la sua storia d'amore:

ESEMPIO 6 | I.9, *Under the Highway* n. 11 The Rumble, bb. 133-134

TONY: Maria!

Cl, VI I
pizz.
pp

Il riscatto

Bernstein e i suoi collaboratori hanno dunque saputo esprimere coi mezzi della musica l'amore assoluto di Romeo e Giulietta, tema centrale del *play*, creando un solido rapporto fra questo sentimento e un tragitto tracciato con nitidezza, che porta le bande rivali dall'ostilità feroce al riscatto. Un riscatto che suona persino più autentico rispetto all'abbraccio tardivo fra i due capi delle famiglie veronesi, forte com'è di una rapidità ben maggiore rispetto all'epilogo di Shakespeare, e di una rappresentazione visuale più chiara dell'esito della tormentata vicenda. Il corteo che si forma lasciando gli adulti "bowed, alone, useless" (II.6), dopo l'abbraccio della protagonista ai ragazzi fin lì nemici, Maria che saluta teneramente e bacia il suo uomo come nel momento del primo incontro ("Te adoro Anton") non sono solo azioni commoventi, ma un auspicio di pace universale.

La fedeltà allo spirito di Shakespeare trova peraltro un altro canale nella diegesi di *West Side Story*. Una sezione consistente della partitura non rientra nella sfera espressiva dell'intervallo di tritono e dei motivi e melodie ad esso legati, ma stabilisce ugualmente una fitta rete di richiami infratestuali che è decisiva per la definizione della morale della vicenda, visto che avrà un ruolo chiave nel finale. La *Balcony Scene* n. 6 (I.5) fra Maria e Tony - l'episodio più noto di *Romeo and Juliet* -, si chiude con "Tonight", là dove i protagonisti celebrano la notte che li ha uniti con una metafora echeggiante i numerosi riferimenti alla luce contro le tenebre che popolano la tragedia di Shakespeare: "Tonight, tonight | The world is full of light | With suns and moons all over the place".¹⁶ In chiusura del brano, prima che i violini riprendano la melodia degli amanti al momento del congedo, un fagotto propone nel registro acuto una melodia sin qui sconosciuta, che galleggia nell'aria fino alla conclusione (flauto e ancora fagotto), e per qualche istante le due linee s'intrecciano:

ESEMPIO 7 | I.5, n. 6 *Balcony Scene*, bb. 124-130

The musical score shows the interaction between the Fagotto (Fg), Violini (VII), and Tony. The lyrics are: "I saw you and the world went a - way. _____ MARIA (Maria re-enters) I cannot stay. Go quickly". The music includes dynamic markings like "p", "dolcissim.", and "pp con sord.".

L' *a due* entrerà poi in un sofisticato montaggio sonoro di situazioni sceniche, il quintetto con coro (I.8, *The Neighborhood*, n. 10 "Tonight"), una struttura da concertato italiano che precede il finale primo, strumentale e danzato, mentre la melodia del fagotto entrerà in un giro complesso di significati. Tony si precipita da Maria dopo aver ucciso Bernardo, e dopo spiegazioni concitate i due iniziano a sognare a occhi aperti (II.1, nn. 13-13e). È una scena onirica, ma anche una visione, come accade in tanti drammi e commedie di Shakespeare (dal *Midsummer Night's Dream* al *Winter's Tale*, da *Macbeth* a *Julius Caesar*, *Hamlet*), e lo stesso Romeo sogna, destando l'ironia scintillante di Mercutio ("That Dreamers often lie", I.2), che rievoca la Queen Mab ("she gallops Night by Night, through Lovers Brains; and them they dream of Love"). Anche in questo scorcio la coreografia gioca un ruolo decisivo:¹⁷ "As he [Tony] sings, the walls of the apartment begin to move off, and the city walls surrounding them begin to close in on them", si legge nel libretto. Scompaiono poi anche le mura della città e i due entrano in un mondo dove non ci sono più battaglie, dove tutti si amano, il mondo in cui vorrebbero vivere, mentre una voce da fuori campo (il noto soprano Reri Grist alla *première*) intona proprio la melodia del fagotto dell'es. 7:¹⁸

ESEMPIO 8 | II.1, n. 13d “Somewhere”, bb. 123-126



La pace dura qualche istante, e subito la realtà torna alla ribalta nel n. 13e, Procession and Nightmare:

The lovers hold out their hands to each other; the others follow suit: Jets to Sharks; Sharks to Jets. And they form what is almost a procession winding its triumphant way through this would-be world [...]. Then suddenly, there is a dead stop. [...] The dream becomes a nightmare: as the city returns, there are brief reenactments of the knife fight, of the deaths.

Ma nel finale si forma la stessa processione del sogno, e stavolta il sacrificio di Tony-Romeo fa sì che l'incubo si trasformi in una realtà di pace confortante. Le pagine conclusive di *West Side Story* sono dominate da due melodie: quella con cui Maria ribatteva a Anita, “I Have a Love”, importante allusione a una celeberrima ricomposizione dei conflitti nel finale del *Ring des Nibelungen*,¹⁹ e dalla melodia di “Somewhere”, come se quel posto tanto cercato dai due amanti newyorchesi fosse finalmente arrivato. “A gloomy Peace this Morning with it brings” sentenza Escalus tirando la morale di *Romeo and Juliet*: la conclusione di *West Side Story* prende le distanze da Shakespeare per regalare al suo pubblico un messaggio meraviglioso di conciliazione.

Non solo Shakespeare: nuove prospettive

Un video può comunicare messaggi di ordine estetico in relazione a un'opera? Bernstein ebbe occasione di tornare sul suo capolavoro quando registrò *Leonard Bernstein Conducts “West Side Story”*. *The Making of the Recording*.²⁰ Titolo che mette in primo piano

l'autore e la sua creazione, e in occhietto la natura stessa del lavoro: opera e documento sono immediatamente mescolati. Diretto da Christopher Swann, il DVD è prodotto da Humphrey Burton, la cui indiscussa autorità in materia è tale da condizionare pesantemente le scelte visive, ai fini della narrazione. Anche se non si tratta della ripresa di un'opera sullo schermo, dunque, l'intreccio tra queste prove d'autore e le vicende raccontate da Bernstein, Stephen Sondheim e Arthur Laurents a cavallo dei *media*, oltre che dei generi, da Broadway fino alla pellicola pluripremiata con la coreografia di Jerome Robbins è stretto, e consente al *Making* di regalarci nuove prospettive per la ricezione di *West Side Story*. Bernstein non aveva mai diretto il suo capolavoro nel corso di quasi trent'anni di successi in tutto il mondo, e poté inoltre giovare, grazie al progetto voluto e finanziato dalla Deutsche Grammophon, di un'orchestra completa in ogni rango, a differenza del gruppo di trentadue strumentisti che si accalcarono in buca a Broadway in occasione del debutto nel 1957.

Era dunque intento poetico e a un tempo estetico di Bernstein affermare, con questo video, la classicità della sua creazione, nel momento in cui, oltre che un'orchestra virtuosa, aveva sotto la sua bacchetta un *parterre* di star del belcanto, e dunque si stava per affermare sul campo la vera natura del suo lavoro, da produzione per Broadway a opera lirica (con questa etichetta *West Side Story* è arrivata - finalmente !!! - al Teatro alla Scala di Milano nel 2000). Basta dare un'occhiata al diagramma nella pagina seguente²¹ per rendersi conto che il nuovo ordine dei brani vuol comunicare quasi per antonomasia la forza trascendente dell'amore che lega i due protagonisti, valendosi della potenza dei legami musicali creati da Bernstein, che escono allo scoperto.

WEST SIDE STORY /
THE MAKING OF THE RECORDING

[1] Opening Credits - Arrival of the principal singers Bernstein on West Side Story [2:22]

[2] "I Feel Pretty" (piano rehearsal) / Te Kanawa [0:46]

[3] First session: introduction of the principals [1:35]

[4] "Tonight (Ensemble)" (rehearsal) / entire cast [2:00]

[5] "Jet Song" (recording) / Ollmann, Chorus [1:35]

[6] "Cool" (recording) / Ollmann, Chorus [5:05]

[7] "Tonight" (piano rehearsal) / Carreras - Carreras on West Side Story [1:48]

[8] "Something's Coming" (recording: take, playback, retakes) / Carreras [5:43]

[9] Trojanos on working with Bernstein

[10] "Tonight (Ensemble)" (recording) / entire cast [2:32]

[11] Bernstein talks about the orchestra

[12] "I Feel Pretty" (recording) / Te Kanawa with Edelkun, Zambalis, Réaux [5:04]

[13] Te Kanawa on working with Bernstein [0:46]

[14] Problem passages / Bernstein, McClure:

"Dance at the Gym" (recording & playback) [6:16]

[15] Bernstein talks to the press

"Dance at the Gym" (recording - cont'd.) [4:07]

[16] Recording Nina and Alexander Bernstein ("Meeting Scene")

"Dance at the Gym" (recording - cont'd.) [2:37]

