



Fondazione
Ravenna Manifestazioni



PIACENZA  
Orchestra Giovanile  Luigi Cherubini
diretta da Riccardo Muti  RAVENNA

RICCARDO MUTI
ITALIAN OPERA ACADEMY

PAGLIACCI
e
CAVALLERIA RUSTICANA

Teatro Alighieri – Ravenna
29 e 31 luglio 2020



con il patrocinio di



Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo



Comune di Ravenna



*un progetto reso possibile grazie al prezioso sostegno di
This project was made possible through the precious support of*

main sponsor

**Fondazione
Raul Gardini.**



**Robert and June Shillman
The Shillman Foundation**





organigramma | organization chart

direttore generale | General Director

Domenico Muti

commissione esaminatrice | Examination Board

Nicola Paszkowski direttore d'orchestra

Angelo Nicastro co-direttore artistico Ravenna Festival

**Carla Delfrate segretario artistico Orchestra Giovanile Luigi Cherubini –
docente di Conservatorio**

Davide Cavalli pianista

segreteria generale | Executive Assistant

Gloria Martelli

RM Music

Eleonora Bonaccorso

coordinamento artisti | Coordination for Artists

Giuseppe Rosa

ufficio stampa | Press Office

Fabio Ricci

Editing e grafica | Editing and Design

Stefano Bondi

Sommario

Programma del 29 luglio 6

Programma del 31 luglio 10

Alla ricerca della verità.

Conversazione con Riccardo Muti..... 15

a cura di Susanna Venturi

Dalla letteratura alla musica: oltre il verismo 23

di Gregorio Moppi

Pagliacci

Il soggetto 37

Il libretto 41

Cavalleria rusticana

Il soggetto 90

Il libretto 93

Gli artisti 120



MERCOLEDÌ 29 LUGLIO, ORE 20.30

Teatro Alighieri - Ravenna

Riccardo Muti

dirige

Pagliacci

dramma in un prologo e due atti

parole e musica di Ruggero Leoncavallo

(prima rappresentazione: Teatro Dal Verme, Milano, 21 maggio 1892)

Alessia Pintossi	soprano	<i>Nedda, attrice da fiera, moglie di Canio</i>
Azer Zada	tenore	<i>Canio, capo della compagnia</i>
Serban Vasile	baritono	<i>Tonio, commediante, gobbo</i>
Igor Onishchenko	baritono	<i>Silvio campagnuolo</i>

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Esecuzione di brani dall'opera in forma di concerto

Concert performance of extracts from the opera

Prologo
(Tonio)

Aria Nedda
“Qual fiamma aveva nel guardo!”
(Nedda)

Duetto Nedda-Tonio
“Sei là? Credea che te ne fossi andato!”
(Nedda, Tonio)

Duetto Nedda-Silvio
“Nedda! Silvio”
(Silvio, Nedda, Tonio)

Aria Canio
“Recitar!...Vesti la giubba”
(Canio)

Intermezzo

MERCOLEDÌ 29 LUGLIO, ORE 20.30

Teatro Alighieri - Ravenna

Riccardo Muti

dirige

Cavalleria rusticana

melodramma in un atto

libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci

tratto da Giovanni Verga

musica di Pietro Mascagni

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

Francesca Di Sauro	<i>soprano</i>	<i>Santuzza, una giovane contadina</i>
Azer Zada, Matteo Falcier	<i>tenore</i>	<i>Turiddu, un giovane contadino</i>
Antonella Carpenito	<i>contralto</i>	<i>Lucia, madre di Turiddu</i>
Serban Vasile	<i>baritono</i>	<i>Alfio, un carrettiere</i>
Clarissa Leonardi	<i>mezzosoprano</i>	<i>Lola, moglie di Alfio</i>

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Esecuzione di brani dall'opera in forma di concerto

Concert performance of extracts from the opera

Preludio
(Turiddu*)

Romanza e Scena Santuzza “Voi lo sapete, o mamma”
(Santuzza, Mamma Lucia)

Scena e Duetto Santuzza-Turiddu
“Tu qui, Santuzza? Qui t’aspettavo”
(Turiddu**, Santuzza, Lola)

Intermezzo

Finale “Compar Turiddu, avete morso a buono”
(Turiddu*, Alfio, Mamma Lucia, Santuzza)

*Azer Zada

** Matteo Falcier

VENERDÌ 31 LUGLIO, ORE 20.30
Teatro Alighieri - Ravenna

Riccardo Muti

introduce i giovani musicisti selezionati per l'Italian Opera Academy
introduces the young musicians selected for the Italian Opera Academy

direttori d'orchestra *conductors*

Giovanni Conti, Samuele Galeano, Charlotte Politi, Tais Renzetti

maestri collaboratori *répétiteurs*

Giorgia Duranti, Giordana Rubria Fiori, Sergio Lapedota,
Valentina Rando, Irina Ryabikova

Pagliacci

dramma in un prologo e due atti

parole e musica di Ruggero Leoncavallo

(prima rappresentazione: Teatro Dal Verme, Milano, 21 maggio 1892)

Alessia Pintossi	<i>soprano</i>	Nedda, attrice da fiera, moglie di Canio
Azer Zada	<i>tenore</i>	Canio, capo della compagnia
Serban Vasile	<i>baritono</i>	Tonio, commediante, gobbo
Igor Onishchenko	<i>baritono</i>	Silvio campanuolo

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Esecuzione di brani dall'opera in forma di concerto
Concert performance of extracts from the opera

Prologo
(Tonio)

Aria Nedda
“Qual fiamma aveva nel guardo”
(Nedda)
direttore

Tais Renzetti

Duetto Nedda-Tonio
“Sei là? Credea che te ne fossi andato”
(Nedda, Tonio)

Duetto Nedda-Silvio
“Nedda! Silvio!”
(Nedda, Silvio)
direttore

Giovanni Conti

Aria Canio
“Recitar!...Vesti la giubba”
(Canio)

Intermezzo
direttore

Tais Renzetti

VENERDÌ 31 LUGLIO, ORE 20.30

Teatro Alighieri - Ravenna

Riccardo Muti

introduce i giovani musicisti selezionati per l'Italian Opera Academy
introduces the young musicians selected for the Italian Opera Academy

direttori d'orchestra *conductors*

Giovanni Conti, Samuele Galeano, Charlotte Politi, Tais Renzetti

maestri collaboratori *répétiteurs*

Giorgia Duranti, Giordana Rubria Fiori, Sergio Lapedota,
Valentina Rando, Irina Ryabikova

Cavalleria rusticana

melodramma in un atto

libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci

tratto da Giovanni Verga

musica di Pietro Mascagni

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

Francesca Di Sauro	<i>soprano</i>	<i>Santuzza, una giovane contadina</i>
Azer Zada, Matteo Falcier	<i>tenore</i>	<i>Turiddu, un giovane contadino</i>
Antonella Carpenito	<i>contralto</i>	<i>Lucia, madre di Turiddu</i>
Serban Vasile	<i>baritono</i>	<i>Alfio, un carrettiere</i>
Clarissa Leonardi	<i>mezzosoprano</i>	<i>Lola, moglie di Alfio</i>

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Esecuzione di brani dall'opera in forma di concerto

Concert performance of extracts from the opera

Preludio
(Turiddu*)

direttore

Samuele Galeano

Romanza e Scena Santuzza “Voi lo sapete o mamma”
(Santuzza, Mamma Lucia)

direttore

Charlotte Politi

Scena e Duetto Santuzza-Turiddu
“Tu qui Santuzza? Qui t’aspettavo”
(Turiddu**, Santuzza, Lola)

direttore

Samuele Galeano

Intermezzo

Finale “Compar Turiddu, avete morso a buono”
(Turiddu*, Alfio, Mamma Lucia, Santuzza)

direttore

Charlotte Politi

*Azer Zada

** Matteo Falcier



Alla ricerca della verità.

Conversazione con Riccardo Muti

a cura di Susanna Venturi

Entrare nel vivo del repertorio operistico è da sempre uno dei tratti distintivi di Riccardo Muti, che non si è mai tirato indietro di fronte alle opere più “popolari”, e al tempo stesso mai si è sottratto al rischio di andare contro corrente, indagando la partitura al di là delle convenzioni interpretative per inseguire il volere dell’autore. Di quel repertorio fanno certo parte anche *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*: che posto rivestono questi titoli nel suo straordinario percorso artistico?

Si tratta di opere che sono tra i vertici del repertorio italiano e in particolare del cosiddetto periodo “verista”, ed è naturale che siano ancora oggi tra le più rappresentate al mondo.

Io poi sono molto legato a queste partiture fin dal lontano 1970, quando le diressi a Firenze, al Teatro Comunale. Allora, il direttore artistico era Roman Vlad e insieme decidemmo di metterle in cartellone perché mancavano da quel teatro da moltissimo tempo. Certo non potevamo prevedere che la nostra scelta avrebbe scatenato un putiferio, apparendo quasi sacrilega: vi era tutto un mondo intellettuale che le considerava oramai opere da buttare... Insomma, ci ritrovammo, insieme all’Orchestra del Maggio, a dover affrontare un’ostilità che era frutto di un particolare clima ideologico-politico,

ma soprattutto di sterili pregiudizi – ora per fortuna superati – che con la musica proprio non c’entravano nulla. Comunque, tenemmo duro e il debutto fu un grandissimo successo – la regia era di Mauro Bolognini a firmare le scene era Luciano Damiani, mentre tra i protagonisti spiccava una voce come quella di Richard Tucker, nel ruolo di Canio in *Pagliacci*, tenore di straordinaria esperienza, che oltre ad aver inciso dischi diretto da Toscanini era di casa al Metropolitan. In sala era palpabile un senso di commozione per il ritorno di queste due opere, lo stesso che anni dopo avvertii alla Scala, fin dalle prove della *Traviata*, che avrei riportato nel teatro milanese dopo un’assenza di oltre un quarto di secolo.

Proprio quell’edizione fiorentina dei *Pagliacci* è stata recentemente oggetto di una incisione storica, ma poi, pochi anni più tardi, ha avuto occasione di registrare in disco entrambe le opere, di nuovo in una edizione importante, sul podio della Philharmonia Orchestra.

Era la fine degli anni Settanta, e quella fu veramente un’edizione fortunata: un giovane José Carreras era protagonista in entrambi i titoli, mentre il ruolo di Nedda spettava a Renata Scottò, quello di Santuzza a Monserrat Caballé e come Mamma Lucia potei contare niente meno che su Astrid Varnay, legendario soprano wagneriano, che però si ricorda anche per una straordinaria interpretazione di Lady Macbeth. A proposito di questa incisione, mi piace ricordare un

aneddoto che dice molto della cura e delle conoscenze indispensabili per rendere giustizia a queste partiture. Arrivati al finale di *Cavalleria rusticana*, rimaneva da registrare il grido che appunto chiude l'opera, "Hanno ammazzato compare Turiddu!", che, come da prassi, viene affidato a una voce femminile del coro. Dopo aver passato in rassegna alcune coriste, mi resi conto che nessuna poteva farlo: sia per la pronuncia marcatamente inglese, sia per il temperamento della voce stessa, assolutamente lontano da quello delle intonazioni del sud che conosco bene per esperienza, per essere cresciuto in quei luoghi... Si tratta di un grido che non si può risolvere semplicemente alzando la voce, dentro deve scorrere una sorta di flusso antico, il riverbero di un lamento funebre, l'eco delle prefiche... Insomma, per la prima e unica volta in vita mia, ho accettato di lasciare "libera" una pista di incisione – per me va sempre registrato tutto insieme, voci e orchestra, per una questione di "morale artistica" – per poter inserire in un secondo momento quel grido sopra al rullo di timpani e al mormorio del coro. Mi serviva una voce "latina", così a quel punto, con la troupe inglese ci siamo trasferiti negli studi Rai di Napoli, e ho chiesto a una grande attrice di prestarci la sua voce, Isa Danieli (anche se non compare nel cast del disco), che tanto ha lavorato anche con Eduardo De Filippo. Ricordo ancora l'impressione che suscitò nei tecnici inglesi, quando di là dal vetro dello studio di registrazione lanciò il suo grido, con una tale potenza e un'espressività a loro del tutto sconosciute: il suo era un grido che arrivava dal

ventre della storia, che conteneva in sé tutto il dolore e il pianto di secoli. Perché se parliamo di “verismo”, non si tratta solo di rappresentare una storia che abbia grande aderenza con la realtà, ma è necessario affondare le mani nel tessuto culturale in cui queste opere sono nate e a cui si riferiscono: non dimentichiamo che Leoncavallo era napoletano, mentre Mascagni concepisce *Cavalleria* quando si trova a Cerignola a contatto con gli umori di quelle genti che poi ha riportato in musica.

Oltre all’ambientazione che le vuole nel cuore del sud dell’Italia, *Pagliacci* in Calabria e *Cavalleria* in Sicilia, anche le vicende rappresentate mostrano indubitabili somiglianze, per come sono entrambe intrise di amore, gelosia e sangue. Ma quali sono invece i tratti che rendono ognuna di esse un *unicum*?

Si tratta di mondi completamente diversi sia dal punto di vista del libretto che da quello musicale. *Cavalleria* è una sorta di miracolo espressivo, un fiotto di acqua sorgiva che scorre dalla prima all’ultima nota, una freccia che vola nel cielo e in breve si consuma, bruciando. *Pagliacci* invece, pur conservando tratti di esplosiva potenza naturale, è più complessa: l’orchestrazione è più raffinata e c’è un senso della struttura armonica che proviene chiaramente dalla grande scuola di composizione napoletana – del resto è in quel mondo che si forma Leoncavallo, il quale, anche allievo di Carducci, scrive egli stesso il proprio libretto. Un autore che, al tempo stesso, dimostra anche di aver assimilato “italianizzandola”

la lezione compositiva e filosofica wagneriana. Come dimostra per esempio la figura metafisica, astratta, del Prologo che, affidata al baritono, si affaccia in scena presentando il dramma e soffermandosi sulle affinità tra la finzione del teatro e la realtà della vita, per poi chiudere alla fine, con voce impersonale, sulla frase “la commedia è finita!”. Ecco, a proposito di malintesa tradizione, se in apertura è invalsa la brutta abitudine di farcire quella parte di acuti non previsti dall’autore, addirittura la prassi esecutiva più corriva lascia la frase finale al tenore, Canio, secondo una consuetudine forse avviata dal grande Caruso, ma totalmente priva di ragione drammatica: soltanto così l’urlo straziato dell’orchestra che segue conserva tutto il suo potere tragico e dirompente.

Dunque, come si devono affrontare queste opere, come si può rendere loro giustizia?

Intanto, per capirle a fondo, per cogliere l’essenza della loro drammaticità e violenza si deve conoscere l’humus culturale in cui affondano le radici, il tessuto culturale del sud dell’Italia: se non si ha coscienza di questo si rischia di cercare di mettere in luce la loro potenza espressiva esagerandole, brutalizzandole, in una parola volgarizzandole, in nome di un’idea del tutto sbagliata e decisamente grossolana di “italianità”. Per esempio, il senso dell’onore e della gelosia che le pervade entrambe, non va giudicato e preso inutilmente a pretesto per attualizzare improbabili letture registiche: piuttosto

va messo in evidenza e contestualizzato conoscendo il mondo che lo esprime. In questo senso, ricordo con grande soddisfazione le regie di Liliana Cavani, di entrambi i titoli, che ho diretto nel '96 e nel '98 proprio qui a Ravenna Festival, sul podio di un'ottima Orchestra del Teatro Comunale di Bologna.

In generale, comunque, bisognerebbe sgombrare il campo, come ho già detto e come mi propongo di fare con gli allievi di questa Accademia, da cattive abitudini interpretative. A questo proposito, penso alle edizioni che ho diretto sul podio della Philharmonia di Londra, ma anche alla *Cavalleria* che recentemente ho realizzato, in forma di concerto, con la Chicago Symphony Orchestra: in entrambi i casi mi son trovato a lavorare non solo con grandi orchestre, ma soprattutto con complessi che non avevano maturato nessuno dei vizi e delle brutte abitudini tipiche delle esecuzioni di routine. E questa è una condizione ideale.

