

Trilogia d'autunno



Sull'orlo del Novecento

Teatro Alighieri

17-26 novembre 2017

Sull'orlo del Novecento

Il tramonto di un'epoca si fonde all'alba di nuovi tempi: è sul finire dell'Ottocento che il melodramma italiano ritrova nuova linfa, in quegli anni in cui tutto conduce alla modernità, a quel grumo di senso che precipita fino al cuore del Novecento, irradiandosi sino a noi. Nel 1890 l'immediatezza espressiva di *Cavalleria rusticana* conquista i teatri imponendo il verbo “verista” in musica e, due anni dopo, Leoncavallo trasfigura un fatto di cronaca nelle tinte fosche di una passionalità senza scampo: la “parola scenica” esplode caricandosi di una tradizione lunga secoli dandogli nuova luce. Quella luce che splenderà nell'eroismo tragico di *Tosca*, nella forza drammaturgica e nella raffinatezza della partitura con cui Puccini apre il secolo.

Cavalleria rusticana e Pagliacci - remix

Un sorprendente incontro fra tanti giovani dagli 8 ai 18 anni e due opere italiane più vecchie di un secolo, eppure in grado di catturare il cuore e l'immaginazione di generazioni di spettatori. A loro disposizione un teatro ottocentesco, dove la magia dell'opera si rinnova anche grazie alla tecnologia più avanzata, e la libertà di mettere alla prova le proprie energie creative. Nasce così un racconto originale e inaspettato, per il quale le amatissime storie di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* rivivono nella voce e nel talento dei ragazzi che si affacciano al mondo dell'opera con una curiosità pronta a trasformarsi in passione.

On the Verge of the 20th Century

The sunset of an epoch merges into the dawn of a new era: Italian melodrama found new life at the close of the 19th century. Those were the years when everything inevitably led towards modernity, which would explode in the heart of the twentieth century and irradiate down to us. In 1890, *Cavalleria rusticana* conquered the theatres with its dazzling expressive immediacy, imposing “verismo” in music. Two years later, Leoncavallo's *Pagliacci* transformed an old real-life incident into a gloomy story of relentless passion. It was the explosion of what Verdi had called “parola scenica”, which threw new light on a century-long tradition. A light that shined fully in the tragic heroism of Puccini's *Tosca*, whose dramatic strength and sophistication opened the new century.

Cavalleria rusticana and Pagliacci - remix

A surprising encounter between many young people, from 8 to 18, and two century-old Italian operas still captivating the heart and imagination of generations of spectators. They have been given a nineteenth-century theatre, where cutting-edge technologies contribute to keeping the magic of opera alive, and the freedom of putting their creative energies to test. Thus an original, unexpected narration is born and the beloved stories of *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci* are brought to new life by the voices and the talent of young people, who experience the operatic world with a curiosity about to turn into passion.



Trilogia d'autunno
Sull'orlo del Novecento

17, 21, 24 novembre ore 20.30

Cavalleria rusticana

18, 22, 25 novembre ore 20.30

Pagliacci

19, 26 novembre ore 15.30
23 novembre ore 20.30

Tosca



RAVENNA FESTIVAL

Presidente

Cristina Mazzavillani Muti

Direzione artistica

Franco Masotti

Angelo Nicastro



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di

Senato della Repubblica

Camera dei Deputati

Presidenza del Consiglio dei Ministri

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Forlì



Comune di Comacchio



Comune di Russi



Koichi Suzuki

Hormoz Vasfi

partner principale



si ringraziano



Istituto Culturale dell'Ambasciata della Repubblica Islamica dell'Iran - Roma



Ambasciata della Repubblica Islamica dell'Iran in Italia



Embassy of India Rome



L'Ambasciata della Federazione Russa nella Repubblica Italiana



RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna

Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico

Centro-Settentrionale

BPER Banca

Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna

Cassa di Risparmio di Ravenna

Classica HD

Cmc Ravenna

Cna Ravenna

Confartigianato Ravenna

Confindustria Romagna

COOP Alleanza 3.0

Credito Cooperativo Ravennate e Imolese

Eni

Federazione Cooperative Provincia di Ravenna

Federcoop Nullo Baldini

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Hera

Gruppo Mediaset Publitalia '80

Hormoz Vasfi

ITway

Koichi Suzuki

Legacoop Romagna

Metrò

Mezzo

Mirabilandia

Poderi dal Nespoli

PubbliSOLE

Publimedia Italia

Quotidiano Nazionale

Rai Uno

Reclam

Romagna Acque Società delle Fonti

Sapir

Setteserequi

Unipol Banca

UnipolSai Assicurazioni



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Maria Pia e Teresa D'Albertis, *Ravenna*

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ada Bracchi Elmi, *Bologna*

Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*

Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gioia Falck Marchi, *Firenze*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*

Luigi e Chiara Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*

Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*

Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*

Franca Manetti, *Ravenna*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*

Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*

Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*

Gianna Pasini, *Ravenna*

Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Roberto e Filippo Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo Spadoni, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*

Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*

Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*

Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Giovani e studenti

Carlotta Agostini, *Ravenna*

Federico Agostini, *Ravenna*

Domenico Bevilacqua, *Ravenna*

Alessandro Scarano, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*

CMC, *Ravenna*

Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*

Credito Cooperativo Ravennate

e Imolese

FBS, *Milano*

FINAGRO, *Milano*

Ghetti – Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth,

Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*

L.N.T., *Ravenna*

Rosetti Marino, *Ravenna*

SVA Dakar – Concessionaria Jaguar

e Land Rover, *Ravenna*

Terme di Punta Marina, *Ravenna*

Tozzi Green, *Ravenna*

Presidente

Eraldo Scarano

Presidente onorario

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Leonardo Spadoni

Maria Luisa Vaccari

Consiglieri

Andrea Accardi

Maurizio Berti

Paolo Fignagnani

Chiara Francesconi

Giuliano Gamberini

Adriano Maestri

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Segretario

Pino Ronchi



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

Si vive meglio
in un territorio
che ama la Cultura.



DAL 1992, UN RUOLO DI PRIMO PIANO NELLA PROMOZIONE DELLA CULTURA.

Per la Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna la promozione della Cultura, in tutte le sue espressioni, è un elemento primario per la crescita, anche economica, dell'intero territorio provinciale.

Dopo il mirabile ripristino ed ampliamento del Complesso degli Antichi Chiostri Francescani, oggi interamente destinato ad attività culturali, la Fondazione sta assicurando il suo sostegno al progetto di restauro e destinazione museale del monumentale Palazzo Guiccioli. Esempi importanti e tangibili di quello sguardo attento che la Fondazione da sempre rivolge alle iniziative e a tutti quei progetti capaci di elevare la qualità della vita della collettività e valorizzare il nostro patrimonio culturale.



Indice

Cavalleria rusticana

- 12 Le locandine
- 15 Il libretto
- 24 Il soggetto

Pagliacci

- 28 Le locandine
- 31 Il libretto
- 47 Il soggetto

Tosca

- 53 La locandina
- 55 Il libretto
- 87 Il soggetto

- 91 Dalla letteratura alla musica:
oltre il verismo
di Gregorio Moppi

- 113 Dall'orlo fino al cuore del Novecento
Conversazione con Cristina Mazzavillani Muti
a cura di Susanna Venturi

- 123 Gli artisti

- 159 Teatro Alighieri

Table of contents

Cavalleria rusticana

- 12 The Playbills
- 15 Il libretto
- 24 Synopsis

Pagliacci

- 28 The Playbills
- 31 Il libretto
- 47 Synopsis

Tosca

- 53 The Playbill
- 55 Il libretto
- 87 Synopsis

- 91 Literature to Music:
beyond Verismo
by Gregorio Moppi

- 113 From the brink to the heart of the XX century
A conversation with Cristina Mazzavillani Muti
by Susanna Venturi

- 123 The Artists

- 159 Teatro Alighieri

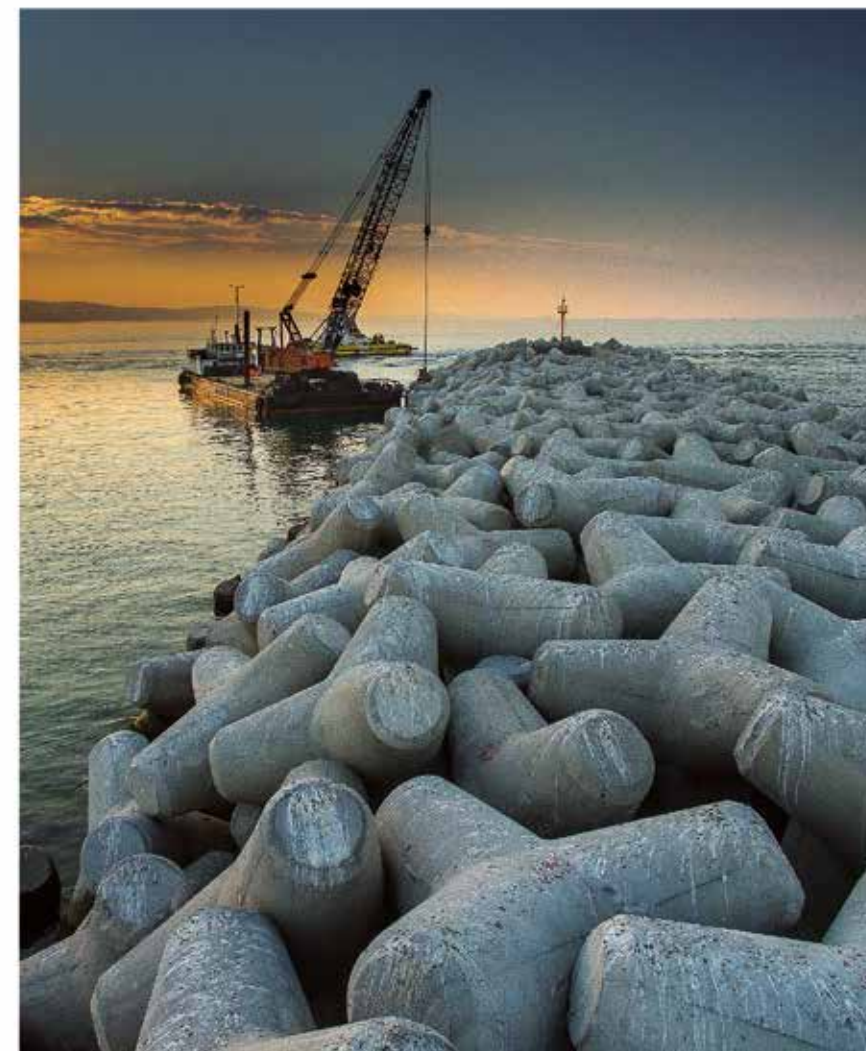
BPER:
Banca

150

Da 150 anni.
Vicina. Oltre le attese.

1867 - 2017

Una storia di valori, un futuro di crescita.



gratuito federiciando.com foto G. Bilemi

Future in progress



Realizziamo grandi opere
per migliorare la vita
delle persone in ogni parte
del mondo. Crediamo nel

lavoro e nell'innovazione
tecnologica. Operiamo ogni
giorno per costruire il futuro
delle prossime generazioni.

**ILLUMINIAMO
GLI SPETTACOLI PIÙ BELLI.**



**DIAMO LUCE ALLE TUE PASSIONI
SOSTENENDO LA CULTURA E LE ECCELLENZE
DEL NOSTRO TERRITORIO.**

Unipol
BANCA

Poderi dal 1^o
Nespoli
1929



**QUESTA
Sì CHE
è vite.**



poderidalnespoli1929

#pdn1929

www.poderidalnespoli.com

In queste pagine,
foto delle prove di Jenny Carboni,
Luca Concas, Martina Zanzani.
This page and following:
Jenny Carboni, Luca Concas,
Martina Zanzani, shoots during rehearsals.



Giovani Energie Creative per Ravenna Festival
progetto e direzione artistica Cristina Mazzavillani Muti

Cavalleria rusticana *remix*

Enrico Brusi *narratore e ideatore dei testi*

Maria Ancherani *danza*

Sofia Ponzi *voce*

Marco Pierfederici *pianoforte, arrangiamenti, improvvisazioni*

Domenico Bevilacqua *pianoforte, arrangiamenti, improvvisazioni*

Sveva Pia Laterza *voce e canto*

Anna Cenzuales *danza*

Matteo Rosetti Stoppa *percussioni*

Margherita Saviotti *pianoforte, arrangiamenti, improvvisazioni*

Alessandro Salaroli *sax, arrangiamenti, improvvisazioni*

coro

Rachele Cagnoni, Lucia Gardelli, Matilde Liotta, Thu Thuy Romoli,

Giulia Sanasi, Gjoka Lucrezia Noa Venturi, Andrea Zannini

coordinatrice Chiara Nicastro

Cavalleria rusticana

melodramma in un atto

libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci

tratto da Giovanni Verga

musica di Pietro Mascagni

(prima rappresentazione: Teatro Costanzi, Roma, 17 maggio 1890)

Santuzza Chiara Mogini

Turiddu Aleandro Mariani

Alfio Oleksandr Melnychuk

Lola Anna Malavasi

Lucia Antonella Carpenito

Una vecchia Ivan Merlo

direttore Vladimir Ovodok

regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti

light designer Vincent Longuemare *visual designer* David Loom

video programmer Davide Broccoli *costumi* Alessandro Lai

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

Coro di voci bianche Ludus Vocalis

diretto da Elisabetta Agostini

“DanzActori” Trilogia d’autunno

Martina Cicognani, Francesca De Lorenzi,

Giorgia Massaro, Martina Mattarozzi, Chiara Nicastro

direzione di scena Luigi Maria Barilone

maestri di sala Alessandro Benigni, Davide Cavalli

libretto su app Lyri sincronizzato da Silvia Gentilini

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Chiara Cicognani, Elena Bandini, Giulia Rabboni

parrucche PourParler Accademia *acconciatori* Roberto Acquaroli, Rosanna Marchionni, Paola Pierini, Sivia Brandoni

trucco KIART Accademia per Truccatori Clara Cittadini, Sara Croci, Beatrice Livi

macchinisti Francesca Pambianco, Salvatore Di Martina *attrezzisti* Enrico Berini, Andrea Moriani

realizzazione scene Laboratorio del Teatro Alighieri *costumi* Tirelli Costumi Roma *calzature* Pompei Roma

nuovo allestimento

coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri di Ravenna,

Teatro Municipale di Piacenza

Orchestra Giovanile
Luigi Cherubini

violini primi
first violins
Adele Viglietti**
Elena Nunziante
Daniele Fanfoni
Letizia Laudani
Elisa Scanziani
Matteo Rozzi
Federica Zanotti
Giulia Zoppelli
Flavia Succhiarelli

violini secondi
second violins
Mattia Osini*
Francesca Tamponi
Serena Galassi
Monica Mengoni
Roberta Amirante
Debora Fuoco
Fabio Grossi

viole
violas
Davide Mosca*
Katia Moling
Stella Degli Esposti
Marco Gallina
Claudia Chelli
Elisa Zito

violoncelli
cellos
Costanza Persichella*
Simone De Sena
Andrea Rigano
Maddalena Burbassi
Alessandro Brutti

contrabbassi
basses
Giulio Andrea Marignetti*
Vieri Piazzesi
Michele Bonfante

flauti
flutes
Viola Brambilla*
Vincenzo Gaudino

ottavini
piccolos
Tommaso Dionis*
Cinzia Zucchi

oboi
oboes
Francesco Ciarmatori*
Matteo Murdocco

clarinetti
clarinets
Edoardo Di Cicco*
Domenico Guido

fagotti
bassoons
Beatrice Baiocco*
Marco Bottet

corni
horns
Gianpaolo Del Grosso*
Mattia Battistini
Giovanni Mainenti
Paolo Reda

trombe
trumpets
Giorgio Baccifava*
Nicola Baratin

tromboni
trombones
Salvatore Veraldi*
Nicola Terenzi
Cosimo Iacoviello

tuba
tuba
Alessandro Rocco Iezzi

timpani
timpani
Saverio Rufo*

percussioni
percussions
Fabio Orlandelli
Tommaso Lattanzi

arpa
harp
Lucia Stone*

** spalla
* prime parti

strumentisti di palcoscenico
on-stage musicians

arpa
harp
Martino Panizza

percussioni
percussions
Simone Caparrucci

Personaggi

Santuzza, una giovane contadina **soprano**
Turiddu, un giovane contadino **tenore**
Lucia, madre di Turiddu **contralto**
Alfio, un carrettiere **baritono**
Lola, moglie di Alfio **mezzosoprano**

Il presente melodramma è tolto dalle scene popolari
omonime di Giovanni Verga

Atto unico

Siciliana

La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. Nel fondo, a destra, chiesa con porta praticabile. A sinistra l'osteria e la casa di Mamma Lucia. È il giorno di Pasqua.

Turiddu
(a sipario calato)
O Lola ch’hai di latti la cammisa,
si bianca e russa comu la cirasa,
quannu t’affacci fai la vucca a risu,
biato cui ti dà lu primu vasu!
Ntra la porta tua lu sangu è sparsu,
e nun me mporta si ce muoru accisu...
E s’iddu muoru e vaju mparadisu
si nun ce truovu a ttia, mancu ce trasu...

Scena prima

[Coro d’introduzione]

(La scena sul principio è vuota. Albeggia. paesani, contadini, contadine e ragazzi attraversano la scena. Si apre la chiesa e la folla vi entra.)

Donne
(di dentro)
Gli aranci olezzano
sui verdi margini,
cantan le allodole
tra i mirti in fior;
tempo è si mormori
da ognuno il tenero
canto che i palpiti
raddoppia al cor.
(Le donne entrano in scena.)

Uomini
(di dentro)
In mezzo al campo tra le spiche d’oro
giunge il rumore delle vostre spole,
noi stanchi riposando dal lavoro
a voi pensiamo, o belle occhi-di-sole.

O belle occhi-di-sole, a voi corriamo,
come vola l’augello al suo richiamo.
(Gli uomini entrano in scena.)

Donne
Cessin le rustiche
opre: la Vergine
serena allietasi
del Salvator;
tempo è si mormori
da ognuno il tenero
canto che i palpiti
raddoppia al cor.

Scena seconda
Santuzza e Lucia.

[Scena e sortita di Alfio]

(Santuzza entra e si dirige alla casa di Lucia.)

Santuzza
Dite, mamma Lucia...

Lucia
(sorpresa)
Sei tu?... Che vuoi?

Santuzza
Turiddu ov’è?

Lucia
Fin qui vieni a cercare
il figlio mio?

Santuzza
Voglio saper soltanto,
perdonatemi voi, dove trovarlo.

Lucia
Non lo so, non lo so, non voglio brighel!

Santuzza
Mamma Lucia, vi supplico piangendo,

fate come il Signore a Maddalena,
ditemi per pietà dov’è Turiddu...

Lucia
È andato per il vino a Francofonte.

Santuzza
No!... L’han visto in paese ad alta notte...

Lucia
Che dici?... Se non è tornato a casa!
(avviandosi verso l’uscio di casa)
Entra...

Santuzza
(disperata)
Non posso entrare in casa vostra...
Sono scomunicata!

Lucia
E che ne sai
del mio figliolo?

Santuzza
Quale spina ho in core!

Scena terza
Lucia, Santuzza, Alfio, paesani e paesane.
(Dall’interno schiocchi di frusta e tintinnio di sonagli. Entrano in scena i coristi indi Alfio.)

Alfio
Il cavallo scalpita,
i sonagli squillano,
schiocchi la frusta. Ehi là!
Soffi il vento gelido,
cada l’acqua o nevichi,
a me che cosa fa?

Uomini
O che bel mestiere
fare il carrettiere
andar di qua e di là!

Alfio
M’aspetta a casa Lola
che m’ama e mi consola,
ch’è tutta fedeltà.
Il cavallo scalpiti

i sonagli squillino,
è Pasqua, ed io son qua!
(A questo punto le coriste entrano in scena.)

Uomini e donne
O che bel mestiere
fare il carrettiere
andar di qua e di là!
(Il coro esce, alcuni entrano in chiesa, altri prendono direzioni diverse.)

[Scena e Preghiera]

Lucia
Beato voi, compar Alfio, che siete
sempre allegro così!

Alfio
Mamma Lucia,
n’avete ancora di quel vecchio vino?

Lucia
Non so, Turiddu è andato a provvederne.

Alfio
Se è sempre qui!... L’ho visto stamattina
vicino a casa mia.

Lucia
(sorpresa)
Come?

Santuzza
(a Lucia rapidamente)
Tacete.

Alfio
Io me ne vado, ite voi altre in chiesa.
(Esce.)

Coro interno
Regina coeli, laetare - Alleluja!
Quia quem meruisti portare - Alleluja!
Resurrexit sicut dixit - Alleluja!
(Uomini e donne entrano e si schierano innanzi alla chiesa in atteggiamento devoto.)

Coro esterno, Santuzza, Lucia
Inneggiamo, il Signor non è morto!
Ei fulgente ha dischiuso l’avel.

Inneggiamo al Signore risorto
oggi asceso alla gloria del Ciel!

Coro interno
Alleluja! Alleluja! Alleluja!
(*Tutti entrano in chiesa tranne Santuzza e Lucia.*)

Scena quarta
Lucia e Santuzza.

Lucia
Perché m’hai fatto segno di tacere?

[Romanza e scena]

Santuzza
(*mestamente con semplicità*)
Voi lo sapete, o mamma, prima d’andar soldato
Turiddu aveva a Lola eterna fé giurato.
Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore
volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:
m’amò, l’amai. Quell’invida d’ogni delizia mia,
del suo sposo dimentica, arse di gelosia...
Me l’ha rapito... Priva dell’onor mio rimango.
Lola e Turiddu s’amano, io piango, io piango, io piango!

Lucia
Miseri noi, che cosa vieni a dirmi
in questo santo giorno?

Santuzza
Io son dannata...
Andate, o mamma, ad implorare Iddio
e pregate per me. Verrà Turiddu,
vo’ supplicarlo un’altra volta ancora.

Lucia
Aiutatela voi, Santa Maria!
(*Entra in chiesa.*)

Scena quinta
Santuzza e Turiddu.

[Duetto Santuzza e Turiddu]

Turiddu
(*entrando*)
Tu qui, Santuzza?

Santuzza
Qui t’aspettavo.

Turiddu
È Pasqua, in chiesa non vai?

Santuzza
Non vo.
Debbo parlarti...

Turiddu
Mamma cercavo.

Santuzza
Debbo parlarti...

Turiddu
Qui no! Qui no!

Santuzza
Dove sei stato?

Turiddu
Che vuoi tu dire?
A Francofonte!

Santuzza
(*con forza*)
No, non è ver!

Turiddu
Santuzza, credimi...

Santuzza
No, non mentire,
ti vidi volgere giù dal sentier...
E stamattina all’alba t’hanno scorto
presso l’uscio di Lola.

Turiddu
Ah! Mi hai spiato!

Santuzza
No! Te lo giuro. A noi l’ha raccontato
compar Alfio, il marito, poco fa.

Turiddu
Così ricambi l’amor che ti porto?
Vuoi che m’uccida?

Santuzza
Oh! Questo non lo dire.

Turiddu
Lasciami dunque, invan tenti sopire
il giusto sdegno colla tua pietà.

Santuzza
Tu l’ami dunque?

Turiddu
No!

Santuzza
Assai più bella
è Lola.

Turiddu
Taci, non l’amo.

Santuzza
L’ami...
Oh! Maledetta!

Turiddu
Santuzza!

Santuzza
Quella
cattiva femmina ti tolse a me!

Turiddu
(*con forza*)
Bada, Santuzza, schiavo non sono
di questa vana tua gelosia!

Santuzza
(*con angoscia*)
Battimi, insultami, t’amo e perdono,
ma è troppo forte l’angoscia mia.
(*Troncando nel sentire avvicinarsi Lola.*)

Scena sesta
Santuzza, Turiddu, Lola.

Lola
(*dentro alla scena*)
Fior di giaggiolo,

gli angeli belli stanno a mille in cielo,
ma bello come lui ce n’è uno solo.
(*avvicinandosi sempre*)

Ah!
Fior di giaggiolo!
(*Entra in scena e si interrompe.*)
Oh, Turiddu... È passato Alfio?

Turiddu
Son giunto
ora in piazza. Non so...

Lola
Forse è rimasto
dal maniscalco, ma non può tardare.
(*ironica*)
E voi sentite le funzioni in piazza?

Turiddu
(*confuso, affrettato*)
Santuzza mi narrava...

Santuzza
(*con forza*)
Gli dicevo
che oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!

Lola
Non venite alla messa?

Santuzza
(*subito, con intenzione*)
Io no, ci deve
andar chi sa di non aver peccato.

Lola
(*con forza*)
Io ringrazio il Signore e bacio in terra.

Santuzza
(*esprimendosi, con amarezza*)
Oh, fate bene, Lola!

Turiddu
(*a Lola, impacciato*)
Andiamo, andiamo!
Qui non abbiám che fare.

[Stornello]

Lola
(a Turiddu, con ironia)

Oh! Rimanete!

Santuzza
(a Turiddu, con fermezza)
Sì, resta, resta, ho da parlarti ancora!

Lola
(sempre ironica, con caricatura)
E v’assista il Signore, io me ne va do.
(Entra in chiesa.)

Scena settima
Santuzza e Turiddu.

[Seguito del duetto]

Turiddu
(con ironia)
Ah! Lo vedi, che hai tu detto?

Santuzza
(fredda)
L’hai voluto, e ben ti sta.

Turiddu
(s’avventa)
Ah per Dio!

Santuzza

Squarciami il petto!

Turiddu
(s’avvia)
No!

Santuzza
(trattenendolo, con ansia)
Turiddu ascolta!

Turiddu

Va’.

Santuzza
No, no Turiddu, rimani ancora.
(con dolorosa passione)
Abbandonarmi dunque tu vuoi?

Turiddu
Perché seguirmi, perché spiarmi?
sul limitare fin della chiesa?

Santuzza
(con dolore, supplichevole)
La tua Santuzza piange e t’implora,
come cacciarla così tu puoi?

Turiddu
Va’, ti ripeto, va’, non tediarmi,
pentirsi è vano dopo l’offesa!

Santuzza
(minacciosa)
Bada!...

Turiddu
(con moltissima forza)
Dell’ira tua non mi curo!
(La getta a terra e fugge in chiesa.)

Santuzza
(nel colmo dell’ira)
A te la mala Pasqua, spergiuro!
(Cade affranta ed angosciata.)

Scena ottava
Santuzza e Alfio.

[Duetto Santuzza e Alfio]

(Entra Alfio e s’incontra con Santuzza.)

Santuzza
Oh, il Signore vi manda, compar Alfio.

Alfio
A che punto è la messa?

Santuzza

È tardi ormai,
(con intenzione)
ma per voi, Lola è andata con Turiddu!

Alfio
(sorpreso)
Che avete detto?

Santuzza

Che mentre correte
all’acqua e al vento a guadagnarvi il pane,
Lola v’adorna il tetto in malo modo!

Alfio
Ah, nel nome di Dio, Santa, che dite?

Santuzza
Il ver. Tuiriddu mi tolse l’onore,
e vostra moglie lui rapiva a me!

Alfio
(minaccioso)
Se voi mentite, vo’ schiantarvi il core!

Santuzza
Uso a mentire il labbro mio non è!
Per la vergogna mia, pel mio dolore
la triste verità vi dissi, ahimè!

Alfio
(dopo un poco di pausa)
Comare Santa, allor grato vi sono.

Santuzza
Infame io son che vi parlai così!

Alfio
(prorompendo, con furore)
Infami loro! Ad essi non perdono,
vendetta avrò pria che tramonti il dì.
Io sangue voglio, all’ira m’abbandono,
in odio tutto l’amor mio finì...
(Escono.)

[Intermezzo]

Scena nona
Lola, Turiddu e Coro.

[Scena, Coro e Brindisi]

(Tutti escono di chiesa. Lucia attraversa la scena ed entra in casa.)

Uomini
(a gruppi sottovoce fra loro)
A casa, a casa amici, ove ci aspettano
le nostre donne, andiam.

Or che letizia rasserena gli animi
senza indugio corriam.

Donne
A casa, a casa amiche, ove ci aspettano
i nostri sposi, andiam.
Or che letizia rasserena gli animi
senza indugio corriam.
(Lola e Turiddu escono dalla chiesa.)

Turiddu
(a Lola che s’avvia)
Comare Lola, ve ne andate via
senza nemmeno salutare?

Lola

Vado
a casa: non ho visto compar Alfio!

Turiddu
Non ci pensate, verrà in piazza. Intanto,
(rivolgendosi al coro che si avvia, con allegria)
amici, qua, beviamone un bicchiere.
(Tutti si avvicinano alla tavola dell’osteria e prendono in mano i bicchieri.)

Turiddu
Viva il vino spumeggiante
nel bicchiere scintillante
come il riso dell’amante
mite infonde il giubilo!
Viva il vino ch’è sincero,
che ci allieta ogni pensiero
e che annega l’umor nero
nell’ebbrezza tenera.

Coro
Viva il vino spumeggiante
nel bicchiere scintillante
come il riso dell’amante
mite infonde il giubilo!
Viva il vino ch’è sincero,
che ci allieta ogni pensiero
e che annega l’umor nero
nell’ebbrezza tenera.

Turiddu
(a Lola)
Ai vostri amori!
(Beve.)

Lola
(*a Turiddu*)
Alla fortuna vostra!
(*Beve.*)

Turiddu
Beviam!

Tutti
Beviam! Rinnovisi la giostra!
(*Entra Alfio.*)

Scena decima
I precedenti e Alfio.

[Finale]

Alfio
A voi tutti salute.

Coro
Compar Alfio, salute.

Turiddu
Benvenuto! Con noi dovete bere,
(*Empie un bicchiere.*)
ecco, pieno è il bicchiere.

Alfio
(*troncando*)
Grazie, ma il vostro vino non l’accepto.
Diverrebbe veleno entro il mio petto!

Turiddu
(*getta il vino.*)
A piacer vostro!

Lola
Ahimè, che mai sarà?

Alcune donne del coro
(*si consigliano fra loro poi si avvicinano a Lola dicendole sottovoce*)
Comare Lola, andiamo via di qua.
(*Tutte le donne escono conducendo Lola.*)

Turiddu
Avete altro a dirmi?

Alfio
Io? Nulla.

Turiddu
Allora
sono agli ordini vostri.

Alfio
Or ora?

Turiddu
Or ora!
(*Si abbracciano. Turiddu morde l’orecchio destro di Alfio.*)

Alfio
Compar Turiddu, avete morso a buono,
(*con intenzione*)
c’intenderemo bene, a quel che pare!

Turiddu
Compar Alfio... Lo so che il torto è mio;
e ve lo giuro nel nome di Dio
che al par d’un cane mi farei sgozzar,
ma s’io non vivo, resta abbandonata...
povera Santa! Lei che mi s’è data...
(*con impeto*)
Vi saprò in core il ferro mio piantar!

Alfio
(*freddamente*)
Compare, fate come più vi piace,
io v’ aspetto qui fuori dietro l’orto.
(*Esce.*)

Scena undicesima
Lucia e Turiddu.

Turiddu
Mamma,
(*Entra Lucia.*)
mamma, quel vino è generoso, e certo
oggi troppi bicchieri ne ho tracannati...
Vado fuori all’aperto.
Ma prima voglio che mi benedite
come quel giorno che partii soldato...
e poi... mamma, sentite,
s’io non tornassi... Voi dovrete fare
da madre a Santa, ch’io le avea giurato
di condurla all’altare.

Lucia
Perché parli così, figliolo mio?

Turiddu
(*con disinvoltura*)
Oh! Nulla, è il vino che mi ha suggerito!
Per me pregate Iddio! Un bacio, mamma!
Un altro bacio... addio!
(*Fugge disperatamente.*)

Scena dodicesima
Lucia, Santuzza e i paesani.

Lucia
(*va in fondo alla scena e disperatamente chiama.*)
Turiddu? Che vuoi dire?
Turiddu! Turiddu! Ah!
(*Entra Santuzza.*)
Santuzza!...

Santuzza
O madre mia!...
(*Le getta le braccia al collo.*)
La scena si popola, l’agitazione si scorge sul volto di tutti che scambievolmente si interrogano con terrore. Si ode un mormorio confuso da lontano.)

Una donna
(*assai lontano, gridando*)
Hanno ammazzato compare Turiddu!
(*Alcune donne entrano atterrite correndo, ed una di esse grida disperatamente.*)
Hanno ammazzato compare Turiddu!

Santuzza e Lucia
(*gridando*)
Ah!

Coro
(*con terrore*)
Ah !
(*Santuzza cade priva di sensi, Lucia sviene ed è sorretta dalle donne del coro. Tutti restano atterriti.*)
(*Cala rapidamente la tela.*)

Il soggetto

Synopsis

A village in Sicily. Easter Sunday morning. During the Prelude, Turiddu sings a 'Siciliana', a serenade for Lola, the woman he had fallen in love with before joining the army. When he returned and found her married to Alfio, a prosperous carter, he consoled himself with Santuzza: he seduced her and promised to marry her, but he cannot forget Lola and has rekindled his relationship with her. The Church and an inn open onto the village square; the inn is run by Mamma Lucia, Turiddu's mother. After the villagers' songs on the festive day, Santuzza approaches Lucia to inquire about her son: the woman curtly answers he is out of town, away in Francofonte, buying wine. But Santuzza is doubtful, since she has heard rumours that he was seen walking about town the night before. Lucia becomes suspicious and invites the girl in to discuss the rumour, but Santuzza, excommunicated for her behaviour, cannot enter her house or the Church. The two women are interrupted by Alfio's arrival with a group of villagers. His cheerful song reveals his joy in his free, erratic life as a carter, and his happiness with his faithful wife Lola. He is just back from work and asks if Mamma Lucia still has some of her fine wine. When she answers that Turiddu has gone to buy some, he says he saw him lingering near his house that morning. This confirms Lucia's suspicions. When Alfio leaves, Santuzza tells Lucia her whole story concerning Turiddu and Lola, pouring out her despair for having been seduced and betrayed. Mamma Lucia has a sad premonition, and enters the church. Santuzza stays behind, alone, and Turiddu arrives in the piazza. She confronts him about their relationship, but he continues to lie, denying his affair with Lola. When the girl urges him, he is annoyed: "Beware, Santuzza! I am no slave to your vain jealousy!". The duet is interrupted by Lola, who approaches singing a light-hearted ditty. As she makes her way into the church, she pauses to provoke them, asking Santuzza whether she is not going to Mass. The girl answers allusively that she is not going, since "only they can go who know they are free from sin". Her reply has no effect on Lola's heartless irony. As Lola leaves, Turiddu and Santuzza resume the discussion in a dramatic

È il mattino di Pasqua in un villaggio della Sicilia. Durante il Preludio, Turiddu canta una serenata, una "siciliana", a Lola, la donna di cui era innamorato prima di andare soldato e che, tornato a casa, ha ritrovato sposata ad Alfio, benestante carrettiere. Per consolarsi ha sedotto Santuzza, promettendole di portarla all'altare, ma al tempo stesso non riesce a dimenticare Lola e, ricambiato, continua ad amarla. Sulla piazza si affacciano la chiesa e l'osteria di Mamma Lucia, la madre di Turiddu. È a lei che, dopo i cori dei contadini che si apprestano al giorno di festa, si rivolge Santuzza per chiedere del giovane: la madre, brusca, lo crede fuori paese, a Francofonte, per acquistare del vino, ma Santuzza ne dubita, "L'han visto in paese ad alta notte..." dice. Lucia comincia a intuire qualcosa, tanto che invita la giovane a entrare, ma lei non può, come non potrà entrare in chiesa per la funzione pasquale: proprio a causa della sua relazione con Turiddu, è scomunicata. Il dialogo delle due donne è interrotto da Alfio che, insieme a un gruppo di paesani, inneggia allegramente alla vita libera ed errabonda del carrettiere, atteso e accolto ogni sera a casa dalla moglie fedele. È di ritorno dal lavoro e, a proposito di un vino che vorrebbe acquistare, anch'egli chiede di Turiddu: ricorda di averlo visto al mattino dalle parti di casa propria, confermando i sospetti che già covano nel cuore di Lucia. Quando Alfio se ne va, Santuzza rivela fino in fondo a Lucia la tresca intessuta da Turiddu con Lola, e la propria disperazione di donna sedotta e tradita. Mamma Lucia, assalita da un triste presentimento, entra in chiesa. Rimasta sola, Santuzza viene raggiunta da Turiddu e ne approfitta per chiarire il loro rapporto: lui continua a mentire, negando i propri incontri clandestini con Lola, ma la ragazza lo incalza, provocando la sua irritazione: "Bada, Santuzza, schiavo non sono di questa vana tua gelosia!". Il duetto è interrotto da Lola che, andando verso la chiesa, canta uno stornello e si sofferma, provocante, a parlare con loro: "Non venite alla messa?" chiede a Santuzza, che risponde allusiva "Io no, ci deve andar chi sa di non aver peccato!", senza comunque scalfire la sua spavalda ironia. Turiddu e Santuzza, di nuovo soli, riprendono la discussione animati da collera ed esasperazione, in un crescendo drammatico che sfocia nell'oscura minaccia lanciata da Santuzza all'uomo che, insensibile alle sue suppliche, prima di "fuggire" in chiesa, la getta a terra: "A te la mala Pasqua, spergiuro!" urla lei nel colmo dell'ira.

È ancora "affranta ed angosciata" Santuzza, quando sopraggiunge Alfio: la giovane non riesce a frenarsi e gli rivela la tresca della moglie con Turiddu. L'uomo stenta a crederle, poi capisce che si tratta della verità e la ringrazia, giurando di vendicare il proprio onore: "Ad essi non perdono, vendetta avrò pria che tramonti il dì".

Intermezzo

La funzione religiosa è finita e tutti escono dalla chiesa, uomini e donne si ricongiungono nel tornare a casa. Turiddu invita Lola a rimanere un poco, lei esita, ancora non ha visto compare Alfio, ma si unisce con lui al gruppo che si ferma all'osteria, dove il giovane intona un brindisi, un'ode al vino capace di affogare "l'umor nero nell'ebbrezza tenera". Quando arriva Alfio, Turiddu gli offre da bere, ma egli rifiuta: "non l'accetto, diverrebbe veleno entro il mio petto!". Turiddu capisce e rovescia il vino a terra: "A piacer vostro!". E, mentre tutti ammutoliscono, Lola viene fatta allontanare dalle donne e i due si scambiano le frasi e i gesti rituali necessari a stabilire la sfida: si abbracciano, Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio, "avete morso a buono – mormora questi – c'intenderemo bene, a quel che pare"; Turiddu ammette di aver torto, ma si batterà, dice, per rimanere in vita e salvare l'onore di Santuzza; Alfio impassibile prima di uscire lo avverte "v'aspetto qui fuori, dietro l'orto". Turiddu si rivolge alla madre che è appena giunta, incolpa il vino, ne ha bevuto troppo, deve uscire a prender aria, ma prima di andarsene, le chiede di benedirlo, poi, con voce sempre più emozionata, la implora, se mai non dovesse tornare, di occuparsi di Santuzza, che senza di lui resterebbe sola al mondo. Infine, bacia la madre e corre via. Appena il tempo, per la donna, di rincorrerlo chiedendo invano il significato delle sue parole, e il dramma si compie: dal fondo si leva un grido "Hanno ammazzato compare Turiddu!".

crescendo of anger and exasperation: she beg and implores him, but he indifferently brushes her off and throws her down to the ground. As he rushes to Mass, Santuzza hurls her curse at him: "May your Easter be damned, you traitor!". The girl is still "distraught and broke-hearted" when Alfio approaches, and cannot refrain from blurting out the whole story of Lola's affair with Turiddu. He finds it hard to believe her, but is finally convinced that she is telling the truth and thanks her. He will have his revenge upon them: "I will not forgive them; I will have vengeance before the sun goes down".

Intermezzo

Mass is over, and people emerge from the church, ready to go home. Turiddu invites Lola to stay; she hesitates, but since Alfio is still not around, she joins the tavern, where the young man intones a drinking song, an ode to wine "that banishes melancholy in cheerful happiness". Alfio enters, and Turiddu offers him a glass, which he gruffly refuses: "I cannot accept your wine. It would turn to poison inside me". Turiddu understands and throws the wine on the ground: "Then, as you please!". Everyone falls silent, and the women leave taking Lola with them. The two men embrace, and Turiddu bites Alfio's right ear, indicating a Sicilian challenge to a duel, which Alfio accepts: "You bit my ear. I am sure we understand each other". Turiddu admits his guilt, but is determined to go through with the fight for Santuzza's sake and honour. Alfio coldly warns him: "I'll wait for you outside, behind the orchard". Mamma Lucia enters, and Turiddu tells her that he has been drinking too much and needs some fresh air, but before leaving he asks for her blessing. He is increasingly nervous, and begs her to take care of Santuzza if he doesn't come back, for she would be abandoned without him. Then he kisses her and rushes off. Mamma Lucia follows him for a few steps and asks why he is talking like that, but tragedy strikes: shouts are heard in the distance, "Master Turiddu has been killed!".



Giovani Energie Creative per Ravenna Festival
progetto e direzione artistica Cristina Mazzavillani Muti

Pagliacci *remix*

Nicola Russo *rap*
Elena Faggi *performer, testi e violino*
Francesco Faggi *performer, testi, pianoforte, improvvisazioni*
Giulia Bisanti *danza, voce, canto e pianoforte*
Alessandro Salaroli *sax, arrangiamenti, improvvisazioni*
Carlotta Severi *danza*
Luca Sangiorgi *hip-hop, break dance*
Melissa Balaj *pattini a rotelle*

coro
Lucia Gardelli, Matilde Liotta, Thu Thuy Romoli,
Giulia Sanasi, Gjoka Lucrezia Noa Venturi, Andrea Zannini

coordinatrice Chiara Nicastro

Pagliacci

dramma in un prologo e due atti
parole e musica di Ruggero Leoncavallo
(prima rappresentazione: Teatro Dal Verme, Milano, 21 maggio 1892)

Nedda Estibaliz Martyn
Canio Diego Cavazzin
Tonio Kiril Manolov
Beppe Giovanni Sala
Silvio Igor Onishchenko
contadini Carlo Nicolini, Federico Cucinotta

direttore Vladimir Ovodok
regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti
ideazione spazio e luce Vincent Longuemare
costumi Alessandro Lai

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza
maestro del coro Corrado Casati
Coro di voci bianche Ludus Vocalis
diretto da Elisabetta Agostini

tromba Matteo Fiumana, *oboe (ciaramella)* Marco Spada

acrobata Andrea Neyroz
artisti del circo Ruggiero Lopopolo, Ivan Merlo, Chiara Nicastro

“DanzActori” Trilogia d’autunno
Martina Cicognani, Francesca De Lorenzi,
Giorgia Massaro, Martina Mattarozzi

direzione di scena Luigi Maria Barilone
maestri di sala Alessandro Benigni, Davide Cavalli
libretto su app Lyri sincronizzato da Silvia Gentilini

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Chiara Cicognani, Elena Bandini, Giulia Rabboni
parrucche PourParler Accademia *acconciatori* Roberto Acquaroli, Rosanna Marchionni, Paola Pierini, Sivia Brandoni
trucco KIART Accademia per Truccatori Clara Cittadini, Sara Croci, Beatrice Livi
attrezzisti Enrico Berini, Andrea Moriani
realizzazione scene Laboratorio del Teatro Alighieri *costumi* Tirelli Costumi Roma *calzature* Pompei Roma

nuovo allestimento
coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri di Ravenna,
Teatro Municipale di Piacenza

Orchestra Giovanile
Luigi Cherubini

violini primi
first violins
Adele Viglietti**
Elena Nunziante
Daniele Fanfoni
Letizia Laudani
Elisa Scanziani
Matteo Rozzi
Federica Zanotti
Giulia Zoppelli
Flavia Succhiarelli

violini secondi
second violins
Mattia Osini*
Francesca Tamponi
Serena Galassi
Monica Mengoni
Roberta Amirante
Debora Fuoco
Fabio Grossi

viole
violas
Davide Mosca*
Katia Moling
Stella Degli Esposti
Marco Gallina
Claudia Chelli
Elisa Zito

violoncelli
cellos
Costanza Persichella*
Simone De Sena
Andrea Rigano
Maddalena Burbassi
Alessandro Brutti

contrabbassi
basses
Giulio Andrea Marignetti*
Vieri Piazzesi
Michele Bonfante

flauti e ottavino
flutes and piccolo
Viola Brambilla*
Vincenzo Gaudino
Tommaso Dionis (anche ottavino)

oboe/corno inglese
oboe/English horn
Francesco Ciarmatori*
Anna Leonardi (anche corno inglese)

clarinetti
clarinets
Domenico Guido*
Edoardo Di Cicco

clarinetto basso
bass clarinet
Gaia Gaibazzi

fagotti
bassoons
Marco Bottet*
Beatrice Baiocco
Anna Vittoria Zanardi

corni
horns
Gianpaolo Del Grosso*
Mattia Battistini
Giovanni Mainenti
Paolo Reda

trombe
trumpets
Luca Betti*
Giorgio Baccifava
Nicola Baratin

tromboni
trombones
Salvatore Veraldi*
Nicola Terenzi
Cosimo Iacoviello

tuba
tuba
Alessandro Rocco Iezzi

timpani
timpani
Saverio Rufo*

percussioni
percussions
Fabio Orlandelli
Tommaso Lattanzi

arpe
harps
Lucia Stone*
Martino Panizza

** spalla
* prime parti

percussionista di palcoscenico
on-stage percussions
Guido Casadio

Personaggi

Nedda (nella commedia “Colombina”),
attrice da fiera, moglie di Canio **soprano**
Canio (nella commedia “Pagliaccio”),
capo della compagnia **tenore**
Tonio (nella commedia “Taddeo lo scemo”),
commediante, gobbo **baritono**
Peppe (nella commedia “Arlecchino”),
commediante **tenore**
Silvio *campagnuolo* **baritono**

Contadini, contadine e paesani

La scena ha luogo in Calabria presso Montalto, il giorno della festa di Mezzagosto, fra il 1865 e il 1870.

Prologo

Tonio
(in costume da Taddeo come nella commedia, esce dal sipario)
Si può?...
(salutando)
Signore! Signori!... Scusatemi
se da sol mi presento... – Io sono il Prologo.
Poiché in scena ancor le antiche maschere
mette l'autore, in parte ei vuol riprendere
le vecchie usanze, e a voi di nuovo inviami.
Ma non per dirvi come pria: “Le lacrime
che noi versiam son false! Degli spasimi
e dei nostri martir non allarmatevi!”
No. L'autore ha cercato invece pingervi
uno squarcio di vita. Egli ha per massima
sol che l'artista è un uom e che per gli uomini
scrivere ei deve. – Ed al vero ispiravasi.

Un nido di memorie in fondo a l'anima
cantava un giorno, ed ei con vere lacrime
scrisse, e i singhiozzi il tempo gli battevano!
Dunque, vedrete amar sì come s'amano
gli esseri umani; vedrete de l'odio
i tristi frutti. Del dolor gli spasimi,
urli di rabbia udrete, e risa ciniche!
E voi, piuttosto che le nostre povere
gabbane d'istrioni, le nostr'anime
considerate, poiché siamo uomini
di carne ed ossa, e che di quest'orfano
mondo al pari di voi spiriamo l'aere!

Il concetto vi dissi – Or ascoltate
com'egli è svolto.
(gridando verso la scena)
Andiam. Incominciate!

(rientra e si alza il sipario)

Atto Primo

*La scena rappresenta un bivio di strada in campagna,
all'entrata di un villaggio. A sinistra una strada che si perde tra
le quinte, fa gomito nel centro della scena e continua in un viale
circondato da alberi che va verso la destra in prospettiva.
In fondo al viale si scorgeranno, fra gli alberi, due o tre casette.
Al punto ove la strada fa gomito, sul terreno scosceso, un grosso
albero, dietro di esso una scorciatoia, sentiero praticabile che
parte dal viale verso le piante delle quinte a sinistra.
Quasi dinnanzi all'albero, sulla via, è piantata una rozza
pertica, in cima alla quale sventola una bandiera, come si usa
per le feste popolari; e più in giù, in fondo al viale, si vedono
due o tre file di lampioncini di carta colorata sospesi attraverso
la via da un albero all'altro. La destra della scena è quasi tutta
occupata obliquamente da un teatro di fiera.
Il sipario è calato. E su di uno dei lati della prospettiva è
appiccicato un gran cartello sul quale è scritto rozzamente,
imitando la stampa: Quest'oggi gran rappresentazione.
Poi a lettere cubitali: Pagliaccio, indi delle linee illeggibili.
Il sipario è rozzamente attaccato a due alberi, che si trovano
disposti obliquamente sul davanti. L'ingresso alle scene è, dal
lato destro in faccia allo spettatore, nascosto da una rozza tela.
Indi un muretto che, partendo di dietro al teatro si perde dietro
la prima quinta a destra ed indica che il sentiero scende
ancora, poiché si vedono al disopra di esso le cime degli alberi di
una fitta boscaglia.*

Scena prima
Nedda, Canio, Tonio, Peppe, contadini e ragazzi.

*(All'alzarsi del sipario si sentono squilli di tromba stonata
alternantisi con dei colpi di cassa, ed insieme risate, grida
allegre, fischi di monelli ed un vociare che vanno appressandosi.
Attratti dal suono e dal frastuono i contadini di ambo i sessi
in abito da festa accorrono a frotte dal viale, mentre Tonio lo
scemo va a guardare verso la strada a sinistra, poi, annoiato
dalla folla che arriva, si sdraia dinnanzi al teatro. Sono tre ore
dopo mezzogiorno, il sole di agosto splende cocente.)*

I contadini
(arrivano poco a poco)
Son qua!
Ritornano!
Pagliaccio è là.

