

opera

Stagione teatrale 2019-2020

TEATRO DANTE ALIGHIERI



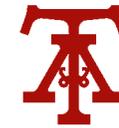
Giacomo Puccini

Suor Angelica

Gianni Schicchi



Regione Emilia-Romagna



Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2019-2020

Suor Angelica Gianni Schicchi

opere in un atto su libretto di Giovacchino Forzano
musica di Giacomo Puccini

edizione Casa Ricordi, Milano

Teatro Alighieri
venerdì 31 gennaio ore 20.30
domenica 2 febbraio ore 15.30





Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
 Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Si ringrazia il Teatro del Giglio di Lucca
 per aver messo a disposizione il materiale
 editoriale.

Foto di scena © **Filippo Brancoli Pantera**

In copertina, immagini di copertina delle
 Edizioni Ricordi.

A p. 37, William-Adolphe Bouguereau, *Dante
 e Virgilio nell'Inferno con Gianni Schicchi e
 Capocchio*, 1850, Parigi Musée d'Orsay.

A p. 51, una foto di scena di *Gianni Schicchi*,
 1918, White Studios, New York.

L'editore si rende disponibile
 per gli eventuali aventi diritto
 sul materiale utilizzato.

Stampa **Grafiche MDM, Forlì**

Sommario

Suor Angelica

La locandina.....	pag.	5
Il libretto.....	pag.	6
Il soggetto.....	pag.	17

Gianni Schicchi

La locandina.....	pag.	19
Il libretto.....	pag.	20
Il soggetto.....	pag.	37

Una momentanea afasia del cuore

Guido Barbieri <i>a colloquio con</i> Denis Krief	pag.	39
--	------	----

Puccini e la modernità

di Marco Guidarini	pag.	43
--------------------------	------	----

Il “caso Trittico”: vitalità della morte e declino della vita

di Michele Bianchi	pag.	45
--------------------------	------	----

“Lanciando la voce”: Gianni Schicchi e la radio italiana tra il 1925 e il 1940

di Danielle Simon	pag.	51
-------------------------	------	----

I protagonisti	pag.	57
-----------------------------	------	----

Suor Angelica

opera in un atto su libretto di Gioacchino Forzano

musica di Giacomo Puccini

edizione Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

Suor Angelica **Alida Berti**

Zia Principessa **Isabel De Paoli**

Badessa **Sandra Mellace**

Suora Zelatrice **Marina Serpagli**

Maestra delle Novizie **Lara Leonardi**

Suor Genovieffa **Antonella Biondo**

Suor Osmina **Consuelo Gilardoni**

Suor Dolcina **Janyce Condon**

Suora Infermiera **Diana Oros**

Prima Cercatrice **Youngseo Viola Lee**

Seconda Cercatrice **Francesca Longari**

Prima Novizia **Zoe Jackson**

Seconda Novizia **Camilla Jeppeson**

Prima Conversa **Maila Fulignati**

Seconda Conversa **Dalila Privitera**

Bambino **Leonardo Barboni**

direttore Marco Guidarini

regia, scene, costumi, luci Denis Krief

assistente regia Pia Di Bitonto

assistente scene e costumi Angela Vasta

Orchestra della Toscana

Coro Ars Lyrica

diretto da **Elena Pierini**

Coro di voci bianche Ludus Vocalis

diretto da **Elisabetta Agostini**

assistente alla direzione musicale Andrea Chinaglia

assistente regia Pia Di Bitonto

assistente scene e costumi Angela Vasta

maestri collaboratori Flavio Fiorini, Silvia Gasperini, Arianna Tarantino

maestro alle luci Matteo Ballini

direttore di palcoscenico Guido Pellegrini

creazione suoni campionati Andrea Baggio

capo-macchinista Andrea Natalini *macchinista* Andrea Vignali

datore luci Tiziano Panichelli *elettricista* Raffaele Brandani

capo-attrezzista Daniela Giurlani

responsabile sartoria Anna Mugnai *sarta* Evelina Dario *responsabile trucco e parrucco* Patrizia Bonicoli

produzione Cristina Tosi *segreteria artistica* Sara Ricci

nuovo allestimento del Teatro Lirico di Cagliari

coproduzione Teatro del Giglio di Lucca e Teatro Alighieri di Ravenna

in collaborazione con Teatro Lirico di Cagliari e Maggio Musicale Fiorentino

Suor Angelica

opera in un atto
libretto di Giovacchino Forzano
musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI

Suor Angelica	soprano
La Zia Principessa	contralto
La Badessa	mezzosoprano
La Suora Zelatrice	mezzosoprano
La Maestra delle Novizie	mezzosoprano
Suor Genovieffa	soprano
Suor Osmina	soprano
Suor Dolcina	soprano
La Suora Infermiera	mezzosoprano
Le Cercatrici	soprani
Le Novizie	soprani
Le Converse	soprano e mezzosoprano

L'azione si svolge in un monastero sul finire del 1600.

ATTO UNICO

L'interno di un monastero. La chiesetta e il chiostro. Nel fondo, oltre gli archi di destra, il cimitero; oltre gli archi di sinistra, l'orto. Nel mezzo della scena, cipressi, una croce, erbe e fiori. Nel fondo a sinistra, fra piante di acòro, una fonte il cui getto ricadrà in una pila in terra.

La preghiera

*Si apre il velario.
Tramonto di primavera. Un raggio di sole batte al di sopra del getto della fonte. La scena è vuota. Le suore sono in chiesa e cantano.
Due Converse, in ritardo per la preghiera, attraversano la scena; si fermano un istante ad ascoltare un cinguettio che scende dai cipressi, quindi entrano in chiesa. Suor Angelica, anch'essa in ritardo, esce da destra e si avvia in chiesa, apre la porta e fa l'atto di penitenza delle ritardatarie che le due Converse non hanno fatto, ossia si inginocchia e bacia la terra; quindi richiude la porta. La preghiera termina. Le monache escono dalla chiesa a due per due. La Badessa si sofferma davanti alla croce. Le monache, passandole innanzi, fanno atto di reverenza. La Badessa le benedice, quindi si ritira a sinistra.
Le Suore restano unite formando, a piccoli gruppi, una specie di semicerchio. La Sorella Zelatrice viene nel mezzo.*

Le punizioni

La Sorella Zelatrice

*(Alle due Converse.)
Sorelle in umiltà,
mancaste alla quindèna,
ed anche Suor Angelica,
che però fece contrizione piena.
Invece voi, sorelle,
peccaste in distrazione
e avete perso un giorno di quindèna!*

Le Converse

*M'accuso della colpa
e invoco una gran pena,
e più grave sarà,
più grazie vi dirò,
sorella in umiltà.*

(Restano in attesa della penitenza mentre la Zelatrice medita.)

La Maestra delle Novizie

*(Alle due Novizie.)
(Chi arriva tardi in coro
si prostri e baci terra.)*

La Sorella Zelatrice

*(Alle Converse.)
Farete venti volte
la preghiera mentale
per gli afflitti, gli schiavi
e per quelli che stanno
in peccato mortale.*

Le Converse

*Con gioia e con fervore!
Cristo Signore,
Sposo d'Amore,
io voglio sol piacerti,
ora e nell'ora
della mia morte. Amen.
(Si ritirano compunte sotto gli archi di destra.)*

La Sorella Zelatrice

*(A Suor Lucilla.)
Suor Lucilla, il lavoro. Ritiratevi
e osservate il silenzio.
(Suor Lucilla si avvia sotto gli archi di destra,
prende la rocca che è sopra una panca e si
mette a filare.)*

La Maestra delle Novizie

*(Alle Novizie.)
(Perché stasera in coro
ha riso e fatto ridere.)*

La Sorella Zelatrice

*(A Suor Osmina.)
Voi, Suor Osmina, in chiesa
tenevate nascoste nelle maniche
due rose scarlattine.*

Suor Osmina

*(Indocile.)
Non è vero!*

La Sorella Zelatrice

*(Severa ma senza asprezza.)
Sorella, entrate in cella.
(Suor Osmina scuote le spalle.)*

Non tardate! La Vergine vi guarda!
(Suor Osmina si avvia senza far parola. Le Suore la seguono con lo sguardo fino a che non è scomparsa nella sua cella e mormorano: "Regina Virginum, ora pro ea")

La ricreazione

La Sorella Zelatrice

Ed or, sorelle in gioia,
poiché piace al Signore
e per tornare
più allegramente
a faticare
per amor Suo,
ricreatevi!

Le Suore

Amen!

(Le figure bianche delle Suore si sparpagliano per il chiostro e oltre gli archi. Suor Angelica zappetta la terra e inaffia l'erbe e i fiori.)

Suor Genovieffa

(Gaiamente.)

Oh sorelle! Sorelle!
Poiché il Signore vuole,
io voglio rivelarvi
che una spera di sole
è entrata in clausura!
Guardate dove batte,
là, là fra la verzura!
Il sole è sull'acòro!
Comincian le tre sere
della fontana d'oro!

Alcune Suore

– È vero, fra un istante
vedrem l'acqua dorata!
– E per due sere ancora!
– È maggio! È maggio!
– È il bel sorriso di Nostra Signora
che viene con quel raggio.
– Regina di Clemenza, grazie!
– Grazie!

Una Novizia

Maestra, vi domando
licenza di parlare.

La Maestra delle Novizie

Sempre per laudare
le cose sante e belle.

La Novizia

Qual grazia della Vergine
rallegra le sorelle?

La Maestra delle Novizie

Un segno risplendente
della bontà di Dio!
Per tre sere dell'anno solamente,
all'uscire dal coro,
Dio ci concede di vedere il sole
che batte sulla fonte e la fa d'oro.

La Novizia

E le altre sere?

La Maestra delle Novizie

O usciamo troppo presto e il sole è alto,
o troppo tardi e il sole è tramontato.

Alcune Suore

(Con un accento di grande malinconia.)

– Un altr'anno è passato!...
– È passato un altr'anno!...

.....
– E una sorella manca!...
.....
.....

(Le Suore, assortite, sembrano rievocare l'immagine della sorella che non è più.)

Suor Genovieffa

(Improvvisamente, con accento ingenuo e quasi lieto.)

O sorelle in pio lavoro,
quando il getto s'è indorato,
non sarebbe ben portato
un secchiello d'acqua d'oro
sulla tomba a Bianca Rosa?

Le Suore

Sì, la suora che riposa
lo desidera di certo!

Suor Angelica

I desideri sono i fior dei vivi,
non fioriscon nel regno delle morte,
perché la Madre Vergine soccorre,

e in Sua benignità
liberamente al desiar precorre;
prima che un desiderio sia fiorito
la Madre delle Madri l'ha esaudito.
O sorella, la morte è vita bella!

La Sorella Zelatrice

Noi non possiamo
nemmen da vive avere desideri.

Suor Genovieffa

Se son leggeri e candidi, perché?
Voi non avete un desiderio?

La Sorella Zelatrice

lo no!

Un'altra

Ed io nemmeno!

Un'altra

lo no!

Una Novizia

(Timorosa.)

lo no!

Suor Genovieffa

lo sì.

E lo confesso:

(Volge lo sguardo in alto.)

Soave Signor mio,
tu sai che prima d'ora
nel mondo ero pastora...
Da cinqu'anni non vedo un agnellino;
Signore, ti rincresco
se dico che desidero
vederne uno piccino,
poterlo carezzare,
toccargli il muso fresco
e sentirlo belare?
Se è colpa, t'offerisco
il *Miserere mei*.
Perdonami, Signore,
Tu che sei l'*Agnus Dei*.

Suor Dolcina

(Grassottella e rubiconda.)

Ho un desiderio anch'io!

Le suore

– Sorella, li sappiamo
i vostri desideri!...

– Qualche boccone buono!
– Della frutta gustosa!
– La gola è colpa grave!...
(Alle Novizie.)
(È golosa! È golosa!...)
(Suor Dolcina resta mortificata e interdotta.)

Suor Genovieffa

(A Suor Angelica che sta annaffiando i fiori.)

Suor Angelica, e voi
avete desideri?

Suor Angelica

(Volgendosi verso le suore.)

...lo?... no, sorella mia.
(Si volge ancora ai fiori.)

Le Suore

(Facendo gruppo dalla parte opposta a Suor Angelica. A bassa voce.)

– Che Gesù la perdoni,
ha detto una bugia!
– Ha detto una bugia!

Una Novizia

(Avvicinandosi, curiosa.)

Perché?

Alcune suore

(Piano.)

– Noi lo sappiamo,
ha un grande desiderio!
– Vorrebbe aver notizie
della famiglia sua!
– Sono più di sett'anni,
da quando è in monasterio,
che non ha avuto nuove!
– E sembra rassegnata,
ma è tanto tormentata!
– Nel mondo era ricchissima,
lo disse la Badessa.
– Era nobile!
– Nobile!
– Nobile? Principessa!
– La vollero far monaca
sembra...per punizione!
– Perché?...
– Perché?...

– Mah!?

– Mah!?

La Sorella Infermiera
(*Accorre affannata.*)
Suor Angelica, sentite!...

Suor Angelica
O sorella infermiera,
che cosa accadde, dite!

La Sorella Infermiera
Suor Chiara, là nell'orto,
aspettava la spalliera
delle rose; all'improvviso
tante vespe sono uscite,
l'han pinzata qui nel viso!
Ora è in cella e si lamenta.
Ah! calmatele, sorella,
il dolor che la tormenta!

Alcune Suore
Poveretta! Poveretta!

Suor Angelica
Aspettate, ho un'erba e un fiore!
(*Corre cercando fra i fiori e l'erbe.*)

La Sorella Infermiera
Suor Angelica ha sempre una ricetta
buona, fatta coi fiori,
sa trovar sempre un'erba benedetta
per calmare i dolori!

Suor Angelica
(*Alla Suora Infermiera porgendole alcune erbe.*)
Ecco, questa è calenzòla:
col latticcio che ne cola
le bagnate l'enfiagione;
e con questa, una pozione.
Dite a sorella Chiara
che sarà molto amara
ma che le farà bene.
E le direte ancora
che punture di vespe
sono piccole pene;
e che non si lamenti,
ché a lamentarsi crescono i tormenti.

La Sorella Infermiera
Le saprò riferire.
Grazie, sorella, grazie.

Suor Angelica
Sono qui per servire.

Il ritorno dalla cerca
(*Dal fondo a sinistra entrano due Suore Cercatrici
conducendo un ciuchino carico di roba.*)

Le Cercatrici
Laudata Maria!

Tutte
E sempre sia!

Le Cercatrici
Buona cerca stasera,
sorella Dispensiera!
(*Le Suore si fanno intorno al ciuchino; le
Cercatrici scaricano e consegnano le limosine
alla Sorella Dispensiera.*)

Una Cercatrice
Un otre d'olio.

Suor Dolcina
(*Che non può stare.*)
Uh! Buono!

L'altra Cercatrice
Nocciòle, sei collane.

Una Cercatrice
Un panierin di noci.

Suor Dolcina
Buone con sale e pane!

La Sorella Zelatrice
(*Riprendendola.*)
Sorella!

Una Cercatrice
Qui farina,
e qui una caciottella
che suda ancora latte,
buona come una pasta!
Un sacchetto di lenti,
dell'uova, burro e basta.

Alcune Suore
Buona cerca stasera,
sorella Dispensiera!
(*Una Cercatrice porta via il ciuchino.*)

L'altra Cercatrice
(*A Suor Dolcina.*)
Per voi, sorella ghiotta...

Suor Dolcina
(*Felice.*)
Un tralcetto di ribes!
(*Vedendo che le altre si scandalizzano.*)
Degnatene, sorelle!

Una Suora
(*Scherzosamente.*)
Uh! Se ne prendo un chicco la martorio!

Suor Dolcina
No, no, prendete!

Alcune Suore
Grazie!
(*Formano un gruppetto a destra e beccano il
ribes, fra risatine discrete.*)

La Cercatrice
Chi è venuto stasera in parlatorio?

Alcune Suore
– Nessuno.
– Nessuno.
– Perché?

La Cercatrice
Fuor del portone c'è
fermata una ricca berlina.

Suor Angelica
(*Volgendosi, come assalita da una improvvisa
inquietudine.*)
Come, sorella? Come avete detto?
Una berlina è fuori?...
Ricca?... Ricca?... Ricca?...

La Cercatrice
Da gran signori.
Certo aspetta qualcuno
che è entrato nel convento
e forse fra un momento
suonerà la campana a parlatorio.

Suor Angelica
(*Con ansia crescente.*)
Ah! ditemi, sorella,
com'era la berlina?
Non aveva uno stemma?
Uno stemma d'avorio?...
E dentro tappezzata
D'una seta turchina
ricamata in argento?...

La Cercatrice
(*Interdetta.*)
Io non lo so, sorella;
ho veduto soltanto
una berlina... bella!

Le Suore
(*Osservando Suor Angelica.*)
– È diventata bianca...
– Ora è tutta vermiglia!...
– Poverina!
– È commossa!
– Spera che sien persone di famiglia!
(*Una campanella rintocca; le suore accorrono
da ogni parte.*)
– Vien gente in parlatorio!
– Una visita viene!
– Per chi?
– Per chi sarà?
– Fosse per me!
– Per me!
– Fosse mia madre
che ci porta le tortorine bianche!
– Fosse la mia cugina di campagna
che porta il seme di lavanda buono!...
(*Suor Genovieffa si avvicina alle compagne
e quasi interrompe queste esclamazioni
indicando con un gesto pietoso Suor Angelica.*)

Suor Angelica
(*Volgendo gli occhi al cielo, mormora:*)
(O Madre eletta, leggi mi nel cuore,
volgi per me un sorriso al Salvatore...)
(*Il gruppo delle Suore si avvicina in silenzio a
Suor Angelica. Suor Genovieffa esce dal gruppo
e con grande dolcezza:*)

Suor Genovieffa
(*A Suor Angelica.*)
O sorella in amore,
noi preghiamo la Stella delle Stelle
che la visita, adesso, sia per voi.

Suor Angelica
(*Commossa.*)
Buona sorella, grazie!
(*Da sinistra entra la Badessa per chiamare la
Suora che dovrà andare al parlatorio. – L'attesa
è viva. – In quell'attimo di silenzio tutte le Suore
fanno il sacrificio del loro desiderio a pro della
sorella in gran pena. – Suor Angelica ha sempre
gli occhi volti al cielo, immobile come se tutta la
sua vita fosse sospesa.*)

La Badessa
(Chiamando.)
Suor Angelica!
(Fa cenno che le Suore si ritirino.)

Le Suore
(Come respirando, finalmente.)
Ah!...
(Il getto della fonte si è indorato, le Suore riempiono un secchiello d'acqua, si avviano verso il cimitero e scompaiono.)

Suor Angelica
Madre, Madre, parlate!
chi è, Madre... chi è?
Son sett'anni che aspetto!...
Son sett'anni che aspetto una parola...
una nuova, uno scritto...
Tutto ho offerto alla Vergine
in piena espiazione...

La Badessa
Offritele anche l'ansia
che adesso vi scompone!
(Suor Angelica, affranta, si curva lentamente in ginocchio e si raccoglie. Le voci delle Suore arrivano dal cimitero.)

Voci delle suore
Requiem aeternam
dona ei, Domine,
et lux perpetua
luceat ei – Requiescat in pace – Amen.

Suor Angelica
(Alzando gli occhi.)
Madre, sono serena e sottomessa.

La Badessa
È venuta a trovarvi
vostra zia Principessa.

Suor Angelica
Ah!...

La Badessa
In parlatorio
si dica quanto
vuole ubbidienza,
necessità.
Ogni parola è udita
dalla Vergine Pia.

Suor Angelica
La Vergine m'ascolti e così sia.

La Zia Principessa
La Badessa si avvia e scompare a sinistra. Suor Angelica si avvia verso gli archi del parlatorio. Guarda ansiosamente verso la porticina. Si ode un rumore di chiavi. La porta viene aperta in dentro dalla Suora Clavaria che rimarrà a fianco della porta aperta, nella penombra della stanza. Quindi si vedrà la Badessa che si sofferma davanti alla Suora Clavaria. Le due Suore fanno ala e fra le due figure bianche, che si curvano lievemente in atto di ossequio, passa una figura nera, severamente composta in un naturale atteggiamento di grande dignità aristocratica: la Zia Principessa. Entra. Cammina lentamente appoggiandosi ad un bastoncino di ebano. Si sofferma: getta per un attimo lo sguardo sulla nipote, freddamente e senza tradire nessuna emozione; Suor Angelica invece alla vista della Zia è presa da grande commozione, ma si frena perché le figure della Clavaria e della Badessa si profilano ancora nell'ombra. La porticina si richiude. Suor Angelica, commossa, quasi vacillante va incontro alla Zia, ma la vecchia protende la sinistra come per consentire soltanto all'atto sottomesso del baciamento. Suor Angelica prende la mano che le viene tesa, la porta alle labbra e, mentre la Zia siede, ella cade in ginocchio, senza poter parlare. Un attimo di silenzio. Suor Angelica, con gli occhi pieni di lacrime, non ha mai tolto lo sguardo dal volto della Zia, uno sguardo pietoso, implorante. La vecchia invece ostentatamente guarda avanti a sé.

La Zia Principessa
Il Principe Gualtiero vostro padre,
la Principessa Clara vostra madre,
quando venti anni or sono
vennero a morte...
(La vecchia si interrompe per farsi il segno della croce.)
mi affidarono i figli ancor fanciulli
e tutto il patrimonio di famiglia.
Io dovevo dividerlo
quando ciò ritenessi conveniente,
e con giustizia piena.
È quanto ho fatto. Ecco la pergamena.
Voi potete osservarla, discuterla, firmarla.

Suor Angelica
Dopo sett'anni...son davanti a voi...
Ispiratevi a questo luogo santo...
È luogo di clemenza...
È luogo di pietà...

La Zia Principessa
Di penitenza.
Io debbo rivelarvi la ragione
perché addivenni a questa divisione:
vostra sorella
Anna Viola
anderà sposa.

Suor Angelica
Sposa?!...
Sposa la piccola
Anna Viola?
Sposa la sorellina,
la piccina?
(Si interrompe; pensa un attimo.)
Piccina?!... Ah!... Son sett'anni!...
Son passati sett'anni!
O sorellina bionda che vai sposa,
o sorellina mia, tu sia felice!
E chi la ingemma?

La Zia Principessa
Chi per amore condonò la colpa
di cui macchiaste il nostro bianco stemma.

Suor Angelica
Sorella di mia madre,
voi siete inesorabile!

La Zia Principessa
Che dite? E che pensate?
Implacata son io? Inesorabile?
Vostra madre invocate
quasi contro di me?...
.....
Di frequente, la sera,
là, nel nostro oratorio,
io mi raccolgo...

Nel silenzio di quei raccoglimenti,
il mio spirito par che s'allontani
e s'incontri con quel di vostra madre
in colloqui eterei, arcani!
Come è penoso
udire i morti dolere e piangere!
Quando l'estasi mistica scompare

per voi serbata ho una parola sola:
espiare! Espiare!...
Offritela alla Vergine
la mia giustizia!

Suor Angelica
Tutto ho offerto alla Vergine...sì...tutto!
Ma v'è un'offerta che non posso fare!...
Alla Madre soave delle Madri
non posso offrire di scordar... mio figlio,
mio figlio! Il figlio mio!
La creatura che mi fu strappata,
che ho veduto e baciato una sol volta!
Creatura mia! Creatura mia lontana!
È questa la parola
che imploro da sett'anni!
Parlatemi di lui!
Com'è, com'è mio figlio?
Com'è dolce il suo volto?
Come sono i suoi occhi?
Parlatemi di lui,
di mio figlio... mio figlio!
(Un silenzio: la vecchia tace, guardando la madre in angoscia.)
Perché tacete?
Perché tacete?

.....
Un altro istante di questo silenzio
e vi dannate per l'eternità!
La Vergine vi ascolta e Lei vi giudica!

La Zia Principessa
Or son due anni
venne colpito
da fiero morbo...
Tutto fu fatto per salvarlo.

Suor Angelica
È morto?
(La zia curva il capo e tace.)
Ah!

Suor Angelica, con un grido, cade di schianto in terra, in avanti, col volto sulle mani. La Zia si alza come per soccorrerla credendola svenuta; ma, al singhiozzare di Suor Angelica, frena il suo movimento di pietà; in piedi si volge verso un'immagine sacra che è al muro, alla sua destra, e con le due mani appoggiate al bastoncino di ebano, con la testa curva, in silenzio, prega. Il pianto di Suor Angelica continua soffocato e straziante. – Nel parlatorio è già la semioscurità

della sera. Si ode la porta aprirsi. Suor Angelica si solleva restando sempre in ginocchio e col volto coperto. Entra la Suora Clavaria con una lucernina accesa che pone sul tavolo. La Zia Principessa parla alla Suora. La Suora esce e ritorna con la Badessa recando in mano una tavoletta, un calamaio e una penna. Suor Angelica ode entrare le due suore, si volge, vede, comprende; in silenzio si trascina verso il tavolo e con mano tremante firma la pergamena. Quindi si allontana di nuovo e si ricopre il volto con le mani. Le due Suore escono. La Zia Principessa prende la pergamena, fa per andare verso la nipote, ma al suo avvicinarsi Suor Angelica fa un leggero movimento con tutta la persona come per ritrarsi. Allora la Zia procede verso la porta, batte col bastoncino; la Clavaria apre, prende il lume, va avanti. La Zia Principessa la segue. Di sulla soglia volge uno sguardo alla nipote. Esce. Scompare. – La porta si richiude. La sera è calata; nel cimitero le Suore vanno accendendo i lumini sulle tombe.

La grazia

Suor Angelica

(Rimasta sola.)

Senza mamma,
bimbo, tu sei morto!
Le tue labbra,
senza i baci miei,
scoloriron
fredde, fredde!
E chiudesti,
bimbo, gli occhi belli!
Non potendo
carezzarmi,
le manine
componesti in croce!
E tu sei morto
senza sapere
quanto t'amava
questa tua mamma!