Per un interprete, cosa rappresenta il repertorio verista nella storia dell'opera italiana e come Mascagni e Leoncavallo possono dirsi eredi di Verdi?

Oltre alla perizia armonica di cui ho parlato soprattutto a proposito di Leoncavallo, dobbiamo pensare alla vena melodica. Non è un caso che Verdi, proprio parlando di Mascagni abbia avuto parole di apprezzamento per il suo amore per la melodia, caratteristica che riteneva un pregio. In fondo, le opere del periodo verista affascinano soprattutto perché nell'empito dei sensi più sfrenati la

melodia riesce a essere sempre immediata e accattivante. E certo, come diceva il mio maestro Antonino Votto, scrivere una bella melodia non è facile: infatti, non bisogna pensare che queste straordinarie linee siano il frutto di un gesto spontaneo e improvvisato, perché come ogni motivo memorabile sono il risultato di un lungo lavoro di ricerca – e pensare che proprio questa capacità per esempio anche in autori come Puccini e Čajkovskij negli anni Cinquanta era quasi considerata un difetto. Per fortuna non è più così. Del resto, il valore dei compositori italiani nel passaggio tra Otto e Novecento era ben chiaro a un musicista come Gustav Mahler, che da direttore li amava ed eseguiva regolarmente: tra l'altro diresse sia *Cavalleria* che *Pagliacci*, e anzi a proposito della messa in scena di quest'ultima intrattenne un'interessante corrispondenza con Leoncavallo.

E ai giovani allievi direttori e maestri collaboratori dell'Accademia cosa insegneranno queste opere?

Sono opere difficili, perché come ho detto prestano il fianco a esecuzioni enfatiche e volgari. Così nel tentativo che in questi anni sto portando avanti, di donare ai giovani quel che ho a mia volta ricevuto in dono dai miei maestri, vorrei che loro entrassero appieno nel tessuto sinfonico e drammatico di queste partiture, ne cogliessero il valore e le rispettassero in tutta la loro bellezza. Sia chiaro, non possiedo alcuna verità, ma continuo a cercarla. E credo che questo per i giovani sia un perfetto banco di prova e di esperienza.



Dalla letteratura alla musica: oltre il verismo

di Gregorio Moppi

Si dice “verismo”, però non è affare facile misurarne il perimetro nell’opera lirica – perlomeno avendo come metro la letteratura, da dove il termine ha preso origine. Intanto, perché trascorre quasi un ventennio fra l’esordio del fenomeno nella narrativa (la novella *Nedda* di Verga, edita nel 1874) e l’avvio di quello musicale, a seguito del quale l’attualità irrompe sulla scena melodrammatica (*Cavalleria rusticana* di Mascagni debutta nel 1890). Poi perché, nell’opera, non tutto quello su cui si usa fissare l’etichetta verista aderisce effettivamente alla poetica e ai temi del verismo letterario. Questo, infatti, si fonda sulla descrizione di un’umanità vinta, sottoproletaria e plebea, del Meridione, che lo scrittore osserva con distacco, nella certezza positivista di poterne fornire una rappresentazione impersonale, obiettiva. In musica, invece, sono considerate veriste non solo la *tranche de vie* e le storie di poveracci implicati in situazioni da cronaca nera, ma pure vicende borghesi e aristocratiche, tanto contemporanee quanto ambientate nel passato, e non soltanto italiane. Perché ciò che più degli argomenti caratterizza il melodramma di quest’epoca (genere di spettacolo che sta allargando la base del proprio pubblico, cui offre verosimiglianza ed emozioni forti) è la sostanza del tessuto teatrale e musicale con

cui viene confezionato: trame semplici, condensate, fisicità dell'azione, larga gestualità orchestrale entro un continuo scambio dialogico, paritario, tra buca e palcoscenico, vocalità parossistica orientata all'acuto, disposta al parlato, al grido, e comunque votata principalmente a un canto di conversazione che, nella metrica e nel fraseggio irregolari, riflette il colloquiare fitto del teatro di prosa. Così, viene sbrigativamente rubricata come verista la generazione degli italiani che scrive in questo modo, venuta al mondo attorno agli anni Sessanta dell'Ottocento (Leoncavallo, Puccini, Mascagni, Cilea, Giordano: la cosiddetta "Giovane Scuola"), tra cui il pubblico, l'editoria e gli impresari attendevano di scovare il nuovo Verdi. E quindi, soltanto perché comprese nel ventennio a cavallo tra Otto e Novecento, nel novero dei titoli affini a *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* non vengono accolte soltanto opere di bassifondi e di coltello tipo *Tilda* di Cilea, *Mala vita* di Giordano, *A Santa Lucia* di Pierantonio Tasca, *A basso porto* di Nicola Spinelli, *Vendetta abruzzese* di Giulio Tanara, ma vi si fanno rientrare ancora *Andrea Chénier* di Giordano e *Adriana Lecouvreur* di Cilea, entrambe ambientate nella Francia del Settecento, e ovviamente *Tosca* di Puccini, tutti esempi pregevoli di quel verismo "in costume" nel quale, comunque, più che la ricostruzione di un ambiente socialmente determinato, conta la definizione di caratteri, affetti e sentimenti genericamente umani. Il melodramma, insomma, a fine Ottocento non era morto, a differenza di quanto credeva D'Annunzio allorché nel 1887 ne rilevava l'esaurimento "per legge naturale, avendo prodotto a bastanza",

scoraggiandone, come “inutile e illogico”, qualunque tentativo di vivificarlo.

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

rapidamente da Targioni-Tozzetti con la collaborazione di Guido Menasci e riversandovi parecchie battute del testo verghiano, partitura scritta con altrettanta sveltezza e inviata al concorso nel maggio dell'89. Dei settantatré atti unici sottoposti al giudizio della giuria, ai primi del 1890, dodici si contendono la vittoria, infine tre soli. E se nella terzina con *Labilia* di Spinelli e *Rudello* di Vincenzo Ferroni vi entra anche *Cavalleria*, il merito va a Giovanni Sgambati, insigne pianista allievo di Liszt, sostenitore dell'opera dinanzi al resto dei giurati, dapprima alquanto scettici. A convincerli proprio tutti che il primo premio deve andare a Mascagni è l'esecuzione al pianoforte che l'autore offre loro a Roma, dove poi *Cavalleria* debutta il 17 maggio di quell'anno al Teatro Costanzi (l'odierna Opera) con un cast di prim'ordine, Gemma Bellincioni e Roberto Stagno, coppia pure nella vita, e Leopoldo Mugnone sul podio, presente la regina Margherita. Da quella sera Mascagni non è più un signor nessuno. Delizia e condanna, perché arriveranno, sì, denaro, fama e riconoscimenti duraturi in ogni luogo del mondo da parte di pubblico, critica e colleghi (come Verdi, Čajkovskij, Mahler), però il suo nome resterà associato indissolubilmente a *Cavalleria*, e le tante opere da lui in seguito concepite, assecondando il proprio desiderio di continuo rinnovamento stilistico mosso dall'attenzione costante a quanto di nuovo agita l'arte europea, non sembreranno mai all'altezza di questo primo, fulminante capolavoro, dal quale scaturisce, anche nell'opera lirica, quella voga "verista" di cui Sonzogno diventa sponsor ed editore di riferimento.

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

Si definisca pure verista l'opera di Mascagni, ma la vicenda che porta in scena e il modo in cui viene sviluppata scavalcano il vero cronachistico per assumere valenza di archetipo universale. Cioè, il fatto di corna e di sangue qui mostrato non riguarda soltanto i personaggi che ne sono toccati o un luogo e un tempo definiti. La Sicilia rurale di fine Ottocento è un accessorio di colore. Al cuore della storia stanno piuttosto le pulsioni elementari dei personaggi, le stesse presenti nel melodramma romantico (fondato sul conflitto soprano-tenore contro baritono), solo che Mascagni, nutrito di spirito verghiano, vi inietta un eros impetuoso, carnale, improponibile e intollerabile fino a qualche tempo prima. Una sensualità dinamitarda, perché erompe alla stessa maniera dall'uomo e dalla donna, alla quale la società italiana ottocentesca imponeva pudicizia immacolata prima del matrimonio o, dopo, remissività coniugale, e comunque in nessun caso consentiva l'esercizio del desiderio. Invece, Santuzza e Lola sono governate da una medesima, ferina istintualità; e di fatto, in quanto mandante dell'omicidio, è Santuzza – al pari di una Lady Macbeth mediterranea – ad aver le mani lorde del sangue di Turiddu, non certo l'anodino Alfio, che lei, sedotta, scomunicata e abbandonata, muove come sua pedina per farne l'autore materiale del delitto d'onore.

A “scrivere musica che sappia di sperma e di caffè” mirava Mascagni, e in *Cavalleria* gli riesce benissimo. Anche se l’adesione al principio di verità appare sublimata, nella concisione del libretto, dalla memoria della tragedia greca, la cui sacrale ritualità si compie nel giorno di Pasqua, dinanzi alla chiesa (tempo e luogo dell’azione), attraverso il martirio fuori scena di quel povero Cristo di Turiddu che stride brutalmente con l’esultanza dei fedeli per la resurrezione del Signore, climax corale dell’opera. Mentre ad attutire il segno naturalistico della partitura è l’adozione delle forme chiuse melodrammatiche anziché del continuum musicale caratteristico di Wagner e ormai anche di Verdi; certo la scelta di non allontanarsi troppo dalla tradizione è giustificata dal fatto che *Cavalleria* fosse destinata a un concorso, perciò dovesse destreggiarsi in un gioco di equilibrismo fra l’ossequio alle abitudini consolidate nel genere operistico e l’attesa di novità. Questa viene onorata dalla scelta di una fonte letteraria moderna, di tematica plebea e meridionalista, dall’uso di motivi-guida che attestano quanto Mascagni abbia assimilato la tecnica wagneriana dei *Leitmotive*, seppure declinata alla maniera italiana, ossia semplificandone la funzione e trasformando i motivi in segnali che illuminano i nodi cruciali dell’intreccio, e dal protagonismo richiesto all’orchestra – altro lascito wagneriano – nei due momenti sinfonici della partitura, il Preludio e l’Intermezzo. Anche se il Preludio si interrompe, gran colpo di teatro, per lasciare udire la voce di Turiddu che fa la serenata a Lola: squarcio di autenticità ottenuto però con la cartapesta, giacché

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

La scrittura di *Cavalleria* talvolta può suonare sommaria, ma in teatro risulta comunque sempre efficace grazie alla capacità di Mascagni di andare subito al sodo delle cose; e sebbene le ugone da belcanto italiano siano forzate a gonfiare i muscoli per scalare, impetuose e potenti, il registro acuto, e a venirne giù travolgenti per ghermire i gravi e declamare frasi bronzee, l'effusione lirica scorre genuina per tutta l'opera. E a proposito del grido, sdoganato da *Cavalleria* nella lirica: la partitura ne prevede meno di quanti le cattive abitudini esecutive ne abbiano ratificati. Per esempio, "Hanno ammazzato compare Turiddu" è uno strillo autentico; invece, nella lite furibonda tra Turiddu e Santuzza, quando da ultimo lui le dice "dell'ira tua non mi curo" e lei, di rimando, gli

augura “la mala Pasqua”, si tratta di frasi che la partitura pretende intonate – anche se legittimate alla pratica dell’urlo proprio da Mascagni stesso, che dal podio la concede agli interpreti Lina Bruna Rasa e Beniamino Gigli, nella registrazione discografica prodotta per il cinquantesimo di *Cavalleria*.

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

con Fiorello Giraud, Adelina Stehle e Victor Maurel (che era stato il primo Jago nell'*Otello* di Verdi e prossimo a essere il primo Falstaff). Solo che Leoncavallo non si appiglia a un soggetto letterario preesistente, ma ne plasma uno originale, pur conforme a *Cavalleria* negli ingredienti. E dunque, atto unico (suddiviso in due parti alla prova generale perché ritenuto troppo lungo), osservanza delle tre unità aristoteliche di azione, tempo e luogo, ambientazione contemporanea in un villaggio del Sud, personaggi miserabili dominati dai propri istinti primari, numeri corali di colore, un Intermezzo orchestrale a metà, e un discorso sinfonico ininterrotto in cui si impastano le melodie dominanti del dramma. Ma qui, assai più che nel modello mascagnano, martella la pulsione erotica e ribolle il sangue di tutti. Anche tramite un linguaggio che, da altezze talvolta troppo auliche (“augei”, “drudo”) tende a farsi greve (“mi fai schifo e ribrezzo”, “per la Madonna!”, “meretrice abbietta”). Nedda – nome programmatico che rimanda all’omonima novella di Verga – è l’oggetto erotico verso cui si rivolgono i maschi dell’opera, eccetto il mansueto Pepe. Esprime il suo desiderio di libertà in una ballatella trapuntata di richiami onomatopeici in orchestra e in un canto aeriforme che talvolta ancheggia come una vedette di café chantant; e questa voglia di svincolarsi dalla brutale soggezione al marito Canio – che ne è proprietario e despota, ciò che lui reputa una forma d’amore – si traduce in trasporto passionale per Silvio, campagnolo di buone maniere e sentimenti sinceri, al quale, tuttavia, non chiede emancipazione (né d’altronde

potrebbe pretenderla data l'epoca e il contesto sociale), ma di poterglisi abbandonare intera, come dice, affinché lui imperi su di lei. Un modo nuovo per ricreare, in una dimensione più accogliente, la stessa condizione di subalternità patita con Canio. Su Nedda si proietta pure la libidine di Tonio, gobbo che, ferocemente deriso dalla donna, si vendica svelandone al marito la tresca. Quello ritratto da Leoncavallo appare come un microcosmo tragico e meschino, popolato di figure sfaccettate, né assolutamente buone, né assolutamente malvagie, eredi della complessità psicologica di tanti caratteri verdiani. Tutti personaggi moralmente mostruosi, perfino Nedda, e comunque tutti incolpevoli come lo sono gli animali nel loro comportamento indotto da istinto e natura. Tonio, per dire, dapprima si avvicina a Nedda timoroso, gentile: l'orchestra – che non mente, in quanto voce dell'autore onnisciente – lo descrive trepidante di timidezza. Non è una canaglia, il corpo deforme nasconde un cuore. Ma, sopraffatto dal sarcasmo della donna, torna a rinserrarsi nella corazza d'odio che si è fabbricato a causa del suo aspetto fisico. L'inumanità che poi manifesta tentando di farle violenza e denunciandone il tradimento a Canio non gli è intrinseca, l'ha acquisita vedendosi riflesso negli occhi degli altri, disprezzato e vilipeso. A Canio, pure, non si può imputare il duplice omicidio se non giuridicamente. La sua etica lo considera invece un lavacro necessario, vista l'onta subita. Anche in questo caso, il compositore onnisciente svela ciò che di quest'uomo ruvido, geloso e irragionevole a prima vista non emerge: un cuore rigato

di pianto, avvelenato dall'ingratitude che gli dimostra Nedda, raccolta orfanella dalla strada, cresciuta, venerata. L'empatia di Leoncavallo verso i suoi personaggi suona palpabile. È un naturalista che si forza di studiare l'indole umana senza giudicarla, benché partecipi emotivamente a quel che vede. Entra ed esce di continuo da una narrazione che è, da un lato, rimaneggiamento artistico di un evento di cronaca, dall'altro astrazione intellettualistica. Una reinvenzione del vero da parte di un musicista, colto letterato, cosmopolita, formatosi al Conservatorio di Napoli, ma dalle antenne ben dritte sulla cultura europea.