Tutti lo seguono
grandi e ragazzi,
ai motti, ai lazzi
applaudivano ognun.
Ed egli serio
saluta e passa
e torna a battere
sulla gran cassa.
Già fra le strida i monelli
in aria gittano
i lor cappelli,
fra strida e sibili,
diggia.

I ragazzi
(di dentro)
Ehi, sferza l'asino,
bravo Arlecchino!

Canio
(di dentro)
Itene al diavolo!

Peppe
(di dentro)
To' biricchino!

*(i ragazzi fischiano e gridano all'interno ed entrano in scena
correndo)*

Ragazzi e contadini
Indietro, arrivano.
Ecco il carretto...
Che diavolerio!
Dio benedetto!

*(Arriva una pittoresca carretta dipinta a vari colori e tirata
da un asino che Peppe, in abito da Arlecchino, guida a mano
camminando, mentre collo scudiscio allontana i ragazzi.
Sulla carretta, sul davanti è sdraiata Nedda in un costume tra la
zingara e l'acrobata. Dietro ad essa è piazzata la gran cassa. Sul
di dietro della carretta è Canio in piedi, in costume da Pagliaccio,
tenendo nella destra una tromba e nella sinistra la mazza della gran
cassa. I contadini e le contadine attorniano festosamente la carretta.)*

Tutti
Viva Pagliaccio!
Evviva! Il principe
sei dei pagliacci.
I guai discacci tu
col lieto umore.
Evviva!

Canio
Grazie...

Tutti
Bravo!

Canio
Vorrei...

Tutti
E lo spettacolo?

Canio
(picchiando forte e ripetutamente sulla gran cassa per dominare le voci)
Signori miei!

Tutti
(accostandosi e turandosi le orecchie)
Uh! Ci assorda!... finiscila!

Canio
(affettando cortesia e togliendosi il berretto con un gesto comico)
Mi accordan di parlar?

Tutti
(ridendo)
Ah! con lui si dee cedere,
tacere ed ascoltar.

Canio
Un grande spettacolo
a ventitré ore
prepara il vostr’umile
e buon servitore.
(riverenza comica)
Vedrete le smanie
del bravo Pagliaccio;
e com’ei si vendica
e tende un bel laccio.
Vedrete Tonio
tremar la carcassa,

e quale matassa
d’intrighi ordirà.
Venite, onorateci
signori e signore.
A ventitré ore!
A ventitré ore!

Tutti
Verremo, e tu serbaci
il tuo buon umore.
A ventitré ore!
A ventitré ore!

(Tonio si avvanza per aiutare Nedda a discendere dal carretto; ma Canio, che è già saltato giù, gli dà un ceffone)

Canio
Via di lì!
(prende fra le braccia Nedda e la depone a terra, Peppe porta via il carretto dietro al teatro)

Le donne
(ridendo a Tonio)
Prendi questo, bel galante!

I ragazzi
(fischiando)
Con salute!

(Tonio mostra il pugno ai monelli che scappano, poi si allontana brontolando)

Tonio
(a parte)
La pagherail... brigante!
(scompare sotto la tenda a destra del teatro. Quattro o cinque contadini si avvicinano a Canio)

Un contadino
(a Canio)
Dì, con noi vuoi bere
un buon bicchiere sulla crocevia?
Dì, vuoi tu?

Canio
Con piacere.

Peppe
(ricompare dietro al teatro e getta la frusta che ha ancora in mano dinnanzi alla scena)
Aspettatemi...

Anch’io ci sto!
(entra dall’altro lato del teatro per cambiar costume)

Canio
(gridando verso il fondo)
Dì, Tonio, vieni via?

Tonio
(di dentro)
Io netto il somarello. Precedetemi.

Un contadino
(scherzando)
Bada, Pagliaccio, ei solo vuol restare
per far la corte a Nedda.

Canio
(sorridente ma con cipiglio)
Eh! Eh! vi pare?

(tra il serio e l’ironico)
Un tal gioco credetemi, è meglio non giocarlo
con me, miei cari; e a Tonio...
e un poco a tutti or parlo.
Il teatro e la vita non son la stessa cosa;
no... non son la stessa cosa!
(indicando il teatro)
E se lassù Pagliaccio sorprende la sua sposa
col bel galante in camera, fa un comico sermone,
poi si calma od arrendesi ai colpi di bastone!...
Ed il pubblico applaude, ridendo allegramente.
Ma se Nedda sul serio sorprendessi... altrimenti
finirebbe la storia, com’è ver che vi parlo...
Un tal gioco credetemi, è meglio non giocarlo.

Nedda
(a parte)
Confusa io son!...

Alcuni contadini
(a Canio)
Sul serio pigli dunque la cosa?

Canio
(un po’ commosso)
Io?... Vi pare!... Scusatemi...
Adoro la mia sposa!
(Canio va a baciare Nedda in fronte. Un suono di cornamusa si fa sentire all’interno, tutti si precipitano verso la sinistra, guardando tra le quinte.)

I ragazzi
(gridando)
I zampognari!... I zampognari!...

I vecchi
Verso la chiesa vanno i compari.

(le campane suonano a vespero da lontano)

Gli uomini
Essi accompagnano la comitiva,
che a coppie al vespero sen va giuliva.

I vecchi
Le campane...

Le donne
Andiam. La campana
ci appella al Signore.

Tutti
Andiamo!

Canio
Ma poi... ricordatevi!...
A ventitré ore.

(Gli zampognari arrivano dalla sinistra in abito da festa, con nastri dai colori vivaci e fiori ai cappelli acuminati. Li seguono una frotta di contadini e contadine, anch’essi parati a festa. Il coro, che è sulla scena, scambia con questi saluti e sorrisi e poi tutti si dispongono a coppie ed a gruppi, si uniscono alla comitiva e si allontanano, cantando pel viale del fondo dietro il teatro.)

Tutti
Don, din, don, din, don,
din, don – suona vespero,
ragazze e garzon,
a coppie al tempio
ci affrettiam.
Din, don – diggià i culmini
il sol vuol bacciar.
Le mamme ci adocchiano,
attenti, compar!
Din, don – tutto irradiasi,
di luce e d’amor.
Ma i vecchi sorvegliano
gli arditi amator!

(Durante il coro Canio entra dietro al teatro e va a lasciar la sua giubba da Pagliaccio, poi ritorna e dopo aver fatto sorridendo un cenno d'addio a Nedda, parte con Peppe e cinque o sei contadini per la sinistra. Nedda resta sola.)

Scena seconda
Nedda sola, poi Tonio

Nedda
(pensierosa)
Qual fiamma avea nel guardo!
Gli occhi abbassai per tema ch'ei leggesse
il mio pensier segreto.
Oh! s'ei mi sorprendesse...
brutale come egli è... Ma basti, orvia.
Son questi sogni paurosi e fole!
O che bel sole
di mezz'agosto! Io son piena di vita,
e, tutta illanguidita
per arcano desio, non so che bramo!
(guardando il cielo)
Oh! che volo d'augelli, e quante strida!
Che chiedono? Dove van? chissà... La mamma
mia, che la buona ventura annunciava,
comprendeva il lor canto e a me bambina
così cantava:

Hui! stridono lassù, liberamente
lanciati a vol come frecce, gli augei.
Disfidano le nubi e il sol cocente,
e vanno, e vanno per le vie del ciel.
Lasciateli vagar per l'atmosfera
questi assetati d'azzurro e di splendor:
seguono anch'essi un sogno, una chimera,
e vanno, e vanno, fra le nubi d'or.
Che incalzi il vento e latrì la tempesta,
con l'ali aperte san tutto sfidar;
la pioggia i lampi, nulla mai li arresta,
e vanno, e vanno, sugli abissi e i mar.
Vanno laggiù verso un paese strano
che sognano forse e che cercano invan.
Ma i boemi del ciel seguono l'arcano
poter che li sospinge... e van... e van!

(Tonio durante la canzone sarà uscito da dietro al teatro e sarà andato ad appoggiarsi all'albero, ascoltando beato. Nedda, finito il canto, fa per rientrare e lo scorge.)

Nedda
(bruscamente, contrariata)
Sei là? Credea che te ne fossi andato!

Tonio
(con dolcezza)
È colpa del tuo canto. Affascinato
io mi beava!

Nedda
(ridendo con scherno)
Ah! Quanta poesia!...

Tonio
Non rider, Nedda...

Nedda
Va, va all'osteria!

Tonio
So ben che difforme, contorto, son io;
che desto soltanto lo scherno e l'orror.
Eppure ha il pensiero un sogno, un desio,
e un palpito il cor!
Allor che sdegnosa mi passi accanto,
non sai tu che pianto mi sprema il dolor!
Perché, mio malgrado, subito ho l'incanto,
m'ha vinto l'amor!
(appressandosi)
Oh! lasciami, lasciami
or dirti...

Nedda
(interrompendo e beffeggiandolo)
Che m'ami?
Hai tempo a ridirmelo
stasera, se brami!...

Tonio
Nedda!

Nedda
Stasera, facendo le smorfie
colà, sulla scena.

Tonio
Non rider, Nedda!
Non sai tu che pianto mi sprema il dolore!
Non rider, no! Non rider!
Subito ho l'incanto, m'ha vinto l'amor!

Nedda
Hai tempo...
Facendo le smorfie colà!
Per ora tal pena...

Tonio
(implorando, con dolore)
Nedda?... Nedda?...

Nedda
(ridendo)
...tal pena ti puoi risparmiar!

Tonio
(delirante con impeto)
No, è qui che voglio dirtelo,
e tu m'ascolterai,
che t'amo e ti desidero,
e che tu mia sarai!

Nedda
(seria e insolente)
Eh! dite, mastro Tonio!
La schiena oggi vi prude, o una tirata
d'orecchi è necessaria
al vostro ardor?

Tonio
Ti beffi?
Sciagurata!
Per la croce di Dio! Bada che puoi
pagarla cara!

Nedda
Tu minacci?... Vuoi
che vada a chiamar Canio?

Tonio
(movendo verso di lei)
Non prima ch'io ti baci.

Nedda
(retrocedendo)
Bada!

Tonio
(s'avanza ancora aprendo le braccia per ghermirla)
Oh! tosto
sarai mia!

Nedda
(sale retrocedendo verso il teatrino, vede la frusta lasciata da Peppe, l'afferra e dà un colpo in faccia a Tonio)
Misericordia!...

Tonio
(dà un urlo e retrocede)
Ah! Per la Vergin pia di mezzagosto,
Nedda, lo giuro... me la pagherai!...
(esce, minacciando, dalla sinistra)

Nedda
(immobile guardandolo allontanarsi)
Aspide! Va'! Paura non mi fai,
io t'ho compreso. Hai l'animo
siccome il corpo tuo difforme... lurido!...

Scena terza
Silvio, Nedda e poi Tonio

Silvio
(sporgendo la metà del corpo arrampicandosi dal muretto a destra, e chiamando a bassa voce)
Nedda!

Nedda
(affrettandosi verso di lui)
Silvio, a quest'ora, che imprudenza...

Silvio
(saltando allegramente e venendo verso di lei)
Ah, bah! sapea ch'io non rischiavo nulla.
Canio e Peppe da lunge a la taverna
ho scorto!... Ma prudente
per la macchia a me nota qui ne venni.

Nedda
E ancora un poco in Tonio t'imbattevi.

Silvio
(ridendo)
Oh! Tonio il gobbo!

Nedda
Il gobbo è da temersi!
M'ama... Ora qui me' l disse... e nel bestiale
delirio suo, baci chiedendo, ardiva
correr su me...

Silvio
Per Dio!

Nedda
Ma con la frusta
del cane immondo la foga calmai.

Silvio
(appressandosi mestamente e con amore a Nedda)
E fra quest’ansie in eterno vivrai?
Nedda! Nedda!
(le prende la mano e la conduce sul davanti)
Decidi il mio destin,
Nedda, Nedda rimani!
Tu il sai, la festa ha fin
e parte ognun domani.
E quando tu di qui sarai partita,
che addiverrà di me... della mia vita?

Nedda
(commossa)
Silvio!

Silvio
Nedda, rispondimi:
se è ver che Canio non amasti mai,
se è vero che t’è in odio
il ramingar e il mestier che tu fai,
se l’immenso amor tuo una fola non è
questa notte partiam!... fuggi, fuggi con me.

Nedda
(con immensa passione)
Non mi tentar!... Vuoi tu perder la vita mia?
Taci, Silvio, non più... È delirio... è follia!...
Io mi confido a te, a te cui diedi il cor,
non abusar di me, del mio febbrile amor!...
Non mi tentar! Pietà di me!
Non mi tentar! E poi... Chissà! meglio è partir.
Sta il destin contro di noi, è vano il nostro dir.
Eppure dal mio cor strapparti non poss’io,
vivrò sol dell’amor ch’hai destato al cor mio.
(Tonio appare dal fondo a sinistra)

Silvio
No, più non m’ami!

Tonio
(scorgendoli, a parte)
Ah! t’ho colta, sgualdrina!

(fugge dal sentiero minacciando)

Silvio
Più non m’ami!

Nedda
Sì, t’amo! t’amo!...

Silvio
E parti domattina?
(amorosamente cercando di ammaliarla)
E allor perché, dì, tu m’hai stregato
se vuoi lasciarmi senza pietà?
Quel bacio tuo perché me l’hai dato
fra spasmi ardenti di voluttà?
Se tu scordasti l’ore fugaci
io non lo posso, e voglio ancor
quei spasmi ardenti, quei caldi baci
che tanta febbre m’han messo in cor!

Nedda
(vinta e smarrita)
Nulla scordai, sconvolta e turbata
m’ha questo amor che nel guardo ti sfavilla.
Viver voglio a te avvinta, affascinata,
una vita d’amor calma e tranquilla.
A te mi dono; su me solo impera.
Ed io ti prendo e m’abbandono intera.
Tutto scordiam!

Silvio
Tutto scordiam!

Nedda
Negli occhi mi guarda! Baciami!

Silvio
Ti guardo, ti bacio.
(stringendola tra le braccia)
Verrai?

Nedda
Sì... Baciami!
Sì, mi guarda e mi bacia! T’amo!

Silvio
Sì, ti guardo e ti bacio. T’amo!

Scena quarta
Nedda, Silvio, Canio, Tonio e poi Peppe

(Mentre Silvio e Nedda s’avviano parlando verso il muricciolo arrivano camminando furtivamente dalla scorciatoia, Canio e Tonio.)

Tonio
(ritenendo Canio)
Cammina adagio e li sorprenderai.

(Canio s’avvanza cautamente, sempre ritenuto da Tonio, non potendo vedere, dal punto dove si trova, Silvio che scavalca il muricciolo)

Silvio
(che ha già metà del corpo dall’altro lato, ritenendosi al muro)
Ad alta notte laggiù mi terrò.
Cauta discendi e mi troverai.
(Silvio scompare e Canio s’appressa all’angolo del teatro)

Nedda
(a Silvio che sarà scomparso di sotto)
A stanotte e per sempre tua sarò!

Canio
(che dal punto ove si trova ode queste parole, dà un urlo)
Ah!...

Nedda
(si volge spaventata e, scorgendo Canio, grida verso il muro)
Fuggil!...

(D’un balzo Canio arriva anch’esso al muro. Nedda gli si para dinnanzi, ma dopo breve lotta egli la respinge, scavalca il muro e scompare. Tonio resta a sinistra guardando Nedda che, come inchiodata presso il muro, cerca di sentire se si ode rumore di lotta.)
Aitalo...

Signor!...

Canio
(di dentro)
Vile, t’ascondi!

Tonio
(ridendo cinicamente)
Ah! Ah! Ah!

Nedda
(al riso di Tonio si volta con disprezzo, fissandolo)
Bravo!

Bravo il mio Tonio!

Tonio
Fo’ quel che posso!

Nedda
È quello che pensavo!

Tonio
(con intenzione)
Ma di far assai meglio non dispero...

Nedda
Mi fai schifo e ribrezzo.

Tonio
(violento)
Oh, non sai come
lieto ne son!

(Canio intanto scavalca di nuovo il muro e ritorna in scena pallido, asciugandosi il sudore con un fazzoletto di colore oscuro)

Canio
(con rabbia concentrata)
Derisione e scherno!
Nulla! Ei ben lo conosce quel sentiero.
Fa lo stesso; poiché del drudo il nome
or mi dirai.

Nedda
(volgendosi turbata)
Chi?

Canio
(furente)
Tu, pel Padre Eterno!...
(cavando dalla cinta lo stiletto)
E se in questo momento qui scannata
non t’ho già, gli è perché, pria di lordarla
nel tuo fetido sangue, o svergognata,
codesta lama, io vò il suo nome. Parla!

Nedda
Vano è l’insulto. È muto il labbro mio.

Canio
(urlando)
Il nome, il nome, non tardare, o donna!

Nedda

No, no nol dirò giammai...

Canio

(slanciandosi furente col pugnale alzato)

Per la Madonna!...

(Peppe che sarà entrato dalla sinistra, sulla risposta di Nedda corre a Canio e gli strappa il pugnale che getta via fra gli alberi)

Peppe

Padron, che fate!... Per l'amor di Dio...

La gente esce di chiesa e allo spettacolo qui muove... andiamo... via, calmatevi!

Canio

(dibattendosi)

Lasciami, Peppe. Il nome, il nome!

Peppe

Tonio,

vieni a tenerlo.

(Tonio prende Canio per un braccio e lo porta sul davanti a sinistra)

Peppe

Andiamo, arriva il pubblico.

Vi spiegherete.

(volgendosi a Nedda e andando verso di lei)

E voi di lì tiratevi,

andatevi a vestir. Sapete, Canio

è violento, ma buon...

(spinge Nedda sotto la tenda e scompare con essa)

Canio

(stringendosi il capo tra le mani)

Infamia! infamia!

Tonio

(piano a Canio spingendolo sul davanti della scena)

Calmatevi padrone... È meglio fingere;

il ganzo tornerà. Di me fidatevi.

(Canio ha un gesto disperato, ma Tonio spingendolo col gomito prosegue piano)

Io la sorveglio. Ora facciam la recita.

Chissà che egli non venga allo spettacolo

e si tradisca! Or via. Bisogna fingere

per riuscir...

Peppe

(uscendo dalla tenda)

Andiamo, via, vestitevi

padrone. E tu batti la cassa, Tonio.

(Tonio va dietro al teatro e Peppe anch'esso ritorna all'interno mentre Canio accasciato si avvia lentamente)

Canio

Recitar!... mentre preso dal delirio

non so più quel che dico e quel che faccio!

Eppur... è d'uopo... sforzati!

Bah, sei tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio!

(stringe disperatamente il capo fra le mani)

Vesti la giubba e la faccia infarina.

La gente paga e rider vuole qua.

E se Arlecchin t'invola Colombina,

ridi Pagliaccio... e ognun applaudirà!

Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;

in una smorfia il singhiozzo e il dolor...

Ah! Ridi Pagliaccio sul tuo amore infranto!

Ridi del duol che t'avvelena il cor!

(Muove lentamente verso il teatrino piangendo; però giunto alla cortina, che mena all'interno, la respinge violentemente come se non volesse entrare; poi preso da un nuovo accesso di pianto riprende il capo fra le mani celandosi il volto, rifà tre o quattro passi verso la cortina dalla quale si era allontanato con rabbia, entra e scompare.)

Atto Secondo

La stessa scena dell'atto primo.

Scena prima

Tonio, Nedda, Silvio, Peppe, Canio, paesani, contadini.

(Tonio compare dall'altro lato del teatro con la grancassa e va a piazzarsi sull'angolo sinistro del proscenio del teatrino. Intanto la gente arriva da tutte le parti per lo spettacolo e Peppe viene a mettere dei banchi per le donne.)

Le donne

(arrivando)

Presto, affrettiamoci,

svelto, compare,

ché lo spettacolo

dee cominciare.

Cerchiam di metterci

ben sul davanti.

Tonio

(picchiando la gran cassa)

Avanti, avanti!

Si dà principio,

avanti, avanti!

Pigliate posto! Su!

Gli uomini

Veh, come corrono

le briconcelle!

Accomodatevi,

comari belle!

O Dio che correre

per giunger tosto!

(Silvio arriva dal fondo e va a pigliar posto sul davanti a sinistra salutando gli amici.)

Le donne

(cercando di sedersi, spingendosi)

Ma non pigiatevi,

pigliate posto!

Su, Peppe, aiutaci!

V'è posto accanto!

(Nedda esce vestita da Colombina col piatto per incassare. Peppe cerca di mettere a posto le donne. Tonio rientra nel teatro portando via la gran cassa.)

Peppe

Sedete, via, senza gridar.

Tutti

Via, su, spicciatevi, incominciate.

Perché tardate? Siam tutti là.

Veh, si accapigliano... Chiamano aiuto...

Ma via, sedetevi, senza gridar.

(Silvio, vedendo Nedda che gira col piatto per incassare, le va incontro)

Silvio

(piano a Nedda, pagando il posto)

Nedda!

Nedda

Sii cauto!

Non t'ha veduto.

Silvio

Verrò ad attenderti.

Non obliar.

Tutti

Suvvia spicciatevi!

Perché indugiate?

Incominciate!

Peppe

Che furia, diavolo!

Prima pagate!

Nedda, incassate.

Tutti

(volendo pagare nello stesso tempo)

Di qua, di qua, di qua.

(Nedda dopo aver lasciato Silvio, riceve ancora il prezzo delle sedie da altri e poi rientra anch'essa nel teatro con Peppe)
Questa commedia

incominciate.
Perché tardar?
Facciamo strepito
facciam rumore,
diggià suonaron
ventitré ore!
Allo spettacolo
ognuno anela!...
(Si ode una lunga e forte scampanellata all’interno del teatrino)
Ah! S’alza la tela!
Silenzio. – Olà!

(Le donne sono parte sedute sui banchi, situati obliquamente, volgendo la faccia alla scena del teatrino; parte in piedi formano gruppo cogli uomini sul rialzo di terra ov’è il grosso albero. Altri uomini in piedi lungo le prime quinte a sinistra. Silvio è innanzi ad essi.)

Scena seconda

Commedia

Nedda (Colombina), Peppe (Arlecchino), Canio (Pagliaccio),
Tonio (Taddeo) e Silvio.
(La tela del teatrino si alza. La scena mal dipinta, rappresenta una stanzetta con due porte laterali ed una finestra praticabile in fondo. Un tavolo e due sedie rozze di paglia son sulla destra del teatrino. Nedda in costume da Colombina passeggia ansiosa, va a sedersi al tavolo, si rialza, va alla finestra, torna a sedersi inquieta.)

Colombina
Pagliaccio, mio marito,
a tarda notte sol ritornerà.
E quello scimunito
di Taddeo perché mai non è ancor qua?!

(si ode un pizzicar di chitarra all’interno; Colombina corre alla finestra e dà segni d’amorosa impazienza)

Arlecchino
(Peppe, di dentro)
O Colombina, il tenero
fido Arlecchin
è a te vicin!
Di te chiamando,
e sospirando – aspetta il poverin!
La tua faccetta mostrami,
ch’io vo’ baciarti

senza tardar
la tua boccuccia.
Amor mi cruccia – e mi sta a tormentar!
O Colombina, schiudimi
il finestrin,
ché a te vicin
di te chiamando
e sospirando – è il povero Arlecchin!
A te vicin, è Arlecchin!

Colombina
(ritornando ansiosa sul davanti)
Di fare il segno convenuto appressa
l’istante, ed Arlecchino aspetta!

(Siede ansiosa volgendo le spalle alla porta di destra. Questa si apre e Tonio entra sotto le spoglie del servo Taddeo, con un paniere infilato nel braccio sinistro. Egli si arresta a contemplare Nedda con aria esageratamente tragica.)

Taddeo
È dessa!
(poi levando bruscamente al cielo le mani ed il paniere)
Dèi, com’è bella!
(il pubblico ride)
Se a la rubella
io disvelassi
l’amor mio che commuove fino i sassi!
Lungi è lo sposo:
perché non oso?
Soli noi siamo
e senza alcun sospetto! Orsù! Proviamo!
(sospiro lungo, esagerato)
Ah!
(il pubblico ride)

Colombina
(volgendosi)
Sei tu, bestia?

Taddeo
(immobile)
Quell’io son, sì!

Colombina
E Pagliaccio è partito?

Taddeo
(come sopra)
Egli partì!

Colombina
Che fai così impalato?
Il pollo hai tu comprato?

Taddeo
(con comica eleganza)
Eccolo, vergin divina!
(precipitandosi in ginocchio offrendo colle due mani il paniere a Colombina che si appressa)
Ed anzi, eccoci entrambi ai piedi tuoi,
poiché l’ora è suonata, o Colombina,
di svelarti il mio cor. Dì, udirmi vuoi?
Dal dì...

Colombina
(interrompendolo gli strappa il paniere e lo depone sul tavolo)
Quanto spendesti dal trattore?
(Colombina va alla finestra, la schiude e fa un segno; poi va verso Taddeo)

Taddeo
Uno e cinquanta. Da quel dì il mio core...

Colombina
(presso la tavola)
Non seccarmi Taddeo!

(Arlecchino, scavalcata la finestra, depone a terra una bottiglia che ha sotto il braccio, e poi va verso Taddeo, mentre questi finge non vederlo)

Taddeo
(a Colombina con intenzione)
So che sei pura
e casta al par di neve! E ben che dura
ti mostri, ad obliarti non riesco!

Arlecchino
(lo piglia per l’orecchio dandogli un calcio e lo obbliga a levarsi)
Va a pigliar fresco!...
(il pubblico ride)

Taddeo
(retrocedendo comicamente verso la porta di destra)
Numi! s’aman! m’arrendo ai detti tuoi.
(ad Arlecchino)
Vi benedico!... là... veglio su voi!
(Taddeo esce. Il pubblico ride ed applaude)

Colombina
Arlecchin!

Arlecchino
(con affetto esagerato)
Colombina! Alfin s’arrenda
ai nostri prieghi amor!

(si stringono comicamente fra le braccia)

Colombina
Facciam merenda.
(Colombina prende dal tiretto due posate, due coltelli. Arlecchino va a prendere la bottiglia, poi entrambi siedono a tavola uno in faccia all’altro)

Colombina
Guarda, amor mio, che splendida
cenetta preparai!

Arlecchino
Guarda, amor mio, che nettare
divino t’apporrai!
(a due)
Ah! L’amore ama gli effluvii
del vin, de la cucina!

Arlecchino
Mia ghiotta Colombina!

Colombina
(con eleganza)
Amabile beone!

(si servono scambievolmente)

Arlecchino
(prendendo una boccetta che ha nella tunica)
Prendi questo narcotico,
dallo a Pagliaccio pria che s’addormenti,
e poi fuggiamo insiem.

Colombina
Sì, porgi!

Taddeo
(spalanca la porta a destra e traversa la scena tremando esageratamente)
Attenti!...
Pagliaccio... è là... tutto stravolto...ed armi

cerca! Ei sa tutto. Io corro a barricarmi!
(entra precipitoso a sinistra e chiude la porta. Il pubblico ride)

Colombina
(ad Arlecchino)
Via!

Arlecchino
(scavalcando la finestra)
Versa il filtro nella tazza sua.
(Canio in costume da Pagliaccio compare sulla porta a destra)

Colombina
(alla finestra)
A stanotte... e per sempre io sarò tua!

Canio
(porta la mano al cuore e mormora a parte)
Nome di Dio!... quelle stesse parole!..
(avanzandosi per dir la sua parte)
Coraggio!
(forte)
Un uomo era con te.

Nedda
(scherzando)
Sei briaco? Che fole!

Canio
(serio, fissandola con intenzione)
Briaco! sì... da un'ora!...

Nedda
(riprendendo la commedia)
Tornasti presto.

Canio
(con intenzione)
Ma in tempo! T'accora dolce sposina!
(riprende la commedia)
Ah! sola io ti credea
(mostrando la tavola)
e due posti son là.

Nedda
Con me sede
Taddeo che là si chiuse per paura.
(verso la porta a sinistra)

Orsù, parla!...

Tonio
(di dentro, fingendo di tremare, ma con intenzione)
Credetela! Essa è pura!...
E aborre dal mentir quel labbro pio!
(il pubblico ride forte)

Canio
(rabbioso al pubblico)
Per la morte!
(poi a Nedda sordamente)
Smettiam! Ho diritto anch'io
d'agir come ogn'altr'uomo. Il nome suo...

Nedda
(fredda e sorridente)
Di chi?

Canio
Vo' il nome dell'amante tuo,
del drudo infame a cui ti desti in braccio,
o turpe donna!

Nedda
(sempre recitando la commedia, scherzando)
Pagliaccio! Pagliaccio!

Canio
No, Pagliaccio non son; se il viso è pallido,
è di vergogna, e smania di vendetta!
L'uom riprende i suoi diritti, e il cor che sanguina
vuol sangue a lavar l'onta, o maledetta!...
No, Pagliaccio non son!... Son quei che stolido
ti raccolse orfanella in su la via
quasi morta di fame, e un nome offriati
ed un amor ch'era febbre e follia!...
(cade come affranto sulla seggiola)

Gruppi di donne
Comare mi fa piangere!
Par vera questa scena!

Gruppi di uomini
Zitte laggiù! Che diamine!

Silvio
(a parte)
Io mi ritengo appena!

Canio
(riprendendosi ed animandosi a poco a poco)
Sperai, tanto il delirio
accecato m'aveva,
se no amor, pietà... mercè!
Ed ogni sacrificio
al cor, lieto, imponeva,
e fidente credeva
più che in Dio stesso, in te!
Ma il vizio alberga sol nell'alma tua negletta:
tu viscere non hai... sol legge è il senso a te!...
Va, non merti il mio duol, o meretrice abietta,
vo' ne lo sprezzo mio schiacciarti sotto i piè!...

La folla
(entusiasta)
Bravo!...

Nedda
(fredda ma seria)
Ebben se mi giudichi
di te indegna, mi scaccia in questo istante.

Canio
(sogghignando)
Ah! Ah! di meglio chiedere
non déi, che correr tosto al caro amante.
Sei furba! No, per Dio, tu resterai
e il nome del tuo ganzo mi dirai.

Nedda
(cercando di riprendere la commedia sorridendo forzatamente)
Suvvia, così terribile
davver non ti credea!
Qui nulla v'ha di tragico.
(verso la porta a sinistra)
Vieni a dirgli, o Taddeo,
che l'uom seduto or dianzi a me vicino
era... il pauroso ed innocuo Arlecchino!
(risa tra la folla tosto represse dall'attitudine di Canio)

Canio
(terribile)
Ah! tu mi sfidi! E ancor non l'hai capita
ch'io non ti credo? Il nome, o la tua vita!
Il nome!

Nedda
(prorompendo)
Ah! No, per mia madre! Indegna esser poss'io,

quello che vuoi, ma vil non son, per Dio!

Voci tra la folla
Fanno davvero?
Seria è la cosa?
Seria è la cosa e scura!
Zitti, zitti laggiù!

Silvio
Io non resisto più!
Oh, la strana commedia!

(Peppe vuol uscire dalla porta di sinistra, ma Tonio lo trattiene)

Peppe
Bisogna uscire, Tonio.

Tonio
Taci, sciocco!

Peppe
Ho paura!

Nedda
Di quel tuo sdegno è l'amor mio più forte...
Non parlerò! No... a costo della morte!

Canio
(urlando dà di piglio a un coltello sul tavolo)
Il nome! Il nome!

Nedda
(sfidandolo)
No!

Silvio
(snudando il pugnale)
Santo diavolo!

Fa davvero...

(Le donne che indietreggiano spaventate, rovesciano i banchi ed impediscono agli uomini di avanzare, ciò che obbliga Silvio a lottare per arrivare alla scena. Intanto Canio, al parossismo della collera, ha afferrato Nedda in un attimo e la colpisce per di dietro, mentre essa cerca di correre verso il pubblico.)

Canio
(a Nedda)
A te! A te! Di morte negli spasimi lo dirai!

La folla e Peppe

(che cerca svincolarsi da Tonio)

Che fai? Ferma! Ferma!

Nedda

(cadendo agonizzante)

Soccorso... Silvio!

Silvio

(che è quasi arrivato alla scena)

Nedda!

(alla voce di Silvio, Canio si volge come una belva, balza presso di lui e in un attimo lo ferisce)

Canio

Ah! Sei tu? Ben venga!

(Silvio cade come fulminato)

Gli uomini

Arresta!

Le donne

(urlando)

Gesummaria!

(mentre parecchi si precipitano verso Canio per disarmarlo e arrestarlo, egli immobile, istupidito, lascia cadere il coltello)

Tonio

(cinicamente)

La commedia è finita!...

(il sipario cala rapidamente)

Il soggetto

Prologo

Tonio, nei panni di Taddeo, il personaggio che poi interpreterà nella commedia che sta per andare in scena, si presenta al pubblico dichiarando le intenzioni dell’Autore: anche se in azione si vedranno le “antiche maschere”, non significa che i sentimenti rappresentati siano pura finzione, al contrario, oltre la scena, il pubblico dovrà cogliere l’autenticità delle loro passioni. Perché “l’artista è un uom e [...] per gli uomini scrivere ei deve”. Insomma, quello che Tonio enuncia è una sorta di manifesto verista.

Atto primo

La vicenda, infatti, si ispira a un reale fatto di cronaca, e si svolge in un villaggio calabrese, Montalto, intorno al 1865, nel giorno della festa dell’Assunta, a metà agosto. Nel caldo del pomeriggio, alle porte del paese arriva una compagnia di attori girovaghi: Canio, il capocomico, cerca di imbonire contadini e ragazzi annunciando lo spettacolo serale. Quando sua moglie, Nedda, viene aiutata da Tonio, il gobbo factotum della compagnia, a scendere dal carretto, ecco che subito si svela l’indole violenta di Canio che, mentre Tonio giura vendetta, spavaldo e torvo dichiara agli astanti la propria gelosia: il teatro e la vita, dice, non sono la stessa cosa e se Nedda, fuori della scena, lo tradisse veramente certo egli non sopporterebbe l’umiliazione, e la commedia finirebbe in tragedia. È l’ora del vespro e mentre gli zampognari richiamano monelli e contadini verso la chiesa, Canio, insieme a Peppe e a un gruppo di amici, se ne va all’osteria. Nedda, rimasta sola, ripensa alle parole del marito e al lampo violento che gli ha attraversato lo sguardo geloso: è inquieta, e malinconica si sofferma a cantare la canzone che sua madre le cantava da bambina. Ma quando fa per rientrare si accorge che Tonio la stava ascoltando: nonostante lo scherno di lei, il gobbo le dichiara il proprio amore, tentando persino di abbracciarla e baciarla e, quando Nedda per difendersi arriva a colpirlo con la frusta, si allontana risentito minacciando di fargliela pagare. È a questo punto che arriva Silvio, l’amante di Nedda: egli vorrebbe convincerla ad abbandonare il marito e la vita vagabonda fuggendo con lui già l’indomani, quando la compagnia leverà le tende. Lei lo invita a pazientare ma, pur temendo la reazione del marito, è innamorata di lui e infine cede alle sue ardenti insistenze. Tonio, non visto, ascolta la conversazione dei due amanti e, per vendicarsi, corre ad

Synopsis

Prologue

Tonio, dressed as Taddeo, the character he will later interpret in the play, comes to the footlights to invite the audience to meditate on the Author’s intentions: they will see the “ancient masks” on stage, but this does not mean that their feelings are fictitious. On the contrary, the audience is invited to appreciate that their passions may be genuine. Because “the artist is a man, and he must write for men”. In short, Tonio’s speech can be considered the manifesto of Verismo opera.

Act I

The events were actually inspired by a true story, and take place in the village of Montalto, in Calabria, around 1865, in mid-August, on the Feast of the Assumption. In the hot summer afternoon, a troupe of strolling actors arrives in town: Canio, the head of the troupe, tries to convince an audience of peasants and kids to go to the evening show. Meanwhile Tonio, the company’s hunchbacked factotum, gallantly tries to help Canio’s wife, Nedda, to step down from the cart. Canio frowns and immediately reveals his violent nature when, while Tonio swears revenge, he darkly reminds the bystanders that he is extremely jealous: “the stage is one thing and life itself another”, and, if Nedda were to be unfaithful to him in real life, he would not tolerate humiliation, and the comedy would end in tragedy. As the bells ring for vespers, the crowd and the kids follow a few bagpipers to church. Canio, Peppe and a group of friends head to the inn. Nedda, left alone, recalls her husband’s words and the glint of jealousy in his eyes: she is nervous and worried, and, in a fit of melancholy, she sings the song her mother used to sing to her when she was a child. When she is about to re-enter, she notices Tonio spying on her: oblivious of her scorn, the hunchback declares his love, and tries to embrace and kiss her. When she seizes a whip and strikes him, he threatens revenge and leaves. At this moment, Silvio, Nedda’s lover, appears and begs her to break away from Canio, quit her vagabond life when the troupe leaves the village the next day, and elope with him. Nedda reminds

him to be prudent, because she fears Canio’s reactions. But she is truly in love with Silvio, and, won over by his ardent and wheedling insistence, she agrees to run away with him. Tonio overhears them and hurries off to alert Canio, who bursts in just in time to hear Nedda promise: “Till tonight! And I’ll be yours forever!”. He chases Silvio but is unable to see his face, and Silvio manages to escape down a country path. Mad with jealousy and holding a dagger, he commands Nedda to reveal the man’s name, but Peppe intervenes to disarm him, inviting him to calm down and prepare for the evening show: the villagers are coming out of church and approaching the theatre, so it is better to put off all explanations until later. Tonio also urges him to calm down: it won’t be difficult to find out the man’s identity. So Canio submits to the law of the theatre: the show must go on, he must resign and hide his fury and despair behind his Clown mask.

Act II

While the audience crowds into the tent, Peppe sets out benches, and Tonio invites everyone to take their seats. Nedda goes round collecting the money. Among the spectators is Silvio, to whom Nedda furtively recommends caution. The performance begins: Colombina (Nedda) is married to Pagliaccio (Canio), but has an affair with Harlequin (Peppe) and has planned to elope. Taddeo “the half-wit” (Tonio) is also in love with Colombina, who scorns him: theatrical fiction apparently mirrors the actors’ dramatic situation in real life. Colombina is listening enraptured to Harlequin’s serenade, but before she can let him in, Taddeo approaches, declares his love, and is rejected. When the unexpected arrival of Pagliaccio interrupts the lovers’ intimate dinner, Colombina leaves Harlequin with the same words that Nedda pronounced in the afternoon at the address of her mysterious lover. This coincidence provokes Canio’s fury: for a few moments he manages to stick to the play, hammering out the questions written in the script, but, as his fury mounts, he increasingly identifies himself with the cuckolded Pagliaccio. Nedda, still following the script, implores her husband to step back into his role in the comedy. Peppe would like to intervene, but is held firmly back by Tonio, who wants his revenge. The audience follows the performance with bated

avvisare Canio. Il capocomico si precipita al teatrino in tempo per sentire la promessa di Nedda, “A stanotte. E per sempre tua sarò!”, ma non riesce a scoprire l’identità del rivale che, pur inseguito, riesce a dileguarsi nella campagna. Pazzo di gelosia, cerca di costringere Nedda a rivelargli il nome dell’uomo minacciandola con un pugnale, ma sopraggiunge Peppe che lo disarma, lo invita a calmarsi e a prepararsi per lo spettacolo: la gente sta uscendo dalla chiesa e sta muovendo verso il teatrino, meglio rimandare a più tardi ogni spiegazione. Anche Tonio lo esorta a placarsi, tanto non sarà difficile, gli dice, scoprire l’amante di Nedda. Così Canio cede alla legge del teatro, la rappresentazione deve avere inizio, e il suo furore si spegne dietro la rassegnata disperazione della maschera di Pagliaccio.

Atto secondo

Il pubblico affolla il baraccone: Tonio invita tutti a prender posto mentre Peppe sistema le sedie e Nedda riscuote i biglietti. Tra gli spettatori c’è anche Silvio e Nedda, non vista, gli raccomanda prudenza. Nella commedia che va ad iniziare Colombina (Nedda) è la moglie di Pagliaccio (Canio) e lo tradisce con Arlecchino (Peppe), con il quale progetta la fuga, mentre Taddeo “lo scemo” (Tonio) è innamorato, non corrisposto, di Colombina. Insomma, nella finzione teatrale sembra ripetersi la drammatica situazione che gli attori stanno vivendo nella vita reale. Colombina ascolta in estasi la serenata di Arlecchino, ma poi, prima di accoglierlo in casa, si trova a fronteggiare e respingere le avances di Taddeo. La cena dei due amanti è interrotta dall’arrivo di Pagliaccio che ascolta Colombina congedarsi da Arlecchino con le stesse parole che, nel pomeriggio, Nedda ha pronunciato all’indirizzo del misterioso amante. La coincidenza scatena la furia dell’uomo che riprende a inveire contro la moglie infedele, scagliando contro di lei le domande previste dal copione, e identificandosi sempre più violentemente nel ruolo del personaggio tradito. La donna cerca inutilmente di ricondurre il marito nell’ambito della commedia, Peppe intanto vorrebbe intervenire, ma è trattenuto a forza dal vendicativo Tonio. Il pubblico segue con grande partecipazione la rappresentazione, ma avverte che la finzione sta lasciando il posto ad un vero e proprio dramma (“Fanno davvero?” “Sera è la cosa, e scura”) soltanto quando Canio, senza più freni, cerca di costringere la donna a confessare il nome dell’amante. “Il nome! il nome!”, “No!”:

Canio sguaina il suo pugnale e fuori di sé accoltella Nedda che, colpita a morte, invoca il nome di Silvio. Questi si precipita sulla scena e Canio uccide anche lui, per poi “come istupidito” lasciar cadere il coltello, mentre Tonio, cinicamente, annuncia che “la commedia è finita!”.

breath, but only begins to sense that fiction is making way to reality (“Are they in earnest?” “It’s turned dark and serious”) when Canio unleashes his desperate wrath and tries to force the woman to confess her lover’s name. “His name! His name!”, “No!”: in a fit of rage, Canio draws a dagger and stabs Nedda to death. She drops on her knees calling out Silvio’s name. When the man rushes onto the stage, Canio stabs him, too. While Canio, “stupefied and motionless”, drops his knife, Tonio turns towards the audience and cynically proclaims: “The comedy is over!”.



Tosca

melodramma in tre atti
libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
dal dramma *La Tosca* di Victorien Sardou
musica di Giacomo Puccini

(prima rappresentazione: Teatro Costanzi, Roma, 14 gennaio 1900)

Tosca	Virginia Tola
Cavaradossi	Diego Cavazzin
Scarpia	Andrea Zaupa
Angelotti	Paolo Gatti
Sagrestano	Giorgio Trucco
Spoletta	Filippo Pollini
Sciarrone	Ion Stancu
Un pastore	Julie Cassanelli

direttore Vladimir Ovodok

regia e ideazione scenica Cristina Mazzavillani Muti

light design Vincent Longuemare *visual designer* David Loom

video programmer Davide Broccoli *costumi* Alessandro Lai

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro del Teatro Municipale di Piacenza

maestro del coro Corrado Casati

Coro di voci bianche Ludus Vocalis

diretto da Elisabetta Agostini

“DanzActori” Trilogia d’autunno
Martina Cicognani, Francesca De Lorenzi,
Giorgia Massaro, Martina Mattarozzi, Ivan Merlo
direzione di scena Luigi Maria Barilone
maestri di sala Davide Cavalli, Alessandro Benigni
libretto su app Lyri sincronizzato da Silvia Gentilini

responsabile sartoria Manuela Monti *sarte* Chiara Cicognani, Elena Bandini, Giulia Rabboni
parrucche PourParler Accademia *acconciatori* Roberto Acquaroli, Rosanna Marchionni, Paola Pierini, Sivia Brandoni
trucco KIART Accademia per Truccatori Clara Cittadini, Sara Croci, Beatrice Livi
attrezzisti Enrico Berini, Andrea Moriani
realizzazione scene Laboratorio del Teatro Alighieri *costumi* Tirelli Costumi Roma *calzature* Pompei Roma
si ringrazia il Teatro San Carlo di Napoli per l'attrezzaria

nuovo allestimento
coproduzione Ravenna Festival, Teatro Alighieri di Ravenna

Orchestra Giovanile
Luigi Cherubini

violini primi
first violins
Adele Viglietti**
Elena Nunziente
Daniele Fanfoni
Letizia Laudani
Elisa Scanziani
Matteo Rozzi
Federica Zanotti
Giulia Zoppelli
Flavia Succhiarelli

violini secondi
second violins
Mattia Osini*
Francesca Tamponi
Serena Galassi
Monica Mengoni
Roberta Amirante
Debora Fuoco
Fabio Grossi

viole
violas
Davide Mosca*
Katia Moling
Stella Degli Esposti
Marco Gallina
Claudia Chelli
Elisa Zito

violoncelli
cellos
Costanza Persichella*
Simone De Sena
Andrea Rigano
Maddalena Burbassi
Alessandro Brutti

contrabbassi
basses
Giulio Andrea Marignetti*
Vieri Piazzesi
Michele Bonfante

flauti e ottavino
flutes and piccolo
Vincenzo Gaudino*
Viola Brambilla
Tommaso Dionis

oboi
oboes
Francesco Ciarmatori*
Matteo Murdocco

corno inglese
English horn
Anna Leonardi

clarinetti
clarinets
Edoardo Di Cicco*
Domenico Guido

clarinetto basso
bass clarinet
Gaia Gaibazzi

fagotti
bassoons
Marco Bottet*
Beatrice Baiocco

controfagotto
contra-bassoon
Anna Vittoria Zanardi

corni
horns
Giovanni Mainenti*
Mattia Battistini
Gianpaolo Del Grosso
Paolo Reda

trombe
trumpets
Nicola Baratin*
Giorgio Baccifava
Luca Betti

tromboni
trombones
Nicola Terenzi*
Salvatore Veraldi
Cosimo Iacoviello

cimbasso
cimbasso
Alessandro Rocco Iezzi

timpani
timpani
Nicola Schelfi*

percussioni
percussions
Fabio Orlandelli
Tommaso Lattanzi

arpa
harp
Lucia Stone*

celesta
celesta
Saverio Rufo

strumentisti di palcoscenico
on-stage musicians

flauto
flute
Cinzia Zucchi

viola
viola
Marcello Salvioni

arpa
harp
Martino Panizza

percussioni
percussions
Matteo Marabini
Leonardo Mengarelli

** spalla
* prime parti

Personaggi

Floria Tosca, *celebre cantante* **soprano**
Mario Cavaradossi, *pittore* **tenore**
Il barone Scarpia, *Capo della Polizia* **baritono**
Cesare Angelotti, *un prigioniero politico evaso* **basso**
Sagrestano **baritono**
Spoletta, *Agente di Polizia* **tenore**
Sciarrone, *Gendarme* **basso**
Un Carceriere **basso**
Un Pastore ragazzo

Un Cardinale; il Giudice del Fisco;
Roberti, esecutore di Giustizia; uno Scrivano;
un Ufficiale; un Sergente
Soldati, sbirri, dame, nobili, borghesi, popolo, ecc.

Roma, Giugno 1800

Atto primo

La Chiesa di Sant’Andrea della Valle.
A destra la Cappella Attavanti. A sinistra un impalcato: su di esso un gran quadro coperto da tela. Attrezzi vari da pittore. Un paniere.
(Angelotti vestito da prigioniero, lacero, sfatto, tremante dalla paura, entra ansante, quasi correndo, dalla porta laterale. Dà una rapida occhiata intorno.)

Angelotti
Ah!... Finalmente!... Nel terror mio stolto
vedea ceffi di birro in ogni volto!

(Ha un moto di spavento; poi torna a guardare attentamente intorno a sé con più calma a riconoscere il luogo; dà un sospiro di sollievo vedendo la colonna colla pila dell’acqua santa e la Madonna.)

La pila! la colonna!
“A piè della Madonna”
mi scrisse mia sorella!

(Si avvicina alla colonna. Angelotti cerca la chiave ai piedi della statua della Madonna. Non trova; agitatissimo cerca di nuovo. Angelotti fa un atto di scoraggiamento. Angelotti riprende a cercare. Finalmente, con un soffocato grido di gioia, trova la chiave.)

Ecco la chiave,
(additando la Cappella Attavanti)
ed ecco la cappella!...

(Preso da nuovo timore d’essere spiato, si guarda d’attorno, poi si dirige alla cappella, con gran precauzione introduce la chiave nella serratura, apre la cancellata e scompare, dopo aver rinchiuso il cancello. Assoluto silenzio sulla scena. Il Sagrestano appare dal fondo: va da destra a sinistra, accudendo al governo della chiesa: avrà in una mano un mazzo di pennelli. Il Sagrestano si avvicina all’impalcato, parlando ad alta voce come se rivolgesse la parola a qualcuno.)

Sagrestano
E sempre laval!...
(tic nervoso segnato da un rapido movimento del collo e delle spalle)
Ogni pennello è sozzo
peggio d’un collarin d’uno scagnozzo.
Signor pittore...

(guarda sull’impalcato dove sta il quadro: è sorpreso vedendolo deserto)
Tò!... Nessuno. Avrei giurato
che fosse ritornato
il cavalier Cavaradossi.
(Depone i pennelli e sale sull’impalcato. Guarda dentro il paniere.)
No, sbaglio. Il paniere è intatto.
(Scende dall’impalcato. Suona l’Angelus. Il Sagrestano si inginocchia e prega sommessamente.)

Angelus Domini nuntiavit Mariae,
et concepit de Spiritu Sancto.
Ecce ancilla Domini;
fiat mihi secundum verbum tuum.
Et Verbum caro factum est
et habitavit in nobis...