Ora che tutto sai,
angelo bello, dimmi
quando potrò volar con te nel cielo?
Quando potrò vederti? Dimmi! Dimmi!...
Quando potrò baciarti?
Baciarti!... Amor mio santo!!
(I lumi del cimitero sono tutti accesi: il chiostro è ormai quasi oscuro. Le Suore escono dal cimitero)

e si avviano verso Suor Angelica che è come in estasi. Il gruppo delle Suore si avvicina in silenzio. Nella semioscurità sembra che le figure bianche, camminando, non tocchino terra.)

Le Suore

Sarete contenta, sorella,
la Vergine ha accolto la prece.
Sarete contenta, sorella,
la Vergine ha fatto la grazia.
(Suor Angelica si leva come in preda ad un'esaltazione mistica.)

Suor Angelica

La grazia è discesa, dal cielo
già tutta, già tutta m'accende,
risplende! risplende! risplende!
Già vedo, sorelle, la meta...
Sorelle, son lieta! son lieta!
Cantiamo! Già in cielo si canta...
Lodiamo la Vergine Santa!

Tutte

Lodiamo la Vergine Santa!
(Si ode dal fondo a destra il segnale delle tavolette. Le Suore si avviano verso l'arcata di destra e la teoria bianca scompare nelle celle.)

La voce di Angelica

La grazia è discesa dal ciel!...
(La notte avvolge il chiostro. Sulla chiesetta si va illuminando a poco a poco una scintillante cupola di stelle. La luna dà sui cipressi.
.....
Si apre una cella: esce Suor Angelica.)

Suor Angelica

(Ha in mano una ciotola di terracotta che posa a pie' di un cipresso; raccoglie un fastelletto di sterpi e rami, raduna dei sassi a mo' d'alari e vi depone il fastelletto; va alla fonte e riempie la ciotola d'acqua: accende con l'acciarino il fuoco e vi mette su la ciotola. – Quindi si avvia verso la fiorita.)
Amici fiori, voi mi compensate
di tutte le premure mie amorose!
(Come chiamando per nome il fiore e l'erba che coglie.)
Vieni, oleandro.
Pruno lauro, ove sei?...
Atropo bello, vieni!...

Ed ora a te, cicuta viperina!...
Mi dici: "Non scordarmi!"
No, non ti scordo, vieni ad aiutarmi!
(Volgendosi e stringendo i fiori al petto.)
E siate benedetti, amici fiori,
che consolate tutti i miei dolori!
(Fa un pugnello delle erbe e dei fiori colti e li getta nella ciotola fumante, guarda un attimo il formarsi del veleno, prende la ciotola e la posa a piè della croce; quindi si volge a destra verso le cellette.)
Addio, buone sorelle, addio, addio!
Io vi lascio per sempre.
M'ha chiamata mio figlio!
Dentro un raggio di stelle
m'è apparso il suo sorriso,
m'ha detto: Mamma, vieni in Paradiso!
Addio! Addio!

Addio, chiesetta! In te quanto ho pregato!
Buona accoglievi preghiere e pianti.
È discesa la grazia benedetta!
Muio per lui e in ciel lo rivedrò!
(Esaltata, abbraccia la croce, la bacia, si curva rapidamente, prende la ciotola, si volge verso la chiesa e guardando al cielo beve il veleno. Quindi si appoggia ad un cipresso e comprimendosi il petto con la sinistra e abbandonando lentamente il braccio destro lascia cadere la ciotola a terra. – L'atto del suicidio ormai compiuto sembra la tolga dalla esaltazione a cui era in preda e la riconduca alla verità. Un rapido silenzio. Il suo volto prima sereno e sorridente si atteggia in una espressione angosciosa come se una rivelazione improvvisa e tremenda le fosse apparsa. – Le nubi coprono adesso la luna e le stelle; la scena è oscura. – Si leva un grido disperato:)

Il miracolo

Suor Angelica

Ah! Son dannata!
Mi son data la morte!
Io muoio in peccato mortale!
(Si getta disperatamente in ginocchio.)
O Madonna, Madonna,
per amor di mio figlio
smarrita ho la ragione!
non mi fare morire in dannazione!

Dammi un segno di grazia!
Dammi un segno di grazia!

O Madonna, salvami!
Una madre ti prega,
una madre t'implora...
O Madonna, salvami!
(Già le sembra udire le voci degli angeli imploranti per lei la Madre delle Madri.)

Gli Angeli

O gloriosa virginum
sublimis inter sidera,
qui te creavit, parvulum,
Lactente nutris ubere.
quod Heva tristis abstulit
tu reddis almo germine:
intrent ut astra flebiles
coeli recludis cardines.
(Suor Angelica vede il miracolo compiersi: la chiesetta sfolgora di mistica luce, la porta si apre: apparisce la Regina del conforto, solenne, dolcissima e, avanti a Lei, un bimbo biondo, tutto bianco...)

Suor Angelica

Ah!...
(La Vergine sospinge, con dolce gesto, il bimbo verso la moribonda...)

Suor Angelica

Ah!...
(Muore.)



Il Soggetto

Un monastero di clausura sul finire del Seicento.

È una sera di primavera e le monache sono in chiesa. Entrano in ritardo due converse, seguite poi da Suor Angelica che fa l'atto di contrizione baciando la terra prima di varcare l'uscio. Finita la funzione, le suore escono e, prima che inizi la ricreazione, la suora zelatrice chiama a penitenza alcune consorelle peccatrici. Improvvisamente la loro attenzione è attirata dall'acqua della fontana che, sotto l'ultimo raggio del sole, sembra dorata.

Ricordando quanto la sorella Bianca Rosa, morta da poco, amasse questo particolare effetto, decidono di riempire di acqua un secchiello e di portarlo alla sua tomba.

I morti, commenta Angelica, non hanno desideri e ciò fa della morte una vita bella.

I desideri profani sono cose vietate e le sorelle confessano i loro semplici sogni proibiti.

Angelica nega di averne, ma le altre sussurrano che non è vero, che è stata rinchiusa in convento dalla sua nobile famiglia di cui non ha mai cessato di desiderare notizie.

Vengono interrotte dalla suora infermiera che chiede l'aiuto di Angelica, esperta nell'uso delle erbe medicinali, per curare una consorella punta dalle vespe. Giungono le sorelle cercatrici cariche di provviste. Una di esse, incuriosita, chiede chi sia il visitatore con la magnifica berlina ferma davanti al portone. Le altre rispondono che ancora nessuno si è presentato, ma Angelica intuisce che la visita è per lei. Infatti, poco dopo, la badessa le annuncia l'arrivo della Zia Principessa. Questa, alla morte prematura dei genitori di Angelica, ha avuto in tutela i beni della famiglia e l'educazione dei figli. Ora è giunta al convento per ottenere il consenso della nipote sulla divisione patrimoniale da farsi in occasione del matrimonio della sorella minore di Angelica.

Quando Angelica chiede il nome dello sposo, la Zia, gelida, risponde che è un uomo che ha perdonato la vergogna con la quale lei ha macchiato l'onore della famiglia. Angosciata da questa risposta, Angelica chiede notizie della causa innocente della sua sciagura:

il figlio illegittimo, la cui nascita, sette anni prima, l'ha condannata ad un'esistenza di espiazione senza fine. La Principessa le comunica con freddezza che il bambino è morto già da due anni. Straziata, Angelica cade a terra in singhiozzi e poi, ricomponendosi, si trascina fino al tavolo e firma la pergamena indicata dalla Zia.

Rimasta sola e sconvolta dal dolore, Angelica pensa al figlio morto, che non l'ha mai conosciuta. Gli parla e gli chiede di intercedere presso la Madonna per permetterle di raggiungerlo. In un momento di grazia, ella sembra illuminata da una visione mistica e gioiosa. Scende la notte, Angelica si ritira, come le altre monache, nella sua cella. Ma dopo pochi minuti, esce di nuovo nel chiostro, raccoglie nel suo orticello erbe velenose, prepara con esse un infuso e lo beve. Recuperando ad un tratto la sua lucidità, si rende conto che sarà dannata per essersi tolta volontariamente la vita. Allora implora disperatamente il perdono per aver smarrito la ragione nel momento estremo del dolore. Il miracolo si compie. Appare la Vergine, solenne e luminosa, che dolcemente sospinge verso la piccola suora moribonda il suo bambino.

Gianni Schicchi

opera in un atto su libretto di Giovacchino Forzano

musica di Giacomo Puccini

edizione Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

Gianni Schicchi **Marcello Rosiello**

Lauretta **Francesca Longari**

Zita **Isabel De Paoli**

Rinuccio **Giuseppe Infantino**

Gherardo **Santiago Induni**

Nella **Consuelo Gilardoni**

Gherardino **Diego Bustacchini**

Betto di Signa **Maximiliano Medero**

Simone **Adriano Gramigni**

Marco **Ricardo Crampton**

La Ciesca **Antonella Biondo**

Maestro Spinelloccio **Marco Innamorati**

Ser Amantio **Michele Pierleoni**

Guccio **Rosario Grauso**

Pinellino **Ufuk Aslan**

Buoso Donati **Ivan Merlo**

direttore **Marco Guidarini**

regia, scene, costumi, luci **Denis Krief**

assistente regia **Pia Di Bitonto**

assistente scene e costumi **Angela Vasta**

Orchestra della Toscana

assistente alla direzione musicale **Andrea Chinaglia**

assistente regia **Pia Di Bitonto**

assistente scene e costumi **Angela Vasta**

maestri collaboratori **Flavio Fiorini, Silvia Gasperini, Arianna Tarantino**

maestro alle luci **Matteo Ballini**

direttore di palcoscenico **Guido Pellegrini**

creazione suoni campionati **Andrea Baggio**

realizzazione fondatale **Gino Bruni**

capo-macchinista **Andrea Natalini** *macchinista* **Andrea Vignali**

datore luci **Tiziano Panichelli** *elettricista* **Raffaele Brandani**

capo-attrezzista **Daniela Giurlani**

responsabile sartoria **Anna Mugnai** *sarta* **Evelina Dario**

responsabile trucco e parrucche **Patrizia Bonicoli**

produzione **Cristina Tosi** *segreteria artistica* **Sara Ricci**

nuovo allestimento del Teatro del Giglio di Lucca

coproduzione Teatro del Giglio di Lucca e Teatro Alighieri di Ravenna

in collaborazione con Teatro Lirico di Cagliari e Maggio Musicale Fiorentino

Gianni Schicchi

opera in un atto
libretto di Giocachino Forzano
musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI

Gianni Schicchi , 50 anni	<i>baritono</i>
Lauretta , 21 anni	<i>soprano</i>
<i>I parenti di Buoso Donati:</i>	
Zita detta La Vecchia , cugina di Buoso, 60 anni	<i>contralto</i>
Rinuccio , nipote di Zita, 24 anni	<i>tenore</i>
Gherardo , nipote di Buoso, 40 anni	<i>tenore</i>
Nella , sua moglie, 34 anni	<i>soprano</i>
Gherardino , loro figlio, 7 anni	<i>contralto</i>
Betto di Signa , cognato di Buoso, povero e malvestito, età indefinibile	<i>basso</i>
Simone , cugino di Buoso, 70 anni	<i>basso</i>
Marco , suo figlio, 45 anni	<i>baritono</i>
La Ciesca , moglie di Marco, 38 anni	<i>mezzosoprano</i>
Maestro Spinelloccio , medico	<i>basso</i>
Ser Amantio di Nicolao , notaio	<i>baritono</i>
Pinellino , calzolaio	<i>basso</i>
Guccio , tintore	<i>basso</i>

L'azione si svolge nel 1299 in Firenze.

ATTO UNICO

La camera da letto di Buoso Donati. A sinistra di faccia al pubblico la porta d'ingresso; oltre un pianerottolo e la scala; quindi una finestra a vetri fino a terra per cui si accede al terrazzo con la ringhiera di legno che gira esternamente la facciata della casa. Nel fondo a sinistra un finestrone da cui si scorge la torre di Arnolfo. Sulla parete di destra una scaletta di legno conduce ad un ballatoio su cui trovansi uno stipo e una porta. Sotto la scala un'altra porticina. A destra, sul fondo, il letto. Sedie, cassapanche, stipi sparsi qua e là, un tavolo; sopra il tavolo oggetti d'argento. Ai lati del letto quattro candelabri con quattro ceri accesi. Davanti al letto, un candelabro a tre candele spento. Luce di sole e luce di candele: sono le nove del mattino. Le sarge del letto, semichiusure, lasciano intravedere un drappo rosso che ricopre un corpo. I parenti di Buoso sono in ginocchio, con le mani si coprono il volto e stanno molto curvati verso terra. Gherardino è a sinistra vicino alla parete: è seduto in terra, volta le spalle ai parenti e si diverte a far ruzzolare delle palline. I parenti sono disposti in semicerchio; a sinistra del letto la prima è La Vecchia, poi Rinuccio, Gherardo e Nella, quindi Betto di Signa, nel centro, resta un po' isolato perché essendo povero, mal vestito e fangoso, è riguardato con disprezzo dagli altri parenti; a destra, La Ciesca, Marco e Simone che sarà davanti alla Vecchia. Da questo gruppo parte il sordo brontolio di una preghiera. Il brontolio è interrotto da singhiozzi, evidentemente fabbricati tirando su il fiato a strozzo. Quando Betto di Signa si azzarda a singhiozzare, gli altri si sollevano un po', alzano il viso dalle mani e danno a Betto una guardataccia. Durante il brontolio si sentono esclamazioni soffocate di questo genere:

La Vecchia
Povero Buoso!

Simone
Povero cugino!

Rinuccio
Povero zio!

Marco e La Ciesca
Oh! Buoso!

Gherardo e Nella
Buoso!

Betto
O cognato! Cognà...
(È interrotto perché Gherardino butta in terra una sedia e i parenti, con la scusa di zittire Gherardino, fanno un formidabile "sciiii" sul viso a Betto.)

Gherardo
Io piangerò per giorni e giorni.
(A Gherardino che si è alzato e lo tira per la veste dicendogli qualche cosa.)
Sciò!

Nella
Giorni? Per mesi!...
(Come sopra.)
Sciò!
(Gherardino va dalla Vecchia.)

La Ciesca
Mesi? Per anni ed anni!

La Vecchia
Ti piangerò tutta la vita mia!...
(Allontanando Gherardino, seccata si volge a Nella e a Gherardo.)
Portatecelo voi, Gherardo, via!
(Gherardo si alza, prende il figliolo per un braccio e, a strattoni, lo porta via dalla porticina di sinistra.)

Tutti
Oh! Buoso, Buoso,
tutta la vita
piangeremo la tua dipartita!
(Betto curvandosi a sinistra, mormora qualcosa all'orecchio di Nella.)

Nella
Ma come? Davvero?

Betto
Lo dicono a Signa.

Rinuccio
(Curvandosi fino a Nella, con voce piangente.)
Che dicono a Signa?

Nella
Si dice che...
(Gli mormora qualcosa all'orecchio.)

Rinuccio
(Con voce naturale.)
Giààààà?!?

Betto
Lo dicono a Signa.

La Ciesca
(Curvandosi fino a Betto, con voce piangente.)
Che dicono a Signa?

Betto
Si dice che...
(Le mormora qualcosa all'orecchio.)

La Ciesca
(Con voce naturale.)
Nooooo!?!
O Marco, lo senti
che dicono a Signa?
Si dice che...
(Gli mormora all'orecchio.)

Marco
Eeeeeh?!?

Betto
Lo dicono a Signa.

La Vecchia
(Con voce piagnucolosa.)
Ma insomma possiamo...
sapere... che diamine dicono a Signa?

Betto
Ci son delle voci...
dei mezzi discorsi...
Dicevan iersera
dal Cisti fornaio:
"Se Buoso crepa, per i frati è manna!
Diranno: pancia mia, fatticapanna!..."
E un altro: "Sì, sì, sì, nel testamento
ha lasciato ogni cosa ad un convento!..."

Simone
(A metà di questo discorso si è sollevato anche
lui ed ha ascoltato.)
Ma che?!?! Chi lo dice?

Betto
Lo dicono a Signa.

Simone
Lo dicono a Signa????

Tutti
Lo dicono a Signa!
(Un silenzio. Ora i parenti sono, sì, sempre in
ginocchio, ma bene eretti sul busto.)

Gherardo
O Simone?

La Ciesca
Simone?

La Vecchia
Parla, tu se' il più vecchio...

Marco
Tu che sei stato podestà a Fucecchio...

La Vecchia
Cosa ne pensi?

Simone
(Riflette un istante, poi, gravemente.)
Se il testamento è in mano d'un notaio,
chi lo sa?... Forse è un guaio!
Se però ce l'avesse
lasciato in questa stanza,
guaio pe' frati, ma per noi: speranza!
Tutti
Se il testamento fosse in questa stanza...
guaio pe' frati, ma per noi: speranza!
(Tutti istintivamente si alzano di scatto. Simone e
Nella si dirigono allo stipo nel fondo. La Vecchia,
Marco, Ciesca allo stipo che è sul davanti alla
parete di destra; Gherardo torna ora in scena senza
il ragazzo e raggiunge Simone e Nella. Rinuccio si
dirige verso lo stipo che è in cima alla scala.)

Rinuccio
(O Lauretta, Lauretta, amore mio,
speriam nel testamento dello zio!)
(È una ricerca febbrile. Fruscio di pergamene
buttate all'aria. Betto, scacciato da tutti,
vagando per la stanza adocchia sul tavolo il
piatto d'argento col sigillo d'argento e le forbici
pure d'argento. Cautamente allunga una mano.
Ma dal fondo si ode un falso allarme di Simone
che crede di aver trovato il testamento.)

Simone
Ah!
(Tutti si voltano. Betto fa il distratto. Simone
guarda meglio una pergamena.)

No. Non è!
(Si riprende la ricerca. Betto agguanta le forbici
e il sigillo: li striscia al panno della manica dopo
averli rapidamente appannati col fiato, li guarda
e li mette in tasca. Ora tira al piatto. Ma un falso
allarme della Vecchia fa voltare tutti.)

La Vecchia
Ah!
(Guarda meglio.)

No. Non è!
(Si riprende la ricerca. Betto agguanta anche
il piatto e lo mette sotto il vestito tenendolo
assicurato col braccio.)

Rinuccio
Salvati!
(Legge sul rotolo di pergamena.)
"Testamento di Buoso Donati."

(Tutti accorrono con le mani protese per
prendere il testamento. Ma Rinuccio mette il
rotolo di pergamena nella sinistra, protende la
destra come per fermare lo slancio dei parenti e,
mentre tutti sono in un'ansia spasmodica.)
Zia, l'ho trovato io!...
Come compenso, dimmi...
Ah! dimmi, se lo zio
– povero zio! – m'avesse
lasciato bene bene,
se tra poco si fosse tutti ricchi...
in un giorno di festa come questo,
mi daresti il consenso di sposare
la Lauretta figliola dello Schicchi?
Mi sembrerà più dolce il mio redaggio...
potrei sposarla per Calendimaggio!

Tutti tranne La Vecchia
– Ma sì!
– Ma sì!
– C'è tempo a riparlarne!
– Qua, presto il testamento!
– Non lo vedi
che si sta con le spine sotto i piedi?

Rinuccio
Zia!...

La Vecchia
Se tutto andrà come si spera,
sposa chi vuoi, magari... la versiera!

Rinuccio
(Dà a Zita il testamento.)
Ah! lo zio mi voleva tanto bene,
m'avrà lasciato con le tasche piene!
(A Gherardino che torna ora in scena.)
Corri da Gianni Schicchi,
digli che venga qui con la Lauretta;
c'è Rinuccio di Buoso che l'aspetta!
(Gli dà due monete.)
A te, due popolini:
comprati i confortini!
(Gherardino corre via. Tutti seguono Zita che
va al tavolo. Cerca le forbici per tagliare i nastri
del rotolo, non trova né forbici né piatto. Guarda
intorno i parenti; Betto fa una fisionomia
incredibile. Zita strappa il nastro con le mani.
Aprè. Appare una seconda pergamena che
avvolge ancora il testamento. Zita vi legge
sopra:

La Vecchia
"Ai miei cugini
Zita e Simone!"

Simone
Povero Buoso!

La Vecchia
Povero Buoso!

Simone
(In un impeto di riconoscenza accende anche le
tre candele del candelabro spento.)
Tutta la cera
tu devi avere!
Insino in fondo
si deve struggere!
Sì! godi, godi!
Povero Buoso!

Tutti
Mormorano
Povero Buoso!
– Se m'avesse lasciato questa casa!
– I mulini di Signa! –
– E poi la mula!
– Se m'avesse lasciato...

La Vecchia

Zitti! È aperto!

(La Vecchia col testamento in mano: vicino al tavolo ha dietro a sé un grappolo umano. Marco e Betto sono saliti sopra una sedia. Si vedranno bene tutti i visi assorti nella lettura. Le bocche si muoveranno come quelle di chi legga senza emettere voce. A un tratto i visi si cominciano a rannuvolare... arrivano ad una espressione tragica... finché la Vecchia si lascia cadere seduta sullo sgabello davanti alla scrivania. Simone è il primo, del gruppo impietrito, che si muove, si volta, si vede davanti le tre candele testé accese, vi soffia su e le spegne: cala le sarge del letto completamente: spegne poi tutti i candelabri. Gli altri parenti lentamente vanno ciascuno a cercare una sedia e vi seggono. Sono come impietriti con gli occhi sbarrati, fissi: chi qua, chi là.)

Simone

Dunque era vero! Noi vedremo i frati ingrassare alla barba dei Donati!

La Ciesca

Tutti quei bei fiorini accumulati finire nelle tonache dei frati!...

Gherardo

Privare tutti noi d'una sostanza, e i frati far sguazzar nell'abbondanza!

Betto

Io dovrò misurarmi il bere a Signa, e i frati bevono il vin di vigna!...

Nella

Si faranno slargar spesso la cappa, noi schianterem di bile, e loro... pappa!

Rinuccio

La mia felicità sarà rubata dall'"Opera di Santa Reparata"!

Gherardo

Aprite le dispense dei conventi! Allegri, frati, ed arrotate i denti!

La Vecchia

(Feroce.)

Eccovi le primizie di mercato!
Fate schioccar la lingua col palato!...
A voi, poveri frati: tordi grassi!

Simone

Quaglie pinate!

Nella

Lodole!

Marco

Ortolani!!

Betto

E galletti!

Tutti

Galletti?? Gallettini!!...

Rinuccio

Galletti di canto teneriini!

La Vecchia

E con le facce rosse e ben pasciute, schizzando dalle gote la salute, ridetevi di noi: ah! ah! ah! ah!
Eccolo là un Donati, eccolo là!
E la voleva lui l'eredità...

Tutti

(Con un riso che avvelena si alzano accennandosi l'un l'altro.)

– Ah! ah! ah! ah!, ah! ah! ah! ah!, ah! ah!
– Eccolo là un Donati!

– Eccolo là!

– E la voleva lui l'eredità!...

– Ah! ah! ah! ah!

– Ah! ah! ah! ah!

(Erompendo a pugni stretti.)

Sì, sì, ridete! Sì, ridete, o frati!

Ingrassati alla barba dei Donati!

(Cadono ancora a sedere. Pausa. Ora c'è chi piange sul serio.)

La Vecchia

Chi l'avrebbe mai detto...

che quando Buoso andava al cimitero, noi... si sarebbe... pianto... per davvero!

Voci

– E non c'è nessun mezzo...

– Per cambiarlo...

– Per girarlo...

– Addolcirlo...

– O Simone? Simone?

La Vecchia

Tu se' anche il più vecchio!...

Marco

Tu che sei stato podestà a Fucecchio!...
(Simone fa un gesto come per dire: impossibile!)

Rinuccio

C'è una persona sola che ci può consigliare... forse salvare...

Tutti

Chi?

Rinuccio

Gianni Schicchi!

Tutti

(Gesto di delusione.)

La Vecchia

(Furibonda.)

Di Gianni Schicchi, della figliola, non vo' sentirne parlar mai più!
E intendi bene!...

Gherardino

(Entra di corsa urlando.)

È qui che viene!

Tutti

Chi?

Gherardino

Gianni Schicchi!

La Vecchia

Chi l'ha chiamato?

Rinuccio

(Accennando il ragazzo.)

Io: l'ho mandato perché speravo...

Alcuni

È proprio il momento d'aver Gianni Schicchi tra' piedi!

La Vecchia

(Interrompendolo.)

Ah bada! se sale, gli fo ruzzolare le scale!

Gherardo

(A Gherardino.)

Tu devi obbedire soltanto a tuo padre: là! là!

(Sculaccia Gherardino e lo butta nella stanza a destra in cima alla scala.)

Simone

Un Donati sposare la figlia d'un villano!

La Vecchia

D'uno sceso a Firenze dal contado! Imparentarsi colla gente nova!... Io non voglio che venga!

Rinuccio

Avete torto!

È fine... astuto...

Ogni malizia di leggi e codici conosce e sa.

Motteggiatore!... Beffeggiatore!...

C'è da fare una beffa nuova e rara?

È Gianni Schicchi che la prepara!

Gli occhi furbi gli illuminan di riso lo strano viso,

ombreggiato da quel suo gran nasone che pare un torracchione per così!

Vien dal contado? Ebbene? E che vuol dire?

Basta con queste ubbie grette e piccine!

Firenze è come un albero fiorito che in piazza dei Signori ha tronco e fronde, ma le radici forze nuove apportano dalle convalli limpide e feconde; e Firenze germoglia ed alle stelle salgon palagi saldi e torri snelle!
L'Arno prima di correre alla foce canta, baciando piazza Santa Croce, e il suo canto è sì dolce e sì sonoro ché a lui son scesi i ruscelletti in coro!... Così scendano i dotti in arti e scienze a far più ricca e splendida Firenze!

E di Val d'Elsa giù dalle castella
ben venga Arnolfo a far la torre bella!
E venga Giotto dal Mugel selvoso,
e il Medici mercante coraggioso!...
Basta con gli odi gretti e coi ripicchi!
Viva la gente nova e Gianni Schicchi!

(Si bussa alla porta.)

È lui! Lo faccio entrare?

(I parenti fanno un gesto che non significa niente.

Rinuccio apre: entrano Gianni Schicchi e Lauretta.)