Leoncavallo ha voluto lasciar credere che il soggetto di *Pagliacci* gli sia stato suggerito da un fatto di sangue avvenuto nel paese di Montalto Uffugo, in Calabria, dove nell'infanzia aveva trascorso qualche tempo perché il padre Vincenzo vi era pretore e si era occupato di un caso simile. Ossia, a suo dire, del duplice omicidio commesso dal capocomico di una compagnia di guitti (a cui il compositore testimoniava di essere stato presente), che al termine dello spettacolo aveva sgozzato la moglie attrice senza che nessuno degli astanti si accorgesse di nulla e poi, ripulito il coltellaccio e cambiatosi d'abito, l'uomo infatuato di lei. Vincenzo Leoncavallo avrebbe comminato all'omicida venti anni di reclusione non per l'uxoricidio, giustificato dall'impulsiva gelosia, ma per la premeditazione con cui aveva compiuto il secondo assassinio. In realtà, il compositore mentiva. L'Archivio di Stato di Cosenza conserva le carte di quel processo dalle quali emerge una storia differente avvenuta nella

notte tra il 4 e il 5 marzo 1865: i fratelli Luigi e Giovanni D'Alessandro uccisero a teatro un tal Gaetano Scavello, reo di aver percosso un loro domestico, e furono condannati ai lavori forzati. E la fonte prima del soggetto di *Pagliacci* non è la cronaca nera, ma la tragicommedia francese *La femme de tabarin* di Catulle Mendès allestita a Parigi nel 1887, nel cui finale un capocomico uccide la moglie adultera di fronte agli spettatori.

D'altronde, quest'opera fluttua di continuo sull'equivocità del rapporto verità-finzione, che specialmente patisce Canio. La vita reale e la sua metamorfosi teatrale sconfinano l'una nell'altra, rispecchiandovisi in una relazione pre-pirandelliana che, di fatto, nega l'assunto dell'opera, cioè che "il teatro e la vita non son la stessa cosa". Difatti la commedia di maschere della seconda parte, sonorizzata da una straniante colonna sonora finto-settecentesca che si pone come un virgolettato all'interno della vita autentica, riflette spietatamente la commedia umana della prima. In tutto e per tutto: Colombina-Nedda, compagna di Canio-Pagliaccio, ha una liaison segreta (nella farsa con Arlecchino, interpretato da Peppe) e un secondo corteggiatore di cui non si cura e che maltratta (a Taddeo il gobbo, nei panni di Tonio lo scemo, capita di subire sulla scena quanto vissuto poco prima, davvero); e la frase che lei aveva pronunciato a Silvio prima di separarsi, "A stanotte e per sempre tua sarò!", la ripete identica ad Arlecchino. Alquanto singolare, perciò, che in un organismo drammaturgico così artefatto il Prologo a sipario chiuso, affidato a Tonio in veste di Taddeo, assunto a manifesto del verismo in musica, punti

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



Pagliacci

Il soggetto

Prologo

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

Atto primo

La vicenda, infatti, si ispira a un reale fatto di cronaca, e si svolge in un villaggio calabrese, Montalto, intorno al 1865, nel giorno della festa dell'Assunta, a metà agosto. Nel caldo del pomeriggio, alle porte del paese arriva una compagnia di attori girovaghi: Canio, il capocomico, cerca di imbonire contadini e ragazzi annunciando lo spettacolo serale. Quando sua moglie, Nedda, viene aiutata da Tonio, il gobbo factotum della compagnia, a scendere dal carretto, ecco che subito si svela l'indole violenta di Canio che, mentre Tonio giura vendetta, spavaldo e torvo dichiara agli astanti la propria gelosia:

il teatro e la vita, dice, non sono la stessa cosa e se Nedda, fuori della scena, lo tradisse veramente certo egli non sopporterebbe l'umiliazione, e la commedia finirebbe in tragedia.

È l'ora del vespro e mentre gli zampognari richiamano monelli e contadini verso la chiesa, Canio, insieme a Peppe e a un gruppo di amici, se ne va all'osteria. Nedda, rimasta sola, ripensa alle parole del marito e al lampo violento che gli ha attraversato lo sguardo geloso: è inquieta, e malinconica si sofferma a cantare la canzone che sua madre le cantava da bambina. Ma quando fa per rientrare si accorge che Tonio la stava ascoltando: nonostante lo scherno di lei, il gobbo le dichiara il proprio amore, tentando persino di abbracciarla e baciarla e, quando Nedda per difendersi arriva a colpirlo con la frusta, si allontana risentito minacciando di fargliela pagare.

È a questo punto che arriva Silvio, l'amante di Nedda: egli vorrebbe convincerla ad abbandonare il marito e la vita vagabonda fuggendo con lui già l'indomani, quando la compagnia leverà le tende. Lei lo invita a pazientare ma, pur temendo la reazione del marito, è innamorata di lui e infine cede alle sue ardenti insistenze. Tonio, non visto, ascolta la conversazione dei due amanti e, per vendicarsi, corre ad avvisare Canio. Il capocomico si precipita al teatrino in tempo per sentire la promessa di Nedda, "A stanotte. E per sempre tua sarò!", ma non riesce a scoprire l'identità del rivale che, pur inseguito, riesce a dileguarsi nella campagna. Pazzo di gelosia, cerca di costringere Nedda a rivelargli il nome dell'uomo minacciandola con

un pugnale, ma sopraggiunge Peppe che lo disarmo, lo invita a calmarsi e a prepararsi per lo spettacolo: la gente sta uscendo dalla chiesa e sta muovendo verso il teatrino, meglio rimandare a più tardi ogni spiegazione. Anche Tonio lo esorta a placarsi, tanto non sarà difficile, gli dice, scoprire l'amante di Nedda. Così Canio cede alla legge del teatro, la rappresentazione deve avere inizio, e il suo furore si spegne dietro la rassegnata disperazione della maschera di Pagliaccio.

Atto secondo

Il pubblico affolla il baraccone: Tonio invita tutti a prender posto mentre Peppe sistema le sedie e Nedda riscuote i biglietti. Tra gli spettatori c'è anche Silvio e Nedda, non vista, gli raccomanda prudenza. Nella commedia che va ad iniziare Colombina (Nedda) è la moglie di Pagliaccio (Canio) e lo tradisce con Arlecchino (Peppe), con il quale progetta la fuga, mentre Taddeo "lo scemo" (Tonio) è innamorato, non corrisposto, di Colombina.

Insomma, nella finzione teatrale sembra ripetersi la drammatica situazione che gli attori stanno vivendo nella vita reale. Colombina ascolta in estasi la serenata di Arlecchino, ma poi, prima di accoglierlo in casa, si trova a fronteggiare e respingere le avances di Taddeo. La cena dei due amanti è interrotta dall'arrivo di Pagliaccio che ascolta Colombina congedarsi da Arlecchino con le stesse parole che, nel pomeriggio, Nedda ha pronunciato all'indirizzo del misterioso amante. La coincidenza scatena la furia dell'uomo che riprende a inveire

contro la moglie infedele, scagliando contro di lei le domande previste dal copione, e identificandosi sempre più violentemente nel ruolo del personaggio tradito. La donna cerca inutilmente di ricondurre il marito nell'ambito della commedia, Peppe intanto vorrebbe intervenire, ma è trattenuto a forza dal vendicativo Tonio. Il pubblico segue con grande partecipazione la rappresentazione, ma avverte che la finzione sta lasciando il posto a un vero e proprio dramma (“Fanno davvero?” “Seria è la cosa, e scura”) soltanto quando Canio, senza più freni, cerca di costringere la donna a confessare il nome dell'amante. “Il nome! il nome!”, “No!”: Canio sguaina il suo pugnale e fuori di sé accoltella Nedda che, colpita a morte, invoca il nome di Silvio. Questi si precipita sulla scena e Canio uccide anche lui, per poi “come istupidito” lasciar cadere il coltello, mentre Tonio, ripreso idealmente il ruolo del Prologo, cinicamente, annuncia che “la commedia è finita!”.

Il libretto

Pagliacci

Personaggi

Nedda (nella commedia “Colombina”),
attrice da fiera, moglie di Canio **soprano**

Canio (nella commedia “Pagliaccio”),
capo della compagnia **tenore**

Tonio (nella commedia “Taddeo lo scemo”),
commediante, gobbo **baritono**

Peppe (nella commedia “Arlecchino”),
commediante **tenore**

Silvio *campagnuolo* **baritono**

Contadini, contadine e paesani

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

Prologo

Tonio

(in costume da Taddeo come nella commedia, esce dal sipario)

Si può?...

(salutando)

Signore! Signori!... Scusatemi

se da sol mi presento... – Io sono il Prologo.

Poiché in scena ancor le antiche maschere mette l'autore, in parte ei vuol riprendere le vecchie usanze, e a voi di nuovo inviami.

Ma non per dirvi come pria: “Le lacrime che noi versiam son false! Degli spasimi e dei nostri martir non allarmatevi!”

No. L'autore ha cercato invece pingervi uno squarcio di vita. Egli ha per massima sol che l'artista è un uom e che per gli uomini scrivere ei deve. – Ed al vero ispiravasi.

Un nido di memorie in fondo a l'anima cantava un giorno, ed ei con vere lacrime scrisse, e i singhiozzi il tempo gli battevano! Dunque, vedrete amar sì come s'amano gli esseri umani; vedrete de l'odio i tristi frutti. Del dolor gli spasimi, urli di rabbia udrete, e risa ciniche! E voi, piuttosto che le nostre povere

**gabbane d'istrioni, le nostr'anime
considerate, poiché siam uomini
di carne ed ossa, e che di quest'orfano
mondo al pari di voi spiriamo l'aere!**

**Il concetto vi dissi – Or ascoltate
com'egli è svolto.**

(gridando verso la scena)

Andiam. Incominciate!

(rientra e si alza il sipario)

Atto Primo

La scena rappresenta un bivio di strada in campagna, all'entrata di un villaggio. A sinistra una strada che si perde tra le quinte, fa gomito nel centro della scena e continua in un viale circondato da alberi che va verso la destra in prospettiva.

In fondo al viale si scorgeranno, fra gli alberi, due o tre casette. Al punto ove la strada fa gomito, sul terreno scosceso, un grosso albero, dietro di esso una scorciatoia, sentiero praticabile che parte dal viale verso le piante delle quinte a sinistra.

Quasi dinnanzi all'albero, sulla via, è piantata una rozza pertica, in cima alla quale sventola una bandiera, come si usa per le feste popolari; e più in giù, in fondo al viale, si vedono due o tre file di lampioncini di carta colorata sospesi attraverso la via da un albero all'altro. La destra della scena è quasi tutta occupata obliquamente da un teatro di fiera.

Il sipario è calato. E su di uno dei lati della prospettiva è appiccicato un gran cartello sul quale è scritto rozzamente, imitando la stampa: Quest'oggi gran rappresentazione. Poi a lettere cubitali: Pagliaccio, indi delle linee illeggibili. Il sipario è rozzamente attaccato a due alberi, che si trovano disposti obliquamente sul davanti. L'ingresso alle scene è, dal lato destro in faccia allo spettatore, nascosto da una rozza tela. Indi un muretto che, partendo di dietro al teatro si perde dietro la prima quinta a destra ed indica che il sentiero scoscende ancora, poiché si vedono al disopra di esso le cime degli alberi di una fitta boscaglia.

Scena prima

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

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

I contadini

(arrivano poco a poco)

Son qua!

Ritornano!

Pagliaccio è là.

Tutti lo seguono
grandi e ragazzi,
ai motti, ai lazzi
applauda ognun.

Ed egli serio
saluta e passa
e torna a battere
sulla gran cassa.

Già fra le strida i monelli
in aria gittano
i lor cappelli,
fra strida e sibili,
diggià.

I ragazzi

(di dentro)

Ehi, sferza l'asino,
bravo Arlecchino!

Canio

(di dentro)

Itene al diavolo!

Peppe

(di dentro)

To' biricchino!

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

Ragazzi e contadini

Indietro, arrivano.

Ecco il carretto...

Che diavolerio!

Dio benedetto!

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

Tutti

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

Canio

Grazie...

Tutti

Bravo!

Canio

Vorrei...

Tutti

E lo spettacolo?

Canio

(picchiando forte e ripetutamente sulla gran cassa per dominare le voci)

Signori miei!

Tutti

(accostandosi e turandosi le orecchie)

Uh! Ci assorda!... finiscila!

Canio

(affettando cortesia e togliendosi il berretto con un gesto comico)

Mi accordan di parlar?

Tutti

(ridendo)

Ah! con lui si dee cedere,
tacere ed ascoltar.

Canio

Un grande spettacolo
a ventitré ore
prepara il vostr'umile
e buon servitore.

(riverenza comica)

Vedrete le smanie
del bravo Pagliaccio;
e com'ei si vendica
e tende un bel laccio.

Vedrete Tonio
tremar la carcassa,
e quale matassa
d'intrighi ordirà.

Venite, onorateci
signori e signore.

A ventitré ore!

A ventitré ore!

Tutti

Verremo, e tu serbaci

il tuo buon umore.

A ventitré ore!

A ventitré ore!

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

Canio

Via di là!

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

Le donne

(ridendo a Tonio)

Prendi questo, bel galante!

I ragazzi

(fischiando)

Con salute!

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

Tonio

(a parte)

La pagherai!... brigante!

(scompare sotto la tenda a destra del teatro. Quattro o cinque contadini si avvicinano a Canio)

Un contadino

(a Canio)

Dì, con noi vuoi bere
un buon bicchiere sulla crocevia?
Dì, vuoi tu?

Canio

Con piacere.

Peppe

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

Aspettatemi...

Anch'io ci sto!

(entra dall'altro lato del teatro per cambiar costume)

Canio

(gridando verso il fondo)

Dì, Tonio, vieni via?

Tonio

(di dentro)

Io netto il somarello. Precedetemi.

Un contadino

(scherzando)

Bada, Pagliaccio, ei solo vuol restare
per far la corte a Nedda.

Canio

(sorridente ma con cipiglio)

Eh! Eh! vi pare?

(tra il serio e l'ironico)

Un tal gioco credetemi, è meglio non giocarlo
con me, miei cari; e a Tonio...

e un poco a tutti or parlo.

Il teatro e la vita non son la stessa cosa;

no... non son la stessa cosa!

(indicando il teatro)

E se lassù Pagliaccio sorprende la sua sposa
col bel galante in camera, fa un comico sermone,

poi si calma od arrendesi ai colpi di bastone!...

Ed il pubblico applaude, ridendo allegramente.

Ma se Nedda sul serio sorprendessi... altramente
finirebbe la storia, com'è ver che vi parlo...

Un tal gioco credetemi, è meglio non giocarlo.

Nedda

(a parte)

Confusa io son!...

Alcuni contadini

(a Canio)

Sul serio pigli dunque la cosa?

Canio

(un po' commosso)

Io?... Vi pare!... Scusatemi...

Adoro la mia sposa!

(Canio va a baciare Nedda in fronte. Un suono di cornamusa si fa sentire all'interno, tutti si precipitano verso la sinistra, guardando tra le quinte.)

I ragazzi

(gridando)

I zampognari!... I zampognari!...

I vecchi

Verso la chiesa vanno i compari.

(le campane suonano a vespero da lontano)

Gli uomini

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

I vecchi

Le campane...

Le donne

Andiam. La campana
ci appella al Signore.

Tutti

Andiamo!

Canio

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

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

Tutti

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

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

Scena seconda

Nedda sola, poi Tonio

Nedda

(pensierosa)

Qual fiamma avea nel guardo!

Gli occhi abbassai per tema ch'ei leggesse
il mio pensier segreto.

Oh! s'ei mi sorprendesse...

brutale come egli è... Ma basti, orvia.

Son questi sogni paurosi e fole!

O che bel sole

di mezz'agosto! Io son piena di vita,

e, tutta illanguidita

per arcano desìo, non so che bramo!

(guardando il cielo)

Oh! che volo d'augelli, e quante strida!

Che chiedono? Dove van? chissà... La mamma

mia, che la buona ventura annunciava,

comprendeva il lor canto e a me bambina

così cantava:

Hui! stridono lassù, liberamente

lanciati a vol come frecce, gli augei.

Disfidano le nubi e il sol cocente,

e vanno, e vanno per le vie del ciel.

Lasciateli vagar per l'atmosfera

questi assetati d'azzurro e di splendor:

seguono anch'essi un sogno, una chimera,

e vanno, e vanno, fra le nubi d'or.

Che incalzi il vento e latrì la tempesta,
con l'ali aperte san tutto sfidar;
la pioggia i lampi, nulla mai li arresta,
e vanno, e vanno, sugli abissi e i mar.
Vanno laggiù verso un paese strano
che sognano forse e che cercano invan.
Ma i boemi del ciel seguono l'arcano
poter che li sospinge... e van... e van!