Cavaradossi
(dalla porta laterale, vedendo il Sagrestano in ginocchio)
Che fai?

Sagrestano
(alzandosi)
Recito l’Angelus.

(Cavaradossi sale sull’impalcato e scopre il quadro. È una Maria Maddalena a grandi occhi azzurri con una gran pioggia di capelli dorati. Il pittore vi sta dinanzi muto attentamente osservando. Il Sagrestano, volgendosi verso Cavaradossi per dirigergli la parola, vede il quadro scoperto ed esclama con grande meraviglia:)

Sante ampolle! il suo ritratto!

Cavaradossi
(volgendosi al Sagrestano)
Di chi?

Sagrestano
Di quell’ignota
che i dì passati a pregar qui venia
(con untuosa attitudine; accennando verso la Madonna dalla quale Angelotti trasse la chiave)
tutta devota e pia.

Cavaradossi
(sorridente)
È vero! E tanto ell’era
infervorata nella sua preghiera,
ch’io ne pinsi, non visto, il bel sembiante.

Sagrestano
(scandalizzato)
(Fuori, Satana, fuori!)

Cavaradossi
(al Sagrestano, che eseguisce)
Dammi i colori!

(Cavaradossi dipinge con rapidità, soffermandosi spesso a riguardare il proprio lavoro, mentre il Sagrestano va e viene, poi riprende i pennelli che lava in una catinella ai piedi dell’impalcato. Cavaradossi rista dal dipingere: leva di tasca un medaglione contenente una miniatura e gli occhi suoi vanno dal medaglione al quadro.)

Recondita armonia
di bellezze diverse!... È bruna, Floria,
l’ardente amante mia...

Sagrestano
(a mezza voce, come brontolando)
(Scherza coi fanti e lascia stare i santi!)
(s’allontana per prendere l’acqua onde pulire i pennelli)

Cavaradossi
...e te beltade ignota,
cinta di chiome bionde!...
Tu azzurro hai l’occhio – Tosca ha l’occhio nero!

Sagrestano
(ritornando dal fondo e sempre scandalizzato dice:)
Scherza coi fanti e lascia stare i santi!
(riprende a lavare i pennelli)

Cavaradossi
L’arte nel suo mistero
le diverse bellezze insiem confonde:
ma nel ritrar costei...

Sagrestano
(Queste diverse gonne
che fanno concorrenza alle Madonne
mandan tanfo d’inferno.)

Cavaradossi
...il mio solo pensiero,
ah! il mio sol pensier sei tu!
Tosca, sei tu!
(continua a dipingere)

Sagrestano
(asciuga i pennelli lavati, non senza continuare a borbottare)
Scherza coi fanti e lascia stare i santi!
Ma con quei cani di volterriani
nemici del santissimo governo
(pone la catinella sotto l’impalcato ed i pennelli li colloca in un vaso, presso al pittore)
non c’è da metter voce!...
Scherza coi fanti e lascia stare i santi!
(accennando a Cavaradossi)
Già! Sono impenitenti tutti quanti!
(Eseguisce)
Facciam piuttosto il segno della croce.
(a Cavaradossi)
Eccellenza, vado?

Cavaradossi
Fa’ il tuo piacere!...
(Continua a dipingere)

Sagrestano
(indicando il cesto)
Pieno è il paniere...
Fa penitenza?

Cavaradossi
Fame non ho.

Sagrestano
(ironico, stropicciandosi le mani)
Ah!... mi rincresce!
(ma non può trattenere un gesto di gioia e uno sguardo d’avidità verso il cesto, che prende ponendolo un po’ in disparte. Fiuta due prese di tabacco)
Badi, quand’esce chiuda.

Cavaradossi
(dipingendo)
Va’!

Sagrestano
Vo.
(S’allontana pel fondo. Cavaradossi, volgendo le spalle alla cappella, lavora. Angelotti, credendo deserta la chiesa, appare dietro la cancellata e introduce la chiave per aprire.)

Cavaradossi

(al cigolio della serratura si volta)

Gente là dentro!!!

(Al movimento fatto da Cavaradossi, Angelotti, atterrito, si arresta come per rifugiarsi ancora nella cappella, ma, alzati gli occhi, un grido di gioia, che egli soffoca tosto tutto timoroso, erompe nel suo petto. Egli ha riconosciuto il pittore e gli stende le braccia come ad un aiuto insperato.)

Angelotti

Voi!! Cavaradossi! Vi manda Iddio!

(Cavaradossi non riconosce Angelotti e rimane attonito sull'impalcato. Angelotti si avvicina di più onde farsi conoscere; con tristezza.)

Non mi ravvisate?

Il carcere mi ha dunque assai mutato!

Cavaradossi

(riconoscendolo, depone rapido tavolozza e pennelli e scende dall'impalcato verso Angelotti, guardandosi cauto intorno)

Angelotti! Il Console
dalla spenta repubblica romana.
(corre a chiudere la porta laterale)

Angelotti

(andando incontro a Cavaradossi; con mistero)

Fuggii pur ora da Castel Sant' Angelo!

Cavaradossi

(generosamente)

Disponete di me!

Tosca

(di fuori)

Mario!

(alla voce di Tosca, Cavaradossi fa un rapido cenno ad Angelotti di tacere)

Cavaradossi

Celatevi! È una donna... gelosa.

Un breve istante e la rimando.

Tosca

(di fuori)

Mario!

Cavaradossi

(verso la porticina da dove viene la voce di Tosca)

Eccomi!

Angelotti

(colto da un accesso di debolezza, si appoggia all'impalcato e dice dolorosamente:)

Sono stremo di forze, più non reggo.

Cavaradossi

(rapidissimo sale sull'impalcato, ne discende col paniere e lo dà ad Angelotti)

In questo panier v'è cibo e vino!

Angelotti

Grazie!

Cavaradossi

(incoraggiando Angelotti, lo spinge verso la cappella)

Presto!

Angelotti

Grazie!

Cavaradossi

Presto!

(Angelotti entra nella cappella)

Tosca

(da fuori; stizzita)

Mario! Mario! Mario!

Cavaradossi

(fingendosi calmo apre a Tosca)

Son qui!

(Tosca entra con una specie di violenza, guardando intorno sospettosa. Cavaradossi si appressa a Tosca per abbracciarla. Tosca lo respinge bruscamente.)

Tosca

Perché chiuso?

Cavaradossi

(con simulata indifferenza)

Lo vuole il Sagrestano.

Tosca

A chi parlavi?

Cavaradossi

A te!

Tosca

Altre parole bisbigliavi. Ov'è?...

Cavaradossi

Chi!

Tosca

Colei!... Quella donna!...

Ho udito i lesti

passi ed un fruscio di vesti...

Cavaradossi

Sogni!

Tosca

Lo neghi!

Cavaradossi

(con passione)

Lo nego e t'amo!

(tenta di baciare Tosca)

Tosca

(con dolce rimprovero)

Oh! innanzi la Madonna...

No, Mario mio,

(s'avvicina lentamente alla statua della Madonna e dispone con arte intorno ad essa i fiori che ha portato con sé)

lascia pria che la preghi, che l'infiori...

(s'inginocchia e prega con grande devozione. Segnandosi, s'alza; a Cavaradossi, che intanto si è avviato per riprendere il lavoro)

Ora stammi a sentir: stassera canto,
ma è spettacolo breve. Tu m'aspetti
sull'uscio della scena
e alla tua villa ne andiam soli, soletti.

Cavaradossi

(che fu sempre soprapensieri)

Stassera!

Tosca

È luna piena

e il notturno effluvio floreale

m'inebria il cor! Non sei contento?

(Si siede sulla gradinata presso a Cavaradossi)

Cavaradossi

(ancora un po' distratto e peritoso)

Tanto!

Tosca

(colpita dall'accento freddo di Cavaradossi)

Tornalo a dir!

Cavaradossi

Tanto!

Tosca

(stizzita)

Lo dici male, lo dici male:

(carezzevole)

non la sospiri la nostra casetta...

che tutta ascosa nel verde ci aspetta?

Nido a noi sacro, ignoto al mondo inter!

Pien d'amore e di mister?

Al tuo fianco sentire

per le silenziose

stellate ombre, salir

le voci delle cose!

Dai boschi e dai roveti,

dall'arse erbe, dall'imo

dei franti sepolcreti

odorosi di timo,

la notte escon bisbigli

di minuscoli amori

(con intenzione)

e perfidi consigli

che ammoliscono i cuori.

Fiorite, o campi immensi, palpitate,

aure marine, nel lunare albor,

ah piovete voluttà, volte stellate!

Arde in Tosca un folle amor!

Cavaradossi

Ah! M'avvinci ne' tuoi lacci,

mia sirena.

Tosca

(con abbandono)

Arde a Tosca nel sangue il folle amor!

Cavaradossi

Mia sirena, verrò!

Tosca

(reclinando la testa sulla spalla di Cavaradossi, che quasi subito si allontana un poco guardando verso la parte donde uscì Angelotti)

O mio amore!

Cavaradossi

Or lasciami al lavoro.

Tosca

(sorpresa)

Mi discacci?

Cavaradossi
Urge l’opra, lo sai!

Tosca
(stizzita, alzandosi)
Vado, vado!
(S’allontana un poco da Cavaradossi, poi voltandosi per guardare, vede il quadro, ed agitatissima ritorna presso Cavaradossi.)
Chi è quella donna bionda lassù?

Cavaradossi
(calmo)
La Maddalena. Ti piace?

Tosca
È troppo bella!

Cavaradossi
(ridendo ed inchinandosi)
Prezioso elogio.

Tosca
(sospettosa)
Ridi?
Quegl’occhi cilestrini già li vidi...

Cavaradossi
(con indifferenza)
Ce n’è tanti pel mondo!

Tosca
Aspetta... Aspetta...
(sale sull’impalcato; trionfante)
È l’Attavanti!

Cavaradossi
(ridendo)
Brava!

Tosca
(vinta dalla gelosia)
La vedi? T’ama?
(piangendo)
Tu l’ami? tu l’ami?

Cavaradossi
(procura di calmarla)
Fu puro caso...

Tosca
(non ascoltandolo, con ira gelosa)
Quei passi,
e quel bisbiglio... Ah! Qui stava
pur ora!

Cavaradossi
Vien via!

Tosca
Ah la civetta!
(minacciosa)
A me, a me!

Cavaradossi
(serio)
La vidi ieri, ma fu puro
caso. A pregar qui venne...
non visto la ritrassi...

Tosca
Giura!

Cavaradossi
(serio)
Giuro!

Tosca
(sempre cogli occhi rivolti al quadro)
Come mi guarda fiso!

Cavaradossi
Vien via...

Tosca
Di me, beffarda, ride!
(discende all’indietro tenendo alte le sue mani in quelle di Cavaradossi senza cessare di guardare il quadro)

Cavaradossi
(spinge dolcemente Tosca a scendere la gradinata)
Follia!

Tosca
(con dolce rimprovero)
Ah, quegli occhi!

Cavaradossi
(tiene Tosca affettuosamente presso di sé, fissandola negli occhi)
Qual occhio al mondo può star di paro

all’ardente occhio tuo nero!
È qui che l’esser mio s’affisa intero.
Occhio all’amor soave, all’ira fiero:
qual altro al mondo può star di paro
all’occhio tuo nero!

Tosca
(rapita, appoggiando la testa alla spalla di Cavaradossi)
Oh come la sai bene
l’arte di farti amare!...
(maliziosamente)
Ma... falle gli occhi neri!

Cavaradossi
(teneramente)
Mia gelosa!

Tosca
Sì, lo sento... ti tormento
senza posa.

Cavaradossi
Mia gelosa!

Tosca
Certa sono del perdono...

Cavaradossi
Mia gelosa!

Tosca
...certa sono del perdono
se tu guardi al mio dolor!

Cavaradossi
Mia Tosca idolatrata,
ogni cosa in te mi piace:
l’ira audace
e lo spasimo d’amor!

Tosca
Certa sono del perdon
se tu guardi al mio dolor!
Dilla ancora
la parola che consola...
dilla ancora!

Cavaradossi
Mia vita, amante inquieta,
dirò sempre: “Floria, t’amo!”.

Ah! l’alma acquieta,
sempre “t’amo!” ti dirò!

Tosca
(sciogliendosi da Cavaradossi)
Dio! quante peccata!
M’hai tutta spettinata.

Cavaradossi
Or va’, lasciami!

Tosca
Tu fino a stassera
stai fermo al lavoro. E mi prometti,
sia caso o fortuna,
sia treccia bionda o bruna,
a pregar non verrà donna nessuna!

Cavaradossi
Lo giuro, amore!... Va’!

Tosca
Quanto m’affretti!

Cavaradossi
(con dolce rimprovero)
Ancora!

Tosca
(cade nelle braccia di Cavaradossi e porgendogli la guancia)
No, perdona!

Cavaradossi
(scherzoso)
Davanti la Madonna?

Tosca
(accennando alla Madonna)
È tanto buona!
(Si baciano. Tosca, avviandosi ad uscire e guardando ancora il quadro, maliziosamente gli dice:)
Ma falle gli occhi neri!

(Fugge rapidamente. Cavaradossi rimane commosso e pensieroso. Cavaradossi, rammentandosi di Angelotti, sta ascoltando se Tosca s’è allontanata; socchiude la porticina e guarda fuori: visto tutto tranquillo, corre alla cappella: Angelotti appare dietro la cancellata. Cavaradossi apre la cancellata ad Angelotti e si stringono affettuosamente la mano.)

Cavaradossi
(ad Angelotti che, naturalmente, ha dovuto udire il dialogo precedente)
È buona la mia Tosca, ma credente:
al confessor nulla tiene celato,
ond’io mi tacqui! È cosa più prudente.

Angelotti
Siam soli?

Cavaradossi
Sì. Qual è il vostro disegno?

Angelotti
A norma degli eventi, uscir di Stato
o star celato in Roma. Mia sorella...

Cavaradossi
L’Attavanti?

Angelotti
Sì... ascose un muliebre
abbigliamento là sotto l’altare...
vesti! velo, ventaglio...
(si guarda intorno con paura)
Appena imbruni
indosserò quei panni...

Cavaradossi
Or comprendo!
Quel fare circospetto
e il pregante fervore
in giovin donna e bella
m’avean messo in sospetto
di qualche occulto amor!
Or comprendo!
Era amor di sorella!

Angelotti
Tutto ella ha osato
onde sottrarmi a Scarpia scellerato!

Cavaradossi
Scarpia! Bigotto satiro che affina
colle devote pratiche la foia
libertina e strumento
al lascivo talento
(con forza crescente)
fa il confessore e il boia!
La vita mi costasse, vi salverò!
Ma indugiar fino a notte è mal sicuro...

Angelotti
Temo del sole!

Cavaradossi
(indicando)
La cappella mette
a un orto mal chiuso, poi c’è un canneto
che va lungi pei campi a una mia villa...

Angelotti
M’è nota.

Cavaradossi
Ecco la chiave... innanzi sera
io vi raggiungo; portate con voi
le vesti femminili.
(Angelotti va a prendere le vesti nascoste da sua sorella)

Angelotti
Ch’io le indossi?

Cavaradossi
Per or non monta, il sentiero è deserto...

Angelotti
(per uscire)
Addio!

Cavaradossi
(accorrendo ancora verso Angelotti)
Se Urgesse il periglio, correte
al pozzo del giardin. L’acqua è nel fondo,
ma a mezzo della canna un picciol varco
guida ad un antro oscuro,
rifugio impenetrabile e sicuro!
(odesi un colpo di cannone; i due si guardano agitatissimi)

Angelotti
Il cannon del castello!

Cavaradossi
Fu scoperta
la fuga! Or Scarpia i suoi sbirri sguinzaglia!

Angelotti
Addio!

Cavaradossi
(risoluto)
Con voi verrò! Staremo all’erta!

Angelotti
Odo qualcun!

Cavaradossi
(con entusiasmo)
Se ci assalgon, battaglia!
(Partono rapidamente dalla cappella)

Sagrestano
(entra correndo, tutto scalmanato; gridando:)
Sommo giubilo, Eccellenza!...
(non vedendo neppure questa volta il pittore sull’impalcato, rimane molto sorpreso)
Non c’è più! Ne son dolente!
Chi contrista un miscredente
(con fare untuoso)
si guadagna un’indulgenza!
Tutta qui la cantoria!
Presto!...

Ragazzi, chierici, confratelli, allievi e cantori della cappella
(alcuni, accorrendo tumultuosamente da ogni parte; colla massima confusione)
Dove?

Sagrestano
(spingendoli verso la sagrestia)
In sagrestia.

Ragazzi, chierici, confratelli, allievi e cantori della cappella
Ma che avvenne?

Sagrestano
No! sapete!
(affannoso)
Bonaparte!... scellerato!
Bonaparte!

Ragazzi, chierici, confratelli, allievi e cantori della cappella
(si avvicinano al Sagrestano e lo attorniano, mentre accorrono altri che si uniscono ai primi)
Ebben? Che fu?

Sagrestano
Fu spennato, sfracellato
e piombato a Belzebù!

Ragazzi, chierici, confratelli, allievi e cantori della cappella
Chi lo dice?
È sogno!
È fola!

Sagrestano
È veridica parola,
or ne giunse la notizia!

Ragazzi, chierici, confratelli, allievi e cantori della cappella
Si festeggi la vittoria!

Sagrestano
E questa sera
gran fiaccolata,
veglia di gala a Palazzo Farnese,
ed un’apposita
nuova cantata
con Floria Tosca!
E nelle chiese
inni al Signor!
Or via a vestirvi,
non più clamor!
(gridando)
Via!... via... in sagrestia!

Ragazzi, chierici, confratelli, allievi e cantori della cappella
(sghignazzando)
Ah ah ah... ah!
(ridendo e gridando gioiosamente, senza badare al Sagrestano che inutilmente li spinge ad urtoni verso la sagrestia)
Doppio soldo... Te Deum... Gloria!
Viva il Re!... Si festeggi la vittoria!
Questa sera
gran fiaccolata!

Sagrestano
Or via a vestirvi!...

Ragazzi, chierici, confratelli, allievi e cantori della cappella
Serata di gala!
Si festeggi la vittoria!
(saltellando e ridendo sgangheratamente)
Viva il Re! Te Deum! Gloria!
Si festeggi la vitto...

(Scarpia appare improvvisamente dalla porticina. Alla vista di Scarpia tutti si arrestano allibiti come per incanto. Seguono Scarpia, Spoletta ed alcuni sbirri.)

Scarpia
(con grande autorità)
Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!

Sagrestano
(impaurito balbetta:)
Eccellenza! il gran giubilo...

Scarpia
Apprestate per il Te Deum!
(Mogi, mogi si allontanano tutti, e anche il Sagrestano fa per cavarselfa, ma Scarpia bruscamente lo trattiene)
Tu resta!

Sagrestano
(sommessamente impaurito)
Non mi muovo!

Scarpia
(a Spoletta)
E tu va', fruga ogni angolo, raccogli ogni traccia!

Spoletta
Sta bene...
(fa cenno a due sbirri di seguirlo)

Scarpia
(ad altri sbirri, che eseguiscano)
Occhio alle porte, senza dar sospetti!
(al Sagrestano)
Ora a tel Pesa
le tue risposte! Un prigionier di Stato
fuggi pur ora da Castel Sant'Angelo...
(energico)
s'è rifugiato qui.

Sagrestano
Misericordia!

Scarpia
Forse c'è ancora! Dov'è la cappella degli Attavanti?

Sagrestano
Eccola!
(va al cancello e lo trova socchiuso)
Aperta! Arcangeli!
E un'altra chiave!

Scarpia
Buon indizio. Entriamo!
(Entrano nella cappella, poi ritornano: Scarpia, assai contrariato, ha fra le mani un ventaglio chiuso che agita nervosamente; fra sé.)
Fu grave sbaglio quel colpo di cannone. Il mariolo spiccato ha il volo, ma lasciò una preda... preziosa:
(agitandolo in aria)
un ventaglio!
Qual complice il misfatto preparò?
(Rimane alquanto penseroso, poi guarda attentamente il ventaglio; a un tratto egli vi scorge uno stemma e vivamente esclama:)
La marchesa Attavanti!... Il suo stemma...
(Guarda intorno scrutando ogni angolo della chiesa: i suoi occhi si arrestano sull'impalcato, sugli arnesi del pittore, sul quadro... e il noto viso dell'Attavanti gli appare riprodotto nel volto della santa.)
Il suo ritratto!
(al Sagrestano)
Chi fe' quelle pitture?

Sagrestano
(ancora più invasato dalla paura)
Il cavalier Cavaradossi.

Scarpia
Lui!

Sagrestano
(scorgendo uno sbirro che esce dalla cappella con il paniere in mano)
Numi! Il paniere!

Scarpia
(seguitando le sue riflessioni)
Lui! L'amante di Tosca! Un uom sospetto!
Un volterrian!

Sagrestano
(che avrà esaminato il paniere, con gran sorpresa esclama:)
Vuoto! Vuoto!

Scarpia
Che hai detto?
(vedendo lo sbirro col paniere)
Che fu?

Sagrestano
(prende allo sbirro il paniere)
Si ritrovò nella cappella questo panier.

Scarpia
Tu lo conosci?

Sagrestano
Certo!
È il cesto del pittor...
(balbettando pauroso)
ma... nondimeno...

Scarpia
Sputa quello che sai!

Sagrestano
(sempre più impaurito e quasi piangendo gli mostra il paniere vuoto)
Io lo lasciai ripieno di cibo prelibato... il pranzo del pittor!...

Scarpia
(con intenzione, inquirendo per scoprir terreno)
Avrà pranzato!

Sagrestano
Nella cappella?!
(facendo cenno di no colla mano)
Non ne avea la chiave né contava pranzar... disse egli stesso.
Ond'io l'avea già messo... al riparo.
(Mostra dove aveva riposto il paniere e ve lo lascia. Impressionato dal severo e silente contegno di Scarpia; fra sé)
(Libera me, Domine!)

Scarpia
(fra sé)
(Or tutto è chiaro... la provvista del sacrista d'Angelotti fu la preda!)

(Tosca entra, ed è nervosissima: va dritta all'impalcato, ma non trovandovi Cavaradossi, sempre in grande agitazione va a cercarlo nella navata centrale della chiesa: Scarpia, appena vista entrare Tosca, si è abilmente nascosto dietro la colonna ov'è la pila dell'acqua benedetta, facendo imperioso cenno di rimanere al Sagrestano, il quale, tremante, imbarazzato, si reca vicino al palco del pittore.)

Tosca? Che non mi veda!
(Per ridurre un geloso allo sbaraglio
Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio!)

Tosca
(ritorna presso l'impalcato, chiamando con impazienza ad alta voce)
Mario? Mario?

Sagrestano
(avvicinandosi a Tosca)
Il pittor Cavaradossi?
Chi sa dove sia!
Svanì, sgattaiolò per sua stregoneria.
(Se la svigna)

Tosca
Ingannata? No! no!
tradirmi egli non può!
(quasi piangendo)
tradirmi egli non può!
(fuori suonano le campane che invitano alla chiesa)

Scarpia
(Ha girato la colonna e si presenta a Tosca, sorpresa del suo subito apparire; intinge le dita nella pila e le offre l'acqua benedetta; a Tosca, insinuante e gentile.)
Tosca divina,
la mano mia
la vostra aspetta, piccola manina,
non per galanteria,
ma per offrirvi l'acqua benedetta.

Tosca
(tocca le dita di Scarpia e si fa il segno della croce)
Grazie, signor!

Scarpia
Un nobile esempio è il vostro, al cielo piena di santo zelo

attingete dell’arte il magistero
che la fede ravviva!

Tosca
(distratta e pensosa)
Bontà vostra.
(cominciano ad entrare in chiesa ed a recarsi verso il fondo alcuni popolani)

Scarpia
Le pie donne son rare...
Voi calcate la scena...
(con intenzione)
e in chiesa ci venite per pregar.

Tosca
(sorpresa)
Che intendete?

Scarpia
E non fate
come certe sfrontate
(Indica il ritratto)
che han di Maddalena
viso e costumi...
(con intenzione marcata)
e vi trescan d’amore!

Tosca
(scattando)
Che? D’amore? Le prove! Le prove!

Scarpia
(mostrandole il ventaglio)
È arnese di pittore
questo?!

Tosca
(afferrandolo)
Un ventaglio? Dove stava?
(entrano alcuni contadini)

Scarpia
Là su quel palco! Qualcun venne
certo a sturbar gli amanti
ed essa nel fuggir perdé le penne!

Tosca
(esaminando il ventaglio)
La corona! Lo stemma! È l’Attavanti!

Presago sospetto!

Scarpia
(Ho sortito l’effetto!)

Tosca
(con grande sentimento; trattenendo a stento le lagrime, dimentica del luogo e di Scarpia)
Ed io venivo a lui tutta dogliosa
per dirgli: invan stassera il ciel s’infosca...
l’innamorata Tosca
è prigioniera...

Scarpia
(Già il veleno l’ha rosa.)

Tosca
...dei regali tripudi,
prigioniera!...

Scarpia
(Già il veleno l’ha rosa.)
(Entra un gruppo di pastori e di ciociare)

Scarpia
(mellifluo)
O che v’offende,
dolce signora?
Una ribelle
lacrima scende
sovra le belle
guancie e le irrorà;
dolce signora,
che mai v’accorà?

Tosca
Nulla!
(Vari nobili signori accompagnano alcune donne)

Scarpia
(con marcata intenzione)
Darei la vita
per asciugar quel pianto.

Tosca
(non ascoltando Scarpia)
Io qui mi struggo e intanto
d’altra in braccio le mie smanie deride!

Scarpia
(Morde il veleno.)

Tosca
(con grande amarezza)
Dove son?
(entrano alcuni borghesi alla spicciolata)
Potessi
coglierli i traditori!
(sempre più crucciosa)
Oh qual sospetto!
Ai doppi amori
è la villa ricetto.
(con gran dolore)
Traditor! traditor!
Oh mio bel nido insozzato di fango!
(con pronta risoluzione)
Vi piomberò inattesa!
(si rivolge minacciosa al quadro)
Tu non l’avrai stassera. Giuro!
(grido acuto, disperato)

Scarpia
(scandolezzato, quasi rimproverandola)
In chiesa!

Tosca
(piangente)
Dio mi perdona. Egli vede ch’io piango!
(Piange dirottamente. Scarpia la sorregge accompagnandola all’uscita, fingendo di rassicurarla. Appena escita Tosca, la chiesa poco a poco va sempre più popolandosi. Scarpia, dopo aver accompagnato Tosca, ritorna presso la colonna e fa un cenno: subito si presenta Spoletta. La folla si aggruppa nel fondo, in attesa del Cardinale; alcuni inginocchiati pregano. Campane: lontane ma sensibili.)

Scarpia
(a Spoletta)
Tre sbirri... Una carrozza... Presto! seguila
dovunque vada! non visto! provvedi!

Spoletta
Sta bene! Il convegno?

Scarpia
Palazzo Farnese!
(Spoletta esce frettoloso con tre sbirri)

Scarpia
(con un sorriso sardonico)
Va’! Tosca! Nel tuo cuor s’annida Scarpia!
(Esce il corteggio che accompagna il Cardinale all’altare maggiore: i soldati svizzeri fanno far largo alla folla, che si dispone su due ali.)
Va’! Tosca!
(cannone)
È Scarpia
che scioglie a volo il falco
della tua gelosia. Quanta promessa
nel tuo pronto sospetto!
Nel tuo cuor s’annida Scarpia!
(ironico)
Va’! Tosca!
(Scarpia s’inchina e prega al passaggio del Cardinale. Il Cardinale benedice la folla che reverente s’inchina.)

Capitolo
Adjutorium nostrum in nomine Domini,

Ragazzi e folla
Qui fecit coelum et terram.

Capitolo
Sit nomen Domini benedictum,

Ragazzi e folla
Et hoc nunc et usque in saeculum.

Scarpia
(riprende con più ardore; con ferocia)
A doppia mira
tendo il voler!
né il capo del ribelle
è la più preziosa. Ah di quegli occhi
vittoriosi veder la fiamma
(con passione erotica)
illanguidir con spasimo d’amor...
fra le mie braccia illanguidir d’amor.
(ferocemente)
L’uno al capestro,
l’altra fra le mie braccia.
(Resta immobile guardando nel vuoto. Tutta la folla è rivolta verso l’altare maggiore; alcuni s’inginocchiano.)

Ragazzi e folla
Te Deum laudamus:
te Dominum confitemur!

Scarpia
(riavendosi come da un sogno)
Tosca, mi fai dimenticare Iddio!
(S'inginocchia e prega con entusiasmo religioso)

Scarpia, ragazzi e folla
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur!

(Cala rapidamente il sipario.)

Atto secondo

Palazzo Farnese.
La camera di Scarpia al piano superiore. Tavola imbandita.
Un'ampia finestra verso il cortile del palazzo. È notte.
(Scarpia è seduto alla tavola e vi cena. Interrompe a tratti la
cena per riflettere. Trae di tasca l'orologio e nell'atteggiamento
e nella irrequietezza tradisce un'ansia febbrile.)

Scarpia
Tosca è un buon falco!...
Certo a quest'ora
i miei segugi le due prede azzannano!
Doman sul palco
vedrà l'aurora
Angelotti e il bel Mario al laccio pendere.
(suona il campanello, Sciarrone compare)
Tosca è a palazzo?...

Sciarrone
Un ciambellan ne uscia
pur ora in traccia.

Scarpia
(a Sciarrone, accennando alla finestra)
Apri.
(Dal piano inferiore, ove la Regina di Napoli, Maria Carolina,
dà una grande festa in onore di Melas, si ode il suonare di
un'orchestra.)
Tarda è la notte.
(fra sé)
Alla cantata ancor manca la Diva,
e strimpellan gavotte.
(a Sciarrone)
Tu attenderai la Tosca in sull'entrata;
le dirai ch'io l'aspetto
finita la cantata...
(Sciarrone fa per andarsene; richiamandolo)
o meglio...
(si alza, va ad una scrivania e scrive in fretta un biglietto;
consegnandolo a Sciarrone, che esce)
le darai questo biglietto.
(fra sé)
Ella verrà...
(torna alla tavola e mescendosi da bere dice:)
per amor del suo Mario!

Per amor del suo Mario... al piacer mio
s'arrenderà! Tal dei profondi amori
è la profonda miseria. Ha più forte
sapore la conquista violenta
che il mellifluo consenso. Io di sospiri
e di lattiginose albe lunari
poco m'appago. Non so trarre accordi
di chitarra, né oroscopo di fior,
(sdegnosamente)
né far l'occhio di pesce,
o tubar come tortora!
(s'alza, ma non s'allontana dalla tavola)
Bramo. La cosa bramata
perseguo, me ne sazio e via la getto
volto a nuova esca. Dio creò diverse
beltà, vini diversi. Io vo' gustar
quanto più posso dell'opra divina!
(Beve)

Sciarrone
(entrando)
Spoletta è giunto.

Scarpia
(eccitatissimo, gridando)
Entri. In buon punto!
(Si siede. Sciarrone esce per chiamare Spoletta, che accompagna
nella sala, rimanendo poi presso la porta del fondo. Scarpia si siede,
e tutt'occupato a cenare, interroga Spoletta senza guardarlo.)
O galantuomo, com'andò la caccia?...

Spoletta
(avanzandosi un poco ed impaurito; fra sé)
(Sant'Ignazio, m'aiuta!)
Della signora seguimmo la traccia.
Giunti a un'erma villetta
tra le fratte perduta...
ella v'entrò. N'esci sola ben presto.
Allor scavalco lesto
il muro del giardin coi miei cagnotti
e piombo in casa...

Scarpia
Quel bravo Spoletta!

Spoletta
(esitando)
Fiuto!... razzolo!... frugo...

Scarpia
(si avvede dell'indecisione di Spoletta e si leva ritto, pallido d'ira, le ciglia corrugate)
Ah, l'Angelotti?...

Spoletta
Non s'è trovato.

Scarpia
(con rabbia crescente)
Ah canel! Ah traditore!
Ceffo di basilisco,
(gridando)
alle forche!...

Spoletta
(tremante, cerca di scongiurare la collera di Scarpia)
(Gesù!)
(timidamente)
C'era il pittor...

Scarpia
(interrompendolo)
Cavaradossi?

Spoletta
(accennando di sì col capo, aggiungendo subito)
Ei sa
dove l'altro s'asconde. Ogni suo gesto,
ogni accento, tradia
tal beffarda ironia,
ch'io lo trassi in arresto!

Scarpia
(come sollevato da un peso)
Meno male!
(Passeggia meditando: ad un tratto si arresta: dall'aperta finestra odesi la Cantata eseguita dai Cori nella sala della Regina. Dunque Tosca è tornata – è là – sotto di lui...)

Coro
(interno)
Sale, ascende l'uman cantico,
varca spazi, varca cèli,
per ignoti soli empirei,
profetati dai Vangeli,

a te giunge, o re dei re!
Questo canto voli a te,
a te quest'inno voli,
sommo Iddio della vittoria;
Dio che fosti innanzi ai secoli,
quest'uman inno di gloria
alle cantiche degli angeli
or s'unisca e voli a te ecc.

Tosca
(dall'interno)
A te,
quest'inno di gloria
voli a te!
Or voli
quest'uman inno di gloria ecc.
Sale, ascende l'uman cantico ecc.
A te, o re dei re!

Spoletta
(accennando all'anticamera)
Egli è là.

Scarpia
(...gli balena un'idea e dice subito a Spoletta:)
Introducete il Cavalier.
(Spoletta esce)

Scarpia
(a Sciarrone)
A me
Roberti e il Giudice del Fisco.
(Sciarrone esce. Scarpia siede ancora a tavola. Spoletta e tre sbirri introducono Mario Cavaradossi: poi Roberti, esecutore di Giustizia, il Giudice del Fisco con uno Scrivano e Sciarrone.)

Cavaradossi
(altero, avanzandosi con impeto)
Tal violenza!...

Scarpia
(con studiata cortesia)
Cavalier, vi piaccia
accomodarvi.

Cavaradossi
(deciso)
Vo' saper...

Scarpia
(accennando una sedia al lato opposto della tavola)
Sedete.

Cavaradossi
(rifiutando)
Aspetto.

Scarpia
E sia!
(guarda fisso Mario Cavaradossi, prima di interrogarlo)
V'è noto che un prigioniero...
(all'udire la voce di Tosca che prende parte alla Cantata, si interrompe)

Cavaradossi
(udendo la voce di Tosca, esclama commosso:)
La sua voce!...

Scarpia
(riprendendosi)
...v'è noto che un prigioniero
oggi è fuggito da Castel Sant'Angelo?

Cavaradossi
Ignoro!

Scarpia
Eppur si pretende che voi
l'abbiate accolto in Sant'Andrea, provvisto
di cibo e di vesti...

Cavaradossi
(risoluto)
Menzogna!

Scarpia
(continuando a mantenersi calmo)
...e guidato
ad un vostro podere suburbano.

Cavaradossi
Nego. Le prove?

Scarpia
(mellifluo)
Un suddito fedele...

Cavaradossi
Al fatto. Chi m'accusa?

(ironico)
I vostri sbirri
invano frugâr la villa.

Scarpia
Segno che è ben celato.

Cavaradossi
Sospetti di spia!

Spoletta
(offeso, interviene)
Alle nostre ricerche egli rideva...

Cavaradossi
E rido ancor, e rido ancor!

Scarpia
(terribile, alzandosi)
Questo è luogo di lacrime!
(minaccioso)
Badate!
(nervosissimo)
Or basta! Rispondete!
(irritato e disturbato dalle voci della Cantata va a chiudere con grande violenza la finestra; imperioso, a Cavaradossi)
Ov'è Angelotti?

Cavaradossi
Non lo so!

Scarpia
Negate d'avergli dato cibo?

Cavaradossi
Nego!

Scarpia
E vesti?

Cavaradossi
Nego!

Scarpia
E asilo nella villa?
E che là sia nascosto?

Cavaradossi
(con forza)
Nego! Nego!

Scarpia
(quasi paternamente, ritornando calmo)
Via, Cavaliere, riflettete:
saggia non è cotesta
ostinatezza vostra.
Angoscia grande, pronta confessione
eviterà! Io vi consiglio, dite:
dov'è dunque Angelotti?

Cavaradossi
Non lo so!

Scarpia
Ancor, l'ultima volta. Dov'è?

Cavaradossi
No! so!

Spoletta
(O bei tratti di corda!)
(Tosca entra affannosa: vede Cavaradossi e corre ad abbracciarlo)

Scarpia
(vedendo Tosca)
(Eccola!)

Tosca
Mario?! tu qui?

Cavaradossi
(sommessamente a Tosca, che accenna d'aver capito)
(Di quanto là vedesti, taci,
o m'uccidi!)

Scarpia
(con solennità)
Mario Cavaradossi,
qual testimone il Giudice v'aspetta!
(fa cenno a Sciarrone di aprire l'uscio che dà alla camera della tortura; rivolgendosi a Roberti)
Pria le forme ordinarie. Indi... ai miei cenni!
(Il Giudice entra nella camera della tortura: gli altri lo seguono, rimanendo Tosca e Scarpia. Spoletta si ritira presso alla porta in fondo alla sala. Sciarrone chiude l'uscio. Tosca fa un atto di grande sorpresa: Scarpia, studiamente gentile, la rassicura; con gentilezza e galanteria.)
Ed or fra noi parliam da buoni amici.
(accenna a Tosca di sedere)
Via quell'aria sgomentata...

Tosca
(siede, con calma studiata)
Sgomento alcun non ho.

Scarpia
(passa dietro al canapè sul quale è seduta Tosca e vi si appoggia)
La storia del ventaglio?...

Tosca
(con simulata indifferenza)
Fu sciocca gelosia.

Scarpia
L'Attavanti non era dunque alla villa?

Tosca
No! egli era solo.

Scarpia
Solo?
(indagando con malizia)
Ne siete ben sicura?

Tosca
Nulla sfugge ai gelosi.
(con insistenza stizzosa)
Solo! solo!

Scarpia
(prende una sedia, la porta di fronte a Tosca, vi si siede e la guarda fiso)
Davver?

Tosca
(assai stizzita)
Solo! sì!

Scarpia
Quanto fuoco! Par che abbiate paura
di tradirvi.
(rivolgendosi verso l'uscio della camera della tortura chiamando:)
Sciarrone: che dice il Cavalier?

Sciarrone
(apparisce sul limitare)
Nega.

Scarpia
(a voce più alta)
Insistiamo.
(Sciarrone rientra, chiudendo l'uscio)

Tosca
(ridendo)
Oh! è inutil!

Scarpia
(serissimo: s'alza e passeggia)
Lo vedremo, signora.

Tosca
(lentamente, con sorriso ironico)
Dunque per compiacervi si dovrebbe mentir?

Scarpia
No; ma il vero potrebbe abbreviargli un'ora
assai penosa...

Tosca
(sorpresa)
Un'ora penosa? Che vuol dir?
Che avviene in quella stanza?

Scarpia
È forza che s'adempia la legge.

Tosca
Oh! Dio!... che avvien!...

Scarpia
(con espressione di ferocia e con forza crescente)
Legato mani e piè
il vostro amante ha un cerchio uncinato alle tempia,
che ad ogni niego ne sprizza sangue senza mercè!

Tosca
(balzando in piedi)
Non è ver! non è ver! Sogghigno di demone...
(ascolta con grande ansietà, le mani nervosamente avvinghiate alla spalliera del canapè)

Cavaradossi
(gemito prolungato)
Ahimè!

Tosca
Un gemito? Pietà, pietà!

Scarpia
Sta in voi salvarlo!

Tosca
Ebben! ma cessate, cessate!

Scarpia
(avvicinandosi all'uscio e aprendolo)
Sciarrone, sciogliete!

Sciarrone
(apparendo sul limitare)
Tutto?

Scarpia
Tutto!
(Sciarrone rientra nella camera della tortura chiudendo l'uscio)

Scarpia
(a Tosca)
Ed or la verità.

Tosca
Ch'io lo veda!...

Scarpia
No!

Tosca
(poco a poco riesce ad avvicinarsi all'uscio)
Mario!

Cavaradossi
(interno; dolorosamente)
Tosca!

Tosca
Ti straziano ancora?

Cavaradossi
(interno)
No... coraggio... Taci! taci! Sprezzo il dolor.

Scarpia
(avvicinandosi a Tosca)
Orsù, Tosca, parlate...

Tosca
(rinfrancata)
Non so nulla!

Scarpia
Non vale quella prova?...
(Fa per avvicinarsi all'uscio)
Roberti, ripigliamo...

Tosca
No! fermate!
(si frappone fra l'uscio e Scarpia per impedire che dia l'ordine)

Scarpia
Voi parlerete?

Tosca
No! no!...
(contro Scarpia)
Ah! mostro,
lo strazi... l'uccidi...
ah! l'uccidi!

Scarpia
Lo strazia quel vostro
silenzio assai più.
(ride)

Tosca
Tu ridi...
all'orrida pena?

Scarpia
(con entusiasmo)
Mai Tosca alla scena
più tragica fu.
*(Tosca, inorridita, si allontana da Scarpia che, preso da
subitaneo senso di ferocia, si rivolge a Spoletta; gridando)*
Aprite le porte,
che n'oda i lamenti.
(Spoletta apre l'uscio, ponendovisi ritto innanzi)

Cavaradossi
(di dentro)
Vi sfido!

Scarpia
(gridando, a Roberti)
Più forte, più forte.

Cavaradossi
(di dentro)
Vi sfido!

Scarpia
(a Tosca)
Parlate...

Tosca
Che dire?

Scarpia
Su, via...

Tosca
Ah! non so nulla!
(disperata)
ah! dovrei mentir?

Scarpia
(insistendo)
Dite dov'è Angelotti?
(incalzando Tosca)
Dite dov'è Angelotti?
Parlate, su via,
dove celato sta?
Su via, parlate...
ov'è?

Tosca
No! no! Ah! Più non posso!
Ah! che orror!
Ah! cessate il martir!
è troppo soffrir!
Ah! non posso più!
*(Si rivolge supplichevole a Scarpia, il quale fa cenno a Spoletta
di lasciare avvicinare Tosca: questa va presso l'uscio aperto, ed
esterrefatta alla vista dell'orribile scena, si rivolge a Cavaradossi.)*

Cavaradossi
(di dentro; lamento forte)
Ahimè!

Tosca
(dolorosamente; presso la porta della camera della tortura)
Mario, consenti
ch'io parli?...

Cavaradossi
(di dentro; con voce spezzata)
No! No!

Tosca
Ascolta, non posso più.

Cavaradossi
(di dentro)
Stolta! che sai? che puoi dir?...

Scarpia
*(irritatissimo per le parole di Cavaradossi e temendo che
da queste Tosca sia ancora incoraggiata a tacere, grida
terribilmente a Spoletta:)*
Ma fatelo tacere!...
*(Spoletta entra nella camera della tortura, e n'esce poco dopo,
mentre Tosca, vinta dalla terribile commozione, cade prostrata
sul canapè e con voce singhiozzante si rivolge a Scarpia che sta
impassibile e silenzioso.)*

Tosca
Che v'ho fatto in vita mia?!
Son io
che così torturate!...
Torturate
l'anima...
(scoppia in singhiozzi strazianti, mormorando:)
sì, l'anima mi torturate!

Spoletta
(brontolando in attitudine di preghiera)
Judex ergo cum sedebit
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Nil inultum remanebit!

*(Scarpia, approfittando dell'accasciamento di Tosca, va presso
la camera della tortura e fa cenno di ricominciare il supplizio.)*

Cavaradossi
(straziante grido acuto e prolungato)
Ah!

Tosca
*(al grido di Cavaradossi si alza di scatto e subito, con voce
soffocata, dice rapidamente a Scarpia:)*
Nel pozzo!... nel giardino!...

Scarpia
Là è l'Angelotti?

Tosca
(soffocato)
Sì...

Scarpia
(forte, verso la camera della tortura)

Basta! Roberti.

Sciarrone
(apparendo sulla porta)
È svenuto!

Tosca
(a Scarpia)
Assassino!... Voglio vederlo!

Scarpia
(a Sciarrone)
Portatelo qui!

*(Appare Cavaradossi svenuto portato dagli sbirri e vien deposto
sul canapè. Tosca corre a lui, ma è presa da orrore alla vista di
Cavaradossi tutto insanguinato, e s'arresta coprendosi gli occhi
colle mani. Vergognosa della sua debolezza Tosca si avvicina a
Cavaradossi coprendolo di baci e lagrime. Sciarrone, il Giudice,
Roberti, lo Scrivano escono dal fondo; gli sbirri e Spoletta, ad un
cenno di Scarpia, rimangono.)*

Cavaradossi
(riavendosi)
Floria!...

Tosca
Amore...

Cavaradossi
Sei tu?...

Tosca
(caldamente)
Quanto hai penato,
anima mia! Ma il giusto Iddio lo punirà!

Cavaradossi
Tosca, hai parlato?

Tosca
No, amor!

Cavaradossi
Davvero?...

Tosca
No!

Scarpia
(a Spoletta con autorità)
Nel pozzo
del giardino. Va’, Spoletta.
(Spoletta esce. Cavaradossi si leva minaccioso contro Tosca)

Cavaradossi
M’hai tradito!...
(si lascia cadere, affranto)

Tosca
(abbracciandosi stretta a Cavaradossi)
Mario!

Cavaradossi
(cercando respingerla)
Maledetta!

Tosca
Mario!

Sciarrone
(erompendo affannoso)
Eccellenza! quali nuove!...

Scarpia
(sorpreso)
Che vuol dir quell’aria afflitta?

Sciarrone
Un messaggio di sconfitta...

Scarpia
Che sconfitta?! Come? Dove?

Sciarrone
A Marengo...

Scarpia
(impazientito, gridando)
Tartaruga!

Sciarrone
Bonaparte è vincitor...

Scarpia
Melas?

Sciarrone
No! Melas è in fuga!...

(Cavaradossi con ansia crescente ha udito le parole di Sciarrone, e nel proprio entusiasmo trova la forza di alzarsi minaccioso in faccia a Scarpia.)

Cavaradossi
(con grande entusiasmo)
Vittoria! Vittoria!
(Scarpia fissa cinicamente Cavaradossi)

L’alba vindice appar
che fa gli empi tremar!
Libertà sorge, crollan
tirannidi!

Tosca
(disperata, avvinghiandosi a Cavaradossi cercando calmarlo)
Mario, taci, pietà di me!

Cavaradossi
Del sofferto martir
me vedrai qui gioir...
il tuo cor trema, o Scarpia,
carnefice!
Carnefice! Carnefice!

Scarpia
(sorridente sarcasticamente)
Braveggia, urla! T’affretta
a palesarmi il fondo
dell’alma ria!
Va’! Moribondo,
il capestro t’aspetta!
Va’, va’!

Tosca
Pietà! taci!
(a Scarpia)
Non l’ascoltate!
Pietà! Pietà!
Pietà di me!

Scarpia
(irritato dalle parole di Cavaradossi, grida agli sbirri:)
Portatemelo via!

(Sciarrone e gli sbirri s’impossessano di Cavaradossi e lo trascinano verso la porta)

Tosca
Mario... con te...

Scarpia
Va’, moribondo!

Tosca
(cercando opporsi con tutte le forze)
No! no!

Scarpia
Va’! va’!

Tosca
Ah!
(avvinghiandosi a Mario e sempre più opponendosi agli sbirri)
Mario! Mario!...
(cercando forzare il passo sbarrato da Scarpia)
con te, con te!

Scarpia
(respingendo Tosca e chiudendo la porta)
Voi no!

Tosca
(come un gemito)
Salvatelo!

Scarpia
Io? Voi!
(si avvicina alla tavola, vede la sua cena interrotta e ritorna calmo e sorridente)
La povera mia cena fu interrotta.
(vedendo Tosca abbattuta, immobile, ancora presso la porta)
Così accasciata?...
(galantemente)
Via, mia bella signora,
sedete qui. Volete che cerchiamo
insieme il modo di salvarlo?

(si siede, accennando in pari tempo di sedere a Tosca)

E allor sedete... e favelliamo...

(forbisce un bicchiere col tovagliolo, quindi lo guarda a traverso la luce del candelabro)

E intanto un sorso. È vin di Spagna...
(mescendo)
Un sorso...
(con gentilezza)
per rincorarvi.

Tosca
(siede in faccia a Scarpia, guardandolo fissamente;

appoggiando i gomiti sul tavolo, colle mani si sorregge il viso, e coll’accento del più profondo disprezzo chiede a Scarpia:)
Quanto?

Scarpia
(imperturbabile e versandosi da bere)
Quanto?...

Tosca
Il prezzo!...
(Scarpia ride)

Scarpia
Già. Mi dicon venal!
ma a donna bella
non mi vendo a prezzo di moneta,
no! no!
(insinuante e con intenzione)
A donna bella
io non mi vendo a prezzo di moneta.
Se la giurata fede
debbo tradir,
(con intenzione)
ne voglio altra mercede.
Quest’ora io l’attendeva!
Già mi struggea
l’amor della diva!...
Ma poc’anzi ti mirai
qual non ti vidi mai!

(eccitatissimo, si alza)

Quel tuo pianto era lava ai sensi miei,
e il tuo sguardo,
che odio in me dardeggiava,
mie brame inferociva!

(si avvicina a Tosca che pure si alza sgomenta)

Agil qual leopardo
t’avvinghiasti all’amante.
Ah! In quell’istante
t’ho giurata mia!... Mia!...

(si avvicina a Tosca, stendendo le braccia: Tosca, che aveva ascoltato immobile, impietrita, le lascive parole di Scarpia, s’alza di scatto e si rifugia dietro il canapè)

Tosca
Ah! Ah!
(inorridita corre alla finestra)

Scarpia
(quasi inseguendola)
Sì, t’avrò!...