[17] Te Kanawa on recording "Te Kanawa [2:36]

[18] Trojanos on recording West Side Story

"America" (rehearsal and recording) / Trojanos, Edelkun, Chorus [6:33]

[19] Te Kanawa on singing Bernstein's music [0:26]

[20] "Maria" (piano rehearsal) / Carreras [1:41]

[21] "Maria" (recording) / Carreras - interruptions [4:32]

[22] Carreras on the interruption - "Maria" (recording - cont'd.) / Carreras [5:30]

[23] Te Kanawa on working with Bernstein [0:48]

[24] "A Boy Like That" & "I Have a Love" (recording) / Trojanos, Te Kanawa [6:14]

[25] "Gee, Officer Krupke" (recording) / Livingston, Nelson, Bogardus, Thom, Lehrer, Chorus [5:06]

[26] "Balcony Scene" (recording) / Te Kanawa, Carreras [2:01]

[27] Bernstein on recording West Side Story

"Balcony Scene" (recording) / Te Kanawa, Carreras (Nina Bernstein, Alexander Bernstein) [1:54]

[28] End titles [1:29]

WEST SIDE STORY /
PARTITURA

Act 1

Scene 1 The neighborhood

1. Prologue (Instrumental)

2. Jet Song (Riff and Jets), 2a. Jet Song Chase (Instrumental)

Scene 2 A boy's love

3. Something's Coming (Tony), 3a. Something's Coming Chase (Instrumental)

Scene 3 The bridal shop

Scene 4 The gym

4. The dance at the Gym: 4. Blues (Instrumental) 4a. Promenade (Instrumental) 4b. Mambo (Instrumental) 4c. Cha-Cha (Instrumental) 4d. Meeting Scene (Underscore)

4e. Jump (Underscore)

5. Maria (Tony)

Scene 5 A boy like that

6. Balcony Scene (Maria and Tony)

7. America (Anita, Rosalia and Girls), 7a. America to Druggstore (Instrumental)

Scene 6 The druggstore

8. Cool (Riff and Jets), 8a. Cool Chase (Instrumental) 8b. Under Dialogue and Change of Scene (Underscore)

Scene 7 The bridal shop

9. Under Dialogue (Underscore), 9a. One Hand One Heart (Marriage Scene: Tony and Maria)

Scene 8 The neighborhood

10. Tonight (Maria, Tony, Anita, Riff, Bernardo, Sharks and Jets)

Scene 9 Under the Highway

11. The humbler (Instrumental)

Act 2

Scene 1 Maria's bedroom

12. I Feel Pretty (Maria, Francisca, Rosalia, Conchelo)

13. Under Dialogue (Instrumental Underscore) 13a. Ballet Sequence (Tony and Maria) 13b. Transition to Scherzo, Etc. Scherzo (Instrumental) 13c. Somewhere (A Girl) Etc. Procession and Nightmare (Entire Company)

Scene 2 Another boy

14. Gee, Officer Krupke (Jets) 14a. Change of Scene (Instrumental)

Scene 3 Maria's bedroom

15. A Boy Like That and I Have a Love (Maria and Anita) 15a. Change of Scene (Instrumental)

Scene 4 The druggstore

16. Taunting Scene (Instrumental)

Scene 5 The effort

Scene 6 The neighborhood

17. Finale (Maria and Tony)

"Tonight" n. 10 viene registrata come *ensemble* anticipando il conflitto fra le bande rivali [4], ma poco oltre viene provata come la dovrebbe cantare nella *Balcony Scene* José Carreras-Tony, con l'accompagnamento del pianoforte [7]. Subito dopo "Something's Coming" [8] esprime il presagio amoroso del Romeo metropolitano, e fa udire nel suo *incipit* l'intervallo di quarta aumentata discendente che, rovesciato, genererà il tema del nome Maria ("Who knows?", cfr. es. 2). L'inquietudine dell'innamorato in attesa troverà ampio spazio più avanti nel *Making*, quando Carreras prova "Maria" (es. 5) [20], inizia a registrarla, ma salta clamorosamente il Si₃ gettando nello sconforto un autore estremamente partecipe e affettuoso nei suoi confronti [21], per rifarsi immediatamente donando il meglio di sé [22], e confermando che la parte, se affidata a un tenore d'opera, guadagna spessore.

Un destino funesto grava sull'amore di Tony e Maria: se la conclusione pessimistica dell'opera rimane quella, nel *Making* viene realizzata in maniera meno connotata sotto il profilo tragico, tenendo conto dei richiami tematici che la partitura stessa mette in atto, e che qui abbiamo brevemente commentati. La *Balcony Scene* termina con un motivo breve ma slanciato in un anelito ideale (n. 6, bb. 151-154, anticipato poche bb. prima: cfr. es. 7), che suona come una premonizione degli avvenimenti successivi ("There's a place for us"). Dopo l'omicidio di Bernardo, Tony e Maria cantano in disperazione "Somewhere there's got to be some place for you and for me" (n. 13a. Ballet Sequence) e poco dopo una *Girl* (n. 13d. "Somewhere") risponde a loro: "There's a place for us | Somewhere a place for us" (es. 8). Nelle battute conclusive dell'opera, quando si forma il corteo funebre, lo stesso motivo torna per rammentare il compimento del destino luttuoso:

ESEMPIO 9 | II.6, n. 17, Finale, bb. 22-27



Vale la pena di riepilogare il finale del *Making*. Giulietta e Romeo, cioè Kiri Te Kanawa e José Carreras, stanno cantando la *Balcony Scene* n. 6: improvvisamente, dopo che i due hanno intonato gli ultimi versi di “Tonight” (“But here you are | And what was just a word is a star | Tonight!”) e prima del dialogo che conclude la loro scena, la telecamera stacca sullo studio di registrazione, sin lì pieno di vita, ora malinconicamente vuoto. Bernstein entra e pronuncia una sorta di licenza sfogliando una partitura:

At the beginning of this project I was not all that secure about what was going to happen. It was an extraordinary idea. I thought it might for one thing seem dated. It is fifties music, and what I found out of all that insecurity is a tremendous feeling of security. This poetic language of Jets and Sharks that was created by Arthur Laurents is something truly poetic in a sense that it lasts as a poem lasts. I feel that this piece is, in its funny little crazy way, a classic.

Riprende la musica in orchestra, e mentre scorrono le frasi che precedono il congedo dei due innamorati (“MARIA | What does Tony stand for? | TONY | Anton. | MARIA | Te Adoro Anton. | TONY | Te adoro Maria”), la telecamera prende a prestito dal film girato da Robert Wise nel 1961 l'inquadratura dell'edificio dove si svolge la storia d'amore, che era già apparsa all'inizio del *Making*, precedendo i titoli di testa. Il rimando da un capo all'altro del video pone in enfasi l'ambiente in relazione con l'amore di Romeo & Juliet, che tutto sovrasta, ambienti e epoche. Lo scorcio si chiude, e con esso l'intero *Making*, con Te Kanawa e Carreras che intonano gli ultimi quattro versi del loro duetto (“Good night, good night, | Sleep well and when you dream, | Dream of me | Tonight”).

Nel *Making* Bernstein fa cantare a Kiri Te Kanawa anche ‘Somewhere’ [16], motivando questa opzione per il piacere di registrare il brano con la voce del soprano. Ma questa scelta conta per chi segue il video fino alla fine, quando nelle immagini conclusive, dopo la licenza di Bernstein, il motivo della *Balcony Scene* (es. 7) torna e chiude (es. 9), non più nel segno della premonizione tragica, ma per

marcare il compimento di un infinito struggimento amoroso di due individualità, al di là dell'importanza della componente sociale (che viene perciò posta in sottordine).

L'articolazione del *Making* è dunque tale da creare una nuova prospettiva per la ricezione di *West Side Story*, che viene dal rimontaggio della sua struttura, e non tradisce l'ipotesi, ma ne riformula il messaggio. Questo video ci instrada verso un'enunciazione estetica, di genere: *West Side Story* nasce come un *Musical*, ma anche grazie all'impiego di cantanti d'opera, potrebbe anche entrare nei repertori dei grandi teatri, diventando un *Classic*, come rivendica Bernstein stesso.²² Una tale situazione conferma la ricchezza estetica di questo capolavoro teatrale del Novecento, che guarda a Shakespeare, ne aggiorna la morale traendone messaggi di alto profilo etico, ma aspira anche a rappresentare, in maniera meno vincolata alle sue proporzioni sceniche, l'incanto amoroso come motore dell'agire umano. In questo percorso *West Side Story* conquista legittimamente i palcoscenici dei teatri d'opera, come epigono di una tradizione vitale che, dall'Ottocento romantico ai nostri giorni, non ha ancora perso vitalità.

