Teatro Alighieri
Venerdì 17, Domenica 19, Martedì 21,
Mercoledì 22 e Venerdì 24 luglio 1998, ore 20.30

Pagliacci

di Ruggero Leoncavallo (1857-1919)

PAGLIACCI

dramma in un prologo e due atti
di RUGGERO LEONCAVALLO (1857-1919)
edizione critica di Giacomo Zani
editore propietario Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

direttore
RICCARDO MUTI

maestro del coro Piero Monti

regia di
LILIANA CAVANI

scene di Dante Ferretti
costumi di Gabriella Pescucci *e* Flora Brancatella
luci di Gianni Mantovanini
movimenti coreografici di Micha van Hoecke

Nedda	Svetla Vassileva
Canio	Nicola Martinucci
	Placido Domingo (22/7)
Tonio	Juan Pons
Peppe	Francesco Piccoli
Silvio	Pietro Spagnoli
primo contadino	Michele Castagnaro
	Sandro Pucci (24/7)
secondo contadino	Martino Laterza
	Cristiano Olivieri (24/7)

ORCHESTRA E CORO
DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

regista collaboratore Marina Bianchi
assistente alla regia Giovanna Maresta
assistente alle scene Leila Fteita

Coro di voci bianche del Teatro Comunale di Bologna
maestro preparatore Silvia Rossi

coproduzione
Ravenna Festival, Teatro Comunale di Bologna,
Teatro Massimo "Vincenzo Bellini" di Catania

Direttore musicale di palcoscenico Roberto Polastri
Maestro suggeritore Franco Sebastiani
Maestri di sala Stefano Conticello, Mario Benotto
Maestri collaboratori Marco Berdondini, Andrea Bonato, Cristina Giardini, Pietro Veneri
Violino di spalla Emanuele Benfenati
Responsabile dell'ufficio regia e della direzione di scena Umberto Banci
Direttore degli allestimenti scenici Italo Grassi
Capo servizio costumi Steve Almerighi
Capo reparto macchinisti Carluccio Poggioli
Capo reparto attrezzeria Bruno Monari
Ufficio produzione Stefania Baldassarri
Capo reparto elettricisti Andrea Oliva
Responsabile archivio musicale Euro Lazzari
Ispettore di palcoscenico Antonio Riina
Realizzazione scene Mekané - Roma
Realizzazione costumi Tirelli - Roma
Attrezzeria Laboratori del Teatro Comunale di Bologna - Mekané
Calzature Pompei 2000 - Roma
Parrucche Mario Audello, Torino

Il libretto

Beniamino Gigli e Iris Adami,
Teatro dell'Opera di Roma (1942)
Foto di Corradetti

PROLOGO

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

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

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

(rientra e si alza il sipario)

ATTO PRIMO

La scena rappresenta un bivio di strada in campagna, all'entrata di un villaggio. A sinistra una strada che si perde tra le quinte, fa gomito nel centro della scena e continua in un viale circondato da alberi che va verso la destra in prospettiva. In fondo al viale si scorgeranno, fra gli alberi, due o tre casette. Al punto ove la strada fa gomito, sul terreno scosceso, un grosso albero, dietro di esso una scorciatoia, sentiero

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

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

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

I contadini *(arrivano poco a poco)*
-Son qua!
-Ritornano!
Pagliaccio è là.
-Tutti lo seguono
grandi e ragazzi,
ai motti, ai lazzi
applaude ognun.
-Ed egli serio
saluta e passa
e torna a battere
sulla gran cassa.
-Già fra le strida i monelli

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

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

Canio *(di dentro)*
Itene al diavolo!

Peppe *(di dentro)*
To'biricchino!

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

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

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

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

Canio
Grazie…

Tutti
Bravo!

Canio
Vorrei…

Tutti
E lo spettacolo?

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

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

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

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

Canio
Un grande spettacolo
a ventitré ore
prepara il vostr'umile
e buon servitore.
(riverenza comica)
Vedrete le smanie
del bravo Pagliaccio;
e com'ei si vendica
e tende un bel laccio.
Vedrete Tonio
tremar la carcassa,
e quale matassa
d'intrighi ordirà.
Venite, onorateci
signori e signore.
A ventitré ore!
A ventitré ore!

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

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

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

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

I ragazzi *(fischiando)*
Con salute!

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

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

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

Canio
Con piacere.

Peppe *(ricompare dietro al teatro e getta la frusta che ha ancora in mano dinnanzi alla scena)*
Aspettatemi… Anch'io ci sto!
(entra dall'altro lato del teatro per cambiar costume)

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

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

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

Canio *(sorridendo ma con cipiglio)*
Eh! Eh! vi pare?

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

Nedda *(a parte)*
Confusa io son!…

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

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

I ragazzi *(gridando)*
I zampognari!… I zampognari!…

I vecchi
Verso la chiesa vanno i compari.

(le campane suonano a vespero da lontano)

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

I vecchi
Le campane…

Le donne
Andiam. La campana
ci appella al Signore.

Tutti
Andiamo!

Canio
Ma poi… ricordatevi!…
A ventitré ore.

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

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

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

Scena seconda
Nedda sola, poi Tonio

Nedda ***(pensierosa)***
Qual fiamma avea nel guardo!
Gli occhi abbassai per tema ch'ei leggesse
il mio pensier segreto.
Oh! s'ei mi sorprendesse…
brutale come egli è… Ma basti, orvia.
Son questi sogni paurosi e fole!
O che bel sole

di mezz'agosto! Io son piena di vita,
e, tutta illanguidita
per arcano desìo, non so che bramo!
(guardando il cielo)
Oh! che volo d'augelli, e quante strida!
Che chiedon? Dove van? chissà… La mamma
mia, che la buona ventura annunziava,
comprendeva il lor canto e a me bambina
così cantava:
Hui! stridono lassù, liberamente
lanciati a vol come frecce, gli augei.
Disfidano le nubi e il sol cocente,
e vanno, e vanno per le vie del ciel.
Lasciateli vagar per l'atmosfera
questi assetati d'azzurro e di splendor:
seguono anch'essi un sogno, una chimera,
e vanno, e vanno, fra le nubi d'or.
Che incalzi il vento e latri la tempesta,
con l'ali aperte san tutto sfidar;
la pioggia i lampi, nulla mai li arresta,
e vanno, e vanno, sugli abissi e i mar.
Vanno laggiù verso un paese strano
che sognano forse e che cercano invan.
Ma i boemi del ciel seguono l'arcano
poter che li sospinge… e van… e van!

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

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

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

Nedda *(ridendo con scherno)*
Ah! Quanta poesia!…

Tonio
Non rider, Nedda…

Nedda
Va, va all'osteria!

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

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

Tonio
Nedda!

Nedda
Stasera, facendo le smorfie
colà, sulla scena.

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

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

Tonio *(implorando, con dolore)*
Nedda?… Nedda?…

Nedda *(ridendo)*
… tal pena ti puoi risparmiar!

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

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

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

Nedda
Minacci?…
Vuoi che vada a chiamar Canio?

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

Nedda *(retrocedendo)*
Bada!

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

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

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

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

Scena terza
Silvio, Nedda e poi Tonio

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

Nedda *(affrettandosi verso di lui)*

Silvio, a quest'ora, che imprudenza…

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

Nedda
E ancora un poco in Tonio t'imbattevi.

Silvio ***(ridendo)***
Oh! Tonio il gobbo!

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

Silvio
Per Dio!

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

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

Nedda ***(commossa)***
Silvio!

Silvio
Nedda, Nedda, rispondimi:
se è ver che Canio non amasti mai,
se è vero che t'è in odio
il ramingar e il mestier che tu fai,
se l'immenso amor tuo una fola non è

questa notte partiam!… fuggi, fuggi con me.

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

Silvio
No, più non m'ami!

Tonio ***(scorgendoli, a parte)***
Ah! t'ho colta, sgualdrina!
(fugge dal sentiero minacciando)

Silvio
Più non m'ami!

Nedda
Si, t'amo! t'amo!…

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

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

Silvio
Tutto scordiam!

Nedda
Negli occhi mi guarda! Baciami!

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

Nedda
Sì… Baciami!
Sì, mi guarda e mi bacia! T'amo!

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

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

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

Tonio *(ritenendo Canio)*
Cammina adagio e li sorprenderai.

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

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

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

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

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

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

Canio *(di dentro)*
Vile, t'ascondi!

Tonio *(ridendo cinicamente)*
Ah! Ah! Ah!

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

Tonio
Fo' quel che posso!

Nedda
È quello che pensavo!

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

Nedda
Mi fai schifo e ribrezzo.

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

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

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

Nedda *(volgendosi turbata)*
Chi?

Canio *(furente)*
Tu, pel Padre Eterno!…

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

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

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

Nedda
No, no nol dirò giammai…

Canio *(slanciandosi furente col pugnale alzato)*
Per la Madonna!…
(Peppe che sarà entrato dalla sinistra, sulla risposta di Nedda corre a Canio e gli strappa il pugnale che getta via fra gli alberi)

Peppe
Padron, che fate!… Per l'amor di Dio…
La gente esce di chiesae allo spettacolo
qui muove… andiamo… via, calmatevi!

Canio *(dibattendosi)*
Lasciami, Peppe. Il nome, il nome!

Peppe
Tonio, vieni a tenerlo.

Canio
Il nome

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

Peppe
Andiamo, arriva il pubblico.
Vi spiegherete.
(volgendosi a Nedda e andando verso di lei)
E voi di lì tiratevi, andatevi a vestir.
Sapete, Canio è violento, ma buon…
(spinge Nedda sotto la tenda e scompare con essa)

Canio *(stringendosi il capo tra le mani)*
Infamia! infamia!

Tonio *(piano a Canio spingendolo sul davanti della scena)*
Calmatevi padrone… È meglio fingere;
il ganzo tornerà. Di me fidatevi.
(Canio ha un gesto disperato, ma Tonio spingendolo col gomito prosegue piano)
Io la sorveglio. Ora facciam la recita.
Chissà che egli non venga allo spettacolo
e si tradisca! Or via. Bisogna fingere
per riuscir…

Peppe *(uscendo dalla tenda)*
Andiamo, via, vestitevi padrone.
E tu batti la cassa, Tonio.

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

Canio
Recitar!… mentre preso dal delirio
non so più quel che dico e quel che faccio!
Eppur… è d'uopo… sforzati!
Bah, sei tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio!
(stringe disperatamente il capo fra le mani)
Vesti la giubba e la faccia infarina.
La gente paga e rider vuole qua.
E se Arlecchin t'invola Colombina,
ridi Pagliaccio… e ognun applaudirà!
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;
in una smorfia il singhiozzo e il dolor…
Ah! Ridi Pagliaccio sul tuo amore infranto!
Ridi del duol che t'avvelena il cor!

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

ATTO SECONDO

La stessa scena dell'atto primo

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

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

Le donne *(arrivando)*
Presto, affrettiamoci,
svelto, compare,
ché lo spettacolo
dee cominciare.
Cerchiam di metterci
ben sul davanti.

Tonio *(picchiando la grancassa)*
Avanti, avanti!
Si dà principio,
avanti, avanti!
Pigliate posto! Su!

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

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

Le donne *(cercando di sedersi, spingendosi)*
- Ma non pigiatevi,
pigliate posto!
- Su, Peppe, aiutaci!
V'è posto accanto!

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

Peppe
Sedete, via, senza gridar.

Tutti
Via, su, spicciatevi, incominciate.
Perché tardate? Siam tutti là.
Veh, si accapigliano… Chiamano aiuto…
Ma via, sedetevi, senza gridar.

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

Silvio *(piano a Nedda, pagando il posto)*
Nedda!

Nedda
Sii cauto! Non t'ha veduto.

Silvio
Verrò ad attenderti. Non obliar.

Tutti
Suvvia spicciatevi! Perché indugiate?
Incominciate!

Peppe
Che furia, diavolo!
Prima pagate! Nedda, incassate.

Tutti *(volendo pagare nello stesso tempo)*
Di qua, di qua, di qua.

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

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

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

Scena II

Commedia

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

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

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

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

Arlecchino *(Peppe, di dentro)*
O Colombina, il tenero
fido Arlecchin
è a te vicin!
Di te chiamando,
e sospirando - aspetta il poverin!
La tua faccetta mostrami,
ch'io vo' baciar
senza tardar
la tua boccuccia.
Amor mi cruccia - e mi sta a tormentar!
O Colombina, schiudimi
il finestrin,
ché a te vicin
di te chiamando
e sospirando - è il povero Arlecchin!
A te vicin, è Arlecchin!

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

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

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

Colombina *(volgendosi)*
Sei tu, bestia?

Taddeo *(immobile)*
Quell'io son, sì!

Colombina
E Pagliaccio è partito?

Taddeo *(come sopra)*
Egli partì!

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

Taddeo *(con comica eleganza)*
Eccolo, vergin divina!
(precipitandosi in ginocchio offrendo colle due mani il paniere a Colombina che si appressa)
Ed anzi, eccoci entrambi ai piedi tuoi,
poiché l'ora è suonata, o Colombina,

di svelari il mio cor. Dì, udirmi vuoi?
Dal dì…

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

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

Colombina *(presso la tavola)*
Non seccarmi Taddeo!

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

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

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

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

Colombina
Arlecchin!

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

(si stringono comicamente fra le braccia)

Colombina
Facciam merenda.

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

Colombina
Guarda, amor mio, che splendida
cenetta preparai!

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

Arlecchino
Mia ghiotta Colombina!

Colombina *(con eleganza)*
Amabile beone!

(si servono scambievolmente)

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

Colombina
Si, porgi!

Taddeo *(spalanca la porta a destra e traversa la scena tremando esageratamente)*
Attenti!…
Pagliaccio… è là… tutto stravolto…ed armi
cerca! Ei sa tutto. Io corro a barricarmi!
(entra precipitoso a sinistra e chiude la porta. Il pubblico ride)

Colombina *(ad Arlecchino)*
Via!

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

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

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

Nedda *(scherzando)*
Che fole! Sei briaco?

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

Nedda *(riprendendo la commedia)*
Tornasti presto.

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

Nedda
Con me sedea
Taddeo che là si chiuse per paura.
(verso la porta a sinstra)
Orsù, parla!…

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

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

Nedda *(fredda e sorridente)*
Di chi?

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

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

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

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

Gruppi di uomini
- Zitte laggiù!
- Che diamine!

Silvio *(a parte)*
Io mi ritengo appena!

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

La folla *(entusiasta)*
Bravo!…

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

Canio *(sogghignando)*
Ah! Ah! di meglio chiedere

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

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

(risa tra la folla tosto represse dall'attitudine di Canio)

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

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

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

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

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

Peppe
Bisogna uscire, Tonio.

Tonio
Taci, sciocco!

Peppe
Ho paura!

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

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

Nedda *(sfidandolo)*
No!

Silvio *(snudando il pugnale)*
Santo diavolo! Fa davvero…

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

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

La folla e Peppe *(che cerca svincolarsi da Tonio)*
Che fai? Ferma! Ferma!

Nedda *(cadendo agonizzante)*
Soccorso… Silvio!

Silvio *(che è quasi arrivato alla scena)*
Nedda!

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

Canio
Ah! Sei tu? Ben venga!

(Silvio cade come fulminato)

Gli uomini
Arresta!

Le donne *(urlando)*
Gesummaria!

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

Tonio *(cinicamente)*
La commedia è finita!…

(il sipario cala rapidamente)

Il soggetto

Oleografia di Pagliacci

IL SOGGETTO

Prologo

Tonio si presenta alla ribalta ed esorta il pubblico a meditare su un nuovo tema che l'Autore lo ha invitato a proporre: mettendo ancora in scena le antiche maschere della commedia dell'arte, egli non intende sostenere, secondo la vecchia consuetudine, che i loro sentimenti sono pura finzione senza alcuna rispondenza con la realtà. No, le loro passioni, le loro lacrime possono essere autentiche; l'Autore vuole affermare che l'artista è un uomo e deve scrivere per gli uomini. Il pubblico, dunque, al di là delle convenzioni teatrali, sappia cogliere la profonda umanità dei personaggi che vedrà agire sul palcoscenico. Può essere considerato, questo prologo, come il manifesto del melodramma verista.

Atto primo

La vicenda (ispirata ad un fattaccio di sangue realmente accaduto) si svolge a Montalto, un villaggio della Calabria, intorno al 1865. È un caldo pomeriggio di mezz'agosto, festa dell'Assunta. Su uno spiazzo, alle porte del paese, alza le tende un teatrino da fiera presso il quale s'intrattiene incuriosita la folla a passeggio. Fra squilli di tromba e colpi di grancassa arriva il carro dei comici sul quale Canio tenta, spesso interrotto dal festoso vociferare, di imbonire i presenti, annunciando "a ventitré ore" il grande spettacolo serale. Intanto Tonio, il factotum gobbo della compagnia, cerca di aiutare Nedda, con galante premura, a scendere dal carro, ma Canio, marito geloso, lo caccia via, schiaffeggiandolo. Tonio giura in cuor suo di fargliela pagare. Qualcuno, fra il pubblico, avanza insinuazioni scherzose sulla galanteria di Tonio verso Nedda; Canio non sta allo scherzo e replica torvo, che "certi giochi è meglio non giocarli", ricordando che teatro e vita sono due cose diverse. Come marito ingannato, sulla scena - dice - è disposto a subire l'umiliazione e a far ridere l'uditorio, ma se Nedda veramente lo tradisse, la commedia finirebbe in tragedia. Poi se ne va all'osteria con un gruppo di amici mentre le campane suonano il vespro, e la folla, seguita da alcuni zampognari giunti da

un villaggio vicino, sciama verso la chiesa. Rimasta sola, Nedda ripensa con inquietudine a quel lampo di gelosia sorpreso nello sguardo di Canio, quasi il marito le avesse letto nel cuore. Quando fa per rientrare, si accorge che Tonio la sta spiando e lo apostrofa con scherno.
Tonio le si rivolge ancora una volta con espressioni di galanteria, poi, trasportato dalla passione, le fa una patetica dichiarazione d'amore e infine, respinto, dal dileggio della donna, sempre più acceso di desiderio, tenta di abbracciarla e di baciarla. Nedda, minacciando inviperita di riferire tutto a Canio, lo colpisce con la frusta. "Per la Madonna d'agosto, me la pagherai", sibila Tonio, allontanandosi come una bestia ferita.
Nello stesso momento giunge Silvio, l'amante di Nedda, che la esorta a liberarsi una volta per sempre dalla schiavitù della gelosia di Canio, abbandonando il marito quando l'indomani la compagnia leverà le tende e fuggendo con lui. Nedda lo richiama alla prudenza, ha paura di Canio, l'implora di non tentarla e di lasciarle soltanto il ricordo struggente del loro amore ma alla fine, vinta dall'ardente e suadente insistenza di Silvio, cede. Tonio, non visto, li sorprende e corre ad avvisare Canio, il quale sopraggiunge in tempo per cogliere la promessa di Nedda: "A stanotte, e per sempre sarò tua".
Canio s'avventa sulla moglie senza riuscire a scorgere il volto di Silvio che fugge, scavalcando un muricciolo, lungo un sentiero campestre. Pazzo di disperazione, levando il coltello su Nedda, Canio le impone, urlando, di rivelargli il nome dell'amante. Nedda gli resiste altera, sfidandone l'ira; Canio sta per vibrare il colpo quando accorre Peppe a trattenerlo: lo scongiura di desistere, la gente sta uscendo dalla chiesa, si rimandi a più tardi ogni spiegazione, lo spettacolo deve cominciare. Occorre simulare, insinua Tonio con gioia feroce, il "ganzo" tornerà, lui starà all'erta. Il furore di Canio cade improvvisamente, il teatro impone la sua legge, il Pagliaccio cede allo sconforto, alla rassegnazione: "Recitar, mentre preso dal delirio…"

Atto secondo

Il pubblico gremisce festosamente, a tarda sera, il baraccone, Peppe sistema le panche per le donne, Tonio invita a prendere posto e Nedda s'aggira per riscuotere

l'incasso. Fra gli spettatori è Silvio, cui Nedda raccomanda, furtivamente, d'esser cauto, dato che Canio non l'ha riconosciuto. Lo spettacolo comincia. Peppe (Arlecchino), Nedda (Colombina), Tonio (Taddeo), Canio (Pagliaccio) sono gli interpreti della commedia. La scena rappresenta una camera con una tavola apparecchiata, due sedie, una finestra sul fondo. Colombina ascolta rapita la serenata che le fa, da fuori, Arlecchino, quando entra Taddeo che le dichiara il suo amore e, respinto, ironizza pesantemente sulla castità della bella. Arlecchino scavalca la finestra, si appresta a cenare in intimità con Colombina ma prima le consegna un filtro per fare addormentare Pagliaccio. Il suo arrivo improvviso è annunciato da Taddeo, sconvolto. Sembra ripetersi, nella finzione teatrale, la drammatica situazione del pomeriggio. Colombina congeda rapidamente Arlecchino con la stessa promessa d'amore fatta a Silvio: quelle parole del testo risuonano con forza tremenda nel cuore di Canio che, per poco, continua la finzione della recita immedesimandosi sempre di più nel ruolo del Pagliaccio tradito fino a identificarsi completamente col personaggio nel porre sempre più violentemente alla moglie infedele le domande previste dal copione. Nedda-Colombina intuisce l'ambiguità degli accenti di Canio mentre il pubblico segue partecipe la rappresentazione senza sospettare il dramma che si sta consumando sulla scena. Allorché Colombina implora, secondo il testo, "Pagliaccio, Pagliaccio!", Canio s'abbandona senza più freno all'impetuosa violenza della disperazione ("No, Pagliaccio non son") travolgendo poi ogni convinzione teatrale quando, con voce terribile, costringe la donna a confessare il nome dell'amante. Anche il pubblico, adesso, avverte confusamente che qualcosa d'insolito sta avvenendo sul palcoscenico. "Il nome, il nome!" urla un'ultima volta Canio fuori di sé: accoltella Nedda che cade in ginocchio, invocando il nome di Silvio. Questi si precipita sgomento sulla scena e Canio gli affonda la lama nel cuore. Tonio si volta verso il pubblico e annuncia cinicamente: "La commedia è finita!".