Tosca
(accennando alla finestra)
Ah! Piuttosto giù m’avvento!

Scarpia
(freddamente)
In pegno il Mario tuo mi resta!...

Tosca
Ah! miserabile... l’orribil mercato!
(le balena l’idea di recarsi presso la Regina e corre verso la porta)

Scarpia
(che ne indovina il pensiero, si tira in disparte)
Violenza non ti farò.
Sei libera. Va’ pure.

(Tosca con un grido di gioia fa per escire: Scarpia con un gesto e ridendo ironicamente la trattiene)

Ma è fallace speranza: la Regina
farebbe grazia ad un cadavere!

(Tosca retrocede spaventata, e fissando Scarpia si lascia cadere sul canapè: poi stacca gli occhi da Scarpia con un gesto di supremo disgusto e di odio.)

Scarpia
(con accento convinto e con compiacenza)
Come tu m’odii!

Tosca
(con tutto l’odio e il disprezzo)
Ah! Dio!...

Scarpia
(avvicinandosele)
Così, così ti voglio!

Tosca
(esasperata)
Non toccarmi, demonio! T’odio, t’odio,
t’odio, abbietto, vile!
(fugge da Scarpia inorridita)

Scarpia
Che importa?!
(avvicinandosele ancor più)

Spasimi d’ira... spasimi d’amore!

Tosca
Vile!

Scarpia
(cerca di afferrarla)
Mia!

Tosca
(si ripara dietro la tavola)
Vile!

Scarpia
(rincorrendo Tosca)
Mia!

Tosca
Aiuto!

Scarpia
Mia!...

Tosca
Aiuto!...

(tamburi da lontano piano avvicinandosi a poco a poco: al suono lontano dei tamburi Tosca e Scarpia si arrestano)

Scarpia
Odi?
È il tamburo. S’avvia. Guida la scorta
ultima ai condannati. Il tempo passa!

(Tosca, dopo aver ascoltato con ansia terribile, si allontana dalla finestra e si appoggia estenuata al canapè)

Sai quale oscura opra laggiù si compia?
Là si drizza un patibolo.

(Tosca fa un movimento di disperazione e di spavento; il rullo di tamburi s’allontana a poco a poco)

Scarpia
(avvicinandosele)
Al tuo Mario,
per tuo voler, non resta che un’ora di vita.

(Tosca affranta dal dolore si lascia cadere sul canapè. Freddamente Scarpia va ad appoggiarsi ad un angolo della tavola, si versa il caffè e lo assorbe mentre continua a guardare Tosca.)

Tosca
Vissi d’arte, vissi d’amore,
non feci mai male ad anima viva.
Con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai...
Sempre con fé sincera
la mia preghiera
ai santi tabernacoli sali.
Sempre con fé sincera,
(alzandosi)
diedi fiori agli altar.
Nell’ora del dolore
perché, perché, Signore,
perché me ne rimuneri così?
Diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell’ora del dolor
perché, perché, Signor, ah,
(singhiozzando)
perché me ne rimuneri così?

Scarpia
(avvicinandosi di nuovo a Tosca)
Risolvi!

Tosca
Mi vuoi supplice ai tuoi piedi?
(s’inginocchia davanti a Scarpia)
Vedi,
(singhiozza)
le man giunte io stendo a te!
(alzando le mani giunte)
Ecco, vedi,
(con accento disperato)
e mercè d’un tuo detto,
(avvilita)
vinta aspetto...

Scarpia
Sei troppo bella, Tosca, e troppo amante.
Cedo. A misero prezzo:
tu, a me una vita, io, a te chieggo un istante!

Tosca
(alzandosi, con senso di gran disprezzo)
Va’! va’! Mi fai ribrezzo! Va’! va’!

(bussano alla porta)

Scarpia
Chi è là?

Spoletta
(entrando tutto frettoloso e trafelato)
Eccellenza, l’Angelotti al nostro
giungere s’uccise!

Scarpia
Ebben, lo si appenda
morto alle forche! E l’altro prigionier?

Spoletta
Il cavalier Cavaradossi? È tutto
pronto, Eccellenza!

Tosca
(fra sé)
(Dio! m’assisti!...)

Scarpia
(a Spoletta)
Aspetta.
(piano a Tosca)
Ebbene?
(Tosca col capo accenna di sì, poi piangendo dalla vergogna affonda la testa fra i cuscini del canapè)

Scarpia
(a Spoletta)
Odi...

Tosca
(interrompendo subito Scarpia)
Ma libero all’istante lo voglio...

Scarpia
(a Tosca)
Occorre simular. Non posso
far grazia aperta. Bisogna che tutti
abbian per morto il cavalier.

(accenna a Spoletta)
Quest’uomo fido provvederà.

Tosca
Chi m’assicura?

Scarpia
L’ordin che gli darò voi qui presente.

(volgendosi a Spoletta)
Spoletta: chiudi.

(Spoletta frettolosamente va a chiudere, poi ritorna presso Scarpia. Scarpia fissa con intenzione Spoletta che accenna replicatamente col capo di indovinare il pensiero di Scarpia.)

Ho mutato d’avviso.
Il prigionier sia fucilato...

(Tosca scatta atterrita)
Attendi...
Come facemmo del Conte Palmieri.

Spoletta
Un’uccisione...

Scarpia
(subito con marcata intenzione)
... simulata!... Come
avvenne del Palmieri, hai ben compreso?

Spoletta
Ho ben compreso.

Scarpia
Va’.

Tosca
(che ha ascoltato avidamente, interviene)
Voglio avvertirlo io stessa.

Scarpia
E sia!
(a Spoletta, indicando Tosca)
Le darai passo.
(marcando intenzionalmente)
Bada:
all’ora quarta.

Spoletta
(con intenzione)
Sì. Come Palmieri.

(Spoletta esce. Scarpia, ritto presso la porta, ascolta Spoletta allontanarsi, poi trasformato nel viso e nei gesti si avvicina con grande passione a Tosca.)

Scarpia
(cercando abbracciarla)
Io tenni la promessa...

Tosca
(arrestandolo)
Non ancora. Voglio un salvacondotto
onde fuggir dallo Stato con lui.

Scarpia
(con galanteria)
Partir dunque volete?

Tosca
(con accento convinto)
Sì, per sempre!

Scarpia
Si adempia il voler vostro.
(va allo scrittoio: si mette a scrivere; interrompendosi per domandare a Tosca:)
E qual via scegliete?

Tosca
La più breve!

Scarpia
Civitavecchia?

Tosca
Sì.

(Mentre Scarpia scrive, Tosca si è avvicinata alla tavola e colla mano tremante prende il bicchiere di vino versato da Scarpia, ma nel portare il bicchiere alle labbra, scorge sulla tavola un coltello affilato ed a punta; dà una rapida occhiata a Scarpia – che in quel momento è occupato a scrivere – e con infinite precauzioni cerca d’impossessarsi del coltello, che poi dissimula dietro di sé, appoggiandosi alla tavola e sempre sorvegliando Scarpia. Questi ha finito di scrivere il salvacondotto, vi mette il sigillo, ripiega il foglio; quindi aprendo le braccia si avvicina a Tosca per avvinerla a sé.)

Scarpia
Tosca, finalmente mia!

(ma l’accento voluttuoso si cambia in un grido terribile: Tosca lo ha colpito in pieno petto)

Scarpia
(gridando)
Maledetta!!!

Tosca
(gridando)
Questo il bacio di Tosca!

Scarpia
(con voce strozza)
Aiuto! Muoio!

(barcollando cerca d’aggrapparsi a Tosca che indietreggia terrorizzata)

Soccorso! Muoio! Ah!

Tosca
(con odio a Scarpia)
Ti soffoca il sangue?...

Scarpia
(soffocato)
Soccorso!...

Tosca
Ti soffoca il sangue?...

Scarpia
(si dibatte inutilmente e cerca di rialzarsi, aggrappandosi al canapè)
Aiuto!...

Tosca
Ah!

Scarpia
Muoio! muoio!

Tosca
E ucciso da una donna!...

Scarpia
Aiuto!

Tosca
M’hai assai
torturata!

Scarpia
(affievolendosi)
Soccorso! muoio!
(fa un ultimo sforzo, poi cade riverso)

Tosca
Odi tu ancora! Parla!...
Guardami!...
Son Tosca!... o Scarpia!

Scarpia
(soffocato)
Soccorso, aiuto!

Tosca
Ti soffoca il sangue?

Scarpia
(rantolando)
Muoio!

Tosca
(piegandosi sul viso di Scarpia)
Muori dannato! Muori! muori! muori!

Scarpia
(senza voce)
Ah!
(rimane rigido)

Tosca
È morto! Or gli perdono!

(Senza togliere lo sguardo dal cadavere di Scarpia, va al tavolo, prende una bottiglia d’acqua e inzuppando un tovagliolo si lava le dita, poi si ravvia i capelli guardandosi allo specchio. Si sovviene dal salvacondotto... lo cerca sullo scrittoio ma non lo trova; lo cerca ancora, finalmente vede il salvacondotto nella mano raggrinzata di Scarpia. Solleva il braccio di Scarpia, che poi lascia cadere inerte, rigido, dopo aver tolto il salvacondotto, che nasconde in petto.)

E avanti a lui tremava tutta Roma!

(Si avvia per uscire, ma si pente, va a prendere le due candele che sono sulla mensola a sinistra e le accende al candelabro sulla tavola spegnendo poi questo. Colloca una candela accesa a destra della testa di Scarpia; mette l’altra candela a sinistra. Cerca di nuovo intorno e vedendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia. Tamburi lontanissimi. Si alza e con grande precauzione esce, richiudendo dietro a sé la porta. Sipario rapido.)

Atto terzo

La piattaforma di Castel Sant’Angelo. A sinistra, una casamatta: vi è collocata una tavola, sulla quale stanno una lampada, un grosso registro e l’occorrente per scrivere: una panca, una sedia. Su di una parete della casamatta un crocifisso: davanti a questo è appesa una lampada. A destra, l’apertura di una piccola scala per la quale si ascende alla piattaforma. Nel fondo il Vaticano e San Pietro.

Notte. Cielo sereno, scintillante di stelle. Si odono, lontane, le campane d’un armento: di mano in mano vanno sempre più affievolendosi.

Un Pastore
(ragazzo; a voce spiegata, ma molto lontano)
Io de’ sospiri,
te ne rimanno tanti,

(campane più lontane, a oscillazioni distaccate, disuguali)

pe’ quante foje
ne smovenò li venti.

(le oscillazioni delle campane dell’armento si estinguono in lontananza)

Tu mme disprezzi,
io me ci accoro;
lampena d’oro,
me fai morir!

(La luce incerta e grigia che precede l’alba. Le campane suonano mattutino. Un Carceriere con una lanterna sale dalla scala, va alla casamatta e vi accende la lampada sospesa davanti al crocifisso, poi quella sulla tavola. Poi va in fondo alla piattaforma e guarda giù nel cortile sottostante per vedere se giunge il picchetto dei soldati, col condannato. Si incontra con una sentinella che percorre tutt’all’intorno la piattaforma e, scambiate colla stessa alcune parole, ritorna alla casamatta, siede ed aspetta mezzo assonnato. Un picchetto, comandato da un Sergente di guardia, sale sulla piattaforma accompagnando Cavaradossi. Il picchetto si arresta ed il Sergente conduce Cavaradossi nella casamatta. Alla vista del Sergente, il Carceriere s’alza, salutandolo; il Sergente consegna un foglio al Carceriere: questi lo esamina, poi siede alla tavola, apre il registro e vi scrive mentre interroga.)

Carceriere
Mario Cavaradossi?
(Cavaradossi china il capo assentendo)

Carceriere
(porgendo la penna al Sergente)
A voi.

(il Sergente firma il registro, poi scende dalla scaletta, seguito dal picchetto di soldati)

Carceriere
(a Cavaradossi)
Vi resta un’ora.
Un sacerdote i vostri cenni attende.

Cavaradossi
No! Ma un’ultima grazia
io vi richiedo.

Carceriere
Se posso...

Cavaradossi
Io lascio al mondo
una persona cara. Consentite
ch’io le scriva un sol motto.
(togliendosi dal dito un anello)
Unico resto
di mia ricchezza è questo
anel... Se promettete
di consegnarle il mio
ultimo addio,
esso è vostro...

Carceriere
(tituba un poco, poi accetta e fa cenno a Cavaradossi di sedere alla tavola)
Scrivete.
(va a sedere sulla panca)

Cavaradossi
(rimane alquanto penseroso, quindi si mette a scrivere; dopo tracciate alcune linee, è invaso dalle rimembranze e si arresta dallo scrivere; pensando)

E lucevan le stelle... e olezzava
la terra, stridea l’uscio
dell’orto... e un passo sfiorava la rena.

Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia...
Oh! dolci baci, o languide carezze,
mentr’io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!
Svani per sempre il sogno mio d’amore...
L’ora è fuggita...
e muoio disperato!...
E non ho amato mai tanto la vita!

(Scoppia in pianto coprendosi il volto colle mani. Dalla scala viene Spoletta, accompagnato dal Sergente e seguito da Tosca: il Sergente porta una lanterna. Spoletta accenna a Tosca ove trovasi Cavaradossi, poi chiama a sé il Carceriere: con questi e col Sergente ridiscende, non senza avere prima dato ad una sentinella, che sta in fondo, l’ordine di sorvegliare il prigioniero. Tosca, che in questo frattempo è rimasta agitatissima, vede Cavaradossi che piange: si slancia presso a lui, e non potendo parlare per la grande emozione, gli solleva colle due mani la testa, presentandogli in pari tempo il salvacondotto: Cavaradossi, alla vista di Tosca, balza in piedi sorpreso, poi legge il foglio che gli presenta Tosca.)

Cavaradossi
Ah! Franchigia a Floria Tosca...

Tosca e Cavaradossi
...e al cavaliere
che l’accompagna!

Tosca
(con entusiasmo)
Sei libero!

Cavaradossi
(guarda il foglio e ne legge la firma)
Scarpia!...
Scarpia che cede!
(guardando Tosca con intenzione)
La prima
sua grazia è questa!

Tosca
(riprende il salvacondotto e lo ripone in una borsa)
E l’ultima!

Cavaradossi
Che dici?

Tosca
(scattando)
Il tuo sangue o il mio amore

volea. Fur vani sconiugi e pianti.
Invan, pazza d’orror,
alla Madonna mi volsi e ai Santi...
L’empio mostro
dicea: “Già
nei cieli il patibol le braccia leva!”
Rullavano i tamburi...
Rideva, l’empio mostro... rideva...
già la sua preda pronto a ghermir!
“Sei mia?” “Sì.” Alla sua brama
mi promisi. Lì presso
luccicava una lama...
Ei scrisse il foglio liberator,
venne all’orrendo amplesso...
Io quella lama gli piantai nel cor.

Cavaradossi
Tu?... di tua man l’uccidesti? tu pia,
tu benigna, e per me!

Tosca
N’ebbi le man
tutte lorde di sangue...

Cavaradossi
(prendendo amorosamente fra le sue le mani di Tosca)
O dolci mani mansuete e pure,
o mani elette a bell’opre e pietose,
a carezzar fanciulli, a coglier rose,
a pregar, giunte, per le sventure,
dunque in voi, fatte dall’amor secure,
giustizia le sue sacre armi depose?
Voi deste morte, o man vittoriose,
o dolci mani mansuete e pure...

Tosca
(svincolando le mani)
Senti... l’ora è vicina;
(mostrando la borsa)
io già raccolsi
oro e gioielli... una vettura è pronta.
Ma prima... ridi, amor... prima sarai
fucilato... per finta... ad armi scariche.
Simulato supplizio. Al colpo... cadi...
i soldati sen vanno... e noi siam salvi!
Poscia a Civitavecchia... una tartana...
e via pel mar!

Cavaradossi
Liberi!

Tosca
Liberi!

Cavaradossi
Via pel mar!

Tosca
Chi si duole
in terra più? Senti effluvi di rose?!
Non ti par che le cose
aspettan tutte innamorate il sole!

Cavaradossi
(colla più tenera commozione)
Amaro sol per te m’era il morire,
da te la vita prende ogni splendore,
all’esser mio la gioia ed il desire
nascon di te, come di fiamma ardore.
Io folgorare i cieli e scolorire
vedrò nell’occhio tuo rivelatore,
e la beltà delle cose più mire
avrà sol da te voce e colore!

Tosca
Amor che seppe a te vita serbare
ci sarà guida in terra, in mar nocchier,
e vago farà il mondo a riguardare.
Finché congiunti alle celesti sfere
dileguerem, siccome alte sul mare,
(fissando, come in una visione)
a sol cadente, nuvole leggere!...
(rimangono commossi, silenziosi)

Tosca
(chiamata dalla realtà delle cose, si guarda attorno, inquieta)
E non giungono...
(a Cavaradossi, con premurosa tenerezza)
Bada!
al colpo egli è mestiere
che tu subito cada.

Cavaradossi
(triste)
Non temere
che cadrò sul momento... e al naturale.

Tosca
(insistendo)
Ma stammi attento di non farti male:
con scenica scienza

io saprei la movenza...

Cavaradossi
(la interrompe, attirandola a sé)
Parlami ancor come dianzi parlavi,
è così dolce il suon della tua voce!

Tosca
(si abbandona quasi estasiata, poi accalorandosi poco a poco)
Uniti ed esultanti
diffonderem pel mondo i nostri amori,
armonie di colori...

Tosca e Cavaradossi
(esaltandosi)
...armonie di canti diffonderem...
(con grande entusiasmo)
Trionfal
di nova speme
l’anima freme
in celestial
crescente ardor.
Ed in armonico vol
già l’anima va
all’estasi d’amor.

(il cielo si fa più luminoso: è l'alba)

Tosca
Gli occhi ti chiuderò con mille baci
e mille ti dirò nomi d’amor...

(Suonano le 4 del mattino. Il Carceriere si avvicina a Cavaradossi e togliendosi il berretto gli indica l’Ufficiale, poi, preso il registro dei condannati, scende per la scaletta.)

Carceriere
L’ora!

Cavaradossi
Son pronto.

Tosca
(sottovoce a Cavaradossi e ridendo di soppiatto)
(Tieni a mente: al primo
colpo, giù...)

Cavaradossi
(sottovoce, ridendo esso pure)
(Giù.)

Tosca
(Né rialzarti innanzi
ch’io ti chiami.)

Cavaradossi
(No, amore!)

Tosca
(E cadi bene.)

Cavaradossi
(sorridente)
(Come la Tosca in teatro.)

Tosca
(vedendo sorridere Cavaradossi)
(Non ridere!)

Cavaradossi
(serio)
(Così?)

Tosca
(Così.)

(Dalla scaletta sale un drappello di soldati: lo comanda un Ufficiale, il quale schiera i soldati nel fondo; seguono Spoletta, il Sergente, il Carceriere. Spoletta dà le necessarie istruzioni. Cavaradossi segue l’Ufficiale dopo aver salutato Tosca, la quale si colloca a sinistra nella casamatta, in modo però di poter spiare quanto succede sulla piattaforma. Vede l’Ufficiale ed il Sergente che conducono Cavaradossi presso al muro di faccia a lei: il Sergente vuol porre la benda agli occhi di Cavaradossi: questi, sorridendo, rifiuta. Tali lugubri preparativi stancano la pazienza di Tosca.)

Tosca
Come è lunga l’attesa!
Perché indugiano ancor?
Già sorge il sole...
(è quasi giorno)

Perché indugiano ancora?... è una commedia,
lo so... ma questa angoscia eterna pare!...

(l’Ufficiale e il Sergente dispongono il pelottone dei soldati, impartendo gli ordini relativi)

Ecco!... apprestano l’armi... Come è bello
il mio Mario!

(Vedendo l’Ufficiale che sta per abbassare la sciabola si porta le mani agli orecchi per non udire la detonazione, poi fa cenno

colla testa a Cavaradossi di cadere, dicendo – scarica dei fucili:)

Là! muori!
(vedendo Cavaradossi a terra, gli invia colle mani un bacio)
Ecco un artista!...

(Il Sergente si avvicina al caduto e lo osserva attentamente: Spoletta pure si è avvicinato ed allontana il Sergente impedendogli di dare il colpo di grazia. L’Ufficiale allinea i soldati: il Sergente ritira la sentinella che sta in fondo, poi tutti, preceduti da Spoletta, scendono la scala. Tosca agitatissima ha sorvegliato tutti questi movimenti temendo che Cavaradossi, per impazienza, si muova o parli prima del momento opportuno.)

Tosca
(con voce repressa)
O Mario, non ti muovere...
s’avviano... taci!
(ascoltando chinata sulla scaletta d’uscita)
vanno... scendono... scendono...
(parendole che i soldati ritornino sulla piattaforma, si rivolge di nuovo a Cavaradossi)
Ancora non ti muovere...
(corre al parapetto, e cautamente sporgendosi, osserva di sotto; mentre si avvicina a Cavaradossi)
Presto, su! Mario! Mario! Su, presto!
Andiam!
(toccandolo, turbata)
Su! su!
(scuoprendolo)
Mario! Mario!
(grido)
Ah!
(con disperazione)
Morto!... morto!... morto!...
(fra sospiri e singhiozzi)
O Mario... morto... tu?... così!
(gettandosi sul corpo di Cavaradossi)
Finire così!!
(abbracciando la salma di Cavaradossi)
Tu, morto! morto!
(piangendo)
Mario... povera Floria tua!
Mario! Mario!
(si abbandona, piangendo disperatamente, sul corpo di Cavaradossi)

Spoletta, Sciarrone e alcuni soldati
(dal di sotto; grida prolungate, lontane)
Ah!

Sciarrone
(dal di sotto; gridando forte)
Vi dico, pugnalo!

Spoletta e alcuni soldati
(dal di sotto; c.s.)
Scarpia?...

Sciarrone
(dal di sotto; c.s.)
Scarpia.

Spoletta e alcuni soldati
(dal di sotto; c.s.)
Ah!

Spoletta
(dal di sotto; c.s.)
La donna è Tosca!

Sciarrone e alcuni soldati
(dal di sotto; c.s.)
Che non sfugga!

Spoletta e Sciarrone
(più vicini)
Attenti agli sbocchi delle scale!

Spoletta, Sciarrone e alcuni soldati
(vicinissimi)
Attenti agli sbocchi delle scale!

(si ode un gran rumore al disotto. Spoletta e Sciarrone appaiono dalla scaletta)

Sciarrone
(additando Tosca a Spoletta, grida:)
È lei!

Spoletta
Ah! Tosca, pagherai
ben cara la sua vita...

Tosca
Colla mia!

(Spoletta fa per gettarsi su Tosca, ma essa balzando in piedi lo respinge così violentemente da farlo quasi cadere riverso nella botola della scala, quindi corre al parapetto e dall'alto grida:)

O Scarpia, avanti a Dio!!

(Si getta nel vuoto. Sciarrone ed alcuni soldati, saliti confusamente, corrono al parapetto e guardano giù. Spoletta rimane esterrefatto, allibito. Sipario rapido.)

Il soggetto

La vicenda si svolge dal tardo mattino all'alba del giorno successivo, nel giugno del 1800.

Atto primo
Nella chiesa di Sant'Andrea della Valle in Roma
Un uomo irrompe trafelato in scena: è Cesare Angelotti, già console della fallita Repubblica Romana, appena evaso dalle prigioni di Castel Sant'Angelo, dove era stato rinchiuso dalle autorità pontificie. Dopo una ricerca affannosa, riesce a trovare la chiave della cappella della famiglia Attavanti e vi si rifugia appena in tempo per non essere scoperto dal sagrestano, che giunge in quel momento, portando i pennelli puliti e controllando il paniere ancora pieno destinato al pittore Mario Cavaradossi impegnato a dipingere una Maddalena. Quando questi arriva e scopre la tela cui sta lavorando, il sagrestano sobbalza notando la somiglianza con una dama che nei giorni scorsi pregava ardentemente in chiesa: è proprio lei, le conferma il pittore. La rivelazione scandalizza il sagrestano, mentre in Cavaradossi risveglia il ricordo della donna che ama, Floria Tosca, tanto diversa dalla donna ritratta. Una volta uscito il sagrestano, Angelotti si rivela al pittore, che riconosce l'amico. L'incontro è subito interrotto dalla voce di Tosca. Cavaradossi la congederà subito, dice, per poi organizzare la fuga dell'evaso. Ma la donna ha sentito fruscii e rumori insoliti, si insospettisce e subito è colta dalla gelosia, che si accende in particolar modo quando, dopo aver invitato l'amante ad incontrarla alla fine dello spettacolo serale, scorge il ritratto della Maddalena riconoscendovi la Marchesa Attavanti. Uscita finalmente Tosca, Cavaradossi e Angelotti possono approntare un piano: la donna che il pittore ha visto e poi ritratto altri non è che la sorella di Angelotti, appunto l'Attavanti, venuta in chiesa per nascondervi abiti femminili adatti ad agevolar la sua fuga. Portandoli con sé fino alla villa di Cavaradossi, lungo un sentiero solitario, il rivoluzionario potrà riuscire a farla franca, ma l'azione è affrettata dal colpo di cannone di Castel Sant'Angelo che annuncia come l'evasione sia stata scoperta. Usciti entrambi gli uomini, il sagrestano torna ad annunciare ai giovani ragazzi della cantoria la sconfitta di Napoleone a Marengo, quindi i tripudi che ne seguiranno a Palazzo Farnese, con uno straordinario concerto di Tosca; la gioia dei giovani è però rotta dall'arrivo del Barone Scarpia, capo della polizia, reazionario e libertino, con i suoi sgherri. È sulle tracce di Angelotti: nella cappella

Synopsis

The story takes place on June, 1800, from late morning to daybreak.

Act I
The church of Sant'Andrea della Valle, Rome
A man rushes in: he is Cesare Angelotti, a former consul of the Roman Republic now an escaped prisoner. He evaded from the Castel Sant'Angelo, where he had been detained by the Pope's police. He hectically searches for the key to the Attavanti private chapel, and hides in it just before the sacristan arrives with clean brushes. The old man checks the lunch basket he had left for Mario Cavaradossi, hired to paint a portrait of Mary Magdalene. The basket is untouched. When the painter arrives and unveils the canvas, the Sacristan is struck by its resemblance with a woman he has recently seen praying in the church. The painter admits it is her. The sacristan mumbles his disapproval, and Cavaradossi starts thinking of his beloved, Floria Tosca, whose features are quite different from the woman in the portrait. When the sacristan leaves, Angelotti emerges from his hiding place and talks to the painter, a friend of his. They are soon interrupted by Tosca, who is heard approaching from the outside. Cavaradossi tries to send her right away because he wants to assist the runaway prisoner, but the woman has heard unusual noises: suspicious and jealous, she reminds him of their planned rendezvous later that evening, after her show, then is sent into a sudden fit of rage by a glimpse at the woman in the portrait, whom she recognises as the Marchesa Attavanti. When Tosca finally leaves, Cavaradossi and Angelotti discuss an escape plan. The woman in the painting is Angelotti's sister, who has been visiting the church in the past few days to hide women's clothes he could use to disguise himself: Angelotti will wear them and walk to his freedom on the deserted path to Cavaradossi's place. But a cannon-shot from the Castel Sant'Angelo signals that Angelotti's escape has been discovered. As the two men hasten out of the church, the sacristan re-enters with choristers, with the news that Napoleon has been defeated at Marengo: celebrations will be held at the Palazzo Farnese,

where Tosca is to give a special concert. Their excitement ceases abruptly with the entry of Baron Scarpia, a die-hard, a womaniser and the Chief of the Pope's police, accompanied by his henchmen. Scarpia is chasing Angelotti: as he searches the church, he finds a fan with the Attavanti coat of arms, and a food basket. He also recognises the woman in the portrait and starts to question the terrorised sacristan. His suspicions arise further when he sees that the basket is empty. As Tosca arrives to inform her lover about her unexpected engagement for the evening, Scarpia immediately tries to take advantage of her presence, playing on her jealousy: "Iago had a handkerchief, and I a fan to drive a jealous lover to distraction!". His malignant allusions arouse further jealousy in Tosca, who rushes to the painter's to confront him and his alleged lover. Scarpia has her followed by his henchmen, led by Spoletta. Not only does he hope to find the two rebels there, but he confidently expects to succeed in executing Mario and have his way with Tosca: "For him, the rope, and for her, my arms".

Act II

Scarpia's quarters on the upstairs floor of the Palazzo Farnese
Scarpia is having dinner, but is nervous because he still has no news of Angelotti. Music is heard from the party downstairs, where celebrations of Napoleon's alleged victory are going on, but Tosca, the *primadonna*, has not arrived yet. He sends agent Sciarrone to meet her on arrival with a note asking her to reach him as soon as possible: he knows he can bend her to his will ("for love of her Mario, she will yield to my pleasure"). An excited Spoletta comes in and informs that he has been unable to find Angelotti but has arrested Cavaradossi, who defiantly denies helping the rebel. Tosca is finally heard downstairs, but arrives just in time to see the painter being taken away to be tortured next door. He entreats her to keep the secret and she tries to resist, but, hearing Cavaradossi's cries of agony, she eventually betrays Angelotti's hiding-place at the well in the garden of the painter's villa. When Cavaradossi is brought in, covered in blood and hardly conscious, Tosca embraces him and denies revealing anything, but Scarpia immediately tells Spoletta where he can find the rebel. Cavaradossi is furious at Tosca, but the unexpected news that Napoleon

Attavanti trova un ventaglio recante lo stemma di quella casata dimenticato dal fuggiasco, poi riconosce la donna nel ritratto e interrogando il pavido sagrestano in breve ricostruisce l'accaduto, tanto più che anche il paniere destinato al pittore è vuoto. Arriva Tosca, per avvertire l'amante dell'imprevisto spettacolo della serata: Scarpia ne approfitta subito, facendo leva sulla sua gelosia – "Per ridurre un geloso allo sbaraglio Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio!". E quando la donna, istigata dalle allusioni maligne di Scarpia, decide di cogliere in flagrante i presunti amanti alla villa di Cavaradossi, egli la fa seguire dai suoi uomini capitanati da Spoletta. Non solo metterà le mani sui ribelli, ma riuscirà nell'impresa lussuriosa che più brama: avere Tosca – "l'uno al capestro, l'altra fra le mie braccia".

Atto secondo

Palazzo Farnese, la camera di Scarpia al piano superiore
Scarpia sta cenando, ma è inquieto, aspetta notizie di Angelotti e ascoltando la musica che arriva dai festeggiamenti di sotto, per la presunta vittoria su Napoleone, capisce che ancora la prima donna, Tosca, non è arrivata. Incarica così Sciarrone, il gendarme, di consegnarle, quando arriverà, un biglietto in cui l'invita a raggiungerlo appena libera: sa di avere armi per poterla piegare ai propri voleri – "Per amor del suo Mario... al piacer mio s'arrenderà!". Sopraggiunge agitatissimo Spoletta: di Angelotti nessuna traccia, ma si è riusciti comunque ad arrestare Cavaradossi, che, introdotto al cospetto di Scarpia, mentre da basso sale il canto di Tosca, nega fieramente di aver mai aiutato il ribelle. Quando giunge Tosca, egli fa in tempo a scongiurarla di tenere il segreto prima di esser condotto nella stanza vicina. La donna per un poco resiste, ma sentendo i gemiti dell'amato sottoposto a torture non resiste all'inquisizione di Scarpia e rivela il nascondiglio di Angelotti nel pozzo, nel giardino della villa. Mario svenuto e sanguinante è condotto al cospetto della donna, che lo abbraccia negando di aver parlato: ma Scarpia subito indica a Spoletta il luogo in cui cercare il ribelle, scatenando l'ira di Cavaradossi, che però si muta ben presto in giubilo all'improvvisa notizia dell'insperato capovolgimento delle sorti della battaglia di Marengo, vinta quindi da Bonaparte. Scarpia inesorabile ne ordina l'esecuzione – "Moribondo, il capestro t'aspetta!", gli dice. A Tosca altro non resta che tentare di indurre l'aguzzino alla

pietà: prima cerca di corromperlo, "Quanto?", ma il Barone è sempre più acceso di desiderio e lussuria, è il suo corpo che vuole, non denaro. La donna è inorridita: dapprima si oppone fieramente, pensa di appellarsi alla Regina, ma l'uomo le fa intendere che sarebbe inutile, la grazia sarebbe concessa a un cadavere; fino a che, in cambio della vita di Mario, non cede, levando al cielo la sua preghiera. Così, dopo l'annuncio del suicidio di Angelotti, Scarpia non potendo concedere apertamente la grazia, ordina a Spoletta di procedere a una fucilazione simulata, "come facemmo del Conte Palmieri". Prima di concedersi, però, Tosca pretende un salvacondotto che consenta a lei e a Cavaradossi di uscire dallo Stato Pontificio: Scarpia è allo scrittoio quando lei vede un pugnale sul tavolo, lo afferra di nascosto e quando l'uomo le si avvicina accecato dal desiderio lo uccide trafiggendolo al cuore. Prima di fuggire, Tosca recupera il salvacondotto ancora stretto tra le mani del Barone, di cui compone religiosamente il corpo – "E avanti a lui tremava tutta Roma!".

Atto terzo

La piattaforma di Castel Sant'Angelo

La notte sta per terminare, da lontano si sente il canto di un pastorello poi giunge il suono delle campane di Roma. I carcerieri conducono Cavaradossi per l'esecuzione. Egli rifiuta i conforti religiosi ed esprime un unico desiderio, che il carceriere, in cambio del suo anello, consegni a Tosca le poche righe che sta per scriverle. Tuttavia, i ricordi amorosi che l'assalgono fermano la sua penna, e l'emozione lo spinge al pianto. In quel momento arriva Tosca che subito gli mostra il salvacondotto rivelandogli gli ultimi accadimenti: lo stupore si muta in incredula ammirazione per le mani che hanno ucciso il tiranno, e in complicità di fronte al piano della finta fucilazione e ai preparativi per la fuga e per la loro futura vita insieme. All'alba giunge il plotone di esecuzione, Tosca si raccomanda: Mario deve fingere di morire sotto i colpi e aspettare che sia lei a chiamarlo. La donna è inquieta, il drappello spara, lei si compiace della perfetta credibilità della simulazione. Ma avvicinandosi all'uomo scopre con disperazione la verità: Mario è morto. È l'estremo inganno di Scarpia, il cui corpo, nel frattempo, è stato scoperto: le guardie la stanno cercando, la raggiungono ma lei non si lascia prendere e balzando sul parapetto si getta nel vuoto.

has in fact won at Marengo makes him gloat. Scarpia inexorably orders Mario's execution: "Go and die, the hangman's noose awaits you". Tosca tries to move the torturer to compassion: first she tries to corrupt him ("How much?"), but the Baron's lust will only be satisfied with her body, not her money. The woman is revolted: she first resists and considers appealing to the Queen, but Scarpia makes it clear that it would be vain, since the Queen would merely grant pardon to a corpse. So Tosca, forced to either give in or lose her lover, agrees to Scarpia's proposition and prays to God for help. When the news is brought in that Angelotti has killed himself, Scarpia, not wanting to openly grant his pardon, orders Spoletta to prepare for a mock execution of Cavaradossi, with a simulated shooting, "as we did with Count Palmieri". Before giving in to Scarpia, however, Tosca asks him to provide a safe-conduct out of Rome for herself and Cavaradossi. While he is at his desk, signing the document, she quietly takes a knife from the table. As he embraces her, blind with desire, she stabs him to the heart. She removes the safe-conduct from the Baron's clenched hands, shows pious care for his dead body and leaves: "All Rome trembled before him!".

Act III

The top of the Castel Sant'Angelo
At dawn the next morning, the song of a shepherd boy is heard in the distance as church bells sound for matins. Cavaradossi is led in by his jailers, ready for execution. He refuses to see a priest but has one last request, and bribes the jailer with his ring to deliver a farewell letter to Tosca. But, overcome with emotion, he can't write and gives in to despair. Tosca appears, shows him the safe-conduct, and explains what has happened. Mario is amazed, and strokes the hands that killed the tyrant. The lovers agree on their parts in the mock execution, and plan their escape and their future life together. The firing squad arrives, and Tosca implores Mario to fake his death convincingly and wait for her to call him. She is nervous as the platoon fires, but is pleased with the perfect credibility of his simulation. But when she finally approaches, she realizes in terror that he is dead: it is Scarpia's last trick. In the meantime, the Baron's corpse has been found, and the guards accuse Tosca. As they try to reach for her, she runs to the parapet and jumps to her death.

Dalla letteratura alla musica: oltre il verismo

di Gregorio Moppi



Si dice “verismo”, però non è affare facile misurarne il perimetro nell’opera lirica – perlomeno avendo come metro la letteratura, da dove il termine ha preso origine. Intanto, perché trascorre quasi un ventennio fra l’esordio del fenomeno nella narrativa (la novella *Nedda* di Verga, edita nel 1874) e l’avvio di quello musicale, a seguito del quale l’attualità irrompe sulla scena melodrammatica (*Cavalleria rusticana* di Mascagni debutta nel 1890). Poi perché, nell’opera, non tutto quello su cui si usa fissare l’etichetta verista aderisce effettivamente alla poetica e ai temi del verismo letterario. Questo, infatti, si fonda sulla descrizione di un’umanità vinta, sottoproletaria e plebea, del Meridione, che lo scrittore osserva con distacco, nella certezza positivistica di poterne fornire una rappresentazione impersonale, obiettiva. In musica, invece, sono considerate veriste non solo la *tranche de vie* e le storie di poveracci implicati in situazioni da cronaca nera, ma pure vicende borghesi e aristocratiche, tanto contemporanee quanto ambientate nel passato, e non soltanto italiane. Perché ciò che più degli argomenti caratterizza il melodramma di quest’epoca (genere di spettacolo che sta allargando la base del proprio pubblico, cui offre verosimiglianza ed emozioni forti) è la sostanza del tessuto teatrale e musicale con cui viene confezionato: trame semplici, condensate, fisicità dell’azione, larga gestualità orchestrale entro un continuo scambio dialogico, paritario, tra buca e palcoscenico, vocalità parossistica orientata all’acuto, disposta al parlato, al grido, e comunque votata principalmente a un canto di conversazione che, nella metrica e nel fraseggio irregolari, riflette il colloquiare fitto del teatro di prosa. Così, viene sbrigativamente rubricata come verista la generazione degli italiani che scrive in questo modo, venuta al mondo attorno agli anni Sessanta dell’Ottocento (Leoncavallo, Puccini, Mascagni, Cilea, Giordano: la cosiddetta “Giovane Scuola”), tra cui il pubblico, l’editoria e gli impresari attendevano di scovare il nuovo Verdi. E quindi, soltanto perché comprese nel ventennio a cavallo tra Otto e Novecento, nel novero dei titoli affini a *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* non vengono accolte soltanto opere di bassifondi e

Literature to Music: beyond Verismo

As an operatic genre, *Verismo* is not easily defined. At least, it is not easily judged against the standards of the literary movement of Verismo, where it had its origins. First of all, musical Verismo started nearly twenty years after the birth of literary Verismo, usually identified with Verga’s short story *Nedda*, published in 1874, while real modern life only made its début on opera stages in 1890, with Mascagni’s *Cavalleria rusticana*. Secondly, because Verismo operas did not always fully comply with the poetics and themes of literary Verismo, based on the description of the sub-proletarian, plebeian humanity of southern Italy, which the author observed with detachment in the Positivistic certainty of providing an impersonal, objective portrait. Musical Verismo, instead, did not only focus on a *tranche de vie*, or on the stories of humble people often taken from the crime column. It also dealt with middle-class or aristocratic stories, either contemporary or from the past, in Italy and elsewhere. In this period, opera was growing in popularity, providing its enlarging audience with plausibility and strong emotions. But, rather than by their subject matter, Verismo operas were characterized by their dramatic and musical qualities: simple, condensed plots, physical action, a marked presence of the orchestra in a continuous, equal dialogue between the pit and the stage, paroxysmal vocalism with a love for high-pitch tones, and a tendency to a declamatory, vociferous, mainly conversational singing style whose irregular verses and phrasing mirrored the thick talking in drama. And thus, the entire generation of Italian composers who had come to the fore in the 1860s was hastily and superficially labelled as Verismo. It included such



di coltello tipo *Tilda* di Cilea, *Mala vita* di Giordano, *A Santa Lucia* di Pierantonio Tasca, *A basso porto* di Nicola Spinelli, *Vendetta abruzzese* di Giulio Tanara, ma vi si fanno rientrare ancora *Andrea Chénier* di Giordano e *Adriana Lecouvreur* di Cilea, entrambe ambientate nella Francia del Settecento, e ovviamente *Tosca* di Puccini, tutti esempi pregevoli di quel verismo “in costume” nel quale, comunque, più che la ricostruzione di un ambiente socialmente determinato, conta la definizione di caratteri, affetti e sentimenti genericamente umani. Il melodramma, insomma, a fine Ottocento non era morto, a differenza di quanto credeva D’Annunzio allorché nel 1887 ne rilevava l’esaurimento “per legge naturale, avendo prodotto a bastanza”, scoraggiandone, come “inutile e illogico”, qualunque tentativo di vivificarlo.

È un signor nessuno il livornese Pietro Mascagni quando nel dicembre 1886, ventitreenne, arriva a Cerignola con la compagnia di operette dell’impresario Luigi Maresca. Con sé porta un’opera incompiuta sulla quale lavora da sei anni riponendovi grandi speranze, il *Guglielmo Ratcliff* – che sarà rappresentato soltanto nel 1895, con successo modesto. Stufo di fare il direttore d’orchestra girovago per Maresca, il musicista decide di fermarsi nella cittadina pugliese dove sposa la soubrette della compagnia, Lina, e mette su dal nulla una Filarmonica di quaranta elementi, ragion per cui D’Annunzio lo definirà con disprezzo “capobanda”. Presto però Cerignola gli risulta opprimente, crede di meritare di più, e quando nel luglio 1888 viene a sapere che l’editore Sonzogno bandisce un concorso per un atto unico, con 3.000 lire di premio per il vincitore e 2.000 per il secondo classificato, si mette subito a caccia di un soggetto e di un librettista. L’uomo che fa per lui abita a Livorno: è Giovanni Targioni-Tozzetti, giornalista e scrittore, suo antico compagno di ginnasio che gli sottopone l’idea di ricavare un’opera da *Cavalleria rusticana* di Verga. Non direttamente dalla novella, ispirata a un fatto realmente accaduto nel paese siciliano di Vizzini, ma dalla trasposizione teatrale che lo scrittore siciliano aveva cucito addosso a Eleonora Duse e che era andata in scena per la prima volta al Teatro Carignano di Torino il 13 gennaio 1884. Proposta accolta: libretto steso rapidamente da Targioni-Tozzetti con la collaborazione di Guido Menasci e riversandovi parecchie battute del testo verghiano, partitura scritta con altrettanta sveltezza e inviata al concorso nel maggio dell’89.

composers as Leoncavallo, Puccini, Mascagni, Cilea, Giordano, the so-called “Young School”: among them, the audience, publishers and impresarios were eager to discover the new Verdi. Therefore, simply because they date from the period of twenty years at the turn of the XIX century, such slum or knife stories as Cilea’s *Tilda*, Giordano’s *Mala vita*, Pierantonio Tasca’s *A Santa Lucia*, Nicola Spinelli’s *A basso porto*, and Giulio Tanara’s *Vendetta abruzzese* were inscribed in the same group as *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci*. And so were Giordano’s *Andrea Chénier* and Cilea’s *Adriana Lecouvreur*, both set in eighteenth-century France, and Puccini’s *Tosca*: all fine examples of a “costume” Verismo where the depiction of generically human characters and feelings was more important than the reconstruction of a social environment. And thus, at the end of the nineteenth century, melodrama was far from dead, even though D’Annunzio, in 1887, had declared it to be “naturally exhausted, having produced enough”, and tried to discourage all attempts at reviving it as “useless and illogical”.

Pietro Mascagni, a 23-year-old composer born in Livorno, was a nobody when he arrived in Cerignola with the company of impresario Maresca, in December 1886. For six years, he had put great effort and hopes in *Guglielmo Ratcliff*, an unfinished opera that eventually premièred in 1895 with moderate success. Tired of his job as a travelling conductor for Maresca, the composer decided to settle in Cerignola, marry the company’s soubrette, Lina, and create a 40-element Philharmonic, which won him the scornful nickname of “Bandmaster” by D’Annunzio. But Mascagni soon started to feel claustrophobic in the small town of Cerignola: he thought he deserved more, and when publisher Sonzogno announced a competition inviting young composers to submit a one-act opera (July 1888), he immediately started looking for a subject and a librettist, trying to win the first or second prize (respectively 3,000 and 2,000 lira). He found the right man in Giovanni Targioni-Tozzetti, a journalist and writer who had been his schoolmate in Livorno, who suggested Verga’s *Cavalleria rusticana*. They did not work on the novel, based on a real event occurred in the Sicilian village of Vizzini, but on the play Verga himself had crafted for popular actress Eleonora



Duse, which had premièred at Teatro Carignano, Turin, on 13 January 1884. The proposal was readily accepted, and Targioni-Tozzetti, with his colleague Guido Menasci, immediately set about composing the libretto, which includes several lines from Verga's original. The score was also quickly completed and submitted in May 1989. In all, seventy-three operas were submitted; twelve were short-listed in early 1890, and three were finally selected: *Cavalleria rusticana*, Spinelli's *Labilia* and Vincenzo Ferroni's *Rudello*. The judges had initially been quite dubious about *Cavalleria*, but the opera had found a strong supporter in Giovanni Sgambati, an eminent pianist and a disciple of Liszt. The judges finally agreed that Mascagni should be awarded the first prize after attending his piano performance of the opera, in Rome, where the *Cavalleria* then opened at the Teatro Costanzi (now the Rome Opera House) on May 17. The excellent cast, featuring Gemma

Dei settantatré atti unici sottoposti al giudizio della giuria, ai primi del 1890, dodici si contendono la vittoria, infine tre soli. E se nella terzina con *Labilia* di Spinelli e *Rudello* di Vincenzo Ferroni vi entra anche *Cavalleria*, il merito va a Giovanni Sgambati, insigne pianista allievo di Liszt, sostenitore dell'opera dinanzi al resto dei giurati, dapprima alquanto scettici. A convincerli proprio tutti che il primo premio deve andare a Mascagni è l'esecuzione al pianoforte che l'autore offre loro a Roma, dove poi *Cavalleria* debutta il 17 maggio di quell'anno al Teatro Costanzi (l'odierna Opera) con un cast di prim'ordine, Gemma Bellincioni e Roberto Stagno, coppia pure nella vita, e Leopoldo Mugnone sul podio, presente la regina Margherita. Da quella sera Mascagni non è più un signor nessuno. Delizia e condanna, perché arriveranno, sì, denaro, fama e riconoscimenti duraturi in ogni luogo del mondo da parte di pubblico, critica e colleghi (come Verdi, Čajkovskij, Mahler), però il suo nome resterà associato

indissolubilmente a *Cavalleria*, e le tante opere da lui in seguito concepite, assecondando il proprio desiderio di continuo rinnovamento stilistico mosso dall'attenzione costante a quanto di nuovo agita l'arte europea, non sembreranno mai all'altezza di questo primo, fulminante capolavoro, dal quale scaturisce, anche nell'opera lirica, quella voga "verista" di cui Sonzogno diventa sponsor ed editore di riferimento.

Tale è fin da subito la fortuna di *Cavalleria* che Verga pretende la sua parte di profitti in base alla normativa sul diritto d'autore: al termine di una vertenza giudiziaria durata tre anni, gli viene riconosciuta la cifra forfettaria, stratosferica, di 162.000 lire.