Note

1. *“Romeo and Juliet” nel teatro musicale, secondo Bellini, Gounod, Bernstein*, Università degli studi di Pavia, a.a. 2002-2003 (cfr. <http://www-5.unipv.it/giardi/C2002-2003b.htm>). Sulla questione del genere di *West Side Story*, scritto come *musical* per Broadway, ma in realtà dotato di caratteristiche formali e sostanziali di un'opera lirica cfr. Ralph P. Locke, *The Border Territory between Classical and Broadway: A Voyage around and about “Four Saints in Three Acts” and “West Side Story”*, in *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, a cura di Paul-Andru Bempéchat, Hillsdale (NY), Pendragon, 2005, pp. 179–226, e Elizabeth Anne Wells, *“West Side Story”: Cultural Perspectives on an American Musical*, Lanham-Toronto-Plymouth, The Scarecrow Press, 2011.

2. Cfr. Robert Hapgood, *“West Side Story” and the Modern Appeal of “Romeo and Juliet”* [1972], rist. in *“Romeo and Juliet” Critical Essays*, a cura di John F. Andrews, New York, Garland, 1993, pp. 229-241: 229; sul rapporto fra il *play* shakespeariano e l'opera di Bernstein si vedano inoltre Svetozar Rapajić, *Shakespeare in music theatre: “West Side Story”, “Belgrade Bells”*, vol. 6, 2014, pp. 23-41; Irene G. Dash, *The challenge of tragedy: “West side story” and “Romeo and Juliet”*, in Ead., *Shakespeare and the American Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, pp. 77-151; Andrea Mariani, *“West Side Story”: da Shakespeare a Hollywood, via Broadway*, “Oltreoceano”, rivista sulle migrazioni, vol. 9, 2015, pp. 83-94.

3. La ricerca scientifica sul teatro musicale di Bernstein è molto cresciuta negli ultimi anni, sia quantitativamente sia qualitativamente, e fra le monografie vanno almeno citati i titoli seguenti: Andreas Jaensch, *Leonard Bernsteins Musiktheater: auf dem Weg zu einer amerikanischen Oper*, Kassel [ecc.], Bärenreiter-Verlag, 2003; Nigel Simeone, *Leonard Bernstein: “West Side Story”*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2009; Helen Smith, *There's a Place for Us*, ivi 2011; Nils Grosch, *“West Side Story” in Leonard Bernstein und seine Zeit*, a cura di Andreas Eichhorn, Laaber, Laaber Verlag, 2017; sul compositore si tenga come punto di riferimento *in primis et ante omnia* la monografia di Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, New York, Doubleday, 1994; n.e. London, Faber & Faber, 2017.

4. Una parte dei documenti donati da Bernstein - lettere, autografi musicali (schizzi, partiture), fotografie, programmi di concerti e molto altro - venne

resa pubblica nel 1998, in occasione dell'ottantesimo anniversario della nascita del musicista, indi, per il cinquantesimo anniversario dalla *première* di *West Side Story* (2007) fu allestita una mostra, e ulteriori documenti relativi all'opera vennero aggiunti; la collezione è ora disponibile a partire dall'indirizzo <https://www.loc.gov/collections/leonard-bernstein/a-bout-this-collection/>.

5. Cfr. Greg Lawrence, *Dance with Demons. The Life of Jerome Robbins*, New York, G. P. Putnam's Sons, 2006, pp. 124-125; Robbins e Clift si erano formati all'Actor's Studio, e allora erano amanti (Jerome aveva pensato a Montgomery come Romeo).

6. Il paragone è più che lecito, visto che l'abilità nel trattamento del soggetto di Laurents-Illica si fuse a meraviglia col virtuosismo poetico di Sondheim-Giacosa. Quest'ultimo intervenne nella rifinitura dei versi di “Maria”, che Bernstein stesso aveva abbozzato nel 1949 (cfr. Craig Zadan, *Sondheim & Co.*, New York, Macmillan, 1974, p. 22), dove un distico suonava impacciato: “Maria | It's a sound like there's music playing | It's a sound like in church when they're praying”. Sondheim lo modificò così, secondo Jamie Bernstein, figlia del musicista: “Maria | Say it loud and there's music playing | Say it's soft and it's almost like praying” [non sfugga l'allusione a una vergine illustre]. Oh, that's a lyric”. Cfr. Scott Simon, *Something Develops Onstage Called Love: Baltimore Symphony's Bernstein Centennial*, N[ational] P[ublic] R[adio], 12 maggio 2018 (<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2018/05/12/610517474/something-develops-onstage-called-love-baltimore-symphony-celebrates-the-bernst>). La nascita dell'opera si può seguire in alcuni estratti pubblicati dall'autore, cfr. Leonard Bernstein, *Excerpts from a West Side Log*, “Playbill”, 30 settembre 1957, pp. 47-48, rist. in Id., *Findings*, New York, Simon & Schuster, 1982, pp. 144-147 (anche in <https://www.westsidestory.com/archives-1/>). La ricostruzione più dettagliata e meglio argomentata della genesi dell'opera si legge in Simeone, *Leonard Bernstein: “West Side Story”* cit., pp. 17-52.

7. Nato come *East Side Story*, il *musical* si chiamò *Gangway* fino a poco tempo prima del debutto. Nelle tabelle vengono riportati solo i personaggi dei due lavori e gli eventi che si corrispondono: quelli della tragedia come i versi citati sono tratti da *Romeo and Juliet*, in *The Works of William Shakespeare*, volume the Fifth, London, Jacob Tonson, 1709, pp. 2073-2156: 2074 (<https://archive.org/details/worksofmrwilliam05shak>); i protagonisti dell'opera e i rispettivi ranghi vocali vengono dalla partitura d'orchestra, Leonard Bernstein, *West Side Story*, New York,

Boosey & Hawkes, © 1994, HPS 1176, dalla quale sono estratti anche gli esempi musicali, individuati mediante l'atto, la scena, il numero e le battute.

8. Doc passava l'errata informazione della morte di Juliet a Romeo, il giovane beveva il tossico e lei a sua volta (II.6) si avvelenava; cfr. *Outline "Romeo and Juliet"*, in *West Side Story* [scene and musical sequence outlines, draft scripts, song lists, lyrics, 1955], <https://www.loc.gov/resource/musbernstein.100020056.0?st=gallery>, images 5-9: 9.

9. In due scenari successivi, redatti da Laurents nell'agosto del 1955, entrano finalmente in scena gli americani e i portoricani (ma i nomi restano quelli di Shakespeare, salvo quelli di Bernardo e Anita), ed è Juliet che si avvelena: nel primo scenario Benvolio le passa direttamente la falsa notizia della morte di Romeo, lei entra nella cabina della nave (avevano deciso di imbarcarsi insieme), prende il resto del veleno e muore (II.7, *The boat Cabin*, cfr. *ivi*, images 10-12: 12), nel successivo sono i Jets che forniscono l'informazione, e i due muoiono nel negozio di abiti nuziali (II.6, *The bridal Shop* in *Romeo* dell'ottobre 1955, *ivi*, images 13-18: 18).

10. Cfr. Bernstein, *West Side Story* cit., pp. 389-420. Il testo delle parti recitate e delle didascalie di scena è tratto dal libretto "*West Side story*: a musical, Random House, New York © 1958. La canzone venne aggiunta dopo la *première*, per la ripresa a Broadway (Winton Garden Th., 26 settembre 1957), e in questa circostanza Laurents chiamò in causa Shakespeare: "Nobody wanted 'Officer Krupke'. ... They all said that it was a cheap musical comedy number. But I tried to be a little intellectual and talkes Shakespeare's clowns and I felt it was really necessary", in Zadan, *Sondheim & co.* cit., p. 21.

11. Anche la melodia di "Cool", come quella di "Gee, Officer Krupke", attacca con un tritono, un intervallo che, come si vedrà poco oltre, riveste un ruolo centrale nella strategia drammatica messa in atto in partitura.

12. Cfr. *Romeo and Juliet* cit., p. 2156 e la pagina iniziale di *Romeo and Juliet*, Boston, Ginn and Co., 1940 (<http://www.loc.gov/exhibits/westsidestory/images/object1.jpg>). Gounod aveva intonato il prologo nel suo *Roméo et Juliette*.

13. Si legga, ad esempio, la lettera del 18 ottobre 1955, in cui Robbins critica l'impostazione in tre atti, frutto di un ripensamento temporaneo della struttura in due, e critica puntualmente altre scene; cfr. *West Side Story* cit., images 33-35. Robbins, oltre che autore, con Robert Wise, del celebre film del 1961 che vinse dieci Oscar nel 1962 catturando l'attenzione del mondo sul *Musical* per Broadway, fu

il regista del primo allestimento. Nella pellicola la partitura viene adattata in molti scorci alle nuove esigenze sceniche, come nel caso di "America", che diviene un scambio dialogico fra donne e uomini portoricani (ma è preferibile la soluzione dell'opera, dove lo scambio resta questione esclusiva delle ragazze portoricane).