Pier Maria Paoletti

(soggetto e traduzioni pubblicati per gentile concessione del Teatro alla Scala)

ARGUMENT

Prologue

Tonio entre en scène et invite le public à méditer sur le nouveau thème proposé par l'Auteur: bien que les protagonistes soient des pesonnages de la commedia dell'arte, son intention n'est pas, comme on l'a toujours fait, de soutenir que leurs sentiments sont fictifs, dépouillés de tout lien avec la réalité; au contraire, leurs passions et leurs larmes peuvent être authentiques. L'Auteur veut démontrer que les artistes sont des hommes et qu'ils doivent écrire pour les hommes. Le public doit donc aller au - delà des conventions théâtrales et percevoir la profonde humanité des personnages qui vont animer la scène. Ce prologue peut être considéré comme le manifeste du mélodrame vériste.

Premier Acte

L'action, inspirée d'un crime réellement commis, se passe à Montalto, village de la Calabre, aux environs de 1865. Par un chaud après - midi de la mi - août, fête de l'Assomption, une troupe de forains, entourée d'une foule de balauds, vient dresser son chapiteau aux portes du village. Précédé d'une sonnerie de trompette e d'un roulement de tambour, voici qu'arrive le char des clowns, d'où Canio, souvent interrompu par les cris joyeux de la foule, invite la population à prendre part au grand spectacle qui aura le soir même à "vingt - trois heures". Pendant ce temps, Tonio, bossu factotum de la troupe, tente galamment d'aider Nedda à descendre du char mais Canio mari jaloux, le chasse en le giflant. Tonio, en son for intérieur, promet de se venger. Dans le public, un plaisantin ironise sur les galanteries de Tonio à l'égard de Nedda mais Canio n'apprécie pas ces plaisanteries; il réplique, menaçant, qu'il ne faut pas s'amuser à certains jeux et rappelle que le théâtre et la vie sont deux choses bien distinctes. Il est tout disposé - dit - il - à subir l'humiliation de jouer les cocus pour les besoins de la cause et pour amuser le public mais s'il découvrait que Nedda le trompe dans la vie réelle, la comédie se tournerait sûrement à la tragédie. Après quoi,

il s'en va à l'auberge avec des amis, tandis que les cloches annoncent les Vêpres, et que la foule se dirige vers l'église, suivie par des joueurs de cornemuse venus d'un village voisin. Nedda, qui est restée seule, pense, troublée, à l'éclair de jalousie surpris dans les yeux de Canio, comme si son mari avait sondé son coeur.
Elle s'apprête à rentrer quand elle s'aperçoit que Tonio est en train de l'observer. Elle l'apostrophe, narquoise; Tonio lui adresse une fois des galanteries, puis, transporté par la passion, il lui fait une pathétique déclaration d'amour. La jeune femme le repousse en se moquant de lui, mais, emporté par le désir, il l'enlace et tente de l'embrasser. Nedda, fachée, le frappe d'un fouet, tout en menaçant de tout dire a Canio.
"Par la Madone, dit - il entre ses dents, tu me le paieras" et il recule comme une bête blessée. sur ces entrefaites, Silvio, l'amant de Nedda, arrive et incite la jeune à se libérer une fois pour toutes du fardeau de la jalousie de Canio en abandonnant son mari pour partir avec lui le lendemain, quand la troupe s'en ira. Nedda le supplie d'être prudent, elle a peur de Canio; elle l'implore de ne pas chercher à la convaincre, de ne lui laisser que le souvenir déchirant de leur amour. Mais elle finit par céder à l'ardente et persuasive insistance de son amant.
Tonio, caché, a tout entendu et court avertir Canio qui arrive juste à temps pour écouter la promesse que Nedda fait au jeune homme: "Rendez - vous cette nuit et je serais à toi pour toujours". Canio se jette sur sa femme, sans toutefois parvenir à voir le visage de Silvio qui, enjambant un muret, s'enfuit à travers les champs.
Fou de désespoir, Canio, brandissant un couteau, exige de Nedda le nom de son amant. La jeune femme, défiant sa colère, lui résiste fièrement. Canio est sur le point de la frapper de son couteau mais Peppe se précipite pour arrêter son bras en le suppliant de tenter plus tard une explication car les gens vont sortir de l'église et le spectacle va commencer.
Il faut feindre, glisse Tonio avec une joie féroce, Silvio va sûrement revenir, lui, il ouvrira l'oeil. La colère de Canio tombe soudain: le théâtre impose sa loi, Paillasse cède au chagrin, à la résignation. "Il me faut jouer mon rôle alors que le délire me prend…".

Deuxième Acte

Le soir la baraque foraine se remplit peu à peu d'un public nombreux et bruyant; Peppe place des bancs pour les dames, Tonio invite les gens à prendre place et Nedda passe dans les rangs pour encaisser l'argent des entrées. Parmi les spectateurs il y a Silvio, auquel Nedda recommande furtivement d'être prudent, bien que Canio ne l'ait pas reconnu. Le spectacle commence. Peppe (Arlequin), Nedda (Colombine), Tonio (Taddeo), Canio (Paillasse) ont les rôles principaux. Le décor représente une piéce avec une table dressée, deux chaises et au fond une fenêtre. Colombine écoute extasiée la sérénade donnée sous sa fenêtre par Arlequin. Taddeo fait son entrée et lui déclare son amour. Elle le repousse et il ironise sur sa vertu. Arlequin enjambe la fenêtre et s'apprête à dîner en tête - à - tête avec Colombine; mais auparavant il lui donne un philtre destiné à endormir Paillasse. Taddeo survient et annonce, effrayé, l'arrivée à l'improviste, de Paillasse. La dramatique situation de l'après - midi semble se répéter dans la fiction théâtrale. Colombine prend rapidement congé d'Arlequin, avec la même promesse d'amour faite à Silvio. Ces mots, qui font pourtant partie du texte, ont un effet terrible sur Canio qui continue cependant à jouer son rôle; mais il s'identifie de plus en plus au personnage de Paillasse trahi et pose les questions prévues par le scénario à la femme infidèle, avec un crescendo de violence terrifiante. Nedda - Colombine devine l'ambigüité des intonations de Canio tandis que le public suit la scène avec le plus grand intérêt, sans se douter du drame qui est en train de se dérouler sur les planches. Quand Colombine implore, en suivant le texte: "Paillasse, Paillasse", Canio donne libre cours à toute la violence de son désespoir. "Non, répond - il, je ne suis pas Paillasse", et désormais au - delà de toutes les conventions théâtrales, il exige d'une voix terrible que la femme avoue le nom de son amant.
À présent, le public se rend compte vaguement qu'il est en train de se passer quelque chose de bizarre sur scène. "Le nom, le nom!" hurle une dernière fois Canio et, hors de lui, il poignarde Colombine qui tombe à genoux en invoquant Silvio. Celui - ci s'élance, éperdu, sur la scène,

mais Canio lui enfonce son couteau dans le coeur; puis Tonio se tourne vers le public et annonce cyniquement: "La comédie est finie!".

Traduzione di Francine Tixador Visconti

SYNOPSIS

Prologue

Tonio comes to the footlights and urges the audience to meditate on a new theme which the Author has invited him to enact. In reintroducing the time - honoured masks of the commedia dell'arte, it is not his intention, he explains, to follow the old custom of maintaining that their sentiments are purely fictitious, without any bearing on reality. On the contrary, their passions and tears may be genuine. The Author therefore wishes to affirm that the artist is a man and must write for men. Aside from theatrical conventions, it is up to the audience to enter into the profoundly human spirit of the characters whom they are about to see played upon the stage. This prologue may be considered the manifesto of verist opera.

Act I

The events (inspired by a true crime) take place in Montalto, a village in Calabria, around 1865. It is a hot afternoon in mid - August on the Feast of the Assumption. Just outside the village a troupe of strolling players have pitched their tent and around it a crowd of curious villagers has gathered. To the sound of trumpet blasts and the beating of a big drum, the clowns' cart arrives with Canio standing on it. Though frequently interrupted by festive vociferation, Canio attempts to call public attention to a grand performance, due to commence "at twenty - three hours". Meanwhile Tonio, the company's hunchbacked factotum, gallantly tries to help Nedda to step down from the cart. But her jealous husband, Canio, slaps him and chases him off. Tonio vows to himself to make Canio pay for this affront, while one or two bystanders make joking insinuations about Tonio's attentions to Nedda. Canio does not find this funny, and mutters darkly that "some games are better not played", reminding them that theatre and life are two separate things. As a husband deceived on stage, he is prepared to endure humiliation and to let the audience have their laugh, but if Nedda were to be unfaithful to him in real life the comedy would end in tragedy. After saying this, he goes off to the inn with a group of friends,

while the church - bells ring for vespers. The crowd followed by a few bagpipers from a neighbouring village, drift away towards the church. By herself, Nedda muses uneasily on the glint of jealousy caught in Canio's eyes, almost as if her husband had read her heart. When about to re - enter, she notices Tonio spying on her and rebukes him scornfully. But again Tonio addresses her amorously. Carried away by passion, he makes a pathetic declaration of love and finally, despite Nedda's gibes and rejection, attempts to embrace and kiss her. At this point Nedda picks up a whip and strikes him with it, furiously threatening to report his advances to Canio. "By the August Madonna, you shall pay for this", hisses Tonio, as he slinks away like a wounded beast. At this moment, Silvio, Nedda's lover, appears and begs her to break away once for all from the slavery of Canio's jealousy, to abandon her husband when the troupe leaves the village the next day and elope with him. Nedda reminds him to be prudent . She is afraid of Canio, and implores Silvio not to tempt her, but to leave her only with the heart - rending memory of their love. But in the end, won over by his ardent and wheedling insistence, she gives in. Tonio, unseen, surprises them and hurries off to warn Canio, who bursts in just in time to hear Nedda promise: "Till this evening, and i will be yours forever." Canio flings himself at his wife but fails to catch sight of Silvio's face as he leaps over a low wall and escapes down a path. Mad with despair, Canio raises a knife to kill Nedda, commanding her to reveal the lover's name name to him. But Nedda proudly holds her ground and further provokes his rage. Just as Canio is about to strike the blow, Peppe intervenes to restrain him, begging him to desist. The villagers are coming out of church. Let all explanations be put off until later for in the meantime the play must begin. Then let it be simulated, insinuates Tonio with fierce relish. That "sly devil" is bound to return and when he does he will find Canio on the alert. Canio's fury suddenly subsides, the theatre imposes its law. The Clown succumbs to discomfiture and resignation: "Now must I act, though mad with grief…".

Act II

Late in the evening the audience crowds festively into the tent, Peppe sets out benches for the women while Tonio

invites the audience to take their seats and Nedda goes ruond collecting the money. Among the spectators is Silvio, to whom Nedda furtively recommends caution, since Canio has not recognized him. The performance begins, with Peppe (Harlequin), Nedda (Columbine), Tonio (Taddeo) and Canio (Pagliaccio) playing the lead roles . The scene represents a room with a table laid, two chairs and a window at the back. Columbine is listening enraptured to the serenade which Harlequin sings to her from outside, when Taddeo enters and declares his love. When rejected he makes heavily ironic comments on the fair lady's chastity. Harlequin climbs through the window and sits down for an intimate supper with Columbine after handing her a sleeping potion to give to her husband. Just then the unexpected arrival of Pagliaccio is announced by Taddeo, who looks shaken. The dramatic situation of the afternoon seems to repeat itself in theatrical fiction. Columbine quickly sends off Harlequin with the same promise of love made to Silvio. Her words from the script ring with tremendous force in Canio's breast. For a few moments he sticks to the play, but identifies himself ever more intensely with the role of the cuckolded Clown, until he finally lives the part utterly. With mounting violence he hammers out the questions written in the script. Nedda - Columbine guesses the ambiguity of Canio's tone, while the audience follows the performance with bated breath though still not suspecting the drama enacted before their eyes. When Columbine, still following the script, implores: "Pagliaccio, Pagliaccio!", Canio suddenly unleashes all the wrath of his desperation ("No, a Clown I am not"). By now beyond all theatrical convention, he orders the woman to confess her lover's name. The audience too, have begun to sense that something unusual is happening on the stage. Beside himself, Canio screams for the last time "His name, his name!" and stabs Nedda, who drops on her knees calling out Silvio's name. Silvio rushes in dismay onto the stage and Canio plunges the blade into his heart. Tonio turns towards the audience and cynically proclaims: "The comedy is over!".

Traduzione di Rodney Stringer

DIE HANDLUNG

Prolog

Der Darsteller des Tonio tritt vor den Vorhang und fordert das Publikum auf, über das neue Thema nachzudenken, das der Autor durch ihn vorstellt; auch wenn er die alten Masken der Commedia dell'arte auf die Bühne bringe, wolle der Autor damit nicht sagen - den Regeln der Tradition folgend - dass deren Gefühle nur eine Fiktion sind, ohne jede Entsprechung in der Wirklichkeit. Hier sind ihre Leidenschaften und ihre Tränen echt. Für den Autor ist der Künstler ein Mensch und schreibt für die Menschen. Über die Konventionen des Theaters hinaus müsse das Publikum begreifen, dass es sich um wirkliche Personen handelt, die da auf der Bühne agieren. Dieser Prolog ist gleichsam das Manifest des sveristischen Melodramas.

Erster Akt

Die Handlung, die auf eine wirkliche Mordgeschichte zurückgeht, spielt in Montalto, einem Dorf in Kalabrien, um das Jahr 1865. Es ist ein heisser Nachmittags in der Mitte des Augusts. Man feiert das Fest der Madonna. Vor den Toren des Dorfes stellt ein kleines Wandertheater seine Zelte auf. Die vorbeigehenden Dorfbewohner beobachten alles neugierig. Begleitet von Trompeten und Paukenschlägen kommt der Wagen der Komödianten. Hier oben steht Canio, der ein grosses Schauspiel für den gleichen Abend ankündigt "um dreiundzwanzig Uhr". Dabei wird er von der festlich lärmenden Menge oft unterbrochen. Inzwischen hilft Tonio, das bucklige Faktotum der Truppe, Nedda beim Herabsteigen vom Wagen. Diese Galanterie stört den eifersüchtigen Ehemann, nämlich Canio. Er ohrfeigt Tonio und verjagt ihn. Tonio gelobt sich, diese Schmach zu rächen. Jemand aus dem Publikum macht scherzhafte Bemerkungen über die Geste Tonios gegenüber Nedda. Aber Canio ist nicht zum Scherzen aufgelegt und antwortet düster, gewisse Spiele spiele man besser nicht. Das Theater und das Leben sind zwei ganz verschiedene Dinge. Der betrogene

Ehemann auf der Bühne nimmt die Erniedrigung hin zum Vergnügen des Publikums. Aber wenn Nedda ihn wirklich beträge, verwandle sich die Komödie in Tragödie. Dann verschwindet er mit den Freunden im Gasthaus. Die Glocken läuten zur Vesper, und gefolgt von einigem Musikanten aus dem Nachbardorf begeben sich die Leute zur Kirche. Nedda bleibt allein zurück. Der Blitz der Eifersucht in Canios Blick hat sie in Unruhe versetzt. Kann Canio in ihrem Herzen lesen? Als sie in ihren Wagen gehen will, merkt sie, dass Tonio sie beobachtet, und sie reagiert mit Verachtung.
Tonio macht eine weitere galante Geste. Dann geht die Leidenschaft mit ihm durch. Er macht Nedda eine pathetische Liebeserklärung, wird zurückgeweisen und versucht schliesslich - blind vor Gier nach Liebe - sie zu umarmen und zu küssen. Nedda, ist erbost, droht, Canio alles zu sagen, und versetzt dem Buckligen einen Peitschenhieb. “Bei der Madonna, das wirst du mir bezahlen”, zischt Tonio und zieht sich wie ein verwundetes Tier zurück. Im gleichen Augenblick erscheint Silvio, der Geliebte Neddas. Er beschwört sie, sich für immer von der Eifersucht Canios zu befreien, der sie wie eine Gefangene halte. Morgen, wenn die Truppe die Zelte abbreche, solle sie ihren Mann verlassen und mit ihm fliehen. Nedda warnt zur Vorsicht. Sie fürchtet Canio und beschwört Silvio, sie nicht in Versuchung zu führen, sondern es bei der Erinnerung an ihre Liebe zu belassen. Schliesslich aber gibt sie den leidenschaftlichen Überredungs - künsten Silvios nach. Tonio hat die Beiden beobachtet und holt Canio herbei, der noch die letzten Worte Neddas hört: “Bis heute Nacht und für immer bin ich dein”.
Canio wirft sich auf seine Frau, aber er kann Silvios Gesicht nicht erkennen, denn dieser flieht und verschwindet jenseits einer kleinen Mauer in den Feldern. Wie rasend bedroht er Nedda mit dem Messer und will den Namen des Liebhabers wissen.
Nedda widersteht ihm stolz und macht ihn dadurch noch wütender. Schon will Canio zustossen, als Peppe ihn zurückhält: er solle aufhören, die Leute kommen aus der Kirche. Die Auseinandersetzung muss auf später verschoben werden. Die Vorstellung hat Vorrang.