Gianni

(Si sofferma sull'uscio: dà un'occhiata ai parenti.)

(Quale aspetto sgomento e desolato!...
Buoso Donati, certo, è migliorato!)

Rinuccio

(A Lauretta, fra il pianerottolo e la porta.)
Lauretta!

Lauretta

Rino!

Rinuccio

Amore mio!

Lauretta

Perché si pallido?...

Rinuccio

Ahimè, lo zio...

Lauretta

Ebbene, parla...

Rinuccio

O amore! amore!
Quanto dolore!

Lauretta

Quanto dolore!...)

(Gianni lentamente avanza verso la Vecchia che gli volta le spalle; avanzando vede i candelabri intorno al letto.)

Gianni

Ah!...

Andato??

(Fra sé.)

E perché stanno a lacrimare?

Ti recitano meglio d'un giullare!

(Falso; forte.)

Ah! comprendo il dolor di tanta perdita...

Ne ho l'anima commossa...

Gherardo

Eh! la perdita è stata proprio grossa!

Gianni

(Come chi dica parole stupide di circostanza.)

Eh!... Sono cose... Mah!... Come si fa!

In questo mondo

una cosa si perde...

una si trova...

(Seccato che facciano la commedia con lui.)

si perde Buoso,

e c'è l'eredità...

La Vecchia

(Gli si avventa come una bestia feroce.)

Sicuro! Ai frati!

Gianni

Ah! diseredati?

La Vecchia

Diseredati! Sì! Diseredati!

E perciò ve lo canto:

pigliate la figliola,

levatevi di torno,

io non do mio nipote

ad una senza-dote!

Rinuccio

O Zia, io l'amo, l'amo!

Lauretta

Babbo! Babbo! Lo voglio!

La Vecchia

Non me ne importa un corno!

Gianni

Figliola, un po' d'orgoglio!

(Erompe.)

Brava la Vecchia! Brava! Pel la dote

sacrifichi mia figlia e tuo nipote!

Vecchia taccagna!

(Lauretta e Rinuccio tendendosi il braccio libero.)

Lauretta

Rinuccio, non lasciarmi!

Ah! tu me l'hai giurato

sotto la luna a Fiesole
quando tu m'hai baciato!

Rinuccio

Lauretta mia, ricordati!

tu m'hai giurato amore!

E quella sera Fiesole

sembrava tutto un fiore!

A due

Addio, speranza bella,

s'è spento ogni tuo raggio;

non ci potrem sposare

per il Calendimaggio!

(Lauretta sfugge a Gianni e corre a Rino. Rino sfugge a Zita e corre a Lauretta.)

Lauretta

Babbo, lo voglio!

Babbo, lo voglio!

Rinuccio

O zia, la voglio!

O zia, la voglio!

Lauretta

Amore!

Rinuccio

Amore!

Gianni

(Tirando Lauretta verso la porta.)

Vecchia taccagna!

Stillina! Sordida!

Spilorcia! Gretta!

La Vecchia

(Tirando Rino a destra.)

Anche m'insulta!

Senza la dote

non do il nipote,

non do il nipote!

Gianni

Vieni, Lauretta,

rasciuga gli occhi,

sarebbe un parentado di pitocchi!

La Vecchia

Rinuccio, vieni,

lasciali andare,

ah! sarebbe un volerti rovinare!

Gianni

Ah vieni, vieni!

(Riprende la figlia.)

Un po' d'orgoglio,

un po' d'orgoglio!

Via, via di qua!

La Vecchia

Ma vieni, vieni!...

(Riprende Rinuccio.)

Ed io non voglio,

ed io non voglio!

Via, via di qua!

(I parenti restano neutrali e si limitano ad esclamare di tanto in tanto.)

I Parenti

– Anche le dispute fra innamorati!

– Proprio il momento!

– Pensate al testamento!

(Gianni, quasi sulla porta, è per portar via Lauretta.)

Rinuccio

(Liberandosi.)

Signor Giovanni!

Rimanete un momento!

(Alla Vecchia.)

Invece di sbraitare,

dategli il testamento!

(A Gianni.)

Cercate di salvarci!

A voi non può mancare

un'idea portentosa, una trovata,

un rimedio, un ripiego, un espediente!...

Gianni

(Accennando ai parenti.)

A pro di quella gente? Niente! Niente!

Lauretta

(Gli si inginocchia davanti.)

O mio babbino caro,

mi piace, è bello bello,

vo' andare in Porta Rossa

a comperar l'anello!

Sì, sì, ci voglio andare!

E se l'amassi indarno,

andrei sul Ponte Vecchio,

ma per buttarmi in Arno!

Mi struggo e mi tormento!

O Dio, vorrei morir!

(Piange; una pausa.)

Gianni
(*Come chi è costretto ad accondiscendere.*)
Datemi il testamento!
(*Rinuccio glielo dà. Gianni legge e cammina. I parenti lo seguono con gli occhi, poi inconsciamente finiscono per andargli dietro come i pulcini alla chiocchia, tranne Simone che siede sulla cassapanca a destra, e, incredulo, scrolla il capo. Ansia.*)
Niente da fare!
(*I parenti lasciano Schicchi e si avviano verso il fondo della scena.*)

Lauretta e Rinuccio
Addio, speranza bella,
s'è spento ogni tuo raggio,
non ci potrem sposare
per il Calendimaggio!

Gianni
(*Riprende a leggere e a camminare.*)
Niente da fare!
(*I parenti si lasciano cadere sulle sedie.*)

Rinuccio e Lauretta
Addio, speranza bella,
s'è spento ogni tuo raggio...

Gianni
(*Tonante.*)
Però!...
(*Tutti i parenti si alzano di scatto e corrono a Gianni.*)

Rinuccio e Lauretta
(*Forse ci sposeremo per il Calendimaggio!*)
(*Gianni si ferma nel mezzo della scena col viso aggrottato come perseguendo un suo pensiero, gesticola parcamente guardando avanti a sé. Tutti sono intorno a lui; ora, anche Simone; più bassi di lui, con i visi voltati verso il suo viso come uccellini che aspettino l'imbeccata. Gianni a poco a poco si rischiarà, sorride, guarda tutta quella gente... alto, dominante, troneggiante.*)

Tutti
(*Con un filo di voce.*)
Ebbene?

Gianni
(*Infantile.*)
Laurettina!

Vai là sul terrazzino,
porta i minuzzolini all'uccellino.
(*E perché Rinuccio la vorrebbe seguire, egli lo ferma.*)
Sola. –
(*Lauretta va sul terrazzino a sinistra. Gianni la segue con gli occhi; appena la figlia è fuori di scena, egli si volge al gruppo dei parenti sempre intorno a lui.*)
Nessuno sa
che Buoso ha reso il fiato?...

Tutti
Nessuno!

Gianni
Bene! Ancora
nessun deve saperlo!

Tutti
Nessuno lo saprà!

Gianni
(*Assalito da un dubbio.*)
Ma i servi?

La Vecchia
(*Con intenzione.*)
Dopo l'aggravamento...
in camera... nessuno!

Gianni
(*A Marco e Gherardo; tranquillizzato, deciso.*)
Voi due portate il morto e i candelabri
(*Accenna al sottoscala.*)
là dentro nella scala di rimpetto!
(*A Ciesca e Nella.*)
Donne! Rifate il letto!

Le donne
Ma...

Gianni
Zitte. Obbedite!
(*Marco e Gherardo scompaiono fra le sarge del letto e ricompaiono con un fardello rosso che portano a destra nella stanza sotto la scala. Simone, Betto e Rinuccio portano via i candelabri. Ciesca e Nella ravviano il letto. Si bussa alla porta.*)

Gianni
(*Contrariatissimo, con voce soffocata.*)
Chi può essere? Ah!...

La Vecchia
(*A bassa voce.*)
Maestro Spinelloccio
il dottore!...

Gianni
Guardate che non passi!
Ditegli qualche cosa...
che Buoso è migliorato... che riposa...
(*Betto va a chiudere le impannate e rende semioscura la stanza. Tutti si affollano intorno alla porta e la schiudono appena.*)

Maestro Spinelloccio
(*Accento bolognese.*)
L'è permesso?...

Tutti
Buon giorno,
Maestro Spinelloccio!
Va meglio!
– Meglio!
– Meglio!...

Spinelloccio
Ha avuto il benefissio?...

Tutti
Altro che! Altro che!...

Spinelloccio
A che potensa
l'è arrivata la scienza!
Be', vediamo, vediamo...
(*Per entrare.*)

Tutti
(*Fermandolo.*)
No! riposa!

Spinelloccio
(*Insistendo.*)
Ma io...

Gianni
(*Seminascosto fra le sarge del letto, contraffacendo la voce di Buoso, tremolante.*)
No! no! Maestro Spinelloccio!...

(*Alla voce del morto i parenti danno un traballone, poi si accorgono che è Gianni che contraffà la voce di Buoso. Ma nel traballone a Betto è scivolato il piatto d'argento e gli è caduto.*)

Spinelloccio
Oh! Messer Buoso!

Gianni
Ho tanta
voglia di riposare...
potreste ripassare questa sera?...
Son quasi addormentato...

Spinelloccio
Sì, messer Buoso!...
Ma va meglio?...

Gianni
Da morto, son rinato!
A stasera!

Spinelloccio
A stasera!
(*Ai parenti.*)
Anche alla voce sento: è migliorato!
Eh! a me non è mai morto un ammalato!
Non ho delle pretese,
il merito l'è tutto
della scuola bolognese!
A questa sera.

Tutti
– A stasera, Maestro!
– A questa sera!
(*Via il Dottore, si riapre la finestra; ancora tutta luce in scena; i parenti si volgono a Gianni.*)

Gianni
Era eguale la voce?

Tutti
Tale e quale!

Gianni
Ah! Vittoria! Vittoria!
Ma non capite?...

Tutti
No! No!

Gianni

Che zucconi!

Si corre dal notaio:

(Veloce, affannato.)

"Messer notaio, presto!

Via, da Buoso Donati!

C'è un gran peggioramento!

Vuol fare testamento!

Portate su con voi le pergamene,

presto, messere, presto, se no è tardi!..."

(Naturale.)

Ed il notaio viene.

(Pittoresco.)

Entra: la stanza

è semioscura,

dentro il letto intravede

di Buoso la figura!!

In testa

la cappellina!

al viso

la pezzolina!

Fra cappellina e pezzolina un naso

che par quello di Buoso e invece è il mio...

perché al posto di Buoso ci son io!

Io, lo Schicchi con altra voce e forma!

"Io falsifico in me Buoso Donati

testando e dando al testamento norma!"

O gente! Questa matta bizzarria

che mi zampilla dalla fantasia

è tale da sfidar l'eternità!

Tutti

(Come strozzati dalla commozione, non trovando le parole.)

– Schicchi!!!!

(Gli baciano le mani.)

– Schicchi!!!!

– Schicchi!!!!

(Gli baciano le vesti.)

– Schicchi!!!!

– Schicchi!!!!

– Schicchi!!!!

– Schicchi!!!!

– Schicchi!!!!

La Vecchia

(A Rinuccio.)

Va', corri dal notaio!

(Via Rinuccio.)

I parenti

(Si abbracciano, si baciano con grande effusione.)

– Caro Gherardo!

– O Marco!

– O Ciesca!

– O Nella!

– Zita! Zita!

– Simone!

Gianni

(O quale commozione!)

Tutti

Oh! giorno d'allegrezza!

La burla ai frati è bella!

Ah felici e contenti!

Com'è bello l'amore fra i parenti!

Simone

O Gianni, ora pensiamo

un po' alla divisione:

i fiorini in contanti...

Tutti

In parti eguali!

(Gianni dice sempre di sì con la testa.)

Simone

A me i poderi

di Fucecchio.

La Vecchia

A me quelli di Figline.

Betto

A me quelli di Prato.

Gherardo

A noi le terre d'Empoli.

Marco

A noi quelle di Quintole.

La Vecchia

Resterebbero ancora:

la mula, questa casa

e i mulini di Signa!

Marco

Son le cose migliori.

(Pausa; i parenti cominciano a guardarsi in cagnesco.)

Simone

(Falsamente ingenuo.)

Ah! capisco! capisco!

perché sono il più vecchio

e sono stato podestà a Fucecchio,

volete darli a me! Io vi ringrazio!

La Vecchia

No, no, no, no! Un momento!

Se tu se' vecchio, peggio per te!

Marco e gli altri

Sentilo, sentilo, il podestà!

Vorrebbe il meglio dell'eredità!

Gianni

(Da una parte.)

(Quanto dura l'amore tra' parenti!)

(Ride.)

Tutti

– La casa la mula i mulini di Signa toccano a me.

– La mula i mulini di Signa la casa toccano a noi.

– La mula, la casa, i mulini di Signa toccano a noi.

– Di Signa i mulini la mula la casa toccano a me.

– La mula i mulini di Signa la casa – la casa...

– di Signa...

– la mula...

– i mulini...

(Si odono i rintocchi di una campana che suona a morto. Tutti cessano di gridare ed esclamano:)

Tutti

L'hanno saputo!

(Ascoltando la campana, con voce soffocata.)

Hanno saputo che Buoso è crepato!

(Gherardo corre alla porta e scende le scale a precipizio.)

Gianni

Tutto crollato!

Lauretta

(Affacciandosi da sinistra.)

Babbo, si può sapere?...

L'uccellino non vuole più minuzzoli...

Gianni

(Nervoso.)

Ora dagli da bere!

(Lauretta rientra.)

Gherardo

(Risale affannoso, non può parlare. Fa segno di no.)

...È preso un accidente

al moro battezzato

del signor capitano!

Tutti

(Allegramente.)

Requiescat in pace!

Simone

(Con autorità.)

Per la casa, la mula ed i mulini

propongo di rimetterci

alla giustizia, all'onestà di Schicchi.

Tutti

Rimettiamoci a Schicchi.

Gianni

Come volete!

Datemi i panni per vestirmi, presto!

(La Vecchia e Nella prendono dall'armadio e dalla cassapanca, che è in fondo al letto, la cappellina, la pezzolina e la camicia.)

La Vecchia

Ecco la cappellina!

(A bassa voce a Schicchi.)

(Se mi lasci la mula,

questa casa e i mulini

di Signa,

ti do trenta fiorini!)

Gianni

(Sta bene!)

(Via la Vecchia verso l'armadio, fregandosi le mani.)

Simone

(Avvicinandosi con fare distratto a Schicchi, a bassa voce.)

(Se lasci a me la casa,

la mula e i mulini,

di Signa,

ti do cento fiorini!)

Gianni
(Sta bene!)

Betto
(*Furtivo, a Schicchi.*)
(Gianni, se tu mi lasci
questa casa, la mula ed i mulini
di Signa, ti fo gonfio di quattrini!)

Gianni
(Sta bene!)
(*Nella parla a parte con Gherardo.*)
(*La Ciesca parla a parte con Marco.*)

Nella
(*Lasciando Gherardo che ora la sta a osservare,
mentre essa parla a Gianni.*)
Ecco la pezzolina!
(Se lasci a noi la mula,
i mulini di Signa e questa casa,
a furia di fiorini ti s'intasa!)

Gianni
(Sta bene!)
(*Nella va da Gherardo, gli parla all'orecchio e
tutti e due si fregano le mani.*)

La Ciesca
Ed ecco la camicia!
(Se ci lasci la mula,
i mulini di Signa e questa casa,
per te mille fiorini!)

Gianni
(Sta bene!)
(*La Ciesca va da Marco, gli parla all'orecchio: si
fregano le mani. – Tutti si fregano le mani.*)

(*Gianni si infila la camicia. Quindi con lo
specchio in mano si accomoda la pezzolina
e la cappellina cambiando l'espressione del
viso come per trovare l'atteggiamento giusto.
Simone è alla finestra per vedere se arriva il
notaio. Gherardo sbarazza il tavolo a cui dovrà
sedere il notaio. Marco e Betto tirano le sarge
del letto e ravviano la stanza. Zita, Nella, Ciesca
guardano Gianni comicamente, quindi:)*

Nella
Spogliati, bambolino,
ché ti mettiamo a letto,
e non aver dispetto
se cambi il camicino!

La Ciesca
Fa' presto, bambolino,
ché devi andare a letto.
Se va bene il giuochetto
ti diamo un confortino!

La Vecchia
È bello! portentoso!
Chi vuoi che non s'inganni?
È Gianni che fa Buoso
o Buoso che fa Gianni?

Nella
Si spiuma il canarino,
la volpe cambia il pelo,
il ragno ragnatelo,
il cane cambia cuccia,
la serpe cambia buccia...

La Ciesca
L'uovo divien pulcino,
il fior diventa frutto,
e i frati mangian tutto,
ma il frate impoverisce,
la Ciesca s'arricchisce...

La Vecchia
Un testamento è odioso?
Un camicion maestoso,
il viso dormiglioso,
il naso poderoso,
l'accento lamentoso...

A tre
... e il buon Gianni
cambia panni,
cambia viso,
muso e naso,
cambia accento,
e testamento
per poterci servir!...

Gianni
Vi servirò a dovere!...
Contenti vi farò!

Le Donne
O Gianni Schicchi, nostro salvator!
È preciso?

Gli Uomini
– Perfetto!

Tutti
– A letto! A letto!
(*Spingono Gianni verso il letto, ma egli li ferma
con un gesto quasi solenne.*)

Gianni
Prima un avvertimento!
O messeri, giudizio!
Voi lo sapete il bando?
“Per chi sostituisce
se stesso in luogo d'altri
in testamenti e lasciti,
per lui e per i complici
c'è il taglio della mano e poi l'esilio!”
Ricordàtelo bene! Se fossimo scoperti:
la vedete Firenze?
(*Accennando la torre di Arnolfo che appare dalla
finestra aperta.*)

Addio, Firenze, addio, cielo divino,
ti saluto con questo moncherino,
e vo randagio come un ghibellino!...

Tutti
(*Soggiogati, impauriti, ripetono.*)
Addio, Firenze, addio, cielo divino,
ti saluto con questo moncherino,
e vo randagio come un ghibellino!...
(*Si bussa. Gianni schizza a letto; i parenti
rendono la stanza semi-oscuro; mettono una
candela sul tavolo dove il notaio deve scrivere;
buttano un mucchio di roba sul letto; aprono.*)

Rinuccio
Ecco il notaio ed ecco i testimoni.

Messer Amantio, Pinellino, Guccio
(*I tre: mestamente.*)
Messer Buoso, buon giorno!

Gianni
Oh! siete qui?
Grazie, messer Amantio!
O Pinellino calzolaio, grazie!
Grazie, Guccio tintore, troppo buoni
di venirmi a servir da testimoni!

Pinellino
(*Commosso, fra sé e sé.*)
Povero Buoso!...
io l'ho sempre calzato...
vederlo in quello stato...
viene da piangere!

Gianni
Il testamento avrei voluto scriverlo
con la scrittura mia,
me l'impedisce la paralizia...
perciò vollì un notaio
solempne et leale...
(*In questo tempo il Notaio ha preso dalla sua
cassetta le pergamene, i bolli, ecc. e mette tutto
sul tavolo.*)

Messer Amantio
O messer Buoso, grazie!
Dunque tu soffri di paralizia?
(*Gianni allunga in alto le mani agitandole
tremolanti. Gesto di compassione di tutti – voci:
“Povero Buoso!”*)
Oh! poveretto! Basta! I testi videro,
testes viderunt!
Possiamo incominciare... Ma... i parenti?...

Gianni
Che restino presenti!

Messer Amantio
Dunque incomincio:
In Dei nomini, anno D. N. J. C. ab eius
salutifera incarnatione millesimo ducentesimo
nonagesimo nono, die prima septembris,
indictione undecima, ego notaro Amantio di
Nicolao, civis Florentiae, per voluntatem Buosi
Donati scribo hoc testamentum...

Gianni
(*Con intenzione, scandendo ogni parola.*)
Annulans, revocans,
et irritans omne aliud testamentum!

I Parenti
– Che previdenza!
– Che previdenza!

Messer Amantio
Un preambolo: dimmi, i funerali
– il più tardi possibile –
li vuoi ricchi? fastosi? dispendiosi?

Gianni
No, no, pochi quattrini!
Non si spendano più di due fiorini!

I Parenti
– Oh! che modestia!
– Oh! che modestia!

- Povero zio! Che animo!
– Che cuore!...
– Gli torna a onore!

Gianni
Lascio ai frati minori
e all'Opera di Santa Reparata...
(*I parenti, leggermente turbati, si alzano lentamente.*)
... cinque lire!

I Parenti
(*Tranquillizzati.*)
– Bravo! – Bravo!
– Bisogna
sempre pensare alla beneficenza!

Messer Amantio
Non ti sembra un po' poco?...

Gianni
Chi crepa e lascia molto
alle congreghe e ai frati
fa dire a chi rimane:
eran quattrin rubati!

I Parenti
– Che massime!
– Che mente!
– Che saggezza!

Messer Amantio
Che lucidezza!

Gianni
I fiorini in contanti
li lascio in parti eguali fra i parenti.

I parenti
– Oh! Grazie, zio!
– Grazie! grazie, cugino!

Gianni
Lascio a Simone i beni di Fucecchio.

Simone
Grazie!

Gianni
Alla Zita i poderi di Figline.

La Vecchia
Grazie!

Gianni
A Betto i campi a Prato.

Betto
Grazie, cognato!

Gianni
A Nella ed a Gherardo i beni d'Empoli.

Nella e Gherardo
Grazie, grazie!

Gianni
Alla Ciesca ed a Marco i beni a Quintole.

La Ciesca e Marco
Grazie!...

Tutti
(*Fra i denti.*)
(Ora siamo alla mula,
alla casa e a' mulini.)

Gianni
Lascio la mula mia,
quella che costa 300 fiorini,
ch'è la migliore mula di Toscana...
al mio devoto amico... Gianni Schicchi.

Tutti i Parenti
(*Scattando.*)
Come?! Come!?
– Com'è?...

Messer Amantio
Mulam relinquit ejus amico devoto Joanni
Schicchi.

Tutti
Ma...

Simone
Cosa vuoi che gl'importi
a Gianni Schicchi
di quella mula?...

Gianni
Tienti bono, Simone!
Lo so io quel che vuole Gianni Schicchi!
Lascio la casa di Firenze al mio
caro devoto affezionato amico
Gianni Schicchi!

I Parenti
(*Erompono.*)
– Ah questo no!
– Un accidente
a Gianni Schicchi!
– A quel furfante!
– Ci ribelliamo!
– Sì, sì, piuttosto...
– Ci ribelliamo!
– Ci... ri... be... Ah!
Ah! Ah! Ah! Ah!...

Gianni
Addio, Firenze...
.....
Addio, cielo divino...
.....
Io ti saluto...
(*A questa vocina si calmano fremendo.*)

Messer Amantio
Non si disturbi
del testatore
la volontà!

Gianni
Messer Amantio, io lascio a chi mi pare!
Ho in mente un testamento e sarà quello,
se gridano, sto calmo... e canterello!...

Guccio e Pinellino
Oh! Che uomo! Che uomo!

Gianni
(*Continuando a testare.*)
E i mulini di Signa...

I Parenti
I mulini di Signa?...

Gianni
I mulini di Signa (addio, Firenze!)
li lascio al caro (addio, cielo divino!)
affezionato amico... Gianni Schicchi!
(Ti saluto con questo moncherino!...)
.....
Ecco fatto!
(*I testi ed il Notaio sono un po' sorpresi.*)
Zita, di vostra borsa
date 100 fiorini al buon notaio!
e 20 ai testimoni!

Messer Amantio, Pinellino e Guccio
(*Non sono più sorpresi.*)
O Messer Buoso! Grazie!...
(*Fanno per avviarsi verso il letto.*)

Gianni
(*Arrestandoli con un gesto della mano tremolante.*)
Niente saluti! Niente. Andate, andate...
Siamo forti!...

Messer Amantio, Pinellino e Guccio
(*Commosi, avviandosi verso la porta.*)
– Ah! che uomo!...
– Che uomo!
– Che peccato!
– Che perdita!...
– Che perdita!...
(*Ai parenti.*)

Coraggio!

(*Escono.*)
(*Appena usciti il Notaio e i testi, i parenti restano un istante in ascolto finché i tre si sono allontanati, quindi tutti – tranne Rinuccio che è corso a raggiungere Lauretta sul terrazzino – a voce soffocata da prima, poi urlando feroci contro Gianni.*)

I Parenti
– Ladro! Ladro! Furfante!
– Traditore! Birbante!
– Iniquo! Ladro! Ladro!
(*Si slanciano contro Gianni che, ritto sul letto, si difende come può; gli riducono la camicia in brandelli.*)

Gianni
Gente taccagna! Senza la dote
non do il nipote!
Non do il nipote!...
Ora la dote c'è!
Ora la dote c'è!...
(*Afferrando il bastone di Buoso, che è a capo del letto, dispensa colpi...*)
Vi caccio via!
È casa mia!
È casa mia!

Tutti
– Saccheggia! Saccheggia!
– Bottino! Bottino!
– La roba d'argento!...

- Le pezze di tela!...
- Saccheggio! Saccheggio!
- Bottino! Bottino!
- Ah! Ah! Ah!...

(I parenti corrono qua e là rincorsi da Gianni. Rubano. Gherardo e Nella salgono a destra e ne tornano carichi con Gherardino carico. Gianni tenta difendere la roba. Tutti, mano a mano che son carichi, si affollano alla porta, scendono le scale. Gianni li rincorre. La scena resta vuota.)

Rinuccio

(Dal fondo apre di dentro le impannate del finestrone; appare Firenze inondata dal sole; i due innamorati restano sul terrazzo.)

Lauretta, mia Lauretta!
Staremo sempre qui!
Guarda! Firenze è d'oro!
Fiesole è bella!

Lauretta

Là mi giurasti amore!

Rinuccio

Ti chiesi un bacio!

Lauretta

Il primo bacio!

Rinuccio

Tremante e bianca
volgesti il viso...

A due

Firenze da lontano
ci parve il Paradiso!...
(Si abbracciano e restano nel fondo abbracciati.)