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

Nedda

(bruscamente, contrariata)

Sei là? Credea che te ne fossi andato!

Tonio

(con dolcezza)

È colpa del tuo canto. Affascinato
io mi beava!

Nedda

(ridendo con scherno)

Ah! Quanta poesia!...

Tonio

Non rider, Nedda...

Nedda

Va, va all'osteria!

Tonio

So ben che difforme, contorto, son io;
che desto soltanto lo scherno e l'orror.
Eppure ha il pensiero un sogno, un desio,
e un palpito il cor!

Allor che sdegnosa mi passi accanto,
non sai tu che pianto mi sprema il dolor!
Perché, mio malgrado, subito ho l'incanto,
m'ha vinto l'amor!

(appressandosi)

Oh! lasciami, lasciami
or dirti...

Nedda

(interrompendo e beffeggiandolo)

Che m'ami?

Hai tempo a ridirmelo
stasera, se brami!...

Tonio

Nedda!

Nedda

Stasera, facendo le smorfie
colà, sulla scena.

Tonio

Non rider, Nedda!

Non sai tu che pianto mi sprema il dolore!

Non rider, no! Non rider!

Subito ho l'incanto, m'ha vinto l'amor!

Nedda

Hai tempo...

Facendo le smorfie colà!

Per ora tal pena...

Tonio

(implorando, con dolore)

Nedda?... Nedda?...

Nedda

(ridendo)

...tal pena ti puoi risparmiar!

Tonio

(delirante con impeto)

No, è qui che voglio dirtelo,

e tu m'ascolterai,

che t'amo e ti desidero,

e che tu mia sarai!

Nedda

(seria e insolente)

Eh! dite, mastro Tonio!

La schiena oggi vi prude, o una tirata

d'orecchi è necessaria

al vostro ardor?

Tonio

Ti beffi?

Sciagurata!

Per la croce di Dio! Bada che puoi
pagarla cara!

Nedda

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

Tonio

(movendo verso di lei)

Non prima ch'io ti baci.

Nedda

(retrocedendo)

Bada!

Tonio

(s'avanza ancora aprendo le braccia per ghermirla)

Oh! tosto

sarai mia!

Nedda

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

Miserabile!...

Tonio

(dà un urlo e retrocede)

Ah! Per la Vergin pia di mezzagosto,

Nedda, lo giuro... me la pagherai!...

(esce, minacciando, dalla sinistra)

Nedda

(immobile guardandolo allontanarsi)

Aspide! Va'! Paura non mi fai,
io t'ho compreso. Hai l'animo
siccome il corpo tuo difforme... lurido!...

Scena terza

Silvio, Nedda e poi Tonio

Silvio

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

Nedda!

Nedda

(affrettandosi verso di lui)

Silvio, a quest'ora, che imprudenza...

Silvio

(saltando allegramente e venendo verso di lei)

Ah, bah! sapea ch'io non rischiavo nulla.
Canio e Peppe da lunge a la taverna
ho scorto!... Ma prudente
per la macchia a me nota qui ne venni.

Nedda

E ancora un poco in Tonio t'imbattevi.

Silvio

(ridendo)

Oh! Tonio il gobbo!

Nedda

Il gobbo è da temersi!

M'ama... Ora qui me' l disse... e nel bestiale
delirio suo, baci chiedendo, ardiva
correr su me...

Silvio

Per Dio!

Nedda

Ma con la frusta
del cane immondo la foga calmai.

Silvio

(appressandosi mestamente e con amore a Nedda)

E fra quest'ansie in eterno vivrai?

Nedda! Nedda!

(le prende la mano e la conduce sul davanti)

Decidi il mio destin,

Nedda, Nedda rimani!

Tu il sai, la festa ha fin
e parte ognun domani.

E quando tu di qui sarai partita,
che addiverrà di me... della mia vita?

Nedda

(commossa)

Silvio!

Silvio

Nedda, rispondimi:

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

Nedda

(con immensa passione)

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

Silvio

No, più non m'ami!

Tonio

(scorgendoli, a parte)

Ah! t'ho colta, sguadrina!
(*fugge dal sentiero minacciando*)

Silvio

Più non m'ami!

Nedda

Si, t'amo! t'amo!...

Silvio

E parti domattina?

(*amorosamente cercando di ammaliarla*)

E allor perché, dì, tu m'hai stregato

se vuoi lasciarmi senza pietà?

Quel bacio tuo perché me l'hai dato

fra spasmi ardenti di voluttà?

Se tu scordasti l'ore fugaci

io non lo posso, e voglio ancor

quei spasmi ardenti, quei caldi baci

che tanta febbre m'han messo in cor!

Nedda

(*vinta e smarrita*)

Nulla scordai, sconvolta e turbata

m'ha questo amor che nel guardo ti sfavilla.

Viver voglio a te avvinta, affascinata,

una vita d'amor calma e tranquilla.

A te mi dono; su me solo impera.

Ed io ti prendo e m'abbandono intera.

Tutto scordiam!

Silvio

Tutto scordiam!

Nedda

Negli occhi mi guarda! Baciami!

Silvio

Ti guardo, ti bacio.

(stringendola tra le braccia)

Verrai?

Nedda

Sì... Baciami!

Sì, mi guarda e mi bacia! T'amo!

Silvio

Si, ti guardo e ti bacio. T'amo!

Scena quarta

Nedda, Silvio, Canio, Tonio e poi Peppe

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

Tonio

(ritenendo Canio)

Cammina adagio e li sorprenderai.

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

Silvio

(che ha già metà del corpo dall'altro lato, ritenendosi al muro)

Ad alta notte laggiù mi terrò.

Cauta discendi e mi troverai.

(Silvio scompare e Canio s'appressa all'angolo del teatro)

Nedda

(a Silvio che sarà scomparso di sotto)

A stanotte e per sempre tua sarò!

Canio

(che dal punto ove si trova ode queste parole, dà un urlo)

Ah!...

Nedda

(si volge spaventata e, scorgendo Canio, grida verso il muro)

Fuggi!...

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

Aitalo...

Signor!...

Canio

(di dentro)

Vile, t'ascondi!

Tonio

(ridendo cinicamente)

Ah! Ah! Ah!

Nedda

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

Bravo!

Bravo il mio Tonio!

Tonio

Fo' quel che posso!

Nedda

È quello che pensavo!

Tonio

(con intenzione)

Ma di far assai meglio non dispero...

Nedda

Mi fai schifo e ribrezzo.

Tonio

(violento)

Oh, non sai come

lieto ne son!

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

Canio

(con rabbia concentrata)

Derisione e scherno!

Nulla! Ei ben lo conosce quel sentiero.

Fa lo stesso; poiché del drudo il nome
or mi dirai.

Nedda

(volgendosi turbata)

Chi?

Canio

(furente)

Tu, pel Padre Eterno!...

(cavando dalla cinta lo stiletto)

E se in questo momento qui scannata
non t'ho già, gli è perché, pria di lordarla
nel tuo fetido sangue, o svergognata,
codesta lama, io vò il suo nome. Parla!

Nedda

Vano è l'insulto. È muto il labbro mio.

Canio

(urlando)

Il nome, il nome, non tardare, o donna!

Nedda

No, no nol dirò giammai...

Canio

(slanciandosi furente col pugnale alzato)

Per la Madonna!...

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

Peppe

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

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

Canio

(dibattendosi)

Lasciami, Peppe. Il nome, il nome!

Peppe

Tonio,

vieni a tenerlo.

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

Peppe

Andiamo, arriva il pubblico.

Vi spiegherete.

(volgendosi a Nedda e andando verso di lei)

E voi di là tiratevi,

andatevi a vestir. Sapete, Canio

è violento, ma buon...

(spinge Nedda sotto la tenda e scompare con essa)

Canio

(stringendosi il capo tra le mani)

Infamia! infamia!

Tonio

(piano a Canio spingendolo sul davanti della scena)

Calmatevi padrone... È meglio fingere;

il ganzo tornerà. Di me fidatevi.

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

Io la sorveglio. Ora facciam la recita.

Chissà che egli non venga allo spettacolo

e si tradisca! Or via. Bisogna fingere

per riuscir...

Peppe

(uscendo dalla tenda)

Andiamo, via, vestitevi
padrone. E tu batti la cassa, Tonio.

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

Canio

Recitar!... mentre preso dal delirio

non so più quel che dico e quel che faccio!

Eppur... è d'uopo... sforzati!

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

(stringe disperatamente il capo fra le mani)

Vesti la giubba e la faccia infarina.
La gente paga e rider vuole qua.
E se Arlecchin t'invola Colombina,
ridi Pagliaccio... e ognun applaudirà!
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;
in una smorfia il singhiozzo e il dolor...
Ah! Ridi Pagliaccio sul tuo amore infranto!
Ridi del duol che t'avvelena il cor!

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

Atto Secondo

La stessa scena dell'atto primo.

Scena prima

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

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

Le donne

(arrivando)

Presto, affrettiamoci,
svelto, compare,
ché lo spettacolo
dee cominciare.
Cerchiam di metterci
ben sul davanti.

Tonio

(picchiando la gran cassa)

Avanti, avanti!
Si dà principio,

avanti, avanti!
Pigliate posto! Su!

Gli uomini

Veh, come corrono
le bricconcelle!
Accomodatevi,
comari belle!
O Dio che correre
per giunger tosto!

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

Le donne

(cercando di sedersi, spingendosi)

Ma non pigiatevi,
pigliate posto!
Su, Peppe, aiutaci!
V'è posto accanto!

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

Peppe

Sedete, via, senza gridar.

Tutti

Via, su, spicciatevi, incominciate.

Perché tardate? Siam tutti là.
Veh, si accapigliano... Chiamano aiuto...
Ma via, sedetevi, senza gridar.

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

Silvio

(piano a Nedda, pagando il posto)

Nedda!

Nedda

Sii cauto!

Non t'ha veduto.

Silvio

Verrò ad attenderti.

Non obliar.

Tutti

Suvvia spicciatevi!

Perché indugiate?

Incominciate!

Peppe

Che furia, diavolo!

Prima pagate!

Nedda, incassate.

Tutti

(volendo pagare nello stesso tempo)

Di qua, di qua, di qua.

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

Questa commedia
incominciate.

Perché tardar?

Facciamo strepito

facciam rumore,

diggià suonaron

ventitré ore!

Allo spettacolo

ognuno anela!...

(Si ode una lunga e forte scampanellata all'interno del teatrino)

Ah! S'alza la tela!

Silenzio. – Olà!

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

Commedia

Nedda (Colombina), Peppe (Arlecchino), Canio (Pagliaccio), Tonio (Taddeo) e Silvio.

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

Colombina

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

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

Arlecchino

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

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

Colombina

(ritornando ansiosa sul davanti)

Di fare il segno convenuto appressa
l'istante, ed Arlecchino aspetta!

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

Taddeo

È dessa!

(poi levando bruscamente al cielo le mani ed il paniere)

Déi, com'è bella!

(il pubblico ride)

Se a la rubella

io disvelassi

l'amor mio che commuove fino i sassi!

Lungi è lo sposo:

perché non oso?

Soli noi siamo
e senza alcun sospetto! Orsù! Proviamo!
(sospiro lungo, esagerato)

Ah!

(il pubblico ride)

Colombina

(volgendosi)

Sei tu, bestia?

Taddeo

(immobile)

Quell'io son, sì!

Colombina

E Pagliaccio è partito?

Taddeo

(come sopra)

Egli partì!

Colombina

Che fai così impalato?

Il pollo hai tu comprato?

Taddeo

(con comica eleganza)

Eccolo, vergin divina!

(precipitandosi in ginocchio offrendo colle due mani il paniere a Colombina che si appressa)

Ed anzi, eccoci entrambi ai piedi tuoi,
poiché l'ora è suonata, o Colombina,
di svelarti il mio cor. Dì, udirmi vuoi?
Dal dì...

Colombina

(interrompendolo gli strappa il paniere e lo depone sul tavolo)

Quanto spendesti dal trattore?

(Colombina va alla finestra, la schiude e fa un segno; poi va verso Taddeo)

Taddeo

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

Colombina

(presso la tavola)

Non seccarmi Taddeo!

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

Taddeo

(a Colombina con intenzione)

So che sei pura
e casta al par di neve! E ben che dura
ti mostri, ad obliarti non riesco!

Arlecchino

(lo piglia per l'orecchio dandogli un calcio e lo obbliga a levarsi)

Va a pigliar fresco!...

(il pubblico ride)

Taddeo

(retrocedendo comicamente verso la porta di destra)

Numi! s'aman! m'arrendo ai detti tuoi.

(ad Arlecchino)

Vi benedico!... là... veglio su voi!

(Taddeo esce. Il pubblico ride ed applaude)

Colombina

Arlecchin!

Arlecchino

(con affetto esagerato)

Colombina! Alfin s'arrenda
ai nostri prieghi amor!

(si stringono comicamente fra le braccia)

Colombina

Facciam merenda.

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

Colombina

Guarda, amor mio, che splendida
cenetta preparai!

Arlecchino

Guarda, amor mio, che nettare
divino t'apportai!

(a due)

Ah! L'amore ama gli effluvi
del vin, de la cucina!

Arlecchino

Mia ghiotta Colombina!

Colombina

(con eleganza)

Amabile beone!

(si servono scambievolmente)

Arlecchino

(prendendo una bocchetta che ha nella tunica)

Prendi questo narcotico,
dallo a Pagliaccio pria che s'addormenti,
e poi fuggiamo insiem.

Colombina

Sì, porgi!

Taddeo

*(spalanca la porta a destra e traversa la scena tremando
esageratamente)*

Attenti!...

Pagliaccio... è là... tutto stravolto...ed armi
cerca! Ei sa tutto. Io corro a barricarmi!

(entra precipitoso a sinistra e chiude la porta. Il pubblico ride)

Colombina

(ad Arlecchino)

Via!

Arlecchino

(scavalcando la finestra)

Versa il filtro nella tazza sua.

(Canio in costume da Pagliaccio compare sulla porta a destra)

Colombina

(alla finestra)

A stanotte... e per sempre io sarò tua!

Canio

(porta la mano al cuore e mormora a parte)

Nome di Dio!... quelle stesse parole!..

(avanzandosi per dir la sua parte)

Coraggio!

(forte)

Un uomo era con te.

Nedda

(scherzando)

Che fole!

Sei briaco?

Canio

(serio, fissandola con intenzione)

Briaco! sì... da un'ora!...

Nedda

(riprendendo la commedia)

Tornasti presto.

Canio

(con intenzione)

Ma in tempo! T'accora
dolce sposina!

(riprende la commedia)

Ah! sola io ti credea

(mostrando la tavola)

e due posti son là.

Nedda

Con me sedea

Taddeo che là si chiuse per paura.

(verso la porta a sinistra)

Orsù, parla!...

Tonio

(di dentro, fingendo di tremare, ma con intenzione)

Credetela! Essa è pura!...

E aborre dal mentir quel labbro pio!

(il pubblico ride forte)

Canio

(rabbioso al pubblico)

Per la morte!

(poi a Nedda sordamente)

Smettiam! Ho diritto anch'io
d'agir come ogn'altr'uomo. Il nome suo...

Nedda

(fredda e sorridente)

Di chi?

Canio

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

Nedda

(sempre recitando la commedia, scherzando)

Pagliaccio! Pagliaccio!

Canio

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

Gruppi di donne

Comare mi fa piangere!
Par vera questa scena!

Gruppi di uomini

Zitte laggiù! Che diamine!

Silvio

(a parte)

Io mi ritengo appena!

Canio

(riprendendosi ed animandosi a poco a poco)

Sperai, tanto il delirio

accecato m'aveva,

se no amor, pietà... mercè!

Ed ogni sacrificio

al cor, lieto, imponeva,

e fidente credeva

più che in Dio stesso, in te!

Ma il vizio alberga sol nell'alma tua negletta:

tu viscere non hai... sol legge è il senso a te!...

Va, non merti il mio duol, o meretrice abbietta,

vo' ne lo sprezzo mio schiacciarti sotto i pié!...

La folla

(entusiasta)

Bravo!...

Nedda

(fredda ma seria)

Ebben se mi giudichi

di te indegna, mi scaccia in questo istante.