Man müsse sich verstellen, meint Tonio mit teuflischer Freude. Der Anbeter komme ganz gewiss zurück. Er passe schon auf. Der Zorn Canios legt sich sofort. Das Theater hat seine Gesetze. Der Bajazzo jedoch ist verzweifelt: "Jetzt spielen, während mich der Wahnsinn ergreift…".

Zweiter Akt

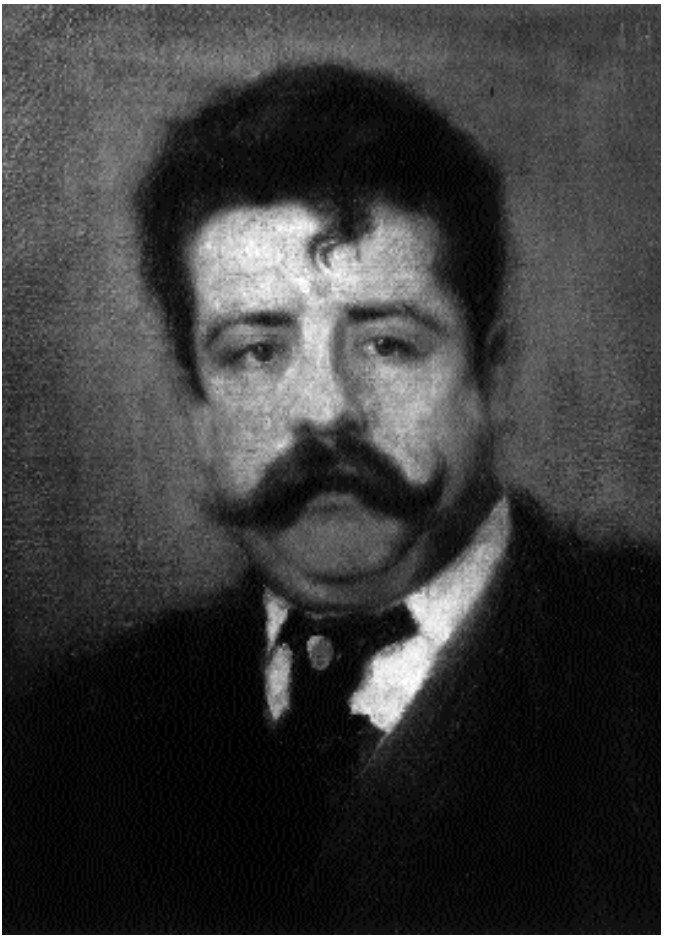
Am späten Abend strömt das Publikum vor dem Wandertheater zusammen. Peppe stellt die Bänke auf, Tonio weist die Plätze an und Nedda kassiert das Geld ein. Unter den Zuschauern befindet sich auch Silvio, und Nedda kann ihn heimlich warnen. Canio hatte ihn ja nicht erkannt. Das Schauspiel beginnt. Peppe (Harlekin), Nedda (Colombina), Tonio (Taddeo) und Canio (Bajazzo) sind die Darsteller der Komödie. Auf der Szene sieht man ein Zimmer, einen für zwei Personen gedeckten Tisch, zwei Stühle; im Hintergrund befindet sich ein Fenster, Colombina lauscht hingerissen der Serenade, die Harlekin vor dem Haus für sie singt. Taddeo tritt ein und erklärt ihr seine Liebe. Er wird zurückgewiesen und macht anzügliche Bemerkungen über die Keuscheit der Schönen. Harlekin kommt durch das Fenster herein und möchte mit Colombina zärtlich speisen. Aber zuerst gibt er ihr einen Schlaftrunk für Bajazzo. Dieser erscheint jedoch ganz unerwartet angekündigt von einem verstörten Taddeo. Auf der Bühne wiederholt sich die gleiche dramatische Situation des Nachmittags. Colombina verabschiedet Harlekin rasch mit den gleichen Liebesworten, die Nedda an Silvio richtete. Diese Worte treffen das Herz Canios mit unheimlicher Gewalt. Für kurze Zeit hält er noch in der Fiktion seiner Rolle durch, identifiziert sich immer mehr mit dem traditionellen Bajazzo. Er wird schliesslich eins mit der Bühnenfigur und stellt seiner ungetreuen Frau die Fragen, die die Rolle verlangt. Nedda - Colombina empfindet sehr gut die Doppeldeutigkeit der Worte Canios, und das Publikum folgt dem Schauspiel, ohne zu ahnen, welches Drama sich hier abspielt. Als Colombina fleht, wie es der Text vorschreibt: "Bajazzo, Bajazzo!", gibt sich Canio ohne jede Hemmung seiner Verzweiflung

hin (“Nein, ich bin nicht Bajazzo”). Und er verlässt die Fiktion des Theaters, als er die Frau mit fürchterlicher Stimme zwingt, den Namen des Geliebten zu enthüllen. Auch das Publikum merkt jetzt, dass auf der Bühne etwas Ungewöhnliches geschieht. “Den Namen, den Namen!” schreit Canio ein letztes Mal wie ausser sich. Er ersticht Nedda, die mit Silvios Namen auf den Lippen in die Knie fällt. Dieser stürzt auf die Bühne, und Canio stösst ihm das Messer ins Herz. Tonio wendet sich dem Publikum zu und verkündet zynisch: “Die Komödie ist beendet!”.

Traduzione di Lieselotte Stein

"L'uom riprende i suoi dritti"

di Angelo Foletto



A. Pasinetti
Ritratto di Ruggero Leoncavallo, *1894*
Museo Teatrale alla Scala, Milano

"Si può? Signore! Signori! Scusatemi se da sol mi presento… Io sono il Prologo." In *Pagliacci* il primo atto di seduzione, Ruggero Leoncavallo (Napoli 1857 – Montecatini Terme 1919) lo compie vestendo i panni del librettista, anzi dell'uomo di teatro che conosce meglio di molti colleghi – per esperienza diretta: l'esperienza capitalizzata negli anni di galera parigini – l'anima corruttibile degli spettatori.
Quel Tonio già in abito di scena che "passando la testa a traverso la tela", quindi "avanzandosi alla ribalta" e "salutando", chiede "con autorità" l'attenzione del pubblico, in realtà s'impone da protagonista. Bastano poche note di canto, appena raddoppiate da oboe e fagotto soli, poi rinforzate da quasi tutta l'orchestra ("Io sono il Prologo") per creare quell'illusione/verità teatrale che avvinghia ogni uomo disposto a procurarsi, con il prezzo del biglietto, il posto davanti a un palcoscenico e alcuni minuti di *vera finzione*. Un'altra vita? Forse. Perlomeno uno "squarcio", dice il Prologo in carne e voce che ci invita al rito.
Come librettista e accorto sfruttatore degli umori del pubblico, Leoncavallo non si ferma. Analizzato con l'occhio dello sceneggiatore, tutto il testo d'autore dei *Pagliacci* spiega – prima ancora della musica – perché quest'opera sia così importante e a suo modo unica.
Allo stesso tempo si chiarisce come – pur dovendo buona parte della sua presenza esecutiva al gemellaggio con *Cavalleria rusticana* di Mascagni, apripista del neonato genere melodrammatico sponsorizzato da Casa Sonzogno – rispetto al soggetto verghiano costituisca un notevole passo avanti in quanto consapevolezza drammaturgica. Le ragioni riguardano la scelta dell'argomento e il taglio narrativo: dichiarato nel Prologo, svolto nel corso dell'azione e inverato nella figura di Canio, il Pagliaccio dal volto rigato di lacrime umane.
Dietro *Pagliacci*, lo sanno tutti, c'è molta cronaca, e l'eco di una vita consumata ai margini del buon senso artistico. Prima di iniziare a vagabondare – a Bologna per studiare anche con Giosuè Carducci, quindi in Egitto e di lì a Parigi – Leoncavallo visse gli anni in cui si caricano le batterie dell'immaginazione nella natìa Napoli, dove "tutto mi parlava d'arte, dalle tradizioni

cittadine al mio stesso ambiente familiare" (la frase è tratta dall'autobiografia mai pubblicata). I ricordi dell'adolescenza si colorano di nero quando viene evocato l'ambiente di lavoro del padre (Vincenzo dei duchi di Pomàrico, di origine pugliese, fu magistrato e presidente del tribunale di Potenza): "Particolare fascino esercitava su di me l'oratoria forense, con la sua analisi psicologica delle passioni brutali che facevano della scuola napoletana la ribalta di un'antesignana letteratura realistica".
Il ricordo delle arringhe forensi si sovrappose all'impressione suscitata nel ragazzo dal fatto di sangue cui fu coinvolto a Montalto, dove il padre era in provvisorio servizio, e che venne rifuso proprio in *Pagliacci*, ambientati come da libretto "in Calabria preso Montalto, il giorno della festa di Mezzagosto. – Epoca presente, fra il 1865 e il 1870". La vicenda dell'opera infatti trae origine dalla sovrapposizione di quel tragico ricordo – l'uccisione del giovane garzone di casa, amante della moglie del pagliaccio d'una compagnia nomade, avvenuta all'uscita del teatrino dove il domestico aveva accompagnato il bambino – con più mature istigazioni narrative. Quelle che suggerirono di muovere nella direzione del teatro al quadrato che monta dal Prologo fino alla drammatica risoluzione del finale. Per questo secondo piano narrativo, Leoncavallo fu in debito con precedenti opere teatrali conosciute a Parigi: *La femme de tabarin* di Catulle Mendèz e Paul Ferrier, rappresentata al Théâtre Libre nel novembre 1887 e *Un dramma nuevo* di Manuel Tamayo y Baus (Estebanez) che circolava anche in Italia dal 1868, e che nel 1891 era nel repertorio della compagnia di Ermete Novelli.
Quindi nel teatro musicale azzardato con *I Pagliacci* (Milano, 1892) c'è la maliziosa risposta calabro-nomade alla sicilianità affocata ed ebbra di *Cavalleria Rusticana* (Roma, 1890), e l'aspirazione a un teatro operistico *vero*, cioè edificato su ricordi autobiografici e non su emozioni descrittive di seconda mano.
Di tale convincimento possiamo trovare traccia ancora ai tempi di *Bohème* (1897), quando alla ricerca dell'impossibile replica all'affermazione di cinque anni prima Leoncavallo si ostinerà a dire: "La vera *Bohème* è

la mia, ma solo quella falsa, di Puccini, ha successo". In questo modo, involontariamente fu lo stesso autore a censurarsi per primo: mettendo in evidenza i limiti congiunti, forse connaturati, all'operazione basata sul *vero* portato in palcoscenico. C'è una regola non scritta ma ineludibile, una misura da non oltrepassare, per trasformare la cronaca (autobiografica, o meno) in oggetto d'arte. Anni dopo, riflettendo sul dittico *Cav & Pag*, il poeta e critico Wystan Hugh Auden – autore di testi per Britten, Stravinskij e Henze – epigrafò: "Un'opera d'arte non *tratta* di questa o quella realtà di vita; l'opera d'arte *possiede* una vita che è certamente tratta dall'esperienza umana."
La vitalità del soggetto di *Pagliacci* in questo senso è garantita. Non meno accertata, è la distanza da *Cavalleria rusticana*, fondata su un testo altrui ampiamente storicizzato, che rimette gran parte del suo impeto espressivo al fondale regionale. I due prologhi sono lì a certificarlo. L'uno in forma di serenata-siciliana, proteso all'evocazione ambientale, ricupera anche il dialetto come gesto di radicale immedesimazione sicula; l'altro, privo di pennellate regionalistiche precise, si espone nel dare personalità di segno più sociale e comportamentale alla musica, e comizia il pubblico. Astuto manifesto dell'opera cosiddetta verista, *Pagliacci* presenta ancor prima che il sipario si alzi la propria ideologia.
La getta in faccia allo spettatore. La dispiega in tutta la sua diversità rispetto al mondo melodrammatico contemporaneo da cui, tuttavia, è filiata per vie dirette. Gli elementi concentrati nel canto gestuale del baritono-Prologo offrono il destro alla prima diagnosi stilistica. L'opera si apre su sgargianti e felliniane sonorità orchestrali.
La tinta è popolaresca e paesana. Impasti strumentali fischianti e armonie sghembe sono ben modellate sui tipici stacchi da orchestrali avventizi e itineranti, da circo insomma: assieme casuali, intonazioni poco rassicuranti. Del resto, quel che viene annunciato è un "numero" da circo, seppure adontato di *verità*. Non ci verrebbe mai in mente di accostare questo stranito colore locale, questo fulminante esotismo da strada né alla lattiginosa Siciliana mascagnana né alla *tinta* verdiana. Per Verdi la *tinta* era

una necessità drammatica, un collante operativo e musicale finalizzato alla definizione teatrale più pertinente. Al Leoncavallo compositore – come al librettista-uomo di teatro – interessava piuttosto catturare l'attenzione degli spettatori alzando, alla sprovvista quasi, il sipario con un pannello sonoro inaspettato.
Anche se non v'è dubbio che quell'*esotismo da strada* ("musica illusionista" la chiamò Rimskij-Korsakov) ha a che fare con la *tinta* nel momento in cui imposta una sonoro realismo ambientale, eleggendolo a valore teatrale che affila il rapporto tra musica, forme melodrammatiche e realtà rappresentativa (e/o rappresentata).
"Si può?" La voce del Prologo esplode, al di là delle buone intenzioni dell'interprete di turno e dell'indicazione espressiva di partitura, più invitante che stentorea (all'orchestra è chiesto il *piano*). La domanda – teatralissima – è retorica. Imbonitrice come ha da essere l'esordio del più chiassoso dei commedianti ("Batti la grancassa", gli si comanda prima della recita fatale). Impudente come il suo personaggio, Tonio finge di chiedere permesso: è già penetrato nella recita operistica, squarciandone una consolidata convenzione, il sipario. Divisione, non solo metaforica, tra pubblico e palcoscenico. L'attore in costume e senza trucco, è *al di qua* del sipario. Che la recita vera sia già iniziata? Quale recita? L'orientamento della verità teatrale dopo questo stranito preambolo – apparentemente inoffensivo – non è poi così certa. La verità teatrale, sta dalla parte dell'occhio (pagante) che guarda o di chi (pagato) si fa guardare? È più *vera* la sala che attende le emozioni della cruenta rappresentazione in programma o è più *vero* – nel senso di forte (e/o astuto) – l'inopinato autosmascheramento di uno dei protagonisti della finzione che mette in guardia il pubblico? La musica incalza, la mano dell'attore scosta la pesante cortina di velluto: rivela la sua "maschera umana". Tonio non è ancora vigliacco, "scemo" e guardone, come invece lo vorrà il dramma *vero* (quello rappresentato poi si accontenterà, per Taddeo, dell'affettuoso "bestia") che però gli assegnerà per epilogo lo strozzato "La commedia è finita!" (non gridato da Canio, come nell'errata tradizione esecutiva: l'autografo di *Pagliacci* non lascia dubbi).

Quanto all'essere Tonio gobbo invece che "scemo", un'aggiunta dal plateale significato metaforico e metateatrale – il riferimento a Rigoletto, difforme *fuori* ma padre affettuoso *dentro*, è inevitabile – non è un vezzo registico ma un'idea di Leoncavallo. L'attuale nuova edizione della partitura ripristina la sprezzante frase di Nedda ("La gobba vi prude") espunta dalla tradizione esecutiva fin dal battesimo dell'opera (Teatro Dal Verme, 21 maggio 1892, sotto la direzione del 25enne Arturo Toscanini), probabilmente per volontà del Tonio di allora, il celebre baritono Victor Maurel (primo Jago e primo Falstaff) che l'autore conosceva da tempo e a cui era legato da profonda amicizia. Pare, anzi, che il Prologo fosse stato concepito accogliendo un suggerimento di Maurel: il ruolo del baritono, altrimenti, sarebbe stato meno incisivo e privo d'un numero vocale che equilibrasse la romanza di Nedda e il celeberrimo arioso di Canio. Leoncavallo accettò di togliere la gobba a Tonio, ma in compenso riportò in primo piano la morte violenta, anzi due. Non accadeva spesso. Come nell'antica tragedia, la tradizione dell'opera verista risparmiava alla vista degli impressionabili spettatori borghesi scannamenti e uccisioni (che non mancano certo). Non come avveniva in *Carmen* – anche per questo "immorale" –, protagonista (in)consapevole di protoverismo, titolo di punta del catalogo dell'editore Sonzogno e dei cartelloni dello stesso Dal Verme, il primo teatro non parigino a ospitare la prima interprete francese e a tenere a battesimo la versione ritmica italiana destinata a rappresentarne per quasi un secolo l'esclusivo passaporto internazionale.
Nel teatro verista, i fatti di sangue allusi e magnificati dalle urla dell'orchestra sono filtrati rappresentativamente: costante preoccupazione di un repertorio a torto accusato di cattive maniere.
Per i nostri giovani veristi (anche per loro, come per gli autentici primattori del naturalismo letterario, cui il verismo musicale con pressapochismo e per effetto dell'eredità critica desanctiana, è stato pigramente aggregato) non era decisivo portare su un palcoscenico soltanto tutto il realismo possibile – a ciò si stava attrezzando l'infante arte su celluloide – quanto la descrizione dei processi mentali e comportamentali che

l'avevano provocato. Descrizione ovvero illustrazione non meno sommaria e diretta – operisticamente archetipica – di quella che la letteratura melodrammatica precedente, e in parte ancora contemporanea, aveva per decenni dedicato a mimare con violente cabalette le faccende amorose del baritono cattivo innamorato d'una signora altrui.
La differenza ideologica – non vogliamo nemmeno accettare la tentazione del confronto qualitativo tra le due generazioni – stava nella diversa consapevolezza espressiva. I padri dell'opera romantica agivano sulle forme: conoscendone i limiti, ma credendoci. I giovanotti di fine secolo pretesero di risolvere drammaturgicamente le ambiziose proposte teatrali senza possedere un linguaggio abbastanza nuovo, quindi si accontentarono di alzare le voce con quello vecchio. Accettarono i suggerimenti del realismo, le sue vicende meno simboliche e letterate, ma lo recitarono a forza di gesti musicali chiassosi – teatralmente flebili – e di colorazioni ambientali invadenti. In questa ottica l'archetipo sentimentale di turno (saccheggiato dalla letteratura contemporanea, preso a prestito da testi in prosa o per il teatro: nel caso dei *Pagliacci* dal fatto di cronaca e dagli atti del successivo processo) perde spessore psicologico man mano che la voce si fa stentorea o la scena viene movimentata. Il "pleonasmo di intenzioni", rubiamo l'immagine a Roland Barthes, e la ricerca di effetti (come il loro sfruttamento massiccio) è la caratteristica decisiva del verismo (il sostantivo, per quanto impreciso, è oramai insostituibile nel lessico della storiografia musicale) e lo allontana definitivamente dal mondo verdiano (o wagneriano) di riferimento che puntava sulla concisione drammatica (o simbolica) per puntellare il discorso teatrale.
Con le intenzioni, seppure generosamente esibite e espresse a pieni polmoni – Beniamino Dal Fabbro coniò "musica contenutistica", per descrivere la sostanziale inettitudine a esprimere alcunché oltre al proprio contenuto sonoro – non si fa teatro. Semmai, indizi di teatro. E l'eccessiva vicinanza all'azione, riduceva il teatro a indizi dell'azione stessa. Sembra un circolo chiuso. Lo era, probabilmente, per autori che tentavano

di conciliare troppe esigenze – estetiche, di botteghino, di adeguamento linguistico e rappresentativo internazionale, di autonomia dai modelli storici (e viventi) di riferimento – senza avere risolto il primo nodo, quello del linguaggio appunto. E quindi seppero creare una sorta di post-opera fatta dei migliori detriti operistici, vocali e drammatici ancora in corso legale. Tradotti in uno spettacolo musicale attraente al massimo, nel quale l'eterogeneità risultava riconoscibile codice di comunicazione teatrale: in facile allineamento col gusto poco coltivato ma vorace della piccola borghesia (che anche nei teatri d'opera aveva scalzato il pubblico aristocratico) già destinataria della più venduta produzione letteraria di fine Ottocento d'importazione (soprattutto francese). Romanzi d'appendice, romanzi d'avventura, racconti polizieschi, gotici, *neri* e via dicendo.
Il corrispondente nostrano era costituito dal melodramma verista, autentico romanzo popolare italiano in musica di fine Ottocento. Come i Renzo e Lucia delle generazioni precedenti all'opera ebbero i nomi dei protagonisti verdiani, i Canio e le Santuzze infuocarono rapidamente gli spettatori oramai a corto (e poco propensi a sognarne di nuovi, con i tempi che correvano) di eroi romantici. L'assente letteratura popolare italiana – ove non si annetta alla categoria la pubblicistica minore d'impostazione integralista o anticlericale: entrambe nate a fini promozionali – aprì le porte a una cultura romanzesca affidata alla musica, alla novellistica o al genere del racconto-lungo (romanzo-breve) che avranno in Giovanni Verga (Catania 1840-1822) il solitario e epigonico rappresentante. Tra le molte definizioni verghiane del verismo letterario – è del 1880 la pubblicazione della lettera a Salvatore Farina in cui si scopre "la scienza del cuore umano, il futuro della nuova arte" –, ci piace rileggerne una che si congiunge all'"inventare il vero" propugnato da Verdi come unica strada per la lingua futura del teatro musicale.
Verga scrive che è importante "trarsi un istante fuori dal campo della lotta per studiarla senza passione", e per individuare "i colori adatti, tali da dare la rappresentazione della realtà com'è stata o come avrebbe dovuto essere". La frase, dalla prefazione a *I Malavoglia*