Si definisca pure verista l'opera di Mascagni, ma la vicenda che porta in scena e il modo in cui viene sviluppata scavalcano il vero cronachistico per assumere valenza di archetipo universale. Cioè, il fatto di corna e di sangue qui mostrato non riguarda soltanto i personaggi che ne sono toccati o un luogo e un tempo definiti. La Sicilia rurale di fine Ottocento è un accessorio di colore. Al cuore della storia stanno piuttosto le pulsioni elementari dei personaggi, le stesse presenti nel melodramma romantico (fondato sul conflitto soprano-tenore contro baritono), solo che Mascagni, nutrito di spirito verghiano, vi inietta un eros impetuoso, carnale, improponibile e intollerabile fino a qualche tempo prima. Una sensualità dinamitarda, perché erompe alla stessa maniera dall'uomo e dalla donna, alla quale la società italiana ottocentesca imponeva pudicizia immacolata prima del matrimonio o, dopo, remissività coniugale, e comunque in nessun caso consentiva l'esercizio del desiderio. Invece, Santuzza e Lola sono governate da una medesima, ferina istintualità; e di fatto, in quanto mandante dell'omicidio, è Santuzza – al pari di una Lady Macbeth mediterranea – ad aver le mani lorde del sangue di Turiddu, non certo l'anodino Alfio, che lei, sedotta, scomunicata e abbandonata, muove come sua pedina per farne l'autore materiale del delitto d'onore. A "scrivere musica che sappia di sperma e di caffè" mirava Mascagni, e in *Cavalleria* gli riesce benissimo. Anche se l'adesione al principio di verità appare sublimata, nella concisione del libretto, dalla memoria della tragedia greca, la cui sacrale ritualità si compie nel giorno di Pasqua, dinanzi alla chiesa (tempo e luogo dell'azione), attraverso il martirio fuori scena di quel povero Cristo di Turiddu che stride brutalmente con l'esultanza dei fedeli per la resurrezione

Bellincioni and her husband, Roberto Stagno, was conducted by Leopoldo Mugnone before Queen Margherita. Mascagni was no longer a nobody since then, but this début decreed both the composer's fortune and his condemnation: the opera resulted in money, fame and long-lasting international appreciation by audience, critics and such colleagues as Verdi, Tchaikovsky, and Mahler, but, from that moment on, the name of Mascagni was indissolubly and forever linked to *Cavalleria*. All his later operas, conceived in a continuous research for stylistic renewal and with an ear to the latest trends in European art, never worked as well as his first electrifying masterpiece, which sparked the operatic tradition of Verismo, with publisher Sonzogno as both a sponsor and a reference. *Cavalleria* was an immediate success, and Verga claimed his share in the profits under copyright law: after a three-year litigation, he was granted the stratospheric sum of 162.000 lira. Even though *Cavalleria* is usually labelled as a Verismo opera, the story it tells and the way it is dealt with are much more than a mere chronicle, and take on a value as a universal archetype. The opera's tale of betrayal and blood is not only concerned with its own characters, place and time. Late-XIX-century rural Sicily is just a colourful accessory. The story is centred on the characters' urgent impulses, the typical passions of Romantic melodrama (based on the soprano-tenor versus baritone conflict), which Mascagni, under the influence of Verga, imbues with impetuous, carnal eroticism. All this would have been inadmissible and intolerable just a short time before. Such exploding sensuality erupted in the same way both in the male and the female protagonists, at a time when Italian women were expected to ensure pre-marital chastity and post-marital submissiveness, in a society that would never allow them to exercise desire. Here, on the contrary, both Santuzza and Lola are dominated by the same animal instincts. Like a Lady Macbeth of the Mediterranean and the instigator of the ultimate tragedy, Santuzza gets her hands dirty with Turiddu's blood: seduced and abandoned, she is more responsible of his death than nondescript Alfio, who, like a pawn in her hands, becomes the instrument of her revenge and actually commits the honour killing. If Mascagni's aim was "writing music that tasted like sperm and coffee", he did a perfect



job with *Cavalleria*. In a necessarily concise libretto, though, the obedience to the principle of truth gets diluted into the echo of a Greek tragedy: the ritual is performed in front of the church on Easter Sunday (the place and time of the action) through the off-stage murder of poor Turiddu, which brutally clashes with the crowd of churchgoers celebrating Christ's Resurrection in the choral climax of the opera. As for the score, its "naturalist" character is softened by the adoption of melodramatic closed forms instead of the musical continuum that was typical of Wagner or even Verdi, at that time. Obviously, the choice of not moving too far away from tradition was justified by the fact that *Cavalleria* had been written for a competition, and was meant to juggle its way between compliance with the well-established practices of the opera genre and a necessity for novelty. A novelty which lies in the choice of a modern literary source centred on

del Signore, climax corale dell'opera. Mentre ad attutire il segno naturalistico della partitura è l'adozione delle forme chiuse melodrammatiche anziché del continuum musicale caratteristico di Wagner e ormai anche di Verdi; certo la scelta di non allontanarsi troppo dalla tradizione è giustificata dal fatto che *Cavalleria* fosse destinata a un concorso, perciò dovesse destreggiarsi in un gioco di equilibrio fra l'ossequio alle abitudini consolidate nel genere operistico e l'attesa di novità. Questa viene onorata dalla scelta di una fonte letteraria moderna, di tematica plebea e meridionalista, dall'uso di motivi-guida che attestano quanto Mascagni abbia assimilato la tecnica wagneriana dei *Leitmotive*, seppure declinata alla maniera italiana, ossia semplificandone la funzione e trasformando i motivi in segnali che illuminano i nodi cruciali dell'intreccio, e dal protagonismo richiesto all'orchestra – altro lascito wagneriano – nei due momenti sinfonici della partitura, il Preludio e l'Intermezzo. Anche se il Preludio si



interrompe, gran colpo di teatro, per lasciare udire la voce di Turiddu che fa la serenata a Lola: squarcio di autenticità ottenuto però con la cartapesta, giacché il suono della chitarra è finto dall'arpa mentre l'ottava siciliana intonata dall'innamorato si deve al pugliese Giacomo De Zerbi, e fu il tenore Stagno, palermitano, a volgerla nel proprio dialetto. In senso pseudo-naturalistico vanno intesi anche cori e pezzi strofici. Per mezzo dei primi, "Gli aranci olezzano" e "A casa, a casa, amici", Mascagni disegna l'ambiente contadino con tratti bozzettistici oltremodo rassicuranti, di un'innocenza estranea al dramma della gelosia in corso: una cornice, appunto perciò, capace di provocare un avvincente chiaroscuro con gli eventi principali. Riguardo ai pezzi strofici, tali sono perché ci si figura che qualcuno li canti davvero, dunque citazioni tra virgolette, come la sortita di Alfio "Il cavallo scalpita", lo stornello di Lola "Fior di giaggiolo" e il brindisi di Turiddu che precede la catastrofe finale.

the humble social class in the South of Italy, or in the use of leitmotifs, showing that Mascagni had learnt the lesson from Wagner, even though he applied this technique in the Italian way, simplifying its function and using the recurring musical phrases to emphasize the crucial turns in the plot. Another new feature – also learnt from Wagner – was the leading role of the orchestra in the two symphonic parts (Prelude and Intermezzo). The Prelude is interrupted with a *coup de théâtre* by Turiddu's off-stage serenade to Lola, conveying a sense of realistic ambience obtained through theatre tricks: the sound of Turiddu's guitar is imitated by a harp, and the lyrics of his Siciliana were written by Giacomo de Zerbi from Apulia, and translated into the Sicilian dialect by the tenor himself, Stagno, born in Palermo. The choruses and strophic forms should also be read as pseudo-naturalistic. Through the choruses, "Gli aranci olezzano" and "A casa, a

casa, amici”, Mascagni sketches the picture of an extremely reassuring peasant environment whose innocence has nothing to do with the jealousy crime, and which serves as a frame in a fascinating contrast with the main events. As for the strophic forms, they are actually sung, and thus sound as “quotes”, like Alfio’s “Il cavallo scalpita”, Lola’s “Fior di giaggiolo” or Turiddu’s toast anticipating the final catastrophe. The score of *Cavalleria* can sometimes seem sketchy or oversimplified, but it is very effective on stage due to Mascagni’s ability in going straight to the point; and even though *belcanto* singers are forced to beef up their voices to tackle the top notes only to rush down to the low notes in a declamatory style, the result is a genuine lyrical effusion throughout the opera. As far as screaming is concerned, it was legitimized by *Cavalleria* to be used in operas: in fact, the score contains fewer screams than bad performing habits have actually ratified. Thus, while “Hanno ammazzato compare Turiddu” is a real sharp cry, the lines pronounced by Turiddu and Santuzza in their fiery brawl when he tells her, “dell’ira tua non mi curo” (I do not heed your anger), and she retorts “a te la mala Pasqua” (“May your Easter be cursed”) should be perfectly sung, even though Mascagni himself had allowed his performers to actually scream (see his directions to Lina Bruna Rasa and Beniamino Gigli in the recording produced on the 50th anniversary of *Cavalleria*).

At the beginning of the 1980s, Ruggero Leoncavallo was literally blown away by *Cavalleria*. At the time, he was known as the author of several chamber romances that had met success in Paris, but was eager to be recognised as an opera composer as well. For a long time he had cherished the ambitious project of *Crepusculum*, an opera trilogy set in Renaissance Florence and inspired by Wagner’s tetralogy. Publisher Ricordi had bought the first part, *I Medici*, centring on the Pazzi conspiracy, but he saw more weaknesses than advantages in it, and did not dare to produce it. Leoncavallo had already completed another score, *Chatterton*, whose libretto he had kept aside since its publication in 1878 in Bologna. A student of literature under famed poet Giosuè Carducci, Leoncavallo never graduated as claimed, but, like Wagner, was good enough with words to be able to write his own librettos.



La scrittura di *Cavalleria* talvolta può suonare sommaria, ma in teatro risulta comunque sempre efficace grazie alla capacità di Mascagni di andare subito al sodo delle cose; e sebbene le ugone da belcanto italiano siano forzate a gonfiare i muscoli per scalare, impetuose e potenti, il registro acuto, e a venirne giù travolgenti per ghermire i gravi e declamare frasi bronzee, l’effusione lirica scorre genuina per tutta l’opera. E a proposito del grido, sdoganato da *Cavalleria* nella lirica: la partitura ne prevede meno di quanti le cattive abitudini esecutive ne abbiano ratificati. Per esempio, “Hanno ammazzato compare Turiddu” è uno strillo autentico; invece, nella lite furibonda tra Turiddu e Santuzza, quando da ultimo lui le dice “dell’ira tua non mi curo” e lei, di rimando, gli augura “la mala Pasqua”, si tratta di frasi che la partitura pretende intonate – anche se legittimate alla pratica dell’urlo proprio da Mascagni stesso, che dal podio la concede agli interpreti Lina Bruna Rasa e Beniamino Gigli, nella registrazione discografica prodotta per il cinquantesimo di *Cavalleria*.

Al principio degli anni Novanta, desideroso d’affermarsi come compositore teatrale, sebbene già autore di romanze da camera divenute di moda a Parigi, Ruggero Leoncavallo viene folgorato da *Cavalleria*. Da tempo accarezza il progetto ambizioso di una trilogia operistica sul Rinascimento fiorentino, *Crepusculum*, ispirata dalla Tetralogia wagneriana. L’editore Ricordi ne ha acquistato il primo pannello, *I Medici*, incentrato sulla congiura dei Pazzi, ma ne vede più le debolezze che i pregi e non si azzarda a portarlo sulle scene. La partitura di un’altra opera, *Tommaso Chatterton*, Leoncavallo la tiene serrata in un cassetto pur avendone pubblicato il testo nel 1878, a Bologna, dove all’università ha frequentato le lezioni di Carducci (senza laurearsi, come invece lui vanta), il che l’ha reso piuttosto abile a maneggiare le parole, tanto da poter scrivere da sé i libretti, al pari di Wagner. Tuttavia, è proprio l’esempio di *Cavalleria* a determinarne la svolta professionale, conducendolo al successo internazionale. Egli comprende che il melodramma sta indirizzandosi verso il verismo, pertanto lancia sul mercato operistico la verità di un dramma passionale a tinte forti con epilogo delittuoso, tale e quale quello di Mascagni: *Pagliacci*, dato al Teatro Dal Verme di Milano il 21 maggio 1892 con Fiorello Giraud, Adelina Stehle e Victor Maurel (che era stato il primo Jago nell’*Otello* di Verdi e prossimo a essere il primo Falstaff). Solo che Leoncavallo non

However, the success of *Cavalleria* brought about a significant change in his professional career, leading him to international success: seeing that melodrama was shifting towards Verismo, Leoncavallo wanted to try his hand at his own true blood-and-thunder crime story in the manner of Mascagni. *Pagliacci* premièred at the Teatro Dal Verme in Milan on May 21, 1892, with Fiorello Giraud, Adelina Stehle and Victor Maurel (who had created the role of Iago in Verdi’s *Otello* and would soon be the first Falstaff). Leoncavallo chose not to rely on a pre-existing literary subject, but rather created an original from the same ingredients of *Cavalleria*. And thus, *Pagliacci* was conceived to be performed in one act, but was divided in two acts after the first night, due to its length. It followed the Aristotelian rule of the three unities (action, time and place), was set in a contemporary southern Italy village, depicted miserable characters dominated by their primary instincts, contained several colourful choral numbers and an orchestral Intermezzo, and was characterised by an uninterrupted symphonic flow into which the dominating dramatic melodies merged.

But the erotic charge is higher here than in Mascagni’s model, and stirs the characters’ blood. The language contributes, shifting from excessively solemn (“augei”, “drudo”, literary terms used for “birds” and “scoundrel”) to almost crude (see the quite strong turns of phrase in “mi fai schifo e ribrezzo”, “per la Madonna!”, “meretrice abietta”, respectively “you fill me with disgust and loathing”, a curse and “shameless hussy”). Nedda – a programmatic name, remindful of Verga’s novel – is the object of erotic desire for every male in the opera but timid Peppe. She expresses her desire for freedom in a simple ballad full of orchestral onomatopoeies, and in an airy song remindful of the vedette of a café chantant. Her desire of wriggling out of her submission to a brutal husband, Canio, who sees his despotic ways as a form of love, develops into a passion for Silvio, a simple man of good manners and sincere feelings, whom she does not ask for true emancipation (which she could never have claimed at that time and in that social context): she only wants to surrender to him, and be dominated by him. With him, she could recreate another condition of subalternity to a man, albeit more welcoming. Tonio, the



hunchback, also projects his libido on Nedda, but, fiercely scorned by the woman, he decides to take revenge by informing Canio about her affair. Leoncavallo portrays a tragic, petty microcosm, populated with complex characters that are neither absolutely good nor utterly evil, having inherited the psychological complexity of many of Verdi's characters. They are all morally monstrous, including Nedda, but none of them is guilty: they are animal creatures whose behaviour is controlled by instinct and nature. Tonio, for example, first approaches Nedda in a fearful, gentle manner: the orchestra, who never lies and expresses the voice of the omniscient author, portrays him as anxious and shy. He is not a rogue: his deformed body hides a tender heart. But, overwhelmed by the woman's sarcasm, he hides behind the shield of hate he has had to create because of his deformed body. The inhumanity he shows in the attempted rape and

si appiglia a un soggetto letterario preesistente, ma ne plasma uno originale, pur conforme a *Cavalleria* negli ingredienti. E dunque, atto unico (suddiviso in due parti alla prova generale perché ritenuto troppo lungo), osservanza delle tre unità aristoteliche di azione, tempo e luogo, ambientazione contemporanea in un villaggio del Sud, personaggi miserabili dominati dai propri istinti primari, numeri corali di colore, un Intermezzo orchestrale a metà, e un discorso sinfonico ininterrotto in cui si impastano le melodie dominanti del dramma. Ma qui, assai più che nel modello mascagnano, martella la pulsione erotica e ribolle il sangue di tutti. Anche tramite un linguaggio che, da altezze talvolta troppo auliche ("augei", "drudo") tende a farsi greve ("mi fai schifo e ribrezzo", "per la Madonna!", "meretrice abbietta"). Nedda – nome programmatico che rimanda all'omonima novella di Verga – è l'oggetto erotico verso cui si rivolgono i maschi dell'opera,



eccetto il mansueto Peppe. Esprime il suo desiderio di libertà in una ballatella trapuntata di richiami onomatopeici in orchestra e in un canto aeriforme che talvolta ancheggia come una vedette di café chantant; e questa voglia di svincolarsi dalla brutale soggezione al marito Canio – che ne è proprietario e despota, ciò che lui reputa una forma d'amore – si traduce in trasporto passionale per Silvio, campagnolo di buone maniere e sentimenti sinceri, al quale, tuttavia, non chiede emancipazione (né d'altronde potrebbe pretenderla data l'epoca e il contesto sociale), ma di poterglisi abbandonare intera, come dice, affinché lui imperi su di lei. Un modo nuovo per ricreare, in una dimensione più accogliente, la stessa condizione di subalternità patita con Canio. Su Nedda si proietta pure la libidine di Tonio, gobbo che, ferocemente deriso dalla donna, si vendica svelandone al marito la tresca. Quello ritratto da Leoncavallo appare come un microcosmo tragico e meschino, popolato di figure sfaccettate, né

in denouncing Nedda's betrayal to Canio is not built-in: it has grown on him through the scorn and ridicule he sees in other people's eyes. Canio, similarly, should not be blamed for the double murder, even though he is accountable under the law. His morals consider the murder as a necessary act of purification from his disgrace. Even in this case, the omniscient composer reveals the hidden nature of this rough, jealous and irrational man: a stung, crying heart, embittered by the ingratitude of Nedda, the starving orphan he had saved from the street, raised and venerated. Leoncavallo's empathy with his characters is palpable. As a naturalist, he tries to investigate the human soul without judging it, but cannot avoid being emotionally involved in what he sees. He continually enters and exits his narrative, which is both the artistic remake of a real-life story and an intellectual abstraction; the reinvention of truth by a well-read, educated



assolutamente buone, né assolutamente malvagie, eredi della complessità psicologica di tanti caratteri verdiani. Tutti personaggi moralmente mostruosi, perfino Nedda, e comunque tutti incolpevoli come lo sono gli animali nel loro comportamento indotto da istinto e natura. Tonio, per dire, dapprima si avvicina a Nedda timoroso, gentile: l'orchestra – che non mente, in quanto voce dell'autore onnisciente – lo descrive trepidante di timidezza. Non è una canaglia, il corpo deforme nasconde un cuore. Ma, sopraffatto dal sarcasmo della donna, torna a rinserrarsi nella corazza d'odio che si è fabbricato a causa del suo aspetto fisico. L'inumanità che poi manifesta tentando di farle violenza e denunciandone il tradimento a Canio non gli è intrinseca, l'ha acquisita vedendosi riflesso negli occhi degli altri, disprezzato e vilipeso. A Canio, pure, non si può imputare il duplice omicidio se non giuridicamente. La sua etica lo considera invece un lavacro necessario, vista l'onta subita. Anche in questo caso, il compositore onnisciente svela ciò che di quest'uomo ruvido, geloso e irragionevole a prima vista non emerge: un cuore rigato di pianto, avvelenato dall'ingratitude che gli dimostra Nedda, raccolta orfanella dalla strada, cresciuta, venerata. L'empatia di Leoncavallo verso i suoi personaggi suona palpabile. È un naturalista che si forza di studiare l'indole umana senza giudicarla, benché partecipi emotivamente a quel che vede. Entra ed esce di continuo da una narrazione che è, da un lato, rimaneggiamento artistico di un evento di cronaca, dall'altro astrazione intellettualistica. Una reinvenzione del vero da parte di un musicista, colto letterato, cosmopolita, formatosi al Conservatorio di Napoli, ma dalle antenne ben dritte sulla cultura europea. Leoncavallo ha voluto lasciar credere che il soggetto di *Pagliacci* gli sia stato suggerito da un fatto di sangue avvenuto nel paese di Montalto Uffugo, in Calabria, dove nell'infanzia aveva trascorso qualche tempo perché il padre Vincenzo vi era pretore e si era occupato di un caso simile. Ossia, a suo dire, del duplice omicidio commesso dal capocomico di una compagnia di guitti (a cui il compositore testimoniava di essere stato presente), che al termine dello spettacolo aveva sgozzato la moglie attrice senza che nessuno degli astanti si accorgesse di nulla e poi, ripulito il coltellaccio e cambiatosi d'abito, l'uomo infatuato di lei. Vincenzo Leoncavallo avrebbe comminato all'omicida venti anni di reclusione non per l'uxoricidio, giustificato dall'impulsiva gelosia, ma

and cosmopolitan musician, trained at the Conservatory of Naples but well-aware of the latest trends in contemporary European culture. Leoncavallo claimed that *Pagliacci* had been inspired by the true story of a bloodbath in the town of Montalto Uffugo, in Calabria, where he had lived as a child following the appointment of his father, Vincenzo, as a court judge. His father had indeed dealt with a similar case. The composer swore he had witnessed a double homicide by the head of a theatre company, who, after the show and unbeknownst to everyone, had cut the throat of his actress wife, wiped his knife, changed into clean clothes and gone on to kill her beloved. Vincenzo Leoncavallo is said to have sentenced the murderer to twenty years of imprisonment not for killing his wife, which was justified by his impulsive jealousy, but for premeditating the second murder. But the composer was lying. Trial papers still exist in the State Archives of Cosenza, but they tell a different story occurred in the theatre in the night between 4 and 5 March 1865, when brothers Luigi and Giovanni D'Alessandro killed a Gaetano Scavello, claiming he had beaten up one of their servants. They were sentenced to forced labour. In addition, the main source for *Pagliacci* is not the crime column, but a French tragicomedy by Catulle Mendès staged in Paris in 1887, *La femme de tabarin*, where the head of an actors' company kills his adulterous wife in front of the audience. In any case, this opera constantly plays on the ambiguous relationship between fact and fiction, especially with Canio. Real life and its stage metamorphosis overlap, and mirror one another in a pre-Pirandellian relationship that disclaims the thesis of the opera that "the stage is one thing and life itself another". In fact, the play staged in the second part, with its disconcerting fake-XVIII-century soundtrack, serves as a sort of "verbatim quote" from real life, whose human comedy it ruthlessly mirrors in all its aspects: Colombina-Nedda, the wife of Canio-Pagliaccio, has a secret affair (with Arlecchino-Peppe in the comedy) and a second suitor whom she scorns (the hunchback Taddeo, played by Tonio the fool, who endures on stage the same pain he suffers in real life). She pronounces the same sentence twice, to Silvio and Arlecchino: "See you tonight... I shall be yours forever!". In such an artificial structure as the whole opera, the Prologue might sound strange:



in it, Tonio emerges from a closed curtain dressed as Taddeo to sing the manifesto of musical Verismo, reminding the audience that *Pagliacci* is a true story (“Our author has endeavoured to paint for you a slice of life”), and that the feelings portrayed are not fake (“you will see men love as in real life they love... for we are men of flesh and bone”). This programmatic frame, added to the opera at the very last moment to strengthen the part of the baritone, finds a symmetrical complement in Tonio’s last, fulminating line, “the comedy is finished!”: these are the words of the author, who abandons his melodramatic fiction and, from the story-within-a-story of the staged comedy, directly addresses the audience as he had done in the Prologue. Thus, it makes sense that Tonio should pronounce them, while the librettos printed after the première usually assign the final line to Canio. As for disguises, the music wears several: scholars have identified a

per la premeditazione con cui aveva compiuto il secondo assassinio. In realtà, il compositore mentiva. L’Archivio di Stato di Cosenza conserva le carte di quel processo dalle quali emerge una storia differente avvenuta nella notte tra il 4 e il 5 marzo 1865: i fratelli Luigi e Giovanni D’Alessandro uccisero a teatro un tal Gaetano Scavello, reo di aver percosso un loro domestico, e furono condannati ai lavori forzati. E la fonte prima del soggetto di *Pagliacci* non è la cronaca nera, ma la tragicommedia francese *La femme de tabarin* di Catulle Mendès allestita a Parigi nel 1887, nel cui finale un capocomico uccide la moglie adultera di fronte agli spettatori. D’altronde, quest’opera fluttua di continuo sull’equivocità del rapporto verità-finzione, che specialmente patisce Canio. La vita reale e la sua metamorfosi teatrale sconfinano l’una nell’altra, rispecchiandovisi in una relazione pre-pirandelliana che, di fatto, nega l’assunto dell’opera, cioè che “il teatro e la vita non son la stessa cosa”. Difatti la commedia di maschere della



seconda parte, sonorizzata da una straniante colonna sonora finto-settecentesca che si pone come un virgolettato all’interno della vita autentica, riflette spietatamente la commedia umana della prima. In tutto e per tutto: Colombina-Nedda, compagna di Canio-Pagliaccio, ha una liaison segreta (nella farsa con Arlecchino, interpretato da Peppe) e un secondo corteggiatore di cui non si cura e che maltratta (a Taddeo il gobbo, nei panni di Tonio lo scemo, capita di subire sulla scena quanto vissuto poco prima, davvero); e la frase che lei aveva pronunciato a Silvio prima di separarsi, “A stanotte e per sempre tua sarò!”, la ripete identica ad Arlecchino. Alquanto singolare, perciò, che in un organismo drammaturgico così artefatto il Prologo a sipario chiuso, affidato a Tonio in veste di Taddeo, assunto a manifesto del verismo in musica, punti a negare qualsiasi artificiosità, calcando tanto la mano sullo studio dal vero che *Pagliacci* pretendono di essere (“l’autore ha cercato pingervi uno squarcio di vita”), sulla concretezza dei sentimenti che vi

conspicuous array of quotations ranging from Beethoven to Mendelssohn to Chabrier, and an echo of Verdi’s *Otello* in “Ridi, pagliaccio”.

When he first met *Tosca* in 1889, Giacomo Puccini was just the author of two quite unimportant titles, *Le Villi* and *Edgar*. He saw a performance of Victorien Sardou’s drama in Milan: it was in French, and starred Sarah Bernhardt, for whom the drama had been written a couple of years earlier. Although he didn’t understand a single word, he appreciated the play’s tight plot and vehement theatricality. He had already discussed the subject of *Tosca* with Ferdinando Fontana, his trusted librettist, who wanted to go back and work with him on a new opera: Puccini was quite pleased with the idea, since he was always looking for new subjects, especially if they had their own dramatic quality. However, after two years of considerations, sketches and projects, *Tosca*



si raffigurano (“vedrete amar sì come s’amano gli esseri umani, [...] poiché siamo uomini di carne d’ossa”). E questa cornice programmatica all’opera, aggiunta all’ultimo momento per potenziare la parte del baritono, trova il suo complemento simmetrico nell’ultima, fulminante battuta di Tonio, “la commedia è finita!”: è come la voce dell’autore che spunta fuori dalla finzione melodrammatica, e dalla finzione nella finzione della commedia di maschere, per rivolgersi direttamente a noi, allo stesso modo con cui ci aveva guardato negli occhi il Prologo – ed è sensato che sia lo stesso cantante a pronunciarla, non Canio, a cui invece risulta affidata nei libretti stampati successivamente alla *première*. E riguardo ai travestimenti, parecchi ne indossa la musica: gli studiosi vi hanno individuato un copioso armamentario citazionistico che va da Beethoven a Mendelssohn, a Chabrier, fino a una scheggia melodica dell’*Otello* verdiano sulle parole “Ridi, pagliaccio”.

Al primo incontro con *Tosca*, nel 1889, Giacomo Puccini è ancora soltanto l’autore di due titoli che non hanno lasciato il segno, *Le Villi* ed *Edgar*. A Milano vede il dramma di Victorien Sardou recitato in francese dall’attrice per cui è stato scritto un paio di anni prima, Sarah Bernhardt. Non ne capisce una parola, ma ne apprezza l’intreccio serrato, la veemente teatralità. Di *Tosca* gli ha già parlato Ferdinando Fontana, suo librettista di fiducia che vorrebbe di nuovo lavorare su un’opera con lui: idea che entusiasma Puccini, sempre alla ricerca di nuovi soggetti e interessato soprattutto a quelli che già dimostrano di possedere vitalità scenica. Tuttavia, dopo un paio di anni di riflessioni, schizzi e progetti, *Tosca* viene accantonata per lasciare spazio alla tortuosa gestazione di *Manon Lescaut*, data al Teatro Regio di Torino nel 1893, e della *Bohème* (Torino 1896), per la quale il compositore comincia a valersi del tandem di librettisti formato da Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, letterato tra i più illustri del tempo l’uno e drammaturgo di grande raffinatezza l’altro. Ai due, che l’editore Giulio Ricordi gli ha messo accanto intuendo, a ragione, che possano essere i collaboratori giusti per lui, viene affidata anche *Tosca*, che il musicista lucchese torna a vagheggiare dopo *Bohème*. In realtà un libretto su *Tosca* esisteva già, elaborato al momento della prima infatuazione di Puccini da Illica, allora *protégé* di Boito alle prime armi, che Ricordi aveva preferito all’ampoloso Fontana. In seguito, quel libretto era stato ceduto ad Alberto Franchetti, che perciò aveva rinunciato a musicare *Andrea Chénier*, pure di Illica, finito nelle mani di

was set aside to tackle the troubled gestation of *Manon Lescaut*, which premièred at the Teatro Regio in Turin in 1893, and then *Bohème* (Turin, 1896), which marked the beginning of the composer’s collaboration with a tandem of librettists: Luigi Illica, a widely appreciated man of letters, and Giuseppe Giacosa, a highly refined and sensitive playwright. The two librettists had been suggested by publisher Giulio Ricordi, who had correctly perceived that they could best suit Puccini’s talent. They were asked to work on *Tosca*, which Puccini had started reconsidering after *Bohème*. Actually, a libretto for *Tosca* had existed since the time of Puccini’s first infatuation with the subject: Illica himself, then an inexperienced protégé of Arrigo Boito, had been asked to work on it by publisher Ricordi, who had chosen him over verbose Fontana. The libretto had then been assigned to composer Alberto Franchetti, who withdrew from working on Illica’s *Andrea Chénier*, which in turn ended up in the hands of Umberto Giordano. While Illica and Franchetti were in Paris to negotiate final terms for the adaptation of Sardou’s play, Verdi was working at the Opera Theatre on his *Otello*. He happened to have a look at the libretto, and especially appreciated and praised the tenor’s romanza in the third act, a powerful adieu to life in the form of a hymn that Puccini later scrapped out as overly emphatic. In the end, Franchetti surrendered the project, either for personal reasons or because he was induced to do so by Ricordi, who wanted to recommission Puccini, a more talented and now famous composer. This was how the original libretto returned in the hands of the composer who had first conceived it. Giacosa’s collaboration was also requested, even though the fiery colours of Sardou’s drama did not befit his delicate disposition. In addition, Giacosa was not exactly satisfied with the overall dramatic structure, and did not agree with Illica about closing the first act and opening the second with Scarpia’s monologues. Illica, however, got his way, and Puccini obtained a most powerful effect from the *Te Deum* at the end of the act, portraying the priggish, cruel, and corrupt power of Popish Rome in the parallel surges of the baritone’s erotic excitement and the sacred song’s mystical exaltation, boosted by the smell of incense, the intensity of popular devotion and a muscular orchestral ending. All things considered, Giacosa



Umberto Giordano. E una volta che Illica si trovava a Parigi con Franchetti per ottenere da Sardou il benessere definitivo al libretto, Verdi, all’Opéra per preparare *Otello*, aveva avuto occasione di dargli un’occhiata e lodarlo, specie l’aria del tenore al terzo atto, un maschio addio alla vita in forma di inno poi soppresso da Puccini perché ritenuto troppo enfatico. Dopo era accaduto che Franchetti aveva abbandonato l’impresa, forse per ragioni sue, forse indotto da Ricordi che voleva restituire *Tosca* a Puccini, ormai celebre e di ben altro talento.

Così il libretto originario, tornato a colui per il quale era stato pensato, viene sottoposto anche al trattamento di Giacosa, sebbene le tinte sanguigne del dramma di Sardou poco si confacciano alla sua sensibilità delicata. Per giunta, lui non è neppure troppo soddisfatto dell’impianto drammaturgico generale e non concorda con Illica, che comunque la spunta, di concludere il primo atto e aprire il secondo con monologhi di Scarpia. Non immagina, evidentemente, l’effetto potente che dal *Te Deum* a fine del prim’atto otterrà Puccini effigiando il potere bigotto, crudele, corrotto della Roma papalina tramite l’eccitazione erotica del baritono che, tra incensi e devozione popolare, sorretto da un’orchestra enfia, monta in parallelo all’esaltazione mistica del canto sacro d’intorno. A conti fatti, il risultato ottenuto da Giacosa e Illica è formidabile per stringatezza, densità e suspense, niente a che vedere con la prolissità del testo di Sardou: l’intreccio da giallo politico imperniato sui tre personaggi principali (soprano-tenore-baritono della tradizione melodrammatica) si snoda spedito nel giro di circa sedici ore, dall’*Angelus* di mezzogiorno fino alla fucilazione di Cavaradossi fissata alle quattro del mattino seguente, attraverso l’evasione di un prigioniero dalle carceri pontificie, la tortura di Cavaradossi eseguita dagli aguzzini di Scarpia, il tentativo di violenza sessuale compiuto da costui ai danni di Tosca, l’omicidio del mancato stupratore da parte della donna, la summenzionata fucilazione e il suicidio di Tosca – che Puccini avrebbe desiderato evitare, ma che Sardou non consentì fosse eliminato.

La composizione della partitura procede dal gennaio 1898 al settembre dell’anno successivo. Al termine, Ricordi non è soddisfatto appieno: il terzo atto gli pare frammentario, poco grandiosa la resa della morte dei due amanti, e gli spiace che sia stato tagliato il cosiddetto “inno latino” (di cui resta un lacerto nel “Trionfal”), chiusa eroica del duetto tra Tosca e Cavaradossi, nel quale i due amanti giuravano che, anche fuori da Roma, si

and Illica have obtained a prodigious result as far as conciseness, density and suspense. Nothing to do with the lengthy verbosity of Sardou’s text: the political crime plot based on the traditional melodramatic triad (soprano-tenor-baritone) takes up only about sixteen hours, from the *Angelus* at noon to the execution of Cavaradossi at four o’clock in the following morning, through a prisoner’s getaway from the Pope’s jail, the torture of Cavaradossi by the henchmen led by Scarpia, his attempted rape on Tosca, her murder of the would-be rapist, the aforesaid execution and Tosca’s suicide, which Puccini would have gladly avoided, but which Sardou did not consent to scrap.

The score took from January 1898 to September 1899 to complete. At the end, Ricordi was not fully satisfied: he thought the third act was fragmentary, and that the rendering of the lovers’ death was not impressive enough. He was also not happy with the suppression of the so-called “Latin hymn”, a heroic closing of the Tosca-Cavaradossi duet where the two lovers swore they would always recognize themselves in the ideal spirit of Ancient Rome (a fragment of the hymn survives in “Trionfal”). The première was conducted by Leopoldo Mugnone before Queen Margherita at the Teatro Costanzi in Rome on 14 January 1900. Though the début was not quite a triumph, the opera immediately began to circulate.

At first sight, *Tosca* looks like a historical drama, since History provides a frame for the fictional plot. The setting is XIX-century Rome, shocked by the Bonaparte cyclone, whose troops had deposed Pope Pius VI two years earlier. The Pope had been exiled to France, where he then died, and a Roman Republic established (one of its consuls, surgeon Liborio Angelucci, inspired the character of Angelotti). At the time of the opera, the Pope’s rule had been restored for a few months, and a new pope was reigning over the City, Pius VII. On the day of June when the opera takes place, the unfounded news that the Austrians have defeated Napoleon at Marengo reaches Rome. Celebrations in honour of Bonaparte’s defeat are organised by Maria Carolina of Habsburg, Queen of Naples, then visiting Rome, at the Palazzo Farnese, the very same building where Baron Scarpia, Chief of the papal police, has his apartments. Renowned singer Floria Tosca is to sing at the Queen’s gala



(in Sardou's play, her talents had been discovered by composer Paisiello). In Act II, music from the Queen's gala reaches the apartment of Scarpia, whose examination of Cavaradossi is at a dead end. In a fit of anger, he closes the window and curtly shuts the music out. Scarpia, Tosca and the Jacobin painter Cavaradossi are literary creations. But the setting for their actions is real, and every single detail in the description of the environment is photographic: the church of Sant'Andrea della Valle, the hall on the second floor of the Palazzo Farnese, the platform of Castel Sant'Angelo overlooking the dome of Saint Peter's basilica. Puccini went the extra mile to add some refined naturalistic touches well beyond the need for objectivity: for example, the *cantus firmus* in the *Te Deum* is the exact quotation of what was in use in Roman liturgy; the musical portrait of sunrise, where a set of bells of different intonations

sarebbero sempre riconosciuti nell'idealità dell'antico spirito latino. La *première*, diretta da Leopoldo Mugnone, presente la regina Margherita, si tiene il 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma. Dall'esito contrastato della serata l'opera si riprende subito, cominciando a circolare ovunque. In superficie *Tosca* si presenta come un dramma storico, ma nel senso che la Storia incornicia una vicenda di finzione. È ambientata nella Roma dell'anno 1800 scossa dal ciclone Bonaparte, le cui truppe due anni prima avevano deposto papa Pio VI, morto poi esule in Francia, per sostituirlo con la Repubblica (uno dei consoli era stato il chirurgo Liborio Angelucci, adombrato nell'Angelotti dell'opera); da qualche mese il governo pontificio è stato restaurato e un nuovo papa regna sull'Urbe, Pio VII. Nel giorno di giugno in cui l'opera si svolge, ai romani giunge la notizia – infondata, e nel secondo atto rettificata – che l'esercito austriaco ha sconfitto Napoleone a Marengo. Pertanto la regina di Napoli Maria Carolina

d'Asburgo, ospite in città, fa approntare dei festeggiamenti a Palazzo Farnese, lo stesso edificio dove risiede il barone Scarpia, capo della polizia pontificia. Alla serata di gala della regina partecipa Floria Tosca, cantante di gran reputazione che il dramma di Sardou dice essere stata scoperta da Paisiello. La musica che vi si esegue è quella che nel secondo atto perviene agli appartamenti di Scarpia e che lui, in preda all'ira poiché il suo interrogatorio a Cavaradossi non porta a nulla, tacita di colpo chiudendo bruscamente la finestra. Scarpia, Tosca e il pittore giacobino Cavaradossi sono creazioni letterarie. Verità è quel che si muove loro attorno, e fotografica deve essere la definizione scenica degli ambienti entro cui agiscono: la chiesa di Sant'Andrea della Valle, la sala al secondo piano di Palazzo Farnese, la piattaforma di Castel Sant'Angelo con veduta del Cupolone. Finezze che vanno al di là di un desiderio trito di oggettività sono alcuni tocchi naturalistici ricercati da Puccini: per esempio l'esatta citazione del *cantus firmus* del *Te Deum* in uso nella liturgia romana, la pittura sonora dell'alba ottenuta anche tramite l'impiego di un set di campane di varia intonazione (compreso il mi grave del campanone di San Pietro) che suonano il mattutino collocate a distanze diverse e lo stornello romanesco del pastorello in lontananza, opera del poeta Gigi Zanazzo, a sua volta introdotto dallo scampanio degli armenti. L'inclusione dell'elemento comico rappresentato dal Sacrestano, ridicolo e gretto al pari di un don Abbondio o di tanti personaggi incarnati al cinema da Alberto Sordi, segue il solco verdiano di effigiare la vita nella sua complessità di alto e basso, di riso e tragedia. Egli si presenta in scena al tempo di un Allegretto grazioso e il suo canto è punteggiato, prescrive la partitura, da un "tic nervoso seguito da un rapido movimento del collo e delle spalle". Di stampo verista sono inoltre certe tinte grandguignolesche, come l'accoltellamento di Scarpia, satiro efferato e sadico che dichiara quanto per lui abbia "più forte sapore la conquista violenta", Cavaradossi insanguinato condotto fuori dalla camera di tortura, il colpo di scena costituito dalla sua morte – uno degli episodi più avvincenti del teatro pucciniano –, e l'istrionica fine della protagonista. Al verismo operistico *Tosca* si accosta per la concitazione del canto, il declamato, gli scarti repentini di registro, la prossimità all'urlo e al parlato (ma l'"avanti a lui tremava tutta Roma" pronunciato dal soprano a sigillo del secondo atto non dovrebbe essere detto, come succede per tradizione, bensì intonato); ciò che

(including the low-pitched E of Saint Peters' big bell) toll for matins from various distant places, or the shepherd boy's song in the Romanesco dialect, by poet Gigi Zanazzo, also introduced by the sound of sheep's bells. The comic element introduced with the Sacristan, as hapless and clumsy as Manzoni's Don Abbondio or as many of Alberto Sordi's characters, follows Verdi's use of portraying life in its complexity: high and low, in laughter and in tragedy. He is introduced by an "allegretto grazioso" theme, and his skipping, stuttering song corresponds to the composer's note on the score: "nervous tic – a rapid movement of the neck and shoulders". More Verismo traits can be found in some grand-guignol scenes: the stabbing of Scarpia, a ruthless, sadistic satyr to whom "the violent conquest has stronger relish than the soft surrender"; Cavaradossi, spattered in blood, leaving the torture chamber; the twist of his death – one of the most fascinating episodes in Puccini's theatre – and the protagonist's dramatic end. *Tosca* complies with musical Verismo in its excited, declamatory singing style, its continuous change of register, its use of screaming and of spoken parts (even though the soprano's closing line in the second act, "Avanti a lui tremava tutta Roma", should be sung instead of spoken as it usually is); in the words of Leonardo Pinzauti, "a more vigorous, rougher melody" and a singing style that "is occasionally more inclined to violent, immediate effects than to patient poetic decantation". And yet, *Tosca* is not lacking in poetry, even though the urgent, frantic sequence of events is more inclined towards action (so much so that Puccini considered scrapping "Vissi d'arte", an introspective speculation that briefly interrupts the past-paced course of events. In the end he decided to keep the aria, since he realized that it was a necessary test for the soprano's ability). Also, while the score develops in an uninterrupted symphonic flow skilfully marked by the recurring leitmotifs, the music tends to become the detailed illustration of meticulously organised pantomimes, as in the scene following Scarpia's death, or during the execution of Cavaradossi, anxiously commented by Tosca's aside. Poetic inspiration especially surfaces in the soprano-tenor duets in the Second and Third Acts, where the couple sing of their joy to come, fantasising on the promise of voluptuous future

prospects (“our little house is waiting for us, hidden in the grove” and “together we shall fade away beyond the sphere of earth”). Or in “Lucevan le stelle”, Cavaradossi’s adieu to life, whose instrumental introduction by four cellos and a clarinet foreshadows the aria’s nostalgic erotic excitement (it is the mature eroticism of *Tosca*’s lovers, no longer as naive as the protagonists of *Manon* or *Bohème*, but rather well-versed in the things of the world). The towering character in the opera, though, is the hypocritical, perverse and two-faced Scarpia. He tyrannizes Rome with his mellifluous ways, which hide an insatiable greed for women and blood. He meets his match in *Tosca*, though. He does not win her, as he has won others, but manages to crush her, even if he is already dead. The musical trait with which Puccini portrays him is a sequence of three chords (B flat - A flat - E) in a tritone, the so-called *diabolus in musica*: they are found at the beginning of the opera, where they sketch the portrait of a cruel pagan idol overseeing the whole story, and are then relentlessly repeated. After all, the final triumph of Scarpia’s demonic nature comes with *Tosca*’s last line, when she rails at him once more before surrendering into God’s arms.

Leonardo Pinzauti, nel suo studio su Puccini, ha descritto come una “melodiosità più sanguigna e più ruvida” e un canto “a momenti più incline agli effetti più violenti e immediati che non alla paziente decantazione poetica”. Eppure, in *Tosca* non manca affatto la poesia, benché il susseguirsi incalzante e affannoso degli eventi viri maggiormente all’azione – tanto che Puccini avrebbe voluto tagliare il “Vissi d’arte”, ripiegamento introspettivo di *Tosca* che sospende per un po’ il corso degli eventi, ma desistette poiché pagina fondamentale per consentire al soprano di dar prova di sé – e la musica talvolta, srotolando una trama sinfonica ininterrotta dove si annidano i motivi conduttori, tenda a farsi tesa illustrazione di pantomime minuziosamente regolate, come quanto segue la morte di Scarpia e durante la fucilazione di Cavaradossi, ansiosamente commentata da *Tosca* a parte. L’afflato poetico compare specialmente nei duetti tra soprano e tenore del secondo e terzo atto, protési alla promessa di una gioia a venire, al vagheggiamento, inappagato, della voluttà (“la nostra casetta che tutta ascosa nel verde ci aspetta” e, da ultimo, “congiunti alle celesti sfere dileguerem”). Si sente pure nel “Lucevan le stelle”, commiato di Cavaradossi dalla vita impregnato di nostalgici fremiti erotici (dell’erotismo maturo dei due protagonisti, non giovinetti come in *Manon* e *Bohème*, bensì adusi alle cose del mondo) che si presagiscono nel preambolo al canto affidato a un quartetto di violoncelli e al clarinetto. Tuttavia chi giganteggia nell’opera, baciapile ipocrita e perverso, è Scarpia. Tiranneggia Roma con le sue maniere melliflue che celano l’ingordigia insaziabile di femmine e di sangue. In *Tosca* trova pane per i suoi denti. Non l’espugna, come gli è riuscito con le altre, ma la sopraffà comunque, da morto addirittura. La cifra musicale con cui Puccini lo ritrae è una serie di tre accordi, si bemolle – la bemolle – mi, compresi entro un tritono, il cosiddetto *diabolus in musica*, posti a incipit dell’opera come fossero la raffigurazione di un crudele idolo pagano che vigila sull’intera vicenda, e parecchie volte si ripresentano implacabili. D’altronde, del demonio Scarpia segna il trionfo proprio l’ultima battuta di *Tosca*, che contro di lui inveisce prima di gettarsi fra le braccia di Dio.

Dall’orlo fino al cuore del Novecento

conversazione con Cristina Mazzavillani Muti

a cura di Susanna Venturi

Ancora una Trilogia d’autunno. Ancora una volta sullo stesso palcoscenico tre opere che si susseguono una sera dopo l’altra, tre diversi titoli che prendono forma entro una stessa scatola scenica capace di trasformarsi per ognuna in un inconfondibile universo espressivo. Una sfida che Cristina Mazzavillani Muti ha lanciato la prima volta nel 2012: allora era Verdi, la “trilogia popolare” (*Traviata*, *Trovatore* e *Rigoletto*), ed ha ripercorso l’anno dopo, ancora con Verdi, lavorando alle sue opere “shakespeariane” (*Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*), per poi passare, nel 2015, a *Bohème*, l’opera di Puccini ma anche una sua inedita “rilettura” in versione musical. Ora Cristina Muti torna a misurarsi con questo particolare e complesso meccanismo produttivo, per indagare un’altra straordinaria stagione del repertorio operistico italiano. Per affondare le mani nelle atmosfere di quell’ultimo scorcio di Ottocento, in cui il tramonto di un’epoca si fonde con l’alba di nuovi tempi, e il melodramma italiano che sembra aver perso vigore ritrova invece nuova linfa nel coacervo di idee e linguaggi e sperimentazioni che irresistibilmente preludono e conducono alla modernità. Nel 1890 la fulminante immediatezza espressiva di *Cavalleria rusticana* conquista i teatri imponendo il verbo “verista” in musica e, due anni dopo, Leoncavallo trasfigura un vecchio fatto di cronaca nelle tinte fosche di una passionalità senza scampo: la “parola scenica” esplode caricandosi di una tradizione lunga secoli e dandogli nuova luce. Quella luce che splende appieno nell’eroismo tragico di *Tosca*, nella forza drammaturgica e nella raffinatezza della partitura con cui Puccini inaugura il nuovo secolo. Dopo tanto Verdi, l’approdo ai nuovi sviluppi dell’opera italiana, e a quella stagione talvolta incompresa e sottovalutata che è il Verismo, mi sembrava inevitabile. Cosa scegliere dunque? Intanto *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, opere che tradizionalmente vengono affiancate in un’unica serata, ma che invece, inseguendo un antico sogno, ho voluto affrontare proprio per poterle separare, perché messe insieme si impoveriscono a vicenda... sono simili eppure tanto diverse: *Cavalleria* infallibile ma profondamente legata alla sua epoca,

From the brink to the heart of the XX century

A conversation with Cristina Mazzavillani Muti

One more “Autumn Trilogy”. Once again, three operas on the same stage on three consecutive nights. Three titles are created in the same stage environment, which can be suitably adapted into the unmistakable expressive universe of each single opera. Cristina Mazzavillani Muti raised this challenge for the first time with Verdi’s “popular trilogy” (*Traviata*, *Trovatore* and *Rigoletto*) in 2012. A similar project was reiterated the following year, once again with Verdi and his “Shakespearian” operas (*Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*), and again in 2015, with Puccini’s *Bohème* and its unprecedented “re-reading” in the form of a musical. And now, once more, Cristina Muti tackles this complex and peculiar production mechanism to work on another extraordinary season of the Italian opera repertoire. This time she dives deep into the atmosphere of the last decade of the XIX century, when the sunset of an era fostered the dawn of a new one. At this time, the Italian opera, which seemed to have lost its strength by then, found new lymph in the wealth of ideas, styles and experimentations that irresistibly led to modernity. In 1890, the dazzling expressive urge of *Cavalleria rusticana* conquered theatres imposing the “Verismo” rule in music. Two years later, when Leoncavallo made an old piece of crime news into a bleak drama of relentless passion, the “dramatic quality” of Italian opera emerged in all its power, giving new vigour to its century-long tradition. This vigour is fully displayed in the tragic heroism of *Tosca*, the dramaturgically powerful and highly refined score with which Puccini inaugurated the new century.

After all my work on Verdi, the subsequent developments in Italian opera and the frequently



Pagliacci rivoluzionaria e proiettata nel futuro, sia per la struttura sia per l'assoluta perfezione con cui parola e musica si compenetrano – non è un caso che Leoncavallo letterato e musicista sia autore del libretto come della partitura. *Tosca* poi era inevitabile, debutta nei primi giorni del 1900 ed è il simbolo stesso del nuovo secolo, dove Puccini proietta l'immediatezza e il gesto fulmineo già illuminati da Mascagni e Leoncavallo: tutte e tre le vicende si svolgono nell'arco di una giornata, e in tutte e tre l'onda emozionale non si interrompe mai, lungo una tensione che conduce inevitabilmente al grido, alla lacerazione del grido. Ed è questo, credo, il segreto della straordinaria efficacia espressiva del verismo.

Ma quel grumo di senso, che nel decennio di fine Ottocento prende forma e si condensa per poi precipitare “dall'orlo fino al cuore del Novecento”, arriva a noi, continua a parlarci. Così che quelle opere che potrebbero apparire “intoccabili”, depositarie di una immutabile tradizione interpretativa, possono invece trasfigurarsi attraverso nuovi codici espressivi e rigenerarsi nella freschezza di giovani emozioni, come quelle che animano i *remix* affidati a giovanissime “energie creative”.