Canio

(sogghignando)

Ah! Ah! di meglio chiedere

non déi, che correr tosto al caro amante.
Sei furba! No, per Dio, tu resterai
e il nome del tuo ganzo mi dirai.

Nedda

(cercando di riprendere la commedia sorridendo forzatamente)

Suvvia, così terribile
davver non ti credea!
Qui nulla v'ha di tragico.
(verso la porta a sinistra)

Vieni a dirgli, o Taddeo,
che l'uom seduto or dianzi a me vicino
era... il pauroso ed innocuo Arlecchino!
(risa tra la folla tosto represso dall'attitudine di Canio)

Canio

(terribile)

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

Nedda

(prorompendo)

Ah! No, per mia madre! Indegna esser poss'io,
quello che vuoi, ma vil non son, per Dio!

Voci tra la folla

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

Silvio

Io non resisto più!

Oh, la strana commedia!

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

Peppe

Bisogna uscire, Tonio.

Tonio

Taci, sciocco!

Peppe

Ho paura!

Nedda

Di quel tuo sdegno è l'amor mio più forte...

Non parlerò! No... a costo della morte!

Canio

(urlando dà di piglio a un coltello sul tavolo)

Il nome! Il nome!

Nedda

(sfidandolo)

No!

Silvio

(snudando il pugnale)

Santo diavolo!

Fa davvero...

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

Canio

(a Nedda)

A te! A te! Di morte negli spasimi lo dirai!

La folla e Peppe

(che cerca svincolarsi da Tonio)

Che fai? Ferma! Ferma!

Nedda

(cadendo agonizzante)

Soccorso... Silvio!

Silvio

(che è quasi arrivato alla scena)

Nedda!

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

Canio

Ah! Sei tu? Ben venga!

(Silvio cade come fulminato)

Gli uomini

Arresta!

Le donne

(urlando)

Gesummaria!

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

Tonio

(cinicamente)

La commedia è finita!...

(il sipario cala rapidamente)



Cavalleria rusticana

Il soggetto

È il mattino di Pasqua in un villaggio della Sicilia. Durante il Preludio, Turiddu canta una serenata, una “siciliana”, a Lola, la donna di cui era innamorato prima di andare soldato e che, tornato a casa, ha ritrovato sposata ad Alfio, benestante carrettiere. Per consolarsi ha sedotto Santuzza, promettendole di portarla all’altare, ma al tempo stesso non riesce a dimenticare Lola e, ricambiato, continua ad amarla.

Sulla piazza si affacciano la chiesa e l’osteria di Mamma Lucia, la madre di Turiddu. È a lei che, dopo i cori dei contadini che si apprestano al giorno di festa, si rivolge Santuzza per chiedere del giovane: la madre, brusca, lo crede fuori paese, a Francofonte, per acquistare del vino, ma Santuzza ne dubita, “L’han visto in paese ad alta notte...” dice. Lucia comincia a intuire qualcosa, tanto che invita la giovane a entrare, ma lei non può, come non potrà entrare in chiesa per la funzione pasquale: proprio a causa della sua relazione con Turiddu, è scomunicata.

Il dialogo delle due donne è interrotto da Alfio che, insieme a un gruppo di paesani, inneggia allegramente alla vita libera ed errabonda del carrettiere, atteso e accolto ogni sera a casa dalla moglie fedele. È di ritorno dal lavoro e, a proposito di un vino che vorrebbe acquistare, anch’egli chiede di Turiddu: ricorda di averlo

visto al mattino dalle parti di casa propria, confermando i sospetti che già covano nel cuore di Lucia. Quando Alfio se ne va, Santuzza rivela fino in fondo a Lucia la tresca intessuta da Turiddu con Lola, e la propria disperazione di donna sedotta e tradita. Mamma Lucia, assalita da un triste presentimento, entra in chiesa.

Rimasta sola, Santuzza viene raggiunta da Turiddu e ne approfitta per chiarire il loro rapporto: lui continua a mentire, negando i propri incontri clandestini con Lola, ma la ragazza lo incalza, provocando la sua irritazione: “Bada, Santuzza, schiavo non sono di questa vana tua gelosia!”. Il duetto è interrotto da Lola che, andando verso la chiesa, canta uno stornello e si sofferma, provocante, a parlare con loro: “Non venite alla messa?” chiede a Santuzza, che risponde allusiva “Io no, ci deve andar chi sa di non aver peccato!”, senza comunque scalfire la sua spavalda ironia. Turiddu e Santuzza, di nuovo soli, riprendono la discussione animati da collera ed esasperazione, in un crescendo drammatico che sfocia nell’oscura minaccia lanciata da Santuzza all’uomo che, insensibile alle sue suppliche, prima di “fuggire” in chiesa, la getta a terra: “A te la mala Pasqua, spergiuro!” urla lei nel colmo dell’ira. È ancora “affranta ed angosciata” Santuzza, quando sopraggiunge Alfio: la giovane non riesce a frenarsi e gli rivela la tresca della moglie con Turiddu. L’uomo stenta a crederle, poi capisce che si tratta della verità e la ringrazia, giurando di vendicare il proprio onore: “Ad essi non perdono, vendetta avrò pria che tramonti il dì”.

Intermezzo

La funzione religiosa è finita e tutti escono dalla chiesa, uomini e donne si ricongiungono nel tornare a casa. Turiddu invita Lola a rimanere un poco, lei esita, ancora non ha visto compare Alfio, ma si unisce con lui al gruppo che si ferma all'osteria, dove il giovane intona un brindisi, un'ode al vino capace di affogare "l'umor nero nell'ebbrezza tenera".

Quando arriva Alfio, Turiddu gli offre da bere, ma egli rifiuta: "non l'accetto, diverrebbe veleno entro il mio petto!". Turiddu capisce e rovescia il vino a terra: "A piacer vostro!". E, mentre tutti ammutoliscono, Lola viene fatta allontanare dalle donne e i due si scambiano le frasi e i gesti rituali necessari a stabilire la sfida: si abbracciano, Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio, "avete morso a buono – mormora questi – c'intenderemo bene, a quel che pare"; Turiddu ammette di aver torto, ma si batterà, dice, per rimanere in vita e salvare l'onore di Santuzza; Alfio impassibile prima di uscire lo avverte "v'aspetto qui fuori, dietro l'orto".

Turiddu si rivolge alla madre che è appena giunta, incolpa il vino, ne ha bevuto troppo, deve uscire a prender aria, ma prima di andarsene, le chiede di benedirlo, poi, con voce sempre più emozionata, la implora, se mai non dovesse tornare, di occuparsi di Santuzza, che senza di lui resterebbe sola al mondo. Infine, bacia la madre e corre via. Appena il tempo, per la donna, di rincorrerlo chiedendo invano il significato delle sue parole, e il dramma si compie: dal fondo si leva un grido "Hanno ammazzato compare Turiddu!".

Il libretto

Cavalleria rusticana

Personaggi

Santuzza, *una giovane contadina* soprano

Turiddu, *un giovane contadino* tenore

Lucia, *madre di Turiddu* contralto

Alfio, *un carrettiere* baritono

Lola, *moglie di Alfio* mezzosoprano

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

Atto unico

Siciliana

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

Turiddu

(a sipario calato)

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

Scena prima

[Coro d'introduzione]

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

Donne

(di dentro)

Gli aranci olezzano
sui verdi margini,
cantan le allodole
tra i mirti in fior;
tempo è si mormori
da ognuno il tenero
canto che i palpiti
raddoppia al cor.

(Le donne entrano in scena.)

Uomini

(di dentro)

In mezzo al campo tra le spiche d'oro
giunge il rumore delle vostre spole,
noi stanchi riposando dal lavoro
a voi pensiamo, o belle occhi-di-sole.
O belle occhi-di-sole, a voi corriamo,
come vola l'augello al suo richiamo.

(Gli uomini entrano in scena.)

Donne

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

raddoppia al cor.

Scena seconda
Santuzza e Lucia.

[Scena e sortita di Alfio]

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

Santuzza

Dite, mamma Lucia...

Lucia

(sorpresa)

Sei tu?... Che vuoi?

Santuzza

Turiddu ov'è?

Lucia

Fin qui vieni a cercare
il figlio mio?

Santuzza

Voglio saper soltanto,
perdonatemi voi, dove trovarlo.

Lucia

Non lo so, non lo so, non voglio brighe!

Santuzza

Mamma Lucia, vi supplico piangendo,
fate come il Signore a Maddalena,
ditemi per pietà dov'è Turiddu...

Lucia

È andato per il vino a Francofonte.

Santuzza

No!... L'han visto in paese ad alta notte...

Lucia

Che dici?... Se non è tornato a casa!

(avviandosi verso l'uscio di casa)

Entra...

Santuzza

(disperata)

Non posso entrare in casa vostra...

Sono scomunicata!

Lucia

E che ne sai

del mio figliolo?

Santuzza

Quale spina ho in core!

Scena terza

Lucia, Santuzza, Alfio, paesani e paesane.

(Dall'interno schiocchi di frusta e tintinnio di sonagli. Entrano in scena i coristi indi Alfio.)

Alfio

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

Uomini

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

Alfio

M'aspetta a casa Lola
che m'ama e mi consola,
ch'è tutta fedeltà.
Il cavallo scalpiti
i sonagli squillino,
è Pasqua, ed io son qua!
(A questo punto le coriste entrano in scena.)

Uomini e donne

O che bel mestiere
fare il carrettiere

andar di qua e di là!

(Il coro esce, alcuni entrano in chiesa, altri prendono direzioni diverse.)

[Scena e Preghiera]

Lucia

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

Alfio

Mamma Lucia,
n'avete ancora di quel vecchio vino?

Lucia

Non so, Turiddu è andato a provvederne.

Alfio

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

Lucia

(sorpresa)

Come?

Santuzza

(a Lucia rapidamente)

Tacete.

Alfio

Io me ne vado, ite voi altre in chiesa.

(Esce.)

Coro interno

Regina coeli, laetare - Alleluja!

Quia quem meruisti portare - Alleluja!

Resurrexit sicut dixit - Alleluja!

(Uomini e donne entrano e si schierano innanzi alla chiesa in atteggiamento devoto.)

Coro esterno, Santuzza, Lucia

Inneggiamo, il Signor non è morto!

Ei fulgente ha dischiuso l'avel.

Inneggiamo al Signore risorto

oggi asceso alla gloria del Ciel!

Coro interno

Alleluja! Alleluja! Alleluja!

(Tutti entrano in chiesa tranne Santuzza e Lucia.)

Scena quarta

Lucia e Santuzza.

Lucia

Perché m'hai fatto segno di tacere?

Santuzza

(mestamente con semplicità)

Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato
Turiddu aveva a Lola eterna fé giurato.

Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore
volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:
m'amò, l'amai. Quell'invida d'ogni delizia mia,
del suo sposo dimentica, arse di gelosia...

Me l'ha rapito... Priva dell'onor mio rimango.

Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango, io piango!

Lucia

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

Santuzza

Io son dannata...

Andate, o mamma, ad implorare Iddio
e pregate per me. Verrà Turiddu,
vo' supplicarlo un'altra volta ancora.

Lucia

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

Scena quinta
Santuzza e Turiddu.

[Duetto Santuzza e Turiddu]

Turiddu
(*entrando*)
Tu qui, Santuzza?

Santuzza
Qui t'aspettavo.

Turiddu
È Pasqua, in chiesa non vai?

Santuzza
Non vo.
Debbo parlarti...

Turiddu
Mamma cercavo.

Santuzza
Debbo parlarti...

Turiddu
Qui no! Qui no!

Santuzza
Dove sei stato?

Turiddu
Che vuoi tu dire?
A Francofonte!

Santuzza

(con forza)

No, non è ver!

Turiddu

Santuzza, credimi...

Santuzza

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

Turiddu

Ah! Mi hai spiato!

Santuzza

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

Turiddu

Così ricambi l'amor che ti porto?
Vuoi che m'uccida?

Santuzza

Oh! Questo non lo dire.

Turiddu

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

Santuzza

Tu l'ami dunque?

Turiddu

No!

Santuzza

Assai più bella

è Lola.

Turiddu

Taci, non l'amo.

Santuzza

L'ami...

Oh! Maledetta!

Turiddu

Santuzza!

Santuzza

Quella

cattiva femmina ti tolse a me!

Turiddu

(con forza)

Bada, Santuzza, schiavo non sono
di questa vana tua gelosia!

Santuzza

(con angoscia)

Battimi, insultami, t'amo e perdono,
ma è troppo forte l'angoscia mia.

(Troncando nel sentire avvicinarsi Lola.)

Scena sesta

Santuzza, Turiddu, Lola.

[Stornello]

Lola

(dentro alla scena)

Fior di giaggiolo,
gli angeli belli stanno a mille in cielo,
ma bello come lui ce n'è uno solo.

(avvicinandosi sempre)

Ah!

Fior di giaggiolo!

(Entra in scena e si interrompe.)

Oh, Turiddu... È passato Alfio?

Turiddu

Son giunto

ora in piazza. Non so...

Lola

Forse è rimasto
dal maniscalco, ma non può tardare.

(ironica)

E voi sentite le funzioni in piazza?

Turiddu

(confuso, affrettato)

Santuzza mi narrava...

Santuzza

(con forza)

Gli dicevo
che oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!

Lola

Non venite alla messa?

Santuzza

(subito, con intenzione)

Io no, ci deve
andar chi sa di non aver peccato.

Lola

(con forza)

Io ringrazio il Signore e bacio in terra.

Santuzza

(esprimendosi, con amarezza)

Oh, fate bene, Lola!

Turiddu

(a Lola, impacciato)

Andiamo, andiamo!

Qui non abbiám che fare.

Lola

(a Turiddu, con ironia)

Oh! Rimanete!

Santuzza

(a Turiddu, con fermezza)

Sì, resta, resta, ho da parlarti ancora!

Lola

(sempre ironica, con caricatura)

E v'assista il Signore, io me ne vado.

(Entra in chiesa.)

Scena settima

Santuzza e Turiddu.

[Seguito del duetto]

Turiddu

(con ironia)

Ah! Lo vedi, che hai tu detto?

Santuzza

(fredda)

L'hai voluto, e ben ti sta.

Turiddu
(*s'avventa*)
Ah per Dio!

Santuzza
Squarciami il petto!

Turiddu
(*s'avvia*)
No!

Santuzza
(*trattenendolo, con ansia*)
Turiddu ascolta!

Turiddu
Va'.

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

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

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

Turiddu

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

Santuzza

(minacciosa)

Bada!...

Turiddu

(con moltissima forza)

Dell'ira tua non mi curo!

(La getta a terra e fugge in chiesa.)

Santuzza

(nel colmo dell'ira)

A te la mala Pasqua, spergiuro!

(Cade affranta ed angosciata.)

Scena ottava

Santuzza e Alfio.

[Duetto Santuzza e Alfio]

(Entra Alfio e s'incontra con Santuzza.)

Santuzza

Oh, il Signore vi manda, compar Alfio.

Alfio

A che punto è la messa?

Santuzza

È tardi ormai,

(con intenzione)

ma per voi, Lola è andata con Turiddu!

Alfio

(sorpreso)

Che avete detto?

Santuzza

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

Alfio

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

Santuzza

Il ver. Turiddu mi tolse l'onore,
e vostra moglie lui rapiva a me!

Alfio

(minaccioso)

Se voi mentite, vo' schiantarvi il core!

Santuzza

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

Alfio

(dopo un poco di pausa)

Comare Santa, allor grato vi sono.

Santuzza

Infame io son che vi parlai così!

Alfio

(prorompendo, con furore)

Infami loro! Ad essi non perdono,

vendetta avrò pria che tramonti il dì.

Io sangue voglio, all'ira m'abbandono,

in odio tutto l'amor mio finì...

(Escono.)

[Intermezzo]

Scena nona

Lola, Turiddu e Coro.

[Scena, Coro e Brindisi]

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

Uomini

(a gruppi sottovoce fra loro)

A casa, a casa amici, ove ci aspettano

le nostre donne, andiam.

Or che letizia rasserena gli animi

senza indugio corriam.

Donne

A casa, a casa amiche, ove ci aspettano
i nostri sposi, andiam.