14. Vedi l'es. 6. Rispondendo nel 1969 alla lettera di una laureanda olandese che gli chiedeva un percorso analitico valido per *West Side Story*, Bernstein le indicava tre punti della partitura schizzando i pentagrammi (ma ad altezze diverse): il prologo, "Maria" e "Cool", n. 8, I.6; il compositore citava come una sorta di *leitmotiv* la successione ascendente di una quarta giusta e una aumentata (che nel prologo si legge anche a b. 119): Mi-La-Re#, altezze alle quali non appare mai (cfr. <https://www.loc.gov/resource/musbernstein.100020138.0?st=gallery>). Questa figura viene paragonata al richiamo dello shofar, il corno di montone che riveste un ruolo notevole nel cerimoniale ebraico, come ricordo del sacrificio di Isacco, cfr. Jack Gottlieb, *Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein*, in *Id.*, *Funny, it doesn't sound Jewish: how Yiddish songs and synagogue melodies influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*, Albany (NY), State University of New York-Library of Congress, 2004, pp. 178-185: 179-180, *ess.* 10-1, 10-2a e b, 10-3. Offre spunti interessanti anche il saggio di Paul Nash, "*The most beautiful sound I ever heard*": *Liturgy, Religious Imagery and Symbolism in "West Side Story"*, "Contemporary Theatre Review", vol. 19 n. 1, 2009, pp. 87-100.

15. La canzone venne aggiunta il 7 agosto 1957, all'ultimo momento, quando la partitura era già completa, salvo che per il n. 14 (cfr. Simeone, *Leonard Bernstein* cit., p. 62). Bernstein ha quindi potuto valersi di una strategia già messa in atto più o meno consapevolmente, anche perché il tritono è intervallo tipico della scala *blues*, con tendenza a risolvere sul V grado.

16. Il sostantivo "Light" è onnipresente in Shakespeare, ed estrapolo solo un esempio: "what light through yonder window breaks? | It is the east, and Juliet is the sun! | Arise, fair sun, and kill the envious moon" (II.3).

17. "The narrative importance of the element of dance is further reflected in Robbins' inclusion of a dream ballet, a formal element which had become something of a cliché in stage and screen musicals in the wake of the success of *Oklahoma!* (1943)", cfr. Nash, "*The most beautiful sound I ever heard*" cit., p. 89. La Grist era l'unica cantante d'opera del cast originale.

18. Nell'es. 7 il Do₃, invece che Do₂, viene scritto per far coincidere la melodia di "Somewhere" con quella di "Tonight". Bernstein intervenne ancora dopo la

stampa della prima partitura (copia olografa dal ms., 1957) per inserire al grave, sovrapponendolo a un accordo di Do maggiore nel registro acuto, un Fa#. In questo modo ribadì la sua strategia drammatica con un ulteriore tritono; cfr. Simeone, *Leonard Bernstein* cit., pp. 73-74.

19. La melodia del n. 15 “I have a Love” (*Andante sostenuto*, da b. 68) contiene ben due richiami: il primo al cosiddetto tema della glorificazione di Brünnhilde (“Im Feuer Leuchtend”), che celebra il rito del sacrificio nel finale della *Götterdämmerung*, il secondo “I love him” è rivolto invece alla frase sensuale di Dalila nel *Samson et Dalila* di Saint-Saëns (“Ah! Réponds à ma tendresse!”). La consistenza dei legami intertestuali nella partitura di *West Side Story* richiederebbe un capitolo a parte.

20. © 1985 Unitel, © 1988/2001 Deutsche Grammophon 0373 017-9. Il prestigioso cast del video - Dame Kiri Te Kanawa (Maria), José Carreras (Tony), Tatiana Troyanos (Anita), Kurt Ollmann (Riff) - registrò anche l’opera, pubblicata in un CD della Deutsche Grammophone Gesellschaft (457 199-2), con l’unica differenza che il n. 13d “Somewhere” viene cantato da Marilyn Horne, mentre nel *Making* viene intonato dalla Te Kanawa (che non può ovviamente sostenere la parte della Girl e quella di Maria nell’opera).

21. L’indice del diagramma a sinistra è tratto dal *booklet* di *Leonard Bernstein Conducts “West Side Story”* cit., pp. 3-4, e le frecce indicano il luogo di riferimento all’indice della partitura di *West Side Story* cit. (a destra): quelle di colore lilla mettono in rilievo l’articolazione della trama amorosa; nel testo, fra quadre, si fa riferimento ai nn. del video.

22. Sulle nuove prospettive drammatiche create dal documentario *Leonard Bernstein Conducts “West Side Story”* cit., cfr. Michele Girardi, *Remediation or Opera On-Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, a cura di Gianmario Borio, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 107-132: 124-129.

* Questo saggio è la versione rivista e ampliata di «*There’s a place for us*»: *Giulietta e Romeo nel West-Side*, in *Shakespeare all’opera: riscritture e allestimenti di «Romeo e Giulietta»*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 23-24 aprile), a cura di Maria Ida Biggi e Michele Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, pp. 187-199; il paragrafo conclusivo è nuovo.



Foto: © Marcello Orselli

NOTE DI REGIA

di Federico Bellone

Questa produzione italiana del musical *West Side Story* è l'unione tra la tradizione, con le ancora modernissime coreografie del mito Jerome Robbins e le musiche mozzafiato del genio Leonard Bernstein, nonché con un'ambientazione rispetto a scene e costumi assolutamente anni '50, e il gusto della società attuale, con un allestimento raffinato e elegante che basa il tutto sul concetto della paura.

Perché è la paura la chiave dello spettacolo: Tony, Romeo, teme che Maria, la sua Giulietta, possa non perdonargli l'omicidio, quasi incidentale, del fratello; Maria teme l'impossibilità di poter vivere la sua storia d'amore; le bande si temono reciprocamente perché ignorano quali possano essere le conseguenze di un'immigrazione o la possibile mancanza di accettazione in una terra straniera; infine gli adulti temono il precipitarsi degli eventi verso uno stato di caos e vivono quasi impotenti la situazione.

Il problema è rappresentato dal colore rosso, predominante in palcoscenico, e da imponenti scale antincendio in ferro che, oltre a essere il simbolo dello spettacolo, e ovviamente un chiaro richiamo al balcone veronese, vorticano tra loro per formare tanti scorci di una New York sospesa e drammatica, sede appunto di questa paura.

Freschissimo il cast, composto da una recente generazione di interpreti che, come da curriculum, sono il top del Teatro Musicale nostrano.

Un'occasione rara, uno strappo alla regola, poiché questo *West Side Story* è un'eccezione dell'agenzia americana che ne detiene i diritti e che ci ha permesso di riportare in scena questo capolavoro del teatro, come dice il Times, in lingua italiana per i dialoghi e in originale per le canzoni.

WEST SIDE STORY**NELLE STAGIONI DEL MAGGIO****24° Maggio Musicale Fiorentino 1961**

Teatro Comunale, 6, 7, 8, 9, 10 giugno 1961

—

Joseph Lewis *dir.*, Jerome Robbins *reg. e coreogr.*, Oliver Smith *sc.*, Irene Sharaff *cost.*, Jean Rosenthal *luci*

—

Interpreti Thomas Hasson (*Riff*), Don Grilley (*Tony*), George Liker (*Action*), Alan Johnson (*A. Rab*), Michael Bennet (*Baby John*), Grover Dale (*Big Deal*), Stan Papich (*Diesel*), Dick Corrigan (*Gee-Tar*), Michael Stuart (*Mouth Piece*), Jerry Norman (*Tiger*), Sandy Leeds (*Graziella*), Audrey Hays (*Velma*), Gwen Lewis (*Pauline*), Shelley Chaplan (*Minnie*), Connie Greco (*Clarice*), Marlene Dell (*Anybodys*), Jay Norman (*Bernardo*), Jan Canada (*Maria*), Yvonne Othon (*Anita*), Carlos Carrion (*Chino*), Marc Scott (*Pepe*), Bob Avian (*Indio*), Sal Angelica (*Luis*), Wakefield Poole (*Anxious*), Ed Dutton (*Nibbles*), Caesar Tamborino (*Juano*), Luis Santiago (*Toro*), Jaime Rogers (*Moose*), Marilyn Cooper (*Rosalia*), Roberta Keith (*Teresita*), Adrienne Rogers (*Estella*), Barbara Richman (*Marguerita*), Gloria Higdon (*Consuelo*), Bonnie Brody (*Francisca*), Albert Ottenheimer (*Doc*), Ted Gunther (*Schrank*), Warren Brown (*Krupke*), Don Heller (*Gladhand*)