Lo sguardo dei più giovani, privo di pregiudizi e falsi pudori e luoghi comuni, puntato sull'opera non può che rivelare prospettive sorprendenti e metterne in luce l'attualità velata dal tempo e dall'abitudine. Insomma, se guardata con occhi nuovi, l'opera è il luogo dove tutto può accadere: l'inspiegabile, il fantastico, il tragico, l'appassionato, il mistero... Allora, perché non chiamare a misurarsi con questi titoli gli stessi giovanissimi – dagli 8 ai 18 anni – che pochi mesi fa erano sfilati proprio su questo palcoscenico, ognuno con i propri sogni e il proprio linguaggio artistico? Perché non chieder loro di ascoltare *Cavalleria rusticana* o *Pagliacci*, di immergersi e lasciarsi emozionare da queste storie, per poi restituirle con la massima libertà esprimendo se stessi, attraverso il canto, la recitazione, l'hip hop, la batteria o il pianoforte, la danza o i pattini a rotelle...? Così, ciascuno alla propria maniera ha trasformato la curiosità in passione, ha ritrovato qualcosa di sé in quelle antiche vicende e si è ritagliato un ruolo in una sorta di affresco che altro non è che un'opera tutta nuova, un “remix” appunto.

Per lei non è certo la prima volta, ma cosa significa per un regista mettere in scena contemporaneamente tre diverse

underestimated or disregarded season of “Verismo” seemed to me an inevitable choice. What should I pick then? *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci* were an obvious option: they are traditionally staged as a double bill, but I decided to follow an old dream of mine and separated them... I think that they deplete each other in their co-existence... These two operas are similar and yet so different: *Cavalleria* is a sure hit, but it is deeply tied to its period, while *Pagliacci* is revolutionary and projected into the future, both for its structure and for the utmost perfection with which words and music are matched: it is no coincidence that Leoncavallo, who was himself a literate man as well as a musician, is the author of both the score and the libretto. *Tosca* was also inevitable, since its début in the early 1900 makes it the very symbol of the new century, where Puccini pursues and projects the immediacy and fast action inherited from Mascagni and Leoncavallo: the stories of these three operas all take place in the span of just one day, and display an uninterrupted emotional wave, a tension that inevitably leads to screaming and truly piercing cries. This, I believe, is the secret of the extraordinary expressive efficacy of “Verismo”.

But the “clot of meanings” that thickens in the last decade of the xix century to precipitate “from the brink to the heart of the xx century”, still speaks to us. And thus, the operas that might seem the untouchable repository of an immutable interpretative tradition are transfigured through new expressive codes, and regenerated by fresh, original emotions. This is what happens in the “remixes” you entrusted to the creative energy of your young artists...

The unbiased, unprudish attitude of the young, free from clichés and prejudice, can look at opera from completely new, amazing perspectives, highlighting its timeless relevance beyond the patina of time and habit. In short, if you look at it through new eyes, opera becomes a place where everything can happen, no matter how inexplicable, fantastic, tragic, passionate, or mysterious... So why not ask the very young – aged 8 to 18 – to tackle this subject? The very same young artists who walked down this stage just a few months ago, with all their dreams and their artistic languages... Why not ask them to listen to *Cavalleria rusticana* or *Pagliacci*, dive in these stories, be moved and excited by them,



and then restore them in a total freedom of expression, through song, acting, drum or piano playing, hip hop dance or in-line skates? And so, each one of them has turned his or her own curiosity into passion. They have found a piece of their own selves in those age-old stories, and have taken part in a new fresco or “remix”, which has become a completely new opera.

Even though this is not a début for you, how does it feel for a director to stage three different operas simultaneously? What is it like to conceive and create them all within a single large operation? First of all you need to be aware of the potential and capability of the venue, and of the budget, of course. With these aspects in mind, working on three operas at one and the same time requires that you capture the very essence of each one of them, the indispensable trait that defines their individuality, which then must be fitted within

opere, pensarle e progettarle come in un unico ampio gesto? Oltre a tener conto, naturalmente, di quelle che sono le potenzialità del teatro in cui ci si muove e, inutile nascondere, del budget che si ha a disposizione, lavorare nello stesso tempo a tre opere significa individuare l’essenza di ognuna di esse, quel nocciolo indispensabile a definirne l’identità, per poi calarlo in quei tratti “logistici” che le accomunano. La Pasqua con la chiesa e la processione di resurrezione per *Cavalleria*, il circo e la festa di mezz’agosto per *Pagliacci*, la chiesa di nuovo e il Te Deum per *Tosca*... e ci si deve affacciare al cielo della Sicilia, a quello della Calabria, così come a quello di Roma, dagli spalti di Castel Sant’Angelo... Insomma, per tutte e tre le opere erano necessari un piano sopraelevato e una gradinata! Può sembrare riduttivo, ma è anche in queste semplici questioni pratiche che si annida la magia del teatro: poi ci sono le scelte interpretative e le idee portanti, i dettagli e le sfumature.

È inevitabile dunque che il progetto sia unitario, che le tre opere nascano in un certo senso come un’unica grande opera, tre diversi quadri disposti a comporre una sorta di “politico” musicale. Ma, oltre al comune impianto scenico, quali sono i fili conduttori che le attraversano, pur nell’inconfondibile specificità di ciascuna?

Si tratta di tre opere che insieme formano un universo composito. Intanto i luoghi in cui le azioni, rapidissime, si consumano, e l’elemento sacro che li accomuna: come si è detto, la chiesa barocca che fa da sfondo alla festa pasquale in *Cavalleria*, e la chiesa romana di Sant’Andrea della Valle per il primo atto di *Tosca*, ma anche la pedana circolare del circo ove, in *Pagliacci* si consuma la tragedia, anch’essa a suo modo un “altare”, un luogo sacro in cui far sfilare l’umanità più dolente, dove si smarrisce il confine tra verità e finzione. Poi il rito liturgico: non c’è *Tosca* senza *Te Deum*, il canto di ringraziamento attorno cui si raccoglie il popolo e sul quale Scarpia pregusta le proprie nefandezze; e la processione di una Pasqua che in *Cavalleria* non è di resurrezione, ma diviene una Pasqua di morte, rito condiviso e collettivo, come la festa di mezz’agosto che in *Pagliacci* richiama tutti al circo, spettatori inconsapevoli di un tradimento e di un delitto che dalla finzione sfocia nella realtà. Ecco, ciò che veramente mette in relazione le tre vicende e le congiunge in un unico orizzonte è il “popolo”: quello che accorre alla messa di Pasqua e che poi si ferma ai tavoli di un’osteria, quello che intona il *Te Deum* all’ombra dei palazzi del potere e che nel giorno di festa si accalca per assistere allo spettacolo del circo... fino a quello che siede in sala, il pubblico, a propria volta testimone del rito che si consuma sul palcoscenico.

Ancora, uno dei tratti che accomuna le tre opere scelte, che ne determina la tinta drammatica è, il sangue: tortura e morte, omicidio e suicidio. E in particolare il femminicidio con cui si conclude tragicamente *Pagliacci* sembra riportarci dalla antica cronaca che ispirò Leoncavallo a quelle dell’attualità. Il femminicidio supera l’attualità, c’è sempre stato. Anche perché per uccidere una donna non c’è bisogno di ammazzarla. Ci sono tanti modi per farlo, e le donne che attraversano queste opere sono in qualche modo tutte morte: non solo *Tosca*, che abbraccia la morte come unica via di fuga, o Nedda pugnalata con violenza, in un lago di sangue. Anche Santuzza è morta, fin dall’inizio, sedotta e tradita e destinata alla solitudine più

the common, shared “logistics”. Easter Sunday, the church and the resurrection procession for *Cavalleria*; the circus and the mid-August Feast of the Assumption for *Pagliacci*; the church again, and the “Te Deum” for *Tosca*... And in the background, the blue skies of Sicily and Calabria, and those of Rome, seen from the top of the Castel Sant’Angelo... All these three operas require a raised platform and a flight of stairs! I’m not minimizing: the magic of the theatre lies hidden in these simple, practical issues, as well as in the decisions concerning interpretation, the choice of approach, the details and the nuances.

And thus the project must be one and global; the three operas must be created as a single, great opera, a sort of musical “polyptych” in three different panels. But, apart from a shared stage arrangement, what are the common threads that connect the three operas while preserving their individual, unmistakable peculiarities?

These three operas form a composite universe. Think of the locations where the actions take place, all within a very short time span, and with a common sacred element. I have already mentioned the baroque church in the background of *Cavalleria* and the church of Sant’Andrea della Valle in Rome in the first act of *Tosca*, but also the circus ring where tragedy strikes in *Pagliacci* is a sort of “altar”, a sacred place where painful human emotions are displayed, and where the boundary between fact and fiction gets blurred. And then the liturgy: there is no *Tosca* without the “Te Deum” sung in thanksgiving by the gathered community while Scarpia anticipates his hideous plan. In *Cavalleria*, the procession does not only celebrate the resurrection, but becomes a shared, collective rite for an Easter of death. Similarly, in *Pagliacci*, the mid-August feast serves as another collective rite, and the assembled community unwittingly witnesses a story of unfaithfulness and murder where fiction turns to fact. Now, the real connection between the events in the three operas, the true link that relates them to one single horizon, is the “community of people”: either gathering for Easter Mass and then stopping for a drink at the local tavern, or singing the “Te Deum” in the shadow of the halls of power, or swarming to the circus grounds on a feast day... or even the people in the theatre hall, who, in their turn, are witnesses to the rite celebrated on the stage.



Also, another common feature in these three operas is blood, which determines their dramatic quality: torture, death, murder and suicide. In particular, the tragic closing of *Pagliacci* stages feminicide, which somehow brings us back to the present from the old crime news that inspired *Leoncavallo*.

Feminicide transcends time: it has always existed. In addition, in order to kill a woman, murder is unnecessary. There are so many ways to kill a woman, and the women in these operas are somehow all dead: not just Tosca, who embraces death as her only escape, or Nedda, violently stabbed and dying in a pool of blood. Santuzza is also dead, right from the beginning: she has been seduced and abandoned, and is bound for loneliness and depression; Mother Lucia is also dead, broken by the pain for her son's death; and Lola, whose only sin was passionate love, is as good as dead because she does not realize that

assoluta; lo è mamma Lucia spezzata dal dolore per la morte del figlio; e lo è Lola che neppure si rende conto di ciò che ha fatto, in fondo il suo peccato non è altro che aver amato... sì, per uccidere una donna non c'è bisogno di ammazzarla.

Un altro elemento di dialogo tra le tre opere è certamente l'utilizzo in scena di quelle tecnologie che da fin dalle prime prove sempre hanno caratterizzato il suo lavoro registico. Come sempre, elemento di dialogo e al tempo stesso strumento prezioso nella definizione di ambienti e di specifici tratti interpretativi. Così, in *Cavalleria* le proiezioni disegnano lo spazio racchiuso tra la chiesa e l'osteria, esaltando quel codice d'onore che nella ritualità della sfida conduce ineluttabilmente alla morte, alla solitudine, alla disperazione; mentre in *Tosca* le immagini virtuali vibrano al trascolorare delle luci, in chiaroscuri da cui emerge la passione politica, ancor più che quella amorosa – perché è dalla rivolta, dall'amor di patria che

tutto muove. In *Pagliacci*, invece, il circo si trasfigura in un set cinematografico, in bianco e nero, in cui le luci inseguono i personaggi svelandone i sentimenti, perché se non esiste rito più rito del circo, è anche vero che il cinema è il grande rito collettivo di quella modernità che si inaugura nel passaggio tra Otto e Novecento, proprio negli stessi anni in cui queste opere si impongono al pubblico.

Al di là dell'impianto visivo, c'è il lavoro con gli interpreti, con i cantanti, coloro che danno voce e gesti e fisicità ai personaggi: cos'è che guida il suo rapporto con loro, nella ricerca di una verità scenica e interpretativa?

Credo che per ottenere qualcosa che abbia a che vedere con la verità sia necessario cercare di “tirar fuori” il meglio da ciascuno: non si tratta di comandare ma di riconoscere i semi che si hanno a disposizione, di metterli assieme e di aiutarli a fiorire. “Fammi capire chi sei”, “fammi rubare il meglio che hai”: è questo che chiedo agli interpreti, che devono sentirsi liberi di esprimere se stessi e, soprattutto nel caso dei più giovani, di ascoltare quel qualcosa di sacro che vibra dentro di loro e che li ha portati a scegliere questo mestiere, e che nessuno ha il diritto di violare o confondere. Aiutare ognuno a sviluppare la propria identità, questo credo si debba fare. E lavorare tutti insieme, per raggiungere lo stesso scopo, senza tradire la verità che ognuno porta con sé. È in questo senso che mi sento regista; e un po' psicologa anche.

she played a crucial role in the tragedy... Oh, yes: in order to kill a woman, murder is unnecessary...

Another common element in your three stagings is the use of technology, which has always characterized your work as a director.

As always, technology serves as a common element and also as a precious tool in the definition of the environments and the specific interpretative approaches. Thus, the video projections in *Cavalleria* outline the space enclosed between the church and the inn, exalting the code of honour that, in the ritual of the public challenge, inevitably leads to death, loneliness and despair. In *Tosca*, virtual images vibrate with the fading of lights, while contrasting shades serve as a background for political passion, since the driving force of the story lies in rebellion and patriotism rather than love. In *Pagliacci*, however, the circus becomes a black-and-white film set where the lights follow the characters and reveal their feelings: the circus as a rite no longer exists today, and its place has been taken by the cinema, the great collective rite born with modernity at the turn of the xx century, in the very same years when these operas reached the audience.

Apart from the visual design, you also worked with the singers, who lend their voices, gestures and physicality to the characters: how do you relate to them in your research for scenic and interpretative truthfulness?

I believe that, in order to get plausible, realistic results, one needs to bring the best out of each person involved: this isn't about giving orders, but more about recognizing the seeds that are available, putting them together and helping them bloom. “Let me know who you are”; “Let me steal the best you have”... This is what I ask of my artists. They must feel free to express themselves, listening to the sacred thing that vibrates inside them and that led them to choose this Art: nobody has the right to violate or confuse it! And this is especially true for very young artists. Helping each artist develop his or her identity – this is, I think, the task of a director. We must all work together towards the same goal, without betraying the inner truth lying in each and every one of us. In this sense I feel I am a director... and also a bit of a psychologist.

Bologna, Marzo 2018, Congresso medico, coffee break in centro

Emilia Romagna:
perché gli affari
sono affari

Con **i 3 distretti specializzati** di Rimini, Bologna, Parma e **400 strutture** dedicate, l'Emilia Romagna è la terra ideale per ospitare i tuoi meeting. Fondendo **funzionalità** con il **bello**, il **buono** e una grande tradizione di **ospitalità**, puoi trasformare anche un viaggio d'affari in momenti di vero piacere.



“Ogni arte aspira costantemente
alla condizione della musica”
Walter Horatio Pater



CLASSICA HD
MUSICA PER
I TUOI OCCHI

Solo su
CLASSICA HD sky | Canale
138

Gli artisti



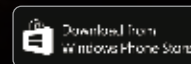
Libiamo ne' lieti calici
che la bellezza infiora



Never miss a word

Segui il libretto dell'opera sincronizzato
in tempo reale su smartphone e tablet

www.lyri.it



Vladimir Ovodok

Nato a Minsk nel 1985 in una famiglia di musicisti, studia pianoforte al Ginnasio dell’Accademia di Musica della Bielorussia. Ammesso a pieni voti alla facoltà di pianoforte dell’Accademia di Stato bielorusa, si interessa anche alla direzione d’orchestra, studiando, oltre a pianoforte con Ludmila Schelomenzeva, direzione con Gennady Provatorov, Artista del popolo della Federazione Russa.

Dopo la laurea con lode nel 2009, prosegue con un dottorato di ricerca in Direzione d’orchestra presso la stessa Accademia; si perfeziona quindi presso il Dipartimento di Direzione operistica e sinfonica con Vyachaslav Volich, direttore dell’Accademia Nazionale del Teatro Bolshoi d’Opera e Balletto di Minsk, e del Teatro Musicale Stanislavsky e Nemirovich-Danchenko di Mosca.

Lavora per tre anni a Gomel (Bielorussia), ricoprendo i ruoli di Direttore artistico e primo Direttore d’orchestra della Filarmonica da camera locale. Nel triennio 2012-2015 è incaricato come Assistente Direttore dell’Accademia Nazionale del Teatro d’Opera e Balletto del Bolshoi di Minsk.

Frequenta poi le masterclass di direttori come Yuri Simonov, Vassily Sinaisky e Colin Metters. Inoltre, nel 2015, è ammesso all’Accademia dell’Opera Italiana di Riccardo Muti, a Ravenna, dove ha lavorato con l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini assistendo alla produzione del *Falstaff* di Verdi.

Tra le pagine che ha diretto, la Sinfonia n. 7 di Šostakovič e la Sinfonia n. 9 di Beethoven, dal podio dell’Orchestra sinfonica della Televisione e Radio Bielorussa. Performance altrettanto importanti sono la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e la *Traviata* di Verdi con Opera Studio, in scena all’Accademia Statale bielorusa, e *Verbum nobile* di Stanisław Moniuszko.

È inoltre salito sul podio di: Orchestra Sinfonica della Filarmonica di Mosca, Orchestra Sinfonica Statale lituana, Orchestra di Stato Savaria (Ungheria), Orchestra Sinfonica Filarmonica Nazionale di Bielorussia e Filarmonica Bielorussa. Attualmente è Direttore dell’Orchestra Sinfonica della Televisione e Radio Bielorussa, e Direttore artistico e Direttore d’orchestra della Music Theatre “Gallery”.



Conductor and pianist Vladimir Ovodok was born in Minsk in 1985 in a family of musicians. He

initially trained as a pianist in the Gymnasium of the Belarusian State Academy of Music. Vladimir entered the piano faculty of the Belarusian State Academy of Music and at the same time he got interested in conducting. At the Academy he studied piano with Professor Ludmila Schelomenzeva, and conducting with People’s Artist of Russia, Gennady Provatorov. After graduating with honours from the Academy in 2009, he obtained a PhD in conducting from the same Academy in 2010. He then continued studying at the Opera and Symphony Conducting department under Vyachaslav Volich, the conductor of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus (Minsk, Belarus) and of the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Music Theatre (Moscow, Russia).

He spent three years in Gomel (Belarus), working as the Artistic Director and Chief Conductor of the Gomel Philharmonic chamber orchestra. In 2012-2015 was an Assistant conductor at the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus.

Since his graduation Vladimir has joined the conducting masterclasses of such renowned conductors as Yuri Simonov, Vassily Sinaisky, and Colin Metters. In 2015, Vladimir was admitted to Riccardo Muti’s Italian Opera Academy, where he worked with the Luigi Cherubini Youth Orchestra and assisted Riccardo Muti in the production of Verdi’s *Falstaff* (Ravenna, Italy, 2015).

Among his most important performances we remember: the Symphony no. 7 by Shostakovich and Beethoven’s Symphony no. 9 at the head of the Symphony Orchestra of the National Belarusian television and radio broadcasting company, Donizetti’s *Lucia di Lammermoor*, Verdi’s *Traviata* with Opera studio at the Belarusian State Academy of Music, and Stanisław Moniuszko’s *Verbum nobile*. Vladimir also conducted the Moscow Philharmonic Symphony Orchestra, the Lithuanian State Symphony Orchestra, the Savarian State Orchestra (Hungary), the National Academic Philharmonic Symphony Orchestra of Belarus, and the Philharmonic Chamber Orchestra of Belarus.

Today, Vladimir Ovodok is the conductor of the Symphony Orchestra of the National Belarusian television and radio broadcasting company, and he holds the position of Artistic Director and conductor of the Music Theatre “Gallery”.



She was born and lives in Ravenna. After the diplomas in piano and singing

at the Conservatory in Milan, she had her debut in 1967 in the lead role of Paisiello's *Osteria di Marechiaro* under the baton of Riccardo Muti, but in 1969 she married and left her career. In 1990 she accepted the invitation of her own City to invest her cultural experience in the organisation of Ravenna Festival. Since then she has been presiding over its Artistic Direction and, within the Festival, she has been promoting the "Paths of Friendship" project since 1997.

Since 1995 she is also the promoter of innovative "workshops" for young opera artists.

In 2001, within Ravenna Festival, she directed Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* with the extensive use of those ground-breaking multimedia technologies which would become the distinctive trait of her approach. In 2003 she signed Verdi's *Trovatore*, while in 2008 she directed *La Traviata*. The project of Verdi's "popular" trilogy was completed in 2012 with the new staging of *Rigoletto*: the three operas (which would contribute to the creation *Echi notturni di incanti verdiani* at Roncole Verdi, Busseto) were staged according to an innovative formula that alternates a different opera every night on the same stage. The very same approach was applied to the next year's operas she directed: Verdi's "Shakespearean" works *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. In 2007 she began her collaboration with Adriano Guarnieri with the direction of the video-opera *Pietra di diaspro*, followed by the creation and direction of the video-scenic cantata *Tenebrae* (2010) and *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (2015). She also signed *L'ultima notte di Scolacium* on Nicola Piovani's original score (2014). More recently she directed *Bohème* for the Trilogy dedicated to Giacomo Puccini for Ravenna Festival 2015.

In 2000 she was awarded the Jerusalem Foundation Award and in 2005 the President of the Italian Republic conferred her the highest national recognition of "Grand'Ufficiale al Merito".

Cristina Mazzavillani Muti

È nata e vive a Ravenna. Dopo i diplomi in pianoforte didattico e canto artistico al Conservatorio di Milano, debutta nel 1967 come protagonista dell'*Osteria di Marechiaro* di Paisiello diretta da Riccardo Muti, ma nel 1969 si sposa e lascia la carriera. Nel 1990 accetta l'invito della propria Città di mettere a frutto la propria esperienza culturale organizzando Ravenna Festival, di cui da allora presiede il comitato artistico, e nel cui ambito, dal 1997, si fa promotrice del progetto "Le vie dell'amicizia". Dal 1995 promuove innovativi "laboratori" dedicati ai giovani nell'ambito dell'opera lirica.

Nel 2001, nell'ambito di Ravenna Festival, firma la regia de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, avvalendosi di un uso strutturale di quelle moderne tecnologie multimediali che diverranno tratto distintivo del suo stile. Del 2003 è la regia de *Il trovatore* di Verdi, mentre nel 2008 è la volta di *Traviata*. La trilogia "popolare" verdiana si completerà nel 2012 con un nuovo allestimento di *Rigoletto*: le tre opere riunite (che confluiranno nella creazione *Echi notturni di incanti verdiani*, a Roncole Verdi, Busseto) vengono rappresentate secondo un inedito modulo produttivo che permette di allestire ogni sera un'opera diversa sullo stesso palcoscenico. Così come accadrà l'anno successivo con la regia delle opere "shakespeariane" di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*.

Nel 2007, con la regia dell'opera-video *Pietra di diaspro*, inizia la collaborazione con Adriano Guarnieri: seguiranno poi l'ideazione e la regia della cantata video-scenica *Tenebrae* (2010) e di *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (2015). Tra l'altro, firma il disegno registico de *L'ultima notte di Scolacium*, su musiche originali di Piovani (2014). E recentemente quello per la *Bohème*, nell'ambito della Trilogia pucciniana di Ravenna Festival 2015.

Nel 2000 le viene conferito il Jerusalem Foundation Award e, nel 2005, dal Presidente della Repubblica Italiana riceve l'onorificenza di Grand'Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana.

Vincent Longuemare

Nato in Normandia, dopo studi storici e teatrali a Rouen e a Parigi, nel 1983 è ammesso alla sezione teatrale dell'Institut National Supérieur des Arts a Bruxelles. Si forma inoltre con registi quali Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berutti. Titolare di una borsa di studio del Ministero della Cultura francese nel 1987, collabora a più riprese come assistente alla regia con Robert Altman e prosegue la sua formazione tecnica all'Opéra de la Monnaie-De Munt di Bruxelles. Nel 1987 entra a far parte dell'Atelier Théâtral de Louvain La Neuve diretto da Armand Delcampe, dove lavora con Josef Svoboda. Collabora inoltre come disegnatore con giovani registi o autori quali Xavier Lukomsky e Leila Nabulsi, e sceglie risolutamente le vie di un teatro e di una danza contemporanei: collabora con il Théâtre Varia, L'Atelier St. Anne, la Compagnie José Besprosvany e, regolarmente, con il Kunsten Festival des Arts di Bruxelles. Nel 1992 si unisce alla compagnia di Thierry Salmon con cui approda in Italia, dove si trasferirà definitivamente nel 1999. Stabilisce collaborazioni di lunga durata con La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, Déjà-Donné, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti, e il Teatro Kismet. Si interessa anche di illuminazione architeturale e di formazione redigendo un proprio manuale sviluppato in corsi tra Ravenna, Napoli/Scampia e Praga.

In campo operistico, ha collaborato tra gli altri con Daniele Abbado, Mietta Corli e con Cristina Mazzavillani Muti. Per lei, nell'ambito di Ravenna Festival, ha curato le luci di *Tenebrae* e *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (di Adriano Guarnieri, 2010 e 2015), ma anche per la trilogia "popolare" di Verdi (2012); per quella Verdi & Shakespeare (2013) e ancora per *Falstaff* diretto da Riccardo Muti (2015), poi per *La bohème* e per *Mimi è una civetta* (tratto da *Bohème*) con la regia di Greg Ganakas. Ancora a Ravenna Festival, disegna le luci per *Sancta Susanna* (regia di Chiara Muti) e per *Nobilissima visione* (coreografia di Micha van Hoecke) entrambe dirette da Muti. Sempre per la regia di Chiara Muti, firma le luci di *Dido and Aenas* (Caracalla, 2013), *Manon Lescaut* (Opera di Roma, 2014), *Nozze di Figaro* (2016). Nel 2007 vince il Premio Speciale Ubu per le luci.



Born in Normandy, Longuemare took history and theatre studies in Rouen and Paris. In

1983 he was admitted to the theatre section of the Institut National Supérieur des Arts, Brussels. He participated in a number of workshops with such directors as Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berrutti. As the holder of a scholarship from the French Ministry of Culture, in 1987 he repeatedly worked as an assistant director to Robert Altman. He then continued his technical training at Opéra de la Monnaie - De Munt, Brussels. In 1987 he joined the Atelier Théâtral de Louvain La Neuve, directed by Armand Delcampe, where he regularly collaborated with Josef Svoboda. After working as a designer with such young film-makers and authors as Xavier Lukomsky and Leila Nabulsi, Longuemare decided to dedicate himself to contemporary theatre and dance: he collaborated with Théâtre Varia, L'Atelier St-Anne, and Compagnie José Besprovary. He also started a regular collaboration with the Kunsten Festival des Arts Brussels. After joining the company of Thierry Salmon in 1992, he arrived in Italy, where he definitely moved in 1999. Here he established long-lasting collaborations with La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, Déjà-Donné, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti and Teatro Kismet. His interests widened to include architectural lighting and education, and the experience with his classes in Ravenna, Naples/Scampia and Prague is narrated in a handbook. In the field of opera, he has collaborated with Daniele Abbado, Mietta Corli and Cristina Mazzavillani Muti, with whom he designed the lights for the Ravenna Festival productions of Adriano Guarnieri's *Tenebrae* and *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (respectively in 2010 and 2015). Also for the direction of Cristina Muti, Vincent featured as the light designer for Verdi's "popular" trilogy (2012) and the "Verdi & Shakespeare" trilogy (2013). His lights were also featured in Riccardo Muti's *Falstaff* (2015) and then in *Bohème* and *Mimi è una civetta*, inspired by *Bohème* and directed by Greg Ganakas. Among his other Ravenna Festival productions we remember *Sancta Susanna* (directed by Chiara Muti), and *Nobilissima visione*, choreographed by Micha van Hoecke, both under the baton of Riccardo Muti. Vincent also signed the light design of *Dido and Aenas* (Caracalla, 2013), *Manon Lescaut* (Rome Opera House, 2014), and *Le nozze di Figaro* (2016), all directed by Chiara Muti.

In 2007 he won a Special Ubu Prize for light design.

© Valentina Capone

David Loom

Both a visual artist and a musician, David Loom focuses on genuine handcrafted technologies and research the field of the arts. Since 2000 he has quietly back-worked with several theatre companies, choreographers, directors and actors involved in the production of operas, theatre works and performances, dealing with self-developed technologies applied to art, live audio-visual design, image processing and motion compositing. In 2007 he started to mainly devise and create his personal artworks and projects, while still working as a freelance ghost-designer, manufacturing composite visual setups integrating lights, sound, music, motion and images projections.

Visual designer e musicista, si occupa di produzione artistica, ricerca e sviluppo di tecnologie applicate all’arte. Dal 2000 collabora silenziosamente con diversi gruppi teatrali, coreografi, registi e attori per la produzione di opere, spettacoli teatrali e performance, occupandosi nello specifico di live visual design, elaborazione immagine e film compositing. Dal 2007 si dedica alla produzione esclusiva di opere personali, collaborando inoltre come produttore freelance alla progettazione e realizzazione di allestimenti compositi, ideando e integrando luce, suono e proiezioni di immagini.

Davide Broccoli

Nato a Cesena nel 1970, inizia a lavorare in campo teatrale nel 2004 come proiezionista all’opera *La Gioconda*, per la regia di Micha van Hoecke e, negli anni successivi, si occupa del coordinamento tecnico video per *I Capuleti e i Montecchi* e *La pietra di diaspro*, entrambi per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Determinante per il suo percorso di sperimentazione tecnologica è, dal 2007, la collaborazione con il visual director Paolo Miccichè. Con lui prende parte, come programmatore artistico delle proiezioni, a spettacoli ascrivibili ad un nuovo genere, l’architectural show: un *Macbeth*, in cui le proiezioni hanno per sfondo il Castello dei Ronchi di Crevalcore, *Invito in Villa* a Villa Torlonia a Roma, *Romagnificat* nel quale vengono “dipinte” con luci e proiezioni le architetture del Foro Traiano a Roma. Poi, tra gli altri, *Natività*, a Faenza, Roma e New York, e *La luce della musica*, sulla facciata del Teatro alla Scala. Nel 2009 collabora, per il Teatro Lirico di Cagliari, ad una innovativa edizione di *Cavalleria rusticana* presentata in diverse piazze della Sardegna che diventano veri e propri set, e a *Farinelli, estasi in canto*, in cui le proiezioni hanno per sfondo l’Ara Pacis a Roma. Con l’oratorio visivo *Il giudizio universale*, in cui Paolo Miccichè sposa il Requiem verdiano agli affreschi michelangioleschi della Cappella Sistina, Broccoli firma la sua prima produzione come Assistente visual director. La stessa veste in cui, poi, per Ravenna Festival lavora al riallestimento del *Trovatore*, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Più recentemente ha collaborato, inoltre, con il Teatro Rendano di Cosenza all’opera virtuale *Telesio* di Franco Battiato; con il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino a *L’affare Makropulos* di Leoš Janáček per la regia di William Friedkin e le scene di Michael Curry; con il Theater an der Wien all’allestimento de *Les contes d’Hoffmann*, sempre con Friedkin e Curry; col Wiener Festwochen al riallestimento, per conto del Teatro alla Scala, dell’opera *Quartett* di Luca Francesconi per la regia di Àlex Ollé (La Fura dels Baus). Di nuovo per Ravenna Festival, nel 2013 ha firmato il visual design di *Macbeth* e *Falstaff* nell’ambito della Trilogia “Verdi & Shakespeare” e, nel 2015, dello stesso *Falstaff* diretto da Riccardo Muti. Ha inoltre collaborato alla Trilogia pucciniana del 2015, lavorando a *Bohème* (regia di Cristina Muti) e al musical *Mimi è una civetta* (regia di Greg Ganakas).



Born in Cesena in 1970, Davide Broccoli began working for the theatre in 2004 as a projectionist for

La Gioconda, directed by Micha van Hoecke. He later provided video technical coordination for *I Capuleti e i Montecchi* and *La pietra di diaspro*, both directed by Cristina Mazzavillani Muti. His collaboration with visual director Paolo Miccichè, started in 2007, is crucial to Davide’s technological and experimental development. Together, the two created a new genre, the “architectural show”, where Davide serves as the projections’ artistic programmer: see for example their *Macbeth*, with projections on Castello dei Ronchi (Crevalcore); *Invito in Villa* (Villa Torlonia, Rome); *Romagnificat*, in which their lights and projections “painted” the ancient architectures of Trajan’s Forum (Rome). Also noteworthy were *Natività* (Faenza, Rome and New York) and *La luce della musica*, on the façade of La Scala. In 2009 he worked on an innovative production of *Cavalleria rusticana* commissioned by the Teatro Lirico, Cagliari, to be performed in different open spaces in Sardinia, which were transformed into real stage sets. He also created *Farinelli, estasi in canto*, with projections on the Ara Pacis in Rome. With Paolo Miccichè’s visual oratorio *Il giudizio universale*, which combined Verdi’s *Requiem* with Michelangelo’s Sistine Chapel frescoes, Broccoli signed his first production as Assistant visual director. He covered the same role in the *Trovatore* directed by Cristina Mazzavillani Muti for the Ravenna Festival. More recently, he collaborated with Teatro Rendano, Cosenza, for Franco Battiato’s virtual opera *Telesio*; with Teatro del Maggio Musicale Fiorentino for Leoš Janáček’s *The Makropulos case*, directed by William Friedkin with scenes by Michael Curry; with Theater an der Wien for *Les contes d’Hoffmann*, once again with Friedkin and Curry, and with Wiener Festwochen for the re-staging of Luca Francesconi’s *Quartett*, directed by Àlex Ollé (La Fura dels Baus) on behalf of La Scala. Back to the Ravenna Festival in 2013, he signed the visual design of *Macbeth* and *Falstaff*, both included in the “Verdi & Shakespeare” trilogy. This version of *Falstaff* was revived in 2015 under the baton of Riccardo Muti. He also had a role in the 2015 Autumn Trilogy, working on Puccini’s *Bohème* (directed by Cristina Muti) and on the musical *Mimi è una civetta* (directed by Greg Ganakas).



Cagliari-born Alessandro Lai started working as Assistant costume designer for internationally-

renowned costume makers Tirelli in Rome soon after his graduation in Contemporary Art History. It was at Tirelli's that he met his mentors and masters, Piero Tosi, Maurizio Millenotti and Gabriella Pescucci. He has been serving the film and TV industry and the theatre ever since, creating costumes for Roberta Torre, Giorgio Treves, Tinto Brass, Franco Zeffirelli, Tonino Cervi, Paolo Franchi, Marco Ponti, Ciro Ippolito, Ferzan Ozpetek, Francesca Archibugi, Ruggero di Paola, Francesca Muci, Mariano Lamberti, Alberto Sironi, Liliana Cavani, Raffaele Mertes, Riccardo Donna, Luca Guadagnino, Alfredo Arias, Gianni Quaranta, Micha van Hoecke, Michele Guardì and Paolo Virzì.

His opera collaborations are also significant: Bizet's *Carmen* in 2000 and 2009; Paisiello's *Il matrimonio inaspettato* in 2008 (directed by Andrea De Rosa and conducted by Riccardo Muti), and a series of productions directed by Cristina Mazzavillani Muti: Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* (2001), Verdi's *Trovatore* (2003), Guarnieri's *Pietra di diaspro* (2007), Verdi's *Traviata* (2008) and *Rigoletto* (2012). In 2012 he also worked at the production of Verdi's "popular" trilogy for the Ravenna Festival, followed one year later by the "Verdi & Shakespeare" trilogy, and, in 2015, by *Bohème* and *Mimi è una civetta*, a musical directed by Greg Ganakas. Together with Ferzan Ozpetek, Lai signed the costumes for the *Aida* Zubin Mehta conducted in 2011, and for the *Traviata* conducted by Michele Mariotti in 2012. At Ravenna Festival 2012 he designed the costumes for Hindemith's *Sancta Susanna*, conducted by Riccardo Muti and directed by Chiara Muti. This collaboration continued in 2013 with *Dido and Aeneas*, and then with *Manon Lescaut* (2014) and *Le nozze di Figaro* (2016). In 2012 Lai took part in the production of *Cyrano de Bergerac* (dir. Alessandro Preziosi), and in 2013 he collaborated in Mattia Torre's *Qui e ora*, starring Valerio Mastandrea. In 2017, Lai collaborated in the production of Piero Maccarinelli's staging of *Il padre*. Other worth-mentioning collaborations are the TV series *I Medici* (dir. Sergio Mimica-Gezzan) and *Sotto copertura 2* (dir. Giulio Manfredonia). Alessandro Lai won several awards for his work: prize "La chioma di Berenice" (2000) for Giorgio Treves's *Rosa e Cornelia*; the Silver Ribbon 2003 for *Senso '45*, and again in 2012 for Ozpetek's *Magnifica presenza*. Lai was also nominated for the "David di Donatello" Award (2010) for Ozpetek's *Mine vaganti* (2011) and *Magnifica presenza* (2012), and for Ruggero Dipaola's *Appartamento ad Atene* (2013).

Alessandro Lai

Nato a Cagliari, subito dopo la laurea in Storia dell'arte contemporanea, inizia l'apprendistato come assistente presso la sartoria Tirelli di Roma, dove incontra i costumisti che diventeranno i suoi maestri: oltre a Piero Tosi, Maurizio Millenotti e Gabriella Pescucci. Lavora per il cinema, la televisione e il teatro, collaborando con registi quali: Roberta Torre, Giorgio Treves, Tinto Brass, Franco Zeffirelli, Tonino Cervi, Paolo Franchi, Marco Ponti, Ciro Ippolito, Ferzan Ozpetek, Francesca Archibugi, Ruggero Dipaola, Francesca Muci, Mariano Lamberti, Alberto Sironi, Liliana Cavani, Raffaele Mertes, Riccardo Donna, Luca Guadagnino, Alfredo Arias, Gianni Quaranta, Micha van Hoecke, Michele Guardì e Paolo Virzì.

Nell'ambito del teatro d'opera firma i costumi per *Carmen* nel 2000 e nel 2009; *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello nel 2008 (regia di Andrea De Rosa e direzione di Riccardo Muti) e per una serie di produzioni che vedono Cristina Mazzavillani Muti alla regia: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini nel 2001, *Il trovatore* nel 2003, *Pietra di diaspro* di Guarnieri nel 2007, *La traviata* nel 2008 e *Rigoletto* nel 2012, collaborando in quell'anno all'allestimento per Ravenna Festival della trilogia "popolare" verdiana, nonché l'anno successivo a quella dedicata a "Verdi & Shakespeare", ma anche, nel 2015, a *La Bohème* e al musical *Mimi è una civetta* (regia di Greg Ganakas). Con Ferzan Ozpetek firma i costumi di *Aida*, diretta da Zubin Mehta, nel 2011, e della *Traviata*, diretta da Michele Mariotti, nel 2012. Nell'ambito di Ravenna Festival 2012 realizza i costumi della *Sancta Susanna* di Hindemith, diretta da Riccardo Muti, avviando una collaborazione con Chiara Muti in veste di regista che prosegue in *Dido and Aeneas* (2013), *Manon Lescaut* (2014), *Nozze di Figaro* (2016). Nel 2012 collabora a *Cyrano di Bergerac*, con la regia di Alessandro Preziosi, nel 2013 a *Qui e ora*, regia di Mattia Torre, con Valerio Mastrandrea e, nel 2017, a *Il padre*, regia di Piero Maccarinelli. Firma inoltre i costumi delle serie televisive *I Medici*, regia di Sergio Mimica-Gezzan e *Sotto copertura 2*, regia di Giulio Manfredonia.

Tra i riconoscimenti ricevuti: il premio "La chioma di Berenice" nel 2000 per *Rosa e Cornelia*, regia di Giorgio Treves, il "Nastro d'Argento" nel 2003 per *Senso '45*, e nel 2012 per *Magnifica presenza* di Ferzan Ozpetek. Ha avuto nomination ai David di Donatello per due film ancora di Ozpetek, *Mine vaganti* nel 2011 e *Magnifica presenza* nel 2012; nonché nel 2013 per *Appartamento ad Atene* di Ruggero Dipaola.

Chiara Mogini



Soprano Chiara Mogini studied at the "Francesco Morlacchi" Conservatory in Perugia, where she

got her degree in opera singing with top marks and honours. At present she is specialising in singing studies, and studying for a piano degree. Among her teachers we remember Cecilia Valdenassi, Fernanda Costa and Monica Colonna. Chiara also took specialization classes with Edda Moser, Mietta Sighele, Fiorenza Cedolins, Lella Cuberli, Amelia Felle, Enza Ferrari, Claudio Desderi, Chris Merritt, Bruno de Simone.

Mogini took part in many contests, and was the winner of the 69th "Adriano Belli" European Community Competition for young opera singers in Spoleto.

In 2013 she debuted as soloist in Verdi's *Requiem* in the Basilica of Santa Prassede in Rome, and she performed at the Festival of Two Worlds in Spoleto. Chiara also sang in Mozart's *Coronation Mass* KV 317 at the Teatro Menotti in Spoleto, in Mozart's *Requiem*, and in Rossini's *Petite Messe Solennelle* and *Stabat Mater* under the baton of Carlo Palleschi. Her opera début was in the role of Amelia in *Un ballo in maschera* (Orvieto).

In 2014 she had a role in *Amico Fritz* at the Teatro Goldoni in Livorno, conducted by Mario Menicagli and directed by Simona Marchini, and starred as Santuzza in *Cavalleria rusticana*, directed by Alessio Pizzich.

For the Teatro Lirico Sperimentale in Spoleto, Chiara performed in the role of Mimi in *Bohème* (Spoleto, Perugia, Todi, Japanese tour, 2015), and a year later she was Amelia in *Un ballo in maschera*, conducted by Marco Angius.

Chiara took several specialization classes at the Florence Opera, where she collaborated with such conductors as Fabio Luisi and Nicola Paszkowski, and participated in several productions: *Le notti delle streghe* (from Verdi's *Macbeth*), the première of Michele Della Valentina's *Frankenstein*, Stravinsky's *Histoire du Soldat* and Beethoven's *Fantasia op. 80*. For the MITO Festival 2017, Chiara sang Beethoven's Symphony no. 9 conducted by Daniele Rustioni (Teatro Dal Verme, Milan, and Piazza San Carlo, Turin). Chiara recently performed in a recital in Montréal, at the Théâtre Municipal "Raymond-Devos" in Tourcoing, France, and at the Italian Culture House in Istanbul.

Soprano, studia al Conservatorio "Francesco. Morlacchi" di Perugia, dove consegue la laurea triennale in canto con il massimo dei voti, lode e menzione d'onore; attualmente iscritta al biennio di specializzazione in canto, si sta laureando in pianoforte principale. Ha studiato con Cecilia Valdenassi, Fernanda Costa e Monica Colonna e si è perfezionata con Edda Moser, Mietta Sighele, Fiorenza Cedolins, Lella Cuberli, Amelia Felle, Enza Ferrari, Claudio Desderi, Chris Merritt, Bruno de Simone.

Tra le tante affermazioni in concorsi, è vincitrice assoluta del 69° Concorso Comunità Europea per giovani cantanti lirici "Adriano Belli" di Spoleto.

Nel 2013 debutta alla basilica di Santa Prassede in Roma come solista nel Requiem di Verdi e si esibisce al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Canta inoltre nella Messa dell'Incoronazione KV 317 di Mozart al Menotti di Spoleto, nel Requiem di Mozart, nella *Petite Messe Solennelle* e nello Stabat Mater di Rossini per la direzione di Carlo Palleschi. Debutta successivamente il ruolo di Amelia in *Un ballo in maschera* a Orvieto.

Nel 2014 al Goldoni di Livorno canta nell'*Amico Fritz* diretta da Mario Menicagli, con la regia di Simona Marchini, ed è Santuzza in *Cavalleria rusticana*, per la regia di Alessio Pizzich. Collaborando con il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, nel 2015 è Mimi nella *Bohème* (Spoleto, Perugia, Todi poi in tournée in Giappone) poi, nel 2016, di nuovo Amelia in *Un ballo in maschera* diretta da Marco Angius.

Ha frequentato corsi di perfezionamento presso l'Opera di Firenze, dove ha collaborato con direttori quali Fabio Luisi e Nicola Paszkowski e partecipato alle produzioni: *Le notti delle streghe* (da *Macbeth* di Verdi), *Il Frankenstein* di Michele Della Valentina (prima esecuzione assoluta), *L'histoire du soldat* di Stravinskij, Fantasia op. 80 di Beethoven.

Per il Festival MITO 2017 canta nella Nona Sinfonia di Beethoven al Teatro Dal Verme a Milano e in piazza San Carlo a Torino diretta da Daniele Rustioni.

Recenti le esibizioni in recital a Montréal, al Théâtre Municipal "Raymond-Devos" di Tourcoing in Francia, e alla Casa di cultura italiana a Istanbul.



Born in 1989, Aleandro Mariani discovered his own talent by chance in 2010. He decided to quit

his international professional sporting activity in downhill skiing, and enrolled in the Conservatory of Santa Cecilia in Rome, from which he graduated in opera singing last year. In 2012 he was admitted with top marks at the Opera Studio of the National Academy of Santa Cecilia, where he studied, among others, with Renata Scotto; in 2014 he also attended the Osimo Opera Academy.

His début dates 2015, in the role of Federico in Mascagni's *Amico Fritz*, conducted by Donato Renzetti and directed by Leo Nucci (Piacenza, Ravenna and Modena). In the same year, he performed in the closing ceremony of the Italian Pavilion at Expo 2015, and at the Brescia Opera Festival. He sang in the role of Borsa (*Rigoletto*) at the Fabbrica Young Artist Programme of the Rome Opera House, conducted by Michele Gamba and directed by Leo Muscato (2016). He then was Ruiz in *Trovatore*, conducted by Jader Bignamini and directed by Àlex Ollé (2017). Before that, in 2014, he had performed in concert with the Orchestra Sinfonica Marchigiana in Osimo.

Among his recital performances, we remember here those at the Teatro di Tor Bella Monaca and Teatro Argentina in Rome, the Teatro Orfeo in Taranto, the final concert of the Gaspare Spontini Prize, the Luciano Pavarotti Museum, the Teatro Stabile in Potenza, St Peter's Basilica in Rome and the Teatro Circus in Pescara. Aleandro took part in a number of international events: he sang for a UN initiative at the Tyro Theater in Lebanon, for an initiative promoted by the Ministry of Foreign Affairs at the Italian Embassy in Panama, at the Vatican Chancellery, on a tour in China (Qindgao, Beijing, Wuhan, Changsha, Yan Thai, Shengyang, Shanghai) and at the Theatre of Oporto in Portugal.

Aleandro Mariani has obtained the Diploma of Merit from the Concorso Torneo Internazionale di Musica, and reached the semi-final in the International Competition "Una Voce per l'Arena" in Verona.

Aleandro Mariani

Nato nel 1989, dopo aver scoperto per caso il proprio talento e aver abbandonato l'attività agonistica internazionale come slalomista nello sci alpino, nel 2010 intraprende un percorso di studio al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma (dove anno scorso si è laureato in canto lirico). Dopo due anni, entra con il massimo dei voti all'Opera Studio dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, dove tra gli altri viene seguito da Renata Scotto; nel 2014 frequenta anche l'Accademia lirica di Osimo.

Esordisce in palcoscenico nel 2015 nell'*Amico Fritz* (Federico) di Mascagni diretto da Donato Renzetti, con la regia di Leo Nucci, nei teatri di Piacenza, Ravenna e Modena. Nello stesso anno, si esibisce in recital alla chiusura del Padiglione Italia di Expo 2015 e al Festival dell'Opera di Brescia. All'Opera di Roma, dove partecipa al Fabbrica Young Artist Program, interpreta Borsa nel *Rigoletto* diretto da Michele Gamba sotto la regia di Leo Muscato (2016) e Ruiz nel *Trovatore* diretto da Jader Bignamini per la regia di Àlex Ollé (2017).

Nel 2014 si esibisce in concerto con l'Orchestra Sinfonica Marchigiana a Osimo. Tra i recital si ricordano quelli al Teatro di Tor Bella Monaca, all'Argentina di Roma, al Teatro Orfeo di Taranto, alla serata di chiusura del Premio "Gaspare Spontini", alla Casa Museo Luciano Pavarotti, al Teatro Stabile di Potenza, nella Basilica di San Pietro, al Teatro Circus di Pescara. Numerose le partecipazioni ad eventi internazionali: al Teatro di Tyro in Libano (iniziativa promossa dall'ONU), all'Ambasciata Italiana di Panama (iniziativa promossa dal Ministero degli Esteri), presso la Cancelleria Vaticana, in un tour di concerti in Cina (Qindgao, Pechino, Wuhan, Changsha, Yan Thai, Shengyang, Shanghai) e al Teatro di Porto in Portogallo.

Aleandro Mariani ottiene il Diploma di merito al Concorso Torneo Internazionale di Musica, ed è semifinalista al Concorso Internazionale "Una voce per l'Arena" all'Arena di Verona.

Oleksandr Melnychuk

Nato nel 1978 a Poltava, in Ucraina, si è laureato nel 2008 all'Accademia nazionale di musica "Pëtr Il'ič Čajkovskij" di Kiev, nella classe di Mykola Kondratuk.

Dal 2006 è solista dell'Opera Nazionale ucraina, dove interpreta ruoli verdiani quali Rigoletto, Nabucco, Germont, così come Onegin nell'*Evgenij Onegin* di Čajkovskij, Graznoj nella *Fidanzata dello zar* di Rimskij-Korsakov, Alfio in *Cavalleria rusticana*, Escamillo in *Carmen* e Scarpia in *Tosca*.



Born in Poltava, Ukraine, in 1978, Oleksandr graduated from the Tchaikovsky National

Music Academy of Ukraine with Professor Mykola Kondratuk in 2008. Since 2006 he has been the soloist of the Ukrainian National Opera House, where he has covered roles in many of Verdi's operas (Rigoletto, Nabucco, Germont), as well as the roles of Onegin in Tchaikovsky's *Eugene Onegin*, Graznoj in Rimsky-Korsakov's *The Tsar's Bride*, Alfio in Mascagni's *Cavalleria rusticana*, Escamie in Bizet's *Carmen*, and Scarpia in Puccini's *Tosca*.



