



UNO SPETTACOLO ANCHE DIETRO LE QUINTE



AUTOPiù'

Piazza VII Novembre, 8 (Porta Lame) Bologna
Tel. 051.558408 www.autopiù.net

FONDATORI DI DIRITTO



Comune di Bologna



Sovrintendente	NICOLA SANI
Direttore Musicale	MICHELE MARIOTTI
Direttore Generale	FULVIO MACCIARDI

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Presidente	VIRGINIO MEROLA <i>Sindaco di Bologna</i>
Vice Presidente	MICHELE TRIMARCHI
Consiglieri	NICOLA SANI FULVIA DE COLLE CHIARA GALLONI ANDREA GRAZIOSI
Collegio dei Revisori dei conti	
Presidente	CRISTIANA RONDONI
Membri effettivi	GIOVANNI DIANA SALVATORE TAMBORINO
Supplente	GIANPIERO TULELLI

IL TUO ABBONAMENTO
VALE PIU' DI QUANTO PENSI

Scopri i vantaggi esclusivi riservati ai titolari chiamando:

—— **+39 051 4212411** ——

STUDIO ODONTOIATRICO ASSOCIATO



NOVE ARCHI

STUDIO ASSOCIATO NOVE ARCHI

Via Irnerio, 41 - 40126 Bologna

TEL +39 051 4212411

EMAIL studioassociato@novearchi.it



Teatro Comunale di Bologna

LA VOIX HUMAINE/ CAVALLERIA RUSTICANA

FRANCIS POULENC/PIETRO MASCAGNI

Coordinatore scientifico e responsabile editoriale

Floriana Tessitore

Redazione e impaginazione

Edizioni Pendragon (Roberta Scaramuzzo)

Grafica

Redesign e Dina&Solomon

Crediti fotografici

Copertina e p. 5 – Federico Carpani e Salvatore Santoro

La traduzione italiana del libretto di *La voix humaine* di Michele Girardi
per il Teatro La Fenice appare per gentile concessione dell'autore e del Teatro.

Il testo di Virgilio Bernardoni appare per gentile concessione del Teatro Regio di Torino (1999).

Il testo di Marta Tacconi, dal volume *La voix humaine. Dal monologo di Jean Cocteau alla musica di Francis Poulenc*,
appare per gentile concessione dell'autrice e di Edizioni Pendragon.

Il testo di Nino Genovese appare per gentile concessione dell'autore e di Giuseppe Maimone Editore ed è tratto
da Nino Genovese, Sebastiano Gesù, *Verga e il cinema*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 1996.

Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Largo Respighi, 1
40126 Bologna
www.comunalebologna.it

© 2017 Edizioni Pendragon srl
via Borgonuovo, 21/a
40125 Bologna
www.pendragon.it

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

chiuso in tipografia il 30 marzo 2017
Stampato presso MIG Moderna Industrie Grafiche (BO)



LA VOIX HUMAINE/ CAVALLERIA RUSTICANA

FRANCIS POULENC/PIETRO MASCAGNI

LA VOIX HUMAINE

Tragédie lyrique in un atto
Libretto di Jean Cocteau

(Nuova traduzione italiana di Michele Girardi)
Musica di Francis Poulenc

Prima rappresentazione

Parigi, Théâtre National de l'Opéra-Comique, 6 febbraio 1959

Proprietà Casa Ricordi, Milano

CAVALLERIA RUSTICANA

Melodramma in un atto
dal dramma omonimo di Giovanni Verga
su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci
Musica di Pietro Mascagni

Prima rappresentazione

Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890

Proprietà Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

APRILE 2017

Domenica 9 ore 20, Turno Prima

Martedì 11 ore 20, Turno A

Giovedì 13 ore 20, Turno B

Sabato 15 ore 15.30, Turno D

Martedì 18 ore 18, Turno P

ALFA WASSERMANN
ALFASIGMAGROUP

Direttore	Michele Mariotti
Regia	Emma Dante
Scene	Carmine Maringola
Costumi	Vanessa Sannino
Luci	Cristian Zucaro
Coreografia	Manuela Lo Sicco
Assistente alla regia	Gianni Marras
Assistente alle scene	Roberto Tusa
Maestro del Coro	Andrea Faidutti

LA VOIX HUMAINE

<i>Personaggi</i>	<i>Interpreti</i>
Lei	Anna Caterina Antonacci

CAVALLERIA RUSTICANA

<i>Personaggi</i>	<i>Interpreti</i>
Turiddu	Marco Berti
Alfio	Gezim Myshketa
Santuzza	Carmen Topciu
Lola	Anastasia Boldyreva
Lucia	Claudia Marchi
Attori	Sabrina Vicari, Mariella Celia, Marta Zollet, Silvia Giuffrè, Samuel Salamone, Yannick Simons
Allievi della Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone	Matteo Baronchelli, Luca Cerri, Giulio De Santi, Vincenzo Fioretti, Nicola Perez Pensabene, Alberto Pirazzini, Sara Bertolucci, Corinna Bologna, Arianna Chiaracarne, Chiara Davolio, Emily Di Ronza, Lucia Leonardi, Elisa Macario Ban, Roberta Morelli, Ilaria Mustardino, Marta Ramadori

Orchestra, Coro e Tecnici del Teatro Comunale di Bologna
Nuova produzione del Teatro Comunale di Bologna

INDICE

LA VOIX HUMAINE

- 13 Argomento/Synopsis
- 17 Francis Poulenc: profilo biografico
- 18 Libretto

- 33 Virgilio Bernardoni, *Leggere Cocteau nel suono di Poulenc*
- 41 Marta Tacconi, *L'amore al telefono*

- 51 *La voix humaine* al Teatro Comunale di Bologna
Cronologia ed estratti dalla rassegna stampa

CAVALLERIA RUSTICANA

- 55 Argomento/Synopsis
- 59 Pietro Mascagni: profilo biografico
- 63 Libretto

- 77 Guido Salvetti, *Un caso famoso di "verismo lirico"*
- 85 Nino Genovese, *Per una storia di Cavalleria rusticana: dalla novella ai film*

- 99 *Cavalleria rusticana* al Teatro Comunale di Bologna
Cronologia ed estratti dalla rassegna stampa

- 102 Discografia e videografia selezionate
- 103 Bibliografia essenziale

- 105 Walter Vitale, *Grande violenza e grande dolcezza*
Interviste a Michele Mariotti ed Emma Dante

- 112 Note biografiche



LA VOIX HUMAINE

ARGOMENTO

Una donna intrattiene, tra molte interferenze, una dolorosa conversazione telefonica con il proprio amante. La donna racconta all'uomo (di cui non si odono le risposte) gli eventi delle ore precedenti: un pranzo con l'amica Marta e, la notte prima, un sonno turbato da un'emicrania, conciliato solo grazie a un *cachet*. In realtà la conversazione prelude alla fine di una relazione rievocata da gesti simbolici e sul filo dei ricordi; il ricordo dell'inizio della relazione, durante una gita a Versailles. La conversazione sembra proseguire grazie ai luoghi comuni: i due amanti che immaginano di vedersi nel momento stesso della telefonata, la donna che rimpiange la giovinezza perduta... Dopo un'interruzione e una chiamata a vuoto, la donna confessa di avere finora mentito all'amante e di non aver assunto il sonnifero per conciliare il sonno bensì per suicidarsi, e solo l'intervento dell'amica e di un medico l'ha salvata dalla morte. La donna, stizzita dai rumori di fondo della telefonata (il sospetto è che l'uomo non sia dove dice di essere) e dalle interferenze, cerca di rassicurare l'amante. Ancora, la donna rievoca con amara nostalgia la leggerezza di un amore ormai giunto alla fine, e paradossalmente si augura che anche l'amante possa a sua volta mentirle, per renderle meno duro il distacco, e perché lui possa apparirle in un'aura di tenerezza ormai perduta. Ancora un'interruzione: la donna è ormai cosciente che la conversazione in corso è l'ultimo filo che la tiene unita all'uomo, e in uno slancio a metà tra il desiderio di morte e la volontà di troncarsi con un unico gesto sia la chiamata sia la relazione si prepara a separarsi per sempre dall'amante. L'ultimo desiderio della donna è che l'indomani a Marsiglia l'uomo (con una nuova amante?) non prenda alloggio nello stesso albergo in cui la coppia si recava di solito. Infine, un incosciente "a presto" della donna si trasforma subito in un addio: nel chiedere all'uomo di porre finalmente fine alla conversazione, la donna non riesce che a balbettare più e più volte le parole "ti amo", prima di far cadere per terra il ricevitore.



LA VOIX HUMAINE

SYNOPSIS

A woman is having a very painful conversation with her lover on the phone but there is a lot of interference on the line. The woman is telling the man (but we can't hear his replies) about what happened in the past hours: lunch with her friend Marta and, the night before, a headache that kept her awake until she took a tablet. In actual fact, the conversation is a prelude to the end of a relationship, evoked by symbolic gestures and memories; the memory of how their relationship started on a trip to Versailles. The conversation seems to continue thanks to the shared situations: the two lovers imagining they can see each other whilst telephoning, the woman regretting her lost youth... After an interruption and an unanswered call, the woman admits she has been lying to her lover and, above all, she didn't take a sleeping pill so she could sleep but because she wanted to commit suicide, and it was only thanks to a friend and doctor that she didn't die. Irritated by the background noise on the phone (suspecting the man of not being where he says he is), and the increasingly annoying interference, the woman tries to reassure her lover. Once again the woman remembers nostalgically the superficiality of a love that has come to an end, and paradoxically hopes that the lover can also lie to her, to make their separation easier and so that she can remember him with a tenderness she no longer feels. Another interruption: the woman has now realised that this conversation is her last contact with the man, and in a combination of a desire to die and the wish to put an end to both the phone call and relationship with a single gesture, she gets ready to leave her lover once and for all. The woman's last wish is that tomorrow, when he is in Marseilles (with a new lover?) he doesn't stay in the hotel where they used to stay together. Finally, an unconscious "see you soon" spoken by the woman is transformed into a goodbye: asking the man to finally bring the conversation to an end, all the woman manages to mumble are the words "I love you", before dropping the receiver on the ground.



FRANCIS POULENC

PROFILO BIOGRAFICO

Parigi, 1899-1963

Nato a Parigi nel 1899, inizia a suonare il pianoforte insieme alla mamma e grazie allo zio paterno scopre il teatro d'opera e la musica contemporanea ascoltando Stravinskij con i Ballet Russes. Il padre, preferendo per lui altri studi, gli impedisce di frequentare il conservatorio, tuttavia Francis continua a coltivare la musica insieme al didatta spagnolo Ricardo Viñes che, fra l'altro, lo presenta a Jean Cocteau, Marcelle Meyer ed Erik Satie. Morti la madre nel 1915 e il padre nel 1917, si trasferisce presso la famiglia della sorella maggiore continuando a frequentare gli intellettuali parigini (fra cui Aragon, Breton, Eluard e Apollinaire); alla fine dell'anno viene eseguito il suo primo brano: *Rapsodie nègre*. Nel 1918, con l'aiuto di Stravinskij, alcune sue composizioni sono accettate dal catalogo Chester. 1920 Nasce il "Gruppo dei Sei", riunito intorno a Cocteau, di cui Poulenc fa parte insieme a George Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud e Germaine Tailleferre. Nel 1924 compone il balletto *Les Biches* per Djagilev; nel 1926 Wanda Landowska gli commissiona il *Concert champêtre*. Fra le sue principali composizioni i cicli di melodie *4 Poèmes de Guillaume Apollinaire* e *5 Poèmes de Max Jacob* (1931), *Le mal masque* (1932), le *Litanies à la Vierge Noire de Rocamadur* (1936), il Concerto per organo, archi e timpani (1939), *L'histoire de Babar* per bambini (1940), *Les mamelles de Tiresias* su testo di Apollinaire (1947), lo *Stabat Mater* (1950), l'opera *Dialogues des Carmélites* (1953-1957, in collaborazione con Georges Bernanos, su commissione del Teatro alla Scala), la Sonata per flauto e pianoforte (1957), il *Gloria* e *La vox humaine* (1959), il ciclo di liriche *La courte paille* (1960). Il 30 gennaio 1963, dopo una vita emozionale altalenante tra l'entusiasmo e la depressione, tra i concerti e l'attività compositiva, tra Parigi e la residenza di campagna a Noizay nella Touraine, muore per un attacco cardiaco nella sua casa al 5 di Rue de Médicis. La sua eredità musicale, pur non avendo mai messo in discussione la centralità semantica del sistema tonale, spicca per modernità nell'invenzione melodica, nel ritmo e nelle tessiture.

LA VOIX HUMAINE

Tragédie lyrique en un acte

Paroles de Jean Cocteau
(Traduction italienne par Michele Girardi)

Musique de Francis Poulenc

Première représentation
Paris, Théâtre National de l'Opéra-Comique, 6 février 1959

Personnages
Elle (*Soprano*)

LA VOCE UMANA

Tragédie lyrique in un atto

Libretto di Jean Cocteau
(Traduzione italiana di Michele Girardi)

Musica di Francis Poulenc

Prima rappresentazione
Parigi, Théâtre National de l'Opéra-Comique, 6 febbraio 1959

Personaggi
Lei (*Soprano*)

La scena, uno spazio ridotto, inquadra l'angolo della stanza d'una donna; una camera cupa, azzurrognola, a sinistra un letto disfatto, a destra una porta socchiusa su un bagno bianco molto illuminato.

Davanti alla buca del suggeritore, una sedia bassa e un tavolino: telefono, lampada che manda una luce cruda.

Lo schiudersi del sipario fa vedere la stanza di un omicidio. Stesa per terra, davanti al letto, una donna, in una lunga camicia da notte, sembra assassinata. Silenzio. La donna si solleva, cambia posizione e resta ancora immobile. Alla fine si decide, si alza, prende dal letto un mantello, si dirige verso la porta dopo una sosta davanti al telefono. Quando tocca la porta il telefono squilla. La donna si precipita a rispondere. Il soprabito la impaccia, lei lo scosta con un piede. Stacca il ricevitore.

Da questo momento la donna parlerà stando in piedi, seduta, di schiena, di faccia, di profilo, in ginocchio dietro la spalliera della sedia, con la testa abbassata, appoggiata alla spalliera, misurerà la stanza trascinando il filo del telefono, sino a quando alla fine cadrà bocconi sul letto. Allora, la testa a ciondolini, lascerà cadere il ricevitore come un sasso.

Jean Cocteau

Note per l'interpretazione musicale:

- 1) La parte, unica, della *Voce umana* deve essere interpretata da una donna giovane ed elegante. Non si tratta di una donna matura abbandonata dall'amante.
- 2) Spetta all'interprete stabilire le lunghezze effettive delle pause, assai importanti in questa partitura. Il direttore d'orchestra dovrà prendere le sue decisioni in merito, anticipatamente, assieme alla cantante.
- 3) Tutti i passaggi senza accompagnamento sono in un tempo assai libero, in funzione della messa in scena. Bisogna passare repentinamente dall'angoscia alla calma e viceversa.
- 4) L'intera composizione deve sprofondare nella più grande sensualità orchestrale.

Francis Poulenc

ACTE UNIQUE

[ELLE]

(on sonne)

Allô, allô

Mais non, Madame, nous sommes plusieurs sur la ligne, raccrochezvous êtes avec une abonnée Mais, Madame, raccrochez vous-même! Allô, Mademoiselle! ...
... Mais non, ce n'est pas le docteur Schmit
Zéro huit, pas zéro sept. Allô! C'est ridicule On me demande; je ne sais pas.

(Elle raccroche, la main sur le récepteur. On sonne)

Allô! Mais, Madame, que voulez-vous que j'y fasse? Comment, ma faute? Pas de tout Allô, Mademoiselle! ... Dites à cette dame de se retirer.

(Elle raccroche. On sonne)

Allô, c'est toi?

... Oui très bien C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde ... oui ouinon c'est une chance Je rentre il y a dix minutes. Tu n'avais pas encore appelé? Ah!Non, non. J'ai diné dehors, ...
... chez Marthe Il doit être onze heure un quart. Tu es chez toi? Alors regarde la pendule électrique c'est ce que je pensais....
oui, oui, mon chéri Hier soir? Hier soir je me suis couchée tout de suite et comme je ne

ACTE UNIQUE

[LEI]

(si sente suonare il telefono)

Pronto, pronto

Ma no, signora, siamo tanti in linea, riattacchi sta parlando con un'abbonata
Riattacchi lei Pronto, signorina! Ma no, non sta parlando col dottor Schmit zero otto e non zero sette. Pronto! Ma qui siamo al ridicolo Se mi hanno chiamata come faccio a saperlo?

(Riattacca tenendo la mano sul ricevitore. Un altro squillo)

Pronto! Ma signora, che ci posso fare? Come, sto sbagliando io? Ma neanche per sogno Pronto, signorina! ... Dica a quella signora di sparire.

(Riattacca. Trilla ancora il telefono)

Pronto, sei tu?

.... Sì... benissimo... Era proprio una tortura ascoltare la tua voce in mezzo a tutte quelle altre ... sìsì no è una possibilità Sono tornata da dieci minuti appena Non avevi ancora chiamato? Ah! No, no. Ho cenato fuori da Marta Saranno le undici e un quarto Sei a casa? Allora dai un'occhiata alla pendola elettrica..... è che pensavo sì, sì, amore mio Ieri sera? Ieri sera mi sono buttata sul letto e siccome non

pouvais pas m'endormir, j'ai pris un comprimé ... Non ... un seul à neuf heures J'avais un peu mal à la tête, mais je me suis secouée. Marthe est venue. Elle a déjeuné avec moi. J'ai fait des courses. Je suis rentrée à la maison. J'ai Quoi? Très forte J'ai beaucoup, beaucoup de courage Après? Après je me suis habillée, Marthe est venue me prendre Je rentre de chez elle. Elle a été parfaite Elle a cet air, mais elle ne l'est pas. Tu avais raison, comme toujours Ma robe rose Mon chapeau noir Oui, j'ai encore mon chapeau sur la tête Et toi, tu rentres? ... Tu es resté à la maison? Quel procès? Ah, oui Allô! Chéri Si on coupe redemande-moi tout de suite Allô! Non je suis là le sac? Tes lettres et les miennes. Tu peux le faire prendre quand tu veux Un peu dur Je comprends Oh! mon chéri, ne t'excuse pas, c'est très naturel et c'est moi qui suis stupide Tu es gentil Moi non plus, je ne me croyais pas si forte...

..... Quelle comédie? Allô! Qui? Que je te joue la comédie, moi! Tu me connais, je suis incapable de prendre sur moi... Pas du tout Pas du tout Très calme Tu l'entendrais Je dis: tu l'entendrais. Je n'ai pas la voix d'une personne qui cache quelque chose Non. J'ai décidé d'avoir du courage et j'en aurai J'ai ce que je mérite. J'ai voulu être folle et avoir un bonheur fou.....chéri, écoute allô! chéri laisse allô! Laisse-moi parler... Ne t'accuse pas. Tout est ma faute. Sì, sì Souviens-toi du dimanche de Versailles et du pneumatique Ah!..... Alors! C'est moi qui ai voulu venir, c'est moi qui t'ai fermé la bouche, c'est moi qui t'ai dit que tout m'était égal ... Non non là tu es injuste J'ai téléphoné la première un mardi L'en suis sûre. Un mardi 27. Tu penses bien que je connais ces dates par cœur

potevo dormire ho preso una pastiglia ... No una sola alle nove Avevo un po' di mal di testa, ma mi sono ripresa. Marta è venuta e ha mangiato con me. Avevo fatto spesa ed ero rientrata a casa. Ho Cosa? fortissima Ho tanto, proprio tanto coraggio Dopo? Dopo mi sono vestita e Marta è venuta a prendermi Torno da casa sua. È stata bravissima Anche se può sembrare così, non lo è. Avevi ragione, come sempre Il mio vestito rosa Il mio cappello nero Ebbene sì, ho ancora il cappello in testa E tu, rientri? Sei rimasto a casa? ... Quale processo? Ah, sì Pronto! tesoro Se ci chiudono la linea richiamami subito Pronto! No sono là la busta? Le tue lettere e le mie. Puoi far venire qualcuno a ritirarle quando vuoi Un po' dura Capisco Oh! Mio caro, non scusarti, è del tutto naturale, sono io la stupida Tu sei gentile Io di più, non credevo di essere tanto forte...

..... Ma che commedia! Pronto! Chi?... Pensi davvero che stia recitando? Tu mi conosci, sarei incapace di prendermi una colpa Per nulla niente affatto Calmissima Lo capirai..... Ripeto: lo capirai. Non ho la voce di chi nasconde qualcosa No. Ho deciso di farmi coraggio, e ce la farò Ricevo quel che merito. Ho voluto essere folle e vivere una folle felicità ascolta, caro pronto! caro lascia..... pronto! Lasciami parlare ... E non accusarti, è tutta colpa mia. Sì, certo Ricordati di quella domenica a Versailles e del pneumatico Ah! Dunque! Sono io che ho insistito per venire, io che ho chiusa la bocca, io che ho detto che tutto mi era indifferente ... No no ora sei ingiusto Ho telefonato per prima un martedì Ne sono certa. Un martedì 27. Hai ragione se pensi che conosca queste date a

..... ta mère? Pourquoi? Ce n'est vraiment pas la peine

..... Je ne sais pas encore Oui peut-être... Oh! Non, sûrement pas tout de suite, et toi? Demain? Je ne savais pas que c'était si rapide Alors, attends c'est très simple demain matin le sac sera chez le concierge. Joseph n'aura qu'à passer le prendre Oh! Moi, tu sais, il est possible que je reste, comme il est possible que j'aie passer quelques jours à la campagne, chez Marthe Oui, mon chéri mais oui, mon chéri Allô... et comme ça? Pourtant je parle très fort..... Et là, tu m'entends? Je dis: et là, tu m'entends? C'est drôle parce que moi je t'entends comme si tu étais dans la chambre Allô! allô! Al-lons, bon! maintenant c'est moi qui ne t'entends plus Sì, mais très loin, très loin Toi, tu m'entends? C'est chacun son tour Non, très bien J'entends même mieux que tout à l'heure, mais ton appareil résonne. On dirait que ce n'est pas ton appareil.

..... Je te vois, tu sais.
(Il lui faut deviner)
.... Quel foulard? Le foulard rouge Tu as tes manches retroussées Ta main gauche? le récepteur. Ta main droite? ton stylographe. Tu dessines sur le buvard, des profils, des cœurs, des étoiles. Ah! Tu ris! J'ai des yeux à la place des oreilles.....
(Avec un geste machinal de se cacher la figure)

Oh! Mon chéri, surtout ne me regarde pas Peur? Non, je n'aurai pas peur..... c'est pire Enfin je n'ai plus l'habitude de dormir seule Oui oui oui je te promets tu es gentil Je ne sais pas. J'évite de me regarder. Je n'ose plus allumer dans le cabinet de toilette. Hier, je me suis trouvée nez à nez

memoria tua madre? Perché? Non ne vale proprio la pena

..... Non ho ancora deciso Sì forse Oh! No, di sicuro non subito, e tu? Domani? Non avevo idea che avessi tanta fretta Allora, aspetta... è semplicissimo domattina la busta sarà in portineria. Giuseppe non dovrà fare altro che passare a prenderla Oh! Io? Può darsi che resti, magari, come che vada a trascorrere qualche giorno in campagna da Marta Sì, amore mio ma sì, tesoro Pronto e come mai? E sì che parlo a voce alta Mi senti? Ripeto: mi senti? è buffo perché io ti sento come se fossi qui in questa stanza Pronto! pronto! Andiamo! E adesso sono io che non sento più Sì ma come da lontano, da tanto lontano E tu? Mi senti? Un po' a testa No, benissimo Sento anche meglio che mai, ma il tuo apparecchio squilla. Non si direbbe che sia il tuo apparecchio.

..... Ti vedo, sai?
(Tira a indovinare)
.... Quel foulard? quello rosso e ti sei rimboccato le maniche Cos'hai nella mano sinistra? Il ricevitore. Nella destra? La tua penna stilografica. Disegni sulla carta assorbente: profili, cuori, stelle. Ah! Ridi! Ho gli occhi al posto delle orecchie
(Meccanicamente fa il gesto di nascondersi)

Oh! Amore mio, soprattutto non guardarmi Paura? No, non avrò paura sarebbe peggio E poi non sono più abituata a dormire da sola Sì sì sì te lo prometto sei buono Non lo so. Cerco di non guardarmi. Non oso più accendere la luce nella toilette. Ieri mi sono trovata faccia a faccia con

avec une vieille dame Non, non! une vieille dame avec des cheveux blancs et une foule de petites rides Tu es bien bon! mais, mon chéri, une figure admirable, c'est pire que tout, c'est pour les artistes J'aimais mieux quand tu disais: Regardez-moi cette vilaine petite gueule! Oui, cher Monsieur! Je plaisantais.... Tu es bête Heureusement que tu es maladroit et que tu m'aimes. Si tu ne m'aimes pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit

Moi, méchante? Allô! allô, chéri Où es-tu? Allô, allô, Mademoiselle...
(Elle sonne)
Allô, Mademoiselle, on coupe.
(Elle raccroche. Silence. Elle décroche)

Allô, c'est toi? Mais non, Mademoiselle. On m'a coupée Je ne sais pas ... c'est-à-dire ... si attendez Auteil zéro quatre virgule sept. Allô! Pas libre? Allô, Mademoiselle. Il me redemande ... Bien.
(Elle raccroche. On sonne)
Allô! Auteil zéro quatre virgule sept? Allô! C'est vous, Joseph? C'est madame On nous avait coupés avec Monsieur Pas là? oui oui il ne rentre pas ce soir c'est vrai, je suis stupide! Monsieur me téléphonait d'un restaurant, on a coupé et je redemande son numéro Excusez-moi, Joseph Merci merci Bonsoir, Joseph
(Elle raccroche et se trouve presque mal. On sonne)

Allô! ah! chéri! c'est toi? On avait coupé..... Non, non. J'attendais... On sonnait, je décrochais et il n'y avait personne Sans douteBien sûr Tu as sommeil? Tu es bon

una vecchia signora No, no! Proprio una vecchia coi capelli bianchi e con migliaia di piccole rughe che si accalcavano nel suo volto..... Sei davvero troppo buono! Amore mio, ma avere una bellissima figura è peggio ancora, è roba che va bene per gli artisti Mi piaceva di più quando dicevi: ma guardate quella faccetta da screanzata! Sì, caro signore! Scherzavo Sei uno scemo Meno male che sei maldestro e mi ami. Se non mi amassi e fossi abile, il telefono diverrebbe un'arma spaventosa. Un'arma che non lascia traccia e non fa rumore

Sarei io la cattiva? Pronto! pronto, amore..... dove sei? Pronto, pronto, signorina...
(Chiama)
Pronto, signorina, ci hanno interrotto.
(Riattacca. Silenzio. Stacca la cornetta)

Pronto, sei tu?..... Ma no, signorina. Sono stata interrotta Non so ... cioè sì aspetti Auteil zero quattro virgola sette. Pronto! Occupato? Pronto, signorina. Mi sta richiamando ... Bene.
(Riappende. Squilla)
Pronto! Auteil zero quattro virgola sette? Pronto! È lei, Giuseppe? Parla la signora..... .. Ci hanno interrotto mentre parlavo col signore Non è lì?..... sì sì non rientra stasera Vero, sono proprio una stupida! Il signore mi chiamava da un ristorante, hanno interrotto e allora ho composto il suo numero di casa Mi scusi, Giuseppe Grazie grazie Buonasera, Giuseppe
(Riattacca e si sente quasi male. Squillo)

Pronto! ah! Sei tu, amore? Ci avevano interrotto No, no. Aspettavo ... Squillava, ho staccato e non c'era nessuno Senza dubbio Sicuramente Hai sonno? Sei

d'avoir téléphoné, très bon
(Elle pleure) (Silence)
Non, je suis là Quoi? Pardonne c'est absurde Rien, rien je n'ai rien Je te jure que je n'ai rien C'est pareil Rien du tout. Tu te trompes Seulement, tu comprends, on parle, on parle...
(Elle pleure)
Ecoute, mon amour. Je ne t'ai jamais menti Oui, je sais, je sais, je te crois, j'en suis convaincue non, ce n'est pas ça, c'est parce que je viens de te mentir là au téléphone, depuis un quart d'heure, je te mens. Je sais bien que je n'ai plus aucune chance à attendre, mais mentir ne porte pas la chance et puis je n'aime pas te mentir, je ne peux pas, je ne veux pas te mentir, même pour ton bien ... Oh! rien de grave, mon chéri Seulement je mentais en te décrivant ma robe et en te disant que j'avais dîné chez Marthe Je n'ai pas dîné, je n'ai pas ma robe rose. J'ai un manteau sur ma chemise, parce qu'à force d'attendre ton téléphone, à force de regarder l'appareil, de m'asseoir, de me lever, de marcher de long en large, je devenais folle! Alors j'ai mis un manteau et j'allais sortir, prendre un taxi, me faire mener sous tes fenêtres, pour attendre eh bien! Attendre, je ne sais quoi Tu as raison Si, je t'écoute Je serai sage je répondrai à tout, je te jure Ici Je n'ai rien mangé Je ne pouvais pas J'ai été très malade

Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir, je me suis dit que si j'en prenais plus, je dormirais mieux et que si je les prenais tous, je dormirais sans rêve, sans réveil, je serais morte...
(Elle pleure)
J'en ai avalé douze dans de l'eau chaude Comme une masse. Et j'ai eu un rêve. J'ai

buono ad avermi chiamato, tanto buono
(Piange) (Silenzio)
No, sono ancora qui Che? Perdona è assurdo Niente, niente non ho nienteTi giuro che non ho niente fa lo stesso Proprio niente. Ti sbagli Solamente, capisci, si parla, si parla...
(Piange)
Senti, amore mio. Non ti ho mai mentito Sì, lo so, ti credo, ne sono convinta no, non è così, perché ti ho appena mentito qui al telefono, è da un quarto d'ora che ti sto mentendo. So bene che non ho più alcuna speranza, ma mentire non porta speranza, e poi non mi piace mentirti, non posso farlo, e non voglio mentire, anche per il tuo bene Oh! Nulla di grave, tesoro mio Solo che mentivo descrivendoti il mio vestito e dicendoti che avevo cenato da Marta Non ho affatto cenato, né indosso il mio vestito rosa. Porto un cappotto sopra la camicia perché a forza di aspettare la tua telefonata, a forza di guardare l'apparecchio, di sedermi, di alzarmi, di camminare su e giù per la stanza, stavo per dare i numeri! Allora mi sono buttata addosso un cappotto e stavo per uscire, prendere un taxi che mi portasse sotto le tue finestre, per aspettare E già, aspettare non si sa che cosa Hai ragione Sì, ti darò retta Sarò ragionevole risponderò a tutto, te lo giuro Qui Non ho mangiato nulla Non potevo..... Sono stata molto male

Ieri sera ho preso una pasticca per dormire; e mi sono detta che se ne avessi prese ancora avrei dormito meglio, e se le avessi ingerite tutte avrei dormito senza sognare, senza risvegliarmi, e sarei morta ...
(Piange)
E ne ho prese dodici nell'acqua calda Come un sasso. E ho sognato. Ho sognato

rêvé ce qui est. Je me suis réveillée toute contente parce que c'était un rêve, et quand j'ai su que c'était vrai, que j'étais seule, que je n'avais pas la tête sur ton cou, j'ai senti que je ne pouvais pas vivre Légère, légère et froide et je ne sentais plus mon cœur battre et la mort était longue à venir et comme j'avais une angoisse épouvantable, au bout d'une heure j'ai téléphoné à Marthe ... Je n'avais pas le courage de mourir seule Chérichéri il était quatre heure du matin. Elle est arrivée avec le docteur qui habite son immeuble. J'avais plus de quarante. Le docteur a fait une ordonnance et Marthe est restée jusqu'à ce soir. Je l'ai suppliée de partir parce que tu m'avais dit que tu téléphonerais et j'avais peur qu'on m'empêche de te parler Très très bien Ne t'inquiète pas.....