Gianni

(Torna risalendo le scale, carico di roba che butta al suolo.)
La masnada fuggì!
(Di colpo s'arresta, vede i due, si pente di aver fatto rumore, ma i due non si turbano; Gianni sorride, è commosso, viene alla ribalta e accennando gli innamorati... con la berretta in mano, licenziando senza cantare:)
Ditemi voi, signori,
se i quattrini di Buoso
potevan finir meglio di così!
Per questa bizzarria
m'han cacciato all'*Inferno*... e così sia;

ma, con licenza del gran padre Dante,
se stasera vi siete divertiti...
concedetemi voi...
(Fa il gesto di applaudire.)
l'attenuante! –
(Si inchina graziosamente.)



Il Soggetto

Nella sua casa di Firenze è da poco spirato il ricco Buoso Donati e i parenti ne piangono la morte con esagerate dimostrazioni di dolore. In realtà si aspettano di essere ampiamente consolati dall'eredità, ma Betto di Signa, il più povero di essi, ha sentito strane voci secondo le quali Buoso avrebbe lasciato ogni sua proprietà ai frati minori e all'opera di Santa Reparata. Insospettiti e preoccupati, i parenti si mettono in cerca del testamento, e quando finalmente lo trovano scoprono la fondatezza delle loro peggiori previsioni. Il finto dolore per la perdita del parente si trasforma in autentico pianto per la perdita dell'eredità. È addolorato anche il giovane Rinuccio, a cui il denaro avrebbe consentito di ottenere l'autorizzazione a sposare una ragazza priva di dote, Lauretta, figlia del plebeo Gianni Schicchi. Invano i parenti di Buoso si rivolgono al più vecchio di loro, Simone, affinché consigli loro il da farsi; Rinuccio propone di rivolgersi a Schicchi, la cui accortezza è ben nota. La proposta è male accolta perché la famiglia Donati non vede di buon occhio la gente plebea, ma ormai Gianni, insieme alla figlia Lauretta, è giunto nella casa del defunto, dove arriva anche, poco dopo, il medico Spinelloccio, ancora ignaro della morte del suo paziente. Non appena Gianni intuisce come volgere la situazione a proprio vantaggio, si nasconde nel letto del defunto, ne imita la voce, e congeda il dottore asserendo di sentirsi meglio e di voler riposare. Il piano di Gianni Schicchi viene ora messo in pratica: travestito da Buoso, si mette nel suo letto, manda a chiamare il notaio Amantio e due testimoni, davanti ai quali detta un nuovo testamento. Egli distribuisce equamente fra i parenti il denaro contante e alcune proprietà, ma i beni più preziosi, la casa di Firenze, i mulini di Signa e la mula, li tiene per sé, mentre i parenti non possono protestare senza svelare la truffa che costerebbe loro il taglio della mano e l'esilio da Firenze. Uscito il notaio e i testimoni, Gianni scaccia i parenti inferociti che vorrebbero saccheggiare la casa ormai divenuta sua proprietà. Fuori, sul balcone, Lauretta e Rinuccio si abbracciano teneramente. Schicchi, contemplando la loro felicità, sorride compiaciuto della propria astuzia.



Una momentanea afasia del cuore Guido Barbieri a colloquio con Denis Krief

Le regie non si spiegano, si guardano. Questo per Denis Krief è sempre stato un assioma. Una regola d'arte. Che vale tanto per il teatro di parola, quanto per quella forma bizzarra di teatro in cui invece di parlare si canta. Ossia il teatro d'opera. Logico, del resto, per un regista che lavora costantemente, incessantemente, che si tratti di *Puškin* o di Puccini, sull'essenza del teatro: la recitazione. L'unica forma di espressione che – in effetti – non si può raccontare. Forse perché – come diceva Lee Strasberg, il padre dell'Actor's Studio – "l'attore crea con la sua carne e il suo sangue ciò che le altre arti cercano, al massimo, di descrivere". E nessuno – fuori dal palcoscenico – può rappresentare, raccontare, la carne e il sangue dell'attore. Lo può fare solo lui, nell'hic et nunc della rappresentazione.

Di che cosa si parla allora quando si parla di teatro con Denis Krief? Dell'altro polo elettrico del suo lavoro: il testo e la sua interpretazione. Non della messa in scena, dunque, ma di ciò che la precede. Di questo si può, anzi si deve, parlare. E Krief, quando si affronta l'ermeneutica dei testi, è un fiume gioioso di parole, di idee, di intuizioni.

Anche se la domanda è sbagliata. Quando si affronta il *Trittico* di Giacomo Puccini è inevitabile porre, e porsi, una questione, banale e scontata, ma non per questo meno urgente: c'è qualche cosa che lega insieme le tre opere, esiste un minimo comun denominatore che giustifichi la definizione di trilogia?

Per la verità non me lo sono mai chiesto. Anzi, mi sono sempre rifiutato di prendere in considerazione il problema. Andare a caccia delle similitudini, dei richiami, delle relazioni tra *Gianni Schicchi*, *Suor Angelica* e *Il tabarro* non è un esercizio che mi appassiona. Nella mia visione – che è quella del *metteur en scène* – si tratta di tre testi radicalmente diversi che non formano in alcun modo un ciclo. E come tre oggetti diversi, ognuno a sé stante, li ho sentiti e continuo a sentirli.



Dunque, se non si tratta di una Trilogia, non ha nemmeno senso rappresentare le tre opere in una stessa serata, come accadde al Metropolitan di New York nel 1918, in occasione della prima, e come pare volesse lo stesso Puccini...

Infatti io mi rifiuto di mettere in scena il *Trittico* come un insieme di tre opere unite da un qualche legame. In primo luogo perché, come dicevo, non esiste alcun legame tra le tre "pale", ma anche per un'altra ragione, forse più profonda. Il mio è un teatro basato essenzialmente sulla recitazione, sulla cura di ogni singolo personaggio. E sarebbe impossibile per me, ma credo per chiunque altro, lavorare contemporaneamente su quaranta personaggi, tanti sono quelli previsti da Puccini e dai suoi librettisti. Occorre conoscere gli interpreti uno per uno, lavorare separatamente con ognuno di loro. Un metodo che richiederebbe molte settimane di prova... In più oggi quasi nessun teatro possiede i mezzi per realizzare tre allestimenti diversi: occorre dunque immaginare un unico, improbabile dispositivo scenico da adattare alle tre opere.

Ed in effetti è quasi impossibile trovare un elemento scenico comune tra la camera da letto di Buoso Donati, nella Firenze del 1299, un monastero sul finire del Seicento, come dice il libretto di *Suor Angelica*, e l'angolo della Senna dove è ancorato il barcone di Michele nel *Tabarro*. Però, le due opere che vanno in scena a Ravenna si svolgono entrambe in un unico ambiente, anche se un palazzo del Trecento e un monastero del Seicento hanno ben poco in comune...

Gianni Schicchi e *Suor Angelica* possono agevolmente condividere lo stesso palcoscenico. In fondo sono due *Kammerspiele*, due opere di teatro da camera che condividono anche un certo tipo di linguaggio, ossia una scrittura musicale di tipo aforistico: scene brevi,

frasi spezzate e frammentarie, un canto di conversazione che non lascia spazio, tranne in poche e celebri eccezioni come "O mio babbino caro", all'espansività vocale tanto cara al Puccini delle opere per così dire "maggiori". Qui siamo semmai in un clima stilistico vicino a quello della *Rondine*, un'opera che ho avuto la fortuna di mettere in scena Firenze e che troppo frettolosamente è stata degradata al rango di operetta.

La dimensione cameristica, la frammentarietà del discorso, il canto di conversazione. Sono vocaboli che sembrano appartenere al lessico specifico della musica del Novecento.

Gianni Schicchi, in particolare, è un'opera che rientra pienamente, e non soltanto perché è stata scritta tra il 1917 e il 1918, nel teatro del ventesimo secolo. È un'opera che non ha radici, che non proviene dalla tradizione del melodramma dell'Ottocento, ma che al contrario guarda, anzi prefigura il futuro. Mi ha sempre colpito l'assonanza ad esempio con il cinema italiano del dopoguerra. *Schicchi* ha il ritmo, la velocità, la vivacità di *Miseria e nobiltà*, di *Amici miei*, di *Brutti, sporchi e cattivi*. Ma anche alcuni tratti quasi surreali che mi ricordano il primo Fellini e le musiche di Nino Rota. Con quest'opera è come se Puccini si fosse congedato dal teatro: ha abbandonato il palcoscenico, è andato altrove, per cercare altre forme di spettacolo.

Però la comicità di *Gianni Schicchi* non ha il carattere bonario e in fondo rassicurante della commedia all'italiana. Lo scherzo ordito da Buoso è uno scherzo crudele, feroce, che ti spegne la risata in gola. Se proprio dovessimo risalire al cinema del dopoguerra, insieme ad *Amici miei*, forse un titolo assonante potrebbe essere *I mostri* di Dino Risi.

Sì, certo, nel libretto e nella musica di *Schicchi* ci sono ferocia, crudeltà, cattiveria. E per darne ragione occorre forse ricordare l'epoca in cui l'opera è nata. Siamo negli anni in cui la Grande Guerra sta per concludersi, ma ha già fatto milioni di morti. E anche se Puccini sembra essere estraneo ai conflitti della storia, sembra voltarsi dall'altra parte per pensare solo al suo teatro, in realtà il soffio della storia entra inevitabilmente nella sua musica. Che in qualche modo, dunque, riflette la crudeltà del momento storico e ne preannuncia la catastrofe. Se si legge con attenzione, ad esempio, il testo dell'aria più celebre dell'opera, "O mio babbino caro", che sembra immersa in uno sciroppo di zucchero e di miele, ci si accorge che in realtà Lauretta dice cose terribili: proprio mentre sta per andare a comprare l'anello di matrimonio minaccia il padre che se tutto andrà storto si butterà in Arno, annuncia il proprio suicidio, dice di voler morire, si strugge e si tormenta. Certo, sta esagerando, forse non ha nessuna intenzione di uccidersi, ma sotto la crosta di un'aria apparentemente innocente si nasconde una grande inquietudine.

Viene in mente a proposito di *Schicchi* una delle più profonde definizioni di comicità che mai siano state date. Henri Bergson, proprio nel 1900, nel suo trattato sulla comicità, *Le rire*, dice che il comico è una "momentanea afasia del cuore". Cioè una sospensione passeggera della memoria. È questa astrazione dal ricordo, questo oblio temporaneo del passato – secondo Bergson – che provoca il moto del ridere. In tutt'altro clima, e senza certo indulgere al riso, anche *Suor Angelica* – il secondo titolo del dittico – sembra per la verità un'opera fuori dal tempo e dallo spazio, astratta, sospesa in una specie di oblio della memoria.

In un certo senso sì, anche se credo soltanto in apparenza. In realtà, *Suor Angelica* è basata su una struttura molto solida, su una architettura tripartita che ricorda in qualche modo

la forma sonata. È divisa, a ben guardare, in tre sezioni distinte: la rappresentazione della vita nel convento, l'incontro cruciale tra Angelica e la Zia Principessa, la morte di Angelica e il miracolo della apparizione. Non sono tre atti, ma tre sezioni in stretto rapporto drammaturgico e musicale tra loro. E questa chiarezza, questa nitidezza di struttura, rappresenta forse anche il limite maggiore dell'opera. Che in fondo, nonostante il clima scuro, brumoso in cui è immersa, manca di una qualità essenziale: l'ambiguità.

Forse anche perché è un'opera in un certo senso claustrofobica. Angelica vive prigioniera di un *hortus conclusus*, di un luogo di reclusione opprimente, che la spinge verso l'unico epilogo possibile.

Io non sento il monastero di Angelica come un luogo opprimente. Anzi, ci vedo dentro aria, luce e in fondo un senso pervasivo di vita. La prima sezione, quella in cui viene rappresentata la vita quotidiana del convento, è attraversata da una certa leggerezza, persino da qualche momento di serenità: c'è la preghiera, ma anche la ricreazione, c'è persino un raggio di sole che entra a rischiarare la clausura. L'oppressione, semmai, è al di fuori del convento. Sono le regole della società a spingere Angelica al suicidio. È la Zia Principessa, che non appartiene al mondo della nipote, ad esercitare su Angelica una forma terribile di violenza, a portare la morte nell'universo delle suore. La tragedia è fuori dalle mura del monastero. Mi viene in mente un altro parallelo cinematografico, quello con un film non molto noto di Roberto Rossellini con Ingrid Bergman che si intitola *Europa '51*. Anche in questo caso la società, la famiglia, la morale corrente non comprendono il comportamento di Irene, la protagonista, che si prodiga oltre ogni limite per aiutare gli altri, e alla fine il marito, George, si convince che sua moglie sia impazzita e la fa rinchiodare in manicomio. È la società, anche in questo caso, ad essere brutale, alienante, punitiva.

È la morale pubblica dunque a condannare Angelica alla solitudine, al silenzio, all'impossibilità di comunicare con chi sta al di fuori del suo mondo. Anche se in realtà un linguaggio nuovo Angelica lo impara all'interno del convento, coltivando e curando il Giardino dei Semplici, come era chiamato nei conventi medievali l'orto delle piante medicamentali. E la lingua è quella dei fiori.

Sì, i fiori possiedono una funzione fondamentale nell'opera e nel linguaggio stesso di Angelica. In fondo sono l'unico mezzo con il quale questa donna ridotta al silenzio può comunicare con il mondo. Coltivare le piante dell'orto è per lei un modo per rimanere attaccata alla vita. Ma naturalmente anche i fiori, come tutti gli elementi della natura, l'acqua, il fuoco, il vento, donano la vita, ma possono anche portare la morte. E difatti è con le erbe velenose del giardino che Angelica si toglie la vita, nella persuasione folle e visionaria di potersi ricongiungere con il figlio morto. Al quale la società – e non certo il suo peccato – ha sottratto l'esistenza.



Puccini e la modernità

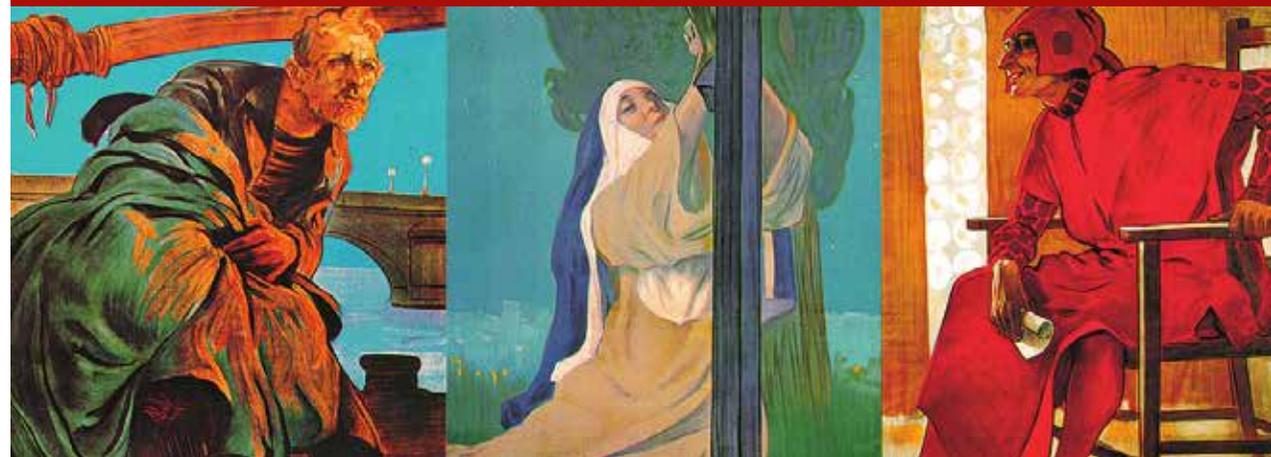
di Marco Guidarini

Il raffinato tessuto musicale che fa da sfondo al *Trittico* pucciniano esprime senza equivoci la propria appartenenza al Novecento musicale europeo. In particolare, la diversità del linguaggio poetico fra *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* sembra declinare consapevolmente le tendenze della modernità post-romantica, iscrivendo il tratto inconfondibile dell'italianità nel solco dell'ibridazione, con Debussy da un lato e Stravinskij dall'altro. La vocalità del microcosmo femminile di *Suor Angelica* – pur nella consumata sapienza monteverdiana del recitar cantando pucciniano – non è esente dall'influsso francese di *Pelléas et Mélisande*. In modo simile, i procedimenti armonici utilizzati da Puccini nella partitura – con uso frequente della modalità – esprimono il colore emotivo della drammaturgia, e descrivono timbricamente il fluire degli stati d'animo. L'orchestrazione – raffinatissima – è elaborata attraverso un trattamento frequentemente cameristico, a gruppi, in modo da proporsi come riflesso caratteristico dei personaggi, ma anche della misteriosa spazialità del luogo. Già in passato il compositore aveva considerato di musicare soggetti a sfondo religioso (*La faute de l'abbé Mouret* di Zola nel 1895, e in seguito Margherita da Cortona), e inoltre l'ambiente conventuale femminile gli era sicuramente familiare, per la vicinanza e l'affetto della sorella Igina, madre superiora del Convento di Vicipelago, dove Puccini stesso avrebbe presentato *Suor Angelica* in anteprima.

L'opera ha una forma ellittica, con il culmine drammaturgico nel confronto fra la protagonista e la Zia Principessa. Qui la vocalità, la parola scenica e il colore orchestrale rivelano il volto oscuro di quel percorso mistico, la condanna borghese, l'espiazione. L'apoteosi mariana e l'estasi finale – nella consumazione del suicidio di Suor Angelica – ci comunicano anch'esse un'ansia esistenziale modernissima, perché fuori dal tempo. Francis Poulenc, con il suo *Dialogues des Carmélites* (1953), troverà accenti espressivi vicini alla lezione del maestro italiano.

La decisione di desumere il soggetto di *Gianni Schicchi* dalla *Divina Commedia* – dove il

personaggio viene citato in alcuni versi del Canto xxx dell'*Inferno* – risale forse all'antico progetto di Puccini di ispirarsi a Dante per i tre atti unici. Quando il compositore inizia a scrivere l'opera – nel 1917 – è da tempo immerso nella stesura di *Suor Angelica*, per cui le due partiture – così profondamente antinomiche – attingono di fatto alla medesima fonte creativa, come se avessero bisogno l'una dell'altra. In quegli anni Puccini viene stratificando la dimensione “modernista” del proprio linguaggio musicale, aprendosi alla conoscenza delle avanguardie rappresentate da Schönberg e soprattutto Stravinskij, che nel frattempo ha sconvolto il mondo musicale con *Le Sacre du Printemps* (1913). La vitalità ritmica di *Gianni Schicchi* testimonia – da un lato – una filiazione diretta con il *Falstaff* verdiano, ma anche l'assimilazione della poliritmia stravinskiana. Proprio negli anni in cui Puccini compone il *Trittico*, Stravinskij innesta la propria poetica nel neoclassicismo di matrice italiana, con *Pulcinella* (1920), in omaggio a Pergolesi. La partitura di *Gianni Schicchi*, autentico gioiello di elaborazione colta, riesce a coniugare in un atto unico le tracce dell'opera buffa settecentesca, il falso dugentismo e le maschere della Commedia dell'arte, a metà strada fra Dante e Stravinskij. La via italiana verso la complessità novecentesca del melodramma si trova qui, nel cameo bifronte di *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, figli di un dio romantico, ma assetato di modernità.



Il “caso Trittico”: vitalità della morte e declino della vita

di Michele Bianchi

Guido Marotti, intimo amico di Puccini, ricorda come si giunse ad intitolare *Trittico* opere in un atto quali *Il tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*. Nel *Giacomo Puccini intimo* leggiamo:

“Quale parola sintetizzatrice si potrebbe dare a queste tre opere?” ci chiese una volta il maestro... Non ricordo con precisione chi fosse presente quella sera, certo Giovacchino Forzano che, allora, lavorava con Puccini al *Gianni Schicchi* e alla *Suor Angelica*, e c'erano anche Cecco Fanelli e Ferruccio Pagni rimpatriato da poche settimane, più vecchio di quindici anni dal giorno della partenza per l'America, ma ricco come quindici anni avanti!... “...Che nome? È un affare da nulla!” esclamammo in coro. Il maestro, in vena di celiare, propose la parola “triangolo”. “È massonico e se ne offenderebbero i preti. Non conviene” risposi io. “Allora, ‘treppiede’”, disse ridendo Puccini! Forzano, che distrattamente mischiava un mazzo di carte, arricciando il naso e serrando le labbra, come se trangugiasse dell'aceto, protestò: “Questa è feroce e offenderebbe troppe donne!” “Trinomio”, suggerì Cecco. “È matematico, ossia... calcoloso!” “Tripode!” “È funerario”. E a poco a poco venne fuori una filastrocca di cose inverosimili, fra lo sciaradesco e il futurista. “Se fosse un fiasco: ‘tre-no’”, esclamò Puccini. “Poiché si tratta di tre incognite: ‘tre-ma’”, disse Pagni. “Essendo tre cose musicali: ‘tri-aria’”, suggerì ancora Cecco. E via di questo passo, fino a “trinità” (religioso, ma non troppo), “tritono” (armonistico-elementare), “trisolco” (pedestre anzi che no), “trittico” (pittorico)... “Trittico!...” “Ma trittico...” disse uno “...vuol dire...” continuò un altro “...tre facce...” aggiunse un terzo “che si piegano...” completò un quarto. La discussione si accese vivacissima; fummo tutti d'accordo sull'improprietà della parola; non di meno stabilimmo, in barba alla Crusca e alla... farina, di battezzare le tre opere: *Il trittico*.¹

Una ricostruzione supportata dalla memoria non è sempre documento attendibile, specialmente quando la testimonianza viene da un personaggio pittoresco e non sempre affidabile come Marotti. Ma in questo caso si deve però riconoscere la sostanziale fedeltà



della sua conclusione al pensiero del Maestro. L'inadeguatezza del titolo viene affermata infatti dallo stesso Puccini, il quale, in una lettera all'amico Riccardo Schnabl datata 26 novembre 1919, così scrive: "Sono contento che l'insieme del cosiddetto abusivamente e impropriamente, *Trittico* non ti sia dispiaciuto".² Caratteristica del trittico è la suddivisione del dipinto o del rilievo in tre parti per mezzo di ampie cornici lignee. Questa organizzazione del piano in compartimenti stagni, tipica del politico in genere, conduce ad una composizione che, usando la terminologia di Giulio Carlo Argan,³ è per lo più paratattica (o per giustapposizione di figure isolate) non solo a livello formale, ma anche contenutistico. In quanto a soggetto cioè, le raffigurazioni nelle tavole esterne raramente sono organicamente connesse con quella centrale e principale, e dunque in rapporto sintattico (combinazione di figure in gruppi formanti un unico insieme), ma solo accostate. L'accostamento, omogeneo dal punto di vista stilistico, non presenta un filo narrativo, ma è realizzato in base a considerazioni non immediatamente comprensibili,⁴ regolate solamente dal grande significato religioso dei personaggi rappresentati. Il termine "trittico" dato al capolavoro pucciniano, denotando un insieme apparentemente poco organico dal punto di vista tematico, si direbbe dunque piuttosto azzeccato. Essendo però mia intenzione rivedere i termini della questione, devo ricordare quei contributi critici che sostanzialmente esplicitano l'insoddisfazione pucciniana per il termine "trittico". Andrea Della Corte contestò subito questa denominazione per l'assenza di unità e di un qualsiasi legame fra i tre atti unici:

Non c'è ragione di denominare *Trittico* questi tre atti unici del Puccini. Non basta davvero riunire tre figure in una tavola, o tre quadri in una sola cornice, né tre brevi opere in un volume

per costruire quell'unità ideologica ed artistica, sia pur frammentaria e magari antitetivamente frammentaria, che è la caratteristica essenziale della forma *Trittico*. Qui abbiamo tre diverse azioni sceniche, tre concezioni artistiche distinte: un adulterio, un miracolo, una beffa; dramma contemporaneo a Parigi, estasi divina senza indicazione di luogo, commedia ridanciana in Firenze; non sono momenti d'una visione artistica, non sono tre aspetti d'un mondo sentimentale. Nessun legame evidente o celato, stringe questi frammenti.⁵

Mosco Carner concorda sostanzialmente con la conclusione del Della Corte, anche se ravvisa un'analogia, peraltro riconosciuta decisamente vaga anche da Carner stesso, con la tripartizione della *Divina Commedia*:

Puccini stesso era dubbioso sull'opportunità di questo titolo generico: *Trittico*. Perché a differenza dei tre pannelli di un trittico, le sue tre opere non formano un tutto narrativo, né c'è un evidente legame tra i loro argomenti. E tuttavia una connessione, sia pur vaga e latente, direi che esiste. Si ricorderà il progetto iniziale di trarre i tre episodi, rispettivamente, dall'*Inferno*, dal *Purgatorio* e dal *Paradiso* di Dante. A conti fatti si ebbe un solo soggetto di origine dantesca, lo *Schicchi*; ma considerando l'atmosfera caratteristica di ciascuna opera, non si può negare che esse riflettano, naturalmente in modo assai generico, l'immagine della tripartizione dantesca: *Il tabarro*, opprimente e disperato, si riallaccia all'*Inferno*; *Suor Angelica*, storia di peccato e di salvezza attraverso la grazia divina, al *Purgatorio*; e lo *Schicchi*, con la sua atmosfera liberatrice e vitale, adempie a suo modo la funzione del *Paradiso*. Da questo punto di vista, i tre episodi del *Trittico* suggeriscono l'idea di un graduale innalzamento dal buio alla luce, e qui secondo me è un elemento di coesione, ideale più che materiale.⁶

Tentando, in modo non molto convincente, di afferrare l'unitarietà del *Trittico*, Rubens Tedeschi afferma invece che "[le tre opere] finiscono per trovare un denominatore comune nel bozzetto di mezzo carattere, nonostante lo sforzo pucciniano di inserire nel tessuto una quantità di spunti di gusto contemporaneo.⁷ Claudio Casini nota invece giustamente nel *Trittico* un'omogeneità almeno nell'articolazione della materia narrativa:

Puccini però non era artista da concepire uno spettacolo unitario, almeno nelle intenzioni, senza almeno una relazione profonda tra le sue parti. Infatti, in tutti e tre gli atti appare una caratteristica comune, che si potrebbe definire come un meccanismo sostitutivo: contrariamente alle abitudini pucciniane, e malgrado la brevità de gli atti, il maggior rilievo tocca agli episodi marginali e ritardanti, che occupano lo spazio normalmente riservato alla linea principale dell'azione.⁸

Per Cesare Orselli l'unità del *Trittico* è rintracciabile in una sorta di freddo distacco nei confronti delle vicende rappresentate e da una sperimentazione ormai sistematica:

Comunque, quello che più accomuna *Suor Angelica* agli altri atti del *Trittico* ci pare, ancora una volta, l'interesse per il contorno, per il clima di piccola perfidia spirante nel seicentesco chiostro che Puccini riesce a ricreare con una sottigliezza quasi perversa, per una religiosità esterna, di parata, cui il musicista si sente perfettamente estraneo: un processo di straniamento, di disaffezione personale alle vicende narrate che si matura appunto con *Il tabarro* per divenire modo di approccio totale nello *Schicchi* e *Suor Angelica*, non a caso composti tutt'e due di seguito e a distanza del primo lavoro, dopo la parentesi della *Rondine*... Ma di un'unità più profonda ed essenziale si deve parlare a proposito del *Trittico*, che dà ragione sia al disorientamento che il pubblico ha provato a lungo di fronte ad esso, sia alle mai sopite dispute e discettazioni della critica: il *Trittico* [...] è l'opera in cui Puccini, forse come in nessun'altra, saggia un'amplissima gamma di sperimentazioni; vorremmo quasi dire che è l'opera sperimentale di Puccini, se l'aggettivo non suonasse ormai con accento peggiorativo e quasi screditante.⁹

Sul problema dello “straniamento” e della “disaffezione” dovrò tornare in seguito, nonostante Cesare Garboli ammonisca con un tono da scomunica chi osi tentare di ricercare un’omogeneità in tre opere che sembrano vivere ognuna in compartimenti stagni:

Esiste una relatività del *Tabarro*, di *Suor Angelica*, di *Gianni Schicchi*, che faccia di queste tre opere tre immagini, tre profili diversi di uno stesso fantasma? Si può parlare, per la nona opera di Puccini, di “otto e mezzo”? Di un documento di creatività che porti impressi i segni di una crisi? In un primo tempo, Puccini pensava a una “divina commedia”, a tre opere di stile scalato dal basso all’alto, dal volgare al sublime; a ciascuna delle quali mancasse un tratto della realtà, e tutte insieme ne restituissero l’immagine completa. Non è questa la totalità del *Trittico*; e cercare un “sistema” latente o virtuale nella contiguità di tre opere governate ciascuna dalla propria legge, sarebbe tentazione più infausta di qualunque innocua classifica. Al contrario, più interessante è la verifica opposta. Puccini ha concepito le opere del *Trittico* come universi completi, minuziosamente rifiniti su capocchie di spillo; opere in miniatura, rimpicciolite; cranietti e visucci di tribù selvagge dove però si distinguono con precisione tutti i lineamenti.¹⁰

Ad onta del divieto di Garboli di ricercare un sistema che sovrintenda a “tre universi completi”, l’analisi dei libretti evidenzia però un motivo che non solo accomuna e rende omogenee le tre vicende, ma funge anche da motore primo dell’azione. Negli episodi di ciascuna opera del *Trittico* presenza infatti una morte anteriore agli eventi rappresentati sulla scena, che influenza in modo determinante il loro corso: la morte del figlio di Michele e Giorgetta nel *Tabarro*, ancora quella del figlio in *Suor Angelica*, e quella di un Buoso Donati appena spirato in *Gianni Schicchi*.