An internationally appreciated mezzo-soprano, Anna Malavasi made a name

for herself in Fano in 2009, when she debuted in the title role of *Carmen* (then on tour in the Netherlands, at the Teatro Comunale, Bologna (with Michele Mariotti), in Lübeck, Palma de Mallorca, Riga, Masada (with Daniel Oren) and Genoa. She then was Azucena in *Trovatore*, directed by Cristina Mazzavillani Muti (Palermo, Bologna and on tour with the Ravenna Festival in several Italian theatres and at the Royal Opera House of Muscat, Oman). On the 150th anniversary of the unification of Italy, she was Fenena in *Nabucco*, conducted by Riccardo Muti at the Rome Opera House and then in Parma (Teatro Regio), Munich (Beyer Staatsoper) and Verona (Arena), in 2013 and 2015.

In 2012 she sang at the seat of the Senate of the Italian Republic, conducted by Riccardo Muti. With Muti, she also performed in Verdi's *Macbeth* at the Rome Opera House and the Salzburg Festival. In 2013 Anna starred as Santuzza in *Cavalleria rusticana* (Ancona and Bergamo). Once again under Muti's baton, she sang in Bach's Mass in B minor (Chicago), and in Paisiello's *Missa defunctorum* (Salzburg Festival and Italian tour). In 2011 and 2013 she featured in the "Paths of Friendship" concert with the Ravenna Festival.

She has been singing in the role of Meg (*Falstaff*) since 2013 (Italian theatre tour and Ravenna Festival 2015, conducted by Riccardo Muti). She covered the role of Maddalena (*Rigoletto*) at the Comunale di Bologna, at the Verona Arena (directed by Franco Zeffirelli), at La Fenice, Venice, and at the Rome and Florence Opera Houses (under Zubin Mehta). She then was Suzuki in *Madama Butterfly* in Bologna, Verona and Rome.

More recently, she performed in Puccini's Triptych at the Rome Opera House (conducted by Daniele Rustioni and directed by Damiano Michieletto), and starred in Sofia Coppola's *Traviata*, costumed by Valentino. In 2016 she sang in *Falstaff* (Savonlinna), *Madama Butterfly* (Palermo), *Nabucco* (Florence) and *Rigoletto* (Naples). In 2017 she featured in *Andrea Chénier* (Rome), and then in *Nabucco*, *Rigoletto* and *Madama Butterfly* (Verona).

She sang in the role of Amneris in the concert performance of *Aida* for the Riccardo Muti Italian Opera Academy 2017.

Anna Malavasi

Mezzosoprano affermata in ambito internazionale, dal 2009 si è messa in luce come interprete di Carmen, ruolo che ha debuttato a Fano, portato in tournée in Olanda e interpretato al Comunale di Bologna diretta da Michele Mariotti, a Lubecca, Palma di Mallorca, Riga, Masada (diretta da Daniel Oren) e a Genova. È stata Azucena (*Trovatore*) a Palermo, Bologna e in tournée con Ravenna Festival, per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, in vari teatri italiani e al Royal Opera House di Muscat in Oman. Per i 150 anni dell'Unità d'Italia ha interpretato Fenena (*Nabucco*) all'Opera di Roma diretta da Riccardo Muti, ruolo ripreso al Regio di Parma, al Beyer Staatsoper di Monaco e all'Arena di Verona nel 2013 e nel 2015. Nel 2012 ha partecipato al concerto presso il Senato della Repubblica diretto da Riccardo Muti, sotto la cui bacchetta si è esibita anche nel *Macbeth* verdiano all'Opera di Roma e al Festival di Salisburgo. Nel 2013 è Santuzza (*Cavalleria rusticana*) ad Ancona e a Bergamo; esegue, ancora diretta da Muti, la Messa in si minore di Bach a Chicago ed è interprete, al Festival di Salisburgo e in tournée in vari teatri italiani, della Missa defunctorum di Paisiello. Nel 2011 e 2013 ha preso parte alle "Vie dell'amicizia" di Ravenna Festival.

Nel *Falstaff* ha dato voce a Meg in vari teatri italiani a partire dal 2013 e, nel 2015, diretta da Riccardo Muti per Ravenna Festival. Ha interpretato Maddalena (*Rigoletto*) al Comunale di Bologna, all'Arena di Verona (regia di Franco Zeffirelli), alla Fenice, al Teatro dell'Opera di Roma e all'Opera di Firenze diretta da Zubin Mehta. Successivamente, Suzuki in *Madama Butterfly* di nuovo a Bologna, Verona e Roma.

Recentemente si è esibita all'Opera di Roma nel Trittico di Puccini diretto da Daniele Rustioni, con la regia di Damiano Michieletto, e nella *Traviata* firmata da Valentino per la regia di Sofia Coppola. Nel 2016 ha cantato in *Falstaff* a Savonlinna, *Madama Butterfly* a Palermo, *Nabucco* a Firenze e *Rigoletto* a Napoli e quest'anno in *Andrea Chénier* a Roma, poi in *Nabucco*, *Rigoletto* e *Madama Butterfly* a Verona.

Nell'ambito della Riccardo Muti Italian Opera Academy 2017 è stata Amneris nell'*Aida* eseguita in forma di concerto.

Antonella Carpenito

Nata ad Avellino nel 1985, si diploma al Conservatorio della sua città con il massimo dei voti e la lode sotto la guida di Enrico Turco; per poi conseguire il diploma in tecnica e interpretazione vocale al Conservatorio Superiore di Musica delle Isole Baleari a Palma de Mallorca e, di nuovo ad Avellino, la laurea di secondo livello in canto lirico. Si perfeziona in diverse accademie e masterclass con Carmen Sensaud, Dimitra Theodossiou, Birgit Nickl, Anna Vandì, Cesare Scarton, Renata Scotto, Teresa Berganza, Amelia Felle, Alessandro Svab, Marilena Laurenza, Mariella Devia, Donata D'Annunzio Lombardi.

Vincitrice del primo premio al XIII Concorso Nazionale "Napolinova" e del secondo al IX Concorso Internazionale di Musica Città di Caserta - Belvedere di San Leucio, dopo diversi premi si aggiudica, nel 2017, i concorsi "Città di Airola" e "Music World" di Scafati.

Si è esibita presso varie istituzioni musicali e teatri italiani, tra cui San Carlo di Napoli, Teatro Verdi di Salerno, Palazzo Reale di Caserta, Campidoglio-Musei Capitolini a Roma, Camera dei Deputati-Montecitorio, Comunale di Firenze, Gran Teatro Giacomo Puccini di Torre del Lago, Teatro Alighieri di Ravenna, Comunale di Ferrara e Municipale di Piacenza. E all'estero: a Parigi ma anche negli Stati Uniti, in Cina e in Bahrein.

Nel 2012 debutta al Maggio Fiorentino come Flora in *Traviata*, che riprende al 58° Festival Puccini di Torre del Lago; inoltre prende parte alla Trilogia d'autunno di Ravenna Festival, come Annina nella *Traviata* e come Contessa di Ceprano nel *Rigoletto*, per la regia di Cristina Mazzavillani Muti e la direzione di Nicola Paszkowski. Con i quali, nel 2013, si esibisce anche nella Trilogia "Verdi & Shakespeare".

Prende parte nel 2015 alla video opera di Adriano Guarnieri *L'amor che move il sole e l'altre stelle* a Ravenna Festival e come Meg nel *Falstaff* nell'ambito della Italian Opera Academy di Riccardo Muti. Nello stesso anno è Mamma Lucia in *Cavalleria rusticana* al Filarmonico di Cracovia. Più recentemente si è esibita in *Hänsel e Gretel* di Engelbert Humperdinck, *Macbeth*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto* (Maddalena) e infine in *Carmen* (Mercedes) al Teatro Verdi di Salerno per la direzione di Daniel Oren e la regia di Renzo Giaccheri.



Born in Avellino in 1985, Antonella studied at the local Conservatory with Enrico Turco, and

graduated with top marks and honours. She then got a Diploma in Vocal Technique and Interpretation from the Conservatory of Music of the Balearic Islands in Palma de Mallorca, and a second-level degree in Opera singing from the Avellino Conservatory. She then attended several academies and masterclasses with Carmen Sensaud, Dimitra Theodossiou, Birgit Nickl, Anna Vandì, Cesare Scarton, Renata Scotto, Teresa Berganza, Amelia Felle, Alessandro Svab, Marilena Laurenza, Mariella Devia and Donata D'Annunzio Lombardi.

After receiving the first prize at the XIII National Competition "Napolinova", the second prize at the IX International Competition of Music "Città di Caserta - Belvedere of San Leucio", and several other awards, Antonella ranked first at the "Città di Airola" and "Music World - Scafati" competitions (2017). She has performed for various Italian music institutions and theatres, including Teatro San Carlo in Naples, Teatro Verdi in Salerno, the Royal Palace in Caserta, the Capitoline Museums and the Italian Chamber of Deputies at Montecitorio in Rome, the Municipal Theatre in Florence, Gran Teatro Giacomo Puccini in Torre del Lago, Teatro Alighieri in Ravenna, and the Municipal Theatres in Ferrara and Piacenza. She has performed abroad in Paris, the US, China and Bahrain.

In 2012 she debuted at Maggio Fiorentino in the role of Flora (*Traviata*), which she resumed at the 58th Puccini Festival in Torre del Lago. She also featured in the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival in the roles of Annina (*Traviata*) and Countess Ceprano (*Rigoletto*), directed by Cristina Mazzavillani Muti and conducted by Nicola Paszkowski. With them she also featured in the 2013 Trilogy, "Verdi & Shakespeare".

In 2015 she took part in Adriano Guarnieri's video-opera *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (Ravenna Festival), and sang in the role of Meg in the production of *Falstaff* for Riccardo Muti's Italian Opera Academy. In the same year she featured as Mamma Lucia in *Cavalleria rusticana* at the Krakow Philharmonic. More recently she performed in Engelbert Humperdinck's *Hänsel and Gretel*, *Macbeth*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto* (Maddalena) and *Carmen* (Mercedes) at the Teatro Verdi in Salerno, conducted by Daniel Oren and directed by Renzo Giaccheri.



Born in Madrid in 1993, Estíbaliz began studying the piano, ballet and contemporary dance at

the age of four. Following her graduation in piano from the “Joaquín Turina” Conservatory in Madrid at the age of 18, she was admitted to the Singing High School where he studied with Carmen Rodríguez-Aragón. Three years later she enrolled at the “Franz Liszt” Hochschule für Musik in Weimar, from which she graduated with top marks. She has won several international competitions. She participated in the Summer Course 2016 London MasterClasses at the Royal Northern Music College in Manchester; in 2017 she was admitted to the Trinity Royal College of Music in London and took part in the London Belcanto Festival. Her interest in classical music is complemented by her continuous exploration of different musical languages: jazz, theatre, pop. Estíbaliz also studied and trained as an actor with Juan Carlos Corazza at the Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos in Madrid, and in 2016 she attended the Actor’s Studio New York programme in Madrid with Cornelius Horgan. At the same time she also graduated in Languages, Letters and Philosophy from the Complutense University, and attended the masterclasses of Nathalie Dessay, Dolora Zajick, Siegfried Gohritz and Sabinetta-Lahmetta, Montserrat Caballé, Katalin Halmai, Christa Ludwig, Dalton Baldwin and Helmut Deutsch. She performed as the Queen of the Night in the *Magic Flute* conducted by Veit Wiesler and directed by Peter Hailer, and was Gilda (*Rigoletto*) at the Deutsches Nationaltheater in Weimar and at the Leipzig Staatskapelle. She covered a number of other roles: Andi in Elizabeth Naske’s *Die Omama im Apfelbaum* for the Stage Festival of the Cathedral of Erfurt; Frau Pearce in *Pygmalion-My Fair Lady* at the Rudolstadt Theater, conducted by Stephan Klingele and directed by Paul Enke; Alice in Johannes Harneit’s *Alice in Wonderland* for the Altenburg Theater in Thuringia; Ophélie in Ambroise Thomas’s *Hamlet* at the Belvedere Studio Theatre, directed by Elmar Fulda, and Doña Inés de Ulloa in the world première of *Don Juan Tenorio* at the Teatro Gran Vía in Madrid. Since 2015, she has been working as a dubber for the Spanish TV channel TV1 in one of the most successful Spanish series, *Seis hermanas*.

Estíbaliz Martyn

Nata a Madrid nel 1993, inizia lo studio del pianoforte e della danza classica e contemporanea a soli quattro anni. Diciottenne si laurea in pianoforte al Conservatorio “Joaquín Turina” di Madrid e viene ammessa alla Scuola superiore di canto, dove studia con Carmen Rodríguez-Aragón. Dopo tre anni entra alla Hochschule für Musik “Franz Liszt” di Weimar, dove si laurea con il massimo dei voti. Vince diversi concorsi internazionali. Nel 2016 partecipa ai corsi estivi London MasterClasses al Royal Northern Music College di Manchester; nel 2017 è ammessa al Trinity Royal College of Music di Londra e partecipa al Londra Belcanto Festival. Oltre a dedicarsi alla musica classica, ama esplorare linguaggi diversi: jazz, teatro, musica leggera. Completa la sua formazione attoriale con Juan Carlos Corazza presso la Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos a Madrid e, nel 2016, frequenta il programma Actor’s Studio New York a Madrid con Cornelius Horgan. Al tempo stesso si laurea in Lingue, lettere e filosofia all’Università Complutense di Madrid. Segue masterclass di Nathalie Dessay, Dolora Zajick, Siegfried Gohritz e Sabinetta-Lahmetta, Montserrat Caballé, Katalin Halmai, Christa Ludwig, Dalton Baldwin, e Helmut Deutsch. Ha cantato come Regina della Notte nel *Flauto magico* diretta da Veit Wiesler per la regia di Peter Hailer e come Gilda in *Rigoletto* al Deutsches Nationaltheater di Weimar e alla Staatskapelle di Lipsia. È stata Andi in *Die Omama im Apfelbaum* di Elizabeth Naske per il Festival della Scala della Cattedrale di Erfurt; Frau Pearce in *Pygmalion-My Fair Lady* al Teatro Rudolstadt diretta da Stephan Klingele per la regia di Paul Enke; Alice in *Alice in Wonderland* di Johannes Harneit per Teatro di Altenburg in Turingia; Ophélie in *Hamlet* di Ambroise Thomas al Belvedere Studio Theater per la regia di Elmar Fulda; Doña Inés de Ulloa nella prima mondiale del *Don Juan Tenorio* al Teatro Gran Vía di Madrid. Dal 2015 lavora per l’emittente televisiva spagnola TV1 come doppiatrice in una delle serie di maggior successo in Spagna, *Seis hermanas*.

Diego Cavazzin



Born in Angera (Varese), Diego Cavazzin finally decided to follow his artistic calling only

Nato ad Angera (Varese), dopo aver intrapreso altri percorsi, decide di seguire la sua vena artistica applicandosi intensamente allo studio del canto e del repertorio operistico. Vince il primo premio ai Concorsi “Spazio Musica” di Orvieto e “Opera Classica” di Bad Schwalbach e nel 2012, quarantenne, debutta sulla scena lirica come Pinkerton in una tournée nordeuropea di *Madama Butterfly*. A questo fanno seguito, in pochi anni, numerosissimi debutti in Italia e all’estero, come protagonista nei principali titoli del grande repertorio italiano: *Rigoletto*, *Trovatore*, *Luisa Miller*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Aida*, *Requiem* di Verdi, *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Turandot*, *Andrea Chénier*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Norma*. Un posto particolare merita il ruolo di Manrico nel *Trovatore*, debuttato a Bergamo, ripreso a Pavia, al Cairo e a Seoul con Fiorenza Cedolins, con il quale si è fatto conoscere nel 2016 al Teatro dell’Opera di Roma nella produzione firmata dalla Fura dels Baus sotto la guida di Jader Bignamini. Ha recentemente interpretato Cavaradossi in *Tosca* alle Terme di Caracalla, per la regia di Pier Luigi Pizzi e diretta da Donato Renzetti, e Canio nei *Pagliacci* all’Opera di Roma, per la regia di Pippo Delbono e sotto la direzione di Carlo Rizzi. Nel 2017 ha partecipato alla Riccardo Muti Italian Opera Academy interpretando Radamès nell’*Aida* eseguita in forma di concerto.

after forays into different ventures, and seriously dedicated to studying the opera repertoire. He won the first prizes at the “Spazio Musica” (Orvieto) and “Opera Classica” competitions, respectively in Orvieto and Bad Schwalbach. In 2012, already in his forties, he made his début on the opera scene in the role of Pinkerton (*Madama Butterfly*), touring Northern Europe. This was followed by a number of débuts at home and abroad as the protagonist in the main titles of the great Italian repertoire: *Rigoletto*, *Trovatore*, *Luisa Miller*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Aida*, the *Requiem Mass*, *Manon Lescaut*, *Bohème*, *Tosca*, *Turandot*, *Andrea Chénier*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* and *Norma*. The role of Manrico in *Trovatore* is worth mentioning: after the début in Bergamo, Diego revived the role in Pavia, Cairo and Seoul with Fiorenza Cedolins, with whom he performed in March 2016 at the Rome Opera House in a Fura dels Baus production conducted by Jader Bignamini. Diego recently starred as Cavaradossi at the Terme di Caracalla, in a production of *Tosca* directed by Pier Luigi Pizzi and conducted by Donato Renzetti. He also covered the role of Canio in *Pagliacci* at the Rome Opera House in a Pippo Delbono production conducted by Carlo Rizzi. In 2017 he sang in the role of Radamès in a concert performance of *Aida* for the Riccardo Muti Italian Opera Academy.



Born in Sofia in 1976, Kiril Manolov studied singing at the Bulgarian State Academy of Music

in his hometown. He is the winner of many singing competitions in Bulgaria, Vienna, Warsaw, Barcelona and Brescia. After debuting in *Don Giovanni* at the Bulgarian State Academy of Music in Sofia, he performed in most Bulgarian opera houses.

His repertoire includes, among others, the roles of Nabucco (*Nabucco*), Simon Boccanegra (*Simon Boccanegra*), Amonasro (*Aida*), Marcello (*Bohème*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Germont (*Traviata*), Renato (*Un ballo in maschera*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Dandini (*Cenerentola*), Falstaff (*Falstaff*), Rodrigo (*Don Carlo*), Miller (*Luisa Miller*), Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Riccardo (*I Puritani*) and Silvio (*Pagliacci*).

He sang the role of *Falstaff* for his house débuts at the Wiesbaden Opera House and the Hamburg Staatsoper (2010). In 2011 he continued as Falstaff in Wiesbaden, and covered the roles of Miller (*Luisa Miller*) and Figaro (*Il barbiere di Siviglia*). Kiril also featured as Conte di Luna in *Trovatore* (Cologne), and Miller (*Luisa Miller*, Essen).

In the 2012-13 season he performed in a new production of *Simon Boccanegra* (Wiesbaden), in *Don Pasquale*, *Aida*, and *Falstaff* (Wuppertal), *L'elisir d'amore* (Zagreb), *Aida* (Nuremberg) and *Don Pasquale* (Darmstadt).

More recently he featured in *Il barbiere di Siviglia*, *Simon Boccanegra*, and *La forza del destino* in Wiesbaden. Once again in the title role of *Falstaff*, he made his début at the Ravenna Festival 2013. This production, directed by Cristina Mazzavillani Muti, subsequently toured in Piacenza, Ferrara, Reggio Emilia and Savonlinna, and was revived in Ravenna in 2015.

Kiril Manolov

Nato a Sofia nel 1976, studia canto all'Accademia Nazionale di Musica della sua città. È vincitore di numerosi concorsi di canto in Bulgaria, ma anche a Vienna, Varsavia, Barcellona e Brescia. Ha debuttato in *Don Giovanni* all'Accademia Nazionale di Musica di Sofia e si è esibito in tutti i teatri d'opera in Bulgaria.

Il suo repertorio include, tra gli altri, i ruoli di: Nabucco (*Nabucco*), Simon Boccanegra (*Simon Boccanegra*), Amonasro (*Aida*), Marcello (*La bohème*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Germont (*La traviata*), Renato (*Un ballo in maschera*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Dandini (*La Cenerentola*), Falstaff (*Falstaff*), Rodrigo (*Don Carlo*), Miller (*Luisa Miller*), Conte (*Le nozze di Figaro*), Riccardo (*I puritani*) e Silvio (*I pagliacci*).

Nel 2010 si è esibito in una nuova produzione di *Falstaff* al Teatro dell'Opera di Wiesbaden e nello stesso anno ha fatto il suo debutto, sempre con *Falstaff*, allo Staatsoper di Amburgo.

L'anno successivo oltre a riprendere il ruolo di Falstaff a Wiesbaden è stato Miller (*Luisa Miller*) e Figaro (*Il barbiere di Siviglia*); a Colonia ha interpretato il Conte di Luna nel *Trovatore*, e a Essen ancora Miller.

Nella stagione 2012/2013 si è esibito in una nuova produzione di *Simon Boccanegra* a Wiesbaden, *Don Pasquale*, *Aida*, *Falstaff* a Wuppertal, *L'elisir d'amore* a Zagabria, *Aida* a Norimberga e *Don Pasquale* a Darmstadt.

Più recentemente si ricordano ancora *Il barbiere di Siviglia*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino* a Wiesbaden, poi *Falstaff* per Ravenna Festival sia nel 2013 che nel 2015, per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, ripreso a Piacenza, Ferrara, Reggio Emilia e Savonlinna.

Giovanni Sala

Nato a Lecco nel 1992, si avvia agli studi musicali all'età di otto anni al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Como. Vincitore del Concorso per giovani cantanti lirici As.Li.Co. nel 2014, debutta nei ruoli di Don Ottavio nel *Don Giovanni* di Mozart e Nemorino nell'*Elisir d'amore* di Donizetti al Teatro Sociale di Como.

Interpreta Fenton nel *Falstaff* di Verdi nella stagione lirica 2014/2015 del Teatro Comunale di Ferrara e al Ravenna Festival sotto la direzione di Riccardo Muti.

Vincitore del Concorso internazionale dell'Accademia di alto perfezionamento del Teatro alla Scala di Milano, debutta il ruolo di Tamino nel *Flauto magico*.

Nel 2015 è Aufide nella produzione del *Mosè* di Rossini per la prima volta all'interno del Duomo di Milano, in collaborazione con Expo, in forma scenica con l'innovativa tecnologia del videomapping 3D.

È Malcolm nel *Macbeth* nell'ambito della Trilogia

Verdi & Shakespeare di Ravenna Festival 2013 e a Savonlinna con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, ed è Ferrando nel *Così fan tutte* prodotto dall'Accademia di alto perfezionamento del Teatro alla Scala di Milano. Ha cantato nella Missa Solemnis di Beethoven a Trieste per la direzione di Gianluigi Gelmetti.



Born in Lecco in 1992, Giovanni started his musical studies at the "Giuseppe Verdi"

Conservatory in Como at the age of eight. As the winner of the 2014 As.Li.Co. Young Opera Singers Contest, he debuted in the roles of Don Ottavio in Mozart's *Don Giovanni* and Nemorino in *L'elisir d'amore* at the Teatro Sociale in Como.

He starred in the role of Fenton in Verdi's *Falstaff* in the 2014/2015 season of the Teatro Comunale in Ferrara and at the Ravenna Festival, conducted by Riccardo Muti.

After winning the International Competition of the Academy of Fine Arts of La Scala in Milan, he sang as Tamino in *The Magic Flute*.

In 2015 he was Aufide in an innovative production of Rossini's *Moses*, staged inside the Milan Cathedral for the first time ever with 3D-videomapping scenes, in collaboration with Expo.

He was Malcolm in Cristina Mazzavillani Muti's *Macbeth* staged during the "Verdi & Shakespeare" Autumn Trilogy 2013 of the Ravenna Festival, and then in Savonlinna. He then was Ferrando in a production, and Ferrando in a production of *Così fan tutte* by the Academy of the Teatro alla Scala, Milan. Giovanni sang in Beethoven's *Missa Solemnis* in Trieste under the baton of Gianluigi Gelmetti.



Ukrainian baritone Igor Onishchenko devoted himself to opera singing after a degree in Law. He

first studied with Yuriy Buchka at the Nezhdanova Academy of Music in Odessa, and later took part in the masterclasses of Ludovic Tézier, Dmitri Hvorostovsky, Saimir Pirgu, Vitaliy Bilyy, Angelika Kirchschrager, and Elena Filipova. He has worked with such distinguished conductors as Daniel Oren, Marco Armiliato, Jesús López-Cobos, Plácido Domingo, Attilio Cremonesi, Adam Fischer, Marko Letonja, Mikko Franck and Vasyl Vasilenko.

In Odessa, he has performed in several concerts at the Cultural Center of the Academy of Law, the Nezhdanova Academy of Music and the Beit Grand Jewish Cultural Center. He also covered the role of Poseidon in Lapeyko's rock opera *Ariadne's Thread*. In 2015 he reached the semi-finals of the New Voices International Singing Competition, and the final round of auditions for the Jette Parker Young Artists Programme at the Royal Opera House at Covent Garden in London. The following year he obtained the Novomatic scholarship from the Vienna State Opera, where he performed in various primary and secondary roles.

Since 2016, Igor Onishchenko has been a soloist in the ensemble of the State Opera in Vienna, Austria, where he made his successful début as Fiorello in *Il barbiere di Siviglia* and also sang in the roles of Cristiano (*Un ballo in maschera*) and the Police Officer (*Boris Godunov*).

His growing operatic repertoire also features the roles of Belcore in *L'elisir d'amore*, Escamillo in *Carmen*, Germont in *La traviata*, Silvio in *Pagliacci*, Don Giovanni, Marcello and Schaunard in *La Bohème*, Eugene Onegin, Robert and Ibn-Hakia in *Iolanta*, and Prince Yeletsky in *The Queen of Spades*.

Among his other roles as a company member of Vienna State Opera are Bello in *La fanciulla del West*, Pâris in *Roméo et Juliette*, Masetto in *Don Giovanni* and Antonio in *Le nozze di Figaro*. He also took part in the company's tour in Japan. As a guest he sang at the Théâtre du Capitole in Toulouse (Count Ceprano, *Rigoletto*) and at the Teatro Municipal in Santiago de Chile (Figaro in *Le nozze di Figaro*).

Igor Onishchenko

Baritono ucraino, terminati gli studi in Legge, si dedica al canto studiando dapprima con Yuriy Buchka presso l'Accademia di Musica “Nezhdanova” di Odessa, poi in numerose masterclass condotte da Ludovic Tézier, Dmitri Hvorostovsky, Saimir Pirgu, Vitaliy Bilyy, Angelika Kirchschrager e Elena Filipova. Ha collaborato con direttori quali Daniel Oren, Marco Armiliato, Jesús López-Cobos, Plácido Domingo, Attilio Cremonesi, Adam Fischer, Marko Letonja, Mikko Franck e Vasyl Vasilenko.

A Odessa, si è esibito in numerosi concerti presso il Centro Culturale dell'Accademia di Legge, l'Accademia di Musica “Nezhdanova” e il Centro culturale ebraico Beit Grand. Ha inoltre ricoperto il ruolo di Poseidone nell'opera rock *Il filo di Arianna* di Lapeyko.

Nel 2015 è tra i semifinalisti al Concorso Internazionale “New Voices”, e in finale al Jette Parker Young Artists Programme della Royal Opera House di Covent Garden a Londra. L'anno successivo ottiene la borsa di studio Novomatic dell'Opera di Stato di Vienna, con la quale si esibisce in vari ruoli, sia principali che secondari.

Dal 2016, è uno dei solisti dell'Opera di Stato di Vienna, con cui debutta nel ruolo di Fiorello nel *Barbiere di Siviglia*, in quello di Cristiano in *Un ballo in maschera* come Poliziotto in *Boris Godunov*.

Il suo repertorio operistico, in continua crescita, comprende i ruoli di Belcore (*L'elisir d'amore*), Escamillo (*Carmen*), Germont (*La traviata*), Silvio (*Pagliacci*), Don Giovanni, Marcello e Schaunard (*La bohème*), Evgenij Onegin, Robert e Ibn-Hakia (*Iolanta*), e il Principe Eleckij (*La dama di picche*).

Ha inoltre già vestito i panni di Bello (*La fanciulla del West*), Pâris (*Roméo et Juliette*), Masetto (*Don Giovanni*) e Antonio (*Le nozze di Figaro*) sempre con l'Opera di Stato di Vienna, con cui è stato anche in tournée in Giappone. In qualità di ospite ha cantato al Théâtre du Capitole di Tolosa (Conte di Ceprano nel *Rigoletto*) e al Teatro Municipal di Santiago del Cile (Figaro nelle *Nozze di Figaro*).

Virginia Tola



Argentinian soprano Virginia Tola established herself as an accomplished opera

singer on the international scene in 1999, when she won the “Queen Sonja” International Competition. In 2000 she won three prizes at Plácido Domingo's Operalia Competition, followed by her début at the Teatro Colón in Buenos Aires in the world première of Juan Carlos Zorzi's *Don Juan*. This performance marked the beginning of Virginia's professional career, and of a long series of appearances in major international venues: Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia, Teatro Real in Madrid, Washington National Opera, Monte Carlo Opera, Verona Arena, La Monnaie in Brussels, Los Angeles Opera, Rome Opera House, Teatro Regio in Turin, and the theatres of Klagenfurt, La Plata and Santa Fe.

Among her roles, we remember Fiordiligi in *Così fan tutte*, Contessa in *Le nozze di Figaro*, Donna Elvira in *Don Giovanni*, Mimì in *Bohème*, Alice in *Falstaff*, Micaela in *Carmen*, Violetta in *Traviata*, and Luisa Miller. But her repertoire is constantly growing, and she has recently added the new roles of Desdemona in *Otello* (Modena), Lina in *Stiffelio* (Montecarlo), Abigail in *Nabucco* (Macerata and Liège), Nedda in *Pagliacci* (La Plata), Amelia in *Un ballo in maschera* (Parma, Buenos Aires, Verona, Bologna and Palermo) and Leonora di Vargas in *La forza del destino* (Teatro Regio, Parma). Virginia frequently performs in concerts, and she often shares the stage with Plácido Domingo with lyric and zarzuela programmes. She recently featured in *Don Giovanni* (Oviedo); *Falstaff* (Sao Paulo); *Tosca* (The Baths of Caracalla, Rome, and Dresden); *Don Carlo* (Madrid and Grange Park Opera, London). She covered the roles of Maddalena (*Andrea Chénier*, Sassari), and Lady Macbeth (*Macbeth*, Teatro Massimo, Palermo). She then sang in Poulenc's *Gloria* at Teatro Petruzzelli in Bari; *Adriana Lecouvreur* in Buenos Aires, and she appeared in a series of concerts at the Florence Opera House.

Soprano argentino, si impone all'attenzione internazionale nel 1999, vincendo il Concorso Internazionale “Queen Sonja”. Nel 2000 si aggiudica tre premi al Concorso Operalia di Plácido Domingo e debutta al Teatro Colón di Buenos Aires per la prima mondiale di *Don Juan* di Juan Carlos Zorzi, dando il via a una carriera che la vedrà ospite di importanti teatri, quali: Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia, Teatro Real di Madrid, Washington National Opera, Opéra di Monte Carlo, Arena di Verona, La Monnaie di Bruxelles, Los Angeles Opéra, Teatro dell'Opera di Roma, Regio di Torino, e nei teatri di Klagenfurt, La Plata e Santa Fe.

Apprezzata interprete di *Così fan tutte* (Fiordiligi), *Le nozze di Figaro* (Contessa), *Don Giovanni* (Donna Elvira), *La Bohème* (Mimì), *Falstaff* (Alice), *Otello* (Desdemona), *Carmen* (Micaela), *Luisa Miller*, *La traviata* (Violetta), Virginia Tola ha recentemente aggiunto nuovi ruoli al proprio repertorio, quali Desdemona in *Otello* (a Modena), Lina in *Stiffelio* (a Montecarlo), Abigail in *Nabucco* (a Macerata e Liegi), Nedda in *Pagliacci* (a La Plata), Amelia in *Un ballo in maschera* (a Parma, Buenos Aires, Verona, Bologna e Palermo) e Leonora di Vargas ne *La forza del destino* (Teatro Regio di Parma). All'impegno operistico affianca un'intensa attività concertistica, che la vede protagonista con Plácido Domingo di numerosi concerti operistici e di zarzuela. Recentemente ha interpretato *Don Giovanni* a Oviedo; *Falstaff* a San Paolo; *Tosca* alle Terme di Caracalla di Roma e a Dresda; *Don Carlo* a Madrid e alla Grange Park Opera a Londra; *Andrea Chénier* (Maddalena) a Sassari; *Macbeth* (Lady Macbeth) al Massimo di Palermo; *Gloria* di Poulenc al Petruzzelli di Bari; *Adriana Lecouvreur* a Buenos Aires. Si è inoltre esibita in una serie di concerti all'Opera di Firenze.



Born in Bassano del Grappa, Andrea graduated with top marks from the “Cesare Pollini”

Conservatory in Padua, where he studied with soprano Rosanna Lippi. He is the recipient of several First Prizes: the “Toti dal Monte” Competition in Treviso, the “Maria Malibran” in Milan, the “Titta Ruffo” in Pisa, ArteIncanto in Basciano (TE), and the “Silvano Pagliuca” contest in Benevento.

Recently, he sang in the roles of Ping in *Turandot* on the opening of the 63rd Puccini Festival in Torre del Lago, and Gianni Schicchi at the Nanjing Grand Theatre and the Main Performance Hall of the Art Performance Centre in Suzhou, China.

He was the protagonist in *Don Pasquale* and *Dulcamara* in *L'elisir d'amore* at the Teatro Comunale in Bologna, where he also performed in the role of Schaunard in *Bohème* and Rambaldo in *La Rondine*. At the Bassano Opera Festival he sang in the role of Figaro (*The Barber of Seville*); then he was Count Robinson (*Il matrimonio segreto*) in Ferrara, Ravenna and Treviso; Guglielmo in *Così fan tutte* at the Cyprus Aphrodite Festival; Danilo in *La Vedova allegra* (Cagliari), and Ping in *Turandot* for As.Li.Co. Operadomani in tour in the most important Italian theatres. Among his other roles we remember Slook in *La cambiale di matrimonio* (Lugano); Gaudenzio (Wexford Opera Festival) and Bruschino (Turin) in *Signor Bruschino*, and Taddeo in *L'Italiana in Algeri* (Piacenza, Modena and Vicenza).

We also remember him as Dandini in *Cinderella* (Pisa, Irun Opera in Spain and Cyprus); Tobia Mill in *La cambiale di matrimonio* (Boulder Opera House in Colorado), and Masetto in *Don Giovanni* (Teatro Municipale, Bassano del Grappa). Andrea also covered several less-known roles, such as Martello in Carlo Pedrotti's *Tutti in maschera* (Wexford Opera Festival); the protagonist of Cimarosa's *Il maestro di cappella* (Piccolo Teatro Regio, Turin); Enrico in Donizetti's farce *Il campanello dello speciale* (Incanto Art Festival), Nardo in Galuppi's *Filosofo di campagna* (Piccolo Festival del Friuli); Aeneas in *Dido and Aeneas* (Teatro di Asti) and Uberto in *Serva padrona* (Venice).

His concert and recital performances in the theatres of Paris, Vienna, Moscow, St. Petersburg, New York, Beijing, Algiers, Suzhou, Hangzhou and Wuhan are also worth-mentioning.

Andrea Zaupa

Nato a Bassano del Grappa, si diploma con il massimo dei voti al Conservatorio “Cesare Pollini” di Padova studiando con il soprano Rosanna Lippi. Vince il Primo premio al Concorso “Toti dal Monte” a Treviso, al “Maria Malibran” a Milano, al “Titta Ruffo” di Pisa, ad ArteIncanto a Basciano (TE), al “Silvano Pagliuca” a Benevento.

Di recente, è stato Ping in *Turandot* per l'apertura del 63° Festival Pucciniano a Torre del Lago e Gianni Schicchi nel Grand Theatre di Nanjing e nella Main Hall del Art Performance Center di Suzhou, in Cina.

Ha cantato come protagonista nel *Don Pasquale* e nei panni di Dulcamara nell'*Elisir d'amore* al Comunale di Bologna, dove è stato anche Schaunard nella *Bohème* e Rambaldo nella *Rondine*; poi è stato Figaro nel *Barbiere di Siviglia* al Bassano Opera Festival; Conte Robinson nel *Matrimonio segreto* a Ferrara, Ravenna e Treviso; Guglielmo nel *Così fan tutte* al Cyprus Aphrodite Festival; Danilo nella *Vedova allegra* a Cagliari; Ping in *Turandot* per As. Li. Co. Operadomani in una tournée nei maggiori teatri italiani; Slook nella *Cambiale di matrimonio* a Lugano; Gaudenzio nel *Signor Bruschino* al Wexford Opera Festival e Bruschino a Torino; Taddeo nell'*Italiana in Algeri* a Piacenza, Modena, e Vicenza.

Tra gli altri ruoli interpretati figurano Dandini nella *Cenerentola* a Pisa, all'Opera di Irun in Spagna e a Cipro; Tobia Mill nella *Cambiale di matrimonio* al Boulder Opera House in Colorado; il ruolo del titolo e Masetto nel *Don Giovanni* al Comunale di Bassano del Grappa. Ed altri meno noti come Martello in *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti al Wexford Opera Festival; il protagonista nel *Maestro di cappella* di Cimarosa al Piccolo Teatro Regio di Torino; Enrico nella farsa *Il campanello dello speciale* di Donizetti al Festival Arte Incanto; Nardo nel *Filosofo di campagna* di Galuppi al Piccolo Festival del Friuli.

E ancora, Aeneas in *Dido and Aeneas* al Teatro di Asti e Uberto nella *Serva padrona* a Venezia.

Si è, inoltre, esibito in concerti e recital a Parigi, Vienna, Mosca, San Pietroburgo, New York, Pechino, Algeri, Suzhou, Hangzhou, Wuhan.

Paolo Gatti

Nato a Roma nel 1978, si forma al Conservatorio Teatrale diretto da Gianni Diotjuti, perfezionandosi successivamente con l'attore Paolo Ferrari. Partecipa a vari stage, tra i quali dizione poetica con Paola Gassman e un master di recitazione con Giancarlo Giannini.

Intraprende lo studio della musica con Felice Fabiani e in seguito con Maria Teresa Conti. Studia canto con il baritono Giorgio Gatti e con Aldo Frattini.

In teatro, interpreta pagine celebri di Luigi Pirandello, Peppino De Filippo, Eugène Ionesco, eppoi *Circus, il rumoroso balletto della guerra* di Marco Berardi diretto da Federico Vigorito, *Il decalogo*, progetto teatrale curato da Stefano Alleva, per il Festival dei Due Mondi di Spoleto, *L'aumento* e *La rivolta contro i poveri* di Dino Buzzati, di cui è anche regista.

Tra i musical ai quali ha preso parte, *Ottocento* di Francesco Libetta, con la supervisione di Franco Battiato e diretto da Fredy Franzutti, *Salvatore Giuliano* di Dino Scuderi per la regia di Giampiero Ciccio, *Roma Opera Musical* di Simone Martino ed Ermanno Sebastiano, regia di Marco Simeoli, *Il conte di Montecristo* di Robert Steiner e Francesco Marchetti per la regia di Gino Landi, *Siddharta il Musical* di Isabella Biffi e Fabio Codega, con la partecipazione musicale dei Nomadi, col quale è andato in tournée negli Stati Uniti e in Scozia. Inoltre, *Mimi è una civetta*, da *La bohème* di Puccini, su un'idea di Cristina Mazzavillani Muti, arrangiamento musicale di Alessandro Cosentino per la regia di Greg Ganakas; e *Così muore Mimi*, ispirato sempre al capolavoro pucciniano e ideato e diretto da Cristina Muti, nonché curato musicalmente da Simone Zanchini.

In televisione si ricordano le fiction Rai *Un medico in famiglia 6*, *Provaci ancora prof 4* e *Come fai sbagli* tutte dirette da Tiziana Aristarco.

Attivo anche come autore, ha firmato le commedie *All'ombra del campanile* e *Sani da legare*, entrambe rappresentate in prima assoluta all'interno del festival teatrale Frammenti di attualità, in scena ogni anno a Cori (LT).



Born in Rome in 1978, Paolo Gatti studied at Gianni Diotjuti's Conservatorio Teatrale,

and later continued his education with Paolo Ferrari. He joined in several internships, studied poetic diction with Paola Gassman, and took an acting masterclass with Giancarlo Giannini. Paolo then started studying music with Felice Fabiani, and later with Maria Teresa Conti. He studied singing with baritone Giorgio Gatti and with Aldo Frattini.

In his acting career, he had roles in some outstanding plays by Luigi Pirandello, Peppino De Filippo and Eugène Ionesco, starred in Marco Berardi's *Circus, il rumoroso balletto della guerra* directed by Federico Vigorito, and was in the cast of *Il decalogo*, a stage project by Stefano Alleva for the Spoleto Festival. He acted in two works by Dino Buzzati, *L'aumento* and *La rivolta contro i poveri*, both of which he also directed.

His musical theatre credits include: Francesco Libetta's *Ottocento*, supervised by Franco Battiato and directed by Fredy Franzutti; Dino Scuderi's *Salvatore Giuliano*, directed by Giampiero Ciccio; Simone Martino and Ermanno Sebastiano's *Roma Opera Musical*, directed by Marco Simeoli; Robert Steiner and Francesco Marchetti's *Il Conte di Montecristo*, directed by Gino Landi; Isabella Biffi and Fabio Codega's *Siddhartha, the Musical* with the popular Italian band Nomadi, which toured in the United States and Scotland. He also featured in *Mimi è una civetta*, an opera-musical inspired by Puccini's *Bohème* created by Cristina Mazzavillani Muti and directed by Greg Ganakas with musical arrangement by Alessandro Cosentino; and in *Così muore Mimi*, also inspired by Puccini's masterpiece and created/directed by Cristina Muti with the musical supervision by Simone Zanchini.

He starred in several RAI TV series directed by Tiziana Aristarco: *Un medico in famiglia 6*, *Provaci ancora*, *Prof. 4* and *Come fai sbagli*. Paolo is also an active playwright, and his comedies *All'ombra del campanile* and *Sani da legare* premiered at the “Frammenti di attualità” theatre festival, of Cori (LT).



Born in Voghera (Pavia), Trucco studied at the “Giuseppe Verdi” Conservatory in Milan

under Franca Mattiucci. At present he is perfecting his vocal technique with Roberto Coviello. He has taken part in several national and international contests, reaching the final in the “Enrico Caruso” competition and obtaining the third prize at the “Mario Basiola” International Competition. 1999 marked his début at the Teatro alla Scala in Milan in a new production of Paisiello’s *Nina, o la Pazza per amore*, conducted by Riccardo Muti. He also had roles in *Don Giovanni*, *L’elisir d’amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte* and *Cenerentola*. In 2000 he was a guest of the Maggio Musicale Fiorentino, where he sang in *L’incoronazione di Poppea*. He also performed in *Le siège de Corinthe* and *Cenerentola* at the Rossini Opera Festival, Pesaro. Trucco was on tour in Spain with *Don Giovanni* and *Il barbiere di Siviglia*, and débuted in *Il marito disperato* at the Teatro San Carlo in Naples and in *Trovatore* at the opening of the Maggio Musicale Fiorentino 2001. Once again in Florence, Giorgio sang in a new production of *Penthesilea*; he then featured in two farces by Pacini and Pavesi at the Rossini Opera Festival (*Mondo delle farse*), in *Il matrimonio segreto* (Fermo), *I vespri siciliani* (Busseto), *Turandot* (Athens), *Don Pasquale* (St. Gallen), *Semiramide* (Pesaro) and *Il viaggio a Reims* (Reggio Calabria). Trucco also covered roles in *La vedova scaltra* (Montpellier and on CD), *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *I due Figaro*, Rossini’s *Otello* (Bad Wildbad Rossini Festival), *Il ricco d’un giorno* (Verona), *Tancredi*, *Manon Lescaut*, *Così fan tutte* and *Die Zauberflöte* (Toulon), *Pagliacci* (Piacenza), *Macbeth* and *Attila* (Concertgebouw Amsterdam). He then covered the roles of Don Ottavio in *Don Giovanni* (Toulon) and Monsieur Bleau (*La vedova scaltra*, Nice). He featured in *Carmina Burana* (Lecce), *Don Procopio* (Bergamo), *La forza del destino* (Pisa), *Aida* (Florence and St. Margarethen), *Falstaff* (Piacenza, Savona, Reggio Emilia, Ferrara and Ravenna); *Manon Lescaut* and *Mohammed II* (Teatro dell’Opera) and *Tosca* (Teatro Nazionale) in Rome. He has performed under the batons of Gerd Albrecht, Ivor Bolton, Giuliano Carella, Alessandro De Marchi, Mark Elder, Marco Guidarini, Zubin Mehta, Riccardo Muti and Roberto Rizzi Brignoli.

Giorgio Trucco

Nato a Voghera, studia al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, specializzandosi con Franca Mattiucci e, attualmente, con Roberto Coviello. Partecipa a vari concorsi nazionali e internazionali classificandosi finalista al Concorso “Caruso”, e aggiudicandosi il 3° premio al Concorso internazionale “Mario Basiola”.

Nel 1999 debutta alla Scala di Milano, nella nuova produzione di *Nina, o la Pazza per amore* sotto la direzione di Riccardo Muti. Partecipa quindi alle rappresentazioni di *Don Giovanni*, *Elisir d’amore*, *Barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte* e *Cenerentola*. Nel 2000 è ospite del Maggio Musicale Fiorentino dove interpreta *L’incoronazione di Poppea*, mentre al Rossini Opera Festival prende parte a *Le siège de Corinthe* e *Cenerentola*.

Si esibisce in tournée in Spagna in *Don Giovanni* e *Il barbiere di Siviglia*, debutta nel *Marito disperato* al San Carlo di Napoli e nel *Trovatore* per l’inaugurazione del Maggio Musicale Fiorentino nel 2001. Torna a Firenze per una nuova produzione di *Penthesilea*, e al Rossini Opera Festival per il *Mondo delle farse* con due farse di Pacini e Pavesi, canta *Il matrimonio segreto* a Fermo, *I vespri siciliani* a Busseto, *Turandot* ad Atene, *Don Pasquale* a San Gallo, *Semiramide* a Pesaro e *Il viaggio a Reims* a Reggio Calabria. Interpreta inoltre *La vedova scaltra* a Montpellier, con incisione discografica, *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *I due Figaro*, *Otello* di Rossini al Festival rossiniano di Bad Wildbad, *Il ricco d’un giorno* a Verona, *Tancredi*, *Manon Lescaut*, *Così fan tutte* e *Il flauto magico* a Toulon, *Pagliacci* a Piacenza, *Macbeth* e *Attila* al Concertgebouw di Amsterdam.

Successivamente porta in scena Don Ottavio in *Don Giovanni* per il suo ritorno a Toulon e Monsieur Bleau nella *Vedova scaltra* a Nizza, *Carmina Burana* a Lecce, *Don Procopio* a Bergamo, *La forza del destino* a Pisa, *Aida* a Firenze e a St. Margarethen, *Falstaff* a Piacenza, Savona, Reggio Emilia, Ferrara, Ravenna; *Manon Lescaut* e *Maometto II* al Teatro dell’Opera e *Tosca* al Teatro Nazionale a Roma.

È stato diretto da Gerd Albrecht, Ivor Bolton, Giuliano Carella, Alessandro De Marchi, Mark Elder, Marco Guidarini, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Roberto Rizzi Brignoli.

Filippo Pollini



After a graduation in singing from the Conservatory of Cesena, Filippo Pollini got a second

diploma from a three-year professional acting course at The Bernstein School of Musical Theatre, Bologna. His education was complemented by a degree in Classical studies from the University of Bologna, which he concluded with top marks and honours. Filippo also attended several masterclasses in opera and modern singing under Alessandro Corbelli, Bruno Praticò, Fiorenza Cossotto, Eugenia Dundekova, Nathan Martin and Faye Nepon. He was the Soldier in Stravinsky’s *Histoire du soldat*, and Perbenino in *La singolare giornata del Sig. Marcovaldo*, written and directed by Franco Mescolini. He then was Professor La Voce in *La vera storia di Papageno* and a Fool in the Asylum in Rossini’s *Sigismund*, directed by Damiano Michieletto at the Teatro Rossini in Pesaro. Filippo acted and sang in the roles of Pistolone and the Tranvestite in Duke Ellington’s *Beggar’s Holiday*, Don Bartolo in Rossini’s *Barber of Seville*, and was Don Geronimo in Cimarosa’s *Matrimonio Segreto* after winning the first prize at the “Primo Palcoscenico” 2011 International Competition. He covered the roles of Uberto in Pergolesi’s *Serva padrona*, Don Carissimo in Scarlatti’s *Dirindina*, Black Bob in Britten’s *Little Sweep*, Judge Turpin in *Sweeney Todd*, the Narrator/Mysterious Man in Stephen Sondheim’s *Into the Woods*, Attorney Hugh Dorsey in Jason Robert Brown’s *Parade* and Officer Barrell in Mark Hollmann’s *Urinetown*. In 2015 he was Benoît in the opera-musical *Mimi è una civetta*, conceived by Cristina Mazzavillani Muti and directed by Greg Ganakas at the Ravenna Festival. As a bass-baritone soloist, Filippo sang Charpentier’s *Te Deum*, Mozart’s *Krönungsmesse KV 317*, *Vesperae solennes de confessor*e and Six Nocturnes, *Neuf Historiettes* by Jean Françaix and Francesco Durante’s *Magnificat*. In 2013 he worked with the Choir of the Teatro Municipale in Piacenza and with the Teatro della Fortuna in Fano, and has been a member of the Allegro Giusto Vocal Quartet since 2009. He is a drama teacher in various schools, and collaborates with the Conservatories of Bologna and Cesena. He has published the essay *Forme della teatralità e dimensione educativa - Profilo storico ed elementi progettuali* with Stamen (Rome, 2016).