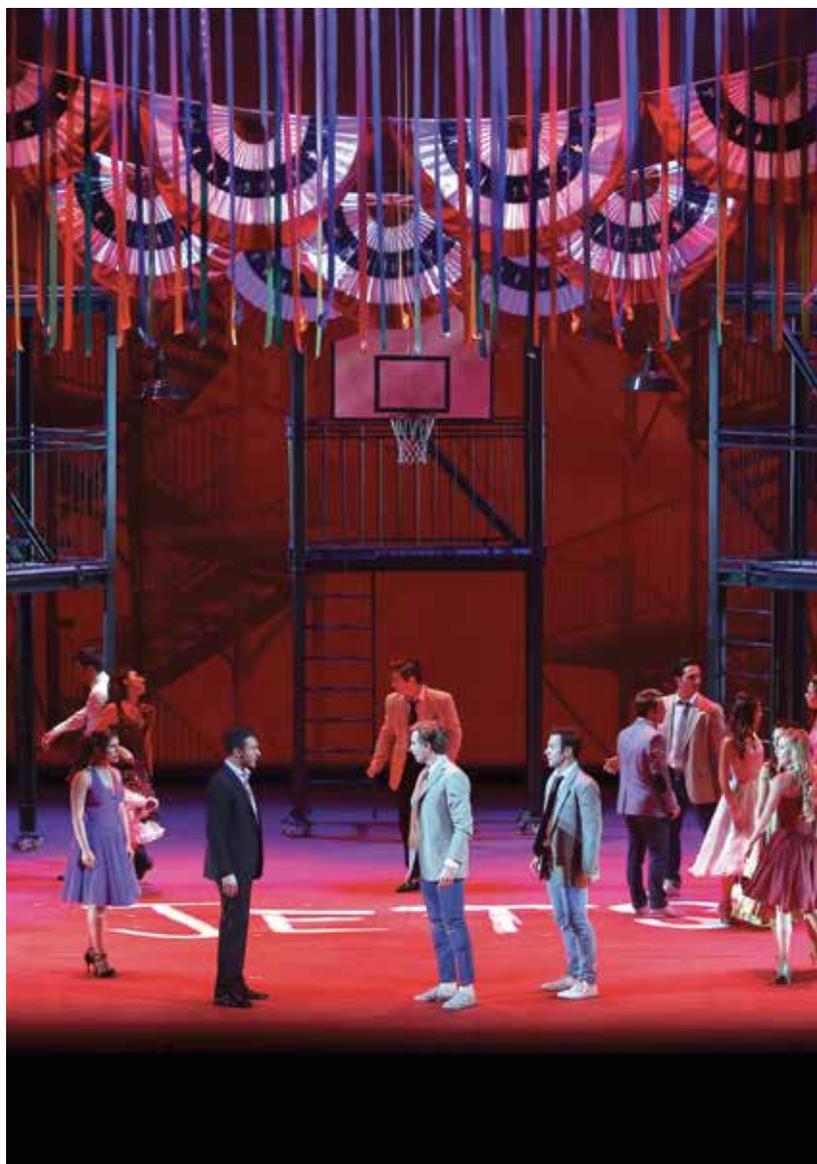


Foto: © Marcello Orselli

BIOGRAFIE

Francesco Lanzillotta

Considerato uno dei più interessanti giovani direttori nel panorama musicale italiano, è già stato invitato nei più importanti teatri. È regolarmente ospite di prestigiose compagnie orchestrali, fra le quali l'Orchestra Nazionale della RAI di Torino, l'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, la Filarmonica Toscanini di Parma (di cui è stato direttore musicale per 4 anni, proseguendo una collaborazione regolare per altri progetti) e l'Orchestra Regionale Toscana. Si dedica intensamente alla musica del Ventesimo secolo e all'opera contemporanea: ha diretto infatti *Il medico dei pazzi* di Battistelli all'Opéra de Nancy e al Teatro La Fenice di Venezia, dove ha inoltre interpretato *La voix humaine* di Poulenc e *Il diario di uno scomparso* di Janáček. Inaugura il Macerata Opera Festival nel 2015 con *Rigoletto* e nel 2017 ne viene nominato Direttore musicale. Nella stagione 2016-17 ottiene grande successo nel debutto con la Tokyo Philharmonic Orchestra, all'Opera Nazionale di Montpellier, al Teatro dell'Opera di Essen, nelle produzioni di *Roberto Devereux* con Mariella Devia a Genova e Mosca, nella *Norma* a Tokyo e al Rossini Opera Festival con *Torvaldo e Dorliska*, per il

quale ottiene il plauso unanime della critica. Tra gli impegni recenti: *Lucia di Lammermoor* all'Opéra de Toulon, *Nabucco* alla Deutsche Oper di Berlino, *La bohème* alla Fenice di Venezia, *Rigoletto* alla Semperoper di Dresda, *L'elisir d'amore* allo Sferisterio di Macerata, *Il Corsaro* all'Oper Frankfurt; tra quelli futuri: *Macbeth* all'Opernhaus di Zurigo, *7 minuti* (nuova opera di Battistelli) all'Opéra National de Lorraine di Nancy, *La Favorite* a Palermo, *La traviata* a Venezia, *Le nozze di Figaro* a Mosca, *Carmen* a Macerata, *Don Giovanni* a Tokyo e una nuova produzione de *Il viaggio a Reims* alla Semperoper di Dresda e al NCPA di Pechino. È regolarmente invitato dalla Tokyo Philharmonic, dall'Orchestra Rai di Torino e dalla Czech Philharmonic.

Federico Bellone

Si forma all'Università Cattolica del Sacro Cuore in Discipline dello Spettacolo. Come regista teatrale firma *Mary Poppins il musical*, *West Side Story* e *Bodyguard - Guardia del corpo* (di cui è anche co-produttore esecutivo), *Dirty Dancing - Nuova edizione* (West End e internazionalmente), *Fame* (anche traduttore, adattatore e co-produttore esecutivo), *Disney Newsies*, *Sunset Boulevard* (anche produttore esecutivo), *Sugar - A qualcuno piace caldo*,

Titanic - Il racconto di un sogno (anche autore, compositore e co-produttore), *Flashdance* (Edizione 2010/2011), *High School Musical* (co-regista), *Grease*, *La piccola bottega degli orrori* (anche produttore), *Annie* (anche traduttore, adattatore e produttore), *American Bar* (anche produttore esecutivo), *Christmas Spectacular Show*, *Hollywood Dream*, *Broadway Celebration*. Come attore interpreta: *Cenerentola* (Principe), *Caffè Esperanto* (protagonista), *Hello, Dolly!*, *La notte di San Valentino* (protagonista e anche autore e compositore). Come regista associato o aiuto-regista: *Show Boat* (Sacramento, CA), *Sister Act*, *Disney La bella e la bestia*, *A Chorus Line*, *Omaggio a Garinei e Giovannini*, *Sweet Charity*, *The Producers*, *Tutti insieme appassionatamente*, *Cantando sotto la pioggia*, *Pinocchio e Dance!*. Partecipa a *Workshops: Il giro del mondo in 80 giorni* (produttore esecutivo) e *Notte prima degli esami* (co-regista) e all'*Alan Menken Piano Concert*. In TV prende parte a *Musical Awards!*, *Sister Act - The Casting* (giudice) e *Amici di Maria De Filippi* (ospite). È inoltre produttore esecutivo per l'Italia e nel tour inglese di *Dirty Dancing* e vice-produttore esecutivo di *Mamma mia!*, Direttore artistico per Stage Entertainment dei Teatri Nazionale e Brancaccio e Direttore artistico di SDM - La Scuola del Musical di Milano.

Fabrizio Angelini

Si forma all'Accademia Nazionale di Danza (due lauree di 2° livello) e al Broadway Dance Center di New York. Come regista o regista-coreografo firma: *Tutti insieme appassionatamente* (anche performer e co-produttore); *Nonsense* (anche co-produttore e traduttore-adattatore); *Trasteverini*; *Arsenico e vecchi merletti*; *Aggiungi un posto a tavola* (riproduttore regia e coreografie originali, performer e co-produttore); *E non finisce mica il cielo...* (anche co-produttore); *Fantasma a Roma*; *Il gatto con gli stivali e la magica notte di Natale*; *W Zorro-il Musical*; *Viva l'Italia*; *Convention* (anche co-produttore); *Musical StarTS*; *Aladin-il musical*; *80 voglia di... '80!*; *La canzone di Pierotto* (anche co-produttore); *Pippi Calzelunghe*; *Tablò*; *Dee*; *Jesus Christ Superstar*; *Boccardo...* *The Traveller*; *Maledetta Primavera Show*; *Bulli e Pupe* (anche adattatore); *Rent*; *Musical Maestro!* (anche autore dei testi); *Francesco-il Musical* e *Spirito allegro*. Come coreografo: *West Side Story* (riproduzione coreografie originali); *Tesmoforiaszuse*; *La Congiura-Firenze 1478*; *Pigmalione*; *Non c'è due senza te*; *Pinocchio* (in tournée anche a Seoul e New York); *Servo per due*; *Gigi Proietti a Caracalla*; *C'è gente stasera?*; *Napoletani a Broadway*; *Sweeney Todd*; *Brava!*; Cerimonia di inau-