Or che letizia rasserena gli animi
senza indugio corriam.

(Lola e Turiddu escono dalla chiesa.)

Turiddu

(a Lola che s'avvia)

Comare Lola, ve ne andate via
senza nemmeno salutare?

Lola

Vado

a casa: non ho visto compar Alfio!

Turiddu

Non ci pensate, verrà in piazza. Intanto,

(rivolgendosi al coro che si avvia, con allegria)

amici, qua, beviamone un bicchiere.

(Tutti si avvicinano alla tavola dell'osteria e prendono in mano i bicchieri.)

Turiddu

Viva il vino spumeggiante
nel bicchiere scintillante
come il riso dell'amante
mite infonde il giubilo!

Viva il vino ch'è sincero,
che ci allieta ogni pensiero

e che annega l'umor nero
nell'ebbrezza tenera.

Coro

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

Turiddu

(a Lola)

Ai vostri amori!

(Beve.)

Lola

(a Turiddu)

Alla fortuna vostra!

(Beve.)

Turiddu

Beviam!

Tutti

Beviam! Rinnovisi la giostra!

(Entra Alfio.)

Scena decima
I precedenti e Alfio.

[Finale]

Alfio

A voi tutti salute.

Coro

Compar Alfio, salute.

Turiddu

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

Alfio

(troncando)

Grazie, ma il vostro vino non l'accetto.
Diverrebbe veleno entro il mio petto!

Turiddu

(getta il vino.)

A piacer vostro!

Lola

Ahimè, che mai sarà?

Alcune donne del coro

(si consigliano fra loro poi si avvicinano a Lola dicendole sottovoce)

Comare Lola, andiamo via di qua.

(Tutte le donne escono conducendo Lola.)

Turiddu

Avete altro a dirmi?

Alfio

Io? Nulla.

Turiddu

Allora

sono agli ordini vostri.

Alfio

Or ora?

Turiddu

Or ora!

(Si abbracciano. Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio.)

Alfio

Compar Turiddu, avete morso a buono,

(con intenzione)

c'intenderemo bene, a quel che pare!

Turiddu

Compar Alfio... Lo so che il torto è mio;

e ve lo giuro nel nome di Dio
che al par d'un cane mi farei sgozzar,
ma s'io non vivo, resta abbandonata...

(con impeto)

Vi saprò in core il ferro mio piantar!

Alfio

(freddamente)

Compare, fate come più vi piace,
io v' aspetto qui fuori dietro l'orto.

(Esce.)

Scena undicesima

Lucia e Turiddu.

Turiddu

Mamma,

(Entra Lucia.)

mamma, quel vino è generoso, e certo
oggi troppi bicchieri ne ho tracannati...

Vado fuori all'aperto.

Ma prima voglio che mi benedite
come quel giorno che partii soldato...

e poi... mamma, sentite,

s'io non tornassi... Voi dovrete fare
da madre a Santa, ch'io le avea giurato
di condurla all'altare.

Lucia

Perché parli così, figliolo mio?

Turiddu

(con disinvoltura)

Oh! Nulla, è il vino che mi ha suggerito!

Per me pregate Iddio! Un bacio, mamma!

Un altro bacio... addio!

(Fugge disperatamente.)

Scena dodicesima

Lucia, Santuzza e i paesani.

Lucia

(va in fondo alla scena e disperatamente chiama.)

Turiddu? Che vuoi dire?

Turiddu! Turiddu! Ah!

(Entra Santuzza.)

Santuzza!...

Santuzza

O madre mia!...

(Le getta le braccia al collo.

La scena si popola, l'agitazione si scorge sul volto di tutti che scambievolmente si interrogano con terrore. Si ode un mormorio confuso da lontano.)

Una donna

(assai lontano, gridando)

Hanno ammazzato compare Turiddu!

(Alcune donne entrano atterrite correndo, ed una di esse grida disperatamente.)

Hanno ammazzato compare Turiddu!

Santuzza e Lucia

(gridando)

Ah!

Coro

(con terrore)

Ah!

(Santuzza cade priva di sensi, Lucia sviene ed è sorretta dalle donne del coro. Tutti restano atterriti.)

(Cala rapidamente la tela.)

Gli artisti



© Silvia Lelli

Riccardo Muti

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode nel Conservatorio di San Pietro a Majella. Prosegue gli studi al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto, dove consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico. L’anno seguente viene nominato Direttore musicale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà

fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo ha portato, nel 2010, a festeggiare i quarant'anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l'incarico di Direttore musicale della Philadelphia Orchestra. Dal 1986 al 2005 è Direttore musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con *Les dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio Abbiati della critica. Il lungo periodo trascorso come Direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Eccezionale il suo contributo al repertorio verdiano; ha diretto *Ernani*, *Nabucco*, *I vespri siciliani*, *La traviata*, *Attila*, *Don Carlos*, *Falstaff*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *La forza del destino*, *Il trovatore*, *Otello*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, *I due Foscari*, *I masnadieri*. La sua direzione musicale è stata la più lunga nella storia del Teatro alla Scala.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo:

dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischer Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestre National de France, alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Dopo il 1993, 1997, 2000 e 2004, nel 2018 ha diretto per la quinta volta i Wiener Philharmoniker nel prestigioso Concerto di Capodanno a Vienna, la cui registrazione, nello stesso anno, gli è valsa il Doppio Disco di Platino in occasione dei suoi concerti con la stessa orchestra al Festival di Salisburgo.

Nell'aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia, una "Journée Riccardo Muti", attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio – "journée" riproposta da Radio France il 17 maggio 2018, in concomitanza con il concerto diretto dal Muti all'Auditorium de la Maison de la Radio. Sempre nel 2013, il 14 dicembre, dirige il concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l'Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini" formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale, fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni

Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento. L'etichetta discografica che si occupa delle registrazioni di Riccardo Muti è la RMMusic (www.riccardomutimusic.com).

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell'ambito del progetto "Le vie dell'amicizia" di Ravenna Festival in alcuni luoghi "simbolo" della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997 e 2009), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005) Meknes (2006), Roma (2007), Mazara del Vallo (2008), Trieste (2010), Nairobi (2011), Ravenna (2012), Mirandola (2013), Redipuglia (2014), Otranto (2015), Tokyo (2016), Teheran (2017), Kiev (2018) e Atene (2019) con il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i "Musicians of Europe United", formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee, e recentemente con l'Orchestra Cherubini.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legione d'Onore in Francia (già Cavaliere, nel 2010 il Presidente Nicolas Sarkozy lo ha insignito del titolo di Ufficiale) e il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di

Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d'argento per l'impegno sul versante mozartiano; la Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il Premio Wolf per le arti. È poi stato insignito, a Tokyo, del Praemium Imperiale 2018 per la Musica, prestigiosissima onorificenza giapponese.

Oltre 20 le lauree *honoris causa* che sono state conferite a Riccardo Muti dalle più importanti università del mondo.

Ha diretto i Wiener Philharmoniker nel concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo. La costante e ininterrotta collaborazione tra Riccardo Muti e Wiener Philharmoniker nel 2020 raggiunge i 50 anni. A Salisburgo, per il Festival di Pentecoste, a partire dal 2007 insieme all'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha affrontato un progetto quinquennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

Da settembre 2010 è Direttore Musicale della prestigiosa Chicago Symphony Orchestra. Nello stesso anno è stato nominato in America "Musician of the Year" dall'importante rivista «Musical America». Nel 2011, in seguito all'esecuzione e registrazione live della Messa da Requiem di Verdi con la C.S.O., vince la 53ª edizione dei Grammy Award con due premi: Best Classical Album e Best Choral Album. È poi proclamato vincitore

del prestigioso Premio Birgit Nilsson che gli è stato consegnato il 13 ottobre a Stoccolma alla Royal Opera alla presenza dei Reali di Svezia, le loro Maestà il Re Carl XVI Gustaf e la Regina Silvia. Nello stesso anno a New York, ha ricevuto l'Opera News Awards; inoltre gli è stato assegnato il Premio Principe Asturia per le Arti 2011, massimo riconoscimento artistico spagnolo, consegnato da parte di sua Altezza Reale il Principe Felipe di Asturia a Oviedo nell'autunno successivo. Ancora, è stato nominato Membro Onorario dei Wiener Philharmoniker e Direttore onorario a vita del Teatro dell'Opera di Roma. Nel maggio 2012 è stato insignito della Gran Croce di San Gregorio Magno da Sua Santità Benedetto XVI. Nel 2016 ha ricevuto dal governo giapponese la Stella d'Oro e d'Argento dell'Ordine del Sol Levante.

Nel luglio 2015 si è realizzato il suo desiderio di dedicarsi ancora di più alla formazione di giovani musicisti: la prima edizione della Riccardo Muti Italian Opera Academy per giovani direttori d'orchestra, maestri collaboratori e cantanti si è svolta al Teatro Alighieri di Ravenna e ha visto la partecipazione di giovani talenti musicali e di un pubblico di appassionati provenienti da tutto il mondo. Obiettivo della Riccardo Muti Italian Opera Academy è quello di trasmettere l'esperienza e gli insegnamenti del Maestro ai giovani musicisti e far comprendere in tutta la sua complessità il cammino che porta alla realizzazione di un'opera. Alla prima edizione, dedicata a *Falstaff*, hanno fatto seguito le Academy su *La traviata* nel 2016, a Seoul e Ravenna, su *Aida* nel 2017, su *Macbeth* nel 2018,

infine su *Rigoletto* e sulle *Nozze di Figaro*, rispettivamente a Ravenna e a Tokyo, nel 2019.
(www.riccardomutioperacademy.com)



Giovanni Conti

Nato a Varese nel 1996 in una famiglia di musicisti, inizia gli studi musicali all'età di sei anni partecipando al Coro di voci bianche del Civico Liceo Musicale "Riccardo Malipiero" di Varese. Presso lo stesso Istituto, a tredici anni entra a far parte della classe di organo di

Emanuele Vianelli. Contemporaneamente intraprende gli studi di pianoforte con Livia Rigano.

Nel 2013, nell'ambito della rassegna organistica "Sardinia Organ Fest", partecipa alla masterclass di pianoforte tenuta da Mariangela Vacatello presso il Conservatorio "Giovanni Pierluigi da Palestrina" di Cagliari.

Ha frequentato la classe di organo di Giovanni Mazza presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, dove ha completato gli studi di direzione d'orchestra nella classe di Daniele Agiman.

Dal 2016 al 2019 è direttore del Coro Verdemar, costituito da 80 studenti universitari, con il quale ha tenuto più di 30 concerti in Italia e all'estero, tra cui, nel 2018, due concerti a Madrid e nel 2019 tre concerti interamente dedicati a Mozart.

Durante il triennio di direzione d'orchestra è stato selezionato tra gli allievi direttori del Conservatorio di Milano come assistente alla produzione della *Cambiale*

di matrimonio di Rossini al Teatro Carcano. Attualmente frequenta il master di direzione d'orchestra presso la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Stoccarda.

Nell'ambito delle esercitazioni nelle due classi di direzione ha diretto l'Orchestra dei Pomeriggi musicali, LaVerdi di Milano, la Badische Philharmonie Pforzheim e la Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz.



Samuele Galeano

Nato a Catania nel 1987, intraprende gli studi musicali con Beatrice Antonioni e consegue a soli 16 anni il diploma di violino col massimo dei voti, lode e menzione d'onore, poi successivamente

il diploma accademico di secondo livello in Discipline Musicali. Si perfeziona con Boris Belkin, Eduard Schmieder, Dora Schwarzberg, Klaidi Sahatci e Francesco Manara. Dal 2009 al 2015 ricopre il ruolo di Primo violino di spalla dell'Orchestra Luigi Cherubini diretta da Riccardo Muti, calcando i palcoscenici più prestigiosi in Europa e nel mondo e collaborando con importanti artisti internazionali. Collabora come Primo violino di spalla con la Filarmonica del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, l'Orchestra Sinfonica Siciliana e l'Orchestra del Teatro Vittorio Emanuele di Messina. Altrettanto intensa la sua attività solistica e cameristica, è vincitore di 12 concorsi nazionali e di una borsa di studio al Premio Città di Vittorio Veneto. Si diploma in Direzione d'orchestra al Conservatorio "Alessandro Scarlatti" di Palermo nella classe di Carmelo Caruso e frequenta il Corso Triennale di Perfezionamento presso l'Accademia Pescaresc sotto

la guida di Donato Renzetti. Nel maggio 2017 debutta in qualità di direttore sul podio dell'Orchestra I Pomeriggi Musicali al Teatro Dal Verme di Milano. Nel 2018, insieme ad alcuni colleghi strumentisti, fonda l'Orchestra Keiròs, che fa debuttare nella stagione concertistica dell'Accademia Filarmonica di Messina con l'esecuzione della Settima Sinfonia di Beethoven. Nel 2019 è finalista al Progetto Brahms per giovani direttori d'orchestra e dirige la Filarmonica Gioachino Rossini al Teatro Rossini di Pesaro nell'esecuzione delle Sinfonie Prima, Terza e Quarta di Brahms.

Selezionato tra i 18 concorrenti che parteciperanno al prestigioso Premio Cantelli il prossimo settembre, è docente di violino al Conservatorio "Antonio Scontrino" di Trapani.



Charlotte Politi

Nata a Parigi nel 1990, ha iniziato lo studio della musica diplomandosi in pianoforte a Firenze, città dove è cresciuta. Ha studiato direzione d'orchestra con Andreas Weiss e con Werner Stiefel presso la Hochschule für Musik a Karlsruhe (Germania) e poi con Kenneth Kiesler

presso la University of Michigan (Stati Uniti), dove si è diplomata nel 2019. Ha seguito masterclass di Piero Bellugi, Johannes Schlaefli, Oleg Caetani, Marin Alsop, ed è stata invitata a partecipare alla Conductors' Academy dell'Orchestra della Tonhalle di Zurigo, sotto la guida di Paavo Järvi.

È stata invitata a partecipare alle fasi finali di importanti concorsi internazionali, quali il Concorso di Besançon nel 2019, e la European Union Competition nel 2020. In veste di assistente al direttore d'orchestra ha seguito allestimenti quali *Le nozze di Figaro* di Mozart all'Accademia Lirica Cimarosa di Perugia nel 2012 e *Gianni Schicchi* ad Arezzo nell'ambito delle attività dell'Oberlin College nel 2018; ha inoltre collaborato con la University of Michigan Campus Orchestra e con la University of Michigan Symphony and Philharmonia Orchestra. Ha diretto *La serva padrona* di Pergolesi al Museo della lana di Arezzo nel 2013; ha fondato e diretto

il MIC Ensemble a Firenze, un'orchestra da camera con cui ha collaborato per vari concerti tra il 2014 e il 2016; ha diretto la Ann Arbor Camerata (Michigan) per quattro concerti nella stagione 2018-2019. Nell'ambito del Dirigentenpodium Baden-Württemberg, tra il 2015 e il 2017 ha diretto la Filarmonica di Württemberg, la Kurpfälzisches Kammerorchester di Mannheim e i Filarmonici di Stoccarda. Nell'ambito di una collaborazione con la Hochschule für Musik di Karlsruhe, tra il 2016 e il 2017 ha poi diretto la Filarmonica di Baden-Baden. Nel 2020 ha ricevuto la Constant Lambert Fellowship, che la impegnerà come assistente del Balletto presso la Royal Opera House di Londra e del Birmingham Royal Ballet.



Tais Renzetti

Nata nel 1990, brasiliana, attualmente vive e lavora in Italia. Cresciuta in Amazzonia e in India, ha trasmesso nella sua musica la diversità etica e culturale in cui si è formata. Ha studiato a Parma e a Vienna e attualmente sta completando gli studi al Conservatorio

“Giuseppe Verdi” di Milano.

È assistente del direttore d'orchestra brasiliano Martinho Lutero Galati di Oliveira nell'ambito delle attività dell'Associazione musicale Cantosospeso di Milano e collabora con l'Associazione musicale brasiliana Rede Cultural Luther King e con l'Orchestra Camerata.

Ha lavorato al Teatro alla Scala di Milano e alla Fondazione Arena di Verona, nell'ambito del festival operistico estivo. È stata in tournée in India, Italia e Brasile per l'Associazione Rete Culturale Cantosospeso di Milano e per la Rete Culturale Luther King di Sao Paolo.