(Elle pleure)

..... Allô! Je croyais qu'on avait coupé Tu es bon, mon chéri. Mon pauvre chéri à qui j'ai fait du mal Oui, parle, parle, dis n'importe quoi Je souffrais à me rouler par terre et il suffit que tu parles pour que je me sente bien, que je ferme les yeux. Tu sais, quelque fois quand nous étions couchés et que j'avais ma tête à sa petite place contre ta poitrine, j'entendais ta voix, exactement la même que ce soir dans l'appareil

Allô! J'entends de la musique Je dis: J'entends de la musique Eh bien, tu devrais cogner au mur et empêcher ces voisins de jouer du gramophone à des heures pareilles C'est inutile. Du reste le docteur de Marthe reviendra demain Ne t'inquiète pas Mais oui Elle te donnera des nouvelles Quoi? Oh! si, mille fois mieux. Si tu n'avais pas appelé, je serais morte

quel ch'è già successo. Mi sono svegliata tutta contenta perché era un sogno, ma quando mi sono resa conto che era vero, e che ero sola, che non appoggiavo la testa sul tuo collo, ho sentito che non potevo più continuare a vivere Leggera, leggera e fredda, e non sentivo più battere il cuore, ma la morte era di là da venire e siccome provavo un'angoscia spaventosa, nel giro di un'ora ho telefonato a Marta ... Non avevo il coraggio di morire da sola Amore amore erano le quattro del mattino. Lei è arrivata col medico che abita nel suo stesso stabile. Avevo la febbre a quaranta. Il medico ha prescritto qualcosa e Marta è rimasta fino a stasera. L'ho supplicata di andarsene perché mi avevi detto che avresti telefonato e temevo che m'impedissero di parlare..... Bene, bene davvero Non inquietarti

(Piangendo)

..... Pronto! Credevo che ci avessero interrotto Sei buono, tesoro mio. Povero amore, ma quanto male ti ho fatto Sì, parla, parla, di' quel che ti pare Soffrivo tanto da rotolarmi per terra, ma basta che mi parli perché mi senta bene, e possa chiudere gli occhi. Sai, qualche volta quando eravamo distesi e la mia testa aveva il suo posticino contro il tuo petto, ascoltavo la tua voce, esattamente la stessa di stasera nell'apparecchio

Pronto! Sento della musica Ripeto: sento della musica D'accordo, dovresti picchiare sulla parete per impedire a questi tuoi vicini di usare il giradischi a quest'ora È inutile. Del resto il medico di Marta tornerà domani Non inquietarti..... Ma sì Ti darà mie notizie Cosa? Oh! sì, mille volte meglio. Se tu non avessi telefonato sarei morta

(Elle marche de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes)

..... Pardonne-moi. Je sais que cette scène est intolérable et que tu as bien de la patience, mais comprends-moi, je souffre, je souffre. Ce fil, c'est le dernier qui me rattache encore à nous Avant-hier soir? J'ai dormi. Je m'étais couchée avec le téléphone Non, non. Dans mon lit Oui. Je sais. Je suis très ridicule, mais j'avais le téléphone dans mon lit et malgré tout, on est relié par le téléphone Parce que tu me parles. Voilà cinq ans que je vis de toi, que tu es mon seul air respirable, que je passe mon temps à t'attendre, à te croire mort si tu es en retard, à mourir de te croire mort, à revivre quand tu entres et quand tu es là, en fin, à mourir de peur que tu me parles C'est entendu, mon amour, j'ai dormi. J'ai dormi parce que c'était la première fois Le premier soir on dort Ce qu'on ne supporte pas c'est la seconde nuit, hier, et la troisième, demain et des jours et des jours à faire quoi, mon Dieu? Et et en admettant que je dorme, après le sommeil il y a les rêves et le réveil et manger et se lever, et se laver et sortir et aller où? Mais, mon pauvre chéri, je n'ai jamais eu rien d'autre à faire que toi Marthe a sa vie organisée Seule

.....Voilà deux jours qu'il ne quitte pas l'antichambre..... J'ai voulu l'appeler, le caresser. Il refuse qu'on le touche. Un peu plus, il me mordrait..... Oui, moi! Je te jure qu'il m'effraye. Il ne mange plus. Il ne bouge plus. Et quand il me regarde il me donne la chair de poule Comment veux-tu que je sache? Il croit même que je t'ai fait du mal Pauvre bête! Je n'ai aucune raison de lui en vouloir. Je ne le com-

(Cammina avanti e indietro, e la sua sofferenza le strappa le lacrime)

..... Perdonami. So che questa scenata è insopportabile e che hai proprio tanta pazienza, ma cerca di capirmi perché soffro, soffro tanto. Questo è l'ultimo filo che mi lega a te Due sere fa? Ho dormito. Mi ero coricata col telefono in mano No, no. Nel mio letto Sì, lo so. Sono molto ridicola, ma avevo il telefono qui a letto, e malgrado tutto questo apparecchio ci lega Perché mi parli. Sono cinque anni che vivo di te, che sei la sola aria che respiro, che passo il mio tempo ad aspettarti, credendoti morto se sei in ritardo e morendo credendoti morto, per risorgere quando entri e quando sei qui, e infine a morire di paura che tu te ne vada. Ora respiro perché mi stai parlando..... Siamo d'accordo, amore mio. Sono riuscita a dormire perché era la prima volta..... La prima sera si dorme è la notte successiva quella che non si riesce a sopportare, e poi la terza, domani, e di giorno in giorno a fare che cosa, dio mio? E e pur ammettendo ch'io riesca a dormire, dopo il sonno vengono i sogni e la sveglia, e mangiare e alzarsi, e lavarsi e uscire, ma per andare dove? Ma, mio povero tesoro, non ho mai avuto nient'altro da fare che occuparmi di te Marta ha la sua vita bene organizzata Sola

..... Da due giorni non lascia l'anticamera Avrei voluto chiamarlo, accarezzarlo, ma lui non si fa toccare. Un altro po' e mi mordeva Sì, a me! Ti giuro che mi spaventa. Non mangia, non si muove più. E quando mi guarda mi viene la pelle d'oca E come vuoi che lo sappia? Crede che ti abbia fatto del male Povera bestia! Non ho ragione di prendermela con lui. Lo capisco fin troppo bene. Ti

prends que trop bien. Il t'aime. Il ne te voit plus rentrer. Il croit que c'est ma faute Oui, mon chéri. C'est entendu; mais c'est un chien. Malgré son intelligence, il ne peut pas le deviner Mais, je ne sais pas, mon chéri! Comment veux-tu que je sache? On n'est plus soi-même. Songe que j'ai déchiré tout le paquet de mes photographies d'un seul coup, sans m'en apercevoir. Même pour un homme ce serait un tour de force.

..... Allô, allô Madame, retirez-vous. Vous êtes avec des abonnés. Allô! Mais non, Madame Mais, Madame, nous ne cherchons pas à être intéressants Si vous nous trouvez ridicules, pourquoi perdez-vous votre temps au lieu de raccrocher? Oh! Ne te fâche pas Enfin! Non, non. Elle a raccroché après avoir dit cette chose ignoble Tu as l'air frappé Si, tu es frappé, je connais ta voix Mais, mon chéri, cette femme doit être très mal et elle ne te connaît pas. Elle croit que tu es comme les autres hommes Mais non, mon chéri, ce n'est pas du tout pareil. Pour les gens, on s'aime ou se déteste. Les ruptures sont des ruptures. Ils regardent vite. Tu ne leur feras jamais comprendre Tu ne leur feras jamais comprendre certaines choses Le mieux est de faire comme moi et de s'en moquer complètement
(Elle pousse un cri sourd de douleur)

Oh! Rien. Je crois que nous parlons comme d'habitude et puis tout à coup la vérité me revient

(Larmes)

..... Dans le temps, on se voyait. On pouvait perdre la tête, oublier ses promesses, risquer l'impossible, convaincre ceux qu'on adorait en les embrassant, en s'accrochant à eux. Un regard pouvait changer tout. Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini Sois tranquille.

ama. Non ti vede più rincasare e crede che sia per colpa mia Sì, amore mio. Siamo d'accordo, ma è un cane. Nonostante la sua intelligenza non può mica indovinarlo Ma, non lo so amore mio! Come vuoi che lo sappia? Non si è più se stessi. Pensa che ho stracciato l'intero pacchetto delle mie fotografie in un colpo solo, senza nemmeno accorgermene. Sarebbe una prova di forza anche per un uomo.

..... Pronto, pronto signora, si tolga di mezzo. Sta parlando con degli abbonati. Pronto! Ma no, signora Ma, signora, non cerchiamo affatto di renderci interessanti Se ci trova ridicoli, perché perde il suo tempo ad ascoltarti, invece di riattaccare? Oh! Non te la prendere dopo tutto! No, no. Ha riattaccato dopo aver detto quella cosa ignobile Mi sembri colpito Sì, sei colpito, lo sento dalla tua voce Ma, tesoro mio, quella donna dev'essere una cretina e non ti conosce. Crede che tu sia come gli altri uomini Ma no, tesoro, non è che sia sempre la stessa cosa. Per la gente o ci si ama o ci si detesta. Le rotture sono rotture. Ti guardano di sfuggita. Non glielo farai mai capire Non gli farai mai capire certe cose Meglio fare come me e fregarsene completamente.....

(Caccia un grido sordo di dolore)

Oh! Nulla. Mi pare che parlassimo come facciamo di solito e poi tutto d'un botto la realtà torna a galla

(Lacrime)

..... Una volta ci si incontrava, si poteva perdere la testa, scordare le promesse, rischiare l'impossibile, convincere l'amato abbracciandolo, attaccandosi a lui. Bastava uno sguardo per cambiare tutto. Ma con questo apparecchio

On ne se suicide pas deux fois Je ne saurais pas acheter un revolver Tu ne me vois pas achetant un revolver

..... Où trouverais-je la force de combiner un mensonge, mon pauvre adoré? Aucune J'aurais dû avoir du courage. Il y a des circonstances où le mensonge est utile. Toi, si tu mentais pour rendre la séparation moins pénible Je ne dis pas que tu mentes. Je dis: si tu mentais et que je le sache. Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi, et que tu me dises Non, non, mon chéri! Ecoute je te crois Si, tu prends une voix méchante. Je disais simplement que si tu me trompais par bonté d'âme et que je m'en aperçoive, je n'en aurais que plus de tendresse pour toi allô! allô!

(Elle raccroche en disant bas et très vite)

Mon Dieu, faites qu'il redemande. Mon Dieu, faites qu'il redemande. Mon Dieu, faites qu'il redemande. Mon Dieu, faites qu'il redemande. Mon Dieu, faites

(On sonne. Elle décroche)

..... On avait coupé. J'étais en train de te dire que si tu me mentais par bonté et que je m'en aperçoive, je n'en aurais que plus de tendresse pour toi Bien sûr Tu es fou! Mon amour Mon cher amour

(Elle enroule le fil autour de son cou)

..... Je sais bien qu'il le faut, mais c'est atroce Jamais je n'aurai ce courage Oui, on a l'illusion d'être l'un contre l'autre et brusquement on met des caves, des égouts, toute une ville entre soi J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou Ta voix autour de mon cou Il faudrait que le bureau nous coupe par hasard Oh! mon chéri! comment peux-tu imaginer que je

una volta che si è chiuso si è chiuso, è finita Stai pur tranquillo, non ci si suicida due volte Non saprei nemmeno comperare una pistola Mi ci vedi mentre compero una pistola?

..... E dove troverei mai la forza di inventare una bugia, povero amore mio? Nessuna Avrei dovuto avere coraggio. Ci sono situazioni in cui la menzogna è utile. Tu, se mentivi per rendere la separazione meno penosa Non dico che tu menta. Ho detto: se tu mentissi e io lo venissi a sapere. Se, ad esempio, tu non fossi a casa tua, e mi dicessi No, no, tesoro mio! Ascoltami ti credo Sì, stai facendo la voce grossa. Dicevo solo che se tu mi ingannassi per bontà d'animo e io me ne accorgessi, non proverei altro che tenerezza per te pronto! pronto!

(Riattacca dicendo a bassa voce e molto rapidamente)

Dio mio, fa' che mi richiami. Dio mio, fa' che mi richiami! Dio mio, fa' che mi richiami! Dio mio, fa' che mi richiami! Dio mio, fa'...

(Squilla il telefono. Stacca il ricevitore)

..... Ci hanno interrotto. Stavo per dirti che se tu mi ingannassi per bontà d'animo e io me ne accorgessi, non proverei altro che tenerezza per te Ma certo Ma sei matto! Amore mio Mio caro amore

(Si arrotola il filo attorno al collo)

..... Lo so che è necessario, ma è atroce Non ne avrò mai la forza Sì, ci si illude di essere l'uno vicino all'altro e bruscamente cantine, fogne, tutta una città si mette di mezzo Ho il filo attorno al collo. La tua voce attorno al collo La tua voce attorno al collo Sarebbe meglio che il centralino c'interrompesse per caso Oh! Amore mio!

pense une chose si laide? Je sais bien que cette opération est encore plus cruelle à faire de ton côté que du mien non À Marseille? Ecoute, chéri, puisque vous serez à Marseille après-demain soir, je voudrais en fin j'aimerais j'aimerais que tu ne descendes pas à l'hôtel où nous descendons d'habitude ... Tu n'es pas fâché? Parce que les choses que je n' imagine pas n'existent pas, ou bien elles existent dans une espèce de lieu très vague et qui fait moins de mal tu comprends? Merci merci. Tu es bon. Je t'aime.

(Elle se lève et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main)

..... Alors, voilà J'allais dire machinalement: à tout de suite J'en doute Oh! C'est mieux Beaucoup mieux

(Elle se couche sur le lit et serre l'appareil dans ses bras)

..... Mon chéri mon beau chéri Je suis forte. Dépêche-toi. Vas-y. Coupe! Coupe vite! Je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime t'aime.

(Le récepteur tombe par terre)

Come puoi immaginare che io pensi a una cosa talmente laida? So bene che questo affare è ancor più crudele da sbrigare da parte tua che dalla mia..... no A Marsiglia? Ascolta, caro, siccome sarete a Marsiglia dopodomani sera, vorrei..... o piuttosto mi piacerebbe mi piacerebbe che non alloggiassi nell'albergo dove stavamo di solito... Non te la sei mica presa? Perché quello che s'immagina non esiste, oppure esiste in una specie di luogo molto indeterminato e che fa meno male capisci? Grazie grazie. Sei buono. Ti amo.

(Si alza e si dirige verso il letto con l'apparecchio in mano)

..... Dunque, ecco Stavo per dire macchinalmente: a presto Ma ne dubito Oh! È meglio Molto meglio

(Si sdraia sul letto e stringe il telefono fra le sue braccia)

..... Amore mio mio caro amore Sono forte. Vai. Taglia! Taglia alla svelta! Ti amo, ti amo, ti amo, ti amo t'amo.

(Il ricevitore cade a terra)



Denise Duval interprete della *Voix humaine* per il debutto del 1959



Francis Poulenc

LEGGERE COCTEAU NEL SUONO DI POULENC

Virgilio Bernardoni*

«All'autore piacciono gli esperimenti»: con questa affermazione apodittica Jean Cocteau apre la Prefazione a *La voix humaine*, atto unico per una sola attrice. Si era nel 1930 e lo scrittore si trovava nel pieno dell'interesse per un teatro di miti tragici, ai quali affidava la scommessa più rischiosa della sua carriera d'autore drammatico: «Voglio essere *nuovo* – scriveva dalla clinica dove si stava disintossicando dall'oppio – per giocare questa partita. Tutto sommato *la partita capitale della mia esistenza*. Se vinco, non lascio più il palcoscenico». In questo contesto (il medesimo nel quale vedono la luce *Orfeo*, *Edipo re* e *Antigone*), l'esperimento della *Voix humaine* si qualifica come momento a sé, quasi stravagante per la sfida a tutto campo da esso ingaggiata col teatro. *La voix humaine*, infatti, non scommette sulle possibilità di riscrittura moderna del mito, bensì si cimenta con un teatro “puro”, antisublime, che affronta una situazione di dialogo insolita e parte dalla parola nella sua quotidianità più banale.

Un teatro che non si risolve nella scrittura e che in modo provocatorio ambisce ad essere «illeggibile», poco più che un «*pretesto per una messa in scena*», l'anteprima di un lavoro d'attrice.

Lo spunto è dato dalla situazione comune del «ricordo d'una conversazione colta al telefono»: due amanti si sono lasciati per sempre e parlano per l'ultima volta attraverso la linea telefonica; lo spettatore, però, vede e sente solo la donna, aggrappata all'apparecchio, mentre si aggira attorno e sopra un letto sfatto; nulla sa dell'interlocutore in-

* Virgilio Bernardoni è professore di Musicologia e Storia della musica all'Università degli studi di Bergamo. Ha pubblicato numerosi articoli sull'opera e sulla musica nell'Ottocento e nel Novecento, occupandosi di codificazione delle tipologie drammaturgiche, di teoria della composizione musicale, di processi creativi, di critica musicale. Ha scritto e curato diversi volumi su temi della *fin de siècle* in Italia, fra cui *Puccini* (il Mulino, 1996), *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi* (Pacini Fazzi, 2005), *Fedora. Sardou, Colautti, Giordano* (Plus, 2007). È membro del consiglio direttivo e del comitato scientifico del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca e della Commissione scientifica preposta all'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini.

visibile, che si profila nei silenzi e nelle risposte di lei. Gli argomenti che s'intrecciano a spirale in questa forma particolare di monologo-dialogo sono dei più banali: gli aspetti per così dire tecnici di una comunicazione che le imperfezioni del mezzo telefonico più volte interrompono, oppure rendono balbettio incomprensibile, intrusione impropria di estranei; un reciproco raccontarsi intriso di simulazioni e menzogne; l'elenco delle cose che ancora tengono in relazione i due ex amanti (un cane, una valigia, un paio di guanti, una manciata di vecchie lettere). E poi sullo sfondo il ricatto del suicidio di lei e – ancora più evanescente – l'ombra del più convenzionale movente da tragedia borghese, incombente nelle allusioni di lei all'"altra", alla rivale che l'avrebbe sostituita nella relazione con l'incognito interlocutore. Nella *pièce* tutto deve accadere nel modo più anonimo possibile e nella più assoluta semplicità, evitando il seppur minimo sospetto di realismo e di psicologismo:

Sarebbe un errore – avverte Cocteau – credere che l'autore cerchi la soluzione di qualche problema psicologico: non si tratta che di risolvere problemi d'ordine teatrale; difatti il male contro il quale si dovrebbe giustamente intervenire, è la mescolanza del teatro, della predica, della tribuna, del libro. Teatro puro [...] non ne dovrebbero esistere altri.

Cocteau insegue dunque una autenticità teatrale che si configura come ennesima attuazione della semplicità conseguita per via della spoliatura dagli orpelli romantici e impressionistici professata nell'estetica di *Le coq* e *l'Arlequin*. Il processo drammaturgico riduttivo di *La voix humaine* necessita di pochi elementi: «un atto, una camera, un personaggio, l'amore, e il comune accessorio dei drammi moderni, il telefono». Nelle intenzioni sceniche d'autore la stanza deve configurarsi come una «camera da delitto», scura, di un colore bluastrò, arredata «con un letto mezzo sfatto» e su una parete il dipinto di una «figura dall'aspetto malefico». La donna è una donna senza qualità, «una donna anonima», né buona né cattiva, né stupida né intelligente, né brutta né bella. Il telefono, lo strumento allora più rapido e moderno per mettere in contatto gli individui, è quasi protagonista del dramma, in quanto mezzo che sa dare vita alle parole, ma anche capace di divorare parole e uomini nel silenzio, nella morte. Già nel *Potomak* Cocteau ne aveva cantato la crudeltà e la spietata mancanza di umanità: «il telefono / riagganciato / lascia distrutta l'avventura». In aggiunta nella *Voix humaine* l'apparecchio, la macchina, è investito di una chiara funzione erotico-omicida. Il filo che s'attorciglia al collo e l'apparecchio

stesso che lei stringe fra le braccia sdraiata sul letto mentre pronuncia le ultime parole sono sia oggetti di un erotismo sostituito, sia potenziali armi di morte: «Se tu non mi amassi e fossi astuto, il telefono diventerebbe un'arma spaventosa: un'arma che non lascia tracce, che non fa rumore». La prosaicità e la sobrietà utilitaristica della macchina vengono così superate nella simbologia artistica:

[...] il pittore e il musicista – scriveva Cocteau nel 1918 – non debbono servirsi dello spettacolo delle macchine per meccanizzare la propria arte, ma dell'esaltazione ponderata che lo spettacolo delle macchine provoca in loro per esprimere un soggetto più intimo completamente diverso.

Le macchine e le costruzioni americane somigliano all'arte greca, nel senso che l'utilità conferisce loro una sobrietà e una grandezza prive di superfluo. Ma non è arte. Il ruolo dell'arte consiste nell'afferrare il senso dell'epoca e nell'attingere dallo spettacolo di questa sechezza pratica un antidoto contro la bellezza dell'inutile.

Una *pièce* come *La voix humaine*, per sua stessa natura resistente al teatro, ha il proprio baricentro nell'atto interpretativo. Questo si svolge su un doppio livello, dal momento che il dramma «offre l'occasione di recitare due parti, l'una quando l'attrice parla, l'altra quando ascolta e delimita il carattere del personaggio invisibile che viene fuori attraverso i silenzi». Ma è soltanto la prima di queste parti, quella dell'attrice in quanto «voce», e non in quanto personaggio, ad offrirci l'ultimo brandello di umanità e di sentimenti che la telefonata d'amore interrotta alla fine disperde. Il lungo monologo della donna, ciò che arriva allo spettatore del dialogo solo parzialmente udibile, vive di una grandissima mobilità di toni. Frasi ora tenere, ora appassionate, ora violente e concitate, si susseguono in un colloquio nervoso e frammentario, mettendo a nudo la fragilità di lei, che passa in modo quasi frenetico da accenti drammatici a toni di finta indifferenza, fino all'implorazione più accattivante. Ne esce il ritratto di una femminilità disarmata, che la comunicazione per il tramite dell'apparecchio telefonico priva di ogni potere di seduzione. E, forse, proprio per questo Cocteau tende a presentarci la donna in una dimensione crudele, quasi espressionistica, di vittima predestinata. Le avvertenze sceniche sono inequivocabili: «l'attrice parlerà in piedi, seduta, di schiena, di faccia, di profilo, inginocchiata dietro lo schienale della poltrona, *la testa come tagliata*, appoggiata sullo schienale», essa dovrà dare «l'impressione di *sanguinare*, di *perdere sangue come una bestia ferita*», fin-

ché alla fine la camera sembrerà tutta «piena di sangue». In tal modo, *La voix humaine* rielabora in una dimensione di quotidiana ovvietà borghese il tema tragico del dramma dell'amore assoluto, sciagurato e impossibile, esasperato dalla crudeltà dell'allucinazione. Soltanto la voce misteriosa del telefono – una sorta di vate tecnologico paragonabile all'antico oracolo – può svelarne la sostanza mitica.

Non si può dire che Francis Poulenc abbia posseduto la sicurezza del vero autore di teatro. Esigentissimo circa la qualità del testo letterario in conseguenza dell'assidua frequentazione di poeti come Apollinaire e Eluard, egli fu però titubante nella scelta dei soggetti e dei testi drammatici adatti. Una volta intrapresa la composizione musicale rimaneva in uno stato perenne di soggezione nei confronti del dramma: ad esempio, per trovare «il carattere musicale» delle *Mamelles de Tirésias* gli è sufficiente «seguire strettamente il testo d'Apollinaire»; compone i *Dialogues des Carmélites* (1953-1956) curandosi innanzi tutto che ciascuna battuta di dialogo «esprima la spiritualità che Bernanos ha saputo conferire al racconto di Madame von Lefort»; e, in modo analogo, per la *Voix humaine* si preoccupa di «rispettare la costruzione perfetta» della *pièce* di Cocteau. Nelle sue opere pratica preferibilmente soggetti di autori ai quali lo apparenta una comunanza di orientamenti artistici, ma è in eterno ritardo rispetto alla temperie culturale nella quale quei testi sono nati e li affronta quando ormai il suo stesso coinvolgimento in quella temperie si è affievolito. Accade così che nel 1944 concepisca *Les mamelles de Tirésias* come un «brusco sguardo all'indietro» sull'epoca «felice» dell'immediato primo dopoguerra. Nel 1958, quando lavora alla *Voix humaine*, confessa candidamente di «non essersi neppure sognato, a suo tempo, di mettere in musica» l'atto unico di Cocteau. All'epoca egli considerava ormai con atteggiamento critico il ruolo di Cocteau; ripensando alla stagione dei fermenti primo novecenteschi, ne limitava il ruolo a quello del «manager di genio», «amico fedele e squisito», «cronista», «brillante portavoce», e gli negava invece la ben più rilevante funzione di teorico dell'orientamento estetico al quale lui stesso aveva aderito: nella revisione postuma, *Le coq et l'Arlequin – il livre de chevet* della generazione di Poulenc – non sarebbe stato il manifesto dei Sei, ma soltanto una difesa «dell'estetica di Satie contro quella di Stravinskij».