gurazione e *Magiche Winx* al parco Rainbow Magic Land di Roma; *Il borghese gentiluomo*; *Sogno di una notte di mezza estate*; *Prometeo carcerato*; *Non si sa come*; *Per fortuna è una notte di luna*; *Musicanti*; *Robin Hood* (anche regista collaboratore); *Chiedimi se voglio la luna*; *I compromessi sposi*; *La Strada*; *Hollywood Dream* e *Broadway Celebration* (a Gardaland); *Di nuovo buonasera a tutti*; *Di nuovo buonasera*; *Buonasera* (anche performer); *Il giorno della tartaruga*; *L'altro lato del letto*; *Cabaret*; *8 donne e un mistero*; *Gastone*; *The Producers* (anche regista residente e performer); *Joseph e la strabiliante tunica dei sogni in technicolor*; *Cantando sotto la pioggia* (anche aiuto regista e performer); *Sette spose per sette fratelli* (anche regista associato e performer, in tour alle Folies Bergère di Parigi); *Serata d'onore*; *La piccola bottega degli orrori* (anche regista collaboratore e performer); *Hello Dolly!*; *Nine* (alle Folies Bergère); *Brachetti in Technicolor* (anche aiuto regista); *Cenerentola* (anche aiuto regista); *La cantata dei pastori*; *Caffè Chantant*; *Gli uomini sono tutti bambini*; e *La storia di Zazà* (anche aiuto regista). Come performer, partecipa a *Polvere di stelle*; *Arsenico e vecchi merletti*; *A Chorus Line* (anche assistente alle coreografie, coordinatore artistico, capo balletto); *Grease* (anche aiuto regista e

poi regista collaboratore); *La cantata dei pastori*; *Caffè Chantant*; *Forza Venite Gente* (anche capo balletto); *Beati Voi!*; *Il giorno della tartaruga*; *Cyrano*; *L'histoire du soldat*; *La miseria del piacere*; *L'allodola* e *Processo a Gesù*. In ambito lirico è regista e coreografo de *La traviata*; coreografo di *Rosemarie*, *Don Pasquale* (anche aiuto regista) e *La tragédie de Carmen* e collabora con il Corpo di ballo dell'Opera di Roma e del San Carlo di Napoli. Per la TV firma le coreografie per *Il Natale della mamma imperfetta*; *Telegatti 2006* (per Michelle Hunziker); *Garda: che musical*, *Il grande bluff* e *Donna sotto le stelle*; è protagonista di una puntata della sit com *Colpi di sole* e fa parte del corpo di ballo di *Europa Europa* e *Crescere danzando*; per il cinema è il coreografo di *Nemmeno in un sogno* e partecipa a *Étoile* e *Le nuove comiche*. Vince i Premi: Beato Angelico per la danza; Luisa Conte; IMTA; Vignale Danza; Roma è arte; Roma per il ballo; Broadwayworld Italia; Riconoscimento Garinei & Giovannini; Alla carriera (Teatro senza Tempo) e Italian Musical Award. È docente di Coreografia e movimenti scenici (Officina Pasolini) e di Repertorio Musical (SDM Milano; AID Roma; TMA Torino; Arteinscena, Molfetta; Capogiro, Fano; New Step, Pescara e MilanoMasterMusical).

Hella Mombrini

Scenografa, frequenta il Master biennale per scenografo realizzatore al Teatro alla Scala e si laurea in scenografia. Per il Musical realizza le scene di *Mary Poppins*, *West Side Story*, *Fame*, *Newsies (Disney)*, *Titanic - il racconto di un sogno* e *La piccola bottega degli orrori*; ed è scenografa realizzatrice per *Annie*, *Priscilla*, *Gipsy* e *Peter Pan*. Per il teatro d'opera e il balletto firma le scenografie per *Le pêcheurs des perles* (in Kazakistan e in Italia), *Don Giovanni* (Kazakistan), *Coppelia*, *Mascherata* e *Ugo conte di Parigi*, mentre è assistente scenografa in Italia e all'estero per *Carmen Il flauto magico*, *L'Arlesiana* e realizzatrice al Teatro alla Scala per *Alì Baba*, *Don Pasquale*, *Fidelio*, *Tannhäuser*, *Otello*, *La bisbetica domata*, *I due foscari*, *Iphigénie en Aulide*, *Il barbiere di Siviglia* e *Simon Boccanegra*; e per altri teatri e festival in *Turandot*, *Lucrezia Borgia*, *L'elisir d'amore* e *Linda di Chamounix*. In TV è scenografa realizzatrice per *Cuochi d'Italia*, *Top chef*, *Back Off Italia*, *The voice*, *Masterchef Italia*, *Hell's Kitchen Italia*, *Detto fatto*, *Quelli che il calcio*, *Miss Italia*, *Metropolis*, *Rock politik* e *Victor Victoria*. Collabora a sfilate, eventi, *showrooms* per D&G, Gucci, Chanel e Etro; partecipa a rassegne di design, quali *Fuorisalone* (Milano e New York) ed è co-fondatrice e *product manager* di TIIS teatriinscala.

Silvia Silvestri

Frequenta uno *stage* per scenografo realizzatore al Teatro alla Scala e si laurea in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera. Come scenografa firma vari *musicals*: *Mary Poppins*, *West Side Story*, *Fame*, *Newsies*, *La sposa in blu*, *Titanic*, *il racconto di un sogno*, *La piccola bottega degli orrori* e *Annie*; come scenografa realizzatrice *Priscilla*, *Gipsy*, *Peter Pan* e *Giulietta e Romeo opera popolare*. Per l'opera e il balletto è scenografa realizzatrice per *Alì Baba*, *Don Pasquale*, *Fidelio* (apertura della stagione del Teatro alla Scala), il 382° Festino di Santa Rosalia, Festival Mozart, *Il flauto magico*, *La bisbetica domata*, *Otello*, *I due foscari*, *Il piccolo flauto magico*; per il teatro di prosa per *Cinque tableaux vivants*, *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Il postino dell'arcobaleno*. In televisione è scenografa realizzatrice per *Cake Star*, *Cuochi d'Italia*, *Top Chef*, *Bake Off Italia*, *Bake Off Junior Italia*, *The voice*, *Masterchef Italia*, *Hell's Kitchen Italia*, *Molto bene*, *L'albero azzurro*, *L'isola dei famosi*, *Stiamo tutti bene*, *Rock Politik*, *Quelli che il calcio*, *Colorado* e *Ale e Franz Show*. Come *designer* partecipa a *Fuorisalone* (a Milano e New York) e alla Biennale di Venezia. È co-fondatrice e *product manager* di TIIS teatriinscala.

Chiara Donato

Partecipa al Corso di perfezionamento per l'elaborazione del costume teatrale al Teatro alla Scala e si laurea in scenografia. Per lirica e balletto firma i costumi per *Evgenij Onegin* (Dallas Opera, New Israeli Opera), *La forza del destino* (Opéra Bastille, Gran Teatre del Liceu, Barcelona), *Mao-metto II* (ROF, Theater Bremen), *Les dialogues des Carmélites* (Opéra d'Avignon, Opéra Royal de Wallonie, Opéra de Marseille), *Fidelio* (Opéra de Marseille), *Manon Lescaut* (Saarbrücken, New Israeli Opera), *Ernani* (Opéra de Montpellier, Opéra Royal de Wallonie), *I quattro rusteghi* (Opéra-Comique di Parigi), *Madama Butterfly* e *La bohème* (Luzerner Theater, Lucerna), *La traviata* (Théâtre du Capitole di Tolosa, Montpellier, Avignone, Nizza, Liegi, Marsiglia, Tours), *La scala di seta* (Schwetzingen Festival, realizzato DVD), *Die Zauberflöte* a Basilea e *Cenerentola* (Scuola di ballo dell'Accademia del Teatro alla Scala). Per il teatro di prosa per: *Le tre sorelle*, *Woyzeck* e *Zio Vania* (a Torino), *Alice nel paese delle meraviglie*, *Blackbird* e *Mine-Ha-Ha* (al Piccolo Teatro di Milano), *Les Femmes savantes* e *Les Amants timides* (a Ginevra) e *Arsenico e vecchi merletti* (alla Versiliana e al Teatro Quirino di Roma). Come assistente costumista collabora per opere

e balletti con i maggiori teatri e festival italiani e stranieri, realizzando *Norma* (al San Carlo di Napoli), *Aida* (National Centre for Performing Arts, Beijing, Regio di Torino, Scala di Milano), *Tosca* (Scala di Milano e Opera Ballet Astana), *La donna del lago* e *Mireille* (Opéra Garnier Paris), *Così fan tutte*, *Moïse et Pharaon*, *Lodoïska*, *Oberon*, *Fetonte* e *La sonnambula* (alla Scala), *Un ballo in maschera* e *L'amour des trois oranges* (Opéra Bastille), *Macbeth* (Teatro Pavarotti di Modena), *Dido and Aeneas* (Ponchielli di Cremona), *Falstaff* (Maggio Musicale e Festival di Salisburgo), *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *Le Comte Ory* e *Armida* (al ROF), *La serva padrona* (Palazzo Reale, Milano), *Così fan tutte* (Teatro Strehler di Milano), *Samson et Dalila* (Regio di Torino), *Fierrabras* e *Sturm und Drang* (Maggio Musicale), *Cendrillon* (Théâtre Royal de la Monnaie, Nederlandse Opera), *Carmen* (Opéra Comique di Parigi), *La vita è sogno* e *Il sogno* (Piccolo Teatro di Milano), *Ruy Blas* (a Torino), *Il lago dei cigni* e *Romeo e Giulietta* (Opera Ballet Astana), *Azabache* (Auditorio de la Cartuja, Expo'92 Siviglia), *Yerma* (Teatro de la Zarzuela di Madrid) e *Der blaue Engel* (Deutsch Oper, Berlin). Firma inoltre le scene per i *musicals*: *Mary Poppins*, *West Side Story*, *High School Musical*, *Cabaret* (Premio Gas-

sman per i costumi), *The Producers* e *Tutti insieme appassionatamente* (Compagnia della Rancia, Teatro della Luna). Dal 2003 è docente di Storia del Costume all'Accademia di Arti e mestieri del Teatro alla Scala.