(1881), doppia quella scritta presentando nel 1873 la "scapigliata" *Eva* ("una narrazione vera, com'è stata o come potrebbe essere e senza ipocrisie").
Va parzialmente incontro a quella scritta novant'anni dopo da Auden, e non risolve nulla sul piano della reale collocazione critica dei *Pagliacci*. Né lo pretende, ma apre un altro spiraglio di discussione su una partitura che tutti sappiamo canticchiare ma pochi forse conoscono e apprezzano a fondo.
"Musica nera, scabra, dentellata: non dipinge la visione ma la maschera", le parole del filosofo e musicologo tedesco Adorno non hanno come bersaglio la musica verista ma un prototipo di realismo musicale ("le parti febbrili nel III atto di *Tristan und Isolde*"), eppure la conclusione non appare del tutto estranea alla logica operativa di Leoncavallo né all'analisi semiologica di Barthes che nell'*Arte vocale borghese* radiografa l'interpretazione liederistica d'un baritono (Gérard Souzay), la riassume nell'iperbole del titolo, e quindi la spiega come "arte essenzialmente segnaletica, che impone senza tregua, non l'emozione ma i segni dell'emozione". Aggiunge Barthes, che alla musica interpretata accade un fenomeno non distante da quello che si registra con tracce significative nella recitazione di routine teatrale degli attori di prosa, dove il gesto iperespressivo nasconde la necessità di non creare equivoci rappresentativi e di mettere a suo agio qualsiasi pubblico, soprattutto il meno colto. Qui i rapporti col verismo sono semplici. Intanto perché buona parte dei soggetti nuovi, a partire da *Traviata*, l'opera li aveva desunti proprio dal teatro contemporaneo. Il fenomeno si ingigantì dagli anni Novanta quando fonte d'ispirazione, oltre ai testi (e i nuovi autori: Verga, D'Annunzio, Sardou, Belasco, Wilde, Hoffmmansthal, Wedekind…), furono le esecuzioni vibranti ed eccessive che degli stessi davano i più celebri attori – da Sarah Bernhardt a Eleonora Duse, per rimanere ai nomi leggendari, primedonne antesignane del divismo cinematografico – considerate a ragione una componente integrante del testo stesso.
La recitazione sopra le righe, che azzerava la distinzione tra parlato e declamato, negli spartiti diventò la "pianificazione egualitaria del rapporto musica-parola"

rilevata da Mario Morini. Quanto al termine interpretazione, l'opera verista non è forse *interpretazione pleonastica* del linguaggio melodrammatico ereditato – e un po' usurato – dalla tradizione? Anche da questo punto di vista il ragionamento fila: ripudiata la metafora a favore del *vero*, i compositori abbandonarono le forme e i vocaboli convenzionalmente metaforici.
Non più teatro di arie, cabalette e concertati, dunque, ma un melodramma ("delle aree depresse", lo chiama Rodolfo Celletti) agito per proclami e per cartoline illustrate, suonato spesso a volume troppo alto e costruito secondo criteri musicali abbastanza convenzionali. Ingenuo tentativo per nascondere la propria fisiologica fragilità e timidezza caratteriale.
In *Pagliacci* vive un teatro di Prologhi che cantano, di maestosi Intermezzi orchestrali (che riportano alla memoria i temi principali), di duetti manierati, frivoli nel disegno melodico e sostenuti da un accompagnamento da cafè-chantant, come il gran dialogo Silvio-Nedda; in questo senso, culmine dell'ambiguità linguistica e quindi metafora calzante della reinvenzione sintattica più geniale di Leoncavallo, autore di provata dimestichezza con l'aria da tabarin. Ma il lavoro di montaggio raggiunge un po' tutto lo scibile vocal-musicale esplorato da un volonteroso musicista di un secolo fa: citazioni wagneriane o locali (da Mascagni a Catalani: via Bizet), e romanze in squisito stile da salotto – anche se siamo con Marzio Pieri a credere che "il gusto salottiero di Leoncavallo smàrgina, sì, su Tosti o più probabilmente, su Rotoli e Gastaldon, e sulla canzonetta napoletana, ma giunge anche a sorràdere certe melodiali accidie, certe acquitrinose isterie del gran Caikovskij" – arricchiscono il tessuto musicale, dotandolo di dimensione cosmopolita almeno nella griffe. Mentre a dare compattezza mediterranea alla partitura interviene qua e là, in certe pennellate corali ad esempio, una spruzzata di colore locale acre, che serve da artigianale alternativa alle marezzature sicule di *Cavalleria*, e accredita l'ipotesi d'un progetto operistico non plagiato ma sicuramente beninformato, e che poco lasciò all'improvvisazione nella costruzione d'una partitura che *doveva* funzionare.

E cosmopolita, anzi parigina come il luogo d'esordio delle due commedie, era l'idea del teatro-nel-teatro, quindi in un certo senso la ritualizzazione di quella violenza rappresentativa che in *Cavalleria rusticana* era manifesta. Originale, e molto efficace nell'accentuare quel distacco – o perlomeno per allontanare il dramma dal pericolo di un'eccessiva attualizzazione in senso cronachistico – fu anche il recupero nei ruoli di primattori delle figure in maschera (e della *loro* musica settecentesca) e dell'arte del saltimbanco di periferia (anche oggi, in un qualsiasi circo familiare i componenti si presentano, e chiedono di essere applauditi, come "artisti") in un periodo in cui, per dirla con Verga, l'arte maiuscola "era un lusso da scioperati".
Sappiamo benissimo che l'idea del pagliaccio protagonista – *Der Bajazzo*, al singolare, è la traduzione tedesca del libretto – per Leoncavallo rappresenta uno squarcio di biografia infantile. Ma sarebbe infondato sottovalutare la qualità dell'operazione intellettuale compiuta quasi trent'anni dopo. In quel 1892 le maschere diventano l'emblema dello spettacolo paesano viaggiante (la rete ferroviaria aveva sancito l'Unità reale della penisola, rendendo "da romanzo" la vita nomade dei teatranti girovaghi su carro), ultimo lembo di romanticismo spettacolare contadino destinato a capitolare davanti ai fratelli Lumiére e alla loro invenzione di squisita marca cittadina. E Arlecchino e Colombina non esibiscono la propria nobile schiatta goldoniana con intenti simbolici profondi o criptoneoclassici, come avverrà in seguito per merito del gemello-concorrente Mascagni che – con *Le Maschere* – anticipava, nella corsa al ricupero operistico della commedia dell'arte, Wolf-Ferrari, Richard Strauss, Busoni, Stravinskij, Malipiero e tanti altri.
La partitura dei *Pagliacci* è rifinita nella strumentazione (profumo francese) ma anche capace di raddoppi, sommarietà orchestrali e cantabilità spiegate da scapigliato (sapori verdiani). Raffinata e a suo modo moderna (rapidità delle inquadrature, varietà dei *piani* di ripresa, abilità nelle dissolvenze e nelle sovrapposizioni di azioni) eppure consigliata dal passato recente come dichiarano i debiti traditi dalla

configurazione vocale di Tonio ("Jago da fiera", sentenzia Rubens Tedeschi), nel ritmo di certe sceneggiature-concertati, nella rigolettianità sovraesposta di Canio: come il buffone, anche al pagliaccio nel momento della recita è vietato il pianto, unica condizione di umanità. Il protagonista di *Pagliacci* è alle prese, non soltanto nel suo straziante arioso-scena solitaria, con la contraddizione archetipica del teatro (le maschere fisse della tragedia greca) fondata sulla bifrontalità della recitazione: riso finto/lacrime vere, su cui è eretta l'inarrestabile, e finalmente autentica, progressione drammatica dell'ultima scena. Allora l'enfasi per mille volte misurata esorbita dal copione della recita paesana: l'uomo "riprende i suoi dritti" sul Pagliaccio, ricorda il libretto. Cade la maschera, scende la biacca ("Se il viso è pallido / è di vergogna"), scivola il costume di scena perché anche al capo della compagnia di commedianti che aveva salvato l'orfanella Nedda per un amore "ch'era febbre e follia" (e in cambio s'era accontentato di "pietà… mercé") è finalmente lecito "d'agir come ogn'altro uomo". Fine degli equivoci.
Non dell'ambiguità rappresentativa che divampa fino all'epigrafico "La commedia e finita!" decretato "a piacere, cinicamente" da Tonio, sul rullo cupo del timpano solo prima delle estreme maestose fiammate orchestrali: "strepitoso" e "tutta la forza" segna Leoncavallo in partitura. Quale commedia? Prima di incominciare, il Prologo (Taddeo o Tonio o meglio l'Autore) aveva promesso "vere lacrime", "del dolor gli spasimi" e "dell'odio i tristi frutti", poiché il compositore aveva scritto la musica mentre "i singhiozzi il tempo gli battevano". Nella commedia avevamo assistito alla ripetizione – in costume, perciò meno reale, ma con accenti più *veri*: tant'è che nel teatrino con scena maldipinta, nel regno della cartapesta, il coltello era l'unico oggetto non finto – della disperata scena di gelosia dell'atto precedente. Ne diventa il prolungamento. Perché la storia che vuole raccontarci l'autore è un'altra: non c'è più spazio per la commedia. Anche sul piccolo (o grande: il nostro) palcoscenico imbastito sulla piazza del paese si rappresenta solo il "vero più vero". Ambizione alla quale forniscono strumenti di

illustrazione musicale gli elementi più eterogenei: dal tà-tatatà d'avvio che mima lo sgangherato richiamo dei comici alla straussiana ricapitolazione finale, dall'imprevedibile Prologo *al di qua* del sipario – spesso il medesimo pesante drappo, ostinatamente serrato per la Siciliana di *Cavalleria* – alla catastrofe scenica conclusiva che si abbatte sugli spettatori veri e quelli fittizi con fulminante veridicità (finalmente svelato l'obiettivo: non il *vero*, basta il verosimile), con formidabile e cinematografica evidenza fisica.
Tra Verdi e Fellini, meglio tra Verdi e Carmine Gallone, cioè tra letteratura musicale romanzesca – non più romantica – e attrazioni rappresentative di moderno realismo, *Pagliacci* continua a catturare. Forza di un teatro spudoratamente artificioso e calcolato (come il cinema, appunto) che nel Prologo denuncia colpe e intenzioni, senza chiarire le une dalle altre. E quindi confessa la propria inadeguatezza e la confusione stilistica ma le rifonde in linguaggio personale nel corso dell'opera, conquistando così una tinta drammatica fascinosa alla quale ci arrendiamo docilmente ogni volta. Non appena lo spot luminoso rischiara il "Si può?" più intrigante della storia dell'opera in musica.

Enrico Caruso nel ruolo di Canio

Ruggero Leoncavallo
L'origine dei Pagliacci

Il giorno della festa, vi formicolava una folla variopinta nei pittoreschi costumi locali, fra cui brillavano gli ori e i rossi delle donne di S. Benedetto Mano. Erano le giacche splendenti di bottoni d' acciaio e strette alla vita da fascie colorate, i cappelli alla calabrese, ricchi di nastri di velluto svolazzanti. Erano donne procaci, col seno rigoglioso nel corsetto a stecche e fianchi robusti chiusi tra merletti candidissimi e stoffe sgargianti, alcune agitanti gaiamente e rumorosamente enormi tamburelli dipinti. E qua e là zampogne, cornamuse e cennamelle.
Un anno facevano bella mostra di sé, sullo stradone che porta al Santuario, dei carri di saltimbanchi. Questi tenevano le loro rappresentazioni all' aperto alle 23 ore, cioè dopo il tramonto: un' ora propizia per stare all'aperto, perché il sole era andato via ma la luce resisteva ancora.
Accorrevano così a centinaia gli spettatori, fra i quali eravamo assidui io e mio fratello. Lo spettacolo ci divertiva un mondo, naturalmente, ed allo stesso Gaetano non pareva vero di condurvici, perché si era innamorato, e non senza fortuna, di una bella donnetta della truppa dei saltimbanchi. Ma il marito, il pagliaccio della compagnia, aveva concepito dei sospetti e da vari giorni teneva d'occhio l'infedele; finché la sera della festa di mezz'agosto, durante una delle solite rappresentazioni a base di Arlecchino e Colombina, mentre la moglie era in scena, andò a frugare nei suoi vestiti e vi trovò un bigliettino che Gaetano aveva avuto l'imprudenza di mandarle.
Il pagliaccio, da buon calabrese, non seppe frenarsi, ed appena calata la tela, piombò sulla moglie con un coltellaccio e le tagliò quasi di netto la gola, senza che l'infelice avesse il tempo di emettere un sol grido.
Nessuno quindi, lì per lì, si accorse di nulla, né tra la folla, né tra gli stessi commedianti.
L'omicida, con una freddezza spaventevole, ripulì il coltello, si lavò le mani, indossò una giacchetta sul vestito bianco, cambiò il cappello di pagliaccio in un cappello comune e venne fuori tra gli spettatori verso di noi. Si

accostò a Gaetano con un riso gelido che non dimenticherò mai.
- Vieni: ti devo raccontare una cosa curiosa!
L'altro si alzò un pò esitante e lo seguì verso le baracche. Il pagliaccio lo prese a braccetto familiarmene, secondo il solito perché erano diventati amici in quei pochi giorni, ma, giunto all'ingresso della baracca che faceva da scena, Gaetano stramazzò al suolo colpito dal medesimo coltellacccio di cui poco prima era caduta vittima la sua amante.
L'assassino fu giudicato da mio padre che gli inflisse venti anni di reclusione pel secondo omicidio, perché ritenne che un uomo, che aveva avuto la calma di lavarsi le mani ed il coltello, aveva agito con perfetta premeditazione e non per l'impulso passionale del momento.
Il condannato, che seppi poi chiamarsi Giovanni d' Alessandro, espiò la sua pena e tornò a vivere da onesto uomo, ed ebbe la sorpresa di sapere che raccoglieva larga messe di applausi sulla scena, con il nome di Canio, per opera di quello stesso che da ragazzo era rimasto terrorizzato per l'iprovvisa fine tragica del povero Gaetano.

(da un'inedita autobiografia di Ruggero Leoncavallo)

CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE
di
RUGGERO LEONCAVALLO

1857 Nasce il 23 aprile a Napoli (Leoncavallo indicò l'8 marzo 1858, e la data ricorre in saggi, dischi, dizionari musicali: un vezzo pagato caro nel 1958, centenario della nascita di Puccini). Il padre, magistrato di idee liberali, ha scritto in gioventù due romanzi storico-patriottici; arte e musica nella famiglia materna: il nonno pittore, una zia mezzosoprano (due stagioni al San Carlo), la madre pittrice e pianista dilettante.

1862 Dopo alcuni anni a Eboli, il padre è trasferito a Montalto Uffugo (Cosenza); prime lezioni di pianoforte con un maestro locale.

1868 Ritorno a Napoli; frequenta il ginnasio e prosegue privatamente gli studi musicali, prima di entrare al Conservatorio di San Pietro a Majella: fra i suoi maestri Beniamino Cesi (pianoforte), Michele Ruta (armonia), Paolo Serrao e Lauro Rossi (composizione).

1873 Muore la madre, e il padre è chiamato al tribunale di Potenza; Ruggero vive ora presso lo zio Nicola, noto civilista avviato alla carriera politica.

1874 Compiuti gli studi, si iscrive all'Università di Bologna; non giungerà mai alla laurea, né resta traccia della sua frequenza ai corsi. Prime amicizie nell'ambiente studentesco: Alfredo Oriani, Giovanni Pascoli, autori dei testi delle prime romanze.

1876 Assiste al Trionfo bolognese del *Rienzi* (Teatro Comunale, 4 dicembre); a Wagner, dopo il banchetto, annuncia l'idea di una trilogia italiana, *Crepusculum* : un grande affresco sul Rinascimento (*I Medici*, *Savonarola*, *Cesare Borgia*), influenzato - luogo comune critico - dalle lezioni del Carducci.

1877 Lavora all'opera *Chatterton* (dal dramma di Alfred de Vigny, 1835): riesce a pubblicare il libretto, e

cede lo spartito a un libraio-editore; un'impresario, intascato il denaro per la messa in scena, monta una recita del *Faust* e si dilegua.

1879 Amaro rientro in famiglia, a Potenza; disorientato, senza vie d'uscita, raggiunge in Egitto lo zio Giuseppe (il "Leoncavallo bey"), addetto stampa al Ministero degli Esteri: ottiene un posto a corte (maestro di musica presso Mahmud Hamid, fratello del khedivè), con una buona posizione nella comunità italiana.