In ogni caso, a quasi trent'anni di distanza dalla stesura originaria, la *pièce* di Cocteau conserva per il teatro musicale tutti i motivi della

sfida instaurata col teatro di parola, inerenti alla resa del taglio monodialogico e alla priorità del momento “performativo” sul momento creativo. La forma totalmente prosodica, il procedere frammentario del testo, la granitica monocromia dell'atto unico potevano suscitare ragioni personali di preoccupazione in un musicista come Poulenc che manteneva una posizione tradizionale nell'intonazione del testo verbale, coltivava con cura artigianale il senso delle proporzioni e un gusto spiccato per la melodia e aveva sviluppato una concezione del teatro musicale dinamica, a rapidi cambiamenti di scena.

La dimensione teatrale “da camera” della *Voix humaine* impone a Poulenc l'ennesima *musique de tous les jours*, una musica che senza spiccate qualità espressive traduce l'essenzialità degli accenti ora patetici ora drammatici della donna in un insieme di tocchi precisi, delicati, di una semplicità solo un poco impreziosita. Ciò comporta innanzi tutto una semplificazione del dramma di Cocteau. Nell'opera il testo del monologo è sottoposto a una riduzione significativa, con tagli che in buona parte ne eliminano la struttura ellittica, quel procedere per “fasi” (quella del cane, quella della menzogna, quella del suicidio mancato, quella dell'abbonata impicciona, quella del sogno, quelle tecniche relative alla comunicazione in sé) tra loro intersecate e avviluppate in una serie circolare di ritorni. Il monologo di Poulenc guadagna così in linearità, tanto che a sprazzi il musicista può anche fermare l'attenzione su qualche fase e comporre i brandelli di canto della donna in linee più prolungate. È quanto accade nel racconto del sogno allucinato (a partire da «Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir...») dove basta una maggiore estensione del canto misurato e il protrarsi di una medesima figura d'accompagnamento in orchestra per suggerire il senso liberatorio di una melodia ariosa, «dolorosa ma assai semplice». Oppure, è quanto accade nell'episodio «molto lirico» – tanto lirico da risultare il più smaccato omaggio a Puccini dell'intera partitura – in cui la donna invoca perdono e comprensione per le proprie sofferenze («Perdonne moi. Je sais que cette scène est intolérable»).

Momenti come quelli ora citati non sono comunque sufficienti per instaurare nel dramma una sorta di asse lirico. Sicché, l'“umanità” del personaggio si concretizza più che altro nell'oscillazione tra il canto misurato (i passi con l'orchestra) e il canto in tempo libero (i passi a solo), che in *un* rincorrersi quasi fisiologico di sistoli e diastoli scandisce le transizioni «dall'angoscia alla calma», i due poli nei quali il musicista fissa la sua interpretazione della donna in quanto personaggio. Un'alternativa di registri che esalta soprattutto la dimensione scenica

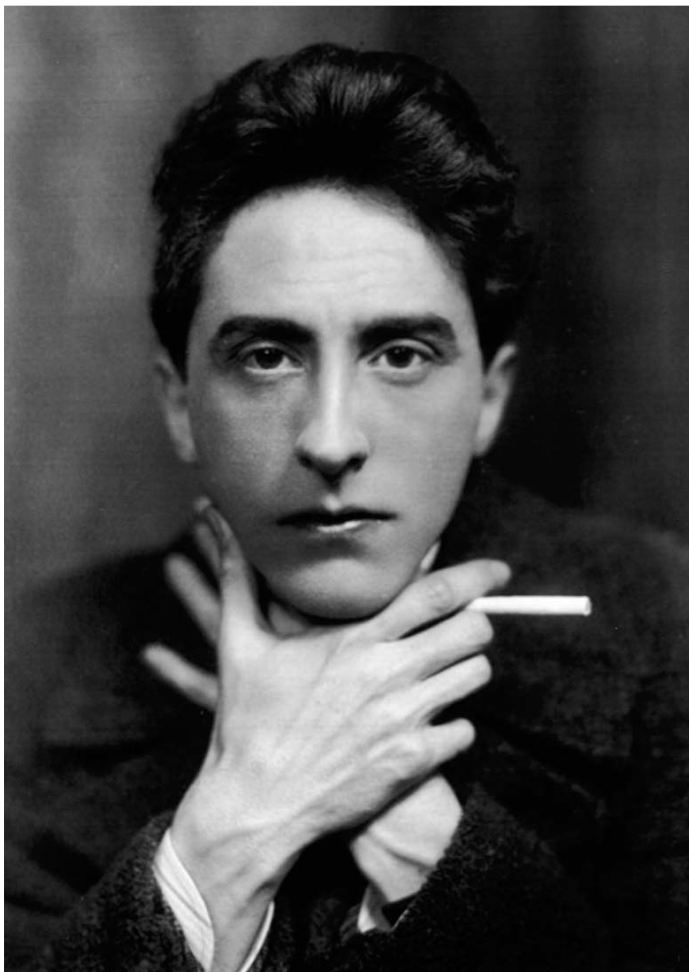
del declamato, il suo farsi gesto e costituirsi per l'intenzione con cui è intonato piuttosto che per la natura del disegno melodico in sé. Opportunamente, Poulenc avverte che il «tempo assai libero» dei passi vocali senza accompagnamento è concepito espressamente «in funzione della messa in scena».

Il secondo protagonista musicale della «tragédie lyrique» di Poulenc, l'orchestra, è quello che meglio recepisce il dettato asciutto e frammentato del testo drammatico. È una presenza intermittente, che ammutolendo in coincidenza dei silenzi della donna si fa innanzi tutto elemento di scansione pendolare delle transizioni dalla musica (il canto) al mimo (l'ascolto silenzioso delle parole pronunciate all'altro capo del filo telefonico). La quindicina di temi che essa fa sentire ripetutamente nel corso dell'opera sono soltanto motivi di poche battute, maneggevoli e molto vari, privi di qualsiasi funzione connotativa. La loro evidenza sonora e gestuale, la loro articolazione «aperta», non sono regolate né dalla logica della forma musicale (che di fatto non esiste), né da quella debolissima del dramma. Prive di un valore referenziale, di un divenire, di una storia, le schegge motiviche della *Voix humaine* diventano elementi stranianti e di frattura tra palcoscenico e pubblico. È significativo che in tutta la partitura il solo motivetto investito di una valenza univoca sia il segnale dello xilofono che, quasi onomatopea o scarica elettrica scioccante, riproduce dal vero la voce meccanica dell'apparecchio telefonico. Per il resto – ed è una somma caleidoscopica di situazioni musicali dove si trovano stilemi del migliore Poulenc, accanto a motivi alla Satie o temi grondanti sentimentalità – l'orchestra serve esclusivamente a definire l'ambiente del «monodialogo», quell'alternarsi illusorio di agitazione e di angoscia, di tensione stridente e di calma, ora indifferente, ora tenera, ora ironica, che ne scandisce le fasi fino al culmine (tradotto da Poulenc con una tinta di realismo quasi veristico nella sua eclatante violenza sonora) sul quale, alla fine, la donna esplode il suo grido d'amore, metaforicamente grondante sangue.

Per l'intersecarsi di gesti vocali e di gesti strumentali, la partitura nel complesso ha un'efficacia prevalentemente scenica, attinta alla calibrata disposizione degli elementi privi di qualsiasi decorso musicale, i suoni e i silenzi. Gruppi sonori organizzati e silenzi totali scandiscono il monodramma da un capo all'altro: «spetta all'interprete – è sempre Poulenc che prescrive – stabilire le lunghezze effettive delle pause» e renderci percettibile la presenza dell'interlocutore invisibile, la parte di dialogo che sfugge, le risposte vuote alle sue inquietudini. La musica punta così direttamente sull'evidenza e, addirittura, sull'udi-

bilità di alcuni dei possibili significati del dramma: soprattutto di quelli pertinenti all'incomunicabilità e all'umana solitudine.

La cornice esplicita di «sensualità» nella quale Poulenc circoscrive i gesti musicali della sua *pièce* è però altra cosa rispetto alla cornice implicita di «crudeltà assassina» che Cocteau intendeva dovesse trasparire dall'atto interpretativo dell'attrice. Così come la donna con qualche qualità di Poulenc («giovane e elegante») è figura più definita e realistica rispetto alla donna senza volto, priva di qualità di Cocteau. Vale a dire, nonostante la volontà dichiarata di assecondare in tutto e per tutto il testo drammatico, Poulenc alla fine non ne risolve in musica tutti gli snodi essenziali. È il limite di un esperimento che realizza un teatro con musica senza preoccuparsi di mettere in atto le strategie di una vera drammaturgia musicale e lavora più sulla fissazione di un modo di «dire» il dramma in un montaggio sequenziale d'istanti che sulla costituzione di un nuovo dramma attraverso la musica. Ma è anche la peculiarità della linea prosodico-recitativa (problema capitale dell'opera novecentesca) che Poulenc persegue nel suo teatro tragico. Nei *Dialogues des carmélites* egli si era industriato per tradurre in suoni «il tono col quale un perfetto attore [...] leggerebbe con la più grande perfezione l'ammirevole testo di Bernanos». Nella *Voix humaine*, però, quella linea produce più un capolavoro di stilizzazione drammatica che un capolavoro di teatro musicale. Considerando come la «voce» – quella recitata sul testo-canovaccio di Cocteau – comunichi compiutamente da sé, sorge infatti il sospetto che la musica e il canto declamato siano un di più, un'aggiunta non necessaria, una didascalia, una colonna sonora. Non è un caso che nell'itinerario dell'ultimo Poulenc lo smarrimento metafisico e spirituale dei *Dialoghi* sfoci nell'«angoscia immensamente umana» della *Voix humaine* e quest'ultima nella rappresentazione lirica, non scenica, della depressione mentale in *La dame de Monte Carlo* (1961): un altro interesse tardivo per un testo di Cocteau, un altro monologo per soprano e orchestra, un altro cimento sul modo di narrare una solitudine del cuore.



Jean Cocteau

L'AMORE AL TELEFONO

Marta Tacconi*

Si continua ad amare, piangere e soffrire per amore e il dolore dell'abbandono è immortale: sono queste le ragioni per cui *La voix humaine* di Cocteau, in tutta la sua modernità, è sopravvissuta ai tempi, ha assunto una sorta di eternizzazione e il telefono, accessorio del dramma sentimentale, è diventato un topos utilizzato negli ambiti culturali e artistici più differenti. Dal 1930 in poi, altri lavori si sono ispirati al monologo di Cocteau e altre donne si sono misurate con l'attesa angosciata di una telefonata, dando vita a opere intense, tremende, intrise di sofferenza e nelle quali si sono donate completamente. Esse sono: *Le bel indifférent*, un altro monologo dello stesso Cocteau, che vede come interprete Édith Piaf; *Amore*, un film di Roberto Rossellini con Anna Magnani e il cortometraggio *Voce Umana* di Edoardo Gataluso con Sophia Loren. L'apparecchio telefonico è protagonista anche in altri esiti artistici: in *The telephone*, opera lirica in un atto di Giancarlo Menotti (1947), il telefono simboleggia l'incomunicabilità, vista in chiave comica, tra due innamorati. Ben, a causa del continuo squillare del telefono, non è in grado di fare la proposta di matrimonio alla propria fidanzata, Lucy, e alla fine, esasperato, per farsi ascoltare è costretto a telefonarle e dichiararsi attraverso la cornetta. Diverso è il ruolo del telefono nei due capolavori della canzone italiana, *Se telefonando* di Maurizio Costanzo e Ghigo De Chiara (testo) ed Ennio Morricone (musica), portata al successo da Mina (1966) e *Piange il telefono*, nella versione italiana, di Claude François, Jean-Pierre Bourtayre, Frank Thomas, Domenico Modugno, portata al successo da Domenico Modugno

* Marta Tacconi (Jesi, 1987) è una pianista professionista. Nel luglio 2009 ha conseguito la laurea di primo livello in pianoforte al Conservatorio Rossini di Pesaro con il massimo dei voti e nel marzo 2016 la laurea di secondo livello per Maestro Sostituto e Korrepetitor al Conservatorio Santa Cecilia di Roma con lode e menzione d'onore. Dal 2012 è docente del Progetto Musica nell'Istituto Comprensivo San Francesco di Jesi e dal 2017 è pianista accompagnatrice nell'Accademia di Canto Lirico International Opera Studio di Pesaro.

(1975): il telefono di *Se telefonando* nasconde le emozioni di una donna innamorata che ha paura di dichiararsi e amare e preferisce abbandonarsi all'idea che un «amore appena nato è già finito»; il telefono di *Piange il telefono* serve a nascondere le lacrime di un padre che non ha mai visto la propria figlia e le parla grazie ad esso cercando di convincerla a metterlo in contatto con la mamma che non ne vuole più sapere e che, delusa da lui, ha istruito la figlia a dire «digli che non ci sono». Più determinato è il telefono di *I want you* di Marvin Gaye, canzone portata al successo da Madonna (1995), accompagnata da un video in bianco e nero diretto da Earle Sebastian con un'ambientazione esplicitamente riferita al set descritto da Cocteau per *La voix humaine* e le azioni di Madonna ricalcano le atmosfere suggerite dallo stesso monologo. Alla fine del video l'uomo la richiama, e lei, ritrovando un'improvvisa forza di donna ferita, evita di rispondere e stacca l'apparecchio. Il più recente è il telefono della canzone *Hello* (2015) di Adele che nasconde una donna, divorata dal senso di colpa, che tenta inutilmente di contattare l'uomo al quale ha spezzato il cuore.

Le bel indifférent

Quando Cocteau conobbe Édith Piaf, la cantante aveva solo venticinque anni, ma era già una star. In quel periodo il suo compagno era Paul Meurisse, un attore-chansonnier che avrebbe avuto poi un discreto successo sul grande schermo ed è proprio per la coppia Piaf-Meurisse che Cocteau scrisse *Le bel indifférent*, un monologo drammatico per attrice dove la controparte, pur presente, non dice una parola: nella *pièce*, una donna tenta inutilmente, con il suo colloquiare ora dolce e supplichevole, ora duro, ironico, beffardo e arrabbiato, di abbattere il muro d'indifferenza del suo compagno – una misteriosa e inquietante figura muta – il quale, disteso sul letto, legge un giornale, che lo separa da lei come fosse uno schermo e dietro al quale, a un certo punto, si addormenta, totalmente impassibile alle esternazioni della donna; questa, pur di non perderlo, accetta di dividerlo con un'amante e alla fine del monologo l'unica via possibile per il superamento di tanta sofferenza sembra essere soltanto quella del suicidio.

Le bel indifférent non è un vero e proprio adattamento di *La voix humaine*, perché i due testi sono differenti; ma il secondo lavoro si ispira al primo e ha parecchi elementi in comune con esso: rappresentano entrambi la voglia di rischiare un monologo al femminile. La protagonista, anche qui, è incapace di far dipendere la propria felicità da se

stessa e non è corrisposta nel suo sentimento d'amore; non sentiamo mai, nemmeno in questo caso, la voce dell'uomo; in scena c'è la presenza di un telefono che squilla. La caratteristica, invece, che maggiormente distingue le due opere è la tipologia di solitudine della protagonista che ne risulta: in *La voix* la disperazione della donna è trasfigurata attraverso il telefono e la sua passione per un uomo che non la ama, anche se drammatica, è filtrata attraverso un atteggiamento che si potrebbe definire “borghese” e intrisa di una certa ironia; inoltre l'uomo è assente, astratto nel mitico telefono, e le difficoltà legate alla linea telefonica allentano la tensione di un rapporto morboso e insano tra l'uomo e la donna. In *Le bel indifférent*, essendo l'uomo presente, ma muto, il silenzio di lui si trasforma in disprezzo, l'ostinazione di lei a parlargli diventa umiliazione e la relazione che ne deriva è perversa e disturbante; lo stile è più gergale e meno compassionevole. Il problema dell'incomunicabilità della coppia, nella *pièce* per la Piaf è aggravato dall'elemento del giornale che l'uomo interpone tra lui e lei, ma in entrambi i casi è sottolineato dal telefono che squilla, che movimenta il dialogo e scandisce le situazioni e gli stati emotivi della protagonista. Cocteau, rispetto a dieci anni prima, con le parole di Édith Piaf è più esplicito nella sua visione dell'oggetto: «Il telefono è diventato uno strumento di tortura in più. Avevamo l'ascensore, avevamo il citofono, la chiave del portone, l'orologio... Ora c'è il telefono. Questo telefono che guardo, che divoro con gli occhi e... e il silenzio». Il testo di *Le bel indifférent* mostra la straordinaria fiducia che Cocteau riversava nelle doti vocali della giovane Édith Piaf, quella donna minuta che cantava l'amore e che aveva bisogno d'amore come l'aria che respirava; soprannominata “Passerotto”, ma un passerotto dall'“ugola insanguinata”, da una vita sfortunata e costellata da una miriade di eventi negativi e incidenti. La voce della cantante francese caratterizzata da mille sfumature, a tratti dolce e gioiosa, a tratti aspra, graffiante, aggressiva, ribelle, inquieta, rende alla perfezione l'espressione di una donna distrutta da un amore malato. Il monologo fu rappresentato per la prima volta al Théâtre des Bouffes-Parisiens nel 1940.

Amore (“Una voce umana”)

“Una voce umana” è uno dei due episodi che compongono il film *Amore* di Roberto Rossellini e il soggetto è tratto dal monologo *La voix humaine* di Jean Cocteau, che seguì da vicino la realizzazione del film. L'episodio vide la luce nella primavera del 1947 ma, data la sua breve

durata di soli quaranta minuti, non adatta alle proiezioni cinematografiche, si dovette attendere che il regista girasse, nel 1948, un secondo episodio, "Il miracolo", su soggetto di Federico Fellini, così da poter raggiungere una "metratura" commerciale. Entrambi gli episodi vedono l'attrice Anna Magnani come protagonista che, al tempo delle riprese, intratteneva una travolgente storia d'amore con Rossellini, dopo averlo conosciuto sul set del film *Roma città aperta*. Mentre la Magnani in "Una voce umana" pronunciava al telefono quell'invocazione di donna disperata, non avrebbe mai potuto immaginare che di lì a poco le sarebbe capitato di patire lo stesso tormento che aveva interpretato nella finzione cinematografica in maniera così appassionata.

L'episodio è privo di una vera e propria trama: l'unica attrice presente in scena è chiusa nella sua stanza da letto ed è impegnata in continue telefonate con l'ex amante che l'ha lasciata per un'altra donna. Il fascino della pellicola si basa su un'atmosfera pesante e claustrofobica e si regge sulle doti espressive dell'attrice, quasi sempre in primo piano, che si divide tra attese snervanti e crisi di pianto, pregando che il telefono squilli o che il campanello suoni, annunciando qualche notizia del suo amato che la sta abbandonando. I primi minuti del film trascorrono quasi nel silenzio: la donna, della quale nulla conosciamo, nemmeno il nome, si guarda allo specchio e scruta il suo viso segnato da rughe e i suoi occhi pervasi dalla tristezza; tutto l'ambiente è intriso di una profonda inquietudine. Squilla per la prima volta il telefono (saranno quattro in tutto le telefonate: tre dell'amante e una della donna) e la protagonista risponde: «Pronto, pronto sei tu, pronto...», cercando di non far trapelare la propria angoscia, che invece lo spettatore percepisce dalla sua espressione e dal suo continuo cambiar posizione sul letto su cui è sdraiata. Conversa con l'uomo tentando di rimanere in una compostezza lacerante. Dirà, in una sorta di autoconvincimento: «Ho deciso di esser forte», ma non appena l'uomo, che sta per sposare un'altra donna, le comunicherà la sua partenza il giorno seguente, la voce inizierà a perdere il proprio contegno e diventerà sempre più incalzante, finché farà un'ultima richiesta all'uomo: conservare la cenere delle lettere che lei gli aveva scritto e che lui avrebbe bruciato e metterla «in quell'astuccio di tartaruga... quello per le sigarette» che gli aveva regalato, e farglielo avere. A questo punto, le parole vengono rotte dal pianto che non riesce più ad esser contenuto. Cade la linea, è la donna a richiamare e a scoprire che in realtà l'uomo non le sta telefonando da casa. Nel buio della stanza e nel silenzio, si odono in lontananza voci confuse e vagiti di un bimbo. Squilla di nuovo il telefono e avviene un cambiamento nel timbro

della voce: l'uomo se ne accorge e lei, che inizialmente si limita a rispondere «non ho niente, ho lo stesso tono di prima», finisce col confessargli di aver tentato perfino il suicidio. Quando egli riattacca, promettendo di richiamarla, la tensione raggiunge il culmine: si odono il rumore di un'auto e di passi che si avvicinano al portone di casa, che fanno sperare alla donna che siano quelli dell'amato. Arriverà invece l'ultima telefonata, quella dell'addio, che si chiuderà con un ripetuto e struggente «ti amo». Le alterazioni che avvengono nel film, rispetto al monologo originale, non sono significative: vengono omesse le interferenze con altri abbonati telefonici e qui ci si cala in un realismo quotidiano che si contrappone al portato universale suggerito invece dal testo teatrale. Diversa è la disperazione della donna che nel film si trasforma in rabbia con se stessa per essersi innamorata di un uomo che non la ricambia e diverso è anche il rapporto di lei con il suo cane che, oltre ad acquisire più importanza rispetto al testo teatrale, non la odia, anche se lei ne è convinta, ma la guarda esprimendo tutta la sua partecipe sofferenza per la padrona. Nella scena conclusiva, viene operato un cambiamento dell'ambientazione, che in Cocteau rimane totalmente circoscritta alla camera: la protagonista esce dalla stanza da letto, attraversa il corridoio e arriva al portone di casa, convincendosi che l'uomo busserà. Anna Magnani, parlando al telefono con il suo amante, dà fondo a tutti i sentimenti legati alla tragedia dell'abbandono, che purtroppo le sono anche propri e familiari: la speranza, la gelosia, la disperazione, l'umiliazione, il rancore. Ne deriva l'immagine di una leonessa ferita che lotta disperatamente con il tormento e l'angoscia della perdita. Roberto Rossellini la segue con la camera, utilizzata come un microscopio, una lente d'ingrandimento per scrutare ogni lineamento del viso, ogni mutamento degli occhi che parlano laddove le parole vengono meno e il risultato è estremamente forte e travolgente. Il personaggio del film è costruito su misura sulla personalità e sulle doti interpretative della Magnani che, oltre ad essere un'attrice fuori dal comune, fu una donna dal gran bisogno di sentirsi amata: era per lei il suo più grande difetto, ma anche la più grande ambizione, foriera della gioia più completa. Anna vive l'amore piena di coraggio e di paura, e sempre e per prima paga il prezzo altissimo del suo amare sopra le righe; nonostante ciò, non evita mai gli uomini e rischia quelle profonde tristezze che i saggi, malati di prudenza e senso comune, sfuggono. L'altra faccia della medaglia, dell'essere un'amante disperata, era quello della lupa furiosa, per l'uso delle parole come armi affilate, ma il suo voler far paura altro non era che un modo per far coraggio a se stessa, venendo in lei a coincidere la

collera con lo spavento. Viveva in un continuo stato di delusione, nel quale affermava che gli animali, a differenza degli uomini, sono autentici, sinceri, e che la felicità non fosse fatta per persone troppo sensibili come lei. Il suo essere attrice era un modo per superare la creatura timida, irresoluta e umbratile che era, e ricevere tutto l'amore che aveva sempre mendicato. Significative sono le testimonianze rese da due famosi personaggi nei suoi riguardi: Eduardo de Filippo e Franco Zeffirelli. Il primo dedica all'attrice un'intensa poesia a pochi mesi dalla sua scomparsa: «Confusi con la pioggia / sul selciato / sono caduti / gli occhi che vedevano / gli occhi di Nannarella / che seguivano le camminate / lente sfiduciate / ogni passo perduto / della povera gente. / Tutti i selciati di Roma / hanno strillato. / Le pietre del mondo / li hanno uditi». Scrive invece Franco Zeffirelli: «Era l'incapacità di realizzarsi come donna nella vita che le dava questo assatanamento, e che le permetteva perciò di realizzarsi su un altro piano. E infatti lei ha cercato di prendere le sue vendette nel lavoro. E c'è riuscita. Ma ha pagato tutto questo duramente. Il lavoro le ha sottratto la vita. Anna poi era una donna fragile, debole, piena di dubbi e di incertezze. Avrebbe avuto bisogno di un uomo che si imponesse e la sottomettesse. Ma lei era anche, ormai, Anna Magnani e come si fa a imporsi ad un personaggio del genere? Insomma era due donne diverse e gli uomini di fronte a questo enigma, a questo Giano bifronte sbarellano, non reggono. In fondo il dramma di tutta la vita di Anna sta proprio lì. La cosa più vera, più sincera, più commovente, Anna me la disse tre anni fa in una delle sue tante confessioni notturne, mi disse: "Io sono una stronza, io dovevo nascere contadina nell'agro romano, fare tredici figli, sì, scodellare figli a mio marito e ogni volta che aprivo bocca quello mi riempiva la faccia di schiaffi. Questo era il personaggio mio, per essere vera con la mia natura. E dovevo far così. Invece mi son messa a far l'attrice, sono diventata Anna Magnani e sono stata un'infelice per sempre"». In ultima analisi è doveroso riportare le parole con cui la Magnani descrisse il proprio destino sentimentale: «Toglietemi tutto. La carriera, la politica, Mike Bongiorno, il festival di Sanremo. Ma l'amore no. L'amore è la pioggia, il vento, è il sole e la notte. L'amore è respiro e veleno. Certi giorni mi dico: "Anna, stai attenta, questa è la cotta che ti ammazza". Perché, sì, di carattere sono eccessiva, smodata. Non mi so fermare, e ogni volta che amo mi impelago fino ai capelli. Che strazio, poi, uscirne vivi. Scappare. È una cosa tremenda, da urlare. Come rialzarsi dal letto e non avere più sangue. Ma poi si ricomincia ed è meraviglioso».

Voce umana

La più recente realizzazione cinematografica del testo di Cocteau *La voix humaine* è il mediometraggio di 25 minuti del regista Edoardo Ponti, *Voce umana*, che vede come protagonista la madre ottantenne Sophia Loren.

Il film fu presentato al Tribeca Film Festival nel 2013 e approdò l'anno successivo a Cannes.