Valerio Tiberi

Attivo sia nell'opera lirica che nel balletto, nel *musical* e nel teatro di prosa, ha firmato le luci dei *musicals*: *Mary Poppins*, *Dirty Dancing* (West End & International tour), *West Side Story*, *The Bodyguard*, *Newsies*, *American Idiot*, *Rent*, *NextToNormal*, *Ghost*, *Frankenstein Jr.*, *Priscilla*, *Gypsy*, *Cenerentola*, *Happy Days*, *Cats*, *The Producers*, *Grease*, *Cabaret*, *Il giorno della tartaruga*, *Stanno suonando la nostra canzone*, *Promesse Promesse*, *A Chorus Line*, *High School* (Milano, Roma e tournée in Italia), *Pinocchio* (Seoul e New York), *The Mission* (Seoul), *Flashdance* e *Rugantino* (in tournée in Italia e a Broadway). Per il balletto, di *La valse*, *Immemoria* e *L'histoire de Manon* (al Teatro alla Scala), *Serata Sacra* e *Il lago dei cigni* (al Maggio Fiorentino) e *Gala Roberto Bolle & Friends* (Opera di Roma, Arena di Verona e tournée in Italia); per l'opera, di *Nabucco* (Massimo di Palermo), *Le malentendu* di Matteo d'Amico (Macerata Opera Festival), *Il viaggio a Reims* (Centro di Promozione Lirica

Francesa), *Il Farnace* (Maggio Musicale Fiorentino) e *Norma* (Teatro Verdi di Sassari). Per il teatro di prosa ha realizzato le luci per *Van Gogh*, *Don Giovanni*, *Amleto*, *La dodicesima notte*, *Il piacere dell'onestà*, *Le allegre comari di Windsor*, *Constellazioni* e *Cyrano de Bergerac*. Nel campo della moda ha lavorato per Ermenegildo Zegna, Krizia, Dolce&Gabbana e Il Gufo. Ha vinto l'Oscar Italiano per il Musical, per il Miglior disegno luci 2015 (con *Frankenstein Jr.*) e 2016 (per *Cabaret*); ha realizzato l'illuminazione permanente della chiesa di San Gottardo a Milano per la Veneranda Fabbrica del Duomo e curato l'illuminazione di tutte le mostre d'arte temporanee all'interno della chiesa stessa. È docente di illuminotecnica all'Accademia del Teatro alla Scala.

Armando Vertullo

Coltiva da giovanissimo la passione per la musica e per la fonica, poi completa i suoi studi diplomandosi all'Islington and City Audio College di Londra nel 2004. Nel 2009 approda nei maggiori teatri nazionali come capofonico per conto dell'azienda leader Stage Entertainment, portando in scena spettacoli come *La Bella e la Bestia*, *Mammamia*, *Sister Act* e *La febbre del sabato sera*. In questa struttura approfondisce e sviluppa tecniche di

Sound Reinforcement e amplificazione teatrale incentrate sul dettaglio sonoro e, sempre per Stage, cura il *sound design* di *Flashdance*, *Footloose*, *The Best of Musical* e *The Blues Legend*; e inoltre de *La piccola bottega degli orrori*, *A qualcuno piace caldo*, *Dirty Dancing* nelle edizioni messe in scena in Italia, Messico, Regno Unito e Spagna; *Disney's Newsies*, *Disney's Mary Poppins*, *Next To Normal*, *West Side Story* e *Jersey Boys* (edizione per Italia e Francia), *Bodyguard* e *An American in Paris* in collaborazione con il Teatro Carlo Felice di Genova. Fra i concerti, ricordiamo *Blue Note*, *Bard Musicale* e *Bocelli Live in Portofino*.

Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Fondata nel 1928 da Vittorio Gui come Stabile Orchestrale Fiorentina, è impegnata fin dagli esordi nell'attività concertistica e nelle stagioni liriche del Teatro Comunale di Firenze ed è, oggi, una delle più apprezzate dai direttori e dai pubblici di tutto il mondo. Nel 1933, alla nascita del Festival, prende il nome di Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. A Gui subentrano come direttori stabili Mario Rossi (nel 1937) e, nel dopoguerra, Bruno Bartoletti. Capitoli fondamentali nella storia dell'Orchestra sono la direzione stabile di Riccardo Muti

(1969-'81) e quella di Zubin Mehta, Direttore principale dall'85. Nel corso della sua storia l'Orchestra del Maggio è guidata da alcuni fra i massimi direttori quali: Victor De Sabata, Antonio Guarnieri, Gino Marinuzzi, Gianandrea Gavazzeni, Tullio Serafin, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Issay Dobrowen, Jonel Perlea, Erich Kleiber, Arthur Rodzinski, Dimitri Mitropoulos, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Thomas Schippers, Claudio Abbado, Lorin Maazel, Carlo Maria Giulini, Georges Prêtre, Wolfgang Sawallisch, Carlos Kleiber, Georg Solti, Riccardo Chailly, Giuseppe Sinopoli, Seiji Ozawa, Daniele Gatti e Fabio Luisi, che dal 2018 è Direttore musicale dell'Orchestra. Illustri compositori come Richard Strauss, Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti, Paul Hindemith, Igor Stravinskij, Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Krzysztof Penderecki e Luciano Berio dirigono loro lavori al Maggio Musicale Fiorentino, spesso in prima esecuzione. Fin dagli anni Cinquanta l'Orchestra realizza numerose incisioni discografiche, radiofoniche e televisive, insignite di prestigiosi riconoscimenti fra i quali, nel 1990, il Grammy Award. Nell'ottantesimo anniversario della fondazione riceve il Fiorino d'Oro della Città di Firenze. Frequenti

le *tournées* internazionali guidate da Zubin Mehta, per rappresentazioni operistiche e concerti in Europa, Asia, Medio Oriente e Sud America.

Coro del Maggio Musicale Fiorentino

Formatosi nel 1933 (anno di nascita del Festival) sotto la guida di Andrea Morosini, si qualifica come uno dei più prestigiosi complessi vocali italiani nell'ambito sia dell'attività lirica che di quella sinfonica. A Morosini subentrano Adolfo Fanfani, Roberto Gabbiani, Vittorio Sicuri, Marco Balderi, José Luis Basso, Piero Monti e, dal 2013, Lorenzo Fratini. L'attività del Coro si è sviluppata anche nel settore della vocalità da camera e della musica contemporanea, con importanti prime esecuzioni di compositori del nostro tempo quali Krzysztof Penderecki, Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi, Luigi Nono e Sylvano Bussotti. Particolarmente significativa la collaborazione con grandi direttori quali Zubin Mehta, Riccardo Muti, Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, Bruno Bartoletti, Gianandrea Gavazzeni, Wolfgang Sawallisch, Georges Prêtre, Myung-Whun Chung, Seiji Ozawa, Semyon Bychkov, Giuseppe Sinopoli, Lorin Maazel, Daniele Gatti. Negli ultimi anni il Coro amplia il proprio repertorio alle maggiori composizioni

sinfonico-corali classiche e moderne e partecipa a numerose *tournées* internazionali sia come complesso autonomo che con l'Orchestra del Maggio. La disponibilità e la capacità di interpretare lavori di epoche e stili diversi in lingua originale sono caratteristiche che hanno reso il Coro del Maggio fra le compagini più duttili e apprezzate dai direttori d'orchestra e dalla critica nel panorama internazionale, e fra i protagonisti anche di particolari ed importanti ricorrenze artistiche e civili. Nel 2003 vince con Renée Fleming il Grammy Award per il cd *Belcanto* e nel 2013 celebra gli 80 anni della sua fondazione con una serie di concerti diretti da Lorenzo Fratini.