Diplomato in canto al Conservatorio di Cesena, consegue poi il diploma professionale triennale di Cantante/Attore di musical all’Accademia The Bernstein School of Musical Theatre di Bologna e si laurea con lode in Lettere classiche all’Università della stessa città. Segue vari corsi di recitazione e masterclass di canto lirico e moderno con artisti quali Alessandro Corbelli, Bruno Praticò, Fiorenza Cossotto, Eugenia Dundekova, Nathan Martin e Faye Nepon.

Tra l’altro, ricopre il ruolo del Soldato nell’*Histoire du Soldat* di Stravinskij e interpreta Perbenino nella *Singolare giornata del Signor Marcovaldo*, scritto e diretto da Franco Mescolini. È il Professor La Voce in *La vera storia di Papageno* e un Matto del Manicomio nel *Sigismondo* di Rossini con la regia di Damiano Michieletto al Teatro Rossini di Pesaro. Interpreta e canta i ruoli di Pistolone e del Travestito in *The Beggar’s Holiday* di Duke Ellington, Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini e Don Geronimo nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa dopo aver vinto il Concorso Internazionale “Primo Palcoscenico” 2011. Interpreta Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi, Don Carissimo nella *Dirindina* di Scarlatti, Nerone nel *Piccolo spazzacamino* di Britten, il Giudice Turpin in *Sweeney Todd* e il Narratore/Uomo Misterioso in *Into the woods* di Stephen Sondheim, l’Avvocato Hugh Dorsey in *Parade* di Jason Robert Brown e l’Ufficiale Barrell in *Urinetown* di Mark Hollmann. Nel 2015 interpreta Benoît nell’opera-musical *Mimi è una civetta*, ideata da Cristina Mazzavillani Muti, con la regia di Greg Ganakas a Ravenna Festival.

Come solista canta il *Te Deum* di Charpentier, la Messa dell’Incoronazione KV 317, le *Vesperae solennes de confessor*e e i Sei Notturmi di Mozart, le *Neuf historiettes* di Jean Françaix e il *Magnificat* di Francesco Durante.

Dal 2013 collabora con il Coro del Teatro Municipale di Piacenza e con il Teatro della Fortuna di Fano; dal 2009 fa parte del Quartetto Vocale Allegro Giusto. È docente di teatro in diverse scuole e collabora con i Conservatori di Bologna e di Cesena. Ha scritto *Forme della teatralità e dimensione educativa - Profilo storico ed elementi progettuali* (Roma, Stamen, 2016).



Born in 1991 in Cluj-Napoca, Romania, bass Ion Stancu studied at the local Academy of Music.

He debuted at the Cluj Opera House when he was still a student, covering the roles of Masetto (*Don Giovanni*), Sarastro (*The Magic Flute*), Don Pasquale (*Don Pasquale*) and Tom (*Un ballo in maschera*). He has won a number of national and international singing competitions in Romania. In 2012 he ranked third at the “Ionel Perlea” Lied Competition in Slobozia, and in 2013 he obtained the second prize at the National Lied Competition in Brasov. In 2015 he won the prize for the youngest singer at the “Haricleea Darclee” International Singing Competition in Brăila. His repertoire already includes a variety of roles, including Publius in Mozart’s *La clemenza di Tito* and Don Basilio and Don Bartolo in Rossini’s *Barbiere di Siviglia*.

Ion Stancu

Nato nel 1991 a Cluj-Napoca, in Romania, si forma come basso all’Accademia di Musica della sua città. Ancora studente, debutta al Teatro dell’Opera di Cluj nei ruoli di Masetto nel *Don Giovanni*, Sarastro nel *Flauto magico*, Don Pasquale nell’opera omonima di Donizetti e Tom in *Un ballo in maschera* di Verdi.

Vince numerosi concorsi di canto, nazionali e internazionali, in Romania. Poi, nel 2012, si aggiudica il terzo premio al Concorso liederistico “Ionel Perlea” a Slobozia, e l’anno successivo il secondo premio al Concorso nazionale liederistico a Brasov. Nel 2015 viene premiato come cantante più giovane al Concorso internazionale di canto “Haricleea Darclee” a Brăila. Nel suo repertorio spiccano i ruoli di Publio nella *Clemenza di Tito* di Mozart e di Don Basilio e Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

Ivan Merlo



Previously active as a window-dresser and a costume designer, and the winner of several awards

in various editions of the Venice Carnival, Ivan Merlo has always been fond of opera, which he learned to know and appreciate through his friendship with several important singers and conductors, first and foremost Gianandrea Gavazzeni, with whom he shared a special bond.

His stage experience grew with the teaching of tenor Vittorio Pandano, but in the 1980s Ivan also enrolled in the “City of Ravenna” School of Dance and in the “Mimi della lirica” theatre company, as a member of which he has received a number of national honours and awards.

After a yearlong collaboration with the press and administrative offices of the Ravenna Festival, Merlo covered mime roles in several opera productions and dance performances.

In 2006 he acted in the role of the Night in the film *Che fai tu, luna?* directed by Cristina Mazzavillani Muti. 2008 saw his stage début in the role of the Guardian of the Countess in Paisiello’s *Il matrimonio inaspettato*, conducted by Riccardo Muti and directed by Andrea De Rosa, staged at the Salzburg Festival and then at the Alighieri Theatre, Ravenna. His credits as a mime include appearances in Hindemith’s *Sancta Susanna*, in Verdi’s “popular” Trilogy (2012) and in the “Verdi & Shakespeare” Trilogy (2013). He had a mime role also in *La Bohème* and *Mimi è una civetta* for Ravenna Festival 2015. Ivan also toured as the Duke’s pageboy in the *Rigoletto* produced by Ravenna Festival; took part in *Le maître et la ville*, Micha van Hoecke’s 2014 project, especially created to celebrate the 25th edition of the Ravenna Festival, and, in 2015, donned the robes of the Innkeeper in Verdi’s *Falstaff*, conducted by Riccardo Muti and directed by Cristina Mazzavillani Muti.

Già attivo come costumista, premiato in varie edizioni del Carnevale di Venezia, e come vetrinista, è da sempre ottimo cultore del teatro d’opera, che approfondisce attraverso la frequentazione diretta di importanti cantanti e direttori d’orchestra, in primo luogo Gianandrea Gavazzeni, con il quale ha avuto un rapporto privilegiato.

La sua esperienza sul palcoscenico matura grazie agli insegnamenti del tenore Vittorio Pandano; e la sua formazione si completa negli anni Ottanta con la Scuola di Danza “Città di Ravenna” e con la prima compagnia dei “Mimi della lirica”, con cui ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi in ambito nazionale.

Dopo aver collaborato per anni con l’ufficio stampa e la segreteria di Ravenna Festival, ha preso parte, come mimo, a produzioni operistiche e a spettacoli di danza.

Nel 2006, interpreta il ruolo della Notte nel film *Che fai tu luna* per la regia di Cristina Mazzavillani Muti e, nel 2008, debutta in teatro come Tutore della Contessa nel *Matrimonio inaspettato* di Paisiello diretto da Riccardo Muti, per la regia di Andrea De Rosa, in scena al Festival di Salisburgo e poi all’Alighieri di Ravenna.

In occasione della messa in scena di *Sancta Susanna* di Hindemith, della Trilogia “popolare” verdiana del 2012 e della Trilogia “Verdi & Shakespeare” del 2013, ha collaborato alle prove, come mimo. Ruolo che ha rivestito, nel 2015, anche nelle recite de *La Bohème* e di *Mimi è una civetta* sempre nell’ambito di Ravenna Festival.

È stato il Paggio del Duca nelle rappresentazioni del *Rigoletto* prodotto da Ravenna Festival in tournée; ha preso parte a *Le maître et la ville*, spettacolo ideato da Micha van Hoecke nel 2014 in occasione dei 25 anni di Ravenna Festival, e nel 2015 ha interpretato l’Oste nel *Falstaff* diretto da Riccardo Muti, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti.



Born in Bologna in 1987, Andrea Neyroz now lives in Ravenna. He began artistic gymnastics when he was very young, and has been practising it in the Edera Ravenna e

Palestra Ginnastica Ferrara teams for over 20 years. For 8 years he competed in the Italian A-Series and the National Individual Apparatus Championships, winning bronze and gold on the vault (respectively in 2007 and 2009), and silver on the floor exercise in 2012. After working as an acrobatic gymnastics trainer, Andrea is now a qualified trainer with the Italian Fitness Federation, specialising in Calisthenics and Street Workout, two emerging disciplines requiring muscular strength and balance. Andrea also featured as an acrobat in several shows, and in 2015 was in the first cast of Riccardo Coccianti's musical, *Notre Dame de Paris*, which toured more than forty cities and was seen by over 700,000 people. After a degree in Classical studies from the "Dante Alighieri" high school in Ravenna, Andrea got a master's degree in Law from the University of Bologna, followed by a master in Sports Law. At present he is training for a licence to practice law.



In 2012, on the occasion of Verdi's "popular trilogy", Catherine Pantigny was asked to select 10 dancers to choreograph *Traviata*

and *Rigoletto*. Some of them had started dancing as kids with Cristina Muti's project "Parola danza musica canto", a training workshop for professional artists who intended to transcend the traditional barriers between singing, acting and dancing. This quality as full-fledged artists continued to shape the identity of the "DanzActori", who featured also in the 2013 edition of the trilogy, once again directed by Cristina Muti and dedicated to Verdi's Shakespearean operas (*Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*). Then in 2015 they were back on stage for *Mimi è una civetta* by Cristina Muti, directed by Greg Ganakas, *Così muore Mimi* directed by Cristina Muti, and in *Chanteuse des rues*, a tribute to Edith Piaf and Jean Cocteau created by Micha van Hoecke for Ravenna Festival 2016, with original arrangements by Simone Zanchini.

Andrea Neyroz

Nato a Bologna nel 1987, vive a Ravenna. Si appassiona fin da giovanissimo alla ginnastica artistica, che pratica per oltre 20 anni in qualità di atleta agonista tra le Società Edera Ravenna e Palestra Ginnastica Ferrara. Per 8 anni gareggia nel Campionato Italiano di Serie A e ai Nazionali Individuali di Specialità – si aggiudica la medaglia di bronzo al volteggio nel 2007, l'oro sempre al volteggio nel 2009 e l'argento al corpo libero nel 2012. Dopo essere stato istruttore di acrobatica, attualmente è docente qualificato della Federazione Italiana Fitness nella disciplina del Calisthenics e dello Street Workout, nuovi sport emergenti basati sullo studio di movimenti di forza ed equilibrio. Ha partecipato a numerose manifestazioni teatrali, entrando dal 2015 a far parte, in qualità di acrobata, del primo cast del musical *Notre Dame de Paris* di Riccardo Coccianti, esperienza durata quasi due anni, con un tour che ha toccato più di 40 città e con oltre 700 mila spettatori. Dopo essersi diplomato al Liceo classico "Dante Alighieri" di Ravenna, ha conseguito la laurea magistrale in Giurisprudenza presso l'Università di Bologna e un master in Diritto sportivo; sta inoltre proseguendo gli studi per l'abilitazione all'esercizio dell'attività forense.

DanzActori

In occasione della Trilogia popolare verdiana allestita nel 2012, Ravenna Festival affidò a Catherine Pantigny la selezione di 10 danzatori per realizzare le coreografie di *Traviata* e *Rigoletto*. Alcuni dei prescelti erano ravennati che da ragazzini avevano iniziato il percorso "Parola danza musica canto" promosso da Cristina Muti per dar vita a una nuova figura professionale in ambito artistico che abbattesse le barriere tra canto, recitazione e danza. Proprio questa dimensione di artista a tutto tondo ha progressivamente formato l'identità dei "DanzActori" che, dopo la Trilogia del 2012, hanno preso parte a quella dell'anno successivo, dedicata alle opere shakespeariane di Verdi (*Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*), sempre per la regia di Cristina Muti. Sono tornati in scena nel 2015 con *Mimi è una civetta*, ideato da Cristina Muti, regia di Greg Ganakas e *Così muore Mimi* regia di Cristina Muti, nonché nell'omaggio a Edith Piaf e Jean Cocteau, *Chanteuse des rues*, creazione di Micha van Hoecke con arrangiamenti originali di Simone Zanchini, per Ravenna Festival 2016.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini



Founded by Riccardo Muti in 2004, the Luigi Cherubini Youth Orchestra was named after one of the finest composers of all times, born in Italy but active all over Europe. This choice underlines the Orchestra's vocation, combining a strong Italian identity with a natural inclination towards a European vision of music and culture. The Youth Orchestra, a privileged link between the academic and the professional worlds, set up its residence in Piacenza, and elected the Ravenna Festival as its summer home. The young instrumentalists of the Cherubini Youth Orchestra are all under 30, and come from all over Italy. They were selected through audition by a committee of top musicians from prestigious European orchestras, headed by Riccardo Muti himself. Dynamism and continuous renewal are a distinctive feature of the Orchestra, and it is in this perspective that members are only appointed for a period of three years, after which they may start collaboration with a major professional orchestra. In recent years, under the baton of Riccardo Muti, the Orchestra has tackled a repertoire ranging from baroque to XX century music, alternating concerts in many Italian cities to important European and world tours in the theatres of Vienna, Paris, Moscow, Salzburg, Cologne, St. Petersburg, Madrid, Barcelona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires, and Tokyo.

The début of Cimarosa's *Il ritorno di Don Calandrino* at the Salzburg Whitsun Festival (2007) marked the first step of a five-year project undertaken by the prestigious Austrian event and the Ravenna Festival with a view to re-discovering and reviving the legacy of the Neapolitan School of music of the XVIII century. The Cherubini Youth Orchestra was the protagonist of this project as orchestra-in-residence. The Orchestra returned to Salzburg in 2015, the only Italian ensemble invited to the prestigious Summer Festival. On this occasion, it performed *Ernani* under the baton of Riccardo Muti, who had already conducted it in 2008 in a memorable concert in the Golden Hall of the Musikverein, Vienna. Just a handful few months before, the ensemble had been awarded the prestigious Abbiati Prize 2008 as the Best musical venture for "the outstanding achievements that made [the Cherubini Youth Orchestra] an excellent ensemble, appreciated at home and abroad".

Besides an intense activity under its founder's baton, the Orchestra has extensively collaborated with such artists as Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze and Pinchas Zukerman.

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra le città di Piacenza e Ravenna. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. In questi anni l'Orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal Barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente.

A Salisburgo, poi, l'Orchestra è tornata nel 2015, debuttando – unica formazione italiana invitata – al più prestigioso Festival estivo, con *Ernani*: a dirigerla sempre Riccardo Muti, che l'aveva guidata anche nel memorabile concerto tenuto alla Sala d'Oro del Musikverein di Vienna, nel 2008, pochi mesi prima che alla Cherubini venisse assegnato l'autorevole Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".

All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof

Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze e Pinchas Zukerman. Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle "trilogie", che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto, le opere "shakespeariane" di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Negli ultimi anni il repertorio operistico viene affrontato regolarmente dall'Orchestra nelle coproduzioni che vedono il Teatro Alighieri di Ravenna al fianco di altri importanti teatri italiani di tradizione. Dal 2015 al 2017, la Cherubini ha partecipato inoltre al Festival di Spoleto, sotto la direzione di James Conlon, eseguendo l'intera "trilogia Mozart-Da Ponte". Il legame con Riccardo Muti l'ha portata a prender parte all'Italian Opera Academy per giovani direttori e maestri collaboratori, che il Maestro ha fondato e intrapreso nel 2015: se in quel primo anno la Cherubini ha avuto l'occasione di misurarsi con *Falstaff*, gli anni successivi l'attenzione si è concentrata su *Traviata* e *Aida*.

Al Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva, la Cherubini è regolarmente protagonista di nuove produzioni e di concerti, nonché, dal 2010, del progetto "Le vie dell'amicizia" che l'ha vista esibirsi, tra le altre mete, a Nairobi, Redipuglia, Tokyo e, nel 2017, a Teheran, sempre diretta da Riccardo Muti.

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali del Turismo, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Camera di Commercio di Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".

con il contributo di



www.riccardomuti.com

The Orchestra had a challenging and unquestionably important role in the project of the "trilogies", which the saw orchestra star in the celebrations for Verdi's bicentenary under the baton of Nicola Paszkowski and the direction of Cristina Mazzavillani Muti: on these occasions, the Orchestra performed 6 of Verdi's operas, all staged at the Alighieri Theatre. In 2012, *Rigoletto*, *Il trovatore* and *La traviata* were performed on the same stage on three consecutive days. In 2013 the "Shakespearean Trilogy" followed, with *Macbeth*, *Otello* and *Falstaff*. More recently, the Orchestra has regularly tackled the operatic repertoire in several co-productions of the Alighieri Theatre, Ravenna, and some major Italian traditional theatres. From 2015 to 2017, the Cherubini also featured at the Spoleto Festival with the "Mozart-Da Ponte trilogy" conducted by James Conlon. The Orchestra's ties with Riccardo Muti made it a perfect match for the Italian Opera Academy for young conductors and répétiteurs, which the Maestro started in 2015: the first year the Cherubini tackled *Falstaff*, in the following years the attention was concentrated on *Traviata* and *Aida*. At the Ravenna Festival, the Orchestra's summer residence, the Cherubini regularly stars as the protagonist of new productions, concerts, and the "Paths of Friendship" project, which has taken it to a number of venues like Nairobi, Redipuglia, and Tokyo since 2010. In 2017, the concert, once again conducted by Riccardo Muti, was staged in Tehran.

The management of the Orchestra is entrusted to the Cherubini Foundation, jointly established by the municipalities of Piacenza and Ravenna, the Toscanini Foundation and Ravenna Manifestazioni. The Orchestra's activity is supported by the Ministry for Arts and Culture, the Piacenza and Vigevano Foundation, the Chamber of Commerce of Piacenza, and the "Friends of the Luigi Cherubini Youth Orchestra" Association.

Coro del Teatro Municipale di Piacenza



soprani sopranos

Carina Calafiura
Eleonora Colombo
Gloria Contin
Katia Di Munno
Eva Grossi
Giovanna Falco
Azusa Kinashi
Milena Navicelli
Luisa Staboli

mezzosoprani mezzo-sopranos

Ilaria Italia
Ambra Gattamorta
Mariangela Lontani
Barbara Chiriaco

contralti altos

Angela Albanesi
Federica Bartoli
Teresa Simeone
Stefania Sinatra

tenori primi first tenors

Francesco Panni
Gjergji Kora
Giacomo Leone
Bruno Nogara
Mattia Rossi
Aronne Rivoli
Vincenzo Maria Martemucci
Roberto Toscano

tenori secondi second tenors

Vittorio Ceragioli
Gianluigi Gremizzi
Namduek Lee
Lorenzo Donato
Ezio Pirovano

baritoni baritones

Carlo Nicolini
Eugenij Bogdanovich
Kazuya Noda
Enrico Rolli
Seyedelyar Tahoury

bassi basses

Mario Binetti

Massimo Carrino
Federico Cucinotta
Ruggiero Lopopolo
Minho Lee

**ispettore del coro
choir supervisor**

Pier Andrea Veneziani

Le prime notizie sull’esistenza del coro risalgono al 1804, anno dell’inaugurazione del nuovo teatro. L’impegno prioritario è sempre stato quello di partecipare alle diverse stagioni operistiche del Teatro Municipale, oltre a svolgere un’intensa attività concertistica a favore della città e della provincia. Gli ultimi anni hanno visto intensificarsi notevolmente l’attività del coro, conseguentemente alla collaborazione con la Fondazione Arturo Toscanini e con Ravenna Festival, che lo hanno portato ad acquisire una dimensione non più soltanto locale, bensì nazionale ed internazionale, sotto la direzione di Corrado Casati.

Tra le più prestigiose esibizioni si ricordano il Requiem di Verdi diretto da Mstislav Rostropovič, *Rigoletto* con la regia di Marco Bellocchio, *Nabucco* diretto da Daniel Oren alla presenza del Presidente della Repubblica, lo Stabat Mater di Rossini nel Duomo di Orvieto (teletrasmesso da Rai1), il concerto al Teatro Municipale nel 10° anniversario di «Al Jazeera» (trasmesso in tutti paesi arabi), *Don Pasquale* diretto da Riccardo Muti (rappresentato, oltre che a Ravenna e Piacenza, a La Valletta, Mosca, San Pietroburgo, Liegi, Colonia e Parigi), *Traviata* per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello diretto da Riccardo Muti, *Elektra* di Strauss diretta da Gustav Khun.

Nel 2012 partecipa al Festival della Valle d’Itria di Martina Franca nella realizzazione di *Zaira* di Vincenzo Bellini (con diretta su Rai Radio3), della quale è stato realizzato un dvd, e alla “trilogia popolare” di Verdi con la regia di Cristina Mazzavillani Muti (con rappresentazioni in vari teatri italiani e trasferte in Oman e Bahrain).

Prende parte alle “Vie dell’amicizia” di Ravenna Festival nel 2011 diretto da Riccardo Muti a Piacenza, Ravenna e a Nairobi; poi nel 2013 a Mirandola, a sostegno delle popolazioni emiliane colpite dal terremoto. Ancora nel 2013, partecipa allo spettacolo a Roncole di Busseto, presso la casa natale di Verdi, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, trasmesso dalla Rai in occasione dei festeggiamenti del bicentenario verdiano. Hanno fatto seguito *Luisa Miller* di Verdi diretta da Donato Renzetti con la regia di Leo Nucci e la Nona Sinfonia di Beethoven con la Filarmonica Arturo Toscanini diretta da Kazushi Ono e successivamente con l’Orchestra Haydn di Bolzano diretta da Arvo Volmer.

Nella stagione 2014/2015 partecipa all’esecuzione di *Simon Boccanegra* di Verdi con Leo Nucci, dell’*Elisir d’amore* per la regia di Leo Nucci, *Les Contes d’Hoffman* di Offenbach, *I due Foscari* in forma di concerto con Leo Nucci, Fabio Sartori e Cristin Lewis, diretta da Donato Renzetti. Infine, *Falstaff* sotto la bacchetta di Riccardo Muti, sia a Ravenna Festival, sia a Oviedo. Interpreta il Requiem di Mozart diretto da Rinaldo

The first news about the Choir date back to 1804, the year when the new theatre was inaugurated. Since then, the Choir’s main commitment has been the participation in the opera seasons of the Teatro Municipale, alongside many concerts in Piacenza and the surrounding area.

In recent years, regular collaborations with the Arturo Toscanini Foundation and the Ravenna Festival have determined a considerable growth in the activity of the Choir, which, under Corrado Casati, has made a national and international reputation.

Some of the Choir’s performances are worth mentioning: Verdi’s *Requiem* conducted by Mstislav Rostropovich, *Rigoletto*, directed by Marco Bellocchio, *Nabucco*, conducted by Daniel Oren and attended by the President of the Republic, Rossini’s *Stabat Mater* in the Cathedral of Orvieto (broadcast by Rai1), the Concert at Teatro Municipale, Piacenza, to celebrate the 10th anniversary of Al Jazeera (broadcast in all Arab countries), *Don Pasquale* (conducted by Riccardo Muti in Ravenna, Piacenza, La Valletta, Moscow, St. Petersburg, Liege, Cologne and Paris), *Traviata* (directed by Cristina Mazzavillani Muti), Paisiello’s *Il matrimonio inaspettato* (conducted by Riccardo Muti), and *Elektra* by Strauss, conducted by Gustav Khun.

In 2012 the Choir performed at Festival della Valle d’Itria (Martina Franca) in Bellini’s *Zaira*, broadcast live by Rai Radio3 and available on DVD. In the same year, the Choir also featured in Verdi’s “popular trilogy”, directed by Cristina Mazzavillani Muti and staged in various Italian theatres, Oman and Bahrain. The Choir also featured in the “Paths of Friendship” project by the Ravenna Festival: Riccardo Muti conducted it in Piacenza, Ravenna and Nairobi (2011), and in Mirandola (2013), in a concert in favour of the victims of the Emilia earthquake. Also in 2013, the Choir performed at Verdi’s birthplace in Le Roncole, Busseto, in celebration of the composer’s bicentenary. The event was directed by Cristina Mazzavillani Muti and broadcast by Rai. Verdi’s *Luisa Miller* followed (conducted by Donato Renzetti and directed by Leo Nucci), as well as Beethoven’s Ninth Symphony, performed first with the Arturo Toscanini Philharmonic under the baton of Kazushi Ono and then with the Haydn Orchestra of Bolzano conducted by Arvo Volmer.

The 2014/2015 season saw the Choir perform in Verdi’s *Simon Boccanegra* and Donizetti’s *Elisir d’amore*, both directed by Leo Nucci, in Offenbach’s *Les Contes d’Hoffman* and in a concert performance of *I due Foscari* with Leo Nucci, Fabio Sartori and Cristin Lewis, conducted by Donato Renzetti. Once again under Riccardo Muti’s baton, the Choir sang in Verdi’s *Falstaff* in Ravenna and Oviedo. Also worth-mentioning are: Mozart’s *Requiem* conducted by Rinaldo Alessandrini, *Macbeth* conducted by Francesco Ivan Ciampa, *Madama Butterfly* conducted by Valerio Galli, and the Finnish performance of *Falstaff* and *Macbeth* in Savonlinna

for the Ravenna Festival (both directed by Cristina Mazzavillani Muti). Among the Choir's concert performances we remember *Falstaff*, *Traviata* and *Aida*, which respectively closed the first, second and third editions of Riccardo Muti's Italian Opera Academy in 2015, 2016 and 2017. The 2016/2017 season saw the Choir's participation in *Un ballo in maschera* (directed by Leo Nucci), *Wally* (conducted by Ivan Ciampa), and Rossini's *Stabat Mater* (conducted by Michele Mariotti). In 2017 the Choir once again took part in the "Paths of Friendship" project of the Ravenna Festival, performing in a concert conducted by Riccardo Muti in Tehran and Ravenna. The ensemble also featured in the Festival della Valle d'Itria with Verdi's *Un giorno di regno* and Meyerbeer's *Margherita d'Anjou* (conducted by Fabio Luisi). The list of the Choir's past performances also includes a number of symphonic concerts. Among their audio-video recordings, available on CD and DVD, we remember a CD with Jonas Kaufmann performing Verdi's arias (recorded in Parma), and one with Pretty Yende, recorded with the Orchestra of Rai Torino and published by Sony in 2015.

Alessandrini, *Macbeth* diretto da Francesco Ivan Ciampa, *Madama Butterfly* diretta da Valerio Galli e partecipa ad una tournée di *Falstaff* e *Macbeth* a Savonlinna (in Finlandia) con Ravenna Festival per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Nel 2015 esegue *Falstaff* in forma di concerto a conclusione della prima edizione dell'Italian Opera Academy di Riccardo Muti, seguito nel 2016 dalla *Traviata* in occasione della seconda edizione dell'Academy e da *Aida* nel 2017. Nella stagione 2016/2017 prende parte alle rappresentazioni di *Un ballo in maschera* per la regia di Leo Nucci, alla *Wally* diretta da Ivan Ciampa, all'esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini diretto da Michele Mariotti. Nel 2017 partecipa nuovamente al progetto "Vie dell'amicizia" di Ravenna Festival con un concerto diretto da Riccardo Muti a Teheran e a Ravenna e prende parte al Festival della Valle D'Itria con *Un giorno di regno* di Verdi e *Margherita d'Anjou* di Meyerbeer diretta da Fabio Luisi. Ha al suo attivo numerosi concerti sinfonici e molteplici registrazioni audio e video attualmente in commercio; tra cui un cd di arie verdiane di Jonas Kaufmann, registrato a Parma, e un cd di Pretty Yende, registrato nel 2015 con l'Orchestra della Rai di Torino per la Sony.

Corrado Casati

Si è diplomato in pianoforte con lode al Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza. Dal 1986 lavora in teatro come maestro collaboratore al pianoforte e dal 1991 come maestro del coro. In questa veste collabora da anni con varie istituzioni musicali: As.Li.Co. (Milano), Fondazione Arturo Toscanini (Parma), Orchestra Haydn, Teatro Municipale di Piacenza, Ravenna Festival. Ha lavorato a fianco di importanti direttori d'orchestra tra i quali Maurizio Arena, Angelo Campori, Daniel Oren, Donato Renzetti, Günter Nuehold, Pier Giorgio Morandi, Mstislav Rostropovič, Fabio Luisi, Riccardo Muti e di registi tra cui Cristina Mazzavillani Muti, Ugo Gregoretti, Pier Luigi Pizzi, Leo Nucci, Pier'Alli, Carlo Maestrini. Ha preso parte a varie produzioni operistiche soprattutto del repertorio italiano affrontando spesso anche i titoli più conosciuti del repertorio francese e tedesco. Con il Coro del Teatro Municipale di Piacenza ha partecipato più volte a esecuzioni del repertorio sinfonico corale e ha all'attivo numerose registrazioni. Dal 1992 è insegnante di ruolo in Conservatorio.



Corrado Casati graduated with honours in Piano from the "Giuseppe Nicolini" Conservatory

in Piacenza. His career began in 1986 as répétiteur in the local theatre, and in 1991 he started working as choirmaster. In this role he has collaborated with such institutions as As.Li.Co. (Milan), the Arturo Toscanini Foundation (Parma), the Haydn Orchestra, the Piacenza Municipal Theatre and the Ravenna Festival. Casati worked with a long list of important conductors, including Maurizio Arena, Angelo Campori, Daniel Oren, Donato Renzetti, Günter Nuehold, Pier Giorgio Morandi, Mstislav Rostropovich, Fabio Luisi and Riccardo Muti, and with several outstanding directors: Cristina Mazzavillani Muti, Ugo Gregoretti, Pier Luigi Pizzi, Leo Nucci, Pier'Alli, and Carlo Maestrini among others. Casati took part in the production of several operas, mainly chosen from the Italian repertoire but often complemented by the best-known French and German titles. As the conductor of the Choir of the Piacenza Theatre, Casati has participated in several choral symphonic performances and recordings. He has been a teacher in the Piacenza Conservatory since 1992.



The “Ludus Vocalis” Children’s Choir has a well-established tradition of gathering children and teens with a passion for singing, who have fun together playing with their own voices. Established in 2005, the Choir has now built a repertoire that covers several genres, with a preference for classical and polyphonic pieces. The scores are chosen with a view to the children’s vocal training through choral singing, respecting the rules of mutual listening and discussing. The singers are helped to discover the countless possibilities of their voices, and trained through posture, breathing, pitch, intonation and pronunciation exercises. The Choir performs extensively in concert, and has taken part in important choral events and festivals. Especially worth-mentioning are the collaborations with the “Ludus Vocalis” polyphonic choir, the 7pm concerts, Vespers of San Vitale and Sunday Liturgies for the Ravenna Festival, a tribute to Fabrizio De André at the Military Academy of Modena (with David Riondino as narrator), several operas staged at the Teatro Alighieri in Ravenna, the collaborations with the “Aurora” children’s choir from Mirandola, and those with the “Bless the Lord” gospel choir. The Choir featured in the final concert of the XIII “Allegromosso” European Festival (2012) with Goran Bregovich, and performed in six concerts in the Ravenna district prison for the “Dante entra in carcere” project. It also sang the *Missa Luba* for the Ravenna Festival Liturgies programme. Besides several collaborations with Teatro delle Albe, the Choir has taken part in several stage productions, including Verdi’s *Otello* and Puccini’s *Bohème* (both directed by Cristina Mazzavillani Muti for the Autumn Trilogies of the Ravenna Festival in 2013 and 2015), and Pascal Rambert’s *La Clôture de l’amour* (staged at the Teatro Rasi and broadcasted by RAI 5). Elisabetta Agostini has been conducting the Choir since its foundation in 2005.

Coro di voci bianche Ludus Vocalis

Tra le più consolidate realtà musicali della città di Ravenna, rivolto ai giovani musicisti, il coro è formato da bambini e ragazzi dalla terza elementare alle scuole superiori, uniti dalla comune passione per il canto e che amano divertirsi e stare insieme giocando con la propria voce. Dal 2005, si dedica a un repertorio che comprende diversi generi musicali, con particolare attenzione a brani classici e polifonici, affrontati con l’intenzione di curare l’impostazione della voce, attraverso l’esperienza coinvolgente del canto corale, nel rispetto delle regole di ascolto e confronto – i coristi sono guidati alla scoperta delle innumerevoli possibilità della voce con esercizi per una corretta postura e per migliorare la respirazione, l’intonazione e la pronuncia.

Il coro svolge un’intensa attività concertistica. Fra le esperienze più significative cui ha preso parte sono da ricordare le rassegne corali con il coro polifonico Ludus Vocalis di Ravenna, i Concerti delle sette, i Vespri di San Vitale e le Liturgie domenicali di Ravenna Festival, l’Omaggio a De André presso l’Accademia militare di Modena con la voce recitante di David Riondino, le rassegne di musica lirica al Teatro Alighieri di Ravenna, il gemellaggio con il Coro di voci bianche Aurora di Mirandola, le collaborazioni con il gruppo gospel Bless the Lord. Il Coro ha partecipato al concerto conclusivo del festival Allegromosso 2012, insieme a Goran Bregovič, al progetto “Dante entra in carcere” con sei concerti alla Casa Circondariale di Ravenna, e ha eseguito la *Missa Luba* per le Liturgie di Ravenna Festival. Ha inoltre collaborato con il Teatro delle Albe; si è esibito nell’*Otello* di Verdi e nella *Bohème* di Puccini entrambi per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, nell’ambito delle Trilogie d’autunno rispettivamente del 2013 e del 2015; e nello spettacolo *Le Clôture de l’amour* di Pascal Rambert al Teatro Rasi, registrato per Rai 5. Sin dalla sua fondazione, è diretto da Elisabetta Agostini, con la collaborazione di Laura Ferrari.

I coristi: Arianna Agostini, Elisabetta Boschi, Emanuela Boschi, Caterina De Lorenzo, Sofia Francia, Giulia Gigante, Veronica Kravchuk, Angelica Minardi, Elisa Pattuelli, Maria Grazia Ravaioli, Maria Concetta Ricci, Anna Rigotti, Livia Rigotti, Ottavia Salerno, Davide Sbaraglia, Alice Serra, Sara Silvestroni, Anna Testi, Laura Tramonti, Claudio Aurelio Venturi, Alina Veroli.

Elisabetta Agostini



After studying the piano with Norberto Capelli, Elisabetta Agostini obtained a degree

from the University of Bologna, where she studied Methods for music teaching and Children’s vocal training under Gino Stefani. She then specialised both in singing (with Liliana Poli and Patrizia Vaccari), and in music and vocal training. She performs in many concerts, both as a singer (Quartetto Myricae and Ensemble Bless Vocal Band) and as the director of several choirs. She has directed the “Mikrokosmos” Music School Choir and the “Giuseppe Verdi” Musical High School Children’s Choir, and has co-directed the “Libere Note” choir of the “Mordani” Primary school in Ravenna. She has been at the head of the Children’s Choir of the “Ludus Vocalis” Choir Association since its founding. Elisabetta has frequently collaborated with the Autumn Trilogy of the Ravenna Festival. As the director of the Children’s choir, she has taken part in several stage productions, including Hans Krása’s *Brundibar*, Britten’s *The Little Sweep*, Philip Glass’s *The Witches of Venice*, the *Missa Luba* for choir and percussion, Verdi’s *Otello* and *Macbeth*, Luciano Titi’s *Ode all’uomo in mare*, Paolo Marzocchi’s *Il viaggio di Roberto*, Pascal Rambert’s *La Clôture de l’amour* and Puccini’s *Bohème*. She featured in Berlioz’s *Te Deum*, conducted by Claudio Abbado, in the “Paths of Friendship” concerts of the Ravenna Festival under Riccardo Muti, and in the final concert of the XIII “Allegromosso” European Festival. Elisabetta has taken care of the choral part of the “Dante entra in carcere” project for the Ravenna district prison, and collaborated with Cantieri di Danza Contemporanea and Teatro delle Albe for the creation of various shows. Worth-mentioning here is her collaboration with poet Nevio Spadoni in some projects aimed at reviving the Romagna local dialect through music. She collaborated with Graham Welch of the London University College for a research on Italian youth choirs. As a member of the Music Research Group of the National Agency for the Development of Education in the Emilia Romagna Region, and of the Regional Staff for the national project “Musica 2020”, Agostini trained the music teachers of the Emilia-Romagna region within a series of dedicated projects. Elisabetta works as a music teacher for the “Damiano” and “Novello” secondary schools, whose choirs she directs.

Dopo gli studi in pianoforte con Norberto Capelli e in Metodologia dell’educazione musicale e didattica della vocalità infantile con Gino Stefani all’Università di Bologna, si è dedicata all’approfondimento del canto, con Liliana Poli e Patrizia Vaccari, e della didattica musicale e corale. Svolge intensa attività concertistica sia come cantante (Quartetto Myricae e Ensemble Bless Vocal Band), sia come direttrice di diverse formazioni corali. Ha diretto il coro della Scuola di musica Mikrokosmos, il coro di voci bianche dell’Istituto Musicale Pareggiato “Verdi” di Ravenna e codiretto il coro Libere Note della Scuola primaria “Mordani” di Ravenna. Dirige il Coro di Voci Bianche dell’Associazione Corale Ludus Vocalis fin dalla fondazione. Ha più volte collaborato alla Trilogia d’Autunno di Ravenna Festival. Come maestro del coro di voci bianche ha preso parte a produzioni teatrali, tra cui *Brundibar* di Hans Krása, *Il piccolo spazzacamino* di Benjamin Britten, *Le streghe di Venezia* di Philip Glass, la *Missa Luba* per coro e percussioni, *Otello* e *Macbeth* di Giuseppe Verdi, *Ode all’uomo in mare* di Luciano Titi, *Il viaggio di Roberto* di Paolo Marzocchi, *Le Clôture de l’amour* di Pascal Rambert, *La Bohème* di Puccini. Ha preso parte al Te Deum di Berlioz diretto da Claudio Abbado e a concerti delle “Vie dell’amicizia” diretti da Riccardo Muti. Ha inoltre collaborato al concerto conclusivo dell’XI festival europeo Allegromosso. Da sei stagioni cura la parte corale del progetto “Dante entra in Carcere”, alla Casa Circondariale di Ravenna. Ha collaborato inoltre alla realizzazione di spettacoli con l’associazione Cantieri di Danza Contemporanea e con il Teatro delle Albe di Ravenna. Ha curato progetti di avvicinamento al dialetto romagnolo attraverso la musica, con la collaborazione del poeta Nevio Spadoni.

Ha preso parte a ricerche sulla coralità giovanile in Italia, condotte da Graham Welch dello University College di Londra. Come membro del Gruppo di Ricerca in Musica dell’Agenzia Nazionale per lo sviluppo dell’autonomia scolastica in Emilia Romagna e dello Staff regionale del progetto ministeriale Musica 2020, ha svolto attività didattica di formazione per docenti di musica delle scuole dell’obbligo. È docente di musica presso le Scuole medie “Damiano” e “Novello”, dirige i cori di entrambi gli Istituti.

Fotografi

Jenny Carboni

Born in Ravenna in 1989, Jenny became interested in photography as a child. As she grew up, she started looking for inspiration in the shots of the great masters of the twentieth century. In 2012 she attended the “John Kaverdash” Photography Academy in Milan: here she discovered her great passion for the expressive universe of still-life photography, which became her speciality. After university studies, she started collaborating with Maurizio Montanari, who transmitted to her his great experience and passion for the theatre. Jenny currently works as a photographer and graphic designer for Zone45.

Luca Concas

Born in Caltagirone in 1988, Luca was still at college when he was fascinated by the art of photography, struck by its immediacy in conveying ideas. His first shots immediately revealed a special attention for composition and light. Over the years, Luca’s work spanned over several photographic genres, until he realized his most congenial one was documentary photography. He currently lives and works in Ravenna, where he has specialized in weddings. He also teaches photography, and has been collaborating with the Ravenna Festival for some years now.

Martina Zanzani

Martina was born in Ravenna in 1994. She studied at the local “Nervi-Severini” Art school, where she found fertile ground for her still undeveloped potential. Some of the seeds she scattered in those years then grew into the “pillars” of her work: a keen, curious eye, a love for beauty, a passion for the theatre, which started as a game Martina played at the Teatro delle Albe. While she was studying Philosophy at University, the passions of her teen-age years became urges, and made her switch her major to Drama, Arts and Music Studies (DAMS), while continuing to cultivate her potential for photography. Alternating university exams and photographic experiments, Martina has now found a perfect link in stage photography.

Jenny Carboni

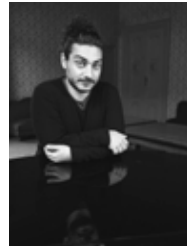
Nasce a Ravenna nel 1989. Si appassiona alla fotografia fin da bambina e, crescendo, cerca ispirazione per i propri lavori nelle luci e nelle inquadrature dei grandi maestri del Novecento. Nel 2012 frequenta l’Accademia di fotografia “John Kaverdash” a Milano, scoprendo una grande passione per l’universo espressivo dello *Still-life*, ambito nel quale si specializza.

Dopo il percorso accademico, intraprende una collaborazione con Maurizio Montanari, il quale, oltre alla sua grande esperienza, le ha trasmesso una profonda passione per il mondo del teatro. Attualmente, lavora come fotografa e graphic designer per Zone45.



Luca Concas

Nasce a Caltagirone nel 1988. Durante gli studi universitari rimane affascinato dalla fotografia per la possibilità immediata che gli offre di veicolare un concetto. Nascono così i suoi primi scatti, nei quali riserva fin da subito un’attenzione particolare alla composizione dell’immagine e alla luce. Nel corso degli anni, spazia tra diversi generi fotografici trovando però nell’ambito del reportage il terreno a lui più congeniale. Attualmente vive e lavora a Ravenna: ha maturato una vera e propria specializzazione nella fotografia di matrimonio, tiene corsi di fotografia e da qualche anno collabora con Ravenna Festival.



Martina Zanzani

Nasce a Ravenna nel 1994, dove porta a termine gli studi al Liceo artistico “Nervi – Severini”, e dove trova un ambiente fertile in cui spargere, più o meno consapevolmente, manciate di semi. Alcuni di essi riescono a germogliare e crescere, diventando linee portanti della sua formazione: uno sguardo attento, curioso, innamorato della bellezza, e una passione per il mondo del teatro, nata come gioco grazie al Teatro delle Albe. Con l’avvio degli studi per il conseguimento della laurea triennale in Filosofia, gli interessi maturati in età adolescenziale diventano veri e propri bisogni da soddisfare, tanto da convincerla a passare al corso di laurea in Dams. Parallelamente esplora il potenziale della fotografia. Tra esami e sperimentazioni, scopre un punto di contatto perfetto su cui condensare l’attenzione: la fotografia di scena.



Teatro Alighieri



Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l’Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. La realizzazione dell’edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano. Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d’accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L’atrio d’ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l’ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell’attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell’orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan e Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l’ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l’atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

In 1838 the increasing state of decay of the Teatro Comunitativo, Ravenna’s main theatre in those days, led the City Council to start building a new one. The most suitable area was identified in Piazzetta degli Svizzeri, in the heart of the city. The project was entrusted to the young Venetian architects Tomaso and Giovan Battista Meduna, who had recently designed the restored La Fenice theatre in Venice. The cornerstone was laid in September the same year: the result would be a neoclassical building not unlike its Venetian model. Externally divided in two levels, the façade has a projecting pronao with access stairs and portico on the lower floor, with four Ionic columns bearing an architrave. The upper floor wall, crowned by a tympanum, has three small balconies alternated with four niches (the statues were added in 1967). The side overlooking the square is punctuated by two series of recesses enclosing windows and access doors, with a strip of faux stone enriching the masonry of the lower order. The atrium with coffered ceiling, flanked by two spaces formerly housing a restaurant and a café, proceeds to the staircases leading to the stalls and boxes. The auditorium, in traditional semi-elliptical form, originally had four tiers of twenty-five boxes (the central box of the first tier was replaced by the main entrance to the stalls), plus an open balcony. In the stalls the floor has a gentle slope. Originally this area was less extensive than today, to the advantage of the proscenium and the orchestra pit. For the rich decorations in neoclassical style, the Medunas employed Venetian painters Giuseppe Voltan and Giuseppe Lorenzo Gatteri, aided by Pietro Garbato for the wood and papier-mâché work, and Carlo Franco for the gilding. Another Venetian artist, Giovanni Busato, painted a curtain depicting Theodoric’s arrival in Ravenna. Voltan and Gatteri also supervised the decoration of the great hall of the Casino (now the Ridotto, or Small Hall), which stood over the portico and atrium, flanked by rooms for gambling and conversation. The official opening took place on 15th May 1852 with Meyerbeer’s *Robert le Diable*, conducted by Giovanni Nostini and featuring Adelaide Cortesi, Marco Viani and Feliciano Pons, immediately followed by the



© Maurizio Montanari

ballet *La Zingara* with the étoile Augusta Maywood. In the following decades, the Alighieri gained a significant place among the Italian provincial theatres, and was a usual venue for leading theatre stars (Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba). It also staged some opera seasons which, at least up to the Great War period, were in line with the new works appearing in major Italian opera houses, staged here within only a couple of years from the premières and with notably prestigious casts. The repertoire of the mature Verdi, for example, was almost always granted, and the same goes for Puccini and the maestros of realism. Especially significant was the attention paid to the French scene: Gounod's *Faust* in 1872, but also Berlioz' *Damnation of Faust*. Wagner's opera was only present with three titles. Though Mozart's work was totally absent – it was far from common even in the major theatres – several unconventional pieces were often staged. During the '40s and '50s there was still intense activity involving the best theatre companies, with either drama (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, etc.) or variety shows, while the musical activity was divided into mostly local chamber music concerts (and occasionally such names as Benedetti Michelangeli, Cortot,

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'étoile Augusta Maywood. Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco.

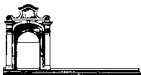
Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale furono completamente rifatti la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 il restaurato Teatro riprende la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone.

Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici di Ravenna Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

Milstein, Segovia, Quartetto Italiano, I Musici) and an operatic repertoire by now crystallised and stale, albeit enlivened by some prominent voices. Though the theatre underwent some limited restoration works and technical updating – such as in 1929, when the orchestra pit was created, a gallery obtained from the fourth tier of boxes and the dressing rooms renovated – the pressing need to consolidate the structures led to the theatre being closed down in summer 1959 and remaining so for a long period. The stalls and the stage were completely rebuilt, the upholstery renewed and the lighting system replaced, with the installation of a new chandelier in the auditorium. On 11th February 1967, the restored theatre resumed its activity, which now featured an intense series of plays (including several contemporary experiences), and a considerable increase in concerts and ballets. A partnership with the Bologna Municipal Theatre and with the ATER theatre circuit also fostered a significant renewal of the opera seasons, which, however, were moved to the Rocca Brancaleone arena in the late '70s. In the '90s, the Alighieri theatre took on an increasingly central role in the city's cultural programming with concerts, opera, ballet and drama seasons from autumn to spring. After the closure of the Rocca Brancaleone, the Alighieri extended its period of activity to the summer, becoming the official headquarters of Ravenna Festival's main operatic events. On February 10th, 2004, closing the celebrations for the 350th anniversary of the birth of Arcangelo Corelli (1653-1713), the Ridotto hall was officially dedicated to the great composer, born in the nearby village of Fusignano. A bronze bust by German sculptor Peter Götz Güttler was also inaugurated before Maestro Riccardo Muti.



RAVENNA FESTIVAL

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia-Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Fabrizio Matteucci

Vicepresidente

Mario Salvagiani

Consiglieri

Ouidad Bakkali
Lanfranco Gualtieri
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci

Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza

Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi

Impaginazione e grafica

Grazia Foschini*, Antonella La Rosa

Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli

Referente stampa estera Anna Bonazza*

Biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni

Coordinamento di sala Giusi Padovano

Biglietteria e promozione

Laura Galeffi, Anna Guidazzi*, Fiorella Morelli,

Giulia Ottaviani*, Maria Giulia Saporetti

Ufficio gruppi Paola Notturni

Promozione e redazione social Mariarosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita

Stefania Catalano, Giuseppe Rosa,

Eleonora Pasini*

Amministrazione e servizi di supporto

Responsabile Lilia Lorenzi*

Amministrazione e contabilità

Cinzia Benedetti, Chiara Schiumarini

Amministrazione e progetti europei

Franco Belletti*

Segreteria artistica Valentina Battelli, Federica Bozzo,

Beatrice Moncada*

Segreteria di direzione Elisa Vanoli,

Michela Vitali

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani

Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini

Tecnici di palcoscenico

Christian Cantagalli, Enrico Finocchiaro*,

Matteo Gambi, Massimo Lai, Marco Rabiti,

Enrico Ricchi, Luca Ruiba, Andrea Scarabelli*,

Marco Stabellini

Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis

Portineria Samantha Sassi,

Mohamed Chiqer**, Alin Mihai Enache**

Colophon

programma di sala a cura di

programme notes by

Cristina Ghirardini,

Franco Masotti,

Susanna Venturi

traduzioni di *translated by*

Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica

graphic design

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

fotografie di *photo by*

© Jenny Carboni

11, 94, 101, 102, 110, 116

© Luca Concas

27, 51, 96, 97, 100, 104, 105

© Martina Zanzani

90, 92, 98, 106, 108, 114, 118

stampa *printed by*

Grafiche Morandi, Fusignano

sostenitori



media partner



in collaborazione con