Nel monologo originale tutto era incentrato, come più volte evidenziato, su un unico personaggio, una donna al telefono con l'amante che l'ha abbandonata, lasciandola in preda alla disperazione; qui invece Ponti affianca alla donna, Angela, il compagno fuggitivo, interpretato da Enrico Lo Verso. Il film fu girato tra Napoli, Roma e Ostia ed è recitato in napoletano, adattamento testuale realizzato dal giornalista, scrittore e poeta italiano Erri De Luca. La riduzione in napoletano di De Luca rende il testo ancor più emozionante perché l'attrice, partenopea, può esprimersi nella sua lingua madre, attraverso la quale i gesti, l'ironia, la drammaticità, i silenzi diventano più facili e naturali. Inoltre, il napoletano è una lingua viscerale, forte e diretta, senza compromessi e pudori e crea una dinamica molto chiara tra il personaggio di Angela e il suo amante che viene dal Nord Italia e non capisce bene tutto quello che gli viene detto in dialetto. Da questi fraintendimenti emerge la figura di un uomo sordo duplicemente: ignora o non comprende le sue parole e i suoi sentimenti. Anche nella *Voce umana* di Ponti si delinea la cronologia di una delusione sentimentale raccontata, parola per parola, attraverso un'ultima telefonata, in cui vediamo una donna, arrivata a una certa età, perdere l'uomo della sua vita e aggirarsi nella propria stanza da letto, tentando un cambiamento di rotta del destino con il telefono in mano e un lungo filo che si muove con lei. Anche in questa versione assistiamo a una lotta affettiva che termina con una perdita, un vuoto, un lutto del cuore e anche qui l'uomo, che è però presente in scena, seppur inquadrato solo di straforo, di profilo, di nuca, rimane anonimo. Rispetto a *La voix humaine* di Cocteau, emergono alcune differenze e, oltre all'uso del dialetto napoletano, la più evidente è l'età anagrafica della protagonista, completamente diversa da tutte le altre donne che si sono misurate con il monologo: mentre l'originale vuole una donna giovane e avvenente, nella *Voce umana* ci troviamo di fronte a una Sophia Loren ormai ottantenne; inoltre, il personaggio del film ha un nome, Angela, mentre negli altri rifacimenti era anonimo. Angela, poi, non è sola nel suo appartamento ma è in compagnia di una governante tutt'fare, che continua

a far girare il mondo nonostante la padrona di casa abbia la sensazione che esso si sia fermato. Rispetto alla calcolata claustrofobia di un ambiente unico dell'originaria stesura, Edoardo Ponti apre alcune porte dell'appartamento e curiosa in casa, fin sopra la tavola della sala da pranzo dove ogni martedì viene servita la parmigiana, una leccornia che ha lo scopo di prendere l'uomo per la gola: questo piatto rappresenta la sicurezza di un interno familiare e di un ambiente in cui ci si vuole bene e si bada ai desideri altrui, nonché la determinazione della donna a tener il suo amante legato a sé. Vengono inseriti alcuni *flashback* della storia d'amore tra Angela e il suo uomo, frammenti di scene girate in ambienti esterni: sono momenti brevissimi, come frecce che la memoria lancia alla donna durante il suo monologo telefonico, come interferenze del cuore. In questi *flashback* il volto dell'uomo non è mai visibile e se ne colgono solo i dettagli che la memoria di Angela, sfidando il dolore, ha il coraggio di ricordare. Tradizionalmente, la telefonata si svolge in tempo reale, cioè la *pièce*, che dura circa quaranta minuti, è in perfetta sincronia con una telefonata di pari durata. In questa versione cinematografica, invece, la telefonata non si svolge in tempo reale, ma nell'arco di quattro ore, più o meno dalle 16.00 alle 20.00, e segue il trasformarsi della luce che riflette in pieno lo stato d'animo della protagonista: la storia si conclude nella totale oscurità. Un particolare del tutto nuovo è la lunghezza del filo del telefono: in quasi tutte le versioni di *La voix humaine* è molto corto e quindi, quando la donna risponde, non potendosi muovere, rimane costretta a letto, esasperando la sua passività. L'attrice, nel film, dispone di un apparecchio telefonico con un filo lunghissimo che le permette di muoversi in casa col telefono in mano e questa libertà di movimento conferisce dinamismo al personaggio. Infatti qui, a differenza di Elle di Cocteau, abbiamo un personaggio attivo, non rassegnato fin dall'inizio: lo scopo della donna non è piangere il suo dolore al telefono con l'amante, ma provare a riconquistarselo e solo a metà telefonata si accorgerà di non aver più speranza. Angela, nonostante sia una creatura fragile e disperata, simbolo dell'impotenza dell'amore e della sofferenza provocata dall'umiliazione, che vive il dramma di amare un uomo che non la merita, è un personaggio che si inserisce nella tradizione di donne energiche, audaci e coraggiose interpretate dalla Loren e ha tratti autobiografici: l'età dell'attrice, che coincide con quella della protagonista, pone l'attenzione sulla parola "fine" e sull'importanza di essere sempre animati da un sentimento di curiosità e, perciò, mai rinunciando alla ricerca di un amore. Per la Loren, misurarsi con il testo di Cocteau, fu da sempre una speranza, un'ombra che

la sedusse sin dal suo primo incontro e un progetto mai del tutto abbandonato, laddove fu l'interpretazione della Magnani di *La voix humaine* a rappresentare uno dei motivi che da bambina la spinsero a intraprendere la carriera dell'attrice. Sophia, basta il nome, donna che conquista la felicità a fatica e si misura con il set in ogni occasione come se fosse la prima volta, figura allegra ma solitaria, è l'ultima diva di stampo internazionale dietro alla quale si snoda la storia del miglior cinema italiano.

Da Marta Tacconi, *La voix humaine. Dal monologo di Jean Cocteau alla musica di Francis Poulenc*, Pendragon, Bologna 2017, pp. 93-102.



Raina Kabaivanska durante le prove al Comunale nel 2000 (Foto Gnani)

LA VOIX HUMAINE AL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA CRONOLOGIA ED ESTRATTI DALLA RASSEGNA STAMPA

11-25 gennaio 1984

Maria Gabriella Munari (*La voix humaine*)/Miriam Gauci (*La voce umana*).
Giovanni Carpi (vers. originale)/**Carlo Rizzi** (vers. it.) *direttore d'orchestra*
 Fabrizio Frasnèdi (vers. originale)/Emanuela Zanella (vers. it.) *regia*
 Renato Morselli e Rinaldo Novali *scene e costumi*

«Il Resto del Carlino»

19 gennaio 1984

Due operine di gran classe a Bologna

La *voix humaine* e *La bella Galatea* vanno in scena questa sera al Teatro delle Celebrazioni. Tramite di questo singolare e irripetibile faccia a faccia è il Teatro Studio, corso biennale per direttori, registi e cantanti che il Teatro Comunale ha partorito facilmente e cresciuto con qualche difficoltà, come testimonia anche il rinvio di un mese delle rappresentazioni per «ragioni organizzative» sulle quali abbiamo riferito a suo tempo. Scommessa ricca di possibili conseguenze, il corso si trova ora a chiudere nel bene e nel male un'esperienza che è indubbiamente stata utile, quantomeno per evidenziare le lacune organizzative del progetto.

Questa sera il pubblico delle Celebrazioni misurerà l'attivo del Teatro Studio, e cioè la qualità degli allestimenti degli allievi, molti dei quali hanno alle spalle un discreto curriculum di lavoro teatrale o musicale. Dei due titoli, *La voix humaine* di Poulenc è certamente il più interessante, e per molti versi il più complesso. L'equilibrio della pièce è perfetto e assolutamente precario a un tempo: il suo esito

in mano a una donna, attrice e cantante, chiamata a tessere le fila del teatralissimo testo di Cocteau. È il dramma di una donna sola che col tramite straniante di un telefono dialoga con il proprio uomo, ormai perduto, tentando un riavvicinamento.

Difficile pensare *La voix humaine* come terreno di prova per un lavoro didattico, sia pure ad alto livello, mentre è senz'altro più articolata la scelta della *Bella Galatea*, un'operetta mitologica viennese che testimonia l'eclettismo di Suppé, Cavaliere dell'Impero austroungarico, nipote di Donizetti. [...]

Roberto Verti

11 aprile-2 maggio 2000

Raina Kabaivanska/Simona Baldolini (*La voix humaine*).

Christian Badea/Roberto Polastri *direttore d'orchestra*

Giorgio Barberio Corsetti *regia*

Cristian Taraborrelli *scene e costumi*

Andrea Oliva *luci*

«Il Resto del Carlino»

13 aprile 2000

Tragicamente donne. A Bologna la Voix humaine e Pagliacci

L'elemento che accomuna le due opere andate in scena martedì al Comunale – *La voix humaine* e *Pagliacci* – è la vicenda privata di due donne. La prima, gran dama sul viale del tramonto, c'investe con tutto il suo strazio per l'abbandono dell'amante; la seconda, popolana di carattere e vistosa bellezza, concerta di fuggire col grande amore, ma il marito

stronca la relazione a colpi di coltello. Se *Pagliacci* di Leoncavallo rappresenta uno dei momenti focali del gusto verista dal cuore in mano e dal melodismo facile di fine Ottocento, la *Voix* ci restituisce un tipo di teatro sonoro, ormai in parte epurato dalla graffiante ironia novecentesca, più appoggiato al gesto e alla parola che all'invenzione musicale.

La voix humaine di Francis Poulenc (1959), da un monologo di Cocteau, è lavoro di raffinata eleganza, di alterazioni sommesse, di emozioni controllate e orchestralmente commentate con grande classe dal più dotato musicista del Gruppo dei sei. Ci è sembrato che il taglio musicale di Christian Badea e la regia di Giorgio Barberio Corsetti abbiano ecceduto sul versante veristico e tragico: nel finale la protagonista si autostrangola col filo del telefono e la sua immagine viene amplificata nei monitor in scena con effetto di un eccesso di deformazione. Il termine "tragedia lirica" usato dagli autori richiama l'interiorizzazione del dolore, come del resto il testo richiede più che la sua moltiplicazione plateale. A parte questo, l'interpretazione di Raina Kabaivanska è stata emozionante. Il suo senso del teatro e la variata gamma di accenti, ora supplichevoli, ora tragicamente sommessi e imploranti, hanno conferito alla lunga scena dell'abbandono una coinvolgente connotazione dolorosa. Successo personale grandissimo.

Adriano Cavicchi

«La Gazzetta di Parma»

13 aprile 2000

La coppia imprevedibile

La voix humaine vive soprattutto nell'estrazione drammatica di un testo di grande presa, che all'interprete chiede capacità di cantante e di attrice: quelle richieste che nelle doti di Raina Kabaivanska trovano terreno fertile. E infatti la resa che il grande soprano ha fatto di quest'opera è stata di sicuro spicco, di grande presa, di adesione drammatica e musicale ammirevoli, fondandosi nella bella regia costruita su di lei gesto per gesto da Giorgio Barberio Corsetti [...] che immergeva l'azione in una camera da letto borghese

tanto elegante quanto straniante, con l'esplosivo coup de théâtre in cui il viso ormai distrutto dall'emozione della Kabaivanska si moltiplicava tra video e nel gigantesco fondale, in tempo reale, in un finale davvero emozionante [...].

Vincenzo R. Segreto



Raina Kabaivanska protagonista della *Voix humaine* al Comunale nel 2000 (Foto Gnani)



CAVALLERIA RUSTICANA

ARGOMENTO

La scena si svolge nella piazza principale di un paesino siciliano, nel giorno di Pasqua.

Turiddu, tornato dal servizio militare, è ancora innamorato di Lola, e le canta una serenata. La donna però, durante la sua assenza, ha sposato Alfio, il carrettiere. Per suscitare la sua reazione, allora, Turiddu ha corteggiato e sedotto Santuzza, ma continua a frequentare la casa di Lola, quando Alfio è lontano. Sentendosi trascurata, Santuzza si reca all'osteria di Lucia, madre di Turiddu, e le confida che l'amore del figlio per Lola non si è mai spento. Arriva Turiddu e Santuzza, affranta dalla gelosia, lo accusa di averla disonorata. Al sopraggiungere di Lola, dopo uno scambio di battute pungenti tra le due donne, Turiddu e Lola si dirigono in chiesa per la messa. Sempre più addolorata, Santuzza augura la mala Pasqua all'uomo e, non appena vede Alfio, gli rivela il tradimento della moglie. Finita la messa, l'osteria si riempie di paesani. Turiddu offre un bicchiere di vino a tutti, anche ad Alfio, che però lo rifiuta. Turiddu allora si avvicina e gli morde l'orecchio, invitandolo così a battersi a duello. La sfida viene raccolta: Turiddu saluta mamma Lucia, affidandole Santuzza, e si accinge ad affrontare il rivale. Poco dopo, tra il vociare del popolo, si leva un grido che annuncia il drammatico esito dell'incontro: "Hanno ammazzato compare Turiddu!".



CAVALLERIA RUSTICANA

SYNOPSIS

The scene takes place in the main square of a Sicilian town, on Easter Day.

Turiddu is back from military service and he is still in love with Lola. He sings her a serenade. During his absence, however, Lola has married Alfio, the teamster. Turiddu then seduces Santuzza in an attempt to provoke Lola, who he continues to visit when Alfio is away. Feeling neglected, Santuzza goes to the tavern of Lucia, Turiddu's mother, and tells her that Turiddu is still in love with Lola. Turiddu arrives and Santuzza, mad with jealousy, accuses him of betraying her. Lola arrives and, after a bitter exchange of words between the women, she heads to the church for mass, together with Turiddu. Feeling more and more sorry for herself, Santuzza is wishing a bad Easter on Turiddu and as soon as she sees Alfio, she tells him about the betrayal of his wife. The mass finishes and the tavern fills with villagers. Turiddu offers everyone a glass of wine, even Alfio, although he refuses. Turiddu then approaches him and bites his ear, inviting him to fight a duel. The challenge is accepted. Turiddu asks his mother to take care of Santuzza and he prepares to take on his rival. Shortly after, among the voices of the crowd, a scream can be heard announcing the dramatic outcome of the fight: "Turiddu has been killed!"



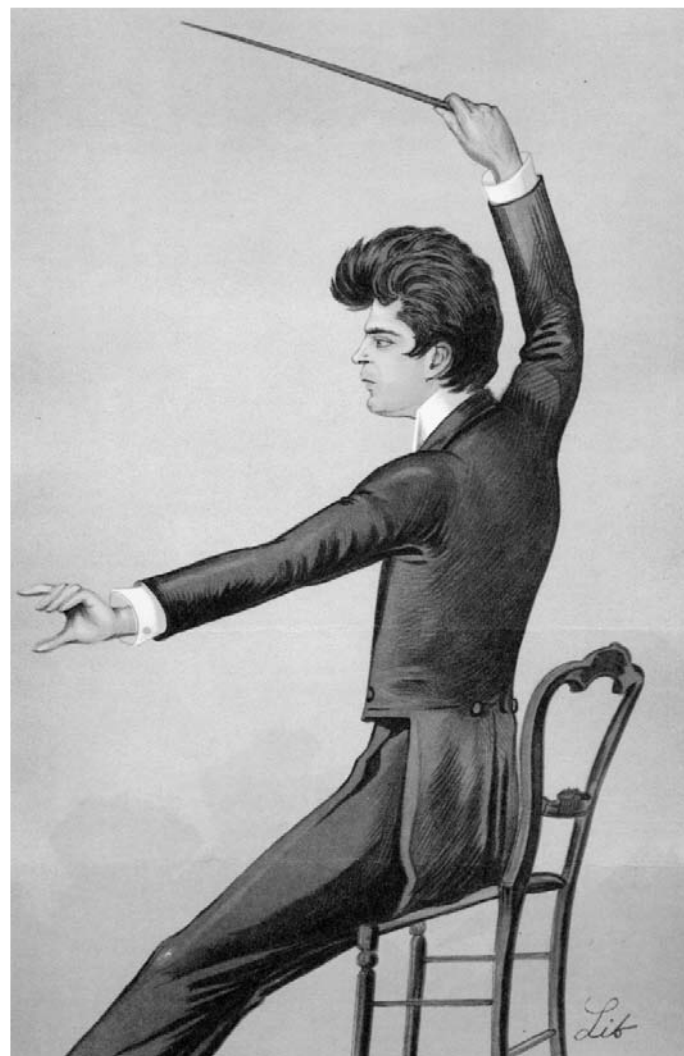
PIETRO MASCAGNI

PROFILO BIOGRAFICO

Livorno, 1863 – Roma, 1945

Secondo dei cinque figli di Domenico Mascagni, fornaio livornese, ed Emilia Reboa, resterà orfano della madre ad appena dieci anni. Il padre vorrebbe per lui una carriera da avvocato, ma non ne osteggia il precoce talento musicale, e Pietro affianca al ginnasio gli studi all'Istituto "Cherubini" di Livorno, dove sotto la stimolante direzione di Alfredo Soffredini si accosta a vari strumenti, dal violino al contrabbasso, dai fiati all'organo, nonché alla composizione. Già nel 1879, il successo dei suoi primi lavori orchestrali ne fa una celebrità locale: oltre a una *Sinfonia in do minore*, eseguita con successo all'Istituto livornese, firma le cantate *In filanda* e *Alla gioia*, quest'ultima dedicata al conte de Larderel, che sarà suo mecenate nella successiva avventura milanese. Invitato da Ponchielli, il giovane Mascagni si reca nel capoluogo lombardo nel 1882, superando l'esame di ammissione al Conservatorio. Di temperamento eccentrico, insofferente al protocollo accademico, vi resisterà tuttavia solo fino al 1885, non senza apprezzare gli insegnamenti di maestri come Michele Saladino, o l'amicizia del compagno di studi Giacomo Puccini. Per qualche anno girovaga come direttore d'orchestra di varie compagnie di operette, finché approda a Cerignola per stabilirvisi con la moglie Lina, allettato dalla direzione della locale Filarmonica, nonché della Banda e del Teatro Municipale. Nel 1889 la svolta, con la vittoria al concorso indetto da Sonzogno per un atto unico: Mascagni sbaraglierà altri 72 concorrenti con *Cavalleria rusticana*, spedita *in extremis* dalla moglie poiché l'autore, arrovellato da dubbi e insicurezze, aveva deciso di rinunciare. Il successo della prima al Teatro Costanzi di Roma si estende ben presto oltre i confini nazionali, e Mascagni inaugura una nuova vita come operista e direttore corteggiato dalle principali capitali europee, da Vienna a Berlino e Londra (e nel 1898 dirigerà alla Scala la prima italiana della *Patetica* di Čajkovskij). Nel 1891, successo momentaneo quanto trionfale ottiene l'idillio campestre dell'*Amico Fritz*. Spinto da una costante necessità di rinnovamento, nel 1892 Mascagni firma *I Rantzau*, nel 1895 il dramma

marinaresco *Silvano* e la tragedia *Guglielmo Ratcliff*, realizzazione di una vera e propria “ossessione” giovanile per l’omonimo poema di Heine. Nel 1898 è la volta dell’atto unico *Zanetto* e di *Iris*, opera “giapponese” sull’adolescenza; del 1901 è l’omaggio alla commedia dell’arte con *Le maschere*, rappresentata con astuta trovata pubblicitaria in sei città simultaneamente, ma con successo soltanto a Roma, dove la dirigeva lo stesso autore. Sempre più spesso etichettato come “il compositore della *Cavalleria*”, dal 1895 Mascagni dirige il Liceo “Rossini” di Pesaro, perdendo la carica nel 1902, formalmente con l’accusa di assenteismo, sebbene la sua direzione avesse portato rinnovamenti e visibilità all’istituto. Inframmezzata da lunghe e talvolta burrascose tournées concertistiche (a Pietroburgo nel 1900, negli Stati Uniti fra il 1902 e il 1903, in Sudamerica nel 1911, regolarmente in Europa), continua la variegata produzione operistica: dall’omaggio al sinfonismo tedesco di *Amica*, alla ricerca di una “nuova era del melodramma” con *Isabeau*, presentata a Buenos Aires nel 1911. Ed altrettanto altalenanti sono gli esiti: se *Isabeau* piace alla Scala e alla Fenice, sconcerta la lunghezza esorbitante di *Parisina* (1913, nata dal sodalizio con D’Annunzio), tanto che il compositore sopprimerà l’intero quarto atto. In pieno conflitto mondiale, Mascagni gioca la carta dell’evasione nell’idillio drammatico di *Lodoletta* (1917), cui segue l’esordio operettistico con il titolo *Sì* (1919), mentre nel 1921 con *Il piccolo Marat* sembra emergere un nuovo impegno civile. Dopo titoli tanto eterogenei da disorientare pubblico e critica, lo stesso Mascagni ritrova la strada dell’opera solo nel 1932, rielaborando la giovanile *In filanda* col titolo di *Pinotta*, per concludere le sue fatiche nel 1935 con *Nerone*, di cui stamperà la partitura a proprie spese. Se l’operista conosce alterne fortune, il personaggio Mascagni non cessa di affascinare: primo italiano a comporre una colonna sonora per il cinema (*Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, con Lyda Borelli), nel 1929 è fra i membri della Nuova Accademia d’Italia, accanto a Pirandello, Marconi e Fermi. Per quasi vent’anni risiede all’Hotel Plaza di Roma, dove muore nel 1945, in un’Italia che non gli dedica attenzione, ben altrimenti impegnata a liberarsi dalle macerie della guerra; soltanto nel 1950 un “Comitato per le onoranze a P. M.” si occupa di riportarne la salma nella città natale.



Mascagni direttore in un disegno del 1893 conservato al Museo teatrale alla Scala

CAVALLERIA RUSTICANA

Melodramma in un atto

dal dramma omonimo di Giovanni Verga
su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci

Musica di Pietro Mascagni

Prima rappresentazione
Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890

Proprietà Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

Personaggi
Santuzza, una giovane contadina (*Soprano*)
Turiddu, un giovane contadino (*Tenore*)
Lucia, sua madre (*Soprano*)
Alfio, un carrettiere (*Baritono*)
Lola, sua moglie (*Mezzosoprano*)

Contadini e contadine, paesani, ragazzi.

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.

ATTO UNICO

SICILIANA

TURIDDU

(a sipario calato)

O Lola ch'ài di latti la cammisa
si bianca e russa comu la cirasa,
quannu t'affacci fai la vucca a risa,
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 truovo a ttia, mancu ce trasu.

SCENA

La scena sul principio è vuota. Albeggia.

CORO D'INTRODUZIONE

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 rumor
delle vostre spole,
noi stanchi
riposando dal lavoro
a voi pensiam,
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.

Il coro attraversa la scena ed esce.

SCENA

Santuzza e Lucia.

SANTUZZA

(entrando)

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!

SORTITA DI ALFIO CON CORO

Alfio, Coro e dette.

ALFIO

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

CORO

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 qual

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

(rapidamente)

Tacete.

Dalla chiesa odesi intonare l'Alleluja.

ALFIO

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

CORO

(interno della chiesa)

Regina coeli laetare.

Alleluja!

Quia quem meruisti portare.

Alleluja!

Resurrexit sicut dixit.

Alleluja!

SANTUZZA, LUCIA E CORO ESTERNO

(sulla piazza)

Inneggiamo,
il Signor non è morto,
ei fulgente
ha dischiuso l'avel,
inneggiam
al Signore risorto
oggi asceso
alla gloria del Ciel!

CORO

(interno della chiesa)

Ora pro nobis Deum.

Alleluja!

Gaude et laetare, Virgo Maria.

Alleluja!

Quia surrexit Dominus vere.

Alleluja!

Tutti entrano in chiesa tranne Santuzza e Lucia.

ROMANZA E SCENA

Lucia e Santuzza.

LUCIA

Perché m'hai fatto
segno di tacere?

SANTUZZA

Voi lo sapete, o mamma,
prima d'andar soldato,
Turiddu aveva a Lola
eterna fè giurato.
Tornò, la seppe sposa;
e con un nuovo amore

volle spegner la fiamma
che gli bruciava il core:
m'amò, l'amai.
Quell'invidia 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!

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
(avvicinandosi alla chiesa)
Aiutatela voi,
santa Maria!
(Esce)

SCENA
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
No, non è ver!

TURIDDU
Santuzza, credimi...

SANTUZZA
No, non mentire;
ti vidi volger
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, lasciami;
invano 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
Bada, Santuzza,
schiavo non sono
di questa vana
tua gelosia!

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

STORNELLO DI LOLA

Lola e detti.

LOLA
(dentro alla scena)
Fior di giaggiolo,
gli angeli belli
stanno a mille in cielo,
ma bello come lui
ce n'è uno solo.
(Entrando)
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
Santuzza mi narrava...

SANTUZZA
(*tetra*)
Gli dicevo che oggi è Pasqua
e il Signor vede ogni cosa!

LOLA
Non venite alla messa?

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

LOLA
Io ringrazio il Signore
e bacio in terra.

SANTUZZA
(*ironica*)
Oh, fate bene, Lola!

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

LOLA
(*ironica*)
Oh! rimanete!

SANTUZZA
(*a Turiddu*)
Sì, resta, resta,
ho da parlarti ancora!

LOLA
E v'assista il Signore:
io me ne vado.
(*Entra in chiesa*)

DUETTO
Santuzza e Turiddu.

TURIDDU
(*irato*)
Ah! lo vedi,
che hai tu detto...?

SANTUZZA
L'hai voluto, e ben ti sta.

TURIDDU
(*le s'avventa*)
Ah! Perdio!

SANTUZZA
Squarciami il petto!

TURIDDU
(*s'avvia*)
No!

SANTUZZA
(*trattenendolo*)
Turiddu, ascolta!

TURIDDU
No!

SANTUZZA
No, no, Turiddu,
rimani ancora.
Abbandonarmi
dunque tu vuoi?

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

SANTUZZA
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
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*)

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, 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
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
Comare Santa,
allor grato vi sono.

SANTUZZA
Infame io son
che vi parlai così!

ALFIO
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 SINFONICO

Tutti escono di chiesa, Lucia traversa la scena ed entra in casa.

SCENA, CORO E BRINDISI

Lola, Turiddu e Coro.

UOMINI
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.
(Il coro si avvia)

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.
(Al Coro)
Intanto amici, qua,
beviamone un bicchiere.
(Tutti si avvicinano alla tavola dell'osteria e prendono i bicchieri)
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.
(Si riprende il brindisi)

TURIDDU
(a Lola)
Ai vostri amori!
(Beve)

LOLA
(a Turiddu)
Alla fortuna vostra!
(Beve)

TURIDDU
Beviam!

CORO
Beviam! Viva il vin!

Entra Alfio.

FINALE
Alfio e detti.

ALFIO
A voi tutti salute!

CORO
Compar Alfio, salute.

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

ALFIO
(respingendolo)
Grazie, ma il vostro vino
io non l'accetto.
Diverrebbe veleno
entro il mio petto.

TURIDDU
(getta il vino)
A piacer vostro!

LOLA
Ahimè! che mai sarà?

ALCUNE DONNE
(a Lola)
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!

Alfio e Turiddu si abbracciano. Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio.

ALFIO
Compare Turiddu,
avete morso a buono...
(Con intenzione)
C'intenderemo bene,
a quel che pare!

TURIDDU
Compar Alfio!
Io so che il torto è mio:
e ve lo giuro
nel nome di Dio
che al par d'un cane

mi farei sgozzar,
ma... s'io non vivo,
resta abbandonata...
povera Santa!...
Lei che mi s'è data...
(Con impeto)
Vi saprò in core
il ferro mio piantar!

ALFIO
(Freddamente)
Compare,
fate come più vi piace;
io v'aspetto qui fuori
dietro l'orto.
(Esce)

Lucia e Turiddu.

TURIDDU
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, figliuol mio?

TURIDDU
Oh! nulla!
È il vino che mi ha suggerito!
Per me pregate Iddio!
Un bacio, mamma...
Un altro bacio... addio!
(L'abbraccia ed esce precipitosamente)

Lucia, Santuzza e Coro.

LUCIA
(disperata, correndo in fondo)
Turiddu?! Che vuoi dire?
Turiddu? Turiddu? Ah!
(Entra Santuzza)
Santuzza!...

SANTUZZA
(getta le braccia al collo di Lucia)
Oh! madre mia!

Si sente un mormorio lontano.

DONNE
(correndo)
Hanno ammazzato compare Turiddu!

Tutti gettano un grido.





Pietro Mascagni su «Vanity Fair»

UN CASO FAMOSO DI “VERISMO LIRICO”

Guido Salvetti*

Quello di *Cavalleria rusticana* al Teatro Costanzi di Roma, il 17 maggio del 1890, fu davvero un trionfo, destinato a sconvolgere la vita del teatro musicale italiano e mondiale. Non è quasi da credere che giungesse dopo un decennio di incertezze e di velleità frustrate: quelle di Catalani, con il falso-nordico di *Edda*; o quelle di Smareglia, con la storia gotica di *Bianca da Cervia*; o quelle del giovane Puccini, invischiato per anni nel genere nero-sepolcrale di *Edgar*. Anche per Mascagni erano stati anni di disperata incertezza, condannato a dirigere una compagnia di operette (quella di Luigi Maresca) in giro per l'Italia e ad accettare un posto di direttore di banda a Cerignola, in uno sperduto angolo di Puglia: lui che alimentava i suoi sogni di gloria con la fino ad allora mai conclusa composizione di un *Guglielmo Ratcliff* da Heine!

Si chiudeva un decennio dove molte anime belle avevano già decretato la “morte dell'opera italiana”, capace di sopravvivere solo per la presenza di un ormai vecchio Giuseppe Verdi con la revisione del suo *Simon Boccanegra* e con il suo *Otello*. La crisi era “nelle cose”, si diceva, per il fatto che il pubblico meno colto era attirato da tante nuove forme di spettacolo (operette, balli), e quello colto era ormai soggiogato dalle sirene della musica sinfonica tedesca e dai “drammi musicali” di Wagner.

Qualcuno, in realtà, si era impegnato a pilotare fuori dalle secche la pur gloriosa nave dell'opera italiana. Erano stati i due editori Ricordi e Sonzogno: il primo potenziando con criteri industriali le sue imprese

* Guido Salvetti è pianista e musicologo, i suoi maggiori interessi hanno riguardato il quartetto d'archi italiano del Settecento, l'opera ottocentesca (Verdi e Wagner) e la storia musicale europea tra l'Ottocento e la Seconda guerra mondiale: un particolare successo ha avuto, su questo argomento, *La nascita del Novecento* (EDT). Dirige le collane “Novecento Musicale Italiano” e “Repertori musicali”; dal 1975 ha insegnato Storia della musica e Analisi musicale al Conservatorio di Milano, istituzione che ha diretto dal 1996 al 2004; è stato Presidente della Società Italiana di Musicologia dal 2006 al 2012; dal 2012 è presidente della Società Editrice di Musicologia, che pubblica on-line edizioni critiche di musiche italiane antiche e moderne, nonché metodi, trattati e saggi.