Lorenzo Fratini

Nato a Prato nel 1973, è diplomato in composizione, composizione polifonica vocale, musica corale e direzione di coro, strumentazione per banda e clarinetto presso i Conservatori di Bologna, Ferrara, Firenze e Milano. Frequenta corsi di direzione d'orchestra tenuti da Gustav Kuhn, Gianluigi Gelmetti e Piero Bellugi e di direzione di coro con Roberto Gabbiani, Fabio Lombardo, Andrew Lawrence King e Diego Fasolis. Come direttore d'orchestra guida l'Orchestra Regionale Toscana, le orchestre della Radio di Bucarest, del Teatro di Cluj-Napoca,

del Teatro Olimpico di Vicenza, del Teatro Verdi di Trieste e del Teatro Comunale di Bologna. Dopo un breve periodo al Carlo Felice di Genova, dal 2004 al 2010 è Maestro del Coro del Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste e, dal gennaio 2011 al dicembre 2012, del Teatro Comunale di Bologna, dove dirige l'Orchestra ed il Coro nel *Peer Gynt* di Edvard Grieg e in *Ein Sommernachtstraum* di Felix Mendelssohn per Bologna Estate 2011. Più volte invitato dall'Accademia di Santa Cecilia, per due estati è Maestro del Coro al Rossini Opera Festival, collaborando alla produzione del *Mosè in Egitto* (Premio Abbiati). Lavora spesso con celebri direttori d'orchestra fra i quali si ricordano Zubin Mehta, Daniel Oren, Lorin Maazel, Christoph Eschenbach, Wayne Marshall, Nello Santi, Pinchas Steinberg, Roberto Abbado, Nicola Luisotti e Fabio Luisi. Esegue in prima assoluta musiche di Fabio Vacchi, Giampaolo Coral, Randall Meyers, Tan Dun e Arvo Pärt. Dal gennaio 2013 è Maestro del Coro del Maggio Musicale Fiorentino.

ORGANICO DELL'ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Violini primi

Domenico Pierini
(*violino di spalla*)
Ladislao Horváth (II)
Gianrico Righele (II)
Lorenzo Fuoco (II)
Luigi Cozzolino
Fabio Montini
Anna Noferini
Laura Mariannelli
Emilio Di Stefano
Nicola Grassi
Angel Andrea Tavani
Boriana Nakeva
Simone Ferrari
Annalisa Garzia
Leonardo Matucci
Luisa Bellitto

Violini secondi

Marco Zurlo (I)
Alessandro Alinari (I)
Pier Domenico
Sommari (I)
Alberto Boccacci (II)
Luigi Papagni (II)
Giacomo Rafanelli
Orietta Bacci
Rossella Pieri
Sergio Rizzelli
Laura Bologna
Cosetta Michelagnoli
Tommaso Vannucci
Carmela Panariello
Corinne Curtaz
Anton Horváth

Viola

Igor Polesitzky (I)
Jörg Winkler (I)
Lia Previtali (II)
Herber Dézi (II)
Andrea Pani
Stefano Rizzelli

Flavio Flaminio
Antonio Pavani
Naomi Yanagawa
Cristiana Buralli
Donatella Ballo
Michela Bernacchi

Violoncelli

Patrizio Serino (I)
Alessandro Cutilani (I)
Michele Tazzari (II)
Elida Pali (II)
Beatrice Guarducci
Anna Pegoretti
Renato Insinna
Sara Nanni
Wiktor Jasman
Simão Alcoforado
Barreira
Sara Anne Spirito

Contrabbassi

Riccardo Donati (I)
Marco Martelli (I)
Renato Pegoraro (II)
Fabrizio Petrucci (II)
Nicola Domeniconi

Arpa

Susanna Bertuccioli

Flauti

Gregorio
Tuninetti (I)
Alessia Sordini

Ottavino

Nicola Mazzanti

Oboi

Alberto Negroni (I)
Marco Salvatori (I)
Alessandro Potenza

Corno inglese

Massimiliano Salmi

Clarinetti

Riccardo Crocilla (I)
Leonardo Cremonini

Clarinetto piccolo

Paolo Pistolesi

Clarinetti bassi

Serena Lazzari
Iacopo Carosella

Fagotti

Stefano Vicentini (I)
Davide Maia (I)
Francesco Furlanich
Gianluca Saccomani

Controfagotto

Stefano Laccu

Corni

Luca Benucci (I)
Gianfranco Dini (I)
Alberto Serpente
Alberto Simonelli
Stefano Mangini
Michele Canori

Trombe

Andrea Dell'Ira (I)
Claudio Quintavalla (I)
Marco Crusca
Emanuele Antonucci
Filippo Daga

Tromboni

Fabiano
Fiorenzani (I)
Andrea G. D'Amico
Massimo Castagnino
Gabriele Malloggi

Basso tuba

Mario Barsotti

Timpani

Fausto Cesare
Bombardieri (I)
Gregory Lecoœur (I)

Percussioni

Lorenzo D'Attoma
Saverio Rufo
Stefano Guiducci
Lorenzo Amoroso

Saxofoni

Francesco Ronzio
Mattia Quirico
Marina Notaro

Chitarra

Luca Nostro

Segretario organizzativo Orchestra

Luca Mannucci

Tecnico addetto ai complessi artistici

Cristina Taddei



*Si ringrazia la ditta
Onerati per la storica
collaborazione con il
Maggio Musicale
Fiorentino.*

ORGANICO DEL CORO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Soprani

Sabrina Baldini
Antonella Bandelli
Tiziana Bellavista
n.c.
Silvia Capra
Gabriella Cecchi
Elizabeth Chard
Giovanna Costa
Ruth Anna Crabb
Eloisa Deriu
Elisabetta Ermini
Rosa Galasetti
Daniela Losi
Barbara Marcacci
Monica Marzini
Marina Mior
Cristina Pagliai
Delia Palmieri
Sarina Rausa
Giulia Tamarri
Ginko Yamada
Elena Bazzo
Thalida Fogarasi
Chiara Chisu

Mezzosoprani

Sabina Beani
Consuelo Cellai
Sabrina D'Errico
Katja De Sarlo
Simonetta
Lungonelli
Livia Sponton
Nadia Sturlese
Barbara Zingerle
Mirabela Castillo
Lucia Sciannimanico

Contralti

Silvia Barberi
Elena Cavini
Teodolinda De
Giovanni
Cristiana Fogli
Ramona Gabriela
Peter
Nadia Pirazzini
Maria Rosaria
Rossini
Filomena Pericoli

Tenori

Jorge Ansorena
Fabio Bertella
Alessandro
Carmignani
Davide Cusumano
Massimiliano
Esposito
Fabrizio Falli
Saulo Diepa Garcia
Grant Richards
Leonardo Melani
Carlo Messeri
Enrico Nenci
Simone Porceddu
Leonardo Sgroi
Davide Siega
Andrea Antonio
Siragusa
Valerio Sirotti
Riccardo Sorelli
Mauro Virgini
Hiroki Watanabe
Dean David Janssens
Tiziano Barbaftera
Luca Tamani
Davide Ciarrocchi
Luca Favaron
Alessandro Tronconi

Baritoni

Nicolò Ayroldi
Claudio Fantoni
Lisandro Guinis
Bernardo Romano
Martinuzzi
Giovanni Mazzei
Antonio Menicucci
Egidio Naccarato
Vito Roberti
Gabriele Spina
Antonio Corbisiero
Alessandro Calamai

Bassi

Diego Barretta
Luciano Graziosi
Nicola Lisanti
Roberto Miniati
Antonio Montesi
Marco Perrella
Alessandro Peruzzi
Marcello Vargetto
Paolo Tunesi

Altro Maestro coro

Leonardo Andreotti

Segretario organizzativo coro

Alessandra Vestita

Segretario artistico

Giovanni Verona

Direttore dell'allestimento

Saverio Santoliquido

*Direttore musicale di palcoscenico*e *Maestro suggeritore*

Luigi Baccianti

*Assistente del Direttore**dell'allestimento scenico*

Gabriele Vanzini

Direzione di scena

Silvano Ghisolfi

*Capi reparto dei laboratori**di scenografia e costruzioni*

Alessio Ariani, Daniele Leone,

Roberto Staccioli

Direttore di scena

Marina Dardani

Disegnatore

Roberta Lazzeri

Maestro collaboratore di sala

Michele D'Elia

Capo reparto macchinisti

Leonardo Pinzauti

Maestri collaboratori di palcoscenico

Alberto Alinari, Andrea Baggio,

Andrea Boi

Capo reparto elettricisti

Gianni Pagliai

Altro Maestro del Coro

Leonardo Andreotti

Capo reparto fonica

Silvio Brambilla

Maestro collaboratore alle luci

Paolo Bellocchi

Capo reparto attrezzeria

Daniele Baldini

Capo reparto vestizione

Gianna Poli

Trucco e parruccho

Valentina Galli

A cura dell'Ufficio Stampa e Media
del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

—

Responsabile: Paolo Antonio Klun

Responsabile redazione: Franco Manfriani

Impaginazione e progetto grafico copertina: Giorgio Fratini

—

Traduzioni: Anne Lokken (inglese), Rosalia Orsini (francese),
Camilla Brunelli (tedesco)

—

Si ringrazia Paolo Petazzi per la collaborazione

© 2018 Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Fondazione
Chiuso in redazione il **7 dicembre 2018**

—

Stampato presso Varigrafica Alto Lazio Srl, Roma
su carta patinata Fedrigoni Symbol Freelifelife Satin cert. FSC.

VARIGRAFICA 