1880 *Album Stecchetti*: quattro romanze per canto e pianoforte, dal canzoniere di Olindo Guerrini (*Postuma*, Bologna 1877, con lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti).

1882 La rivolta nazionalista e l'occupazione britannica suggeriscono la fuga: travestito da arabo, Ruggero cavalca dal Cairo a Ismalia e, con il ricavato di un concerto si imbarca *in extremis* per Marsiglia. Il 9 luglio "Le Ménestrel", gazzetta parigina degli spettacoli, segnala l'arrivo in una città "d'un jeune poète-musicient italien, M. Léon Cavallo"; vita randagia in osterie e teatrini popolari, spesso con un armonium al posto del pianoforte.

1883-86 Con tenacia, a piccoli passi, cerca uno spazio nel mondo parigino: pianista estroso, di vena facile e brillante, scrive per i *cafés-chantants*, suona a feste e riunioni mondane, dà lezioni di canto, conquistandosi ovunque stima e simpatie; collaboratore saltuario del Théâtre Italien, ripassa con i cantanti un repertorio vastissimo, fino alle ultime novità di Massenet.

1887 3 aprile: presenta alla Salle Kriegelstein *La nuit de mai*, poema sinfonico per tenore e orchestra (de Musset), e *La coupe et les lèvres* (il soggetto dell'*Edgar* pucciniano), frammenti sinfonici per un'opera mai realizzata.

1888 Tensione nei rapporti italo-francesi (guerra commerciale, rafforzamento della Triplice); come già al Cairo, Leoncavallo si ritrova in un ambiente improvvisamente ostile: rifiuta la cittadinanza francese e,

su consiglio del baritono Victor Maurel (il primo Jago verdiano), lascia Parigi per Milano.

1889 Maurel lo presenta a Giulio Ricordi: contratto per *I Medici* (il libretto è stato steso a Parigi), con un'opzione sulle opere future. Dopo l'insuccesso di *Edgar*, è chiamato a collaborare con Puccini al libretto di *Manon Lescaut* (non è escluso che la scelta del soggetto dipenda propio da Leoncavallo).

1891 La nuova opera è finita, ma Ricordi non ha intenzione di portarla in scena: divaga, tergiversa, e antepone a *I Medici* la revisione dell'*Edgar*. Si tratta ora, dopo tante illusioni, tanti anni perduti, di ripartire da zero; il trionfo di *Cavalleria rusticana* è lo stimolo più immediato e lo spunto per un teatro "da strada", ancor più coerentemente "verista", è da tempo nella memoria: un delitto avvenuto a Montalto, nel 1865, e giudicato dal padre. In cinque mesi libretto e musica di *Pagliacci* sono pronti; Ricordi, colto alla sprovvista, rifiuta il suo appoggio, e il titolo è subito offerto a Sonzogno.

1892 Milano, 21 maggio: *Pagliacci* al Dal Verme, con Maurel nel ruolo di *Tonio*; sul podio il giovane Toscanini. Successo clamoroso, con ripetuti bis per le pagine di maggior effetto; già entro l'anno l'opera conquista le scene di Venezia, Vienna, Varsavia e Berlino *(Der Bajazzo)*.

1893 Prima rappresentazione di *I Medici* (Dal Verme, 10 novembre), decisa da Sonzogno sull'onda dell'entusiasmo: delusione e noia fra il pubblico, censure e sarcasmi della stampa; scomparsa presto dai cartelloni italiani, l'opera avrà un certo seguito nei paesi tedeschi.

1894 Riceve dal Kaiser Guglielmo II l'incarico di un'opera celebrativa, ispirata alle glorie degli Hohenzollern *(Der Roland von Berlin*, dal romanzo di Willibald Alexis).

1895 Sposa a Milano Marie Rose Jeanne (o, come si farà chiamare, Bertha Rambaud); dal matrimonio non nasceranno figli.

1896 Dopo *I Medici*, si rispolvera anche il primo saggio giovanile: buon successo per *Chatterton* (Roma, 10 marzo), ridotto a tre atti e completamente riscritto (una nuova versione per Nizza, nel 1905).

1897 *La Bohème* a Venezia (La Fenice, 6 maggio): successo pieno, con forti riserve della critica; schiacciata dal confronto con *La Bohème* pucciniana (come è noto, Leoncavallo rivendicò l'idea del soggetto, accusando Puccini di comportamento sleale), l'operazione avrà fortune alterne, condizionate - come poi *Zazà* - al prestigio vocale degli interpreti.

1900 Ancora un titolo francese, *Zazà* (dalla pièce di C. Simon e P. Berton): rivisitazione - in chiave sentimentale, naturalistica - del mondo dei *cafés-chantants*, indagato dietro le quinte, nei suoi risvolti squallidi e crudeli; successo alla "prima" milanese (Lirico, 10 novembre), con Toscanini e Rosina Storchio.

1904 Si stabilisce a Brissago (fino al '16), sulla sponda elvetica del Lago Maggiore; registra con Enrico Caruso *Mattinata* (G & T Co., Milano). Berlino, 13 dicembre: prima rappresentazione di *Der Roland von Berlin*, "historisches Drama" in quattro atti; un trionfo effimero, pilotato e amplificato dalla propaganda ufficiale.

1907 Incisione di *Pagliacci* con la supervisione dell'autore: prima registrazione di un'opera completa (smembrata su dischi 78 giri) in Italia.

1910 Conversione all'operetta, nel momento della sua massima diffusione: *Malbruk* è il primo di otto titoli (dopo *La jeunesse de Figaro*, perduta), accolti in genere con successo e rapidamente dimenticati. Fiasco di *Maia* al Teatro Costanzi (15 gennaio, direttore Mascagni); da sempre autore dei propri testi, qui Leoncavallo cede per la prima volta alla prassi comune (libretto di Paul Choudens, tradotto da A. Nessi).

1912 Impegno su due fronti: *La reginetta delle rose*, l'operetta più nota (24 giugno, in contemporanea a Roma e Napoli), e *Zingari*, drammone senza storia (Londra, Hippodrome, 16 settembre).

1913 Revisione di *Bohème* con il titolo *Mimì Pinson* (Palermo, 14 aprile); presenta a Londra l'operetta *Are you there?*.

1915 Accantona il libretto di *Ave Maria* (Forzano e Cavacchioli), non dei più indicati in clima di interventismo; negli stessi giorni, con gesto plateale, restituisce al Kaiser le onoreficenze ricevute. *La candidata*, nuova operetta su testo di Forzano (Roma, 6 febbraio).

1916 L' ultima opera, *Goffredo Mameli*, cade nell' indifferenza: dopo il debutto genovese (Carlo Felice, 27 aprile), il previsto *tour* non ha luogo.
Miglior fortuna con l'operetta *Prestami tua moglie* (Montecatini, 2 settembre).

1919 Si spegne a Montecatini il 9 agosto; il congedo, al Teatro del Casinò, con l'operetta *A chi la giarrettiera?* .
Restano nel cassetto un *Edipo re* (rappresentato a Chicago nel 1920, protagonista Titta Ruffo) e le operette *Il primo bacio* (1923) e *La maschera nuda* (1925); inedito il *Prometeo*, solo un abbozzo *Tormenta*, su un soggetto di cronaca sarda.

a cura di Marco Mattarozzi
(per gentile concessione del Teatro alla Scala)

Gli interpreti

RICCARDO MUTI

Nato a Napoli, dove completa gli studi musicali diplomandosi al Conservatorio di San Pietro a Majella in pianoforte con Vincenzo Vitale, si diploma in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano nelle classi di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 vince, primo italiano nella storia del concorso, il "Premio Guido Cantelli", imponendosi all'attenzione del mondo musicale. Dal 1968 al 1980 è Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Dal 1972 è chiamato a dirigere la Philharmonia Orchestra di Londra in una serie di concerti che gli valgono la nomina a *Principal Conductor*, succendendo a Otto Klemperer. Nel 1979 l'orchestra londinese lo nomina *Music Director* e, nel 1982, *Conductor Laureate*. Dal 1980 al 1992 è *Music Director* della Philadelphia Orchestra, che guida in numerose tournées e in una ricca discografia. Dal 1986 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala e nel 1987 è nominato anche Direttore Principale della Filarmonica della Scala. Oltre che al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo (dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozartiane sono divenute una importante tradizione) e alla Scala, Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche a Philadelphia, New York,

Monaco di Baviera, Vienna, Londra e a Ravenna nell'ambito di "Ravenna Festival". È inoltre ospite ogni anno sul podio del Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco e dell'Orchestre National de France.

Riccardo Muti e i Wiener Philharmoniker

In questi trent'anni di carriera è stato più volte chiamato sul podio dei Berliner Philharmoniker e dei Wiener Philharmoniker, con i quali, in particolare, il rapporto è intenso e significativo. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'Anello d'Oro onorificenza da sempre riservata ai massimi direttori d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese prosegue un'importante collaborazione discografica incentrata soprattutto sui capolavori del sinfonismo classico e romantico (Mozart, Schubert e Schumann) e ha realizzato diverse tournée europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994 e nel 1997, recentemente alla Carnegie Hall di New York e il prossimo anno anche a Tokyo. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto, a Salisburgo nel gennaio 1991, il concerto che ha dato inizio alle celebrazioni del Bicentenario mozartiano, nel 1992 il concerto celebrativo dei 150 anni dell'Orchestra e il 1° gennaio 1993 e 1997 il celebre Concerto di Capodanno, che dirigerà anche nel 2000. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell'Austria e l'anno successivo, nell'ambito delle celebrazioni per il Bicentenario schubertiano, una importante serie di concerti, culminati in quello tenuto nel Duomo di Santo Stefano di Vienna con la *Messa in Mi bem. Magg. D 950*. Particolarmente significativo l'interesse e l'impegno di Riccardo Muti nei confronti della musica italiana del '600 e del '700: sempre con i Wiener Philharmoniker ha infatti scelto di inaugurare quest'anno le Festwochen di Vienna con la *Messa in Re Magg.* di Luigi Cherubini e di presentare al Festival di Pentecoste di Salisburgo una preziosa e rara selezione di musiche sacre del barocco italiano con opere di Niccolò Porpora e Giovan Battista Pergolesi.

La Direzione Musicale del Teatro alla Scala

Nei dodici anni di direzione musicale al Teatro alla Scala Riccardo Muti ha esplorato diversi ambiti del teatro musicale. Ha diretto le partiture più popolari del primo Verdi: *Nabucco* e *Attila* (oltre a *Ernani*, diretto nel 1982). All'insegna di Verdi ha inaugurato anche la stagione 1989/90 con *I vespri siciliani*, la stagione 1992/93 con *Don Carlo*, la stagione attuale con *Macbeth*.
Ha riportato inoltre sul palcoscenico scaligero, dopo molti anni di assenza, due opere della trilogia romantica, *La traviata* e *Rigoletto*. Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori dapontiani *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* oltre a *La clemenza di Tito*, *Idomeneo* e *Die Zauberflöte*; ha dato impulso all'esplorazione del repertorio neoclassico con *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini e *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini fino a rarità come *Lodoiska* di Luigi Cherubini e *La Vestale* di Gaspare Spontini oltre ai titoli gluckiani *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride*, fino all'*Armide* che ha inaugurato la Stagione 1996/97. Dopo aver diretto *Der fliegende Holländer* e *Parsifal*, l'impegno wagneriano di Riccardo Muti si è concentrato su *Der Ring des Nibelungen*, ciclo aperto con *Die Walküre* (dicembre 1994) e proseguito con *Das Rheingold* (maggio 1996) e *Siegfried* (aprile 1997) e che culminerà nell'inaugurazione della stagione scaligera 1998/99 con *Götterdämmerung*. Con *Manon Lescaut* ha portato la sua prima opera di Puccini su un palcoscenico teatrale, avendo già diretto i complessi artistici di Philadelphia in una edizione di *Tosca* in forma di concerto, della quale resta testimonianza discografica. Il 18 maggio 1996 ha diretto il Concerto straordinario per il Cinquantesimo Anniversario della ricostruita sala del Teatro alla Scala.

Le tournées più significative

Con il Teatro alla Scala ha effettuato numerose e acclamate tournée: è stato in Giappone (1988 e 1995) e vi tornerà nel 2000, in Germania, in Russia e a Parigi dove ha diretto, nel 1988, nella Cattedrale di Nôtre Dame, la

Messa di Requiem di Giuseppe Verdi divenuta insieme a *La traviata* emblema del Teatro alla Scala nel mondo. Con i componenti scaligeri Riccardo Muti è stato a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo '92; nell'ottobre dello stesso anno alla Carnegie Hall di New York e nel 1994 alla Alte Oper di Francoforte.

La Filarmonica della Scala

In questi anni ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala portandola a essere unanimamente riconosciuta come una orchestra di rilevanza internazionale e con una personalità artistica e una identità di suono di forte impronta italiana: con essa riceve, nel 1988, il "Viotti d'Oro" e, nel 1997, il "Disco d'Oro" per l'incisione del primo dei due dischi dedicati a musiche di Nino Rota. Nel 1996 dirige la compagine milanese a Vienna, per la prima volta, nella mitica Sala del Musikverein, a chiusura delle Wiener Festwochen e quindi in una significativa tournée in Estremo Oriente (Giappone, dove tornerà ancora nel settembre di quest'anno, Corea, Hong Kong) e in Germania.
Il prossimo anno porterà la Filarmonica ancora al Musikverein e, per la prima volta, al Festival di Salisburgo. Nella presente stagione ha portato a compimento al Teatro alla Scala il ciclo integrale delle *Sinfonie* di Ludwig van Beethoven. Sempre con la Filarmonica, Riccardo Muti prosegue un progetto discografico di ampio respiro dedicato, fra l'altro, alla musica orchestrale italiana di fine '800 e di questo secolo: Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota.

I riconoscimenti

Durante la sua carriera Riccardo Muti ha ottenuto numerosi riconoscimenti e onoreficenze accademiche: dall'Università di Philadelphia e dal Mount Holyhoke College del Massachussets, dalla Warwick University, dal Westminster Choir College di Princeton e dalle Università italiane di Bologna, Urbino, Cremona e Lecce alle quali si aggiungerà il prossimo ottobre anche

l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell'Accademia di Santa Cecilia, dell'Accademia Luigi Cherubini di Firenze. È Grand'Ufficiale e Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana. È stato insignito della Verdienstkreutz della Repubblica Federale Tedesca, dell'Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca e della Corce di Commendatore dei Cavalieri di Malta. Nel dicembre 1992 è stato insignito della Legion d'Onore della Repubblica Francese. È cittadino onorario di Busseto, Firenze, Maiolati Spontini, Milano, Molfetta, Philadelphia, Ravenna e Tredozio.
Molto significativa infine la testimonianza dell'impegno civile di Riccardo Muti a capo della Filarmonica della Scala e del Coro Filarmonico della Scala in occasione di due concerti tenuti in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel luglio 1997 e Beirut, quest'anno, promossi e organizzati da Ravenna Festival.

PIERO MONTI

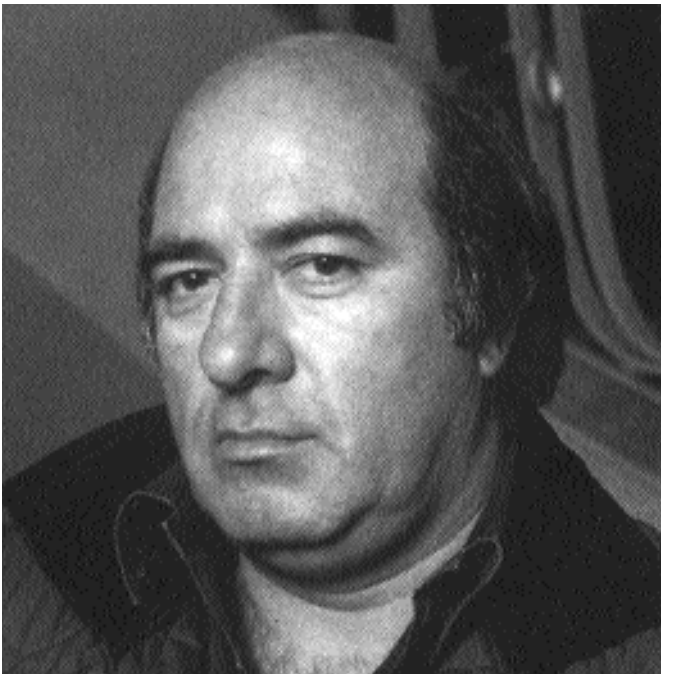
Diplomatosi nel 1979 in musica corale e direzione di coro presso il Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze, è entrato nello stesso anno in qualità di maestro collaboratore al Teatro Comunale di Bologna. Maestro del coro dal 1988, ha partecipato alle successive produzioni liriche e sinfoniche del Teatro, tra cui ricordiamo il *Requiem* di Verdi diretto da Georg Solti, *Boris Godunov* di Musorgskij, *Mosè* di Rossini, *Requiem* di Mozart, *Sinfonia di Salmi* e *Les Noces* di Stravinskij, *Aleksandr Nevskij* di Prokof'ev, *Ein deutsches Requiem* di Brahms, la Nona Sinfonia di Beethoven. Ha diretto il Coro del Teatro Comunale anche nelle incisioni de *Il Barbiere di Siviglia* diretto da Giuseppe Patané, *Rigoletto*, *La Cenerentola* e *Messa solenne* di Rossini diretti da Riccardo Chailly, *Le Maschere* di Mascagni e *La Bohème* dirette da Gianluigi Gelmetti, *La Figlia del Reggimento* di Donizetti, diretta da Bruno Campanella e *Poliuto* di Donizetti diretto da Gianandrea Gavazzeni. Piero Monti prepara il coro anche in occasione della produzione dei festival di cui il teatro è regolarmente ospite e delle tournées in Italia ed all'estero.