Giordana Rubria Fiori

Nata a Roma nel 1991, si è diplomata al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma e ha conseguito il diploma di perfezionamento in pianoforte solistico e musica da camera

presso la Scuola di Musica di Fiesole sotto la guida di Pietro De Maria e Bruno Canino; ha studiato composizione con Francesco Telli e Jeff Nichols. Ha conseguito la laurea triennale in Letteratura, Musica e Spettacolo presso l'Università di Roma "La Sapienza" e la laurea magistrale in Musicologia e Beni musicali presso l'Università di Roma Tor Vergata con il massimo dei voti e la lode.

Fra i luoghi e i contesti musicali che l'hanno vista esibirsi in Italia figurano Villa Borghese, Pianocity Milano, Reale Circolo Canottieri Tevere Remo, La Feltrinelli, Palazzo Farnese di Caprarola, Università di Roma Tor Vergata. Negli Stati Uniti si è esibita ad Opera America (New York), Wheeler Opera House (Colorado), Centro culturale Italiano (Westchester), poi a New York all'Istituto Ceco di cultura, all'Istituto di cultura Tenri, a Le Frak Concert Hall, e alla Elebash Concert Hall.

Fra le produzioni che ha seguito in qualità di maestro collaboratore sono *Le nozze di Figaro* (Aspen Music

Festival 2019), *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*, e *Patience and Sarah* (Paula Kimper). Tra le esperienze più recenti in qualità di direttrice d'orchestra sono *Il tramonto* di Ottorino Respighi e la Quarta Sinfonia di Beethoven, oltre al lavoro come maestro suggeritore e assistente nell'ambito di una produzione di *Suor Angelica* e *Der Kaiser von Atlantis*.

Collabora regolarmente con le soprano Kristýna Kůstková ed Erin Theodorakis, con le quali si esibisce in un repertorio che varia dalla musica tradizionale ceca alla liederistica americana contemporanea.

Attualmente è iscritta al programma di dottorato in Vocal coaching al Graduate Center della City University di New York, con borsa di studio. A New York è anche docente presso l'opera studio dell'Aaron Copland School of Music del Queens College ed è maestro collaboratore presso Hunter Opera Theatre.



Sergio Lapedota

Barese, nato nel 1986, ha compiuto gli studi musicali fra Italia e Stati Uniti. È stato premiato in importanti concorsi e rassegne pianistiche e si è esibito in recital solistici e

cameristici di cui ha curato anche le guide all'ascolto. Figure fondamentali per il suo percorso formativo sono state Luigi Ceci, Michele Marvulli, Jeffrey Swann, Fabio Bidini e Marisa Somma per il pianoforte, Giovanni Pelliccia e Daniele Agiman per la direzione d'orchestra. Nel 2010 consegue la laurea in Lettere classiche presso l'Università di Bari con una tesi sulla musica nel pensiero di Platone. Dal 2012 al 2014 ha insegnato presso la Steinhardt School of Music della New York University. Nel 2016 partecipa al Beethoven festival di Bari eseguendo le Sonate op. 31 n. 3 e op. 111 e il Quarto Concerto per pianoforte e orchestra. Dal 2018 insegna pianoforte e musica d'insieme presso i licei musicali italiani, affiancando lo studio della direzione d'orchestra di cui consegue il diploma nel 2019.

È invitato a dirigere orchestre italiane e straniere come Filarmonica Pugliese, i Musicisti di Parma, Saint Petersburg Youth Symphony Orchestra (Russia), Orchestra Toscana Classica, Orchestra da Camera

Fiorentina, Padzardjik Symphony Orchestra (Bulgaria) e a dicembre 2019 è stato selezionato per dirigere l'orchestra sinfonica del Conservatorio nel concerto inaugurale del restaurato Teatro Niccolò Piccinni di Bari.



Giorgia Duranti

Nata a Padova nel 1993, comincia a studiare pianoforte all'età di sei anni. Contemporaneamente agli studi scientifici presso il liceo "Alvise Cornaro" di Padova, intraprende lo studio del pianoforte al Conservatorio "Cesare Pollini"

della sua città, conseguendo il diploma nel 2015.

Nel 2017 completa il Biennio di Specializzazione per Maestro collaboratore al Conservatorio "Evaristo Felice Dall'Abaco" di Verona, con il massimo dei voti. Durante gli studi a Verona accompagna cori e solisti del territorio in attività concertistiche e masterclass del corso di direzione tenuti dal Conservatorio. Dal 2010 collabora con il Coro Lirico "Santa Cecilia" di Padova come accompagnatrice al pianoforte.

Ha esperienza nel campo didattico, collaborando con il Circolo Musicale "Santa Cecilia" di Padova come insegnante di pianoforte, e lavora come maestro accompagnatore, con cantanti solisti, gruppi vocali e strumentisti, in attività di accompagnamento per esami e concerti.

Nel 2017 è selezionata come pianista accompagnatore per la rassegna "Il canto della via della seta", tenutasi presso il Conservatorio di Mantova e a Villa Vercelli Cavriani, occasione che le permette di lavorare con artisti italiani e cinesi.

Nel 2017 partecipa come compositrice della musica di uno dei brani finalisti del terzo Lions World Song Festival, concorso internazionale per non-vedenti e ipovedenti.

Dal 2018 collabora con agenzie musicali per audizioni, lezioni di spartito e interpretazione artistica, tenendo concerti in sale e teatri nazionali.

A ottobre 2018 partecipa alla decima edizione del Festival della Coralità Veneta a Vittorio Veneto, come pianista accompagnatore del Coro dell'Accademia musicale di San Giorgio di Verona. Nel 2019 è maestro collaboratore e alle luci per gli allestimenti della *Bohème* e di *Rigoletto* al Teatro Luciano Pavarotti di Modena.



Valentina Rando

Nata nel 2001, si è diplomata in pianoforte lo scorso anno con il massimo dei voti e menzione d'onore presso il Conservatorio "Tchaikovsky" di Nocera Terinese sotto la guida di Valentina

Currenti. Laureanda in direzione d'orchestra, frequenta il biennio di secondo livello in pianoforte nella classe di Filippo Arlia. Ha frequentato corsi di perfezionamento di Andrzej Jasinski, Volodymyr Runchak, Suarez Paz, Giuseppe Vessicchio. Di quest'ultimo ha inoltre seguito un corso presso l'Accademia internazionale San Lodovico da Casoria, dove ha ottenuto una borsa di studio. Ha eseguito il Concerto in fa minore di Bach durante una masterclass internazionale AFAM tenutasi a Cetraro (CS). Ha vinto i concorsi internazionali "Danilo Cipolla", CIMN, "Alessandro Longo", ottenendo il Primo premio assoluto.

Ha registrato per Rai Radio3 in occasione del Mediterraneo Festival con il violoncellista Enrico Bronzi e con il primo corno della Scala Danilo Stagni. È stata assistente direttore d'orchestra di Filippo Arlia in occasione della registrazione della *Sagra della primavera* e dell'*Uccello di fuoco* di Stravinskij per Sony Music.

Ha collaborato con l'Orchestra Filarmonica della Calabria suonando, oltre che il pianoforte, la celesta e l'organo durante le stagioni lirico-sinfoniche. È stata assistente direttore d'orchestra di Filippo Arlia in molte produzioni tra cui *Pagliacci* per il Leoncavallo Festival a Montalto Uffugo (CS). Ha lavorato come maestro collaboratore di palcoscenico presso il teatro Politeama di Catanzaro in opere come *Otello*, *Madama Butterfly*, *Don Giovanni*, dove è anche stata organista nella produzione di *Cavalleria rusticana*. In queste occasioni ha lavorato con Giovanni Sollima, Amarilli Nizza, Luciano Cannito, Mauro Avogadro.

Porta avanti un progetto di duo con bandoneon.

Si esibisce in recital solistici e ha eseguito, con l'Orchestra Filarmonica della Calabria, il Concerto per pianoforte e orchestra di Schumann per il Fortissimo Festival Internazionale, per il quale ha inoltre diretto il Concerto per pianoforte e orchestra di Scriabin. Insegna pianoforte principale presso l'Accademia Astor Piazzolla a Paola.

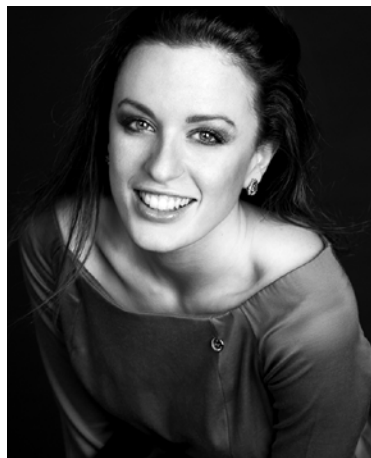


Irina Riabikova

Nata a Nojabr'sk nel 1990, studia pianoforte prima alla Scuola di musica centrale presso il Conservatorio statale "Pëtr Il'ič Čajkovskij" di Mosca, dove si diploma nel 2009, e poi alla Accademia "Gnesins", conseguendo la laurea

magistrale nel 2016. A Mosca e in altre città della Russia lavora come maestro collaboratore in varie scuole e istituti musicali e teatrali, collaborando inoltre con l'Accademia internazionale di musica ALMA Altea, in Spagna. Svolge attività concertistica con musicisti di livello nazionale ed internazionale, con solisti del Teatro Bolshoi, Teatro Nuova Opera "E. V. Kolobov", Centro del canto operistico "Galina Vishnevskaja" e collabora con Yamaha Artistic Services.

Dal 2017 è attiva in Italia, come maestro collaboratore e accompagnatore e come insegnante.



Alessia Pintossi

Nata nel 1993 e laureata con il massimo dei voti presso il Conservatorio “Luca Marenzio” di Brescia, si avvicina agli studi di canto lirico ad appena sedici anni sotto la guida di Nadia Engheben, artista del coro alla Scala di Milano. Con lei viene invitata a

esibirsi, insieme ad altri solisti del coro scaligero, nella Fantasia corale op. 80 di Beethoven nel concerto di inaugurazione dell’Anno Giudiziario a Milano.

Approfondisce lo studio del repertorio operistico con Vincenzo e Paula Scalera, Donata D’Annunzio Lombardi, Cristina Pastorello, Patrizia Orciani, Vittorio Terranova, Claudio Desderi, Leone Magiera.

Nel 2013 è Clarina nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini; nello stesso anno, con l’arpista Barbara Da Parè, si cimenta nel repertorio cameristico contemporaneo ed esegue in prima assoluta pezzi inediti dei compositori Teresa Procaccini, Carla Reborà, Alberto E. Colla, Giancarlo Facchinetti, Paolo Ugoletti, Lorenzo Ferrero, Federico Biscione, Carlo Pedini e Giampaolo Testoni.

Nel 2014 e nel 2015, è Susanna nel *Segreto di Susanna* di Ferrari, Rita nell’omonima opera di Donizetti, Zerlina nel *Don Giovanni* di Mozart, Musetta nella *Bohème* e Adina nell’*Elisir d’amore*. Nel 2016 ha debuttato nel ruolo

di Susanna nelle *Nozze di Figaro* sotto la direzione di Claudio Desderi.

Si è recentemente esibita come solista nella Nona sinfonia di Beethoven e ha debuttato il ruolo di Donna Anna nel *Don Giovanni* mozartiano presso il Teatro Bonci di Cesena di nuovo diretta da Claudio Desderi. Ha preso parte alla Trilogia d'autunno del Ravenna Festival 2019 nel ruolo di Frasquita in *Carmen*.



Azer Zada

Si diploma in canto nel 2010 presso il Conservatorio di Baku, in Azerbaijan, suo paese natale, per poi trasferirsi in Italia, dove frequenta l'Accademia d'Arte Lirica di Osimo.

Già dal 2009 è solista presso l'Azerbaijan Academic Opera

and Ballet Theatre e presso l'Opera Studio di Baku; nel frattempo frequenta numerose masterclass con Raina Kabaivanska, Magda Olivero, Leo Nucci, Renato Bruson e Renata Scottò.

Nel 2015 debutta al Teatro alla Scala di Milano come Messaggero in *Aida* diretto da Zubin Mehta. L'anno dopo è al Teatro Petruzzelli di Bari come Cavaradossi in *Tosca*; poi al Teatro Verdi di Salerno diretto da Daniel Oren come Macduff in *Macbeth*. Successivamente canta nel Requiem di Verdi con l'Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" di Milano sotto la direzione di Jader Bignamini, in seguito in una tournée in Francia.

Nel 2017 si diploma all'Accademia di Alto Perfezionamento per Cantanti Lirici del Teatro alla Scala e vince il Concorso Voci verdiane di Busseto. Nello stesso anno è Don José in *Carmen* presso il Teatro Coccia di Novara e Rodolfo ne *La bohème* ad Ascoli Piceno, Fano e Chieti. Si esibisce inoltre in un concerto di arie d'opera presso la Filarmonica di Mosca.

Nella stagione 2018-2019 debutta al Teatro la Fenice di Venezia come Rodolfo ne *La bohème* e come Pinkerton in *Madama Butterfly*. Torna poi a vestire i panni di Don José al Teatro Lirico di Cagliari e al Luglio musicale trapanese. In seguito è di nuovo Cavaradossi al Festival di Sanxay, e Alfredo nella *Traviata* al Petruzzelli di Bari. Si esibisce inoltre in numerosi concerti tra cui il recital alla Sala Čajkovskij di Mosca con l'Orchestra Sinfonica Russa e il Requiem verdiano all'Heydar Aliev Center di Baku. Ritorna poi alla Fenice di Venezia come Cavaradossi in *Tosca* per poi debuttare il ruolo di Radames in *Aida* nella Trilogia d'autunno di Ravenna Festival. Infine, è Rodolfo ne *La bohème* al Municipale di Piacenza con la regia di Leo Nucci e al Teatro Bolshoi di Mosca.



Serban Vasile

Nato a Bucarest, si laurea all'Accademia Nazionale di Musica della sua città sotto la guida di Eleonora Enachescu. Partecipa a corsi di perfezionamento tenuti da Cristian Badea, Eduard Tumagian, Nelly Miricioiu e George Crasnaru.

Vincitore di vari concorsi di canto a Bucarest e in Italia (Spoleto, As.Li.Co. e Salice d'oro), in occasione delle prime esperienze operistiche interpreta Enrico in *Lucia di Lammermoor*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, Oedipe, *Giulio Cesare in Egitto*, *Billy Budd* e Dandini nella *Cenerentola* (a Como, Brescia, Bucarest e Ravenna). Nella stagione 2013-2014 debutta al Metropolitan Opera di New York, sotto la bacchetta di James Levine, come Ford in *Falstaff*, ruolo che riprende anche all'Opera Nazionale di Amsterdam.

È invitato regolarmente all'Opera Nazionale di Bucarest, dove si esibisce in *Evgenij Onegin*, Valentin in *Faust*, Belcore nell'*Elisir d'amore*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*; alla Radio di Bucarest per *La Favorita* e al Festival Internazionale "George Enescu" per la Ottava Sinfonia di Mahler e le versioni concertanti di *Wozzeck* e *La damnation de Faust*. In Romania è presente anche nel cartellone operistico di Craiova (Posa in *Don Carlo*), Timisoara (Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, *Nabucco*) e Cluj-Napoca (Belcore nell'*Elisir d'amore*, *Nabucco*).

Debutta all'Opera del Cairo il ruolo del Conte Di Luna nel *Trovatore*, che riprende a Bassano del Grappa. Interpreta Valentin nel *Faust* al Teatro Comunale di Firenze e all'Israeli Opera Tel-Aviv.

Ha interpretato il ruolo del titolo in *Macbeth* a Ravenna e Norcia sotto la bacchetta di Riccardo Muti, e in *Nabucco* nell'ambito della Trilogia d'autunno di Ravenna Festival 2018, regia di Cristina Mazzavillani Muti. Inoltre, Germont al Teatro dell'Opera di Roma e Valeburgo ne *La straniera* di Bellini al Maggio Musicale Fiorentino. Infine, più recentemente è stato Amonarso in *Aida* per la scorsa Trilogia di Ravenna Festival, Posa nel *Don Carlo* a Graz e Jeletzi ne *La dama di picche* a Nizza.