(la cessione a Ricordi dell'editrice Lucca è del 1888); il secondo occupando ogni spazio utile alla divulgazione e alla creazione di nuovi pubblici. Tra le iniziative di Sonzogno – che si qualificava come editore “di sinistra” per una sua vocazione popolare impersonificata da Amintore Galli – c'era stato nel 1884 un concorso per nuove opere di giovani autori: *La fata del Nord* di Guglielmo Zuelli, vincitrice di quell'edizione, era stata proprio tutto il contrario di una “svolta” rispetto al languore tardo-romantico di cui il pubblico si era subito dimostrato sazio (e la seconda opera classificata, *Le Villi* di Puccini, era stata accomunata fin troppo facilmente a quel genere). L'esito del concorso, bandito da Sonzogno nel luglio del 1888, era destinato invece a sconvolgere ogni consolidata prospettiva.

L'opera venne completata nel maggio del 1889: meno di dieci mesi di lavoro, condotto con la forza della disperazione di chi sta perdendo anche il posto di capobanda e si trova moglie e un figlio da sfamare. *Cavalleria rusticana* anziché *Guglielmo Ratcliff*, quasi terminato. Anche questa era una scelta dolorosa. E diventava attuale il consiglio che anni prima gli aveva dato l'amico Puccini – nel momento della rappresentazione delle *Villi* – di scegliere un soggetto meno ambizioso di quello del *Ratcliff* per avere un immediato successo. La scelta può essere sinteticamente definita una “semplificazione”: brevità, immediatezza, personaggi dalle psicologie elementari, facilità melodico-armonica, trasparenza dell'ordito sinfonico. Le stesse disposizioni del Concorso Sonzogno orientavano verso un “atto unico”. L'esperienza che Mascagni aveva compiuto con le operette lo orientavano ulteriormente verso l'utilizzo di “pezzi chiusi”, brevi e facili, direttamente funzionali a definire il “colore locale” e l'ambientazione realistica.

La scelta di un soggetto “verista”, che trasferisse cioè in campo musicale la recente moda imposta dal Verga con *I Malavoglia* e, tra l'altro, con la versione drammatica della novella *Cavalleria rusticana* (rappresentata al Carignano di Torino nel 1884), corrispose in pieno a queste esigenze di semplificazione, indirizzate ad ottenere la massima efficacia scenica in termini di violenza gestuale e drammatica. Tutto ciò non ha niente a che vedere con il *Ratcliff*, né con l'*Otello*, né con un possibile “wagnerismo”. Questa uscita dalla “grande opera” italiana avvenne nella direzione opposta a quella delle operine fiabesche degli anni Ottanta: lì evanescenza e sogno; qui gesto sanguigno e provocatoriamente plebeo. Si veniva realizzando, cioè, con *Cavalleria*, una tendenza culturale diffusa: un “verismo musicale” era molto chiaramente nell'aria, se è vero – ad esempio – che a quello stesso Concorso Sonzogno venne presentata (e poi ritirata facendo sprofondare nel-

l'anonimato il misterioso autore) un'opera intitolata *Mala Pasqua*, con ogni evidenza sullo stesso soggetto verghiano.

“Verista” è certamente *Cavalleria* per il fatto che si appropria dello stesso meccanismo elementare della novella verghiana, dove i comportamenti atavici dell'ambiente siciliano non lasciano veri margini di iniziativa: compare Alfio è passivo strumento della legge dell'onore che lo obbliga a sfidare a duello il rivale; Turiddu, l'amico con cui la moglie Lola lo tradisce, è la vittima ultima di questo meccanismo; la gelosia e la disperazione di Santuzza sono altrettanti esiti di cogenti meccanismi sociali, quelli stessi su cui si reggono la virilità di Turiddu, o la frivolezza di Lola. La prevalenza dell'ambiente sulla psicologia (il rapporto deterministico tra i due), uno dei cardini della poetica del verismo, si coglie quindi in una rigida distribuzione dei ruoli drammatici, che diventano dei veri e propri stereotipi. Nella *Carmen* di Bizet la rigida distribuzione dei ruoli tra la donna-angelo, Micaela, e la donna-demonio, Carmen, rende tutto esteriore – e teatrale – il conflitto che travolge Don José. Così anche in *Cavalleria rusticana* è rigido il rapporto tra una sfera sentimentale e positiva, a cui appartengono Santuzza e la vecchia madre di Turiddu, e una sfera violenta e tragica a cui appartengono Lola e compare Alfio. Nello scontro tra queste due “forze”, Turiddu reagisce come punto di incontro passivo e ne viene inesorabilmente travolto.

Nel passaggio dal teatro di prosa al libretto d'opera il livornese Giovanni Targioni-Tozzetti, soccorrevole amico e coetaneo di Mascagni, si adeguò al più ovvio dei suggerimenti del musicista: quello di fare «un libretto strettamente attaccato all'azione del Verga, aggiungendovi semplicemente qualche brano lirico per vestire la nudità della tragica vicenda». Targioni-Tozzetti poté seguire quest'indicazione senza molte difficoltà, poiché poteva rifarsi a una pluridecennale tradizione di coretti, canzoni, stornelli ecc., tutti ritagliati nell'ambito del “caratteristico” scenico-musicale. I cori d'introduzione “Gli aranci olezzano” e “In mezzo al campo tra le spiche d'oro”, rientrano in una visione tutta idilliaca del folklore contadino, che – cominciamo a dire – non è propriamente in linea con il verismo verghiano. La “sortita” di Alfio, “Il cavallo scalpita”, ha il sapore di un “numero” d'operetta, tanto più evidente nel successivo coretto “O che bel mestiere / fare il carrettiere”. Non dissimile la funzione esornativa del brindisi “Viva il vino spumeggiante”. A questo ambiente, a questo contesto sociale, appartiene a pieno diritto un frammento di liturgia pasquale, destinata soprattutto alle donne timorate, non agli uomini peccatori e alle donne peccatrici. Di tutto ciò si fa carico il pur brevissimo *Regina coeli*. Ma-

scagni accettò con entusiasmo il libretto che Targioni-Tozzetti gli inviò poco per volta a Cerignola. Questo accostamento tra le parti più violente e vergiane dell'azione e i brani "di carattere" rientrava perfettamente nella sua intenzione e nella stessa sua concezione del teatro musicale. Solo un brano di carattere non fu proposto dal librettista: è il più famoso di tutti, la Siciliana che appare all'interno del Preludio (Turiddu: "O Lola ch'ài di latti la cammisa") e che fu concepito alla lettura di una poesia dialettale di un tal De Zerbi di passaggio a Cerignola; brano che, composto successivamente alla consegna dell'opera alla commissione del Concorso Sonzogno, fu poi fatto conoscere alla commissione in sede di esecuzione al pianoforte.

Gli interventi di Mascagni sul libretto furono pochi ma decisivi, soprattutto sul finale propostogli dal librettista. Costui aveva pensato a un concertato a tre con il coro, seguito dal canto di Lola e dal grido di Santuzza; poi ancora il coro che, a sipario chiuso, avrebbe invocato pietà e perdono. Il finale voluto dal musicista precipita invece con violenza «laconica» (com'ebbe a dire), secondo una scelta portata a perfezione da Verdi (*Rigoletto*, *Un ballo in maschera* ecc.). Molto "verista" è quindi il meccanico accostamento di due scelte drammaturgiche: quella dei pezzi di carattere e quella conseguente all'"unico ideale" che Mascagni professava di avere, in quegli anni, in fatto di musica drammatica: «la musica deve essere l'espressione della parola», che è l'ideale della trascrizione diretta dei dialoghi concitati tra Santuzza e Lucia, tra Turiddu e Santuzza, tra Alfio e Santuzza, tra Alfio e Turiddu in un arioso mobilissimo, tutto costruito su gesti melodici ben consolidati dalla tradizione nel loro significato passionale e con sfoghi melodici giustamente famosi e popolarissimi che segnano il culmine drammatico di tali scene: «priva dell'onor mio rimango», «bada, Santuzza», «ma è troppo forte l'angoscia mia», «voi dovrete fare da madre a Santa», ecc. Accanto a questo declamato di forte e gestuale cantabilità, in alcuni punti di maggiore violenza verbale, erompe il "parlato": famosissimo ed esemplare, il grido «hanno ammazzato compare Turiddu».

L'efficacia di *Cavalleria* è costruita quindi sulla netta contrapposizione tra scene di carattere con pezzi chiusi e scene drammatiche "aperte" costruite su una mobilissima, e non strutturata, declamazione. Occorre però notare che l'efficacia drammatica della musica si basa anche su alcuni consolidati meccanismi di sovrapposizione. La canzone di Compare Alfio (da fuori scena) interferisce nel dialogo concitato tra Santuzza e mamma Lucia. Lo stornello di Lola proviene anch'esso da fuori scena, con la funzione di acuire fino allo spasimo

lo sfogo di Santuzza contro l'infedele Turiddu. Nella seconda parte il duello tra Turiddu e Alfio si svolge fuori scena, suggerito dall'orchestra, mentre la scena è ancora occupata dal confronto tra Santuzza e Lucia. Anche il *Regina coeli* è udito "dall'interno", mentre si svolge in primo piano il dialogo tra Santuzza e Lucia.

Di questo notevole gioco di alternanze e sovrapposizioni è costituita la felice teatralità di *Cavalleria*. Ad esso contribuisce anche un altrettanto evidente contrasto tra momenti più "colti" (citeremo ancora il buon contrappunto del *Regina coeli*) e momenti ostentatamente plebei, del tipo stornello e canzone. Il gioco è elementare perché di tutta evidenza; è anche complesso per il numero veramente elevato di contrasti drammaturgici che vi sono coinvolti. Il quadro non sarebbe completo, però, se non si considerasse il ruolo, anch'esso contemporaneamente elementare e complesso, che vi svolge l'orchestra. C'è, scopertamente, una sua funzione coloristico-ambientale: ad esempio, lo scampanio su pedale doppio ad apertura di sipario. C'è, a meglio guardare, un ruolo "lirico" dell'orchestra che si inserisce nell'oggettiva rappresentazione dei fatti; un commento emotivamente partecipato dell'autore stesso, che è in contraddizione con il credo verista dell'oggettiva riproduzione dei meccanismi sociali. I momenti salienti di questi interventi dell'orchestra si sovrappongono ai declamati e costituiscono una trama fitta e tematicamente rilevante. Anche il celebre Intermezzo può essere inteso come intervento lirico, una sorta di pianto sulla sorte degli umani. Il momento più alto, che additerei al lettore per arrivare a valutare appieno questa funzione drammaturgica dell'orchestra, è l'introduzione e la capillare punteggiatura che l'orchestra sostiene durante l'ultimo incontro tra Turiddu e sua madre. Il commento lirico esibisce una commozione che coinvolge il pubblico, con il più diretto e collaudato dei meccanismi drammaturgici.

È questo che trasforma dal di dentro i personaggi di Verga: un'orchestra cupa e riflessiva dà al personaggio di Turiddu, soprattutto nella scena dell'addio alla madre, una profondità di sentire – nei confronti di Santuzza, della madre, di Alfio e di se stesso – che lo riscatta pienamente sul piano morale e lo rende personaggio pienamente "positivo". Egli diventa, cioè, protagonista capace di diventare oggetto di identificazione da parte dello spettatore.

Nella piccola misura di *Cavalleria rusticana* convergono quindi i vari aspetti del teatro musicale ottocentesco, ma come snelliti al punto da essere ridotti a formule; e come tali immediatamente efficaci. La "felicità" di cui parlò Hanslick riguardava quindi non la creazione di

una drammaturgia nuova, quanto la capacità di Mascagni di ridurre esperienze diverse nei loro stereotipi, e di costruire con essi un ritmo scenico serrato ed essenziale. Tutto ciò poté apparire come un frutto della nuova sensibilità “verista”, impersonata italianamente dal Verga. Abbiamo mostrato come il soggetto “verista” – una cruda cronaca di fatti contemporanei in un ambiente di diseredati – venne in realtà “abbellito” in termini di folklore e di colore locale, nonché “ravvivato” da un costante afflato lirico. Il punto d’incontro con l’esperienza letteraria non stava tanto nell’adozione piena del mito della scientificità sociologica, quanto soprattutto nella ostentata rinuncia ai paludamenti. Mascagni ebbe a scrivere che tante opere di moda negli anni Ottanta gli avevano «fatto sempre l’impressione di un piccolo cameriere che, per l’occasione di una festa, indossa lo stoffelino del suo grosso padrone». Nell’intonare una pur improbabile Siciliana, o un qualsiasi stornello o canzone, il linguaggio musicale di Mascagni intende diventare immediato e coinvolgente mediante una “povertà” armonica che sostituisce alle complicazioni cromatiche e contrappuntistiche procedimenti per accordi perfetti che hanno un sapore vago e indefinito (diremmo “modale”). I procedimenti più “colti”, pur presenti in *Cavalleria*, rendevano ancor più significativo il livello “plebeo”, in un equilibrio sostanzialmente felice.

Sarebbe davvero ingiusto caricare su *Cavalleria* la responsabilità di coloro che, fuori da ogni equilibrio, sposarono negli anni successivi questo livello plebeo, accorrendo dietro allo strepitoso successo mondiale di *Cavalleria*. Per Mascagni questa accezione riduttiva, e per formula, del “verismo” in musica era una strada senza sbocco. Il pubblico internazionale di quegli anni aspettava che Mascagni continuasse sulla strada che aveva indicato. E invece, tranne il marginale saggio di *Silvano*, le premesse del suo teatro urgevano per sbocchi molto meno facili e lineari. *Cavalleria rusticana* iniziò i suoi trionfi al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890. Ma già un mese prima l’autore stava pensando al “dopo”. E scriveva a Targioni-Tozzetti di cominciare a fare delle scelte: «Il genere? A piacere. Qualunque genere per me è buono, purché ci sia verità, passione e soprattutto che ci sia il dramma, il dramma forte». Vieni voglia di credere a un ritorno al *Guglielmo Ratcliff*, che invece restò ancora ben sepolto per qualche anno. Ciò che è sicuro è che Targioni-Tozzetti e Guido Menasci (che aveva collaborato a rifinire – nell’ultima fase – il libretto di *Cavalleria*) presero molto sul serio l’idea del “dramma forte”, e accarezzarono assieme al musicista progetti quali una Carlotta Corday, una Vistilia e una Beatrice Cenci. Tutte ipotesi che indicano una volontà di distaccarsi dal soggetto “plebeo”,

per inquadrare la consueta “forte passione” in una ambientazione aulica. Questo immediato abbandono del “genere *Cavalleria rusticana*” dimostrava come librettisti e musicista fossero ben lontani dall’immaginare l’enormità del successo che stava per scatenarsi intorno all’opera di poche pretese e scritta di getto. Una volta accaduto l’inimmaginabile, rimaneva pur sempre per Mascagni l’esigenza di dimostrare di riuscire a pari esiti con “generi” diversi. Iniziava una vicenda complessa e ardua, da molti considerata sostanzialmente fallimentare. Io credo invece che il percorso attraverso *Iris*, *Isabeau* e *Parisina* ci permetta di capire *Cavalleria* in un contesto ricco e culturalmente degno.

Pietro Mascagni, nel momento del trionfo mondiale di *Cavalleria*, mostrò di volersi subito distaccare da un teatro violentemente verista: nel 1891 *l’Amico Fritz* si riferiva al genere della commedia piccolo-borghese, insaporita di idilliche annotazioni campagnole. Ma la moda “verista”, scatenata da *Cavalleria*, era solo agli inizi e coinvolse per anni giovani e meno giovani, in Italia e all’estero.



PER UNA STORIA DI *CAVALLERIA RUSTICANA*: DALLA NOVELLA AI FILM

Nino Genovese*

Quando Verga era un giovinetto, stando al balcone di casa sua, a Catania, vide il figlio del portinaio attaccar lite con qualcuno: dopo gli insulti e le minacce, i due si abbracciarono e fecero con il capo un gesto che sembrava quello del bacio; ma non era una riconciliazione, perché uno dei due aveva morso l'orecchio all'altro, e ciò significava che si erano sfidati a morte. Questo episodio, avvenuto prima del 1860 e raccontato nel 1921 da Federico De Roberto¹, amico e sodale di Verga, costituisce, forse, il germe della *Cavalleria rusticana*, indipendente-mente dalla circostanza che si sia trattato di un fatto veramente accaduto, a Catania, oppure a Vizzini o a Francofonte: come narrano molte leggende in Sicilia. Assai suggestiva mi sembra, a tal proposito, l'ipotesi di chi ritiene che Verga adattò per il teatro la novella già pubblicata sotto la spinta di una singolare coincidenza della sua storia personale con quella dei personaggi di *Cavalleria*: infatti, in quel periodo, Verga – novello Turiddu – aveva riallacciato i rapporti interrotti con Giselda Fojanesi, nel momento in cui era andata sposa a Mario Rapisardi; e quando il poeta, scoperta la relazione, aveva scacciato di casa

* Critico e storico del cinema, giornalista pubblicista, saggista, conferenziere, già docente di Storia e critica del cinema presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Messina e attualmente presso l'Università della Terza Età di Messina. È Presidente del Cineforum Orione di Messina aderente alla FICC, socio dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani e del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani di Roma, Socio onorario del Museo del Cinema di Torino. Collabora al quotidiano «Gazzetta del Sud», alla rivista on-line «Diari di Cineclub» e alle riviste «Moleskine», «CinemaSud», «Quaderni di CinemaSud», «CinemaSessanta», «Immagine» e altre. È autore di numerosissimi articoli e saggi, e di diversi libri e pubblicazioni di carattere cinematografico.

¹ Federico De Roberto, *Stato civile della «Cavalleria rusticana»*, in «Lettura», Milano 1° gennaio 1921; poi in Federico De Roberto, *Casa Verga ed altri saggi verghiani*, a cura di Carmelo Musumarra, Le Monnier, Firenze 1964, pp. 180-213.

la moglie, Verga le dice che non può accompagnarla a Firenze perché «deve restare a disposizione di lui»: frase, questa – osserva Nino Cappellani – «in istile “cavaliereesco”, rusticano o cittadino non importa»².

Negli ambienti di un certo livello sociale, in questi casi, era prassi comune la sfida a duello, con tanto di padrini e con il consueto rigido cerimoniale, anche se, in effetti, Rapisardi lasciò perdere. In ambito contadino, invece, era tutto più semplice: bastava un abbraccio e un morso all'orecchio, come avevano fatto i due giovani che Verga aveva visto litigare nel cortile di casa sua, o i tanti compaesani che si erano sfidati a duello a Vizzini o nei paesi limitrofi; e come fanno Alfio e Turiddu nella *Cavalleria rusticana*.

E proprio a *Cavalleria rusticana*, negli anni Ottanta, piuttosto che alle sue opere maggiori, era legato – presso il grande pubblico – il nome di Verga: non tanto alla novella, apparsa per la prima volta sul «Fanfulla della Domenica», l'8 marzo 1880, prima di essere inserita, nell'autunno dello stesso anno, nella raccolta *Vita dei campi*, quanto all'adattamento teatrale cui lo scrittore aveva dato vita, in soli tre giorni, a Catania, sul finire dell'estate del 1883, che sarà rappresentato al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio 1884, con una Santuzza che si chiamava Eleonora Duse, e con un grandissimo successo di pubblico e di critica, nel quale, all'inizio, erano davvero pochi a credere, compreso lo stesso autore che non presenziò alla prima rappresentazione.

Verga, dopo aver scritto il dramma, si era recato a Milano, dove lo aveva sottoposto all'attenzione di un gruppo di qualificati amici: il romanziere scapigliato Arrigo Boito, l'editore Emilio Treves, il direttore del «Corriere della Sera» Eugenio Torelli-Viollier e il giornalista-scrittore Luigi Gualdo. Dopo la lettura del copione, Arrigo Boito ed Emilio Treves espressero parere negativo, Gualdo apparve incerto, mentre il solo ad approvare l'opera fu Eugenio Torelli-Viollier.

Verga si rivolse, allora, a Giuseppe Giacosa, l'autore teatrale a quei tempi più acclamato, che prese a cuore il bozzetto drammatico e riuscì a convincere il titubante e perplesso capocomico Cesare Rossi a rappresentarlo. «Se non sarà un fiasco, vuol dire che tutta la mia espe-

rienza del teatro non è servita a nulla», aveva detto Rossi, nell'accettare l'incarico. E invece fu un grande successo, l'inizio di un trionfo – l'unico veramente clamoroso che Verga abbia avuto in vita – che, ben presto, sulla scorta dei giudizi entusiastici dei vari giornali, cominciò a spandersi a macchia d'olio, di città in città.

L'argomento più dibattuto dai critici letterari, a proposito di *Cavalleria rusticana*, è stato – naturalmente – il raffronto tra la novella e il dramma: c'è chi ha visto la superiorità della prima e chi quella del secondo, ma le attente e accurate comparazioni, che sono state effettuate, hanno – comunque – un valore relativo, non fosse altro per l'ovvia constatazione che si tratta di due forme d'arte diverse che, naturalmente, si avvalgono di due linguaggi diversi.

Invece, ciò che conta evidenziare – a mio avviso – è l'importanza storica che riveste la rappresentazione teatrale di *Cavalleria rusticana* che, dopo *Rose caduche* (trasposizione teatrale del mondo elegante e della società salottiera già descritti in *Tigre reale* e in *Eros*), introducendo sulla scena un mondo elementare e primitivo, porta nel teatro borghese dell'epoca una ventata di rinnovamento in senso verista, assumendo, in tal modo, una funzione di rottura rispetto al convenzionalismo teatrale corrente e all'artificiosità retorica delle tendenze idillico-sentimentali di ispirazione romantica.

Il 22 marzo dello stesso 1884 Verga scriveva al maestro Giuseppe Perrotta di Catania perché componesse un preludio sinfonico per *Cavalleria*: «qualcosa che abbia il colore, il soffio veramente siciliano e campestre [...]. Un canto d'amore che sospiri nella notte, quasi il caldo anelito di Turiddu che va a lagnarsi sotto le finestre della gnà Lola e il lamento di Santuzza che attende invano. Poi la vita nel villaggio che si desta, il suono delle campane a festa, la nota di gelosia e di amore che torna ed insiste e forma pedale, ed infine lo scoppio furibondo dell'ira della gelosia, le grida dell'accorruomo, della madre e dell'amante»³. L'introduzione alla *Cavalleria* realizzata da Perrotta fu ritenuta «di difficile esecuzione» e «incomprensibile per il pubblico» e quindi, sotto forma di poema sinfonico, fu eseguita, per la prima volta, in altra occasione, due anni dopo, all'Arena Pacini di Catania (29 luglio 1886).

Ma già cominciava a farsi strada in alcuni compositori l'idea che *Cavalleria rusticana* si prestasse ad essere musicata. Ci provò per primo Stanislao Gastaldon, un autore conosciuto soprattutto per la romanza

² Nino Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Le Monnier, Firenze 1940, p. 227; l'opera (divisa in due volumi) costituisce, pur con i suoi limiti, la prima notevole biografia di Verga, cui fa seguito l'importante contributo di Giulio Cattaneo, *Giovanni Verga*, UTET, Torino 1963. Per una storia dei rapporti tra Verga, Mario Rapisardi e Giselda Fojanesi, si rimanda a Maria Borgese, *Anime scompagnate, Rapisardi e la Giselda*, in «Nuova Antologia», 16 novembre, 1 e 16 dicembre 1937. È utile anche la consultazione di M. Rapisardi, *Epistolario*, a cura di Alfio Tomaselli, Catania 1922, e, dello stesso Alfio Tomaselli, *Commentario rapisardiano*, Catania 1932.

³ Cfr. Francesco Guardione, *Giuseppe Perrotta, maestro di musica*, Tip. Fratelli Perrotta, Catania 1911.

Musica proibita, il quale ricavò da *Cavalleria rusticana*, su libretto di G.D. Bartocci-Fontana, l'opera *Mala Pasqua*, che fu rappresentata al Teatro Costanzi di Roma, l'8 aprile 1890, con un certo successo, ma venne poi messa da parte.

E fu quindi la volta di Pietro Mascagni, allora oscuro musicista, direttore della Filarmonica a Cerignola (in provincia di Foggia), il quale, su libretto scritto da Giovanni Targioni-Tozzetti, con la collaborazione di Guido Menasci, aveva tratto da *Cavalleria rusticana* un'opera in un atto che in un primo tempo era stata proposta, per il tramite di Puccini, a Giulio Ricordi, senza esito, e successivamente inviata al Concorso Sonzogno, dove si classificò al primo posto. Si trattava, a questo punto, di ottenere il consenso di Verga per la rappresentazione dell'opera. Mascagni spedì il 9 marzo allo scrittore una lettera nella quale, con evidente emozione, parlava delle possibilità che gli si aprivano per la prima volta dopo anni di oscurità e di miseria e si diceva «certo» che Verga non avrebbe interrotto il suo «sogno dorato», riconoscendogli il «diritto di imporre i patti» da lui ritenuti «utili o necessari».

Verga patti non ne impose, anzi offrì la sua collaborazione diretta e, per la parte, economica, disse: «Potremo intenderci». E invece, non solo non si intesero affatto, ma diedero vita ad una lunghissima controversia giudiziaria, che si trascinò, con fasi alterne, per moltissimi anni. Dopo il consenso di Verga, il 27 marzo Mascagni gli mandava un'altra lettera piena di espressioni di riconoscenza, di commossa gratitudine. Il 7 aprile successivo a Vizzini, e il 9 aprile a Cerignola, venne firmato un contratto tra Verga e Mascagni, in base al quale lo scrittore dava facoltà al musicista «di versificare (o far versificare), ridurre per musica, e far rappresentare il suo lavoro drammatico intitolato *Cavalleria rusticana*».

Quando, però, l'opera musicale fu rappresentata, al Teatro Costanzi di Roma, il 17 maggio 1890, e – com'era già avvenuto per il dramma – ebbe un incredibile successo, sempre crescente di rappresentazione in rappresentazione, cominciarono – come spesso capita, quando c'è di mezzo il dio denaro – le controversie sulla misura dei diritti d'autore che spettavano a Verga, il quale, dopo un parere favorevole della Società degli Autori, cui si era rivolto, rifiutò le mille lire che la Casa Sonzogno intendeva offrirgli, chiese al tribunale la salvaguardia dei suoi diritti.

Il tribunale (con sentenza del 12 marzo 1891), la Corte di Appello di Milano (sentenza del 16 giugno 1891) e la Corte di Cassazione di Torino (9 agosto 1892) riconobbero i diritti di Verga e, dichiarandolo co-autore del melodramma mascagniano, gli assegnarono la metà degli utili netti passati, presenti e futuri.

Era avvenuto che nel 1902 il maestro Domenico Monleone aveva musicato nuovamente la *Cavalleria rusticana* su libretto del fratello Giovanni (poi pubblicato, nel 1907, dall'editore Augusto Puccio), e l'aveva fatta rappresentare, nel 1907, ad Amsterdam, dove non vi erano impedimenti legali, dopo aver chiesto l'autorizzazione a Verga, il quale si era deciso a concederla solo al momento in cui Monleone si assumesse tutte le responsabilità, nel caso di un giudizio con Mascagni.

Ed infatti – il copione è quasi scontato – non appena l'opera venne rappresentata, Mascagni e Sonzogno citarono in giudizio i Monleone e Verga, il quale, questa volta, fu soccombente (in seguito ad una sentenza in data 23 dicembre 1907 del tribunale di Milano, confermata in Appello il 25-30 giugno 1908 e in cassazione); tuttavia, i Monleone e Puccio, pur senza autorizzazione, continuarono a rappresentare all'estero la loro opera e Verga, che, in tal modo, non stava intascando niente, intentò causa (tanto per cambiare) anche a loro⁴.

Intanto, siccome, durante il processo precedente, Mascagni aveva incautamente dichiarato che *Cavalleria rusticana* aveva avuto mezzo milione di recite, Verga colse la palla al balzo per considerare le 143.000 lire avute, in seguito alla transazione del '93, assolutamente insufficienti, e quindi chiese che si dichiarasse carpito con dolo il consenso precedentemente dato; ma anche in quest'altra occasione la vicenda giudiziaria si concluse, per lui, in una sconfitta.

Si tratta, comunque, proprio di una storia infinita, che non termina qui, ma ha anche un'altra clamorosa appendice nel campo del cinema: di quel cinema, cioè, che, dopo i primi tentennanti passi d'avvio, stava sempre più acquistando forza, vitalità, e a cui – attratti anche dal facile guadagno – si stavano accostando in gran numero molti scrittori ed intellettuali.

Verga, sempre assillato dai problemi economici, non poteva certo rimanere insensibile al fascino di questa nuova arte ed alle grandi potenzialità, anche economiche, insite in essa.