Nel *Tabarro* leggiamo che “e l’anno scorso là in quel nero guscio / eravamo pur tre... c’era il lettuccio / del nostro bimbo”.¹¹ Basta che Michele lo nomini per sconvolgere Giorgetta, la quale impone dunque al marito di tacere. Ma il ricordo la ossessiona, non la fa dormire dandole un senso di oppressione (“là dentro soffoco...”). Il dramma vissuto ha trasformato l’amore per Michele in profondo affetto, tanto che, presente Luigi, ella esclama “Oh! se Michele, un giorno, abbandonasse / questa logora vita vagabonda!”, lasciando così intravedere uno spiraglio per il restaurarsi dell’intesa con il marito, qualora si allontanino da luoghi che riportano continuamente alla memoria il crudele passato. La tragedia ha inoltre colpito nel profondo anche Michele: “Ero tanto felice! / Ora che non c’è più, / i miei capelli grigi / mi sembrano un insulto / alla tua gioventù!” La morte del bimbo ha dunque rotto un incantesimo, originando in Giorgetta un’incontrollabile smania che la conduce sulla strada dell’adulterio, e in Michele la presa di coscienza del suo invecchiamento e della distanza generazionale che lo separa dalla giovane moglie (50 anni lui, 25 lei). Nell’“insulto alla tua gioventù” vi è, oltre la certezza del tradimento, la rassegnazione a questo e una sorta di avallo, se non sul piano emotivo, su quello di un raziocinio illuminato momentaneamente da un bagliore di fredda lucidità.

Se nel *Tabarro* non è artatamente posta in rilievo la presenza attiva di un morto, una presenza capace cioè di modificare radicalmente il destino dei vivi, in *Suor Angelica* e in *Gianni Schicchi* questa diventa parte integrante della trama. La prima decide di togliersi la vita poiché “m’ha chiamata mio figlio! / Dentro un raggio di stelle / m’è apparso il suo sorriso, / m’ha detto: Mamma, vieni in Paradiso!”. Così, “un bimbo biondo, tutto bianco...”, presenza al trapasso della madre dando vita alla morte, lui che paradossalmente, con il nascere, aveva dato un senso di morte alla vita. Alla sua stessa vita, priva dell’amore e dell’affetto materno, e a quella della madre, che non solo ha “veduto e baciato una sola volta” suo figlio, ma ha dovuto subire anche la punizione crudele della vita claustrale per avere macchiato un “bianco stemma”.

La morte di Buoso Donati funge invece da elemento scatenante le vicende che seguiranno: dal piagnisteo ipocrita del parentado al progressivo diffondersi della voce di un testamento tutto a favore dei frati dell’Opera di Santa Reparata e al tentativo maldestro di addomesticare le volontà del defunto. In un certo senso queste, che avevano come punto fermo l’esclusione del parentado dal godimento dell’eredità, vengono rispettate dall’istrionico “a solo” dello *Schicchi*.

Potremmo dire anzi che egli esplicita tutta la perfidia insita in una decisione cui conseguiva “che quando Buoso andava al cimitero, / si sarebbe pianto per davvero!”. Agli avidi viene offerto così solo un assaggio, senza farlo seguire dal lauto banchetto costituito dalla casa, dalla mula e dai mulini di Signa. La presenza di Buoso Donati aleggia dunque in tutto lo svolgimento, e immaginiamo il suo assenso alla conclusione del sostituto: “Ditemi voi, signori, / se i quattrini di Buoso / potevano finir meglio di così!”. Parlare di “caso *Trittico*” non sembra così fuori luogo: si è visto come sia Puccini stesso sia la critica abbiano ritenuto improprio quel titolo per l’assenza di elementi comuni alle tre opere. Io arrivo alla medesima conclusione ribaltando il ragionamento: stabilito che un trittico non ha quell’unità organica di contenuto riscontrata invece in lavori operistici nei quali il meccanismo dell’azione è comunque avviata dalla morte di un personaggio dell’antefatto, *Trittico* appare nuovamente titolo insoddisfacente. Si può invero percorrere una terza pista: la modernità del linguaggio accomunerebbe tre opere di carattere assai diverso così come la fede religiosa presiede nel trittico pittorico all’accostamento di figure altrimenti difficilmente relazionabili. Soltanto da questa angolazione il titolo del capolavoro pucciniano si direbbe finalmente centrato.

Questo “caso” sembra essere così destinato a rimanere aperto, anche se l’indagine può essere condotta in altra direzione. La tematica di morte individuata sembra infatti sgorgare da profondi convincimenti radicati nell’uomo Puccini. Il 1912, anno immediatamente precedente quello in cui il compositore deciderà per il *Tabarro* come prima opera di un “trittico” ancora tutto da definire, era stato un anno tragico per Puccini: l’8 aprile moriva l’amatissima sorella Ramelde, mentre il 6 giugno mancava Giulio Ricordi, sicuro riferimento per la vita artistica e privata del compositore che mai gli aveva fatto mancare un paterno “affetto grande, vero, leale”.¹² Il grande vuoto per la perdita di un caro è chiaramente espressa in una lettera del 15 aprile alle figlie di Ramelde, dove si legge che “allo strazio grandissimo della mamma perduta si aggiunge il dolore del vostro sconforto... Il colpo è stato enorme, tutti abbiamo sentito quanto le volevamo bene e quanto fosse in noi. Siate forti e fatevi coraggio. Ella vi vede, vi sente, rendetela tranquilla con la vostra rassegnazione dolorosa...”.¹³ Lo straordinario sta nel fatto che queste parole ricordano in modo impressionante il conforto dei religiosi a coloro che piangono la scomparsa di una persona cara e gettano luce perlomeno su un aspetto della religiosità di colui che è stato anche definito “ateo”, ma che tale proprio non sembra. Se Casini definisce Puccini “agnostico dotato di una notevole dose di superficialità”,¹⁴ Mosco Carner è certo che “l’ateismo di Cavaradossi, come rende noto don Panichelli nel suo libro, fosse ampiamente con diviso dal compositore”.¹⁵ Proprio Don Panichelli afferma però ben altro:

Entrammo – durante il pranzo – anche in questioni di religione, ed io azzardai la domanda un po’ cruda e risoluta: “Ci credi in Dio?” “Che discorsi! Perché non debbo credere in Dio, se in fondo ci credono tutti? Credo anche in Gesù Cristo, ma un po’ a modo mio, e non del tutto a modo vostro...”. Era in fondo un credente, ma non era un praticante, essendo rimasta in lui quella che San Paolo chiama una fede morta: “ridammi, caro pretino, la fede che avevo da fanciullo e ti regalo la *Tosca*. Oramai non la sento più, perché la fede non si improvvisa né si

compra”. Si sente. Queste furono le parole testuali del Maestro, che ricordo benissimo come se me le avesse dette ieri, tanto era vivo in me il desiderio di conoscere quali fossero le opinioni religiose di Puccini.¹⁶

In una lettera del 29 aprile 1904 alla sorella Ramelde Puccini scrive: “Leggo la Bibbia. Leggila è una cosa straordinaria”.¹⁷ Da una lettera a Luigi Illica del 4 maggio dello stesso anno leggiamo d'altra parte: “Mi misi a scorrere la Bibbia, ma mi ci sono stancato. Ho meco le cronache lucchesi del Sercambi. Te le passerò”.¹⁸ In questo momento, nella Bibbia Puccini cercava dunque solo un soggetto per un'opera, anche se consigliarne una lettura alla sorella denotava senz'altro intenti di edificazione religiosa. Tornando alla lettera, dallo “strazio grandissimo” e dalla enormità del “colpo”, comprendiamo lo stato d'animo di un Puccini affranto ma lucido e rassegnato ad un evento, la morte appunto, che sembra circoscrivere l'esistenza terrena. D'altra parte è stupefacente la conclusione che “ella vi vede, vi sente, rendetela tranquilla...”: la defunta non vive dunque solo nella memoria dei suoi cari, ma esiste indipendentemente dal ricordo di chi è rimasto. Non si può non rilevare come questa convinzione – espressa poco prima di convincersi a musicare *Il tabarro* – di un legame attivo fra vivi e morti, di una morte che non recide dunque totalmente i vincoli con chi è rimasto, sia quella che presiede alla visione del *Trittico* e che ad esso garantisce un minimo comun denominatore. E ancora una volta si riscontra come sia Puccini stesso il progettista dei libretti delle sue opere, capace di intervenire non solo a modificare un particolare minuto, ma anche a imprimervi, non sappiamo quanto consciamente, una impostazione di portata generale, maturata in lui in seguito a tragici avvenimenti che lo avevano profondamente segnato.

(Tratto da: Giacomo Puccini. *L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, Lim, 1997, pp. 215-222)

¹ Guido Marotti, Ferruccio Pagni, *Giacomo Puccini intimo*, Firenze, Vallecchi, 1926, pp. 175-177.

² Giacomo Puccini. *Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Milano, Emme Edizioni, 1981, n. 48.

³ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Sansoni, Firenze 1969, p. 48.

⁴ Ad esempio, *La Madonna col Bambino fra i santi Francesco e Giovanni Battista* (1310-1315 circa) di Pietro Lorenzetti, trittico ad affresco nella Chiesa inferiore di Assisi, già nel titolo evidenzia quanto si sta sostenendo. Anche il *Trittico con Madonna in trono e Santi* di Masaccio (1422), nella Chiesa di San Giovenale a Cascia presso Reggello, nonostante sia il primo dipinto costruito in base ai principi della prospettiva scientifica scoperti da Brunelleschi, risente dell'impostazione paratattica a livello perlomeno contenutistico.

⁵ Andrea Della Corte, «La Stampa», 26 febbraio 1920.

⁶ Mosco Carner, *Giacomo Puccini. Bibliografia critica*, trad. it. di Luisa Pavolini, Milano, Il Saggiatore, 1981, 198F, p. 573.

⁷ Rubens Tedeschi, *Addio, fiorito asil*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 149.

⁸ Claudio Casini, *Puccini*, Torino, Utet, 1978, p. 405.

⁹ Cesare Orselli, *Addio del passato (con ritorni)*, in *Numero unico del 46° Maggio Musicale Fiorentino 1983*, pp. 98-102.

¹⁰ Cesare Garboli, *Il Trittico: contemplazione della morte*, in *51° Maggio Musicale Fiorentino 1988*, pp. 81-93.

¹¹ *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di Enrico Maria Ferrando, Milano, Garzanti, 1984. Anche le altre citazioni dai libretti delle opere pucciniane sono desunte da questo testo.

¹² Lettera di Giulio Ricordi a Puccini del 31 maggio 1903, in Claudio Sartori, *Giacomo Puccini*, Milano, Edizioni Accademia, 1978, p. 68.

¹³ Arnaldo Marchetti, *Puccini com'era*, Milano, Curci, 1973, 410.

¹⁴ Casini, *Puccini*, cit., p. 206.

¹⁵ Carner, *Giacomo Puccini. Bibliografia critica*, cit., p. 496.

¹⁶ Pietro Panichelli, *Il pretino di Giacomo Puccini racconta*, Pisa, Nistri Lischi, 1940, pp. 86-88.

¹⁷ Marchetti, *Puccini com'era*, cit., 297.

¹⁸ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, 378.



“Lanciando la voce”: Gianni Schicchi e la radio italiana tra il 1925 e il 1940

di Danielle Simon

In uno dei momenti-chiave del *Gianni Schicchi*, il protagonista escogita un'abile beffa che ribalterà l'intera situazione. Su richiesta dei famigliari del ricco Buoso, appena spirato, Schicchi escogita un piano, ma, prima ancora che riesca a parlarne ai suoi complici, bussa alla porta il medico curante di Buoso. Il trucco di Schicchi si basa sulla sua abilità nel contraffare voce e accento del defunto Buoso, e il successo sarà tale da ingannare sia il medico sia i parenti del morto. Non si tratta, però, di semplice imitazione: nascondendosi alla vista, Schicchi riesce a convincere il medico che la voce che sente viene non da dietro i tendaggi, ma dal letto (ora vuoto) di Buoso. L'inganno è talmente convincente che Betto, cognato di Buoso, pur avendo pochi istanti prima aiutato a rimuovere dal letto il corpo esanime del defunto, per la sorpresa lascia cadere il piatto d'argento che aveva rubato e nascosto sotto i vestiti. Più che una semplice imitazione, il trucco di Schicchi è un vero e proprio numero da ventriloquo.

Nel contesto dell'opera, la scena ha generalmente ricevuto meno attenzione rispetto alle celeberrime arie “Avete torto” e “O mio babbino caro”. La musica, tra armonie dissonanti e acuti dagli archi, è drasticamente diversa da quella composta per le scene appena precedenti e seguenti. Ma, pur costituendo un'interruzione nella continuità musicale e drammatica dell'opera, questa scena tematizza un problema che gli studiosi di opera affrontano da decenni: il rapporto tra la voce e il corpo che la produce, complicato nei primi decenni del ventesimo secolo dalle invenzioni del grammofofono e della radio, descritti come “ventriloqui” in quanto produttori di voci che sembrano esistere a una certa distanza dalla fonte che le emette. Chiediamoci, dunque, che cosa, nell'opera e nella radio, ci invita a paragonarle al ventriloquio, e magari anche a confrontarle tra loro. C'è forse qualcosa di radiofonico nell'opera, o di operistico nella radio, che produce questa strana associazione parallela al ventriloquio?



L'idea che esistano affinità tra opera e ventriloquio non è nuova. In un testo fondamentale intitolato *A Voice and Nothing More*, Mladen Dolar sostiene che l'opera, come, in effetti, ogni altra produzione vocale, condivide con il ventriloquio la separazione della voce dal corpo che la produce. Anche se, in entrambe le situazioni, il corpo che emette la voce è visibile, Dolar suggerisce che, mentre il ventriloquo indirizza la voce verso un corpo altrui (o verso un pupazzo), la voce operistica sembra travalicare e trascendere i limiti del corpo. Dolar si spinge poi a descrivere sia il ventriloquo che il canto lirico come quasi "acusmatici" (termine mutuato dalla teoria del cinema); egli suggerisce, infatti, che, mediante la separazione dal corpo, la voce acquista un'eccezionale autorevolezza e, spesso, una forza soprannaturale e inspiegabile. Questa qualità "acusmatica" permette a Dolar di affermare che la voce esemplifica "il principio stesso di divisione tra dentro e fuori",¹ mettendo in discussione tale separazione.

Niente come la radio ha complicato questa distinzione tra voce e sorgente del suono. Stephen Connor, ricercatore nel campo della voce e dei media, sostiene che le tecnologie della comunicazione moderna hanno sostituito le precedenti spiegazioni delle voci ventriloque, che ricorrevano al soprannaturale.² All'inizio del xx secolo, le voci trasmesse via radio iniziarono a sostituire le voci trascendenti degli dèi e degli esseri soprannaturali. Come Dolar, Connor definisce il ventriloquio come il suono di una voce posta a distanza dalla sua fonte. Egli vede la radio come una nuova modalità di configurazione del corpo umano, divisa tra apparecchio ricevitore posto presso l'ascoltatore e onde radio trasmesse attraverso l'etere.

Negli anni '20 e '30, negli Stati Uniti e in Europa, le trasmissioni radiofoniche con i ventriloqui erano molto in voga. All'inizio può essere difficile capire come lo spettacolo di

un uomo che indirizza la sua voce su un pupazzo possa avere un forte impatto alla radio, i cui ascoltatori non possono vedere né la fonte della voce né l'oggetto miracolosamente animato. Il più celebre ventriloquo dell'epoca fu senza dubbio l'americano Edgar Bergen, in onda con il suo pupazzo Charlie McCarthy dal 1936 sino alla metà degli anni '50. Ma già più di un decennio prima, gli italiani che si sintonizzavano sulla spagnola Radio Barcellona potevano ascoltare le conversazioni tra l'annunciatore, Toresky, e il suo piccolo amico, Miliù, vocalizzati da José Torres. L'annunciatore spagnolo era piuttosto apprezzato dal pubblico italiano, e comparve ripetutamente sulle pagine del «Radiocorriere», rivista ufficiale dell'ente radiofonico nazionale italiano EIAR. Ricordiamo, ad esempio, la seguente citazione da un numero del «Radiocorriere» uscito nel 1930:

Molti radioamatori conoscono la voce dello speaker della Radio-Barcellona... [Lui] possiede una rara qualità, unica potremmo dire, fra gli annunciatori: è ventriloquo. Questo dono gli consente di interpretare da solo le diverse parti di una commedia. Signore, signora ed anche il bebè; poiché Toresky ha creato un personaggio che occupa un posto importantissimo nello "studio" di Barcellona. È Miliù, il bambino immaginario che diverte gli ascoltatori con le sue infinite trovate.³

La citazione mostra come i radioascoltatori italiani avessero esperienza di ventriloqui radiofonici. Anche Bergen figurò più di una volta tra le pagine del «Radiocorriere», e i suoi spettacoli furono replicati dall'EIAR in tutto il periodo precedente la Seconda Guerra Mondiale. La citazione ci dice inoltre qualcosa di rilevante sul come e perché il ventriloquio alla radio funzionasse. A noi spettatori odierni, abituati alla sincronizzazione suono-immagine tipica di cinema e TV, può sembrare assurdo "lanciare la voce" via radio, dato che è proprio la visione del pupazzo a far sì che la voce possa essere "ingannevolmente re-indirizzata" verso una sorgente diversa. Ma, se crediamo a Connor, la radio è per sua stessa natura ventriloqua, in quanto trasporta la voce di chi parla dallo studio di registrazione all'apparecchio ricevitore. Di certo la citazione dal «Radiocorriere» chiarisce che il ventriloquio radiofonico era caratterizzato tanto da una molteplicità di voci quanto dalla loro dislocazione rispetto al corpo del parlante. Dal canto suo, anche la trasmissione di opere da parte della radio italiana dovette fare i conti con la mancanza dell'immagine, pur beneficiando della capacità del mezzo radiofonico di ridurre le distanze. Nei primi anni di vita della radio italiana, tra il 1925 e il 1926, l'EIAR diffuse 35 trasmissioni per un totale di 11 opere complete. Alla fine del decennio, quel numero era balzato a poco meno di 1300 trasmissioni per un totale di 457 tra opere e operette diffuse dalle varie stazioni EIAR. Alcuni di questi programmi furono registrati negli studi EIAR dall'orchestra e direttori della stessa EIAR. Nel 1926 si iniziò a trasmettere alcune opere in diretta dal teatro, anche se il progetto richiedeva molto più tempo e risorse. La messa in onda dal teatro, infatti, rendeva necessaria l'amplificazione e rimodulazione del suono, che andava reso trasmissibile su onde radio. Ciò fu fonte di notevoli problemi per i produttori, data la necessità di aggirare i vincoli che allestimento e presenza del pubblico ponevano all'installazione dei microfoni in sala. Viste queste limitazioni tecniche, e la necessità di rendere il suono trasmesso il più limpido possibile, la soluzione più semplice ed economica si rivelò essere la messa in onda da studio. Le inserzioni pubblicitarie del «Radiocorriere» presentavano la radio sia come punto di accesso che come metonimo dell'esperienza teatrale. Alternando foto scattate al pubblico nei vari teatri e immagini di apparecchi radio, queste inserzioni scommettevano sulla

promessa che la radio sarebbe riuscita a portare l'ascoltatore fino al centro dell'azione, o fino al posto migliore della sala. Suggestivano l'idea che, ascoltando un'opera trasmessa dalla Scala piuttosto che dal Regio, l'ascoltatore sarebbe stato fisicamente trasportato nei teatri più importanti della nazione. In parte, questa illusione risultava proprio dagli sforzi dall'EIAR di compensare le mancanze visive della radio. Prima di mandare in onda un'opera completa, o, in alternativa, immediatamente dopo la sua trasmissione, il «Radiocorriere» ne pubblicava la trama con tutti i dettagli sui movimenti scenici dei personaggi, oltre alle foto dei cantanti in costume e dei diversi set. Come si è detto, però, tali immagini e descrizioni coincidevano di rado con le effettive trasmissioni, arrivando spesso con un ritardo di diverse settimane. Esse pertanto non bastano a spiegare in che modo l'opera alla radio riuscisse nell'intento di trasportare gli ascoltatori oltre i confini della propria casa. Di certo, non tutti gli ascoltatori stavano seduti in silenzio a fissare intensamente un apparecchio radiofonico per l'intera durata di un'opera. Ciononostante, vale la pena di indagare come mai la trasmissione della sola musica di un'opera, privata di ogni aspetto visivo, fosse in grado di evocare le stesse sensazioni, emozioni e magia di un'esibizione dal vivo in teatro. Affinché l'illusione funzionasse, la voce con cui la radio parlava o cantava non doveva dare la sensazione di uscire da una macchina. Era la voce del cantante in sala, che, come la voce del ventriloquo radiofonico, sapeva evocare attraverso il suono lo scenario visivo creato sul palco.

Nonostante le sfide tecniche poste dalle complessità della trasmissione, l'opera alla radio rimase una costante dei palinsesti EIAR fino agli anni '30. Nel 1931, la programmazione lirica fu seconda soltanto ai concerti delle orchestre EIAR, perlomeno per quanto riguarda il totale delle ore di trasmissione. Ciò era in parte dovuto al valore politico di quel numero da ventriloquo che consisteva nel portare voci liriche nelle case degli italiani. Negli anni '20 e '30, l'opera alla radio cercava di suscitare negli ascoltatori emozioni che li facessero sentire parte della collettività fascista. In tal senso, il piacere estetico derivante dall'ascolto di un'opera alla radio era legato al senso di collettività politica che il regime cercava di creare tra tutti i suoi soggetti. La portata politica della radio, con un pubblico in costante crescita e il potenziale di raggiungere anche le aree rurali più isolate, era un obiettivo tanto ambito quanto difficile da controllare. Nel 1932, un editoriale del «Radiocorriere» scriveva con un certo orgoglio che

piuttosto di immaginare il giovane David della radio intento ad abbattere il Golia del teatro, penso che si rimarrebbe più aderenti alla realtà delle cose se ci si rendesse conto che, in questo momento, l'antica question dei «Teatri del popolo» s'avvia ad essere vittoriosamente superata. Tutti... i teatri d'opera... oggi, «vanno», come si suol dire, «verso il popolo.»⁴

L'editoriale evidenziava come l'educazione via radio delle masse (presumibilmente ignoranti) fosse un primo passo verso la conquista di nuovo pubblico teatrale. Nell'articolo, inoltre, i ripetuti riferimenti al famoso invito mussoliniano ad «andare verso il popolo» allineavano tale processo educativo alla politica culturale del regime fascista. Nel 1927, a più di tre anni dall'avvio della programmazione regolare, l'EIAR rispose alle pressioni del pubblico che chiedeva opere complete trasmettendo da studio, in due giovedì d'agosto, l'atto unico *Suor Angelica*. Il successo fu tale che l'Ente decise di replicare la stessa opera il mese successivo. A settembre e ottobre seguirono la diffusione completa del *Tabarro* e *Gianni Schicchi*, mentre *Suor Angelica* fu ripresa altre due volte in novembre, in occasione dell'anniversario della morte di Puccini. E fu così che ebbe inizio la storia d'amore tra la radio italiana e *Il trittico*. In ognuno dei sedici anni successivi, non venne

mai meno la trasmissione da studio o dal teatro di una o più delle tre opere del *Trittico*. Per molti versi, le tre opere erano ideali per la trasmissione radiofonica. Le opere brevi occupavano un minor tempo-trasmissione, e meglio si adattavano agli incastri di un fitto palinsesto. Visto che non c'era intervallo, l'EIAR non doveva preoccuparsi di riempire il lasso di tempo a metà opera con lezioni o discussioni, come invece era necessario fare con le trasmissioni dal teatro. Inoltre, e forse soprattutto, i limitati cambi di scena permettevano agli ascoltatori di seguire facilmente la narrazione pur non avendo alcun accesso visivo allo spazio diegetico.