Igor Onishchenko

Baritono ucraino, compie studi in Legge e si dedica al canto sotto la guida di Yuriy Buchka presso l'Accademia nazionale di musica "Nezhdanova" di Odessa. Si è recentemente laureato in

Musica e Arte all'Università di Vienna.

Ha frequentato masterclass condotte da Ludovic Tézier, Dmitri Hvorostovsky, Ernesto Palacio, Juan Diego Florez, Saimir Pirgu, Vitaliy Bilyy, Plácido Domingo, Marco Armiliato, Riccardo Muti, Jesús López-Cobos, Daniel Oren, Attilio Cremonesi, Adam Fischer e Vasyl Vasylenko.

È stato semifinalista nel 2015 al concorso internazionale Neue Stimmen e finalista nel 2019 a Operalia.

Dal 2016-2017 è membro della Wiener Staatsoper.

Debutta come cantante d'opera nel 2015 come Conte di Ceprano nel *Rigoletto* al Théâtre du Capitole a Tolosa sotto la bacchetta di Daniel Oren. Subito dopo viene ammesso tra i solisti della Wiener Staatsoper, con cui debutta nel ruolo di Fiorello nel *Barbiere di Siviglia*, in quello di Cristiano in *Un ballo in maschera* come Poliziotto e Ščelkalov in *Boris Godunov*.

Alla Staatoper ha interpretato Silvio in *Pagliacci*, Bello nella *Fanciulla del West*, Spalanzani in *Les contes*

d'Hoffmann, Conte Pâris in *Roméo et Juliette*, Masetto nel *Don Giovanni*, Schaunard nella *Bohème*, Commissario imperiale in *Madama Butterfly* e Antonio nelle *Nozze di Figaro*, sia Vienna che in tour in Giappone sotto la bacchetta di Riccardo Muti. Inoltre ha interpretato il ruolo del titolo nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Municipal di Santiago del Cile, Mill Worker in *Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* al Festival di Salisburgo, Silvio nei *Pagliacci* a Ravenna Festival, Escamillo in *Carmen* al Centro Cultural Miguel Delibes di Valladolid, il ruolo del titolo in *Don Giovanni* al Tulchyn Operafest, in Ucraina, diretto da Oksana Lyniv.



Francesca Di Sauro

Nata a Napoli nel 1994, inizia gli studi di canto e teatro nel 2004. Si dedica, dapprima, al pianoforte poi al canto lirico laureandosi a pieni voti al Conservatorio di Napoli.

Prende poi parte a masterclass con Barbara Frittoli, Stefano Giannini, Stefano De Luca, Fiorenza Cedolins, Cinzia Forte, Michal Znaniecki e Roberto De Candia. Si aggiudica numerosi premi, come: Miglior giovane e Migliore interpretazione al VI Concorso internazionale di Canto Lirico “Franca Mattiucci”, poi il Primo premio al Concorso internazionale “Beppe De Tomasi”, Miglior giovane” al II Concorso internazionale di canto lirico “Bellano paese degli artista; Primo premio al “Giuditta Pasta” di Saronno con Cecilia Gasdia come presidente di giuria. Nel 2018, al Concorso As.Li.Co. per giovani cantanti lirici, si aggiudica il ruolo di Carmen nella XXII edizione di Opera Domani, esibendosi in tournée in diversi teatri a Como, Mantova, Reggio Emilia, Brescia, Cremona, Bergamo, Pavia, Vigevano, Fermo, Macerata, poi Teatro Regio di Parma, Teatro degli Arcimboldi di Milano e, ancora, Festspielhaus di Bregenz in Austria. Debutta inoltre nel ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, in quello di Maddalena nel *Viaggio a Reims*,

di Lola in *Cavalleria rusticana*, e poi come Sofia Ivanovna in *Risurrezione* al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

Nel 2019 si è esibita nella Nona Sinfonia di Beethoven al Teatro Cilea di Reggio Calabria diretta da Marco Alibrando e al Palacio de Congresos de Badajoz (Spagna) con l'Orchestra e il Coro di Extremadura diretta da Alvaro Albiach.

Ha interpretato Mercedes nella *Carmen* di Bizet nella Trilogia d'autunno di Ravenna Festival nel 2019, ruolo ripreso a Ferrara e Lucca.

Ha conseguito la laurea triennale in Lettere moderne all'Università degli Studi di Napoli Federico II.



Matteo Falcier

Diplomato al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, approfondisce gli studi all’Accademia Solisti della Scala e partecipa alle masterclass organizzate dal Festival di Martina Franca. Attualmente si sta perfezionando con

Francesca Patanè.

Debutta nel 2010 allo Stresa Festival con *Il matrimonio segreto* di Cimarosa nel ruolo di Paolino, che interpreta anche al Regio di Torino. Calca le scene di alcuni dei più prestigiosi teatri in Italia e all’estero, collaborando con direttori d’orchestra quali Riccardo Muti, James Conlon, Roberto Abbado, Daniele Rustioni, Giampaolo Bisanti, Roland Böer e con registi come Cristina Mazzavillani Muti, Leo Muscato, Damiano Michieletto, Terry Gilliam, Jean-Pierre Ponnelle e Ferzan Ozpetek.

Nel 2016 debutta come Rodolfo nella *Bohème* per il Circuito Lirico Lombardo e come Rinuccio nel *Gianni Schicchi* all’Opera di Roma. Successivamente, esordisce come Fenton in *Falstaff* al Luglio Musicale Trapanese e come Basilio nelle *Nozze di Figaro* nella tournée giapponese della Staatsoper di Vienna, sotto la guida di Riccardo Muti. Nel 2017 è Tebaldo nei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini al Filarmonico di Verona, debutta al San Carlo di Napoli nel ruolo di Alfredo nella

Traviata, prende parte alla rappresentazione in forma di concerto della *Manon Lescaut* alla New Zealand Opera di Auckland, porta in tournée in Giappone per il Teatro di Bologna *La traviata* nel ruolo di Alfredo e affronta per la prima volta il ruolo del Duca di Mantova nel *Rigoletto* ancora nel Circuito Lombardo. Nel 2018 interpreta Beppe nei *Pagliacci* all'Opera di Roma sotto la bacchetta di Carlo Rizzi; eppoi è Paolino nel *Matrimonio segreto* all'Opéra Royal de Wallonie e debutta come Don Ottavio nel *Don Giovanni* all'Opéra di Nizza. Canta più recentemente nel *Don Pasquale* all'Arena di Verona, come Ernesto, mentre dopo essere stato di nuovo il Duca di Mantova a Gerusalemme, interpreta Arnoldo nel *Guglielmo Tell* per il Circuito Lombardo.



Antonella Carpenito

Si diploma con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio “Domenico Cimarosa” di Avellino, sotto la guida di Enrico Turco, con cui, poi, consegue anche il Diploma

accademico di II livello presso la stessa Istituzione.

Si perfeziona con Amelia Felle, Teresa Berganza, Renata Scotto presso l'Accademia di Santa Cecilia frequentando la sessione autunnale dell'Opera Studio 2009; Chris Merritt, Mariella Devia, Donata D'Annunzio Lombardi, Marina Comparato.

Numerosi sono i premi che si aggiudica in concorsi nazionali e internazionali di canto.

Nel 2012 debutta nel ruolo di Flora ne *La traviata* presso il Maggio Musicale Fiorentino e il Festival pucciniano di Torre del Lago. L'anno dopo prende parte alla Trilogia d'Autunno del Ravenna Festival, per il quale si esibisce anche nel 2014 nella Trilogia “Verdi e Shakspeare”.

Nel 2015 in prima assoluta canta ne *L'amor che move il sole e l'altre stelle* di Adriano Guarnieri diretta da Pietro Borgonovo sia a Ravenna sia al Festival di Spoleto.

L'anno successivo torna a Firenze, al Teatro la Pergola, debuttando nel ruolo della Strega in *Hansel e Gretel* di Humperdinck ed è Maddalena nel *Rigoletto* presso

il Teatro Sociale di Rovigo. Inoltre, al Teatro Verdi di Salerno, canta Mercedes in *Carmen* di Bizet, diretta da Daniel Oren.

Nel 2017 è Mamma Lucia in *Cavalleria rusticana* al Filarmonico di Cracovia e debutta presso il Teatro San Carlo di Napoli di nuovo nel *Rigoletto* diretta da Nello Santi e Jordi Bernacer. Nel 2018 è mezzosoprano solista con la Filarmonica di Malta nel *Rockquiem*; ma interpreta anche la Dama di Lady Macbeth sotto la direzione di Riccardo Muti nel contesto della sua Italian Opera Academy, esibendosi in forma-concerto a Ravenna, Firenze e Norcia, nonché in mondovisione sulla Rai.

Nella scorsa stagione ha cantato lo *Stabat Mater* di Pergolesi con la Nuova Orchestra Scarlatti di Napoli ed è stata protagonista dell'Intermezzo *Bacocco e Serpilla* di Orlandini con Vicenza in Lirica e Barocco Europeo, curato da Cesare Scarton e Monica Bacelli.



Clarissa Leonardi

Nasce a Polistena (Reggio Calabria) nel 1993, inizia lo studio della chitarra classica all'età di dieci anni sotto la guida di Romolo Calandrucchio.

Nel 2010 inizia lo studio del canto e viene ammessa al Conservatorio "Fausto Torrefranca" di Vibo Valentia frequentando la classe di canto lirico sotto la guida di Patrizia Patelmo.

Si è esibita da protagonista in diversi gala lirici: "Arie tra le stelle" al Museo Diocesano di Tropea; "Gala lirico Castello feudale Ardore", Gala d'opera "Le protagonista del melodramma", Concerto lirico "Le donne di Giacomo Puccini", e ancora per l'Associazione Amici dell'Opera Lirica di Catanzaro, e in onore del mezzosoprano Elena Obraztsova al Brescia Rotary Club.

Tra gli impegni recenti, le esibizioni in *El amor brujo* e *Cavalleria rusticana* a Verona, *Carmen* a Torino, *La forza del destino* e *Rigoletto* al Filarmonico di Verona e a Busseto, *La traviata* e *Carmen* all'Arena di Verona, *Il tabarro* al Teatro San Carlo di Napoli, *Manon Lescaut*, *Falstaff*, *La sonnambula* e *Cavalleria rusticana* al Teatro Regio di Torino, nonché il debutto a Ravenna nel ruolo protagonista di *Carmen*.



© Silvia Lelli

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

direttore musicale e artistico

Riccardo Muti

segretario artistico Carla Delfrate

management orchestra Antonio De Rosa

segretario generale Marcello Natali

coordinatore delle attività orchestrali Leandro Nannini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme a una forte

identità nazionale, la propria inclinazione a una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra le città di Piacenza e Ravenna. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre.

In questi anni l'Orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal Barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata

protagonista in qualità di orchestra residente.

A Salisburgo, poi, l'Orchestra è tornata nel 2015, debuttando – unica formazione italiana invitata – al più prestigioso Festival estivo, con *Ernani*: a dirigerla sempre Riccardo Muti, che l'aveva guidata anche nel memorabile concerto tenuto alla Sala d'Oro del Musikverein di Vienna, nel 2008, pochi mesi prima che alla Cherubini venisse assegnato l'autorevole Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per “i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero”.

All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze e Pinchas Zukerman.

Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle “trilogie”, che al Ravenna Festival l'hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale l'Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*; nel 2013, sempre l'una dopo l'altra a stretto confronto,

le opere “shakespeariane” di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Per la Trilogia d'autunno 2017, la Cherubini, diretta da Vladimir Ovodok, ha interpretato *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca*; nel 2018, si è misurata con una nuova straordinaria avventura verdiana, guidata da Alessandro Benigni per *Nabucco*, Hossein Pishkar per *Rigoletto* e Nicola Paszkowski per *Otello*; e di nuovo, nel 2019, con capolavori quali *Carmen*, *Aida* e *Norma*. Negli ultimi anni il repertorio operistico viene affrontato regolarmente dall'Orchestra anche nelle coproduzioni che vedono il Teatro Alighieri di Ravenna al fianco di altri importanti teatri italiani di tradizione. Dal 2015 al 2017 la Cherubini ha partecipato inoltre al Festival di Spoleto, sotto la direzione di James Conlon, eseguendo l'intera trilogia “Mozart-Da Ponte”. Il legame con Riccardo Muti l'ha portata a prender parte all'Italian Opera Academy per giovani direttori e maestri collaboratori, che il Maestro ha fondato e intrapreso nel 2015: se in quel primo anno la Cherubini ha avuto l'occasione di misurarsi con *Falstaff*, gli anni successivi l'attenzione si è concentrata su *Traviata*, *Aida*, *Macbeth* e sulle *Nozze di Figaro*.

Al Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva, la Cherubini è regolarmente protagonista di nuove produzioni e di concerti, nonché, dal 2010, del progetto “Le vie dell'amicizia” che l'ha vista esibirsi, tra le altre mete, a Nairobi, Redipuglia, Tokyo, Teheran, Kiev e, nel 2019, ad Atene, sempre diretta da Riccardo Muti.

violini primi

Valentina Benfenati**
Carolina Caprioli
Riccardo Lui
Francesco
Ferrati
Sofia Cipriani
Daniele Fanfoni
Beatrice Petrozziello
Tommaso Santini
Emanuela Colagrossi
Agnese Maria Balestracci
Diana Cecilia Perez Tedesco
Elena Sofia De Vita

violini secondi

Alessandra Pavoni Belli*
Alice Bianca Sodi
Federica Castiglione
Elisa Scanziani
Giulia Zoppelli
Elisa Mori
Irene Barbieri
Valeria Francia
Elisa Catto
Gabriella Marchese

viola

Davide Mosca*
Katia Moling
Marco Gallina
Montserrat Coll Torra
Elisa Zito
Chiara Bellavia
Francesco Morello
Myriam Traverso

violoncelli

Ilario Fantone*
Matilde Michelozzi
Alessandro Brutti
Lucia Sacerdoni
Caterina Ferraris
Simone Gaetano Ceppetelli

contrabbassi

Giacomo Vacatello*
Francesco Sanarico
Riccardo Mazzoni
Leonardo Cafasso
Giuseppe Albano

flauti/ottavino

Viola Brambilla*
Chiara Picchi
Denise Fagiani (*anche ottavini*)

oboi/corno inglese

Linda Sarcuni*
Anna Leonardi (*anche corno inglese*)

clarinetti

Gianluigi Del Corpo*
Alessandro Iacobucci

clarinetto basso

Gaia Gaibazzi

fagotti

Leonardo Latona*
Fabio Valente
Edoardo Casali

corni

Gianpaolo Del Grosso*
Federico Fantozzi
Giovanni Mainenti
Paolo Reda

trombe

Pietro Sciutto*
Giorgio Baccifava
Matteo Novello

tromboni

Salvatore Veraldi*
Nicola Terenzi
Cosimo Iacoviello

basso tuba

Alessandro Rocco Iezzi

timpani

Simone Di Tullio*

percussioni

Federico Moscano
Fabio Orlandelli

arpe

Antonella De Franco*
Ottavia Rinaldi

** spalla

* prima parte

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e da Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali del Turismo. www.orchestracherubini.it

Si ringraziano Costanza Bonelli e Claudio Ottolini per la donazione all'orchestra in memoria di Liliana Biolzi.

con il contributo di



ROSETTI SUPERYACHTS
SHIPYARD EST. 1925



GIULIO VERONESI
BOLOGNA - CORTINA D'AMPEZZO

— E —

GIOIELLERIA
E R R A N I



Maria Luisa Vaccari

Alberto Badino

sostenitori

Federica Borghesi, Italia
Claudio Ghigi, Italia
Marta Greco, Italia
Elio Grossi, Italia
Serena Jaff, Italia
Giacomo Marignani, Italia
Cristina Mondelli, Italia
Antonio Roversi, Italia
Flavio Sala, Italia
Gabriela e Seraina Winkler, Svizzera

Colophon

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

fotografie Academy 2020
photos Academy 2020
Marco Borrelli

traduzioni a cura di
translated by
Roberta Marchelli