LILIANA CAVANI

Nata a Carpi (Modena), si laurea a Bologna, ma subito dopo abbandona gli studi umanistici per dedicarsi al cinema. Frequenta a Roma il Centro Sperimentale di Cinematografia diplomandosi con due cortometraggi a soggetto sul tema del razzismo: *Incontro notturno* del 1961 e *L'evento* del 1962. Realizza poi per la televisione una serie di documentari storico-sociologici sul nazismo (*Storia del III Reich*, 1962-'63), lo stalinismo (*L'età di Stalin*, 1963), la speculazione edilizia e l'emarginazione urbanistica (*La casa in Italia*, 1964), il governo di Vichy (*Philippe Pétain: processo a Vichy*, 1965) il ruolo femminile nella lotta antifascista (*La donna nella resistenza*, 1965), l'esperienza religiosa dei Piccoli Fratelli di Padre Foucauld (*Gesù mio fratello*, 1965), il problema della pace (*Il giorno della pace*, 1965). Sempre per la RAI realizza, nel 1966, il suo primo film, *Francesco d'Assisi*, considerato una specie di manifesto del dissenso cattolico, seguito due anni dopo da *Galileo*,

incentrato sul rapporto tra intellettuali e regime. *I cannibali* (1969) metafora sui genocidi perpetrati dal potere, è il suo primo film prodotto dall'industria privata. La regista torna a girare per la RAI *L'ospite* (1971) ritratto di una donna emarginata come malata di mente e *Milarepa* (1974), riflessione sulle esperienze mistiche orientali e sulla ricerca di una nuova dimensione esistenziale. Nel 1974 realizza per il cinema *Il portiere di notte*, dove riaffronta il tema del nazismo, analizzando il gioco delle parti instauratosi tra una vittima ed il suo carnefice. Nel 1977 con *Al di là del bene e del male* recupera il potenziale rivoluzionario del pensiero di Nietzsche nel vivo della sua vicenda privata. In *La pelle* (1981) la Cavani ha saputo recuperare gli elementi anticonformisti del romanzo di Malaparte e farne scaturire una visione dialettica e paritaria dei sessi. Nel successivo *Oltre la porta* (1982) è tornata sulla via difficile dell'analisi del rapporto amoroso, presentato come una sorta di sequestro reciproco. Dopo *Interno berlinese* (1985), che si ispira al libro *La croce buddista* di Junikiro Tanizaki, inserito nel contesto della Germania nazista, nel 1989 esce *Francesco*, film di grande coerenza morale e figurativa. Ha fatto seguito nel 1993 *Dove siete?Io sono qui*, presentato in concorso alla 50a Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia.
Nel contempo Liliana Cavani ha iniziato una intensa attività nella regia lirica, aperta nel 1979 con *Wozzeck* di Berg al 42o Maggio Musicale Fiorentino e proseguita con *Iphigénie en Tauride* di Gluck all'Opéra di Parigi nel 1984, *Medée* di Cherubini con la Verrett al Comunale di Firenze per l'inaugurazione dell'iniziativa della CEE "Firenze Capitale della Cultura Europea" (Premio Abbiati per la lirica italiana 1986); grandissimo successo ottenne nel 1990 il suo allestimento di *La Traviata* di Verdi diretta da Riccardo Muti al Teatro alla Scala. Dopo due nuove produzioni per il Maggio Musicale Fiorentino, *Cardillac* di Hindemith (1991) e *Jenufa* di Janáček (Premio Abbiati 1993), la Cavani è tornata alla Scala con *La Vestale* di Spontini diretta da Muti in apertura della stagione 1993/94, a cui ha fatto seguito, all'Opernhaus di Zurigo, *La Cena delle beffe* di Umberto Giordano (1994) diretta da Bruno Bartoletti.

È del luglio 1996 la sua regia di *Cavalleria rusticana* presentata a Ravenna Festival, sotto la direzione di Riccardo Muti. Nello stesso periodo è nominata consigliere d'amministrazione della RAI, incarico che lascia nel febbraio 1998, poichè l'aspettano i suoi impegni professionali: la sceneggiatura del suo prossimo film e la regia lirica di *Manon Lescaut*, andata in scena al Teatro alla Scala il 5 giugno scorso con la direzione di Riccardo Muti.



DANTE FERRETTI

Production designer di grandissima fama internazionale, ha firmato le scene per alcuni dei maggiori film degli ultimi trent'anni, ottenendo prestigiosi riconoscimenti, dal Nastro d'argento al David di Donatello, dal premio BAFTA al premio Ubu, dalla Gold Band al Ciak d'oro, oltre a nomination all'Oscar.
Ricordiamo in particolare le sue collaborazioni con Pasolini (*Medea*, *Il Decameròn*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle Mille e una notte*, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*), Petri (*La classe operaia va in paradiso*), Fellini (*Prova d'orchestra*, *La città delle donne*, *E la nave va*, *Ginger e Fred*, *La voce della luna*), Ferreri (*Storie d'ordinaria follia*), Liliana Cavani (*La pelle*), Scola (*La nuit de Varennes*), Annaud (*Il nome della rosa*), Gilliam (*Le avventure del Barone di Munchausen*), Zeffirelli (*Amleto*), Scorsese (*L'età dell'innocenza*, *Casinò*), Jordan (*Intervista con il vampiro*).

Contemporaneamente ha curato le scenografie per numerose opere liriche nei maggiori teatri del mondo: fra le altre *La Fanciulla del West* al Regio di Torino e al Colón di Buenos Aires, *Tosca* al Colón, e *Manon Lescaut* alla Scala di Milano e all'Opera di Roma, sempre con regia di Piero Faggioni; *Il Barbiere di Siviglia* all'Opera di Roma, con regia di Carlo Verdone; *La Bohème* al Comunale di Firenze e all'Opéra Bastille, con regia di Jonathan Miller; *La Traviata* al Teatro alla Scala di Milano, *Cardillac* di Hindemith e *Jenufa* di Janáček al Maggio Musicale Fiorentino, *La Cena delle beffe* di Giordano all'Opera di Zurigo, *Cavalleria rusticana* al Ravenna Festival, tutte con la regia di Liliana Cavani.

GABRIELLA PESCUCCI

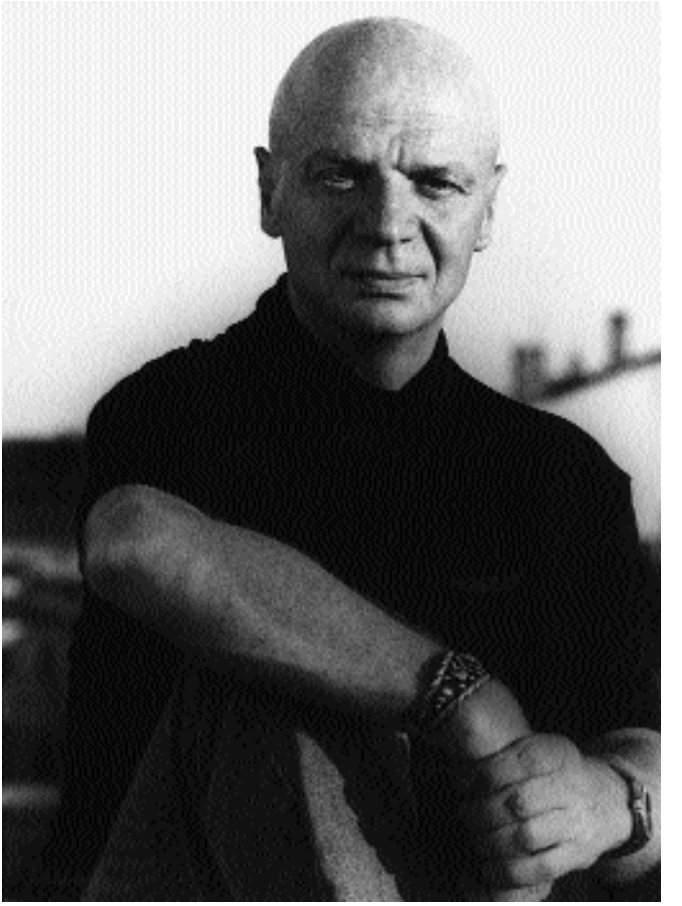
Nata a Rosignano Solvay (Livorno), ha studiato all'Istituto d'Arte e Accademia di Belle Arti di Firenze. Assistente di Piero Tosi per *Medea* di Pasolini, *Morte a Venezia* e *Ludwig* di Visconti, ha intrapreso a partire dal 1969 un'intensa attività di costumista per il cinema, conquistando i più prestigiosi premi internazionali. Tra i film a cui ha collaborato ricordiamo *Uomini contro* e *Tre fratelli* di Francesco Rosi, *Addio fratello crudele*, *Identikit* e *Divina creatura* (Vincitore del nastro d'argento) di Giuseppe Patroni Griffi, *Fatti di gente perbene* (Vincitore del nastro d'argento) e *L'eredità Ferramonti* di Mauro Bolognini, *Il Gabbiano* di Marco Bellocchio, *Prova d'orchestra* e *La città delle donne* (Vincitore del Nastro d'argento) di Federico Fellini, *Passione d'amore*, *La nuit de Varennes* (Vincitore del Nastro d'argento), *La famiglia* (Vincitore del Nastro d'argento e del Ciak d'oro), *Splendor* e *Che ora è* di Ettore Scola, *C'era una volta in America* (Vincitore del BAFTA Award e del David di Donatello) di Sergio Leone, *Dagobert* di Dino Risi, *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud, *Le avventure del Barone di*

Munchausen (Nomination all'Oscar, vincitore del Ciak d'oro e del Bafta Award) di Terry Gilliam, *L'età dell'innocenza* di Martin Scorsese (con il quale ha vinto il Premio Oscar per i costumi), *La lettera scarlatta* di Roland Joffé, *Les miserables* di Billie Agust e *Sogno di una notte di mezza estate* di Michael Hoffmay.
All'attività cinematografica Gabriella Pescucci ha alternato quella per il teatro, firmando allestimenti per i più prestigiosi palcoscenici del mondo. Ricordiamo fra le opere liriche *Norma* alla Scala di Milano con regia di Bolognini, *Manon Lescaut* al Festival dei Due Mondi con regia di Visconti e alla Scala con regia di Faggioni, *Il Trovatore* all'Arena di Verona con regia di Patroni Griffi e all'Opera di Monaco con regia di Ronconi, *La Bohème* al Teatro Comunale di Firenze e all'Opéra Bastille di Parigi con regia di Jonathan Miller; particolarmente intensa poi la sua collaborazione con Liliana Cavani (*Cardillac* al Maggio Musicale Fiorentino, *Jenufa* al Teatro Comunale di Firenze, *La Traviata*, *La Vestale* e *Manon Lescaut* alla Scala di Milano, *La Cena delle beffe* all'Opera di Zurigo, *Cavalleria rusticana* a Ravenna Festival). Nel campo della prosa si ricorda la sua partecipazione ad importanti allestimenti con regia di Patroni Griffi (*Mahagonny*, *Napoli chi resta e chi parte*, *Le femmine puntigliose*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Fior di Pisello*, *Una volta nella vita*, *La moglie saggia*), Luca Ronconi (*Strano interludio*, *Gli ultimi giorni dell'umanità*), Mario Missiroli (*Nostra Dea*).

FLORA BRANCATELLA

Dopo aver compiuto gli studi presso l'Accademia di Belle Arti e la Scuola di Grafica e Calcografia Nazionale di Roma, ha debuttato come costumista nel 1984 con *Un ballo in maschera*, per la regia di Giuseppe Giuliano al Teatro di Parma. Negli anni 1983/1984 è stata assistente ai costumi di vari spettacoli della RAI, tra cui la commedia *La fastidiosa*, il "varietà" *Sotto le stelle*, il film *Fuga del generale Roatta*. Dal 1984 al 1985 partecipa come collaboratrice ai costumi di commedie e varietà con il regista Calenda. Dal 1987 al 1990 è assistente di sartoria presso la celebre sartoria teatrale "Tirelli" di

Roma, partecipando a innumerevoli opere per i teatri di Roma, Torino, Genova, Bari, Catania, Milano. Dal 1990 inizia a collaborare costantemente con la costumista Gabriella Pescucci.
Come prima assistente collaboratrice ai costumi, ha partecipato numerosi produzioni cinematografiche, tra cui *La Romana* (1986) di Griffi, *I promessi sposi* (1988) di Nocita, l'*Età dell'innocenza* (1992) di Scorsese, *La nuit et le moment* (1993) di Tatò, *Lettera scarlatta* (1994) di Joffe, *Albergo Italia* (1995) di Chiti, *Onesta cortigiana* (1996) di Hersgovitz, *Cousin Bette* (1996) di Neff, *Les Miserables* (1997) di Agust, *Sogno di una notte di mezza estate* (1998) di Hoffmay.
Particolarmente intensa è, in campo operistico, la sua collaborazione con Liliana Cavani: *Cardillac* (1991) al Maggio Musicale Fiorentino, *La vestale* (1993) e *Manon Lescaut* (1998) al Teatro alla Scala di Milano, *Cavalleria Rusticana* (1996) a Ravenna Festival.
Nel campo della prosa, ricordiamo la sua partecipazione ad importanti allestimenti, quali *Nostra Dea* di Mario Missiroli, *Una volta nella vita* e *La moglie saggia* di Patroni Griffi.



MICHA VAN HOECKE

È nato a Bruxelles nel 1944. Nel 1960 è entrato a far parte della compagnia di Roland Petit e, nel 1962, del Ballet du XXe Siècle diretto da Maurice Béjart, partecipando come solista a numerose creazioni. Nel 1971 ha iniziato a dedicarsi alla coreografia, realizzando *Le journal d'un Fou* (1971), *Le Mariés de la Tour Eiffel* (1972), *Le Groupe des Six, Sequence III* (1973) su musiche di Luciano Berio, *Antigone* (1972) con la Compagnia Anne Beranger di Parigi al Festival di Avignone.

Nel 1979 è divenuto direttore artistico della scuola Mudra, fondata da Maurice Béjart. Nel 1981 ha formato, con i migliori elementi del Mudra, il proprio Ensemble per il quale ha creato, fra gli altri, *Monsieur Monsieur* (ispirato alle poesie di Jean Tardieu), *Doucha* (dalle novelle di Checov) e *La Dernière Danse*.
Dal 1986 si è trasferito con la Compagnia a Castiglioncello come ospite del Festival, cui ha partecipato con *Prospettiva Nievskij*, *Guitare*, *Il Combattimento*, *Regard*, *Il Violino di Rotschild*, *Pierino e il Lupo*.
Particolarmente intensa è stata in questi anni la sua collaborazione con Ravenna Festival, dove ha presentato *Dante Symphonie* (1990), *La muette de Portici* di Auber (1991, suo debutto nella regia lirica), *Adieu à l'Italie* (1992 e 1993), vincitore del premio della critica italiana per la migliore coreografia moderna del 1992, *A la mémoire* (1994) con Luciana Savignano, *Odissea Blu* (1995) con Ruben Celiberti, *Orpheus* e *Pulcinella* (1996) con Luciana Savignano, *Pélerinage* (1997) con Chiara Muti e Alessio Boni.
Nel 1995 ha curato la regia e la coreografia de *L'Orfeo* di Monteverdi, nella coproduzione Teatro Alighieri di Ravenna e Teatro Verdi di Pisa, e dei *Carmina Burana* di Orff, nella nuova produzione del Teatro di Pisa, presentata in seguito anche a Ravenna.
È del 1997 lo spettacolo *Le Diable et le Bon Dieu* su musiche di Bach e Stravinskji.
Tra le numerose coreografie e collaborazioni presso festival e teatri, ricordiamo: al Teatro alla Scala, con la direzione di Riccardo Muti, *Orfeo ed Euridice*, *Die Zauberflöte*, *Idomeneo* (regia di Roberto De Simone), *La Traviata* (regia di Liliana Cavani), *Vespri Siciliani* (regia di Pier Luigi Pizzi) e *Baiser de la Fée*; *Les Troyens* per l'inaugurazione dell'Opéra Bastille (regia di Pier Luigi Pizzi, direzione di Myung-Whung Chung); *Teorema* di Pier Paolo Pasolini (musiche di Giorgio Battistelli, regia di Luca Ronconi) e *Davila Roa* di Alessandro Baricco (regia di Luca Ronconi) al Teatro Argentina di Roma; *Le Boeuf sur le toit* per la Compagnia di Victor Ullate; *D'après le Mandarin* con Luciana Savignano al Teatro Carcano di Milano.
Dal 1997 Micha van Hoecke è coordinatore artistico per

il ballo presso il Teatro Massimo di Palermo, dove ha firmato il riallestimento di *Odissea Blu* ('97) e de *La Dernière Dance* ('98) ed è stato autore delle coreografie per *Aida* (regia di Joël, direzione di Campori), opera di riapertura del teatro ('98). Nel Gennaio 1999, presso lo stesso Teatro firmerà *Les Sept Péchés capitaux* .
Tra i suoi impegni futuri è inoltre prevista la sua partecipazione, come interprete al fianco di Carla Fracci, in *Oh, les Beaux Jours* (coreografia di Béjart) presso il Teatro Carignano di Torino, nell'ottobre '98. Nello stesso periodo firmerà per il corpo di ballo della Scala, nel quadro del Festival Donizettiano, *Il Furioso a Santo Domingo* (musiche di Gianandrea Gavazzeni).

ANGELA GHEORGHIU

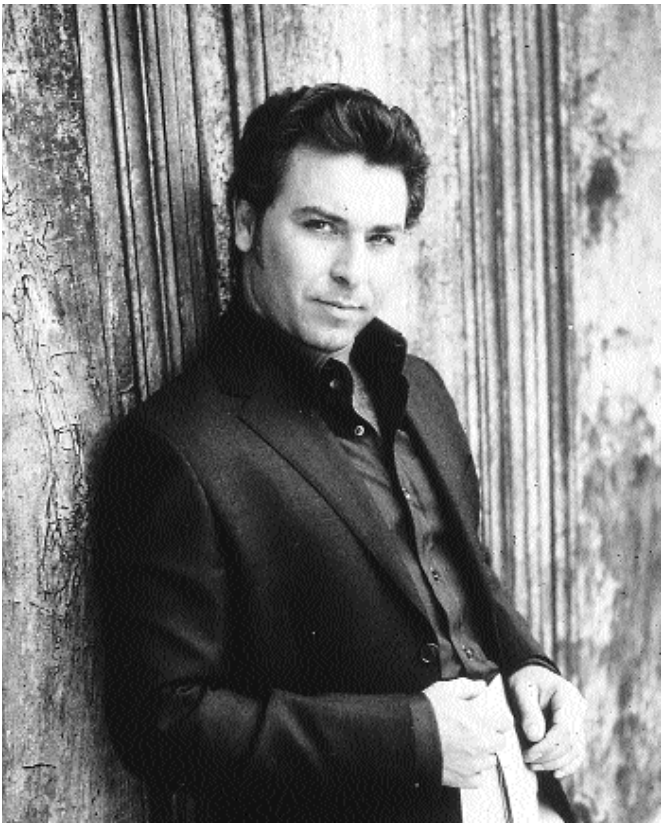
Angela Gheorghiu è nata a Adjud in Romania e si è diplomata presso l'Accademia Musicale di Bucarest nel 1990. Dopo il suo debutto alla Royal Opera House Covent Garden, nel 1992, è stata invitata ad esibirsi nei maggiori teatri del mondo. Nel 1994 è stata personalmente scelta da Sir Georg Solti per il ruolo di Violetta in una nuova produzione della *Traviata* in quel teatro, in occasione della prima volta in cui il grande maestro dirigeva quest'opera. Tale rappresentazione è stata registrata sia in CD che in video (Decca/London). Angela Gheorghiu ha interpretato i principali ruoli vocali del repertorio lirico, in opere come *La Bohème*, *La rondine*, *Turandot*, *Carmen*, *L'Elisir d'amore*, *Roméo et Juliette*, *Don Giovanni* e *Cherubin* .
Nel 1993 ha debuttato al Metropolitan Opera nella parte

di Mimì ne *La Bohème*, riproponendosi, la stagione successiva, nel ruolo di Liù in *Turandot*. Nella stagione 1996-97 ha interpretato la parte di Micaela nella produzione di *Carmen*, con la regia di Franco Zeffirelli portata in tournée anche in Giappone. Durante l'ultima stagione è stata Juliette in *Roméo et Juliette* di Gounod con suo marito, Roberto Alagna, nel ruolo di Romeo. Nel maggio 1998 si è esibita con Roberto Alagna in una versione concertistica de *La rondine* di Puccini alla Royal Albert Hall di Londra. Incide con EMI, per cui è impegnata in una nuova incisione di *Roméo et Juliette* con Roberto Alagna in occasione della loro interpretazione di quest'opera al Metropolitan.
La loro incisione de *La rondine* di Puccini è stata premiata sia come disco dell'anno, sia come migliore registrazione operistica dalla prestigiosa rivista inglese "Gramophone Magazine"; la loro incisione di duetti operistici si è aggiudicata il "Classic FM People's Choice Arward", per la sua immediata popolarità.
La coppia sta incidendo un secondo album, che uscirà prossimamente, di duetti operistici con Claudio Abbado e l'Orchestra Filarmonica di Berlino. Oltre alla registrazione di *La Traviata* per Decca/London la si può ascoltare in un album di arie italiane e francesi e in un'incisione de *L'elisir d'amore* di Donizetti con Alagna nella parte di Nemorino. Decca/London ha recentemente messo in concerto un suo recital dal titolo *My world*.