Per pubblicizzare la trasmissione dell'intero ciclo di tre opere dal Teatro Carlo Felice di Genova nel dicembre 1930, l'EIAR pubblicò un'inserzione a tutta pagina in cui l'evento era riportato al centro di una serie di medaglioni, ciascuno dei quali raffigurava un'opera in cartellone per la stagione. Tra tutte, *Il trittico* era l'unica illustrata da più di un personaggio. Le tre figure di Gianni Schicchi, Suor Angelica e di Michele dal *Tabarro* entravano a malapena nell'angusto spazio del medaglione, con Michele su un lato, parzialmente in ombra, e Gianni Schicchi in bella evidenza al centro. Intenzionalmente o meno, l'illustrazione forniva quindi una rappresentazione visiva della presenza nell'etere di tutte e tre le opere. Nonostante il debutto promettente di *Suor Angelica*, fu *Gianni Schicchi* a emergere come il più amato dei tre segmenti del *Trittico*, tornando ripetutamente a occupare le onde radio dell'EIAR. E anzi, nel periodo d'oro dell'opera alla radio, dal 1927 al 1933, *Gianni Schicchi* fu una delle opere che, anno dopo anno, videro il maggior numero di esecuzioni in studio. In quel periodo, l'intero atto unico fu trasmesso ben 34 volte dai vari studi EIAR di Roma, Milano, Napoli, Bari e Palermo. Per contro, nello stesso periodo, *Suor Angelica* fu trasmessa solo 20 volte. Dati questi numeri, dobbiamo chiederci perché a polarizzare l'attenzione degli ascoltatori EIAR sia stata proprio questa opera, con la sua estetica storicista e la sua ambientazione nel XIII secolo.

I primi ascoltatori sintonizzatisi sul *Gianni Schicchi* erano stati preparati da un breve paragrafo che ne tracciava la trama, enfatizzava gli sforzi del librettista Giovacchino Forzano nell'adattare per la scena un racconto tratto dall'*Inferno* di Dante e, in particolare, sottolineava come alla famiglia Donati fossero stati aggiunti diversi membri, tutti a rivendicare a gran voce la loro fetta delle fortune di Buoso.⁵ Già prima che il protagonista entri in scena, il palcoscenico del *Gianni Schicchi* è infatti affollato dai parenti, le cui voci si sovrappongono e intrecciano facendo a gara nel dichiarare il più «autentico» dolore. In un'opera come questa, piena di personaggi che cercano di «sembrare» quel che non sono, il numero da ventriloquo di Gianni Schicchi è quindi solo la più smaccata tra le scene di imitazione. Per gli ascoltatori radiofonici del *Gianni Schicchi*, al di là della comprensione dei vari movimenti fisici sulla scena, la sfida era riuscire a distinguere i personaggi le cui espressioni vocali erano guidate da un'emozione genuina da quelli che, come Schicchi, miravano invece all'inganno. La trama così come descritta dal «Radiocorriere» lo chiariva bene, mettendo inevitabilmente in evidenza solo due elementi: la storia d'amore tra Lauretta e Rinuccio, e i momenti in cui Gianni Schicchi si sostituisce al defunto Buoso. E questo ci riporta ancora una volta alla duplice natura del ventriloquo radiofonico, perché la forza dello *Schicchi* alla radio non sta nello scostamento della voce dal corpo, ma piuttosto nella capacità dell'ascoltatore di identificare una molteplicità di voci come provenienti dalla stessa fonte che, nel caso in questione, è il corpo del baritono che presta la voce a Schicchi.

La stessa molteplicità, inoltre, non emerge solo dalle voci del *Gianni Schicchi*, ma anche dal modo in cui i produttori trattarono l'opera nella sua versione radiofonica. Come accennato in precedenza, nei primissimi anni dell'opera alla radio, il *Gianni Schicchi* fu

tra i titoli più programmati. Le trasmissioni, però, non furono tutte uguali. A causa della brevità, *Gianni Schicchi* venne generalmente messa in onda assieme a un altro titolo. Delle 24 trasmissioni da studio tra il 1927 e il 1936, la metà comprese anche una o entrambe le altre opere del *Trittico*. Negli altri casi, il programma incluse invece concerti di altri compositori italiani, singoli atti tratti da opere più lunghe, come il *Nerone* di Boito, o altri atti unici come *La leggenda delle sette torri* di Gasco. Negli intervalli tra il *Gianni Schicchi* e l'altro titolo in programma, trovarono spazio lezioni sull'arte del XIII secolo, notiziari (sportivi e non) e, in un'occasione, nel 1929, la performance dal vivo di una poesia sonora di Marinetti, *La battaglia di Adrianopoli*. Questa miscela di musica, teatro, notiziari e programmazione culturale fu uno dei tratti che distinsero la radio dalle altre modalità di consumo dell'opera, sia registrata che dal vivo, a teatro. E fu forse proprio questa giustapposizione di generi e modalità di trasmissione diversi che permise all'opera alla radio di manifestarsi senza evidenti discontinuità nelle case degli ascoltatori, celando le reali condizioni in cui avvenivano la registrazione e la trasmissione dell'opera.

La pluralità di arti e cultura sotto il fascismo è stata ben documentata. Ma, a rendere adattabile a fini politici tale pluralità, fu proprio la dimensione esperienziale di musica e teatro. Negli anni '20, il *Gianni Schicchi* svolse un ruolo importante nella trasmissione di messaggi politicizzati agli ascoltatori italiani, alla radio e non solo. Quando il Teatro alla Scala fu per la prima volta predisposto alla trasmissione via radio, Giovacchino Forzano ricopriva l'incarico di direttore di scena. Forzano fu anche il regista della prima tournée dei teatri mobili detti Carro di Tespi, da lui stesso ideato assieme al segretario del partito fascista Achille Starace e, nel 1929, il Carro di Tespi Lirico inaugurò la sua prima stagione proprio con il *Gianni Schicchi*. La performance non venne mandata in onda, ma possiamo immaginare che il suo scopo fosse lo stesso di una trasmissione radio: superare i confini della città, portando l'opera alle masse. In questo caso, le molteplici voci del *Gianni Schicchi* avevano uno scopo unico, e politicizzato: evocare, tra le masse che lo stato fascista intendeva coltivare, un senso di partecipazione collettiva e di appartenenza. E gli ascoltatori che, nelle campagne come nelle città, si fossero lasciati sfuggire lo spettacolo dal vivo, avrebbero potuto recuperare l'opera sulle onde radio dell'EIAR in una delle cinque occasioni in cui fu ritrasmissa quell'anno, e l'anno dopo, e quello dopo ancora. Forte della possibilità di raggiungere le case degli ascoltatori con le molteplici voci del protagonista, la presenza radiofonica di *Gianni Schicchi* non rimase certo limitata a un'unica performance.

(Traduzione italiana di Roberta Marchelli)

¹ Mladen Dolar, *La voce del Padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, a cura di Luigi Francesco Clemente, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014, p. 86 (la traduzione italiana è del curatore).

² Stephen Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, 2001.

³ *Dal rotto della cuffia*, «Radiocorriere», 5-12 aprile, 1930, p. 39.

⁴ G. Sommi Picenardi, *La radio e il teatro lirico*, «Radiorario», 27 febbraio - 4 marzo 1932, p. 5.

⁵ «Radiocorriere», 44, 1928, p. 23 e 46, 1929, p. 26.



Marco Guidarini

Affianca ad una formazione musicale di alto prestigio gli studi umanistici e di linguistica. Profondamente influenzato dalla vicinanza di Claudio Abbado, debutta come direttore assistente di John Eliot Gardiner. Da qui una carriera sul podio dei maggiori teatri del mondo: dal Metropolitan di New York alla Scala di Milano, dall'Opera di Sidney al Bolshoi di Mosca. Dal 2001 al 2009 è direttore musicale dell'Orchestra Filarmonica di Nizza. A Nizza fonda inoltre l'Ensemble Apostrophe, dedicato alla modernità, e dirige il Festival di musica sacra. È fondatore e direttore artistico del Concorso internazionale di belcanto "Vincenzo Bellini". È stato nominato Chevalier des Arts et des Lettres del Ministero della Cultura francese e Cavaliere dell'Ordine della Stella della Repubblica italiana. Attualmente è direttore musicale dell'Orchestra Mitteleuropa, regionale del Friuli-Venezia Giulia, e direttore per il repertorio italiano e francese presso l'Opera di Stato di Praga, nonché, dal 2019, principale direttore ospite dell'Orchestra Sinfonica di Cordoba. Conta nel suo repertorio oltre settanta titoli operistici e più di duecento lavori sinfonici e ha al suo attivo una vasta produzione discografica per importanti etichette internazionali. Scrive di musica e di letteratura e ha pubblicato la raccolta di racconti mozartiani *Gulda in viaggio verso Praga* (Il Melangolo, 2017).

Denis Krief

Regista, scenografo, costumista, light designer, ha vissuto a Roma per trent'anni e attualmente risiede a Berlino. Ha studiato musica a Parigi e si è formato alla scuola italiana di regia, riservando grande attenzione al teatro d'opera tedesco e di prosa russo e dedicandosi sia al repertorio classico che a quello contemporaneo. Ha firmato gli allestimenti di numerosi titoli, spesso in prima esecuzione: *La clemenza di Tito* e *Morte di Klinghoffer* al Teatro Comunale di Ferrara; *Benvenuto Cellini* all'Opéra Bastille di Parigi; *Der Ring des Nibelungen* allo Staatstheater di Karlsruhe; *Prova d'orchestra*, *A Midsummer Night's Dream*, *Ruſalka* e *Turandot* all'Opera di Roma; *Moses und Aron* al Massimo di Palermo; *Un ballo in maschera* e *Linda di Chamounix* al Comunale di Bologna; *Parsifal* e *Maria Stuarda* alla Fenice; *Lucia di Lammermoor*, *Aida*, *Il barbiere di Siviglia*, *Die Walküre*, *Elena egizia*, *Suor Angelica*, *Turandot* (di Busoni) e *Il barbiere di Siviglia* al Lirico di Cagliari; *Nabucco* all'Arena di Verona; *Luisa Miller* al Regio di Parma, al Regio di Torino e al Teatro di Bilbao; *Turandot* alla Fenice e al San Carlo di Napoli; *Il diario di uno scomparso*, *Il trionfo del tempo e del disinganno*, *Canto d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke* e *Kafka Fragmente* alla Sagra Musicale Malatestiana; *La colombe*, *La madre del mostro*, *La fede ne' tradimenti* all'Accademia Chigiana di Siena; *Turandot* allo Staatstheater di Karlsruhe e alla Suntory Hall di Tokyo; *The First Emperor* e *Water Passion* del compositore Oscar Tan Dun allo Staatstheater di Saarbrücken e

a Rimini; *La dama di picche* al Regio di Torino; *Die Frau ohne Schatten* e, con la Staatskapelle Dresden diretta da Christian Thielemann, *Das Rheingold* a Tokyo; *Carmen* al Teatro Grande di Poznan; *Il trovatore* al Verdi di Padova; *Alzira* a San Gallo; *Il barbiere di Siviglia* al Petruzzelli di Bari con Lorin Maazel; *Orfeo* e *La rondine* al Maggio Musicale Fiorentino; *The Fairy Queen* con la direzione di Toni Florio e la Cappella Napoletana al Ravello Festival; *Hänsel und Gretel* a Wuppertal. L'elenco dei dvd pubblicati comprende *I Capuleti e i Montecchi* (Martina Franca Festival), *Parsifal* (Teatro La Fenice), *Nabucco* (Arena di Verona - Decca), *Luisa Miller* (Festival Verdi, Parma), *Maria Stuarda* (La Fenice). Nel 2000 ha ricevuto il Premio Abbiati quale migliore regista per le *Turandot* di Puccini e di Busoni, *Carmen* e *Lucia di Lammermoor*.

Alida Berti *Suor Angelica*

Dopo gli studi con Valiano Natali e il perfezionamento con Jerzy Artyusz, debutta nella *Bohème* e nell'*Elisir d'amore*. In seguito svolge un'intensa attività concertistica in teatri italiani ed esteri e per prestigiosi circoli lirici. Dal 2004 affronta Violetta in *Traviata* e i ruoli del titolo in *Rita* di Donizetti e *Lucia di Lammermoor*. Canta lo *Stabat Mater* di Boccherini con l'Orchestra del Teatro del Giglio, la Messa in re maggiore di Giacomo Puccini senior e, con l'Orchestra di Prato, *La cantica di San Benedetto* di Jacob De Hann. Collabora con Ravenna Festival per la produzione di *Traviata* nel 2008. Nel 2011-2012 è Musetta al Carlo Felice di Genova e al Festival Pucciniano di Torre del Lago e Valencienne nella *Vedova allegra* al Verdi di Trieste. Nel 2013, di nuovo a Torre del Lago, interpreta Gilda in *Rigoletto* e Liù in *Turandot* sotto le bacchette rispettivamente di Daniel Oren e Boris Brott. Nel 2014 è Elvira nell'*Italiana in Algeri* al Teatro Filarmonico di Verona, Violetta al Verdi di Trieste, Liù al Verdi di Salerno, Musetta al Puccini Festival di Torre del Lago, Aminta nel *Re pastore* di Mozart al Verdi di Trieste, Micaela in *Carmen* al Verdi di Salerno. L'anno successivo interpreta Liù al Festival Puccini di Torre del Lago, il *Requiem* di Mozart a Lucca e Pisa, *La traviata* per il Festival Lucchese "Il Serchio delle Muse". Nel 2016 è Gilda nel *Rigoletto* e di nuovo Violetta al Festival delle Muse di Lucca e al Teatro Seijong di Seul, interpreta Micaela

in *Carmen* all'Arena di Verona e si esibisce nel Concert Gala dell'Ambasciata Italiana di Berlino. Nel 2017 è di nuovo Micaela in *Carmen* al Verdi di Salerno e Violetta al Rapallo Festival; interpreta lo *Stabat Mater* nella chiesa di San Michele a Lucca e due Concert Gala all'Accademia Musicale di Cracovia e alla Staatsoper di Vienna. Si è esibita sotto la direzione di Stefano Adabbo, Marco Balderi, Marco Guidarini, Patrick Fournillier, Antonio Pirolli, Daniel Oren, Gianluigi Gelmetti, Francesco Lanzillotta, Francesco Ivan Ciampa, Valerio Galli, Felix Krieger, Carmine Pinto, Stefano Rabaglia ed è stata diretta da registi quali Ettore Scola, Augusto Fornari, Maurizio Scaparro, Riccardo Canessa, Pier Luigi Pizzi, Elisabetta Brusa.

Isabel De Paoli *Zia Principessa, Zita*

Nata nel 1984, intraprende giovanissima lo studio del canto lirico con Gabriella Rossi Van Ellinkhuizen. Consegue il diploma in canto lirico e la laurea di secondo livello all'Istituto di Studi Musicali "Franco Vittadini" di Pavia. Nel 2008 debutta in *Rigoletto* come Maddalena, seguono i ruoli di Lola in *Cavalleria rusticana* al Siri Fort di Nuova Delhi, Giovanna in *Rigoletto*, Ines nel *Trovatore*, Flora nella *Traviata* con la regia di Cristina Mazzavillani Muti per Ravenna Festival. In qualità di solista, si esibisce nel concerto *Echi notturni di incanti verdiani* dalla casa delle Roncole di Verdi, trasmesso su Rai1; interpreta la Nona Sinfonia di Beethoven con l'Orchestra Sinfonica Siciliana e Coro del Teatro Massimo di Palermo e la *Messa dell'Incoronazione e Requiem* di Mozart al Duomo di Monreale, *Le Siete Canciones populares Españolas* di Manuel De Falla al Teatro Bellini di Catania. Recentemente è stata Marcellina nelle *Nozze di Figaro* al Teatro dell'Opera di Roma, per la regia di Giorgio Strehler ripresa da Marina Bianchi, e al Festival dei Due Mondi di Spoleto trasmesso su Rai5 con la regia di Giorgio Ferrara e la direzione di James Conlon; Mrs Quickly nel *Falstaff* diretto da Riccardo Muti a Ravenna e a Oviedo per la regia di Cristina Mazzavillani Muti, ruolo interpretato anche a Piacenza, Savona, Reggio Emilia, Ferrara, Ancona e al Savonlinna Opera Festival. Nel 2016 debutta Azucena nel *Trovatore* al Teatro Bellini di Catania e il *Trittico* di Puccini al Teatro dell'Opera di Roma per la regia di Damiano Michieletto e la direzione di

Daniele Rustioni. Nel 2017 è la Terza Dama nel *Flauto magico* al Teatro Verdi di Trieste e Tisbe nella *Cenerentola* di Rossini nei Teatri di Lucca, Ravenna, Cosenza, Trapani e Piacenza. Nel 2018 interpreta nuovamente Azucena nel *Trovatore*, Flora nella *Traviata* al Verdi di Trieste e Tisbe nella *Cenerentola* di Rossini per Opera in Puglia; è protagonista in qualità di mezzosoprano solista nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini e nel *Requiem* di Verdi per la 70ª stagione del Luglio Musicale Trapanese.

Sandra Mellace *Badessa*

Nata a Pisa, si forma all'Istituto Musicale "Pietro Mascagni" di Livorno. È vincitrice delle borse di studio per l'Accademia "Voci Verdiane" a Busseto diretta da Carlo Bergonzi e l'Accademia Musicale Chigiana di Siena, nonché per l'Accademia per cantanti lirici del repertorio pucciniano, organizzata dal Festival Puccini a Torre del Lago, diretta da Katia Ricciarelli e Raina Kabaivanska. Ha inoltre frequentato l'Accademia di alto perfezionamento per cantanti lirici voci pucciniane al Nuovo Gran Teatro Puccini, con docenti quali Luigi Roni e Lucetta Bizzi. Come solista, prende parte a varie manifestazioni concertistiche italiane ed estere, cantando la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, *Stabat Mater* di Pergolesi, *Gloria* e *Stabat Mater* di Vivaldi, partecipando inoltre a numerosi recital sia d'opera che da camera. Ha interpretato *Ester* di Giuseppe Pardini nel ruolo di Alfa, *Madama Butterfly* (Mamma), versione integrale in occasione del centenario della prima rappresentazione con la direzione di Plácido Domingo, rappresentata al Festival Puccini a Torre del Lago e successivamente al Teatro NHK Hall di Tokio, *Nabucco* (Fenena), *Il trovatore* (Azucena) con il Teatro Lirico Europeo, *Gianni Schicchi* (Zita) e *Suor Angelica* (Zia Principessa) con il Festival Pucciniano. Ha partecipato al III Festival estivo "Il giglio è lirica" per la messa in scena dell'opera *Il trovatore* e, nel 2012, in qualità di solista, ha interpretato la *Messa* di Puccini senior nella chiesa di San Pietro Somaldi di Lucca in occasione del terzo centenario della sua nascita e dell'ottantottesimo anniversario della morte di Giacomo Puccini junior. Nel 2014 è stata Frugola in *Tabarro*, Zia Principessa in *Suor Angelica* e Zita in *Gianni Schicchi* al Festival Pucciniano di Torre del Lago.

Si è esibita nei teatri di Lione, Lucca, Pisa, Livorno, La Spezia, Fidenza, Pescia, Chiavari, Empoli, Auditorium e Gran Teatro all'aperto del Festival Pucciniano collaborando con direttori quali Stefano Rabaglia, Ottavio Marino, Steven Mercurio, Alberto Veronesi, Massimo De Bernart, Silvano Frontalini, Valerio Galli, Roberto Tolomelli.

Marina Serpagli *suora Zelatrice*

Nata a Pavia, compie sia gli studi accademici che quelli artistici nella sua città natale, diplomandosi in canto lirico e laureandosi in Lingue e Letterature straniere moderne. Si perfeziona con Silvia Colombini, Richard Barker, Mariella Devia, Alfonso Antoniozzi, Massimo Morelli, Leone Magiera. Inizia giovanissima la sua attività artistica, da subito distinguendosi e ottenendo riconoscimenti in concorsi nazionali e internazionali quali: Giovani Talenti (Pavia) Magda Olivero (Milano) Clinica Cappellin (Torino), Teatro sull'Acqua (Arona). Si esibisce come concertista presso la Sala della Filarmonica di Trento, Museo Nazionale di Belgrado, Vernazza Opera Festival, Palazzo Pignano a Cremona, Castello Visconteo e la Sala della Musica del Collegio Ghislieri a Pavia. Realizza un dvd di musica sacra intitolato *La voce nell'anima*, in collaborazione con l'Orchestra Nuova Cameristica di Milano. L'attività operistica inizia come Dea Virtù e Arnalta nell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi al Teatro Madlenianum di Belgrado, e prosegue con personaggi quali Marcellina (*Le nozze di Figaro*) e Dorabella (*Così fan tutte*) di Mozart, Maddalena (*Rigoletto*) di Verdi; Angelina e Tisbe (*La Cenerentola*) di Rossini; Mercédès (*Carmen*) di Bizet; Madre Badessa (*Suor Angelica*) e Frugola (*Il tabarro*) di Puccini; Mamma Lucia (*Cavalleria rusticana*) di Mascagni. Ha interpretato il ruolo di Terza Dama e Terzo Genio nel *Flauto magico* di Mozart in una produzione dell'Associazione Musicale Andromaca di Milano, per i Teatri La Fabbrica di Villadossola, Manzoni di Monza e il Sociale di Mantova. Si è esibita in Teatri quali Fraschini di Pavia, Alfieri di Asti, Rossini di Pesaro, Argentina di Roma, Regio di Parma, San Carlo di Napoli. Importanti le collaborazioni con artisti quali Donato Renzetti, Romano Gandolfi, Predrag Gosta, Marco Alibrando, Giulio Prandi e i registi Alberto Oliva, Aldo Tarabella e

Leo Muscato. È stata recentemente scelta come interprete della Zia Principessa nella “Cartolina Pucciniana” dedicata al *Trittico*, con il patrocinio del Teatro del Giglio di Lucca.

Lara Leonardi *Maestra delle Novizie*

Nata a Siracusa, studia canto privatamente con il soprano giapponese Tomie Kano prima di frequentare l’Istituto Musicale “Vincenzo Bellini” di Catania, dove partecipa a seminari di Margarida Natividade e Ross Craigmile e si laurea nel 2013 sotto la guida di Pina Sofia. Si perfeziona con Domenico Monti e intraprende lo studio della tecnica e dell’interpretazione con Alberto Gazale e Elena Lo Forte, partecipando a masterclass a Siracusa, Palermo, Avola.

Attualmente segue corsi di perfezionamento all’Accademia Yap Marcello Giordani. Prende parte come solista, nel 2012, all’incisione dell’Oratorio di Natale di Saint-Saëns e nel 2012-2013 alle produzioni del Coro Lirico Siciliano, con numerose manifestazioni al Teatro Antico di Taormina trasmesse dalla Rai in mondovisione. Nel 2013 vince il primo premio assoluto del Concorso “Salvatore Gioia” di Villarosa, partecipa alla stagione concertistica della città di Noto, accompagnata dalla Haffner Orchestra e al concerto “Le Donne all’Opera” al Castello Ursino di Catania. Dall’inizio del 2014 collabora con Agorà Ensemble, diretta da Ivan Manzella, svolgendo un’intensa e continua attività concertistica rivolta in particolare al repertorio barocco e classico, dalla musica sacra a quella profana. In Sicilia, esegue più volte nel 2014 lo *Stabat Mater* di Pergolesi e insegna canto in varie scuole private della provincia di Siracusa. Nel 2015 viene selezionata da Enrico Stinchelli per il progetto Taormina Opera Stars e partecipa, come giovane talento, alle Feste Archimedee di Siracusa. Nel 2016 debutta nel ruolo di Lola nella *Cavalleria rusticana* al Teatro Antico di Taormina. Nel 2017 incide *Smile* di Charlie Chaplin per la colonna sonora del film *La verità vi spiego sull’amore* prodotto da Notorious production. Nel 2018 partecipa all’opera studio sul *Trittico* di Giacomo Puccini di Virtuoso & Belcanto al Teatro del Giglio di Lucca, dove vince il concorso per prendere parte al cast dell’opera *Suor Angelica* in cartellone per la stagione 2018-2019.