⁴ Sui rapporti tra Verga e Monleone, si veda Gino Raya, *Carteggio Verga-Monleone*, in «Quaderni dei Nuovi annali – Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», Herder, Roma 1987. Si sa che Verga e i Monleone, per le difficoltà insorte, pensarono a un'altra opera, con un nuovo testo e una nuova musica, per la quale venne scelta, come punto di partenza, la novella *Il mistero*, ma poi non se ne fece nulla. Giordano Corsi, partendo dall'abbozzo di Verga più che dal libretto, in anni recenti l'ha rielaborata in un dramma teatrale, pubblicato ne «Il Dramma», a. LV, n. 9-10, settembre-ottobre 1979, e, successivamente, in volume, cfr. Giordano Corsi, *La zagara nei capelli. Un atto in tre scene da "Il mistero"*, abbozzo teatrale di Giovanni Verga, Edizioni P & M Associati, Messina 1992.

Come si apprende dal suo ricco e prezioso epistolario (e, in particolare, dalle lettere all'amica Dina Castellazzi, contessa di Sordevolo⁵), al cinema egli si accosterà per la prima volta nel 1909, e si tratta – guarda caso! – proprio di *Cavalleria rusticana*, richiestagli dall'A.C.A.D. (Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques) di Parigi, diretta da monsieur Raymond Agnel; Verga diede l'autorizzazione, senza limiti, per tutti i paesi, in cambio della cifra di 500 franchi, da dividere fra lui e la sceneggiatrice Giulia Dembowska (anche nota con lo pseudonimo di Giulia Darsenne); ma si disinteressò completamente della faccenda, tant'è che quando la Dembowska, con molta correttezza, gli inviò la copia della sceneggiatura, chiedendogli di intervenire a suo piacimento, egli gliela rimandò indietro, senza neppure «leggerla per intero».

Il film, realizzato nel 1910 e variamente attribuito a Victorin Jasset, Émile Chautard o – come sembra più plausibile – a Raymond Agnel⁶, non piacque per nulla a Verga, che così ebbe occasione di scrivere a Dina: «una rappresentazione che io non arrivavo a capire quando andai per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva a loro» (Catania, 17 gennaio 1912).

Ancora più severo il giudizio di un critico della rivista «L'Arte Muta», il quale afferma di avere riportato dalla visione del film «un'impressione di disgusto e, al tempo stesso, d'ilarità», determinata da «un Etna di cartone che lanciava un rivoletto di fumo non dissimile da quelli che emettono i tubi fumarii di un qualunque calzaturificio a vapore», da «una Santuzza tutta eleganza, tutta grazia, tutta sorrisi, tutta moine, che [...] appariva non so più se come un sacrilegio o come una parodia», da «un Turiddu, ancor vestito d'un'uniforme che voleva essere quella dei nostri bersaglieri, ma che viceversa era un abbigliamento di pura fantasia» e dalla scena del duello finale, cui assistono tutti i protagonisti del dramma ed una gran folla, «compresi due ca-

rabinieri», come se si fosse trattato di «una specie di gara di Olimpiadi, di ludi pubblici, di corse di cavalli, cui il pubblico assisteva col diritto di chi ha pagato il biglietto d'ingresso, e dove i carabinieri erano stati mandati esclusivamente per mantenere l'ordine pubblico, come si usa in simili circostanze»⁷.

Prima di questa realizzazione – a dimostrazione del successo che l'argomento insolito e particolare ebbe anche nel cinema – vi era stata, addirittura nel 1901, una comica, dal titolo *Cavalleria rusticana?!...* [di cui parla Aldo Bernardini⁸] e, nel 1909, una versione girata in Argentina dal regista italiano Mario Gallo, interpretata da Giovanni Grasso e dagli attori della sua Compagnia, durante una tournée in Sudamerica [di cui da notizia Georges Sadoul, collocandola – comunque – tra il 1909 e il 1912⁹]: lo stesso Grasso ritornerà ad interpretare Alfio nel 1919, nel film *Mala Pasqua* di Ignazio Lupi, tratto da *Dodici anni dopo* di Giovanni Grasso ed Amilcare Caterini, ispirato a *Cavalleria rusticana*, di cui si può considerare il seguito in chiave popolare, ed ancora nella *Cavalleria rusticana* del 1924, diretta da Mario Gargiulo.

Quel che è certo è che, ben presto, Verga comincia ad avere sempre più frequenti richieste per la cessione dei diritti cinematografici relativi a *Cavalleria rusticana*: ad esempio, da una lettera a Dina dell'11 novembre 1913, si apprende di una richiesta di una casa inglese per più di 100 sterline; un certo Del Re gliela chiede con un telegramma del 20 gennaio 1914; cosicché sempre più egli si pente dell'incauta cessione all'A.C.A.D. del 1909 e – avvalendosi come tramite di un amico parigino, Charles Moncada – tenta di ottenere dal signor Agnel, direttore dell'A.C.A.D., lo scioglimento del contratto, disposto a rimborsargli «i 500 franchi da lui pagati [...] ma anche, se è il caso, qualche cosa di più»; ma Agnel chiede, per la cessione, 5.000 lire, ed allora, per il momento, Verga lascia perdere.

Successivamente, si rivolge all'amico Federico De Roberto, il quale avvia trattative con la Società Italia per Film d'Arte presieduta dal produttore francese Charles Pathé e per essa con il direttore artistico Ugo Falena. Siamo alla vigilia della Prima guerra mondiale e l'incalzare degli

⁵ Le lettere a Dina sono state pubblicate da Gino Raya nel 1962 (*Giovanni Verga, Lettere a Dina*, a cura di Gino Raya, Ciranna, Roma 1962), suscitando un vespaio di polemiche. Un'edizione più ampia è uscita nel 1971: *Giovanni Verga Lettere d'amore*, a cura di Gino Raya, Ciranna, Roma 1971. Sarah Zappulla Muscarà ha pubblicato alcune lettere indirizzate a Verga da parte di amici ed altre che – pur non essendo di Verga, né a lui rivolte – riguardano ugualmente lo scrittore siciliano, nella misura in cui i due corrispondenti parlano di lui o riferiscono notizie che lo riguardano: Sarah Zappulla Muscarà, *Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto (Verga, De Roberto, Capuana, Martoglio e la settima arte)*, in «La rassegna delle letterature italiana», Firenze, settembre-dicembre 1982; poi ampliato in *Letteratura, Teatro e Cinema*, Tringale, Catania 1984.

⁶ Per la questione relativa all'attribuzione e per un'analisi dettagliata del film, si rinvia al saggio di Giorgio Longo, in *Verga e il cinema*, cit.

⁷ Elce, *Cavalleria rusticana*, ne «L'Arte Muta», Napoli 1916: l'articolo è incentrato sulla *Cavalleria rusticana* di Ubaldo Maria Del Colle, prodotta dalla «Flegrea Film», ma l'autore si sofferma anche sulla *Cavalleria rusticana* parigina, che – ricordando di averla vista – cita a paragone.

⁸ Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*, vol. I (Ambiente, Spettacoli e Spettatori 1896/1904), Laterza, Roma-Bari 1980, p. 254.

⁹ Georges Sadoul, *Storia generale del cinema*, vol. II (*Il cinema diventa un'arte – 1909/1920*), Einaudi, Torino 1967 (seconda edizione 1978), p. 599.

eventi bellici determina un notevole ritardo nello sviluppo della faccenda, che ha – comunque – un esito positivo; così Ugo Falena, passato, nel frattempo, dalla Film d'Arte alla Tespi Film, realizza nel 1916 *Cavalleria rusticana*, «unica riduzione cinematografica autorizzata dall'illustre Autore che presiede alla messa in scena», come si legge sulle locandine d'epoca. Contemporaneamente, un'altra casa di produzione cinematografica, la Flegrea Film, realizza un'altra edizione di *Cavalleria rusticana*, per la regia di Ubaldo Maria Del Colle, traendola non dalla novella o dal dramma di Verga, ma dal melodramma di Mascagni, facendo pubblicare la seguente «Diffida»:

Si rende conto che l'unico film ridotto dal melodramma di Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana* di G. Targioni Tozzetti e G. Menasci tratto delle scene popolari di Giovanni Verga e debitamente autorizzato tanto dall'autore Pietro Mascagni quanto dalla Casa Musicale Sonzogno, è quello eseguito dalla Flegrea Film e concesso per tutto il mondo al Monopolio lombardo. Si diffidano, perciò, tutte le sale cinematografiche, teatri, cinema-teatri, ecc. ad eseguire con qualsiasi mezzo altri film dello stesso nome, con musica del maestro Pietro Mascagni o di altri autori, perché qualsiasi altro accompagnamento musicale costituirebbe contraffazione. Tanto il maestro Mascagni quanto la Casa Sonzogno e la ditta sottoscritta si riservano ogni e qualsiasi azione e ragione: Roma, 21 maggio Flegrea Film.

Al che la Tespi risponde con il seguente comunicato:

La Tespi Film, unica concessionaria del diritto di ridurre per la rappresentazione cinematografica *Cavalleria rusticana*, scene siciliane di Giovanni Verga, avverte che è in corso un'azione giudiziaria promossa dall'illustre autore contro la casa editrice musicale Sonzogno e la ditta Flegrea Film per abusiva contrattazione di tali diritti, che sono proprietà e spettanza del comm. Verga medesimo. E poiché temerariamente la ditta Flegrea Film, dopo di aver invocato i buoni uffici della Tespi Film per ottenere il consenso del commendator Verga, ha pubblicato diffide ed inviato lettere ai cinematografi, tentando di impedire l'onesto e legittimo commercio della Tespi Film, questa a sua volta ha promosso azione giudiziaria per danni e per concorrenza sleale¹⁰.

Quindi, due edizioni contemporanee della *Cavalleria rusticana*: una autorizzata da Giovanni Verga, l'altra autorizzata dalla Casa Sonzogno e, a quanto pare, anche da Pietro Mascagni. Chi aveva ragione? Chi era il vero autore? A chi spettava il diritto di concedere autorizzazioni di sorta? Nel caso specifico, mi sembra non vi siano dubbi: aveva ragione soprattutto Verga. Ma ne venne fuori una controversia legale che vide coinvolti la Tespi Film, la Flegrea Film, Verga, Mascagni e Sonzogno, come al solito «l'un contro l'altro armati». La sentenza del tribunale, riconoscendo a Verga esclusivamente i diritti sul suo soggetto, lo dichiarò inadempiente verso la Tespi, ma considerò anche abusiva la concessione della Sonzogno alla Flegrea, condannando anche Mascagni per il suo intervento, che aveva aggravato le spese del giudizio¹¹.

Insomma, come si vede, era ricominciata, in campo cinematografico, quella lunghissima lite Mascagni-Sonzogno-Verga, che sembrava essersi risolta, e che, invece, assume quasi il sapore di una interminabile *querelle*, che va avanti per tutta la vita degli interessati, ed anche oltre: se è vero – come è vero – che solo nel 1977 la causa sarà definitivamente risolta con gli eredi dello scrittore¹².

Ma – a parte le indubbie ragioni di Verga, a cui spetta l'ideazione e la creazione di *Cavalleria rusticana* – è legittimo e doveroso riconoscere che, senza l'apporto dell'opera di Mascagni, sia la novella che il dramma probabilmente sarebbero andati dimenticati, tant'è vero che, ben presto, il lavoro in prosa cadde in balia di compagnie drammatiche minori, e solo la *verve* e l'abilità di Giovanni Grasso l'avrebbe portata di nuovo al successo, ma solo a prezzo di travimenti e di effetti plateali: basti pensare che Verga, nel passaggio dalla novella al dramma, aveva reso tutto più sfumato, attenuando la violenza della scena del duello finale, che lo spettatore immagina attraverso il fa-

municato» della Tespi, essa è riportata anche all'interno dell'articolo *La questione di [della] «Cavalleria rusticana»*, pubblicato, in forma identica, sia ne «La Vita Cinematografica», Torino, a. VIII, n. 19-20, 22-23 maggio 1916, p. 76 (a firma il rondone), che in «Apollon», Roma, a. I, n. 5, 1° giugno 1916, p. 22 (senza firma, con un «della» invece di «di» nel titolo).

¹¹ Cfr. Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono, Milano 1951 (cap. II, nota 15, p. 107).

¹² «Nel 1973 tanto il tribunale che la Corte d'Appello di Milano, ed infine nel 1977 la Cassazione, fissano la durata dei proventi nell'arco di cinquant'anni dopo la morte dell'ultimo coautore sopravvissuto, concludendo la dibattuta vicenda giudiziaria. Poiché Pietro Mascagni è morto il 2 agosto 1945, i diritti d'autore per *Cavalleria*, pertanto, hanno efficacia sino al 1995». Cfr. Giovanni Garra Agosta, *Verga e il «castigo di dio» – Un'inedita «Cavalleria rusticana» adattata per il cinema*, ne «La Sicilia», Catania, 15 dicembre 1983.

¹⁰ La «Diffida» comparve sulla rivista «Film», Napoli, 29 maggio 1916, (da cui la trae S. Zappulla Muscarà, riportandola nell'op. cit.), ma anche in altre riviste. Insieme con il «Co-

moso grido di Pippuzza, un personaggio creato solo per dire questa battuta: «Hanno ammazzato compare Turiddu!». Ed invece. Grasso, dopo l'annuncio della morte di Turiddu, ricompare sulla scena, inseguito da due carabinieri, con i capelli scomposti e il coltello insanguinato in mano, che mostra agli atterriti spettatori! Tanto che Verga, che assistette – esterrefatto – ad una di queste rappresentazioni, giunse a fargli togliere il copione¹³.

Ma l'episodio dimostra che, ormai, *Cavalleria rusticana* non era più soltanto di Verga: era un'opera che era entrata a far parte dell'immaginario collettivo, e quindi – come osserva Silvana Monti – Giovanni Grasso, attore popolare per eccellenza, «identificava se stesso non con l'Alfio di Verga, ma con un carrettiere siciliano tradito dalla moglie» roso dalla gelosia ed offeso nell'onore, che rompe le suppellettili di scena, urla esagitato e – come si è detto – irrompe alla fine con un coltello insanguinato per far rabbrivire gli spettatori. Così facendo, egli «spezzava completamente l'equilibrio tra l'autore e i suoi personaggi» e, «volendo riportare questi ultimi alla loro natura originaria, li falsificava non solo rispetto alle intenzioni del Verga, ma anche per quanto riguardava il realismo teatrale. Infatti, accentuando un aspetto di Alfio, cioè la sua violenta difesa dell'onore, lo trasformava in un tipo, e guidando gli altri attori a fare lo stesso, otteneva il risultato di rendere ancora più astratti e mistificati per gli spettatori borghesi i caratteri dei contadini e i loro costumi»¹⁴.

Ma, certamente, al di là delle esagerazioni *grandguignolesche* di Grasso, una buona parte del successo di *Cavalleria rusticana* fu determinata da quello che Ugo Ojetti, nel '96, chiamava «esotismo», dalla «violenta rarità e stranezza dei tipi», dal colore locale (la scena paesana, con l'osteria e lo stallatico, i costumi di Vizzini), dalla tipicità apparentemente solo folkloristica dei personaggi, dalle battute e mosse improntate ad una tradizione ambientale, dall'effetto improvviso

dell'epilogo. E, indubbiamente, anche dall'opera di Mascagni: infatti, Verga stesso riconobbe, con molta onestà, nel 1912, che, di quanto aveva scritto, sopravviveva «soltanto la *Cavalleria rusticana*, né per virtù mia, ma di Pietro Mascagni».

Quel che è certo è che – vuoi per merito di Verga che per merito di Mascagni – ad un certo punto, come si è detto, *Cavalleria rusticana* comincia ad entrare a far parte della cultura popolare, specie siciliana. Espressioni come: «Ah! Mala Pasqua a tè!» o «Hanno ammazzato compare Turiddu!» diventano di uso comune, addirittura «malapascua» entra nel vocabolario italiano; l'attenzione si posa, inoltre, su alcuni gesti (il rifiuto del vino, l'abbraccio con il morso all'orecchio, segno di sfida mortale tra Amo e Turiddu) che fanno parte dell'atavico codice cavalleresco rusticano.

Il cinema, arte popolare per eccellenza, si impossessa sempre di più di questo *epos* popolare, talora rielaborandolo e reinterpretandolo, ma dandogli sempre nuova linfa e vitalità.

Abbiamo già accennato alle prime versioni cinematografiche della *Cavalleria rusticana*, a tutte quelle, cioè, dell'epoca del muto, con le due edizioni in contemporanea del 1916: quella della Flegrea Film, autorizzata da Pietro Mascagni e dall'editore Sonzogno, è diretta da Ubaldo Maria Del Colle ed è interpretata dallo stesso Del Colle (Turiddu), da Tilde Pini (Santuzza), Bianca Lorenzoni (Lola), Ugo Gracci (Alfio); quella della Tespi Film, autorizzata dal Verga, è diretta da Ugo Falena ed è interpretata da Gemma Stagno-Bellincioni (Santuzza), Bianca Virginia Camagni (Lola), Luigi Serventi (Turiddu), Gioacchino Grassi (Alfio). Su quest'ultima opera, Leonardo Sciascia scrive:

Ma è attraverso Verga, nella realizzazione della *Cavalleria rusticana* diretta da Ugo Falena, che la Sicilia entra nell'occhio del cinema: la terra siciliana, il paesaggio. Un giornale dell'epoca dice che gli interni sono «una fedele ricostruzione dell'ambiente» e gli esterni siciliani di «incomparabile bellezza». Noi abbiamo qualche dubbio sul fatto che gli esterni siano stati effettivamente girati in Sicilia: ma tant'è che apparvero e significarono Sicilia.¹⁵

Ed invece, erano davvero paesaggi siciliani (una mistificazione in meno, a fronte di tante altre che verranno perpetrate nei confronti

¹³ Si veda, ad esempio, la lettera di Giovanni Verga indirizzata all'amico e traduttore svizzero Eduard Roda Parigi (da Catania, 29 gennaio 1908), citata in Gino Raya, *Bibliografia vergiana* (1840-1971), Ciranna, Roma 1972, p. 198: «[...] ho telegrafato a Praga di ritirare al Grasso tanto la *Lupa*, che *Cavalleria*, nella quale il Grasso mi torna in scena fra i carabinieri, dopo aver ucciso Turiddu, all'ultima scena! [...] Per conto mio se devo essere fischio voglio essere fischio a modo mio, non col criterio di cotesti istrioni. Ah, caro Rod, che miseria e che cosa infetta il teatro!». Cfr. pure Nino Zuccarello, *Catania d'altri tempi – Cavalleria rusticana e i «soggetti» di Caterini*, in «Corriere di Sicilia», Catania, 21 agosto 1957.

¹⁴ Silvana Monti, *Il teatro di Verga e la società della Nuova Italia*, in «Problemi», Palumbo, Roma, nn. 4-5, 1967.

¹⁵ Leonardo Sciascia, *La Sicilia nel cinema, ne La corda pazzo – Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1970, p. 238.

dell'isola), come dimostra, tra l'altro, anche questa testimonianza del regista del film, Ugo Falena:

Ricordo, come se fosse ora, l'impressione che provai mentre si girava *Cavalleria rusticana* nella piazzetta siciliana che Giovanni Verga aveva preso a sfondo del suo celebre dramma. La piazza era gremita. I tetti, le finestre, gli alberi, rampollavano uomini. Si doveva tenere a bada la folla con delle funi. Il pubblico seguiva la scena con un silenzio religioso. Quando Santuzza – Gemma Bellincioni – irruppe da un vico, per gridare agli attori agglomerati dinanzi all'osteria di gnà Nunzio: "Hanno ammazzato compare Turiddu!" e stramazza in terra come morta – un urlo formidabile di approvazione uscì da quella massa selvaggia ed ingenua.¹⁶

La prima versione realizzata con l'avvento del sonoro è *Cavalleria rusticana* di Amleto Palermi, risalente al 1939, che si avvale dell'interpretazione di Isa Pola, Cario Ninchi, Doris Duranti, Leonardo Cortese e si può considerare – nell'insieme – un lavoro dignitoso e ben condotto, anche se, forse, insistendo prevalentemente sull'aspetto folkloristico e bozzettistico, contribuisce a creare quegli stereotipi e quei *topoi* con cui, ben presto, incomincerà a identificarsi la Sicilia *tout-court*.

Segue, quindi, nel 1953, una famosa *Cavalleria rusticana*, a colori, diretta da Carmine Gallone ed interpretata da attori noti, come Anthony Quinn, Ettore Manni, May Britt, Kerima, Umberto Spadaro (di cui venne realizzata anche una versione tridimensionale, a quanto pare mai immessa in circolazione): era una specie di *commixtio* tra la novella, il dramma e l'opera, di cui venivano cantate le arie più celebri; un'operazione forse discutibile da un punto di vista filologico, ma molto vicina al gusto del popolo che, forse, proprio così l'immaginava e se l'aspettava; anche se – episodio curioso e poco noto – quando il film arrivò a Vizzini, alcuni giovani ne impedirono la programmazione, contestando al regista l'esclusione di Vizzini come set e la scelta di attori stranieri¹⁷ (e, in effetti, a parte i ruoli di Alfio, affidato al messicano-americano Anthony Quinn, e di Lola all'algerina Kerima, che possono considerarsi accettabili, quello di Santuzza interpretato, invece, dalla svedese May Britt risulta, per lo meno, discutibile!...).

Vi sono poi i brani lirici di *Cavalleria rusticana* inseriti in film operistici di carattere antologico (*Melodie immortali*, 1952, di Giacomo Gentilomo; *Because you are mine*, 1952, di Alexander Hall), le parodie (ad es. uno *sketch* in *Tototruffa '62* di Camillo Mastrocinque), le satire (un episodio di *Io uccido, tu uccidi* di Gianni Puccini), fino ad arrivare alla *Cavalleria rusticana* diretta da Franco Zeffirelli, risalente al 1984¹⁸.

È solo l'ultimo esempio, in ordine cronologico, di un successo ininterrotto nel tempo, che non soltanto è giunto fino a noi, ma – grazie al teatro, al cinema e alla televisione – probabilmente è destinato a durare: come tutte le opere che, nel momento in cui nascono, sono baciata in fronte dalla fortuna e, come tali, diventano referenti principali di altre opere. Citiamo, per fare un solo esempio, una singolare vicinanza individuata da Mario Verdone¹⁹: il soggetto originale *Giuoca, Pietro!* di Luigi Pirandello, da cui Walter Ruttmann trasse nel 1933 il film *Acciaio*, con il solito triangolo amoroso e con il duello finale a colpi di lingotti incandescenti tra i due operai amici-nemici, appare (a livello di trama, di situazioni e di particolari) chiaramente mutuato da *Cavalleria rusticana*: e non può essere certo un fatto casuale!

¹⁶ Ugo Falena, *Si cominciò a girare un po' d'arte*, in «Penombra», Roma, novembre 1917, p. 17.

¹⁷ Giovanni Grasso, *A Vizzini gli eredi della «Cavalleria rusticana»*, in «Tutti», Torino, 4 luglio 1954.

¹⁸ Per i rapporti tra Verga ed il cinema, si rimanda al saggio introduttivo inserito nel volume *Verga e il cinema*, cit.

¹⁹ Mario Verdone, *Gli intellettuali e il cinema (saggi e documenti)*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 94-95.



Angelo Questa sul podio della prima di *Cavalleria* al Comunale nel 1927

CAVALLERIA RUSTICANA AL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

CRONOLOGIA ED ESTRATTI DALLA RASSEGNA STAMPA

7 dicembre 1927

Valeria Manna (Santuzza); Jesus Gaviria (Turiddu); Maria Nanni (Lucia); Carlo Togliani (Alfio); Ebe Ticozzi (Lola).

Angelo Questa direttore d'orchestra

Oscar Saxida Sassi regia

Ferruccio Milani maestro del coro

«L'Avvenire d'Italia»

8 dicembre 1927

In Palcoscenico

Salomè e *Cavalleria al Comunale*

[...] Che salto da Strauss, a Mascagni della *Cavalleria*! Musica italiana che non ha bisogno di essere riscoperta dopo trentasei anni di vita felice, quella di *Cavalleria* ha in sé le impronte inconfondibili della personalità e dell'estro prorompente del suo autore. Ripristinata nella sua dignità dalla esecuzione di ieri sera, la *Cavalleria* è apparsa più bella, più fresca, più vitale che mai, e tutti si sono chiesti come mai nessuno prima d'ora abbia pensato di portare sulle scene del nostro grande teatro quest'opera che ha in sé tanta genialità e che ha tanto influito sul melodramma italiano.

Il maestro Angelo Questa ha diretto lo spartito mascagnano con invidiabile slancio, con giovane baldanza e pur con impeccabile gusto e con equilibrio. È un musicista che farà molta strada. Intanto ieri sera al Comunale ha avuto un successo che deve tornargli gradito ed essergli arra di nuove prossime soddisfazioni.

La Manna ha prestato alla dolorante figura Santuzza una voce dal timbro bellissimo, sincera, fluente, piena di calore emotivo, dagli acuti tersi e vibranti. Il tenore Gaviria ha fraseggiato con efficacia ed ha elargito acuti dal timbro maschio e di bel squillo. La Ticozzi ha

stornellato il «Fior di giaggiolo» con la sua simpatica voce e la solita bravura. Il baritono Togliani (Alfio) ha avuto qualche appropriato accento torvo e brutale. A posto la Rizzoli (Mamma Lucia). Il coro si è disimpegnato con onore. Ariosa e luminosa la scena. Acquerello siciliano veramente pittoresco e suggestivo. Anche la *Cavalleria* è stata accolta dal pubblico – quello delle grandi prime, e cioè un pubblico affollato ed elegantissimo – con molto favore. La Manna ha riscosso un lungo applauso dopo il racconto detto veramente con calore espressivo. Alla fine dell'opera molte chiamate agli artisti e al maestro Questa hanno chiuso la serata che è stata una delle più liete di questa stagione lirica.

p.b.

8 giugno 1945

Ebe Stignani (Santuzza); Antonio Annaloro (Turiddu); Gianna Birolo (Lucia); Franco De Guerra (Alfio); Mita Vasari (Lola).

Franco Capuana direttore d'orchestra

S. Nania e Ciro Scafa regia

Ferruccio Milani maestro del coro

«Corriere dell'Emilia»

9 giugno 1945

La prima al Comunale di Cavalleria

In una sera torrida, davanti a un pubblico che grondava sudore quasi quanto il direttore d'orchestra, fra ventagli che inutilmente si agitavano e sospiri di signore e signori che invocavano l'aria aperta, è andata in scena la vicenda drammatica di G. Verga che Mascagni ha immortalato con una musica che ancor vive e resiste alle ingiurie del tempo.

Cavalleria rusticana ha avuto in Ebe Stignani un'interprete d'eccezione che si serve della sua bella voce per cantare bene e non per battere dei primati di resistenza e di forza. Ebe Stignani appartiene a quella esigua schiera di cantanti che intendono il canto come mezzo d'espressione melodica per raggiungere un fine ben definito di aderenza e di fedeltà ad una partitura che attraverso la somma dei concorsi strumentali e vocali trova la sua migliore realizzazione. Il personaggio di Santuzza è stato reso in maniera appassionata ma mai eccessiva, affettuosa ma senza smancerie, gelosa ma contenuta e nobile. Il tenore Annaloro, il baritono Franco De Guerra e Anita Vasari hanno assolto il loro compito in maniera encomiabile. [...] Una menzione speciale meritano i cori che sotto la guida del Maestro Milani si sono comportati molto bene.

I.D.

19-23 novembre 1954

Gigliola Frazzoni (Santuzza); Mario Ortica (Turiddu); Lola Pedretti (Lucia); Anselmo Colzani (Alfio); Aurora Cattelan (Lola).

Oliviero De Fabritiis direttore d'orchestra
Riccardo Moresco regia
Gianni Lazzari maestro del coro

«Il Resto del Carlino»
20 novembre 1954

[...] I Carmina Burana erano stati preceduti dalla *Cavalleria Rusticana* che da molti anni non faceva la sua apparizione sulle scene del nostro Massimo. Opera tuttora fresca e palpitante, dai poetici orizzonti, dalle melodie terse e passionali, dagli acuti profumi villerecci: un capitolo nella storia del melodramma, una delle grandi vittorie del cosiddetto teatro verista. Pietro Mascagni – conquistata d'un balzo quella cima – tentò tutta la vita di superarla o, quanto meno, di ugualgarla con una novella creazione, combattendo quasi una gara estremamente difficile con se stesso. [...] Il Maestro non ritrovò più l'ispirazione unitaria del breve capolavoro giovanile, non sempre seppe scansare i pericoli della retorica e dei luoghi comuni, non fu

ugualmente felice nella scelta dei libretti. Come è stato accolto il ritorno del popolare atto mascagnano? Se gli applausi sono ancora il valido misuratore del successo, bisogna convenire che la presente edizione è riuscita di pieno gradimento. Applauditi a scena aperta la Frazzoni e l'Ortica, salutato dopo l'Intermezzo il maestro De Fabritiis, al calar del velario le accoglienze allo spettacolo si manifestarono con una cordialità piena e spontanea, mentre gli artisti si presentavano a ringraziare, felici del successo conseguito. Un successo meritato, sebbene questa *Cavalleria* non allinei artisti di primissimo piano. Va però riconosciuto ed apprezzato lo sforzo di essere riusciti ad offrire un'interpretazione omogenea, ben affiatata, senza punte all'«insù», ma costantemente entro un dignitoso equilibrio: nobile correttezza in uno spartito ove è facile scivolare nella banalità.