SVETLA VASSILEVA

Nata a Dobritch in Bulgaria, si è diplomata in canto e pianoforte all'Accademia di Musica di Sofia. Vincitrice, a Vienna, del Concorso "Traviata 2000", si è in seguito esibita in importanti teatri europei: è stata Mimì ne *La Bohème* a Basilea, Violetta ne *La traviata* in Lussemburgo, Anna Glavari ne *La vedova allegra* a San Remo e Gilda nel *Rigoletto* a Bregenz e a Basilea. Svolge un'intensa attività concertistica sia in Europa che negli Stati Uniti. Durante la stagione 1996/97 ha interpretato i ruoli di Violetta, in una nuova produzione de *La Traviata* a Liegi, Nedda in *Pagliacci* a Ginevra e Ramfisa in *Aleko* e la protagonista in *Iolanta* a St. Gallen. Al termine della stagione si è esibita in concerto accanto a

Placido Domingo a Mannheim e a Spalato.
Nella stagione 1997/98 ha cantato la parte di Suzel ne *L'amico Fritz* ad Ascoli Piceno, ed ha compiuto il suo debutto negli Stati Uniti, a Washington, nel ruolo di Adina ne *L'Elisir d'amore*. È stata inoltre Violetta al Covent Garden, alla Royal Albert Hall e a Baden Baden. Fra i suoi numerosi impegni futuri, ricordiamo il ruolo di Liù in *Turandot* per l'inaugurazione della stagione 1998/99 dell'Opera di San Francisco; Mimì ne *La Bohème* a Toulon; *Cendrillon* a Ginevra e *La Traviata* all'Arena Sferisterio di Macerata. Canterà nel ruolo della protagonista in *Manon* a Liegi, nella stagione 1999/2000; sarà di nuovo Violetta ne *La Traviata* a Siviglia e Nedda in *Pagliacci* alla Lyric Opera di Chicago, nella stagione 2000/2001.

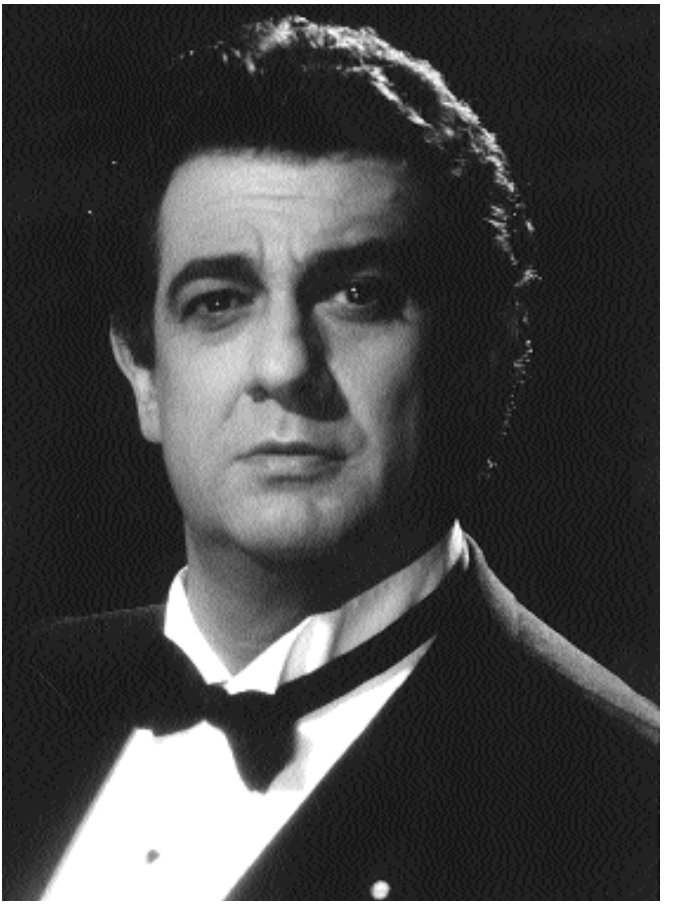


ROBERTO ALAGNA

Nato in Francia da genitori siciliani, Roberto Alagna ha studiato canto a Parigi. Nel 1988 ha vinto il primo premio alla "Luciano Pavarotti International Competition" di Philadelphia, e ha debuttato quell'anno al Glyndebourne Touring Opera nella parte di Alfredo ne *La Traviata*. In conseguenza del suo successo è stato subito invitato ad interpretare questa parte nei maggiori teatri del mondo, ed è stato proprio in una nuova produzione de *La Traviata* che Alagna ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano, nel 1990, con la direzione di Riccardo Muti. Un'altro ruolo particolarmente importante per Alagna è stato quello di Rodolfo ne

La Bohème, con cui ha debuttato alla Royal Opera House Covent Garden, nel 1992 e al Metropolitan Opera di New York nel 1996. Ha interpretato Rodolfo anche all'Opéra di Monte Carlo e al Grand Teatre del Liceu di Barcellona. Alagna è ritornato al Metropolitan nel 1997 interpretanto la parte del Duca in *Rigoletto* e di Nemorino ne *L'elisir d'amore*, e nel 1998 è stato Roméo a fianco di sua moglie, Angela Gheorghiu, che vestiva i panni di Juliette. Si esibiranno insieme nella menzionata opera, alla Lyric Opera di Chicago nel gennaio del 1999. Roberto Alagna ed Angela Gheorghiu hanno recentemente interpretato, in versione concertistica, *La rondine* di Puccini alla Royal Opera e alla Royal Albert Hall di Londra, mentre si esibiranno prossimamente in concerto al Santander Festival e a Tokyo.
Le interpretazioni di Alagna nel *Rigoletto* di Verdi, ne *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor* e *Roberto Devereux* di Donizetti, nel *Faust* e in *Roméo et Juliette* di Gounod, lo hanno reso uno dei più famosi tenori del nostro tempo.
Per EMI Record ha inciso *La Bohème* e *La rondine*, con Angela Gheorghiu nella parte di Magda, un'incisione che ha vinto il premio di miglior CD e miglior registrazione operistica dell'anno, assegnato dal prestigioso "Gramophone Magazine". Alagna è anche protagonista di un'incisione del *Don Carlo* di Verdi.
Ha inciso, inoltre, un recital di arie per tenore intitolato *Serenades* nel quale è accompagnato dai fratelli David e Federico con un programma sia di canzoni napoletane e siciliane, che di serenate tratte dal repertorio operistico ed adattate dai suoi fratelli.
Per EMI/Angel ha inciso, altresì, un album di canzoni natalizie con Kiri Te Kanawa e Thomas Hampson, ed un recital dal titolo *Sacred Arias*.
Le sue pubblicazioni più recenti sono: un recital di arie verdiane con Claudio Abbado che dirige l'Orchestra Filarmonica di Berlino e l'opera di Gounod *Roméo et Juliette* con Angela Gheorghiu. La loro registrazione di arie e duetti operistici uscita lo scorso anno è stata premiata con il "Classic FM People's Choice Award", un riconoscimente della grande ed immediata popolarità dell' incisione. Per Decca/London Alagna ha inciso

L'Elisir d'amore, con Angela Gheorghiu nella parte di Adina.
Nel 1994 Roberto Alagna è stato nominato "Personalité Musicale de l'Année" dalla stampa nazionale francese, e nell'aprile del 1995 è stato premiato con il prestigioso "Laurence Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera". Nel 1996, è stato insignito del titolo di "Chevalier de l'ordre des Arts et Lettres" dal Ministro francese della Cultura. Nel 1997 è stato nominato "Interprete lirico dell'anno" da "Victoires de la Musique Française".



PLACIDO DOMINGO

Nato nel 1941 a Madrid, Plàcido Domingo si è trasferito in Messico all'età di otto anni. Dopo aver studiato canto, pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio di Messico City, ha debuttato nell'opera lirica a Monterrey (1960) nella parte di Alfredo ne *La Traviata*. Dal 1962 al 1965 ha fatto parte dell'Opera Nazionale d'Israele, cantando per 280 rappresentazioni in 12 differenti ruoli. Nel 1966 è apparso a New York, alla City Opera nella "prima" del *Don Rodrigo* di Ginastera. Il suo debutto al Metropolitan è avvenuto nel 1968 nella parte di Maurizio

in *Adriana Lecouvreur*; successivamente vi è apparso circa 400 volte interpetando 38 ruoli differenti. Si esibisce regolarmente in tutti i più importanti teatri del mondo (Scala di Milano, Staatsoper di Vienna, Covent Garden di Londra, Opéra Bastille di Parigi, San Francisco Opera, Chicago Lyric Opera, Los Angeles Music Center Opera) ed ai Festival di Bayreuth e Salisburgo.

Nel corso della sua straordinaria carriera ha interpretato centodieci differenti ruoli in un repertorio che si estende da Mozart a Verdi, da Berlioz a Puccini, da Wagner a Ginastera. È un artista comunque sempre interessato all'ampliamento del suo repertorio con nuove composizioni, come dimostra, ad esempio, la sua recente partecipazione alla prima mondiale di *Divinas Palabras* di Anton Garcia Abril, con cui si è riaperto il Teatro Real di Madrid (ottobre 1997).

Placido Domingo è stato protagonista di oltre cento incisioni, di cui novantatrè sono opere complete (alcune delle quali anche incise più volte), e si è altresì aggiudicato otto dei prestigiosi premi "Grammy".

Ha registrato oltre cinquanta video e tre film tratti da opere teatrali: *La Traviata* e *Otello* per la regia di Franco Zeffirelli, e *Carmen* per la regia di Francesco Rosi. La sua versione televisiva di *Tosca*, ambientata nei luoghi di Roma descritti nell'opera, è stata vista da oltre un milione di persone in 117 paesi.

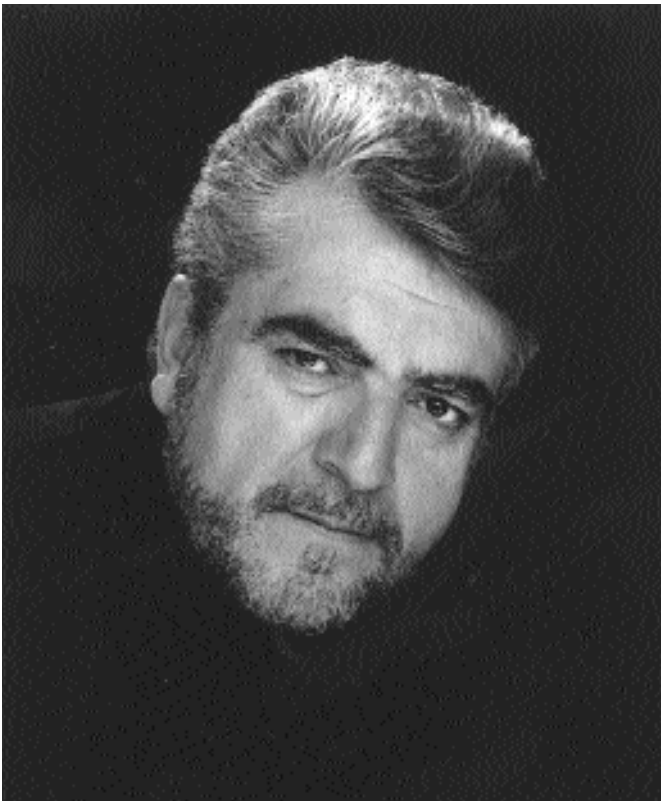
Ha inaugurato la stagione operistica del Metropolitan per sedici volte negli ultimi 29 anni, più di qualsiasi altro cantante dai tempi di Caruso.

Tiene concerti in tutto il mondo, dall'Estremo Oriente al Sud America e dagli Stati Uniti all'Europa. È stato il primo artista classico a tenere un concerto al Central Park di New York, seguito da più di 400.000 spettatori. I concerti dei "3 Tenori" in cui si è esibito al fianco di Luciano Pavarotti e José Carreras, sono stati ascoltati in tutto il mondo da Roma a Los Angeles, da New York a Tokyo, da Melbourne a Londra.

Come direttore d'orchestra ha diretto, tra l'altro, varie opere in tutti i più famosi teatri del mondo.

È stato Direttore Musicale della World's Fair di Siviglia, nonché uno dei fondatori, undici anni fa, del Los Angeles

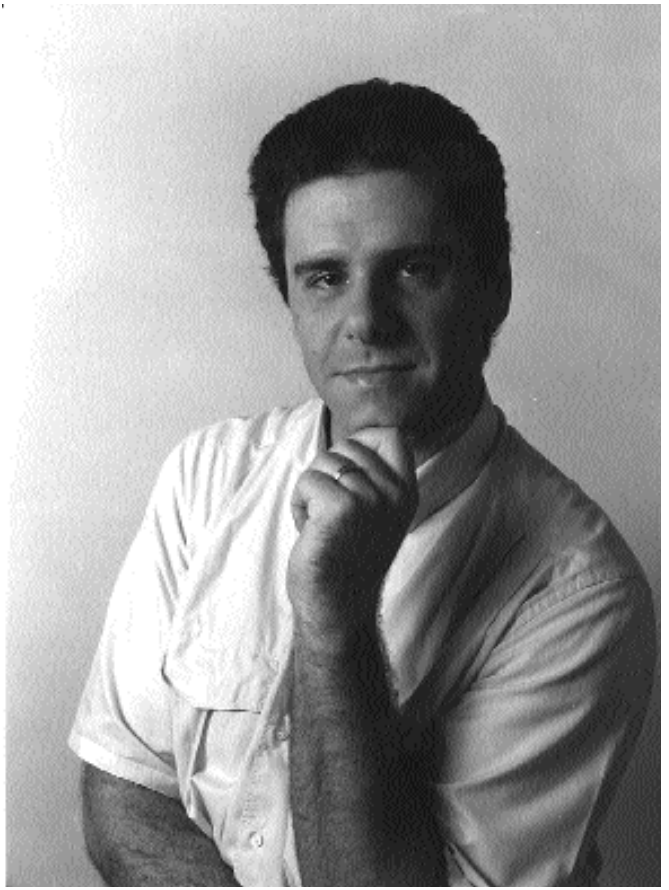
Music Center Opera di cui è tuttora consulente musicale e principale direttore ospite. Inoltre, nella stagione 1996/97, ha ricoperto l'incarico di direttore artistico dell'Opera di Washington. Placido Domingo è anche il primo organizzatore della più prestigiosa competizione vocale internazionale: "*Operalia*".



JUAN PONS

Con il trionfale debutto internazionale nel 1980 al Teatro alla Scala in *Falstaff*, per la regia di Giorgio Strehler e la direzione di Lorin Maazel, Juan Pons si è rivelato come uno dei più importanti baritoni della scena mondiale odierna. Da quel momento la sua presenza è costante nei maggiori teatri del mondo, dalla Scala al Metropolitan di New York, dalla Staatsoper di Vienna al Covent Garden di Londra, dall'Opéra di Parigi a quella di Zurigo, dal Liceu di Barcellona all'Arena di Verona.
Juan Pons possiede un repertorio che comprende le più importanti parti liriche per baritono. Oltre a *Falstaff*, interpretato ancora alla Scala nel 1993 con Riccardo Muti in occasione del centenario della prima

rappresentazione, Juan Pons ha interpretato infatti molti tra i più importanti ruoli per baritono di Giuseppe Verdi nelle opere *Il trovatore*, *Ernani*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *La forza del destino*, *Aida*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*.
Inoltre Juan Pons canta regolarmente anche Tonio nei P*agliacci*, Scarpia in *Tosca*, il protagonista in *Gianni Schicchi*, Michele ne *Il tabarro*, Jack Rance ne *La fanciulla del West*, Alfio in *Cavalleria rusticana*, Carlo Gérard in *Andrea Chenier*, Sharpless in *Madama Butterfly*.
Ha lavorato con i più importanti direttori d'orchestra del panorama internazionale come Lorin Maazel, James Levine, Giuseppe Sinopoli, Riccardo Muti e con registi come Giorgio Strehler e Franco Zeffirelli. Con quest'ultimo, in particolare, è stato protagonista di una produzione in video di *Pagliacci* pubblicata da Philips.
Accanto alle opere del grande repertorio, Juan Pons ha anche affrontato titoli meno noti come *Aroldo* di Verdi, *Herodiade* di Massenet, *Gabriella di Vergy* e *Roberto Devereux* di Doninzetti, e *La fiamma* di Respighi.
Più volte protagonista nelle inaugurazioni delle stagioni del Metropolitan di New York, vi si è recentemente prodotto con la direzione di James Levine in *Un ballo in maschera*. I suoi impegni più recenti lo hanno inoltre visto in *Simon Boccanegra*, all'inaugurazione della stagione 1997/98 del Teatro Comunale di Bologna; ne *Il trovatore*, al fianco di June Anderson al Metropolitan di New York; in *Sly* di Wolf-Ferrari per una nuova produzione dell'Opernhaus di Zurigo; in *Aida* alla Staatsoper di Vienna.
Tra i suoi impegni futuri, segnaliamo *Aida* e *Nabucco* all'Arena di Verona, una tournèe con il Teatro Comunale di Bologna in Giappone con *Gianni Schicchi*, la ripresa di *Sly* a Parma e di *Tosca* all'Opera di Roma nel gennaio del 2000 per il centenario della prima rappresentazione dell'opera di Puccini ivi avvenuta.