Antonella Biondo *Suor Genovieffa, La Ciesca*

Consegue il diploma in canto lirico e la laurea di secondo livello in discipline musicali al Conservatorio “Stanislao Giacomantonio” di Cosenza, dove frequenta anche il corso di jazz. Nel 2005 si laurea in Dams all’Università della Calabria. In ambito lirico si perfeziona con Luciana Serra, Gloria Banditelli, Raffaella Angeletti, Marcello Lippi, Mariella Devia, Graciela Alperyn, Valeria Esposito, Dimitra Theodossiou, Salvador Carbò, David Rendall. Studia tecnica vocale con Maddalena Calderoni e attualmente approfondisce l’aspetto interpretativo con Massimo Morelli. Partecipa a numerosi concorsi classificandosi tra i primi posti. Ha interpretato Juliette nell’operetta *Il conte di Lussemburgo* di Lehár e Suora Infermiera nella *Suor Angelica* di Puccini. Ha preso parte a opere contemporanee quali *Io e l’altro* di Lodi Luka, *Gelsomino nella terra dei bugiardi* di Stefano Seghedoni e *Airline Icarus* di Brian Current. Nel 2009 ha collaborato con il Singverein di Vienna per la Messa in mi bemolle maggiore di Schubert, per *Stundenlied* di von Einem in collaborazione con i Wiener Philharmoniker e ha preso parte al *Klagendes Lied* di Mahler in collaborazione con la Radio Symphonie Orchester di Vienna. Ha seguito il Cantiere lirico *Le seduzioni di Don Giovanni* della Fondazione Teatro Goldoni di Livorno ed è stata selezionata per interpretare Zerlina nel *Don Giovanni* di Mozart. Ha preso parte al workshop lirico sull’*Elisir d’amore* interpretando Adina all’Anfiteatro dei Ruderer di Cirella, riproposta anche in Germania. Ha debuttato i ruoli di Rosina e Berta nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro Rendano di Cosenza. In occasione della celebrazione dei 150 anni dalla nascita di Pietro Mascagni, ha partecipato al Gran Galà Lirico come Donzella e una delle Sonatrici nell’opera *Parisina* al Rendano di Cosenza. La scorsa stagione l’ha vista impegnata nel ruolo di Berta nel *Barbiere di Siviglia*. Per due anni di seguito ha cantato nell’ambito delle “Cartoline Pucciniane” organizzate dal Teatro del Giglio di Lucca in collaborazione con la Fondazione Puccini. Ha da poco debuttato il ruolo di Leyla nell’opera contemporanea *Il pirata Barbastrisce* di Marco Simoni, produzione del Lucca Junior Opera del Teatro del Giglio. Recentemente si è esibita in un

concerto di gala nell’ambito dell’Opera Festival Bartók di Miskolc in Ungheria e in due concerti dedicati a Puccini alla Brick Hall di Nagasaki.

Consuelo Gilardoni *Suor Osmina, Nella*

Diplomata in canto lirico al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Como, è vincitrice, finalista e semifinalista a concorsi nazionali ed internazionali e ha preso parte al programma radiofonico *Diapason* a Radio Vaticana interpretando alcuni brani lirici. Ha partecipato a masterclass di Mirella Freni, Diego Cossu, Leone Magiera, Stefano Ranzani, Maurizio Comencini nonché a laboratori intitolati *Figaro: dal Barbiere alle Nozze (Barbiere di Siviglia)* di Morlacchi, Paisiello, Rossini, e *Nozze di Figaro* di Mozart), *Il tour dell’opera: in Italia e nel mondo tra Settecento e Ottocento (Il Turco in Italia)* di Rossini) e *Le Manon (Manon di Massenet e di Puccini)* tenuti da Maurizio Comencini e Marco Rossi. Attualmente si perfeziona con Maurizio Comencini.

Dal 2010 al 2013 debutta nelle stagioni d’opera e d’operetta del Teatro San Babila i ruoli di Stasi nella *Principessa della czardas*, Otilia in *Al cavallino bianco*, Tutù nella *Danza delle libellule*, Scugnizza in *Salomè*, La duchessa del Bal Tabarin in *Frou frou*, Anita in *Acqua cheta*, Bombon nel *Paese dei campanelli*, Valancienne nella *Vedova allegra*, Franzi in *Sogno d’un valzer*, in produzioni eseguite anche al Teatro Lirico di Vercelli e al Verdi di Genova. Il suo repertorio comprende: Susanna (*Le nozze di Figaro*), Zerlina e Donna Anna (*Don Giovanni*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*); Fiorilla (*Il Turco in Italia*), Adina (*L’elisir d’amore*), Norina (*Don Pasquale*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Violetta (*La traviata*), Gilda (*Rigoletto*), Mimì e Musetta (*La bohème*), Lauretta (*Gianni Schicchi*), Micaela (*Carmen*), Amina (*La sonnambula*), Giulietta (*I Capuleti e i Montecchi*), Elvira (*I puritani*), Juliette (*Roméo et Juliette*), Manon (*Manon di Massenet*), oltre a diverse composizioni da camera (di Schubert, Schumann, Duparc, Fauré) e sacre (Händel, Mozart, Rossini, Verdi). Ha recentemente debuttato la Messa da Requiem di Verdi e lo *Stabat Mater* di Rossini con Sudddeutscher Artze-Chor & Artze-Orchester. Debutta Rosina nel *Barbiere di Siviglia* e Klarchen in *Egmont* di Beethoven, il ruolo di Anna Glawary nella *Vedova allegra*, Susanna nelle *Nozze di Figaro* e Norina nel *Don Pasquale* a Milano.

Janyce Condon *Suor Dolcina*

Nasce a Dublino, consegue un Master in performance all’Opera Studio al Gran Teatro del Liceu di Barcellona. Successivamente si laurea in Civiltà inglese e classica presso lo University College di Dublino. Attualmente si perfeziona con Janice Chapman. Ha ricevuto riconoscimenti quali la Quintana Rodes Beca (Barcellona) e borse di studio dalla Dublin Corporation, del Council of Arts in Irlanda e dalla Sicon Corporation. Partecipa al Glyndebourne Festival Opera come membro del coro, festival e tour (2005-2010) e come solista nell’opera *Amore e altri demoni* di Peter Etvos e nel *Macbeth* di Verdi (*La Dama*). Si è esibita in *Roberto Devereux* di Donizetti nel Buxton Opera Festival, *Die Fledermaus* (Adele), *Riders to the Sea* (Nora) nel Fringe Festival dell’Irlanda del Nord, *Il flauto magico* (*La Prima Dama*) all’Opera Brava, *Don Giovanni* (Donna Anna) all’Open Festival a Wood Quay, *Nozze di Figaro* (Contessa), *Don Pasquale* (Norina), *Elisir d’amore* (Adina), *Ariodante* (Ginevra), *Giulio Cesare* (Cleopatra), *Tosca* (Tosca) e *Street Scene* di Kurt Weil (Anna Durant). La sua esperienza artistica abbraccia anche l’oratorio: *La Passione secondo Matteo* e *La Passione secondo Giovanni* di Bach, *Dixit Dominus* e *Messiah* di Haendel, *Missa in Angustiis* di Haydn, *Messa in do* e *Requiem* di Mozart, *Gloria* di Vivaldi e *Stabat Mater* di Rossini. Collabora con artisti di altri ambiti, come Ulla Von Brandenburg e Jesse Jones. Con quest’ultimo ha presentato alla Biennale di Venezia 2017 l’installazione *Sleepwalker*, ispirata alla *Sonnambula* di Bellini e ha realizzato *The Prosperity Project* per l’OPW, una residenza di ricerca in collaborazione con Create Ireland, e *The Brain is a Barricade*, un progetto di ricerca performativa al Live Collision Festival nel Project Arts Center. Si è esibito nel *Liebestod* dal *Tristan und Isolde* al Samuel Beckett Theatre per il Dublin Theatre Festival in occasione dello spettacolo *Tom and Vera* della compagnia Desperate Optimists. Ha anche collaborato con il produttore teatrale Caitriona Ni Mhurchu nel suo show *Eating Seals and Seagulls Eggs*.

Diana Oros *Suora Infermiera*

Nata in Romania, si trasferisce ancora bambina in Canada, dove completa la propria formazione musicale alla University of British Columbia e

conseguendo un Master in Music Performance. Si distingue in ambito accademico vincendo la prestigiosa borsa di studio “Ben Heppner” e ottiene il primo posto al Concorso “Kiwani” di Vancouver, nelle sezioni di opera e liederistica. L’attività artistica inizia con i ruoli della Contessa nelle *Nozze di Figaro* e di Donna Elvira in *Don Giovanni* in Canada e Repubblica Ceca, sotto la direzione di Tyrone Paterson. Prosegue con vari altri titoli e personaggi tra i quali Violetta nella *Traviata* al Tuscia Opera Festival, Mimi nella *Bohème* all’Opera di Los Angeles e Hanna Glawari nella *Vedova allegra* con la Vancouver Symphony Orchestra. Debutta inoltre come Cio Cio San in *Madame Butterfly* all’Opera di Varna sotto la direzione di Vilianna Adreanova Valtcheva.

Youngseo Viola Lee *Prima Cercatrice*

Nata a Busan, in Corea del Sud, si è laureata in canto all’Università “Hanyang” di Seul nel 2011. Nel 2012 si è trasferita in Italia e si è iscritta al Corso biennale di canto e vocal coach alla Scuola Civica “Claudio Abbado” di Milano e al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Como. Dal 2017 frequenta il Corso biennale di canto presso la Scuola musicale “Valotti” di Vercelli sotto la guida di Ilia Aramayo Sandivari, Loris Peverada, Maurizio Comencini, Patrizia Patelmo, Gianni Maffeo e Fulvio Bottega. In Corea, ha debuttato come Donna Elvira nel *Don Giovanni* nel 2008 al Teatro dello Korean Broadcasting System a Seoul. In Italia ha preso parte a numerosi concerti dal 2012 e nel 2014 ha debuttato come protagonista (Medea) nell’opera *Il corsaro* di Verdi al Teatro Sociale di Como. Nel 2015 è Mimi nella *Bohème* al Teatro Outoff a Milano e nel 2017 è Pamina nel *Fauto magico* a Villa Sormani a Mariano Comense, dove nel 2018 ha interpretato la Contessa nelle *Nozze di Figaro*.

Zoë Jackson *Prima Novizia*

Laureata in musica all’Università di Manchester, sotto la guida di Andrew Heggie, durante gli studi ha interpretato, tra gli altri, i ruoli di Sāvītri in *Sāvītri* di Holst, Dido nel *Dido and Aeneas* di Purcell e Lauretta in *Gianni Schicchi*. Si è anche esibita come solista nei *Requiem* di Duruflé e Fauré eseguiti dai cori cameristici

dell’Università. Tiene regolarmente concerti in Irlanda del Nord e si è esibita al Clondeboy Festival 2018 come giovane artista della Camerata Ireland. Ha partecipato all’edizione inaugurale del Virtuoso & Belcanto Festival Opera Project tenutosi a Lucca nell’estate 2018, da cui il suo debutto da professionista proprio al Teatro del Giglio.

Camilla Jeppeson *Seconda Novizia*

Soprano britannico, ha intrapreso gli studi musicali come pianista prima di scegliere di dedicarsi al canto studiando a Londra. Si perfeziona con il basso Graeme Danby. Di recente ha debuttato il ruolo di Zerlina nel *Don Giovanni* di Mozart e ha al suo attivo i ruoli di Lauretta (*Gianni Schicchi*), La Sagesse/Lucinde (*Armide*) al Grimeborn Festival di Londra, Aricie (*Hippolyte et Aricie*), Phani/Fatime (*Les Indes Galantes*) e Poppea (*L’incoronazione di Poppea*). Impegnata anche nell’esecuzione di musica sacra e in recital lirici, si è esibita in tutto il Regno Unito, in sedi quali Royal Festival Hall, Cadogan Hall, St. Paul’s Cathedral e The Ritz. Il suo repertorio comprende i *Requiem* di Fauré e di Mozart, la Messa in do minore di Mozart, *Dona nobis pacem* di Vaughan Williams, *Magnificat* di Rutter e *The Armed Man* di Jenkins. Il 2018 l’ha vista protagonista del tour inaugurale del suo duo per voce e arpa Voce47, che si è esibito nel concerto alla St. Bride’s Church in Fleet Street a Londra.

Maila Fulignati *Prima Conversa*

Laureata a Pisa in Lingue e Letterature straniere nel 2015 e a Fiesole in Canto lirico nel 2018, si sta specializzando presso il Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze. Ha iniziato la propria carriera come cantante di musica leggera e si è poi appassionata alla musica classica studiando alla Scuola di Musica di Fiesole. Oltre che cantante d’opera e di musica leggera, è insegnante di canto dal 2013. Nel 2016 ha vinto la borsa di studio “Piero Farulli” e nel 2018 quella della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze. Ha debuttato nel 2014 al Comunale di Livorno. Ha partecipato a numerose masterclass con maestri quali Dīmītra Theodossiou, Michele Pertusi, Roberto Scaltriti, Tiziana Tramonti,

Elena Cecchi Fedi, Monica Benvenuti. Collabora come solista con l’associazione “Il Foyer - Amici della lirica di Firenze”, con la Schola Cantorum Landini di cui fa parte anche come corista dal 2013 e con la Scuola di Musica di Fiesole. Si è esibita inoltre come solista per il Premio Veretti e per la Pan European Voice Conference.

Dalila Privitera *Seconda Conversa*

Nata a Pistoia nel 1989, ha iniziato gli studi presso la Scuola di Musica “Teodulo Mabellini” di Pistoia e successivamente ha studiato alla Civica Scuola di Musica di Capannori (Lucca). Nel 2010 si è iscritta al corso pre-accademico tenuto da Tiziana Tramonti alla Scuola di Musica di Fiesole, dove ha frequentato anche il corso triennale, conseguendo la Laurea di primo livello in canto nel 2016-2017. Dal 2013 al 2015 ha partecipato alle rappresentazioni di *Opera bestiale*, scritto e diretto da Aldo Tarabella, pensato per le scuole primarie e secondarie inferiori. Nel 2017 ha collaborato come assistente al Teatro del Giglio di Lucca per la messa in scena della *Fanciulla del West*. È dello stesso anno il debutto, tra i ranghi del coro Ars Lyrica (diretto da Marco Bargagna), nell’opera *Iris* di Mascagni, diretta da Daniele Agiman per la regia di Hiroki Ihara. Sempre con Ars Lyrica ha partecipato nel 2018 all’evento *Danteprima* (a cura di Marco Santagata) dove il coro ha eseguito la *Dante Symphonie* di Franz Liszt, e al 64° Festival Puccini di Arezzo prendendo parte, sotto la direzione di Alberto Veronesi e la regia di Lev Pugliese, al coro della *Bohème*.

Marcello Rosiello *Gianni Schicchi*

Nato a Bari, studia canto con Lucia Naviglio e Pietro Naviglio e approfondisce il repertorio con Barbara Rinero. Si perfeziona con Maurizio Arena e frequenta l’Accademia Rossiniana presso il Rossini Opera Festival. Al Teatro Petruzzelli di Bari interpreta *The Beggar’s Opera* e il Dottor Malatesta in *Don Pasquale*, ruolo sostenuto anche per il Circuito Lombardo e in Trentino. Interpreta Sharpless nella *Madama Butterfly* nei Teatri La Fenice, Lirico di Cagliari, Petruzzelli di Bari, Pergolesi di Jesi, Verdi di Brindisi, dell’Aquila di Fermo, del Giglio di Lucca, Goldoni di Livorno e Sociale di Rovigo; Giorgio Germont nella

Traviata alla Fenice; Figaro nel *Barbiere di Siviglia* al Vonnas Opera Festival, Petruzzelli di Bari, Teatri di Jesi, Ravenna, Udine e Fermo; Enrico in *Lucia di Lammermoor* al Bellini di Catania; Marco in *Gianni Schicchi* al Regio di Parma; Jake Wallace nella *Fanciulla del West* al Vittorio Emanuele di Messina; Gil nel *Segreto di Susanna* al San Carlo di Napoli; Belcore nell’*Elisir d’amore* alla Royal Opera House di Muscat; Marcello nella *Bohème* al Teatro Verdi di Trieste e al Teatro Giovanni da Udine; Gregorio in *Roméo et Juliette* all’Arena di Verona; Silvio nei *Pagliacci* al Petruzzelli di Bari. Al Comunale di Bologna è Marcello nella *Bohème*, Escamillo in *Carmen*, Ping in *Turandot* e Silvio nei *Pagliacci*, ruolo interpretato anche a Livorno, Reggio Calabria, Lucca, Pisa, Parma e Bari. Debutta il ruolo del Conte d’Almaviva nelle *Nozze di Figaro* al Vonnas Opera Festival, Como, Cremona, Pavia e Brescia. Collabora con il Festival di Martina Franca nei ruoli del Brigadiere Ciappa in *Napoli Milionaria!*, del Secondo Soldato in *Salomè*, di Maître Camoine nell’*Amica* di Mascagni e di Vernier in *Marcella*. Come solista partecipa a numerose esecuzioni dei *Carmina Burana* al Regio di Torino e al Maggio Fiorentino. Inoltre è stato Moralès in *Carmen* e Ping in *Turandot* all’Arena di Verona, Giorgio Germont nella *Traviata* al Teatro dell’Opera di Roma, Terme di Caracalla, Maggio Fiorentino, La Fenice, Valli di Reggio Emilia, Pavarotti di Modena, Sociale di Como, Donizetti di Bergamo, Grande di Brescia, Ponchielli di Cremona e al Regio di Parma; Zurga nei *Pescatori di perle* al Verdi di Trieste.

Francesca Longari *Lauretta, Seconda Cercatrice*

Nata a Montepulciano, ha intrapreso gli studi musicali molto giovane alla Scuola di musica “Bonaventura Somma” di Chianciano Terme, sotto la guida di Marco Fraternali, specializzandosi presso la Fondazione Cantiere Internazionale d’Arte di Montepulciano. Nel 2015 ha iniziato a studiare con Alessandra Baroni e nello stesso anno viene ammessa all’Accademia del Maggio Musicale Fiorentino, dove si sta attualmente specializzando con Roberto Scandiuzzi, Michele Errico, Alessio Pizzzech, Richard Barker, Fiorenza Cedolins, Francesco Bellotto, Angelo Gabrielli, Leone Magiera. Impegni recenti includono: Gretel

nell'opera *Hansel and Gretel* al Teatro Goldoni di Firenze, Berta nel *Barbiere di Siviglia* al Comunale di Bologna; Contessa Bandiera nella *Scuola de' gelosi* di Salieri a Firenze e in tour in Italia; Clorinda nella *Cenerentola* a Palazzo Pitti e Lisinga nelle *Cinesi* di Garcia al Festival Rossini in Wildbad. Ha partecipato alla produzione della *Rondine* come Ivette in scena al Teatro del Maggio Musicale a Firenze, dove ha inoltre cantato nell'opera *La favorita*.

Giuseppe Infantino *Rinuccio*

Nato a Leverkusen nel 1994, è vincitore del Premio Miglior Tenore al Concorso "Marcello Giordani" 2018 riconosciuto dalla Fondazione Luciano Pavarotti. Nel 2008 intraprende lo studio del pianoforte e successivamente lo studio del canto lirico con Giuseppe Garra presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Arturo Toscanini" di Ribera. Nel 2010 vince il secondo premio al v Concorso pianistico "W.A. Mozart" di Mazara del Vallo. Nel 2016 gli viene conferito il Premio Speciale Casio presso il Teatro Pirandello di Agrigento. Ancora studente, inizia la sua attività concertistica: negli scorsi anni in qualità di solista si è esibito presso l'Associazione "Albert Schweitzer" e l'Istituto musicale di Ribera, al Teatro Greco di Segesta, Teatro Pirandello di Agrigento, per la Giornata Europea dei Giusti e Associazione "Ad maiora" e presso gli Amici del Loggione del Teatro alla Scala. Ha partecipato alla Masterclass "Dal Barocco al Bel canto" tenuta da Vincenzo Di Betta in collaborazione con la Cappella Musicale Santa Maria in Campitelli e l'Istituto musicale di Ribera, esibendosi da solista al concerto finale. Ha collaborato con José María Sciutto nel progetto MIUR "Cantare insieme" dirigendo il Coro di Voci bianche nel Concerto di chiusura. Ha partecipato al concorso "Voci Verdiane" di Busseto classificandosi in semifinale e al Concorso "Voce d'Angelo" di Parma Lirica. Recentemente ha cantato come solista presso il Teatro Bellini di Catania nelle *Ultime sette parole di Gesù sulla Croce* di Haydn. Si è esibito come Messaggero nell'opera *Aida* al Festival International de Carthage, produzione Festival del Luglio Musicale Trapanese, e Alfredo nella *Traviata* diretta da Julius Kalmar. Nel 2019 ha debuttato il ruolo di Ismaele nel *Nabucco* al Verdi di Trieste.

Santiago Induni *Gherardo*

Argentino di nascita, intraprende gli studi di canto con il baritono Ricardo Yost. Transferitosi in Spagna, continua alla Scuola Superiore di Canto di Madrid, dove si laurea. Viene premiato alla quarta edizione del Concorso Internazionale Coop Music Awards, e a Milano, nel 2015, consegue il Premio "Antonio Bertolini". Ha interpretato il ruolo di Ferrando (*Così fan tutte*) a Brescia e a Desenzano del Garda. A Madrid ha preso parte a numerose produzioni operistiche nei seguenti ruoli: Duca (*Rigoletto*), Gastone (*La traviata*), Tamino (*Il flauto magico*). Si è esibito al Teatro Real di Madrid e al Teatro Canal con diverse produzioni di zarzuela. Ha partecipato alla "Cartolina Pucciniana" realizzata dal Teatro del Giglio e dalla Fondazione Puccini in Piazza Cittadella, davanti alla casa natale del Maestro. Si è esibito in Ungheria al Bartók Opera Festival, insieme alla Orchestra Sinfonica di Miskolc, sotto la guida di Massimo Morelli, con cui continua gli studi. Schermitore professionista della Nazionale Argentina dal 1998 al 2005, ha ottenuto diversi titoli, tra i quali quello di Campione sudamericano e panamericano.

Maximiliano Medero *Betto di Signa*

Nato in Argentina, ha intrapreso gli studi di chitarra, violoncello e canto al Conservatorio Manuel de Falla di Buenos Aires, per poi continuare al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze. È stato selezionato per interpretare prime esecuzioni di opere come la *Messa a Santa Cecilia* di Maino nel 2010 o *La maschera de la Muerte Roja* di Legovich (da Edgar Allan Poe) nel 2012 e *Odio a mi Familia* del 2013. Si è esibito in Argentina, Cile, Panama, Uruguay, Svizzera, Irlanda, Belgio e Italia, in ruoli come: Figaro (*Le nozze di Figaro*), Colline (*La bohème*), Sparafucile (*Rigoletto*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia* di Rossini), Raimondo (*Lucia di Lammermoor*), Dottor Grenvil (*La traviata*), Colas (*Bastien und Bastienne*), e Samuel (*Un ballo in maschera*).

Adriano Gramigni *Simone*

Dopo la laurea in canto lirico al Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma sotto la guida di Lelio Capilupi, frequenta masterclass di Elisabeth

Norberg Schulz, Fiorenza Cedolins, Sonia Ganassi, Giacomo Prestia, Bruno De Simone e Roberto Frontali. Approfondisce inoltre lo studio della musica da camera con Reiko Sanada e frequentando masterclass di Detlef Roth, Filippo Francis Faes, Guido Salvetti e Lorna Windsor.

Vincitore del Premio "Prato Iva Pacetti" 2013, interpreta Lodovico nell'*Otello* di Verdi al Politeama Pratese.

Primio classificato al Concorso internazionale "Franco Federici" di Parma, si aggiudica in contemporanea il Premio "Parma Lirica" e, nel 2014, partecipa al Festival Orizzonti di Chiusi come Guccio nel *Gianni Schicchi*.

Interpreta Norton nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini al Regio di Parma e al Valli di Reggio Emilia. Di nuovo al Regio di Parma nel 2015, si esibisce in *Madama Butterfly*.

Prende parte al Festival Verdi di Parma di quello stesso anno come Gloucester nel *Verdi Re Lear*, musiche di Robin Rimbaud (alias Scanner). Nel 2016 si esibisce nella Sinfonia n. 14 di Šostakovič con l'Orchestra Camerata Strumentale Città di Prato diretta da Jonathann Webb, eseguita in diretta su Rete Toscana Classica. Con la stessa Orchestra canta nel 2017 nel Requiem di Fauré. Nel 2016 interpreta il *Magnificat* di Bach al Da Vinci Baroque Festival e il *Requiem* di Mozart con l'Orchestra da Camera di Perugia alla Sagra Musicale Umbra. Interpreta poi Colline nella *Bohème* in una tournée in Francia.

Nel 2017 inizia la sua collaborazione con l'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino partecipando alle produzioni di *Macbeth* diretta da Riccardo Muti, *La rondine*, *La traviata*, *Carmen*, *Requiem* di Mozart, *Alceste* di Gluck diretta da Federico Maria Sardelli, regia di Pier Luigi Pizzi, *Cardillac* di Hindemith, *La battaglia di Legnano*, *Il prigioniero* di Dallapiccola, *Rigoletto* e *Traviata*, *La clemenza di Tito* e *La straniera* di Bellini. All'Auditorium Rai di Torino è stato Don Magnifico nella *Cenerentola*.

Ha partecipato alla Riccardo Muti Italian Opera Academy nel 2018, nel ruolo del Medico nel *Macbeth*, e nel 2019, nel ruolo di Antonio nelle *Nozze di Figaro*. Nello stesso anno, ha preso parte alla Trilogia d'Autunno di Ravenna Festival interpretando Zuniga in *Carmen* e il Re d'Egitto in *Aida*.

Ricardo Crampton *Marco*

Nato nel 1983 a Chascomús, nella Provincia di Buenos Aires, dopo aver cantato nel coro della sua città per due anni, si trasferisce a Buenos Aires per studiare con il baritono Ricardo Yost e repertorio con Sergio Bungo. Successivamente viene stato ammesso all'Opera Studio del Teatro Argentino di La Plata. Da cinque anni vive a Lucca, dove si perfeziona con Massimo Morelli. Negli scorsi anni, in Argentina, al Teatro di La Plata, si è esibito in *Così fan tutte*, *Rigoletto*, *Giulio Cesare*, *Viaggio a Reims*, *Doña Francisquita*, *Madama Butterfly* e *Francesca da Rimini*. Al Teatro Avenida di Buenos Aires in *Falstaff*, *Carmen*, *Macbeth*, *I pagliacci* ed *Evgenij Onegin*. Al Teatro El Globo in *Un giorno di Regno* (Cavalier Belfiore) e al Roma di Avellaneda (Buenos Aires) in *Werther*, *Rigoletto* e *L'amico Fritz*. Nel 2013 ha interpretato Marcello nella *Bohème* al Teatro Astra di Torino, Ambra di Alessandria e Puccini di Milano. Al Teatro del Giglio di Lucca ha partecipato alla prima mondiale dell'opera contemporanea *Il crollo di casa Usher* (da Edgar Allan Poe) del compositore lucchese Federico Favali. Nello stesso teatro ha interpretato, in concerto, i ruoli di Marcello nella *Bohème* e Sharpless in *Madama Butterfly*. Nella stagione 2013-2014 è stato ammesso all'Ensemble dell'Opera Studio del Teatro Carlo Felice di Genova e ha debuttato il ruolo del Conte di Almaviva nelle *Nozze di Figaro*. Presso lo stesso Teatro ha fatto poi parte anche del cast di altre opere: *Madama Butterfly*, *Carmen*, *Billy Budd* e ha interpretato Paolo nel *Simon Boccanegra*. Nel 2016 è stato Marcello nella *Bohème* al Teatro Argentino di La Plata, Morales nella *Carmen* al Regio di Torino e Conte Danilo (*La vedova allegra*), esibendosi nei Teatri di Lucca, Pisa e Livorno. Nel 2017-2018 ha interpretato *La fanciulla del West* di Puccini nei Teatri del Giglio di Lucca, Verdi di Pisa, Comunale di Modena, Alighieri di Ravenna e Goldoni di Livorno e *Il pirata barbastrisce* al Teatro del Giglio. Nel 2018, è stato il Barone Duphol (*La traviata*) e Malatesta in *Don Pasquale* al Carlo Felice di Genova.

Marco Innamorati *Maestro Spinelloccio*

Si avvicina alla musica nel 1994, prendendo parte al Coro Polifonico dell'Università di Napoli. Diplomato in canto al Conservatorio "Giuseppe

Martucci” di Salerno, dal 1999 si esibisce come solista presso il Centro Incontri Musicali di Napoli, nel repertorio sia sacro che profano, partecipando, fra l’altro, alla Festa della Musica alla Scuola di Fiesole. Dal 2005 collabora con diversi teatri italiani, tra i quali il San Carlo di Napoli, Argentina di Roma, Verdi di Trieste, Verdi di Pisa, Teatro del Giglio di Lucca, Festival Puccini di Torre del Lago, Teatro dei Rinnovati di Siena, Pergolesi-Spontini di Jesi. Si è esibito inoltre in vari teatri della Germania. Ha preso parte a numerosi concerti come basso solista nella *Messa di Gloria* di Mascagni, *Via Crucis* di Liszt, *Lo ’Ngaudio (Le nozze)* di Stravinskij (revisione in lingua garganica di Roberto De Simone). Tra i ruoli interpretati: Black Bob e Tom (*The little Sweep* di Britten), Marchese d’Obigny e Dottor Grenvil (*La traviata*), Simone, Marco, Maestro Spinelloccio e Ser Amanzio di Nicolao (*Gianni Schicchi*), Mangiafuoco e Omino (*Pinocchio* di Natalia Valli), Sparafucile, Monterone e Conte di Ceprano (*Rigoletto*), Colline (*La bohème*), Sciarrone (*Tosca*), Don Alfonso (*Così fan tutte*), Commendatore (*Il convitato di pietra* di Dargomyžskij), Bastiano (*Il convitato di pietra* di Tritto), Re d’Egitto (*Aida*).

Michele Pierleoni *Ser Amantio*

Debutta nel 1997 al Teatro Accademico di Bagni di Lucca. Nell’ambito del progetto 2008-2009 di LTL Opera Studio, interpreta Bill nell’opera di Kurt Weill *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nei teatri di Livorno, Pisa, Lucca e Ravenna, diretta da Jonathan Webb per la regia di Alessio Pizzzech. Nel 2010 partecipa al Concorso lirico “Tour de Chant”, trasmesso su Rai1, dove arriva in semifinale. Nella primavera del 2012 prende parte a corsi di specializzazione tenuti da Marcello Lippi, Raffaella Angeletti e Mariella Devia e interpreta Don Giovanni nello spettacolo di Alessio Pizzzech *Le seduzioni di Don Giovanni* al Teatro Goldoni di Livorno. Nel 2014 partecipa a numerosi concerti, esibendosi anche al Musikverein di Vienna, dove torna nel 2018. Nel 2015 debutta il ruolo di Sharpless in *Madama Butterfly* diretto da Simone Marziali per la regia di Emiliana Paoli, collabora con Giuseppe Lanzetta e l’Orchestra da Camera Fiorentina e debutta il ruolo del Conte Robinson nel *Matrimonio segreto* sotto la bacchetta di Roberto Zarpellon per la regia di Emiliana Paoli.

Nel 2016, al Teatro Sociale di Mantova, debutta come Marcello nella *Bohème* per la regia di Giampaolo Zennaro e nel 2017 come Alidoro nella *Cenerentola* diretto da Giovanni Reggioli, regia di Rocco Pugliese Eerola. Collabora da anni con il Festival Puccini di Torre del Lago. Attualmente si perfeziona con il basso Paolo Pecchioli.

Rosario Grauso *Guccio*

Intraprende lo studio del canto a 15 anni sotto la guida di Ornella Di Benedetto. Dopo la maturità scientifica, nel 2011, si iscrive al Conservatorio “Nicola Sala” di Benevento, dove nel 2016 consegue il Diploma di Primo livello in Canto sotto la guida di Luigi Petroni.

Durante gli studi matura le sue prime esperienze teatrali, in particolare come corista in opere tra cui *L’elisir d’amore*, *La bohème* e la *Messa di Requiem* di Mozart. Ulteriori opportunità, in qualità di solista, sono i ruoli di Benoît e del Sergente nella *Bohème*, di Maestro Spinelloccio e Ser Amantio in *Gianni Schicchi*. Nel 2013 partecipa al laboratorio Sancarlini del coro giovanile del Teatro di San Carlo di Napoli sotto la direzione di Stefania Rinaldi, esibendosi in numerosi concerti.

Tra il 2016 e il 2017 partecipa, come artista del coro del Teatro Giuseppe Verdi di Salerno, alla messa in scena di diversi titoli, molti dei quali diretti da Daniel Oren: *Nabucco*, *Macbeth*, *Tosca*, *Carmen*, *Norma*, *Turandot*, *La traviata*.

Col Coro Lirico Marchigiano “Vincenzo Bellini” si esibisce presso l’Arena Sferisterio di Macerata in *Turandot*, *Aida*, *Il flauto magico*, *L’elisir d’amore* e *La traviata*, nonché in *Nabucco*, *Rigoletto* e *Otello* per Ravenna Festival 2018. Con il Coro del Teatro Regio di Parma, interpreta *Tosca* al Japan Opera Festival 2018, prende parte al concerto d’apertura del *Musiques en fête* 2018 e 2019, alla *Messa da Requiem* di Verdi, *Petite messe solennelle*, *Messa di Requiem* di Mozart e alla *Turandot*.

Con il Coro dell’Opera di Parma prende parte ad *Andrea Cheniér*; mentre con il Coro Costanzo Porta di Cremona interpreta la *Missa Solemnis* e la Nona Sinfonia di Beethoven diretta da Riccardo Muti nel concerto delle Vie dell’Amicizia di Ravenna Festival 2019. Si esibisce con il Coro del Teatro Municipale di Piacenza in *Ecuba* e *Ein deutsches Requiem* presso il Festival della Valle d’Itria e prende parte al Coro Cherubini impegnato nella Trilogia d’Autunno di Ravenna Festival 2019.

Tra le esperienze da solista: Schaunard nella *Bohème*, nel 2017 presso il Teatro Ateneo di Casoria diretto da Francesco Pareti, e nel 2018 presso il Teatro Italia di Acerra con l’Orchestra del Teatro di San Carlo, diretta da Massimo Testa, e *Le Dancaire* in *Carmen* al Teatro Alighieri di Ravenna, nell’ambito della Trilogia d’Autunno di Ravenna Festival 2019, diretto da Vladimir Ovodok. Attualmente studia con il mezzosoprano Tina D’Alessandro.

Ufuk Aslan *Pinellino*

Nato nel 1992 in Turchia, coltiva la passione per il canto, e in particolare per la musica lirica, da quando aveva 12 anni, convinto di volerne fare la sua professione.

Nel 2013 viene ammesso al Conservatorio statale dell’Università di Anadolu dove studia con il basso Tuncay Kurtoglu, il tenore Caner Akin e il soprano Esra Cetiner Tural.

Nel 2015 partecipa, come solista, al concerto “Giovani Talenti” dell’orchestra dell’Università di Anadolu e frequenta masterclass dei cantanti lirici Burak Bilgili, Lacin Modiri, Maia Chikhradze.

Nel 2018 giunge a Cesena come studente Erasmus al Conservatorio “Bruno Maderna”, dove frequenta la classe del soprano Gabriella Morigi. Nello stesso anno, attraverso un progetto promosso dal medesimo Conservatorio, interpreta il Marchese d’Obigny nella *Traviata* diretta da Paolo Manetti e partecipa alle masterclass di Stefano Malferrari e Guido Baehr. Nel 2019 viene ammesso nel Coro Cherubini di Ravenna, con il quale interpreta la Nona Sinfonia di Beethoven nel concerto delle Vie dell’Amicizia diretto da Riccardo Muti e prende parte alle tre opere della Trilogia d’Autunno: *Carmen*, *Norma* e *Aida*.

Attualmente studia al Conservatorio di Cesena per il conseguimento della laurea magistrale, frequentando le lezioni di canto del soprano Valeria Esposito e quelle di repertorio della pianista Pia Zanca.

Orchestra della Toscana

Fondata a Firenze nel 1980, per iniziativa della Regione Toscana, della Provincia e del Comune di Firenze, è considerata una tra le migliori orchestre in Italia. Nel 1983, durante la direzione artistica di Luciano Berio, è diventata Istituzione Concertistica Orchestrale per riconoscimento del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

L'organico medio è di 44 musicisti che si suddividono anche in agili formazioni cameristiche. Ha sede a Firenze nello storico Teatro Verdi, dove presenta la propria stagione di concerti, ed è stata ospite delle più importanti Società concertistiche italiane, tra cui Teatro alla Scala, Auditorium del Lingotto di Torino, Accademia di Santa Cecilia di Roma e nelle più importanti sale europee e d'oltreoceano, dalla Carnegie Hall di New York al Teatro Coliseo di Buenos Aires, a Hong Kong e in Giappone. Il Direttore Artistico è Giorgio Battistelli e il Direttore Principale Daniele Rustioni.

La sua storia artistica è segnata dalla presenza e dalla collaborazione con musicisti illustri come Salvatore Accardo, Martha Argerich, Rudolf Barshai, Yuri Bashmet, Frans Brüggen, Myung-Whun Chung, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding, Eliahu Inbal, Yo-Yo Ma e Uto Ughi. L'ORT è interprete duttile di un ampio repertorio e si distingue per l'eccellenza dei musicisti di cui è composta. Proprio questa qualità artistica gli permette di interpretare musiche dal barocco al classico romantico al Novecento storico, con una particolare attenzione alla musica contemporanea, partecipando a importanti manifestazioni tra cui la Biennale Musica di Venezia e il Festival Musica di Strasburgo.

L'ORT ha ideato e realizzato il Festival Play It! dedicato alla musica italiana del nostro tempo, che nel 2014 ha ricevuto il Premio della Critica Musicale "Franco Abbiati" quale migliore iniziativa.

I suoi concerti sono trasmessi su RadioRai3 e su Rete Toscana Classica; incide per Emi, Ricordi, Agorà, VDM Records, Sony Classical e Warner Music Italia.

violini primi

Virginia Ceri*, Paolo Gaiani**, Patrizia Bettotti, Stefano Bianchi, Paolo Del Lungo, Francesco Di Cuonzo, Chiara Foletto, Marco Pistelli

violini secondi

Alice Costamagna*, Marcello D'Angelo**, Angela Asioli, Gabriella Colombo, Alessandro Giani, Isak Lenza, Susanna Pasquariello

viole

Stefano Zanobini*, Caterina Cioli**, Alessandro Franconi, Sabrina Giuliani, Pier Paolo Ricci

violoncelli

Luca Provenzani*, Augusto Gasbarri*, Andrea Landi**, Giovanni Simeone

contrabbassi

Amerigo Bernardi*, Luigi Giannoni**, Margherita Naldini

flauti

Fabio Fabbrizzi*, Claudia Bucchini*, Angela Camerini

oboi

Alessio Galiazzo*, Flavio Giuliani*, Marco Spada

clarinetti

Emilio Checchini*, Marco Ortolani*, Chiara Spinelli

fagotti

Paolo Carlini*, Umberto Codecà*

corni

Andrea Albori*, Paolo Faggi*, Alberto Bertoni, Gabriele Galluzzo

trombe

Luca Betti*, Donato De Sena*, Miloro Vagnini

tromboni

Giuseppe Nuzzaco*, Marcello Angeli, Gabriele Tonelli

basso tuba

Riccardo Tarlini*

timpani

Tommaso Ferrieri Caputi*

percussioni

Marco Farruggia, Claudia Fodda

arpa

Cinzia Conte*

ispettore d'orchestra e archivist

Alfredo Vignoli

** prime parti

* seconde parti

Coro Ars Lyrica

È frutto dell'incontro di giovani musicisti toscani che, in un periodo di profondi cambiamenti nel mondo della lirica, hanno deciso di costruire un'offerta artistica che valorizzasse le risorse territoriali. In primis, ascoltandole, attraverso audizioni che hanno permesso di prendere in considerazione più di cento artisti, con la preziosa consulenza di chi, in Toscana, ha potuto realizzare una carriera di successo. In seguito, proponendo un percorso continuativo di lavoro sul palcoscenico, al fine di favorire, con esperienza e risorse, l'approfondimento di studi artistici. Da ultimo, coltivando al suo interno una managerialità adeguata al settore dello spettacolo.

In pochi anni Ars Lyrica ha costituito, e sta via via perfezionando, un organico corale di alta qualità, richiesto dai più importanti teatri della Toscana per le proprie stagioni liriche, all'interno di un crescendo riconosciuto anche dalla critica e da importanti operatori del settore.

L'anno 2019 vede il Coro impegnato nelle stagioni liriche di tutti e tre i teatri di tradizione toscani: Livorno, Lucca e Pisa (dove l'*Edipo Re* di Leoncavallo della scorsa stagione è stato trasmesso su Radio3). Inoltre, per la prima volta si è esibito in una produzione del Maggio Musicale Fiorentino, dando voce all'equipaggio fantasma dell'Olandese volante nella celebre opera di Wagner. In estate ha preso parte allo spettacolo di Andrea Bocelli al Teatro del Silenzio a Lajatico, trasmesso su Raiuno in prima serata lo scorso 14 settembre.

Infine, in questa stagione, il coro è stato impegnato nella *Tosca* al Teatro del Giglio di Lucca, ha collaborato con il Mascagni Opera Studio del Teatro di Livorno nella *Cavalleria rusticana* e si è esibito nel *Don Giovanni* di Mozart presso il Teatro di Pisa.

I coristi: Seren Akyoldas, Alessia Baldinotti, Ariel Bicchierai, Cinzia Borsotti, Nicoletta Celati, Benedetta Corti, Rosella Di Pietrantonio, Benedetta Gaggioli, Marzena Kawecka, Elisabetta Lombardo, Laura Masini, Michela Mazzanti, Rosanna Mazzi, Veronica Senserini, Deborah Vincenti, Valentina Vitolo

Elena Pierini *maestro del coro*

Nata a Firenze, si è diplomata in pianoforte e in strumenti a percussione rispettivamente al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze e al "Francesco Morlacchi" di Perugia. Ha cantato nei Cori Giovanili presso la Scuola di musica di Fiesole sotto la direzione di Joan Yakkey in numerose produzioni al Maggio Musicale Fiorentino e al Festival di Spoleto. In seguito ha preso parte, come percussionista, a prestigiose orchestre quali Orchestra Giovanile Italiana, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino e Orchestra della Toscana sotto la bacchetta di direttori quali Zubin Mehta, Bruno Bartoletti, Semyon Bychkov, Seiji Osawa, Georges Prêtre, Gustav Kuhn, Piero Bellugi. Trasferitasi negli Stati Uniti, ha ottenuto i Master of Arts in Direzione di coro alla Florida International University a Miami, dove ha anche diretto produzioni operistiche quali *Così fan tutte* e *Agrippina* di Händel. Nel 2004 viene nominata Direttore Musicale della Youth Opera alla Sarasota Opera dove ha diretto *Il piccolo spazzacamino* di Britten. In Germania dal 2008, ha lavorato come Maestro collaboratore nei Teatri di Münster, Dortmund e Wuppertal ed è stata nominata Assistente del Direttore di Coro all'Aalto Theater preparando opere quali *Aida*, *Nabucco*, *I puritani*, *Un ballo in maschera*, *Les pêcheurs de perles*. Come Direttore del Coro dei ragazzi ha inoltre preparato il *Flauto Magico*, *Tosca*, *Turandot* e l'Ottava Sinfonia di Mahler. Dal 2010 al 2014 è Direttore di Coro e Kapellmeister al Teatro Nordhausen, dove prepara opere quali *Evgenij Onegin*, *Traviata* e *Rigoletto*, *I pagliacci*, *Manon* di Massenet, *Carmen* e inoltre dirige dal podio *Il ratto dal serraglio* e vari musical e operette tra cui *My fair Lady*, *Singin' in the Rain*, *West Side Story*, *Die Gräfin Mariza* e, *Der Vogelhändler*. Sotto la sua direzione, il Coro ha vinto nel 2012 il Premio Teatrale per la miglior prestazione dell'anno nel *Peter Grimes* di Britten. Nel 2013 è stata invitata come Maestro preparatore, sia dei cori che dei solisti, al Conservatorio Centrale di Musica di Pechino per la produzione dell'*Aida* di Verdi. Nel 2014 ha fatto il suo ritorno in Italia dirigendo l'opera per ragazzi *Brundibar* di Hans Krasa all'Opera di Firenze. Dal 2015 è Direttore di Coro e Kapellmeister al Teatro di Aquisgrana dove è anche direttrice del Sinfonischer Chor Aachen e del Coro di Ragazzi. Tra le varie

produzioni sono da menzionare *Tannhäuser*, *Luisa Miller*, *Norma*, *Macbeth*, *Traviata*, *Jenůfa*, *Il trittico*, *Orphée et Euridice* e concerti quali *Requiem* di Verdi, *Ein Deutsches Requiem* di Brahms, *Elias* di Mendelssohn, *Friede auf die Erde* di Schönberg e la Seconda Sinfonia di Mahler. Sul podio ha avuto anche l'opportunità di dirigere *Tosca* e *Macbeth* e molteplici concerti corali. Nel 2016 i suoi cori si sono presentati nel concerto di Natale al prestigioso Concertgebouw ad Amsterdam. Dal settembre 2018 è la nuova direttrice di Coro al Landestheater Linz in Austria.

Coro di voci bianche Ludus Vocalis

Tra le più consolidate realtà musicali della città di Ravenna, rivolto a giovani musicisti, il coro è formato da bambini e ragazzi dalla terza elementare alle scuole superiori, uniti dalla comune passione per il canto e che amano divertirsi e stare insieme giocando con la propria voce. Dal 2005, si dedica a un repertorio che comprende diversi generi musicali, con particolare attenzione a brani classici e polifonici, affrontati con l'intenzione di curare l'impostazione della voce. Attraverso l'esperienza coinvolgente del canto corale, nel rispetto delle regole di ascolto e confronto, i coristi sono guidati alla scoperta delle innumerevoli possibilità della voce con esercizi per una corretta postura e per migliorare la respirazione, l'intonazione e la pronuncia. Il coro svolge un'intensa attività concertistica. Fra le esperienze più significative cui ha preso parte sono da ricordare le rassegne corali con il coro polifonico Ludus Vocalis di Ravenna, i Concerti delle sette, i Vespri di San Vitale e le Liturgie domenicali di Ravenna Festival, l'Omaggio a De André presso l'Accademia militare di Modena con la voce recitante di David Riondino, le rassegne di musica lirica al Teatro Alighieri di Ravenna, il gemellaggio con il Coro di voci bianche Aurora di Mirandola, le collaborazioni con il gruppo gospel Bless the Lord. Il Coro ha partecipato al concerto conclusivo del festival Allegromosso 2012, insieme a Goran Bregović, al progetto "Dante entra in carcere" con sette concerti alla Casa Circondariale di Ravenna, e ha eseguito la Missa Luba per le Liturgie di Ravenna Festival. Ha

inoltre collaborato con il Teatro delle Albe. Si è esibito in varie edizioni della Trilogia d'autunno di Ravenna Festival: *Otello* (2013 e 2018), *Bohème* (2015), *Tosca* e *Pagliacci* (2017), *Carmen* (2019), sempre per la regia di Cristina Mazzavillani Muti. Ha preso parte allo spettacolo *Le Clôture de l'amour* di Pascal Rambert al Teatro Rasi, registrato per Rai 5, e ha partecipato all'Azione Corale diretta da Marco Martinelli per il 697° anniversario della morte di Dante. Nel 2018 ha eseguito a Ravenna, in prima nazionale, il *Te Deum* di Peter Reulein. Sin dalla sua fondazione, è diretto da Elisabetta Agostini.

I coristi: Arianna Agostini, Leo Barboni, Caterina De Lorenzo, Sofia Francia, Giulia Freddi, Bianca Giardi, Veronica Kravchuuk, Angelica Minardi, Bianca Morini, Francesco Peccenini, Emmanuel Ranieri, Maria Grazia Ravaoli, Maria Concetta Ricci, Anna Claire Righini, Anna Rigotti, Livia Rigotti, Ottavia Salerno, Alice Serra, Anna Stanghellini, Giorgio Tallevi, Camilla Tesselli, Anna Testi, Diana Villa.

Elisabetta Agostini *maestro del coro*

Dopo gli studi in pianoforte con Norberto Capelli e in Metodologia dell'educazione musicale e didattica della vocalità infantile con Gino Stefani all'Università di Bologna, si è dedicata all'approfondimento del canto, con Liliana Poli e Patrizia Vaccari, e della didattica musicale e corale.

Svolge intensa attività concertistica sia come cantante (Quartetto Myricae e Ensemble Bless Vocal Band), sia come direttrice di diverse formazioni corali. Ha diretto il coro della Scuola di musica Mikrokosmos, il coro di voci bianche dell'Istituto Musicale Pareggiato "Verdi" di Ravenna e codiretto il coro Libere Note della Scuola primaria "Mordani" di Ravenna. Dirige il Coro di Voci Bianche dell'Associazione Corale Ludus Vocalis fin dalla fondazione.

Ha più volte collaborato alla Trilogia d'autunno di Ravenna Festival. Come Maestro del coro di voci bianche ha preso parte a produzioni teatrali, tra cui *Brundibar* di Hans Krása, *Il piccolo spazzacamino* di Benjamin Britten, *Le streghe di Venezia* di Philip Glass, la *Missa Luba* per coro e percussioni, *Otello* e *Macbeth* di Giuseppe Verdi, *Ode all'uomo in mare* di Luciano Titi, *Il viaggio di Roberto* di Paolo Marzocchi, *Le Clôture de l'amour* di Pascal Rambert, *La bohème*, *Tosca*, *Pagliacci* e

Carmen. Ha preso parte al *Te Deum* di Berlioz diretto da Claudio Abbado e a concerti delle "Vie dell'amicizia" diretti da Riccardo Muti. Ha inoltre collaborato al concerto conclusivo dell'XI festival europeo Allegromosso. Da sette stagioni cura la parte corale del progetto "Dante entra in carcere", alla Casa Circondariale di Ravenna. Ha collaborato inoltre alla realizzazione di spettacoli con l'associazione Cantieri di Danza Contemporanea e con il Teatro delle Albe di Ravenna. Ha curato progetti di avvicinamento al dialetto romagnolo attraverso la musica, con la collaborazione del poeta Nevio Spadoni. Ha preso parte a ricerche sulla coralità giovanile in Italia, condotte da Graham Welch 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 la Scuola secondaria di primo grado "Guido Novello" e dirige il coro del Corso a indirizzo musicale.

Soci

Comune di Ravenna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Michele de Pascale

Consiglieri
Livia Zaccagnini
Ernesto Giuseppe Alfieri
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Alessandra Baroni
Angelo Lo Rizzo

Si ringrazia per il sostegno

Associazione Amici Teatro Alighieri

Presidente
Eraldo Scarano
Presidente onorario
Gian Giacomo Faverio

Segretario
Giuseppe Rosa

Teatro di Tradizione Dante Alighieri

Stagione d'Opera e Danza

2019-2020

Direttore artistico

Angelo Nicastro
Segreteria Federica Bozzo

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Tralza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Grazia Foschini*
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,
Fiorella Morelli, Giulia Ottaviani*,
Maria Giulia Saporetti
Ufficio gruppi Paola Notturmi
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Egidia Anna Scuderi*

Amministrazione e segreteria

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Valentina Battelli,
Cinzia Benedetti, Beatrice Moncada*,
Eleonora Pasini*, Chiara Schiumarini
Amministrazione e progetti europei Franco Belletti*
Segreteria di direzione Anna Guidazzi, Michela Vitali

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistente Francesco Orefice
Capo elettricista Marco Rabiti
Tecnici di palcoscenico Fabio Baruzzi*,
Jacopo Bernardi*, Christian Cantagalli,
Enrico Finocchiaro*, Matteo Gambi, Massimo Lai,
Marco Nosari, Enrico Ricchi, Andrea Scarabelli*,
Marco Stabellini

Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Ingresso Artisti Alin Mihai Enache, Luca Ruiba,
Samantha Sassi

* Collaboratori



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473