Lionello Levi

15 febbraio-23 marzo 1972

Luisa Maragliano/Gigliola Frazzoni/Margherita Casals (Santuzza); Aldo Bottion/Amedeo Zambon/Ernesto Civolani/Paride Venturi (Turiddu); Lidia Gastaldi/Anna Lia Bazzani (Lucia); Benito Di Bella/Dino Dondi (Alfio); Ada Finelli/Rita Pallini (Lola).

Mario Gusella/Ino Savini direttore d'orchestra
Ruggero Rimini regia
Luciano Damiani scene e costumi
Fulvio Angius maestro del coro

«l'Unità»,
17 febbraio 1972
Una borsa «accoppiata» interpretata alla maniera di 50 anni fa
Se è vero ciò che dice l'acuta presentazione di sala (*Cavalleria* e *Pagliacci* rappresentano «la disgregazione della compagine ideologica del romanticismo liberale», le grandi passioni romantiche ridotte a genere di consumo sottoforma «di prodezze animali e quotidiane»), non si vede che senso abbia rappresentare questa vecchia «accoppiata» nella forma tradizionale in cui il teatro comunale l'ha messa in scena l'altra sera. Oppure, se si vuole, il senso c'è, visto che per le undici repliche previste

pare che il teatro sia già tutto esaurito, ma allora questo significa rinunciare alla funzione di stimolo che il comunale sembra vogliasi prefiggere, che non si mette in opera solo all'estendo il «Coccodrillo», ma anche ponendo il dovuto filtro culturale fra le esigenze interpretative di oggi e quelle del primo novecento. Va detto subito che la responsabilità di questa retrocessione di mezzo secolo è da addebitarsi in modo particolare ai «casi» dei cantanti, e non tanto per quanto riguarda la voce, perché tutti (chi più e chi meno brillando per qualità di smalto e di timbro) da questo punto di vista, se la sono cavata, ma piuttosto per quanto riguarda la scuola e il tipo di canto: sarebbe come se un attore di oggi si presentasse in scena declamando alla maniera di Eleonora Duse. [...] La regia di Ruggero Rimini ha lottato, spesso invano, contro il luogo comune ormai abituale nel melodramma. La prova del coro (direttore F. Angius) è stata corretta anche se non ricca di raffinatezze d'emissione. La direzione di Mario Gusella ha condotto scorrevolmente lo spettacolo ed è uscita con maggiore eleganza dalla prova dei *Pagliacci*, piuttosto che dalle invidie timbriche della maldestra partitura mascagnana, ma ha assicurato il ritmo, i rilievi e la tenuta generale. Il successo è stato caloroso.

m.b.

4-8 agosto 1985

Elena Obraztsova (Santuzza); Maurizio Frusoni (Turiddu); Leonia Vetuschi (Mamma Lucia); Antonio Salvadori (Alfio); Adriana Cicogna (Lola).

Gabriele Bellini direttore d'orchestra
Virginia Westlake regia
Gae Aulenti impianto scenico e costumi
Fulvio Angius maestro del coro

«Il Resto del Carlino»
6 agosto 1985

Soprattutto la voce. Nelle due opere le ugole protagoniste Elena Obraztsova la grande stella della serata
Cavalleria Rusticana e *Pagliacci* giocano le loro abilità peculiari sull'effervescenza della vocalità protagonista e bisogna convenire che

l'ente ravennate e il Teatro Comunale di Bologna hanno riunito due compagnie di canto di bella qualità. Elena Obraztsova con la sua potente e drammatica vocalità ha imposto con rara incisività il personaggio di Santuzza raccogliendo dal numerosissimo pubblico i meriti e calorosi consensi. [...] Maurizio Frusoni, tenore dalla voce chiara e sicura ha risolto con drammatica baldanza e scorrevole musicalità il ruolo del seduttore [...]. Molto ben misurata la prestazione di Antonio Salvadori per la piacevole musicalità e per il pertinente taglio drammatico.

Adriana Cicogna è una giovane artista che realizza incessanti notevoli progressi: la sua «Lola» è apparsa quanto mai musicale e seducente. Leonia Vetuschi completava convenientemente la compagnia di canto. Gabriele Bellini ha concertato e diretto le due opere con misurata consapevolezza stilistica e buon equilibrio fra palcoscenico e orchestra.

Adriano Cavicchi

30 maggio-19 giugno 1997

Violeta Urmana/Sylvie Valayre (Santuzza); José Cura/Viktor Afanasenko (Turiddu); Serena Lazzarini/Eleonora Jankovic/Monica Tagliasacchi (Lucia); Simone Alaimo/Alberto Mastromarino (Alfio); Sarah M'Punga, Maria José Trullu (Lola).

Massimo De Bernart direttore d'orchestra
Liliana Cavani regia
Dante Ferretti scene
Gabiella Pescucci costumi
Piero Monti maestro del coro

9-17 ottobre 2012

Virginia Todisco/Katja Lytting (Santuzza); Giancarlo Monsalve/Lorenzo De Caro (Turiddu); Cinzia De Mola (Lucia); Alberto Mastromarino/Alberto Gazale (Alfio); Lucia Cirillo (Lola).

Alberto Veronesi direttore d'orchestra
Liliana Cavani regia
Dante Ferretti scene
Gabiella Pescucci costumi
Gianni Mantovanini luci
Lorenzo Fratini maestro del coro

DISCOGRAFIA E VIDEOGRAFIA SELEZIONATE

LA VOIX HUMAINE

CD

1959

Denise Duval.
Orchestre du Théâtre de l'Opéra-Comique
direttore **Georges Prêtre**
EMI

2001

Felicity Lott.
Orchestre de la Suisse Romande
direttore **Armin Jordan**
Harmonia Mundi

CAVALLERIA RUSTICANA

Personaggi
Santuzza; Lola; Lucia; Turiddu; Alfio.

CD

1940

Lina Bruna Rasa; Maria Marcucci; Giulietta Simionato; Beniamino Gigli; Gino Bechi.
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
direttore **Pietro Mascagni**
Naxos

1953

Maria Callas; Anna Maria Canali; Ebe Picozzi;
Giuseppe Di Stefano; Rolando Panerai.
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
direttore **Tullio Serafin**
EMI/Naxos

1953

Elena Nicolai; Laura Didier; Annamaria Anelli;
Mario Del Monaco; Aldo Protti.
Orchestra e Coro della RAI di Milano
direttore **Franco Ghione**
Urania

DVD

1968

Fiorenza Cossotto; Adriana Martino; Anna Di Stasio; Gianfranco Cecchele; Gian Giacomo Guelfi
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
direttore **Herbert von Karajan**
regia di Giorgio Strehler
regia cinematografica di Ake Falck
Deutsche Grammophon

1982

Elena Obraztsova; Axelle Gall; Fedora Barbieri; Plácido Domingo; Renato Bruson.
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
direttore **Georges Prêtre**
regia teatrale e cinematografica di Franco Zeffirelli
Deutsche Grammophon

2016

Liudmyla Monastyrskaya; Annalisa Stroppa;
Stefania Toczyńska; Jonas Kaufmann;
Ambrogio Maestri.
Sächsischer Staatsoperchor; Staatskapelle
Dresden
direttore **Christian Thielemann**
regia teatrale e scene di Philipp Stolzl
regia video di Brian Large
Sony Classical

2016

Eva-Maria Westbroeck; Martina Belli;
Elena Zilio; Aleksandrs Antonenko;
Dimitri Platanias.
Orchestra e Coro della Royal Opera House
Covent Garden di Londra
direttore **Sir Antonio Pappano**
regia di Damiano Michieletto
regia video di Rhodri Huw
Opus Arte

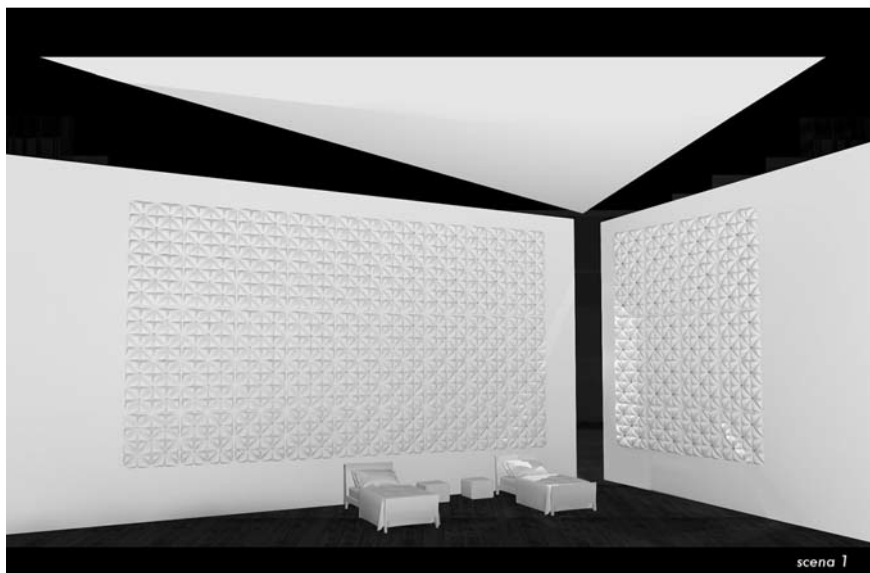
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Francis Poulenc

Franceschini, S. *Francis Poulenc. Una biografia*, Varese, Zecchini, 2014.
Ivry, B. *Francis Poulenc*, London, Phaidon, 1996.
Machart, R. *Poulenc*, Paris, Seuil, 1995.
Mellers, W. *Francis Poulenc*, New York, Oxford University Press, 1995.
Poulenc, F. *À bâtons rompus*, a cura di Lucie Kayas, Arles, Actes Sud, 1999.
Poulenc, F. *Correspondance 1910-1963*, a cura di Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994.
Poulenc, F. *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954.

Pietro Mascagni

Iovino, R. *Mascagni, l'avventuroso dell'opera*, Milano, Camunia, 1987.
Mallach, A. *Pietro Mascagni and His Operas*, Boston, Northeastern University Press, 2002.
Mascagni, a cura di Claudio Casini, Franca Cella, Fiamma Nicolodi e Guido Salvetti, Milano, Electa, 1984.
Mascagni forever. L'autore, gli interpreti, la critica, a cura di Giulia Perni, Livorno, Sillabe, 2013.
Orselli, C. *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011.
Studi su Pietro Mascagni, a cura di Fedele D'Amico e Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1987.



GRANDE VIOLENZA E GRANDE DOLCEZZA INTERVISTE A MICHELE MARIOTTI ED EMMA DANTE

Walter Vitale

W.V. Il Teatro Comunale, del quale lei è Direttore Musicale, ha scelto di unire due opere che all'apparenza possono sembrare inconciliabili.

M.M. La connessione fra questi due capolavori è forte e sta alla base di tutto il progetto: il *trait d'union* è la figura centrale della donna contro cui si scaglia un destino terribile. In *Cavalleria rusticana* la figura di Santuzza viene usata e trattata come un oggetto per una ripicca personale, aspetto che nella *Voix humaine* sarà ancora più evidente grazie alle scelte registiche di Emma Dante: costruire questo dittico e affidarlo alla sua regia ci è sembrato così naturale che ci siamo chiesti come mai nessuno l'avesse fatto prima!

W.V. Se dal punto di vista drammaturgico esiste una forte connessione fra i due atti unici, da quello musicale appaiono invece profondamente differenti: come ha impostato la lettura della partitura e cosa vorrebbe far emergere?

M.M. Sono pagine completamente diverse, però la *Voix* ha una forma aperta, priva di riferimenti, con costruzioni che Poulenc fa attorno alla singola nota rendendo l'opera un monologo anche dal punto di vista musicale. La concezione delle pause e dei silenzi, così come è stata pensata dall'autore, mi ha sempre colpito. Nonostante si tratti di mondi musicali diversi, non ho mai inteso il Verismo di *Cavalleria* come una "gara di muscoli": per me è invece un'opera molto intima nella quale i rapporti personali, che sappiamo poter essere violenti, nascondono tantissimi momenti di grande dolcezza. Ecco cosa voglio mettere in evidenza. Sicuramente ciò appare più chiaro con la dolcezza eterea dell'Intermezzo, possibilmente celata anche in una frase pronunciata sottovoce che, dal punto di vista espressivo può risultare più forte del *forte*. Il Verismo è un'atmosfera che va ricreata.

W.V. Quali sono stati gli elementi di novità che l'hanno più affascinata?

M.M. Penso che nell'approccio a una partitura non si debbano mai per-

dere di vista certi modi di condurre la frase: non sono mai stato emozionato dalle note ma da come esse formino la frase musicale. È una delle cose che chiedo sia ai cantanti che all'orchestra: l'attenzione nell'esecuzione delle dinamiche e dei contrasti. Mascagni, ad esempio, nel momento più drammatico, ci fa ascoltare una musica tenera, chiara, in contrasto con ciò che avviene precedentemente e, quindi, un momento etereo: ha scritto l'Intermezzo da ragazzo e poi ha sentito il bisogno di inserirlo nell'opera. È una mia interpretazione, però penso che tale ricerca del contrasto renda questo momento uno dei più alti della partitura. *La voix humaine* è un'opera invece che richiede un più profondo lavoro fra direttore e protagonista: con Anna Caterina Antonacci siamo andati subito d'accordo e siamo riusciti a trovare un'impostazione comune. Più che in altre opere, forse, nella *Voix humaine* occorre interpretare anche le pause e i silenzi; per rendere al meglio questo aspetto è necessario uno sforzo corale in più alla ricerca di un'unica visione fra regia, direzione e interpretazione.

W.V. *Dopo il Guillaume Tell di alcuni anni fa, recentemente ha diretto altre due partiture imponenti come Les Huguenots, Semiramide, nelle quali il pensiero musicale del compositore ha ampio spazio per emergere. Con che piglio si entra in buca quando si sa, come per questo dittico, che tutto si esaurisce in "poche" battute?*

M.M. Sicuramente la mia schiena ringrazia! Anche se un'opera è decisamente più breve, tutto va intenso come in termini assoluti. La complessità e la ricchezza formale non coincidono necessariamente con ampie proporzioni: i grandi compositori assegnano a ogni elemento una specifica funzione: per questo, a parer mio, i tagli vanno evitati il più possibile anche nelle partiture più estese. Allo stesso modo una forma più "concentrata" ha una sua logica perché pensata per raggiungere un determinato fine. L'intensità della musica e la concentrazione del direttore devono quindi essere assolutamente le stesse.

W.V. *Questo repertorio tardo ottocentesco e di metà Novecento è un modo per esplorare sonorità differenti da quelle che hanno caratterizzato fino ad oggi il suo lavoro?*

M.M. Senz'altro. Sono arrivato ad un punto della mia carriera in cui penso sia giusto, ma anche naturale, affrontare un repertorio differente. Anche nel sinfonico, fra l'altro, ho iniziato a eseguire Mahler e Sibelius. Sono momenti in cui la formazione di un artista compie dei passi in avanti. Chissà che presto non possa dirigere anche un'opera di Puccini...

W.V. *Con l'Orchestra del Teatro Comunale sta compiendo un percorso di grandi soddisfazioni e da poco la critica italiana le ha assegnato il Premio "Franco Abbiati" come miglior direttore d'orchestra del 2016. Quali sono i traguardi raggiunti e quali i prossimi obiettivi?*

M.M. In questi anni uno dei miei obiettivi è stato quello di ottenere un livello artistico ragguardevole attraverso il coinvolgimento di direttori ospiti, solisti e tournée di un certo spessore. Come Direttore musicale sono molto presente in teatro per creare un rapporto costante con l'orchestra e credo di poter dire che in questi dieci anni si sia raggiunta una grande intesa. Del Premio Abbiati sono chiaramente molto felice, ma non lo vivo come un traguardo perché credo che alla mia età non sia ancora il momento di pensare ai traguardi. Vivo piuttosto questi successi come tappe della mia carriera: in questo caso è un premio di cui sento la responsabilità e che interpreto come stimolo ulteriore.

W.V. *Un dittico per nulla usuale che affianca due opere stilisticamente differenti: c'è un filo conduttore nella sua messa in scena?*

E.D. Sono due opere che, a mio parere, insieme stanno benissimo perché raccontano sostanzialmente la stessa cosa: l'abbandono di una donna, la solitudine determinata da un'impostazione fortemente maschilista. Anche se il tema le unisce, ho pensato a due messe in scena autonome, ma questo filo che le accomuna sarà comunque evidente nei due finali dal tragico epilogo.

W.V. *La figura della donna abbandonata nell'opera è per lei una nuova sfida: un dolore contemporaneo che si sviluppa in una situazione intima e che si contrappone a un dolore più tradizionale in una dimensione collettiva.*

E.D. Sono due contesti praticamente opposti: uno è la sofferenza della donna borghese, che ho immaginato afflitta dalla pazzia d'amore – tema che mi affascina particolarmente e con il quale è stato davvero interessante confrontarsi; le proiezioni interiori della protagonista saranno il modo per entrare nella sua psiche, in un racconto personale, profondamente intimo, spogliato della sua rappresentatività. Dall'altra parte troviamo invece Santuzza, donna del proletariato, il cui dolore è sì personale ma in una dimensione "popolana": cambiano le cerimonie, i modi di esprimere questo dolore. Entrambe le donne sono però vittime della stessa situazione ed è interessante il confronto fra queste realtà.

W.V. *Nell'opera di Poulenc un ruolo fondamentale lo ricopre un mezzo di comunicazione che ai tempi della stesura del soggetto di Cocteau non era accessibile a tutti. Il telefono (e le sue evoluzioni) oggi è invece parte integrante nella gestione dei rapporti umani. Qual è il ruolo di questo oggetto, nella sua regia, in relazione alla protagonista?*

E.D. Il telefono sarà certamente presente: all'inizio si avrà l'impressione che tutto si svolga all'interno di una stanza di albergo ma, col progredire dell'azione, ci si renderà conto che l'ambiente è quello di un ospedale. Non è quindi il classico telefono col quale si conversa, ma un oggetto che perde il suo normale impiego perché collegato con una linea interna che la protagonista usa per rivolgersi all'ex amante. È un modo per dar voce ai pensieri della sua mente, dall'altra parte della cornetta, infatti, non c'è nessuno. Sarà quindi il mezzo attraverso cui lo spettatore conoscerà ed entrerà in contatto con lo stato d'animo di una donna che è letteralmente pazza d'amore. Per mettere in scena tutto ciò è stato importante poter lavorare con una grande artista come Anna Caterina Antonacci con la quale si è instaurata un'ottima intesa e un positivo confronto.

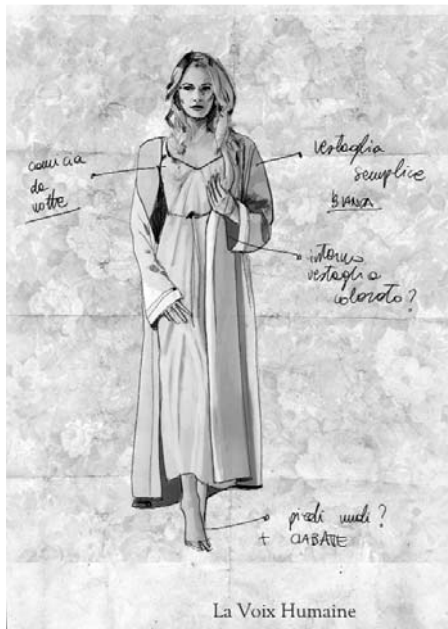
W.V. *Cavalleria rusticana è l'opera che più racconta l'immaginario siciliano: nella sua regia ha assecondato questa aspettativa del pubblico?*

E.D. Quella che viene raccontata in *Cavalleria* è una Sicilia da cartolina, uno di quei souvenir che giocano sugli stereotipi cari ancora a qualche turista. La Sicilia non è più così: è una terra profondamente differente e le dinamiche del rapporto tra Turiddu e Santuzza oggi si possono trovare in Sicilia così come in tanti altri luoghi d'Italia in cui persiste questo genere di retaggio culturale. In tal senso è stato davvero difficile confrontarsi col tema perché la mia terra non è quella che l'opera richiede sia raccontata; ho scelto quindi di non dare una lettura contraria alla tradizione mantenendo i colori del sud, che comprendono per esempio l'oscurità dei veli neri o la presenza dei crocifissi nelle processioni religiose ma senza alcun connotato oleografico. Intendo narrare il rapporto tra l'anima siciliana e il sacro, la compresenza della vita profana con quella religiosa, e l'oppressione della donna, e sicuramente non l'aspetto folkloristico dato dalle coppole e dalle lupare.

W.V. *Una delle sue cifre stilistiche è data dal gruppo di attori della sua compagnia teatrale che l'ha seguita in ogni produzione e ha sempre avuto un ruolo risolutivo in tante scene difficili: come agiranno in queste due opere?*

E.D. A Bologna lavorano con me sei attori che nella *Voix humaine* saranno le proiezioni mentali della protagonista, i fantasmi che si aggi-

rano nella stanza in cui è ricoverata e che sarà affollata da queste figure: il fatto che sia un'opera più intima mi ha portato a elaborare una regia che si discosta dalle mie precedenti in cui ho fatto riferimento a un gruppo di attori più ampio. *Cavalleria rusticana* invece è l'exasperazione del cerimoniale: oltre ai sei attori della mia compagnia sono coinvolti anche gli allievi della Scuola di Teatro di Bologna "Alessandra Galante Garrone", molto preziosi perché si stanno concentrando sul progetto con grande partecipazione e grazie a loro rappresenterò il popolo, gli uomini che affiancano Alfio e le donne del paese.



Vanessa Sannino, Figurini per i costumi della Voix humaine e di Cavalleria rusticana, Teatro Comunale di Bologna 2017.

NOTE BIOGRAFICHE

MICHELE MARIOTTI

Direttore d'orchestra

Michele Mariotti è Direttore Musicale del Teatro Comunale di Bologna dal 2014. Nei giorni scorsi l'Associazione Nazionale Critici Musicali gli ha assegnato il 36° Premio Abbiati come miglior direttore d'orchestra dell'anno 2016.

Pesarese, ha concluso gli studi umanistici e si è diplomato in composizione al Conservatorio Rossini della sua città, dove ha anche studiato direzione d'orchestra sotto la guida di Manlio Benzi. Contemporaneamente si è diplomato con il massimo dei voti e la lode presso l'Accademia Musicale Pesarese con Donato Renzetti. Nel 2005 ha fatto il suo debutto nel teatro di Salerno dirigendo *Il barbiere di Siviglia*. Nel 2007 ha inaugurato, con il *Simon Boccanegra* di Verdi, la stagione del Comunale di Bologna, teatro in cui è stato Direttore principale dal 2008 fino alla nomina a Direttore Musicale nel 2014. In questi anni a Bologna ha diretto inoltre *I puritani*, *La gazza ladra*, *Idomeneo*, *Carmen*, *Risorgimento* e *Il prigioniero*, *La cenerentola*, *La traviata*, *Le nozze di Figaro*, *Norma*, *Na-*

bucco, *Così fan tutte*, *Guillaume Tell*, *Un ballo in maschera*, *Il flauto magico*, *Attila*, *Werther* e i *Requiem* di Mozart e di Verdi, oltre a numerosi concerti sinfonici. Ha guidato l'Orchestra e il Coro del Comunale di Bologna in tournée a Tokyo (*I puritani* e *Carmen*) e recentemente a Torino per l'inaugurazione della stagione 2015-2016 di Lingotto Musica. Ha diretto nei principali teatri d'opera italiani e internazionali fra cui La Scala di Milano, il Regio di Torino, il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, il Comunale di Firenze, al Rossini Opera Festival di Pesaro, al Festival Verdi di Parma, lo Sferisterio di Macerata, il Metropolitan di New York, l'Opera House Covent Garden di Londra, l'Opéra di Parigi, la Lyric Opera di Chicago, l'Opera di Los Angeles, al Festival di Wexford e all'Opera di Wallonie, tra gli altri. In ambito sinfonico ha diretto l'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia, l'Orchestre National de France, i Münchner Symphoniker, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, la Toscanini di Parma, I Pomeriggi Musicali di Milano, l'Orchestra dell'Accademia del Teatro alla Scala, la Essener Philharmoniker, l'Orchestra Haydn, all'Auditorium del Lingotto di Torino, al Festival di Perelada, al Liceu di Barcellona, al Teatro Real di Madrid, al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, al Festival di Radio France a Montpellier e al Festival de Saint Denis. Mariotti è stato recentemente protagonista, con successo, di opere come *I due Foscari* alla Scala di Milano, *La traviata* all'Opéra di Parigi, *Les Huguenots* alla Deutsche Oper di Berlino, *Semiramide* alla Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera, e in concerto con i Münchner Symphoniker. Tra i prossimi impegni: il dittico *La voix humaine/Cavalleria rusticana* a Bologna, concerti a Torino, Piacenza, Parma e Napoli e il debutto al Festival di Salisburgo con *I due Foscari*. Con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna ha inciso per la Decca con Juan Diego Flórez e per la Sony con Nino Machaidze.

EMMA DANTE

Regista

Nata a Palermo nel 1967, Emma Dante esplora il tema della famiglia e dell'emarginazione attraverso una poetica di tensione e follia nella quale non manca una punta di umorismo. Drammaturga e regista, si è diplomata a Roma nel 1990 all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". Nel 1999 costituisce a Palermo la compagnia Sud Costa Occidentale con la quale vince il premio Scenario 2001 per il progetto *mPalermu* e il premio Ubu 2002 come novità italiana. Nel 2001 vince il premio "Lo Straniero", assegnato da Goffredo Fofi, come giovane regista emergente, nel 2003 il premio Ubu con lo spettacolo *Carnezzzeria* come migliore novità italiana e nel 2004 il premio Gassman come migliore regista italiana e il premio della critica (Associazione Nazionale Critici del Teatro) per la drammaturgia e la regia. Nel 2005, vince il premio Golden Graal come migliore regista per lo spettacolo *Medea*.

Ha pubblicato *Carnezzzeria. Trilogia della famiglia siciliana* con una prefazione di Andrea Camilleri (Fazi 2007) e il suo primo romanzo *via Castellana Bandiera* (Rizzoli 2008), vincitrice del premio Vittorini e del Super Vittorini 2009. Nell'ottobre del 2009 le viene assegnato il premio Sinopoli per la cultura. Il 7 dicembre del 2009 inaugura la stagione del Teatro alla Scala con la regia di *Carmen* di Bizet diretta da Daniel Barenboim. Sono stati in repertorio dal 2000 al 2010 in Italia e all'estero: *mPalermu*, *Carnezzzeria*, *Vita mia*, *Mishelle di Sant'Olive*,



Medea, Il festino, Cani di bancata, Le pulle e tre favole per bambini e adulti pubblicati da Dalai editore *Le principesse di Emma*. Dal gennaio 2011 gira in Italia e all'estero lo spettacolo *La trilogia degli occhiali*, pubblicato da Rizzoli, costituito da tre capitoli: "Acquasanta", "Il castello della Zisa" e "Ballarini". Nell'aprile 2012 debutta a Parigi all'Opéra-Comique *La muta di Portici* di Auber diretta da Patrick Davin che viene ripresa nel marzo 2013 al Teatro Petruzzelli di Bari con la direzione di Alain Guingal, con grande successo di pubblico e di critica; con questo titolo vince il premio Abbiati nel 2014. Nell'ottobre 2012 debutta, al Teatro Olimpico di Vicenza, *verso Medea* tratta da Euripide, con musiche e canti composti ed eseguiti dal vivo dai fratelli Mancuso. Nel 2013 presenta in concorso alla 70ª edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il film *Via Castellana Bandiera* tratto dall'omonimo romanzo, per il quale Elena Cotta vince la Coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile. *Via Castellana Bandiera* vince i seguenti premi: Premio Soundtrack alla miglior colonna sonora, Premio Navicella, attribuito dalla Rivista del Cinematografo, Premio Lina Mangiacapre. Il 18 gennaio 2014 inaugura la stagione del Teatro Massimo di Palermo con *Feuersnot* di Richard Strauss con la direzione di Gabriele Ferro. Nel 2014 riceve l'incarico biennale di direttrice artistica del 67° ciclo di spettacoli classici al Teatro Olimpico di Vicenza. Nel 2014 debutta al Teatro Mercadante di Napoli *Le sorelle Macaluso* coprodotto dal Théâtre National di Bruxelles e dal Festival d'Avignone all'interno del progetto "cities on stages". Nel 2014 *Le sorelle Macaluso* vince il premio "Le Maschere" come miglior spettacolo dell'anno, il Premio della critica 2014, il Premio Ubu per la regia e il Premio Ubu per il miglior spettacolo 2014. Nel 2014 debutta al Teatro Kismet di Bari *Operetta burlesca* prodotto dalla Compagnia Sud Costa Occidentale. Nello stesso anno Emma Dante diventa regista principale al Teatro Biondo, e direttrice della "scuola delle arti e dello spettacolo" costituita all'interno del teatro stabile della città di Palermo. Alla fine del primo corso ddi questa scuola, nasce lo spettacolo *Odissea A/R* che va in tournée nei più importanti teatri d'Italia. Nel 2014 vince il premio De Sica per il teatro e il Premio Ipazia all'eccellenza femminile. Il 21 gennaio del 2015 inaugura la stagione del Teatro Massimo con l'opera *Gisela!*



di Hans Werner Henze. Il 22 gennaio 2016 al Teatro dell'Opera di Roma firma la regia della *Cenerentola* di Rossini. Il 21 gennaio 2017 inaugura la stagione del Teatro Massimo con *Macbeth* di Verdi diretto da Gabriele Ferro, spettacolo coprodotto da Regio di Torino e dal Macerata Opera Festival.

CARMINE MARINGOLA

Scenografo

Carmine Maringola è nato a Torre del Greco in provincia di Napoli nel 1974; laureato con lode in architettura nel 1999, alterna la sua attività di scenografo e fotografo a quella di attore, vivendo l'esperienza teatrale nella sua totalità. Nel 1994 incontra Judith Malina del Living Theatre con la quale inizia la propria esperienza di attore e scenografo. Tra il 1994 e il 2001 partecipa a varie produzioni sia con il Living Theatre che con il gruppo di sperimentazione napoletano Tutuguri. Nel 2005 incontra Emma Dante ed entra a far parte della compagnia Sud Costa Occidentale in qualità di attore, scenografo e fotografo. Sono sue le scene di spettacoli quali *Cani di bancata, Le pulle, La trilogia degli occhiali*. Realizza le scene per le opere liriche *La Cenerentola* al Teatro dell'Opera di Roma, *La muta di Portici* all'Opéra-Comique di Parigi e al Teatro Petruzzelli di Bari; *Feuersnot, Gisela!* e *Macbeth* che hanno inaugurato le stagioni del Teatro Massimo di Palermo rispettivamente nel 2014, 2015 e nel 2017.

VANESSA SANNINO

Costumista

Nata a Milano nel 1980, segue i corsi di pittura e scenografia-costume e si diploma in quest'ultima sezione all'Accademia di Belle Arti di Brera con una valutazione di 110 e lode. Nel 2006 vince il concorso per entrare a far parte dell'Accademia del Teatro alla Scala, lavora per due anni come scenografa realizzatrice presso i laboratori Scaligeri al fianco delle grandi maestranze "imparando il mestiere". Nel 2008 vince il concorso degli allievi del Teatro alla Scala e firma il suo primo lavoro: scene e costumi per *Carmen* a Novara. Nell'estate prepara le scene di *Madama Butterfly*. Poco dopo incontra Emma Dante con cui collaborerà per i costumi di *Carmen*, titolo inaugurale della stagione del Teatro alla Scala nel 2009. Firmerà poi i costumi di tutte le opere della regista: *La Muta di Portici*, in cui collabora anche alle scene di Carmine Maringola all'Opéra-Comique di Parigi, *Feuersnot, Gisela!* e *Macbeth* al Teatro Massimo di Palermo, *La Cenerentola* al Teatro dell'Opera di Roma. A Parigi alla Comédie-Française nel 2010 firma i costumi di *Un fil à la patte* per Jérôme Deschamps e viene nominata per i migliori costumi al premio "Molière". Nel 2012 collabora con la Staatsoper di Vienna per i costumi di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (uno dei disegni sarà premiato con il "Goldener Hahn" in Austria). Nel 2013 firma i costumi di *Marouf* all'Opéra-Comique e saranno esposti al Centre National de Costume de Scene in Francia nel 2015. Subito dopo lavora per *Les Mousquetaires au couvent* in scena all'Opera di Losanna, Parigi e Tolone. Dal 2011 lavora con Juliette Deschamps, firmando i costumi per *Il novello Giasone, Salustia, Le Chateaux de Barbe Bleue, Armida, Chérubin* e *A Queen of Heart* al Théâtre-

tre de la Bastille a Parigi. Oggi è impegnata in vari progetti tra cinema e teatro e prosegue nella ricerca pittorica.

CRISTIAN ZUCARO

Light designer

Nato nel 1969 a Torino, durante gli studi s'interessa di teatro. Nei primi anni Novanta si forma con la compagnia Laboratorio Teatro Settimo diretta da Gabriele Vacis, focalizzando l'attenzione sull'uso della luce. Dal 2000 avvia un'intensa collaborazione con Emma Dante, curando le luci per i suoi spettacoli di teatro e lirica. Realizza i disegni luce per diverse compagnie di rilievo nazionale negli ambiti del teatro di prosa, della lirica e danza. Tra le ultime collaborazioni, quelle con Franco Maresco e Balletto Civile. Prosegue la sua ricerca collaborando anche con giovani compagnie e sconfinando in altri campi: mostre, installazioni ed eventi di vario genere

MANUELA LO SICCO

Coreografa

Nata a Palermo nel 1977, studia discipline ed espressioni artistiche legate al movimento, ginnastica artistica, danza classica e contemporanea, danza di carattere e matura una ricerca artistica che non vede pienamente espressa nella scelta della danza. Prende il diploma di attrice presso la scuola di recitazione del Teatro Biondo Stabile di Palermo. L'incontro con Emma Dante le permetterà di sperimentare un percorso artistico che continua a maturare: la parola fuori dal testo, i temi della vita all'interno del teatro, i forti sentimenti e le emozioni fuori dalle barriere corporee, l'accurata ricerca del ritmo da tradurre in elaborato teatrale. Nel 1997 con Emma Dante fonda la Compagnia Sud Costa Occidentale. Dal laboratorio permanente condotto da Emma Dante e fondato sulla autorialità dell'attore nascono spettacoli come *mPalermu*, *Carnezzeria*, *La Scimia*, *Cani di bancata*, *Le pulle*, *Ballarini* ("Trilogia degli occhiali"), scritture sceniche originali vincitrici di numerosi premi tra i quali Premio Scenario e Premio Ubu. Nel 2008 partecipa come attrice-conduttrice al progetto "Appunti per la ricerca di un metodo", ciclo di laboratori di formazione presso La Vicaria. Nel 2011 inizia con Sabino Civilleri un percorso indipendente, che li vede impegnati nella ricerca della propria identità teatrale e della propria modalità creativa. Lo stesso anno nasce l' A.C. Civilleri Lo Sicco, casa internazionale per gli artisti, aperta alle collaborazioni e alla condivisione di progetti. Conducono con dedizione e impegno un gran numero di laboratori volti alla formazione e alla scoperta del linguaggio teatrale con una particolare attenzione alle dinamiche di gruppo e all'ascolto corale. Nel 2010 con giovani attori provenienti da diverse realtà territoriali italiane danno avvio a un ciclo di residenze di studio con argomento Teatro e Sport che porteranno alla costruzione del primo spettacolo di cui firmano la regia: *Educazione Fisica* (2011) testo di Elena Stancanelli, produzione Crt Centro di ricerca per il Teatro di Milano e l'A.C. Civilleri Lo Sicco. Nel 2013 *Tandem*, testo di Elena Stancanelli produzione A.C. Civilleri Lo Sicco in collaborazione con Associazione Santa Briganti di Vittoria (RG), IX Festival del-

l'Incanto di Roddi, Associazione La Palmetta di Terni. Nel 2014 *Boxe attorno al Quadrato*, testo di Enrico Ballardini, produzione Teatro Nazionale della Toscana in collaborazione con Associazione A.C. Civilleri Lo Sicco, Scenica Frammenti, Teatro Biblioteca Quarticciolo di Roma. Firma i movimenti coreografici di opere liriche come *Carmen* di Bizet al Teatro alla Scala di Milano (2009 e 2015), e *Gisela!* di Henze al Teatro Massimo di Palermo (2015), *La Cenerentola* di Rossini al Teatro dell'Opera di Roma (2016). Al cinema lavora come attrice in *Gomorra* di Matteo Garrone, *È stato il figlio* di Daniele Cipri, *La trattativa* di Sabina Guzzanti, *Più buio di mezzanotte* di Sebastiano Riso, *Una famiglia* di Sebastiano Riso.

GIANNI MARRAS

Assistente alla regia

Si è diplomato nel 1985 – a pieni voti – come regista al Corso AICS della CEE e della Regione Sardegna per attori, registi e tecnici teatrali e, l'anno dopo, in canto lirico presso il Conservatorio Luigi Canepa di Sassari. Nel 1990 ha vinto il Concorso Nazionale del "Laboratorio Lirico di Alessandria" come assistente alla regia per l'allestimento in prima assoluta dell'opera *Vincent*. Dal 1992 ha collaborato con il Teatro lirico sperimentale "A. Belli" di Spoleto diretto da Michelangelo Zurletti. Ha lavorato come aiuto regista di numerosi e prestigiosi registi tra cui Giorgio Pressburger, Gabriele Lavia, Giorgio Gallione, Saverio Marconi, Daniele Abbado, Beppe De Tomasi, Lorenzo Mariani, Remondi & Caporossi. Nel 1998 il regista Saverio Marconi gli propone di diventare suo aiuto in vari musical della Compagnia della Rancia (*Grease*, *Sette spose per sette fratelli* – anche nella versione francese presso lo storico teatro parigino delle Folies Bergère – *Hello, Dolly!*, *A qualcuno piace caldo*, *Dance*, *Piccola bottega degli orrori* e *Le notti di Cabiria*). Dal 2001 è responsabile dell'ufficio regia del Teatro Comunale di Bologna collaborando con registi quali Roberto De Simone, Toni Servillo, Henning Brockhaus, Pierluigi Pizzi, Pier'Alli, Liliana Cavani, Mario Martone, Romeo Castellucci e Bob Wilson. Nel 2006 Lucio Dalla gli chiede aiuto nella regia dell'*Arlecchino* di Busoni, e del *Pulcinella* di Stravinskij, presso il Teatro Comunale di Bologna e anche durante il Festival Lirico di Wexford (Irlanda). Collabora con lui nel videoclip della sua canzone *Lunedì* ed è stato suo regista collaboratore nella produzione di *The Beggar's Opera* di John Gay andato in scena nel 2008 a Bologna. Come regista ha messo in scena varie opere di Mozart, Rossini, Donizetti, Wagner e anche autori di opera contemporanea lavorando in vari teatri italiani (Bologna, Napoli, Sassari, Spoleto ecc.). Nel dicembre 2004 la sua regia del *Don Pasquale* al Teatro Comunale di Bologna ha avuto come protagonista uno dei più grandi bassi viventi, Ruggero Raimondi. Dal 2007 ha iniziato a collaborare con la Bernstein School of Music di Bologna, considerata una delle più prestigiose scuole di musical italiane. Nel 2009, per la prima volta in Italia, ha messo in scena il musical di Kender & Ebb *Il bacio della donna ragno*, ripreso a grande richiesta nel 2010. Nel 2012 ha diretto una coproduzione tra Teatro Comunale e la Bernstein School of Music di Bologna, il musical *Les Misérables*, che ha vinto ben sette Awards tra cui "Miglior musical" e "Miglior regista di musical in Italia" nella competizione del sito internazionale *broadway.com*. Nel 2014, sempre per il Teatro Comunale di Bologna, ha curato la regia del musical *Ragtime* di Stephen Flaherty.

ROBERTO TUSA

Assistente alle scene

Nato a Palermo nel 1981, si laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Palermo con il massimo dei voti nel 2010. Dopo varie collaborazioni in studi di Architettura prima e dopo la laurea, fonda il proprio studio nel 2012. Da allora inizia la propria attività professionale occupandosi di progettazione di interni, allestimenti e design. Nel 2015 inizia ad affiancare all'attività di architetto, il ruolo di assistente alle scene per alcuni lavori di Emma Dante e Carmine Maringola come l'opera *Gisela!* al Teatro Massimo di Palermo e *La Cenerentola* al Teatro dell'Opera di Roma.

ANDREA FAIDUTTI

Maestro del Coro

Nato nel 1964, si è diplomato in clarinetto, musica corale e direzione di coro, ha studiato armonia, contrappunto e fuga con il maestro Daniele Zanettovich, canto con Cecilia Fusco e Scherman Low e pianoforte con il maestro Antonio Nimis. Dal 1989 al 1991, è stato allievo nella classe di direzione corale e orchestrale presso l'Hochschule di Vienna e successivamente, rientrato in Italia, ha collaborato come maestro del coro dell'Athestis Chorus firmando produzioni con diverse istituzioni musicali tra cui l'Orchestra della Toscana (ORT), l'Orchestra sinfonica "Toscanini" dell'Emilia Romagna, l'Orchestra di Padova e del Veneto e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino. Dal settembre 2000 al giugno 2005 ha ricoperto il ruolo di altro maestro del coro all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma, e dal giugno 2005 al dicembre 2008 è stato maestro del coro al Teatro lirico di Cagliari. Dall'ottobre 2008 al 2013 è maestro del coro al Teatro Massimo di Palermo. È attualmente maestro del coro del Teatro Comunale di Bologna. Per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha diretto la *Petite messe solennelle* di Rossini, i *Carmina Burana* di Orff nella versione cameristica per due pianoforti e percussioni, i *Liebeslieder-Walzer* di Brahms per pianoforte a quattro mani e i *Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* di Dallapiccola per coro a cappella. Per il Teatro lirico di Cagliari, oltre ai titoli citati, ha diretto, in stagione sinfonica, la versione cameristica dei *Chichester Psalms* di Bernstein, la *Mass* di Stravinskij per coro e doppio quintetto di fiati, i *Quatre motets pour un temps de pénitence* di Poulenc, la *Missa festiva* op. 155 di Grechaninov per coro e organo. Per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha inoltre curato la partecipazione del coro al "Progetto Pollini", festival musicale dalla polifonia rinascimentale alla musica contemporanea diretto da Maurizio Pollini all'Auditorium-Parco della musica. Per la rassegna "Il Nuovo e l'Antico" di Bologna Festival, ha diretto nell'ottobre 2014 il Coro del Teatro Comunale in brani di Karol Szymanowski e Franz Liszt. Membro di giuria in concorsi polifonici nazionali, è stato Docente/Assistente ai corsi di "Alto perfezionamento per Direttori di coro" presso la Fondazione Guido d'Arezzo. Ha pubblicato materiale didattico presso la casa editrice "Mots & sons" di Pontebba (UD).

ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

VIOLINI DI SPALLA

Emanuele Benfenati
Willem Johannes Blokbergen

VIOLINI PRIMI

Marco Ferri*
Anton Berovski
Alessandro Bonetti
Federico Braga
Alessandro Di Marco
Alessandro Fattori
Tommaso Luison
Silvia Mandolini
Paolo Mora
Fabio Sperandio

VIOLINI SECONDI

Fabio Cocchi*
Stefano Coratti**
Giorgio Bovina
Emanuela Campara
Pietro David Caramia
Anna Carlotti
Mauro Drago
Liuba Fontana
Elena Maury
Paola Tognacci

VIOLE

Enrico Celestino*
Alessandro Savio**
Corrado Carnevali
Stefano Cristani
Loris Dal Bo
Sandro Di Paolo
Barbara Ostini
Florinda Ravagnani

VIOLONCELLI

Francesco Maria Parazzoli*
Giorgio Cristani**
Mattia Cipolli
Vittorio Piombo
Chiara Tenan
Graziano Benvenuti

CONTRABBASSI

Gianandrea Pignoni*
*Alessandro Giachi***
Roberto Pallotti
Raniero Sampaoli

FLAUTI

Domenico Alfano*
Anna Colacioppo
Monica Festinese (ottavino)
Alessia Dall'Asta (ottavino)

OBOI

Matteo Trentin*
Alessio Gentilini
Gianuca Pellegrino
(corno inglese)

CLARINETTI

*Simone Nicoletta**
Adriana Boschi
Giulio Ciofini (clarinetto basso)

FAGOTTI

Massimo Ferretti Incerti*
Guido Giannuzzi

CORNI

Katia Foschi*

Giovanni Hoffer
Neri Noferini
Gianluca Mugnai

TROMBE

Gabriele Buffi*
Marzio Montali

TROMBONI

Andrea Maccagnan*
Massimo Baraldi
Gianluca Corbelli

BASSO TUBA

Alessandro Fossi

TIMPANI

Valentino Marré*

PERCUSSIONI

Mirko Natalizi
Gianni Dardi
Nunzio Dicorato

ARPA

Cinzia Campagnoli*
*Elena Meozzi**

ORGANO

Nicoletta Mezzini

* prima parte

** concertino

Corsivo:

Professori d'orchestra aggiunti

MAESTRI COLLABORATORI

Roberto Polastri *Direttore musicale di palcoscenico*

Mario Benotto *Altro Maestro del Coro*

Michele Melchioni *Maestro alle luci*

Andrea Bonato, Stefano Conticello, Cristina Giardini, Nicoletta Mezzini

CORO DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

SOPRANI PRIMI

Silvia Calzavara
Raffaella Casalini
Fanny Eszter Fogel
Nana Gordaze
Rosa Guarracino
Maria Adele Magnelli
Marianna Maresca
Silva Pozzer
Manuela Rasori
Giovanna Ricci

SOPRANI SECONDI

Gianna Biagi
Marinella Francia
Antonella Montali
Celestina Testaverde
Agnes Sarmiento Vallverdù

MEZZOSOPRANI

Lorena Silvia Bartolini
Marie Luce Erard
Grazia Paoletta
Clio Piatessi
Roberta Sassi
Lucia Sciannimanico
Carmela Marina Fabbiano

CONTRALTI

Stefania Finocchiaro
Anna Gambineri
Manuela Manucci
Lucia Michelazzo
Marcella Ventura
Cristina Calzolari
Luisa Ottavia Ferrari

TENORI PRIMI

Massimiliano Brusco
Giuseppe Caltagirone
Giovanni Dattolo
Moreno Finotelli
Cosimo Gregucci
Paolo Parissi
Fabio Sgammini
Andrea Taboga
Antonino Tavilla
Andrea Antognetti

TENORI SECONDI

Maurizio Cei
Ercole D'Aleo
Martino Fullone
Juan Carlos Granero Santana
Enrico Leopardi
Ugo Rosati
Luca Visani

BARITONI

Marco Danieli
Mauro Marchetto
Tommaso Norelli
Sandro Pucci
Gianluca Secci

BASSI

Michele Castagnaro
Raffaele Costantini
Pierpaolo Gallina
Ettore Schiatti
Francesco Orlando Sgroi
Alessandro Tabarroni
Marcel Furnica
Paolo Marchini

In corsivo:

Artisti del Coro aggiunti.

*Organico impegnato
nella produzione di
Cavalleria Rusticana.*

TECNICI DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

MACCHINISTI

Gianpaolo Bassi
Denis Comuzzo
Mario Costi
Paolo Dalpane
Giacomo Di Lernia
Claudio Fiorentini
Antonio Fernando Gaballo
Andrea Galli
Andrea Gerbino
Alessandro Godi
Fabio Gramolazzo
Fabio Guerrieri
Leonardo Madonia
Vincenzo Marchica
David Martinez
Vincenzo Martorana
Pierluigi Rossi
Jerri Sciapecconi
Max Tani

ELETTRICISTI

Mirco Bellei
Antonio Bori
Giuseppe Coluccia
Massimo Gatti
Lorenzo Gaudenzi
Ivan Gnani
Giuseppe Patti

ATTREZZISTI

Enrica Ficarelli
Roberto Ledda
Piero Stuppazzoni
Claudio Ventura
Enrico Zattoni

AUDIO-VIDEO

Roberto Ranzi
Emiliano Goso

SARTORIA E CALZOLERIA

Addolorata Tortora
Marta Benini
Daniela Guidarini
Assunta Monaco
Cristina Occhiali

PARRUCCHE

Francesca Iuculano

In corsivo:

Personale tecnico aggiunto.

Tecnici impegnati

in questa produzione.

TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

SOVRINTENDENTE NICOLA SANI

DIRETTORE MUSICALE MICHELE MARIOTTI

DIRETTORE GENERALE FULVIO MACCIARDI

DIRETTORE PRINCIPALE OSPITE EZIO BOSSO

DIRETTORE AFFARI GENERALI MARCO STANGHELLINI

RESPONSABILE RELAZIONI INTERNE ED ESTERNE MAURIZIO BOSCHINI

DIRETTORE AMMINISTRAZIONE FINANZA E CONTROLLO EMANUELA LOLLI

DIRETTORE ALLESTIMENTI SCENICI MANUELA GASPERONI

**SEGRETARIO ARTISTICO / RESPONSABILE CASTING
E DELLA PROGRAMMAZIONE** MAURO GABRIELI

**ASSISTENTE DEL SOVRINTENDENTE
E COORDINATORE AREA FUNDRAISING** CORINNE BARONI

RESPONSABILE COMUNICAZIONE, FORMAZIONE E RICERCA RICCARDO PUGLISI

UFFICIO STAMPA ED EDITING
SKILL&MUSIC - PAOLO CAIROLI, IRENE SALA, FLORIANA TESSITORE

UFFICIO PRODUZIONE GIULIANO GUERNIERI

UFFICIO REGIA E DIREZIONE DI SCENA GIANNI MARRAS

ARCHIVIO MUSICALE EURO LAZZARI

RESPONSABILE SISTEMI INFORMATIVI E ORGANIZZAZIONE CARLO SELLERI

RESPONSABILE SERVIZIO SARTORIA Stefania Grazia Scaragi

RESPONSABILI SERVIZIO ELETTRICISTI Daniele Naldi, Andrea Oliva

SCENOGRAFO REALIZZATORE Stefano Iannetta

RESPONSABILE SERVIZIO ATTREZZISTI Giordano Mazzocchi

CAPI MACCHINISTI Andrea Alessandrini, Cleto Tani

RESPONSABILE SERVIZIO COSTRUZIONI Andrea Caleffo

IDENTITÀ VISIVA STAGIONE 2017 REDESIGN E DINA&SOLOMON

AMMINISTRATIVI

AREA ARTISTICA

SEGRETERIA Maria Letizia La Posta

UFFICIO PRODUZIONE Andrea Gozza

DIREZIONE DI SCENA Valentina Brunetti

DIREZIONE ALLESTIMENTI SCENICI Anna Bortoloni, Renato Morselli, Evelina Oddone

ARCHIVIO MUSICALE Pier Gabriele Callegari, Silvano Olivieri

SERVIZI MUSICALI PER IL TERRITORIO

Valentino Corvino

UFFICIO COMUNICAZIONE

Cinzia Roncassaglia, Maurizio Tarantino

UFFICI DEL PERSONALE

UFFICIO PERSONALE Morena Zuffa

UFFICIO AMMINISTRAZIONE DEL PERSONALE Sabrina Bittini, Barbara Pasqui, Francesca Ventura

UFFICIO ISPEZIONE Salvatore D'Aquino

UFFICIO CONTRATTI Silvia Benati, Donatella Morgione

UFFICIO AMMINISTRAZIONE FINANZA E CONTROLLO

Gloria Bernardini, Emiliano Bonetti, Maria Grazia Valeriani, Roberta Zerbini

DIREZIONE AFFARI GENERALI

Laura Filippini

BIGLIETTERIA Agata Ero, Annalisa Roberti

COORDINAMENTO SCUOLA DELL'OPERA

Maria Rita Romagnoli

SOSTENITORI



Posteitaliane



MEDIA PARTNER



SERVICE PARTNER



SOCIAL PARTNER



Un grazie del Teatro Comunale di Bologna a
Maria Luisa Vaccari, Gianna Terzi, Ornella Zuffa, LIONS club

AMICI DEL TCBO

ALBO AMICI

Barbara Balzaretti
Miriam Barbanti Cocchi
Raffaella Maria Bartoli
Silvana Benni Ravazzolo
Gabriella Berardi
Umberto Bernardi
Valeria Berselli
Angela Maria Berzero
Nicoletta Boccanera
Vasco Borghi
Ada Bracchi
Giuliana Camattini Fochi
Lucia Caneve
Anna Cardiotà
Marco e Giovanna Cavedagni
Daniela Cirelli
Sergio Coccheri
Cocchi Technology S.r.l.
Clara Colombarini Fiorini
Carla Comellini
Donatella Coppini
Cinzia Malaisi Costa
Nada Cotti Mattioli Belmonte
Maria Giovanna De Franchis
Rita Demo Magli
Emma Diolaiti Beliossi
Claudio e Luisa Domenichini
Maria Donato Foti
Angelo e Beatrice Drusiani
Alberto e Claudia Festi
Paolo e Franca Fignagnani
Rita Finzi
Valeria Fiori
Fabrizio Fregni
Federica Fregni
Costantino Galleri
Nella Gazzotti

Stefano e Silvana Golinelli
Cristina Grimaldi Fava
Gabriella Govoni Fregni
Ugo Guelfi
Roberto e Liviana Iseppi
Franca Laschi
Alberta Leonesi Vivarelli
Luigi Lesca
Mara Magli
Alessandro e Ileana Marcheselli
Francesca Marcon
Massimiliano Marzo
Maria Maddalena Mazzotti Rossi
Werther Menarini
Angelica Mercurio Ciampi
A. Maria Michellini Tocci Vec. Ant.
Paola Monari Sardé
Bianca Maria Montanari
Emanuela Musci
Carla Nannucci
Antonietta Neri
Tiziano Pacetti
Angela Pari Meroni
Elvia Marchelle Parisotto
Franca Passigli
Alessandra Petroni
Myriam Piffaretti
Renato Pizza
Franca Poli Zavalloni
Giovanni Ravazzolo
Giovanna Rinaldi Giuliani
Ron Roelandt
Luigi e Gloria Rubinacci
Giovanna Sabena Baravelli
Dianella Salvadori Matteucci
Angela Santi
Valeria Saretto
Gianpiero Sarti

Giovannella Sassoli de' Bianchi
Letizia Sassoli de' Bianchi Tamburi
Annamaria Spaolonzi Golfieri
Franco e Giovanna Stupazzini
Arianna Tagliavini
Stefania Taraborrelli
Claudia Tonelli Rossi
Marie Paule Vedrine Andolfatto
Caterina Zanella
Roberta Zanfi Santoro

GIOVANI

Federico Arieti
Laura Capanna
Giulia Carparelli
Lisa Cavalieri
Bianca Cavedagni
Filippo Cocchi
Ilaria Cocchi
Giacomo Dondi
Anna Dondini
Pietro Dondini
Aldo Ferrari
Maria Giovanna Foti
Matilde Michellini Tocci Vec. Ant.
Gaia Nanni Costa
Greta Nanni Costa
Lorenzo Pedrielli
Camilla Ravazzolo
Carlo Alberto Ravazzolo
Giulio Rizzoli Fontanesi
Alberto Targa
Leonardo Trasoni
Veronica Versari

CADETTI

Lucia Bergami
Nicola Bergami
Matilde Cazzola
Beatrice Fantuzzi
Elena Hilbe
Virginia Levi
Sara Marzo
Maria Beatrice Rizzoli Fontanesi

Tiziano Ferdinando Rombolà
Anna Rubinacci
Giulia Rubinacci
Mario Stefanelli
Tommaso Versari

GENITORE DI CADETTO

Elisabetta Artioli
Anna Montini
Elena Nanni
Maria Rosa Pugliese
Paola Silingardi
Marina Turchi

ALBO D'ARGENTO

Andrea e Antonella Golinelli
Jacopo e Silvia Gualandri
Maria Teresa Ubal dini

ALBO D'ONORE

Francesco Amante
Marino e Paola Golinelli
Sergio e Paola Grandi
Alessandro Maccaferri
Annamaria Stefanelli
Francesca Stefanelli
Giorgio e Maria Luisa Tabellini
Carla Varotti Maccaferri
Paolo Zavallone

ALBO D'ORO

Gino e Carlotta Cocchi
Gaetano e Barbara Maccaferri
Gian Luca Salina Amorini Bolognini
Elisabeth Salina Amorini Bolognini



€ 14,00

ISBN 978-88-6598-885-5



9 788865 988855