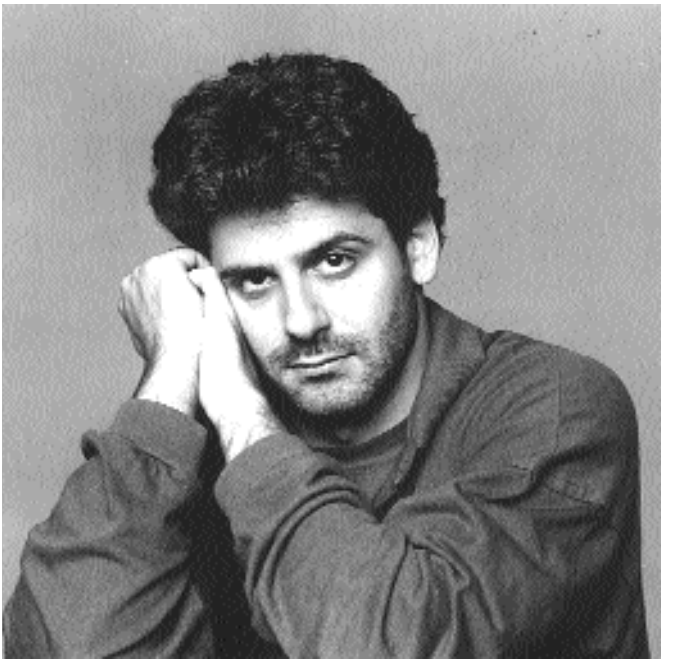


FRANCESCO PICCOLI

Francesco Piccoli debutta al Teatro Sociale di Rovigo nel dicembre del 1986 cantando nel ruolo di Beppe nella *Rita* di Donizetti. Nel 1987 completa gli studi al Conservatorio di Verona sotto la Guida di Rina Malatrasi e canta come Rinuccio nel *Gianni Schicchi* a Pisa (ruolo riproposto anche a Montecarlo con la direzione di Gianluigi Gelmetti, a Treviso ed al Festival di Schwetzinger nel 1991, a Bologna con Riccardo Chailly nel 1993, a Bruxelles e Torino nel 1995, a Catania nel 1997).
La sua iniziale carriera lo ha visto sui palcoscenici dei

principali teatri italiani ed esteri per interpretare opere quali: *Il matrimonio segreto* (Paolino; Teatro San Carlo di Napoli 1989); *Otello* (Cassio; Verona 1990; Bruxelles con la direzione di Antonio Pappano, 1994; Bologna con la direzione di Christian Thielemann, 1996); *Così fan Tutte* (Ferrando; Venezia, 1990); *La scala di seta* (Dorvil; Pesaro, 1990); *Falstaff* (Fenton; Treviso 1990; Parma 1994; Piacenza 1995; Verona1997); *Idomeneo* (Arbace; Teatro alla Scala con Riccardo Muti 1990); *Le nozze di Figaro* (don Basilio; Londra, Parigi e Francoforte con Georg Solti 1991); *Don Giovanni* (Don Ottavio; Piacenza 1991); *La traviata* (Alfredo; Savona 1991; Trieste e Colonia 1994); *Fra Diavolo* di Auber (Lorenzo; Teatro alla Scala 1992); *L'incoronazione di Poppea* (Teatro Comunale di Bologna 1993, spettacolo ospitato in seguito anche al Festival di Wiesbaden); *Die Zauberflöte* (Tamino; Trieste 1993); *Lucia di Lammermoor* (Arturo; Torino 1993); *Maometto II* (Rossini Opera Festival 1993).
Il suo ricco repertorio lo ha visto inoltre interpretare: *L'occasione fa il ladro* (Conte Alberto; Teatro San Carlo di Napoli 1994); *I lombardi alla prima crociata* (Arvino; Teatro Comunale di Bologna 1994); *L'inganno felice* (Rossini Opera Festival 1994); *Il Barbiere di Siviglia* (Almaviva; Ascoli 1994, Macerata 1995, Verona 1996); *La Bohème* (Rodolfo; Glyndebourne 1995); *Pagliacci* (Arlecchino; Ginevra e Concertgebouw di Amsterdam 1996); *Die Fledermaus* (Alfred; Verona 1996); *Die Entführung aus dem Serail* (Pedrillo; Ginevra 1996); *Les Troyens* (Ylas; Teatro alla Scala con Colin Davis 1996); *Madama Butterfly* (Pinkerton; Teatro Regio di Torino 1996); *Il turco in Italia* (Albazar; Teatro alla Scala con Riccardo Chailly 1997); *Il gatto con gli stivali* (Verona 1997); *Nabucco* (Ismaele; Teatro Regio di Torino, con Daniel Oren 1997); *Rinaldo* (Goffredo; Catania 1997).
Francesco Piccoli svolge anche un'intensa attività concertistica che lo ha portato ad interpretare numerose opere rossiniane e mozartiane presso l'Accademia di Santa Cecicilia di Roma, il Teatro Comunale di Bologna e il Rossini Opera Festival.
La sua discografia comprende, fra l'altro, *Il Turco in Italia* (Albazar) e la *Cantata per Pio IX* di Rossini con

Riccardo Chailly (Decca).
Recentemente ha riscosso grande successo personale in occasione del suo debutto con l'Orchestra Filarmonica di Monaco ne *La rondine* (Prunier) di Puccini, in forma di concerto diretta da Gianluigi Gelmetti, con la quale debutterà prossimamente alla Royal Opera House Covent Garden di Londra.



PIETRO SPAGNOLI

Nato a Roma, ha iniziato la sua attività musicale entrando a far parte della Cappella Musicale Pontificia (Cappella Sistina) e studiando canto e musica con Catena. Da allora le sue numerose esperienze concertistiche in Italia e all'estero nel repertorio barocco e del tardo Settecento lo hanno portato ad esserne un acclamato specialista fin dall'esordio al Festival Valle d'Itria del 1987.
E' regolarmente presente nelle stagioni dei più importanti teatri italiani ed esteri, collaborando con direttori quali Riccardo Muti, Alberto Zedda, Riccardo Chailly, Bruno Campanella, Daniele Gatti, Gianluigi Gelmetti, Marcello Panni, Gustav Kuhn, Daniel Oren e Lorin Maazel.
Nel 1993 è apparso come Masetto nel *Don Giovanni* al Teatro alla Scala con la direzione di Riccardo Muti, ne *L'italiana in Algeri* alla Deutsche Oper di Berlino;

in seguito ha cantato ancora *Don Giovanni*, nel ruolo di Leporello, a Bordeaux e Genova, *La Bohème* a Roma, *La pietra di paragone* a Martina Franca, *I Capuleti e Montecchi* al Regio di Torino, *Tancredi* a Lyon e Parigi con la direzione di Alberto Zedda.
Nel 1994 ha esordito alla Carnegie Hall di New York nel ruolo di Lorenzo ne *I Capuleti e i Montecchi*, ripreso poco dopo a Palermo, cantando successivamente in *Acis e Galatea* a Piacenza, Ferrara e Roma, e in *Cenerentola* (Dandini) al Regio di Torino con la direzione di Bruno Campanella. Al Festival di Salisburgo del 1994 ha cantato *La clemenza di Tito*, esibendosi in seguito ne *L'incoronazione di Poppea* a Cremona e alla Scala, in *Cenerentola* a Dallas (dove è ritornato l'anno successivo con *L'Elisir d'amore*), nel *Don Pasquale* (Malatesta) e in *Nozze di Figaro* (Figaro) a Losanna, in *Così fan tutte* al Teatro dell'Opera di Roma, in *Rita* a Messina e ne *Il Barbiere di Siviglia* a Santiago del Cile.
Pietro Spagnoli si è inoltre esibito ne *La Bohème* al Teatro Regio di Torino per il centenario dell'opera (1996) con Mirella Freni e LucianoPavarotti; ne *Il matrimonio segreto* al Teatro dell'Opera di Roma; ne *L'inganno felice* al Teatro dell'Opéra di Parigi.
Ospite dei più importanti festival internazionali, si è esibito, tra l'altro, al Rossini Opera Festival, in *Matilde di Shabran;* al Dordrecht Belcanto Festival, in *Demetrio e Polibio*; al Festival di Schwetzingen, in *Così fan tutte*, produzione quest'ultima dalla quale la Harmonia Mundi pubblicherà un CD con la direzione di Renè Jacobs.
Tra i suoi prossimi impegni spicca l'inaugurazione della stagione 1998/99 del Teatro Comunale di Bologna, con *Dom Sebastien*.Tra le sue numerose incisioni discografiche, ricordiamo *Incoronazione di Poppea*, diretta da Alberto Zedda (Nuova Era); *Giulio Cesare*, diretto da Marcello Panni (Nuova Era); *Il Signor Bruschino*, diretto da Marcello Viotti (Claves); *L'inganno felice*, diretto da Mark Minkowski (Erato).

ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

violini primi
Emanuele Benfenati
Willem Blokbergen
Federico Braga
Davide Dondi
Alberto Cavalcoli
Fabio Cocchi
Giuseppe Lombardo
Giuseppe Bertoni
Elena Maury
Bruno Zanella
Enzo Paolizzi

violini secondi
Giovanni Colò
Stefano Coratti
Franco Parisini
Giorgio Bianchi
Liuba Fontana
Mauro Drago
Emanuela Campara
Vittorio Barbieri
Paola Tognacci
Anna Carlotti

viole
Corrado Carnevali
Giancarlo Ferri
Harry Burton Wathen
Franco Borgatti
Stefano Cristani
Sandro Di Paolo
Emanuela Bascetta
Danuta Herod

violoncelli
Franca Bruni
Giorgio Cristani
Francesco Parazzoli
Enrico Baldotto
Ingrid Zingerle
Enrico Guerzoni

contrabbassi
Sergio Grazzini
Adriano Massari
Gianandrea Pignoni
Alberto Mazzini
Paolo Taddia

ottavino
Monica Festinese

flauti
Ivano Melato
Devis Mariotti

oboi
Carlo Tenan
Claudio Bovi

clarinetti
Massimo Trevisi
Enrico Quarenghi

fagotti
Guido Giannuzzi
Euro Minghetti
Massimo Ferretti Incerti

corni
Stefano Pignatelli
Augusto Sgatti
Enzo Adalberti
Carlo Maria Banini

trombe
Gabriele Buffi
Mario Placci
Roberto Drago

tromboni
Eugenio Fantuzzi
Andrea Maccagnan
Danilo Pederini

basso tuba
Rino Ferri

timpani
Valentino Marré

arpa
Anna Maria Restani
Cinzia Campagnoli

percussioni
Giampaolo Salbego
Domenico Servucci

strumenti sul palco
Romeo Zanella
Ulrich Breddermann
Paolo Grazia

L'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, dopo numerosi anni di attività legata unicamente alle stagioni liriche, si è consolidata come complesso stabile nel 1957, raggiungendo oggi un organico di 112 professori.
Negli anni più recenti si sono avvicendati nell'incarico di direttore stabile e di direttore principale Sergiu Celibidache, Zoltán Peskó, Vladimir Delman e Riccardo Chailly dal 1986 al 1993.
L'orchestra ha inoltre collaborato con numerosi direttori ospiti, tra i quali Gianandrea Gavazzeni, sir Georg Solti,

Riccardo Muti, Peter Maag, Luciano Berio, Vladimir Fedoseev, Francesco Molinari Pradelli, Gianluigi Gelmetti, Valerij Gergiev, Emil Tchakarov, Gustav Kuhn, Eliahu Inbal, Rafaël Frübeck de Burgos, Daniel Oren, Esa Pekka Salonen, Karlheinz Stockhausen, Christian Thielemann, Myung-Wuhn Chung.
Oltre ad alcune presenze all'estero (Romania, Svizzera, Olanda, Giappone) l'orchestra ha al proprio attivo importanti produzioni discografiche, tra cui *La Favorita* e *Maria Stuarda* di Donizetti dirette da Richard Bonynge, *Oberto Conte di San Bonifacio* di Verdi diretto da Zoltan Peskó, *Il Barbiere di Siviglia* diretto da Giuseppe Patané, *La Figlia del Reggimento* diretta da Bruno Campanella, *Le Maschere* di Mascagni diretta da Gianluigi Gelmetti, *La Scala di Seta* di Rossini, una produzione pesarese diretta da Gabriele Ferro ed alcune realizzazioni antologiche con Luciano Pavarotti.
Riccardo Chailly ha condotto l'orchestra nelle incisioni del *Macbeth* di Verdi, *Manon Lescaut* di Puccini, *Rigoletto* di Verdi, *Cenerentola* di Rossini e nella produzione dei video dischi de *I Vespri siciliani*, *Giovanna d'Arco* di Verdi, e nel *Werther* di Jules Massenet ripreso dalla RAI.
L'orchestra svolge attività lirica e sinfonica nella propria città ed è presente con regolarità nei principali centri della regione; dal 1981 sostiene con impegno alcune produzioni di Ravenna Festival ed è dal 1988 presente al Rossini Opera Festival di Pesaro; nel settembre 1990 ha partecipato al Festival Verdi di Parma. Ha partecipato al Festival d'Olanda di Amsterdam nel 1987.
Nei mesi di giugno-luglio 1993 ha effettuato una tournée in Giappone nel corso della quale sono stati eseguiti *Rigoletto* di Verdi, *Adriana Lecouvreur* di Cilea, *La Cenerentola* e la *Messa solenne* di Rossini, che hanno riscosso un enorme successo; nel maggio del 1994 è stata presentata con grandi consensi di pubblico e di critica, al Festival di Wiesbaden, l'opera verdiana *I Lombardi alla prima Crociata*.
Tra le ultime produzioni operistiche di cui è stata protagonista a Ravenna Festival, ricordiamo *Cavalleria rusticana* (1996) diretta da Riccardo Muti, ed *Attila* (1997) sotto la direzione di Gary Bertini.

CORO DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

soprani
Giovanna Baraccani
Gianna Biagi
Daniela Maria Bianchini
Lidia Bordina
Raffaella Casalini
Primarosa Farina
Marinella Francia
Laura Giogoli
Rosa Guarracino
Marie Hercova
Maria Adele Magnelli
Antonella Montali
Maria Grazia Nunziatini
Gabriella Polmonari
Silvia Pozzer
Manuela Rasori
Agnes Sarmiento
Lucia Viviani

mezzosoprani
Caterina Fantuz
Anna Gambineri
Grazia Paolella
Luana Pellegrineschi
Clio Piatesi
Olga Salati
Mauretta Vignudelli

contralti
Barbara Cotti
Stefania Finocchiaro
Anna Kutil
Emanuela Manucci
Carolina Mattioli
Amneris Penazzi
Paola Ruju
Roberta Sassi
Agata Viscusi

tenori primi
Roberto Argazzi
Enzo Avanzo
Claudio Barbieri
Ercole D'Aleo
Giovanni Dattolo
Moreno Finotelli
Martino Laterza
Eduardo Martone
Cristiano Olivieri
Paolo Parissi
Pietro Picone
Salvatore Sanna
Fabio Sgammini

tenori secondi
Giuseppe Cartagirone
Maurizio Cei
Giovanni Collina
Martino Fullone
Mauro Gabrieli
Luigi Scanu
Franco Tinelli
Luca Visani

baritoni
Marco Danieli
Giuseppe Guidi
Lanfranco Leoni
Mauro Marchetto
Vanes Marzelli
Sandro Pucci
Ciaran Roks

bassi
Giovanni Arbola
Michele Castagnaro
Pierpaolo Gallina
Remo Gasparini
Franco Montorsi
Ettore Schiatti
Francesco Sgroi
Alessandro Tabarroni
Cristiano Tavassi

Il Coro del Teatro Comunale di Bologna è composto da ottanta artisti e si è consolidato come complesso stabile nel 1969. Alla direzione si sono avvicendati Gaetano Riccitelli, Leone Magiera, Fulvio Fogliazza, Fulvio Angius e Piero Monti che è il maestro attuale. Da ricordare anche le collaborazioni con Angelo Ephrikian, Edgardo Egaddi, Giovanni Acciai, Romano Gandolfi. Numerose sono le incisioni discografiche realizzate dai complessi del Teatro Comunale: *La Favorita* e *Maria Stuarda* di Donizetti diretta da Richard Bonynge, *Oberto Conte di San Bonifacio* di Verdi diretto da Zoltán Peskó ed alcune realizzazioni antologiche con Luciano Pavarotti; recenti sono le incisioni di *Macbeth* e *Rigoletto* di Verdi, di *Manon Lescaut* di Puccini, de *La Cenerentola* e *Messa Solenne* di Rossini, tutte dirette da Riccardo

Chailly, de *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini diretto da Giuseppe Patané. Di rilievo anche le incisioni dal vivo delle opere *La Figlia del Reggimento* di Donizetti diretta da Bruno Campanella, *Le Maschere* di Mascagni e *La Bohème* di Puccini dirette da Gianluigi Gelmetti, oltre ai videodischi de *I Vespri siciliani* (1986) e di *Giovanna d'Arco* di Verdi (dicembre 1989) con la direzione di Chailly. I complessi del Teatro Comunale di Bologna sono inoltre presenti con regolarità nei principali centri della Regione e sostengono l'impegno di alcune produzioni per Ravenna Festival. Tra le presenze all'estero si segnalano quelle in Romania, Svizzera, Germania, Bulgaria, Olanda e Giappone.

CORO DI VOCI BIANCHE
DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

Rossella Argazzi
Martina Baccolini
Ilaria Bruni
Arianna Cavazza
Claudia Chelli
Arianna Fantin
Frika Ferrari
Ambra Gattamorta
Emilia Gavaruzzi
Anna Gruppioni
Francesca Pellegrini
Andrea Priori
Niccolò Roda
Francesca Santi
Annalisa Spinelli
Chiara Tesini
Andrea Vacirca
Ludovica Vacirca
Anna Violante
Nicolò Antioco Ximenes

Indice

	Pagina
Locandina	3
Il libretto	5
Il soggetto	37
Argument	40
Synopsis	44
Die Handlung	47
"L'uom riprende i suoi dritti" *di Angelo Foletto*	51
L'origine dei Pagliacci	67
Cronologia della vita e delle opere di Ruggero Leoncavallo	69
Gli interpreti	
Riccardo Muti	77
Piero Monti	82
Liliana Cavani	83
Dante Ferretti	86
Gabriella Pescucci	88
Flora Brancatella	90
Micha van Hoecke	92
Angela Gheorghiu	95
Svetla Vassileva	97
Roberto Alagna	99
Placido Domingo	102
Juan Pons	105
Francesco Piccoli	107
Pietro Spagnoli	110
Orchestra del Teatro Cumunale di Bologna	112
Coro del Teatro Comunale di Bologna	114
Coro di voci bianche del Teatro Comunale di Bologna	116

Presidente
Marilena Barilla

Vice Presidenti
Roberto Bertazzoni
Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo
Domenico Francesconi
Giuseppe Gazzoni Frascara
Gioia Marchi
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Eraldo Scarano
Gerardo Veronesi

Segretario
Pino Ronchi

Marilena Barilla, *Parma*
Paolo Bedei, *Ravenna*
Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*
Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*
Giovanni e Betti Borri, *Parma*
Paolo e Alice Bulgari, *Roma*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*
Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*
Richard Colburn, *Londra*
Claudio Crecco, *Frosinone*
Maria Grazia Crotti, *Milano*
Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Sebastian De Ferranti, *Londra*
Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*
Letizia De Rubertis, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Enrico e Ada Elmi, *Milano*
Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*
Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*
Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*
Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara, *Bologna*
Vera Giulini, *Milano*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Toyoko Hattori, *Vienna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Edoardo Miserocchi e Maria Letizia Baroncelli, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, *Ravenna*
Cornelia Much, *Müllheim*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Giancarlo e Liliana Pasi, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Marco e Mariangela Rosi, *Parma*
Angelo Rovati, *Bologna*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ian Stoutzker, *Londra*
Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio Emilia*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Giammaria e Violante Visconti di Modrone, *Milano*
Luca Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Deloitte & Touche, *Londra*
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria AUDI, *Ravenna*
Gioielleria Ancarani, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Motori Minarelli, *Bologna*
Nuova Telespazio, *Roma*
Parmalat, *Parma*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
SALV.A.T.I. Associazione, *Padova*
SMEG, *Reggio Emilia*
S.V.A. S.p.A., Concessionaria Fiat
Technogym, *Forlì*
The Rayne Foundation, *Londra*
Tir-Valvoflangia, *Ravenna*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

L'edizione 1998 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Associazione Amici di Ravenna Festival

Acmar
Ambiente
Area Ravenna
Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì - Cesena
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
Credito Cooperativo
Cassa Rurale ed Artigiana di Ravenna e Russi
Eni
Enterprise Oil
ESP Shopping Center
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Officine Ortopediche Rizzoli
Pan Classics
Pirelli
Poste Italiane
Publitalia
Rolo Banca1473
Sapir
Technogym
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund