

130 YEARS
1892 - 2022



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

CHE CAFFÈ!
QUANDO È HAUSBRANDT LO SENTI



TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

**Visit the Theatre
and Maria Callas exhibition**

The Theatre is open every day
MON - SUN 9.30AM - 6PM

CELEBRATING MARIA CALLAS
100TH BIRTH ANNIVERSARY

2.12.2023

*Buon compleanno
Maria Callas!*

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM

FENICE SERVIZI TEATRALI



BIGLIETTI/INFORMAZIONI E VENDITA | INFORMATION AND TICKETS

www.festfenice.com info@festfenice.com Tel. +39 041786672

La Fenice Theatre



Organise **your event**

- Private events
- Corporate conventions
- Gala dinners
- Customised services



Visit the **Theatre**

- Audio guide tours
- Guided tours
- Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2022-2023
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

venerdì 18 novembre 2022

Falstaff

mercoledì 25 gennaio 2023

Satyricon

giovedì 16 marzo 2023

Ernani

venerdì 28 aprile 2023

Orfeo ed Euridice

giovedì 25 maggio 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

mercoledì 28 giugno 2023

Der fliegende Holländer

sabato 23 settembre 2023

Orlando furioso

venerdì 6 ottobre 2023

I due Foscari

Concerti della Stagione Sinfonica 2022-2023

trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 dicembre 2022)

Asher Fisch (sabato 10 dicembre 2022)

Charles Dutoit (sabato 17 dicembre 2022)

Ton Koopman (sabato 7 gennaio 2023)

Federico Guglielmo (venerdì 3 marzo 2023)

Donato Renzetti (venerdì 24 marzo 2023)

Myung-Whun Chung (venerdì 7 aprile 2023)

Dennis Russel Davies (venerdì 27 ottobre 2023)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2022-2023



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientalizzante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa³,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

mercoledì 9 novembre 2022

LUCA MOSCA

Falstaff

mercoledì 11 gennaio 2023

LETIZIA MICHELON E FRANCO BOLLETTA

La Dame aux camélias

lunedì 23 gennaio 2023

VITALE FANO

Satyricon

lunedì 6 febbraio 2023

GIANNI GARRERA

Il matrimonio segreto

martedì 7 febbraio 2023

PAOLO PINAMONTI

Il barbiere di Siviglia

venerdì 10 marzo 2023

MASSIMO CONTIERO

Ernani

lunedì 13 marzo 2023

GIOVANNI BATTISTA RIGON

Bach Haus

venerdì 21 aprile 2023

CARLA MORENI

Orfeo ed Euridice

lunedì 15 maggio 2023

ROBERTO GIAMBRONE

Lac

lunedì 22 maggio 2023

LUCA MOSCA

Il trionfo del tempo e del disinganno

venerdì 16 giugno 2023

FRANCESCO FONTANELLI

Der fliegende Holländer

martedì 19 settembre 2023

ALESSANDRO BORIN

Orlando furioso

giovedì 28 settembre 2023

MASSIMO GASPARON PIZZI

I due Foscari

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Angelo Tommasi (1858-1923), ritratto di Pietro Mascagni; olio su tela, 1899 (Livorno, Museo Mascagnano).

VENEZIAMUSICA
e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2022-2023

CAVALLERIA RUSTICANA

Teatro La Fenice

venerdì 25 agosto 2023 ore 19.00 turno A
domenica 27 agosto 2023 ore 17.00 turno B
martedì 29 agosto 2023 ore 19.00 turno D
giovedì 31 agosto 2023 ore 19.00 turno E
domenica 3 settembre 2023 ore 17.00 turno C

main partner

INTESA  SANBIOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Giovanni Verga (1840-1922) in un autoritratto fotografico del 1887. Dalla sua *Cavalleria rusticana* (Torino, Carignano, 1884) deriva il libretto delle omonime opere di Mascagni e di Monleone, come anche quello di *Mala Pasqua* di Gastaldon.

La locandina	13
<i>Cavalleria rusticana</i> in breve	15
<i>Cavalleria rusticana</i> in short	17
Argomento	19
Synopsis	21
Argument	23
Handlung	25
Il libretto	27
Curiosità per un mondo diverso. Storia e (possibile) significato di <i>Cavalleria rusticana</i> di Jacopo Pellegrini	37
Italo Nunziata: «Mura arroventate di sole che non dà scampo» a cura di Leonardo Mello	61
Italo Nunziata: “Walls scorched by a sun from which there is no chance of escape”	66
Donato Renzetti: «Un’opera universale come l’amore»	71
Donato Renzetti: “An opera that is as universal as love”	74
<i>Cavalleria rusticana</i> alla Fenice a cura di Franco Rossi	77
MATERIALI	
<i>Cavalleria rusticana</i> , da novella a dramma teatrale di Leonardo Mello	86
CURIOSITÀ	
I primi Santuzza e Turiddu, compagni nella vita	88
Biografie	89
IMPRESA E CULTURA	
<i>Ciao Casanova</i> di Solrey alla Fenice grazie al supporto di Maison Cartier	94



Mascagni con i librettisti di Cavalleria rusticana, Giovanni Targioni Tozzetti (1863-1934) e Guido Menasci (1867-1925). I due librettisti scrissero insieme per Mascagni anche I Rantzau, Silvano e Zanetto; al solo Targioni invece si devono per Mascagni i libretti di Pinotta e Nerone.

CAVALLERIA RUSTICANA

melodramma in un atto

*libretto di **Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci***

dal dramma omonimo di Giovanni Verga

*musica di **Pietro Mascagni***

prima rappresentazione assoluta:

Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890

copyright ed edizione Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

Santuzza Silvia Beltrami

Lola Martina Belli

Turiddu Jean-François Borrás

Alfio Dalibor Jeniš

Lucia Anna Malavasi

Una donna Valeria Arrivo (25, 29/8, 3/9)

Mariateresa Bonera (27, 31/8)

maestro concertatore e direttore

Donato Renzetti

regia

Italo Nunziata

scene e costumi Scuola di Scenografia e Costume
dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Lorenzo Cutùli coordinamento progettazione delle scene
e di Atelier Malibran al Teatro La Fenice - Opera Nuova per ABAV Venezia
Marta Valtolina, Giovanna Fiorentini coordinamento progettazione dei costumi
Angelo Linzalata coordinamento scenotecnico e collaborazione lighting design per ABAV Venezia

studente vincitore per le scene Bruno Antonetti

studente vincitore per i costumi Anna Poletto

studenti assistenti ai costumi Giulia Negrin, Camilla Triban

studenti assistenti lighting design Jenny Cappelloni, Daniel Mall

light designer Fabio Baretin

regista collaboratore e movimenti coreografici Danilo Rubeca

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

mimi Marco Arzenton, Isabella Casola, Anastasia Crastolla,

Maria Novella Della Martira, Giovanni Imbroglià, Vincenzo Luongo

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

STUDENTI DI SCENOGRAFIA E SCENOTECNICA PARTECIPANTI AL LABORATORIO

Gemma Dorothy Aquilante, Chen Bangong, Anna Bianchin, Rachele Brighenti, Jenny Cappelloni, Tania Brenda Chirino Rodriguez, Rebecca Coreisa, Matteo Corsi, Francesca Filippini, Jing Guan, Di Hu, Daniel Mall, Maria Alice Poppi, Maria Rita Scavezzon, Davide Tonolo, Arianna Tosatto, Sara Totaro, Jessica Tronchin, Fei Xinyao, Davide Zanatta

STUDENTI DI COSTUME PARTECIPANTI AL LABORATORIO

Sofia Balbo, Francesca Fogliato, Gaia Mascia, Alessia Maso, Iaria Micaglio, Giulia Negrin, Alexandra Spigolon, Lisa Tassarolo, Camilla Triban, Alberto Vianello, Elisa Zanotto, Ambra Zennaro

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; aiuto direttore di scena Sara Polato; altro maestro del Coro Andrea Chinaglia; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Linda Piana; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Romeo Gava; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Surfaces (Treviso); attrezzeria Laboratorio Teatro La Fenice; costumi Atelier Teatro La Fenice; parrucche Mario Audello (Torino); trucco Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Cavalleria rusticana in breve

La novella *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga (Catania 1840-1922) fu pubblicata, assieme ad altri celebri racconti come *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore*, nella raccolta *Vita dei campi*, edita a Milano da Treves nel 1880. A questa silloge, primo capolavoro della narrativa verghiana, seguirono altri importanti lavori come i romanzi *I Malavoglia* (1881) e *Mastro Don Gesualdo* (1889), contrassegnati anch'essi da una visione oggettiva e non consolatoria del mondo contemporaneo e da un interesse spiccato per le classi sociali più svantaggiate.

In seguito al successo ottenuto dalla novella *Cavalleria rusticana* lo stesso Verga provvide a una trasposizione teatrale, portata in scena per la prima volta al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio 1884: protagonista d'eccezione Eleonora Duse nella parte di Santuzza. Il ventenne Pietro Mascagni (Livorno 1863-Roma 1945) ebbe modo di vedere il dramma a Milano qualche settimana dopo. Nel 1888, quando l'editore Sonzogno bandì il suo secondo concorso per un atto unico, Mascagni pensò di ricavarne un'opera. Il musicista livornese, all'epoca direttore della banda e del teatro di Cerignola in Puglia, incaricò due letterati suoi concittadini, Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, di rielaborare il soggetto di Verga. Il libretto fu completato nel dicembre 1888, la musica nel maggio 1889. L'opera vinse il concorso ed Edoardo Sonzogno fece mettere in programma le tre composizioni finaliste (le altre due erano *Rudello* di Vincenzo Ferroni e *Labilia* di Niccola Spinelli) nel corso di una stagione breve al Teatro Costanzi di Roma. Il capolavoro di Mascagni, interpretato dai coniugi Gemma Bellincioni e Roberto Stagno sotto la direzione di Leopoldo Mugnone, fu dato il 17 maggio 1890 e ottenne ovazioni trionfali.

Sul piano formale *Cavalleria rusticana* di Mascagni presenta elementi di evidente tradizionalismo: si pensi all'armonia, all'attraente vena melodica, all'organizzazione in numeri chiusi che già Verdi aveva nettamente superato in *Otello* (1887). Tuttavia l'ambientazione rurale e semplice nel clima passionale e assoluto del Mediterraneo legittima l'accostamento con *Carmen* di Bizet (1875), vero modello di Mascagni. Con *Cavalleria rusticana* il compositore istituì e lanciò il verismo musicale, che si avvale principalmente di un'ambientazione 'plebea' e a forti tinte, di un tipo di vocalità sforzata e a tratti stentorea, di una realizzazione orchestrale che pare rispecchiare in presa diretta lo stato d'animo dei personaggi. Inoltre la messa in primo piano del colore locale stimola soluzioni drammaturgiche originali, come avviene prima dell'apertura del sipario, quando Turiddu canta una serenata a Lola in siciliano nel corso del preludio.



Mascagni con i primi esecutori di *Cavalleria rusticana*. Il secondo in piedi da sinistra è il direttore d'orchestra Leopoldo Mugnone (1858-1941).

Capolavoro che segnò la fine di un'epoca più che la scoperta di un nuovo orizzonte stilistico, *Cavalleria rusticana* «si colloca a uno snodo della storia operistica italiana che la rende – senza intenzione – un concentrato di contraddizioni, o quanto meno di convergenze antitetiche: tutte brillantemente risolte sul piano dell'«effetto» drammatico, cioè della comunicazione immediata» (Adriana Guarnieri).

Il suo straordinario successo non fu mai più ripetuto dal compositore, che pure continuò a scrivere lavori teatrali tra cui *L'amico Fritz* (1891), poi *Iris* (1898) e *Le maschere* (1901), ambedue su libretto di Luigi Illica, e *Parisina* (1913), frutto della collaborazione con Gabriele D'Annunzio. Nel giro di pochi mesi *Cavalleria rusticana* di Mascagni fu rappresentata nelle principali città d'Europa e d'America e per più di un secolo ha fatto parte del repertorio di importanti cantanti e direttori d'orchestra, a partire da Mahler che la incluse nei programmi della Staatsoper di Vienna. In genere è accostata a *Pagliacci* di Leoncavallo (1892), non dissimile per concisione e caratteri formali.

Cavalleria rusticana in short

The novella *Cavalleria rusticana* by Giovanni Verga (Catania 1840-1922) was published, along with other famous stories such as *Rosso Malpelo* and *Jeli il pastor*, in the collection *Vita dei campi*, published in Milan by Treves in 1880. The first masterpiece of Verghian fiction, this anthology was followed by other important works such as the novels *I Malavoglia* (1881) and *Mastro Don Gesualdo* (1889), also characterised by an objective and non-consolatory vision of the contemporary world and by a marked interest in the most disadvantaged social classes. Following the success of the novella *Cavalleria rusticana*, Verga himself provided a theatrical transposition, which was staged for the first time at Teatro Carignano in Turin on 14 January 1884, with Eleonora Duse as the exceptional protagonist in the role of Santuzza. The twenty-year-old Pietro Mascagni (Livorno 1863-Rome 1945) had the opportunity to see the drama in Milan a few weeks later. In 1888, when the publisher Sonzogno announced his second competition for a single act, Mascagni decided to create an opera. The Livorno born musician, at the time director of the Cerignola band and theatre in Puglia, commissioned two of his fellow citizens, Giovanni Targioni-Tozzetti and Guido Menasci, to rework Verga's subject. The libretto was completed in December 1888, the music in May 1889. The opera won the competition and Edoardo Sonzogno included the three finalist compositions in the programme (the other two were *Rudello* by Vincenzo Ferroni and *Labilia* by Nicola Spinelli) for a short season at Teatro Costanzi in Rome. Interpreted by the spouses Gemma Bellincioni and Roberto Stagno under the direction of Leopoldo Mugnone, on May 17, 1890, Mascagni's masterpiece was met with triumphant ovations. On a formal level Mascagni's *Cavalleria rusticana* presents elements of evident traditionalism: for example, the harmony, the attractive melodic vein, and the organization in closed numbers that Verdi had already clearly surpassed in *Otello* (1887). However, the rural and simple setting in the passionate and sunny climate of the Mediterranean legitimizes the comparison with *Carmen* by Bizet (1875), a forerunner of Mascagni's work. It was with *Cavalleria rusticana* that the composer established and launched musical verism, which mainly makes use of a 'plebeian' setting with strong tones, a type of strained and at times stentorian vocality, and an orchestration that seems to be a direct reflection of the characters' mood. Furthermore, the decision to emphasise the local colour results in original dramaturgical solutions, such as before the curtain is raised, when Turiddu sings Lola a serenade in Sicilian during the prelude.



Luigi Bazzani (1836-1927), bozzetto scenico per la prima rappresentazione assoluta di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890.

A masterpiece that marked the end of an era more than the discovery of a new stylistic horizon, *Cavalleria rusticana* “stands at a crossroads in the history of Italian opera that makes it – unintentionally – a concentration of contradictions, or at least of antithetical convergences: all of which are brilliantly resolved in terms of dramatic ‘effect’, that is, of immediate communication” (Adriana Guarnieri).

The composer never managed to repeat this extraordinary success, although he continued to write operas including *L'amico Fritz* (1891), followed by *Iris* (1898) and *Le maschere* (1901), both to librettos by Luigi Illica, and *Parisina* (1913), the result of collaboration with Gabriele D'Annunzio. Within just a few months, Mascagni's *Cavalleria rusticana* was being performed in the main cities of Europe and America and for more than a century it was part of the repertoire of important singers and conductors, starting with Mahler who included it in the programs of the Vienna State Opera. It is usually billed with Leoncavallo's *Pagliacci* (1892), which shares its concision and formal characteristics.

Argomento

ATTO UNICO

È il mattino di Pasqua in un paese della Sicilia. A sipario calato Turiddu canta una serenata a Lola, da lui amata e a lui promessa in sposa prima che partisse per il servizio militare. Nel frattempo, però, Lola si è sposata al carrettiere Alfio. Per consolarsi Turiddu ha sedotto Santuzza e le ha giurato di portarla all'altare. Tuttavia egli non riesce a dimenticare Lola, con la quale anzi intrattiene una relazione appassionata.

Un gruppo di popolani saluta la giornata festiva primaverile. Santuzza si reca dalla madre di Turiddu, Lucia, per lamentarsi del comportamento del fidanzato. Ma Lucia non sa neppure che Turiddu è in paese: lo crede a Francofonte ad acquistare del vino. La conversazione animata delle due donne è interrotta da Alfio, marito di Lola, di ritorno dal lavoro. Di buon umore, egli conferma di aver visto Turiddu nei pressi di casa sua quel mattino. Partito Alfio, Santuzza mette al corrente Lucia della tresca di Turiddu con Lola ed esprime tutta la propria disperazione di donna tradita. Mamma Lucia, scossa da queste notizie, si avvia verso la chiesa.

Sulla piazza si presenta Turiddu, che risponde in modo dapprima evasivo e poi irritato alle domande insistenti di Santuzza. Passa per la piazza Lola, che si sta recando a messa. Ella chiede a Turiddu se abbia visto suo marito, ma di fronte all'ostilità di Santuzza preferisce allontanarsi ed entrare in chiesa. Esasperato, Turiddu vorrebbe seguire Lola, ma Santuzza lo implora di rimanere e infine, non riuscendo a trattenerlo, lo maledice per aver infranto la promessa di nozze. Giunge Alfio, che trova Santuzza sola e sconvolta. Al colmo dell'amarezza ella racconta al carrettiere come sua moglie e Turiddu abbiano ripreso a frequentarsi mentre lui è assente. Il marito tradito, dapprima incredulo, minaccia di morte la donna nel caso ella mentisse. Poi, convinto della verità della rivelazione, se ne va e promette di vendicarsi.

Uomini e donne sciamano dalla chiesa al termine della funzione pasquale. Turiddu invita i paesani a bere all'osteria. Egli chiede anche ad Alfio, da poco sopraggiunto e scuro in volto, di partecipare al brindisi, ma Alfio respinge il bicchiere. Turiddu, compresa la situazione, getta via il vino, mentre Lola e le altre donne se ne vanno spaventate. La sfida è lanciata: secondo l'uso siciliano i due rivali si abbracciano e Turiddu morde l'orecchio destro ad Alfio. Con questo gesto egli accetta di rendere soddisfazione in duello al rivale. Egli si



Bruno Antonetti (Scuola di Scenografia e Costume dell'Accademia di Belle Arti di Venezia), bozzetto per le scene di Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, Teatro La Fenice, agosto 2023.

addossa la responsabilità dell'accaduto e si dichiara pronto a lasciarsi uccidere, se non fosse per Santuzza che ha promesso di sposare. Alfio, impassibile, se ne va dicendogli che lo attenderà dietro l'orto.

Turiddu si rivolge alla madre appena giunta e, incolpando il vino appena bevuto, dice di volersi allontanare per prendere una boccata d'aria. Prima di congedarsi le chiede di occuparsi di Santuzza nel caso egli non dovesse tornare. La madre, allarmata, vorrebbe spiegazioni dal figlio ma questi si limita a chiederle una benedizione, dei baci e fugge via. Arriva Santuzza alla ricerca di Turiddu: le due donne si rendono conto della sventura che le sovrasta. La piazza si riempie di paesani e una voce di donna, carica di orrore, grida: «Hanno ammazzato compare Turiddu!».

Synopsis

ONE ACT

Easter morning in a town in Sicily. With the curtain down, Turiddu is singing a serenata for his beloved Lola, and he was to wed before he leaves to do military service. In the meanwhile, however, Lola has married Alfio, the carter. Turiddu has seduced Santuzza to console himself and also promised he will lead her to the altar. Nevertheless, he is unable to forget Lola and they are still having an affair.

A group of locals are greeting the spring time festive day. Santuzza goes to Turiddu's mother Lucia, to complain about her fiancé's behaviour. But Lucia does not even know that Turiddu is in town: she thought he was in Francofonte buying wine. The lively conversation between the two women is interrupted when Lola's husband, Alfio arrives, on his way back from work. In a good mood, he confirms he saw Turiddu near his home that morning. Once Alfio has left, Santuzza tells Lucia about Turiddu's affair with Lola, expressing all the desperation of a woman who has been betrayed to the full. Shocked by this news, Mamma Lucia heads towards the church.

Turiddu appears in the local square, replying to Santuzza's insistent questions evasively at first, but then annoyed. Lola is crossing the square, on her way to mass. She asks Turiddu if he has seen her husband, but when she sees how hostile Santuzza is, she decides to leave and go into the church. Exasperated, Turiddu wants to follow Lola but Santuzza begs him to stay and in the end, no longer able to make him stay, she curses him for having broken his promise of marriage. Alfio arrives only to find Santuzza alone and distraught. Overcome with bitterness, she tells the carter that his wife and Turiddu are seeing one another again when he is away. After his initial disbelief, the betrayed husband threatens the woman with death if she should be lying. Once he is convinced what she is saying is true, he takes his leave, promising revenge.

Men and women are leaving the church once Easter mass has finished. Turiddu invites the locals to drink something at the inn. He also asks Alfio, who has just arrived and is dark with rage, to join them but Alfio spurns the offer. Once Turiddu has understood what is going on, he throws away his wine, while Lola and the other women leave in fright. The challenge is to begin: in accordance with Sicilian tradition, the two rivals embrace and Turiddu bites Alfio's right ear. With this gesture he accepts he will give his rival satisfaction



Bruno Antonetti (Scuola di Scenografia e Costume dell'Accademia di Belle Arti di Venezia), bozzetto per le scene di Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, Teatro La Fenice, agosto 2023.

in the duel. He assumes all responsibility for what has happened and claims he would be willing to let himself be killed, if it were not for Santuzza, whom he has promised to marry. Alfio remains unperturbed and leaves, saying he will be waiting for him behind the orchard.

Turiddu turns to his mother who has just arrived, and says he needs to take a breath of fresh air, blaming it on the wine. Before leaving, he asks her to take care of Santuzza should he not return. Worried, his mother asks her son for explanations but he just asks her for her blessing, a kiss, and leaves as quickly as possible. Santuzza arrives, looking for Turiddu – The two women realize what is about to happen. The square fills up with the locals and a woman's voice shouts out in horror: «They have murdered neighbour Turiddu!»

Argument

ACTE UNIQUE

C'est le matin de Pâques dans un village sicilien. Avant le lever du rideau, Turiddu chante une sérénade à Lola, sa bien-aimée, qui était sa fiancée avant qu'il ne partît faire son service militaire; pourtant, à son retour, il l'a trouvée mariée au charretier Alfio. Pour se consoler, il a séduit Santuzza et lui a promis de l'épouser, ma il n'a pas pour autant oublié Lola: au contraire, il est devenu son amant.

Un groupe de villageois salue le jour de fête printanier. Santuzza s'approche de la mère de Turiddu, Lucia, pour se plaindre de la conduite de son fiancé. Mais Lucia ne sait même pas que Turiddu est resté au village; elle croit qu'il est allé acheter du vin à Francofonte. La conversation entre les deux femmes est interrompue par Alfio, le mari de Lola, qui rentre de bonne humeur de son travail; c'est lui qui confirme qu'il a vu Turiddu près de sa maison, au petit matin. Après le départ d'Alfio, Santuzza fait part à Lucia de l'intrigue entre Turiddu et Lola, et exprime tout son désespoir de femme trompée. Mamma Lucia, bouleversée par ces nouvelles, s'achemine vers l'église.

Turiddu apparaît et répond d'abord évasivement, puis avec irritation aux questions pressantes de Santuzza. Lola traverse la place, en allant à la messe; elle demande à Turiddu s'il a vu son mari, mais devant l'hostilité de Santuzza poursuit son chemin et entre dans l'église. Turiddu, exaspéré, voudrait la suivre, mais Santuzza l'implore de rester et enfin, ne parvenant pas à le retenir, le maudit, car il a brisé la promesse de mariage qu'il lui avait faite. À ce point-là survient Alfio, qui trouve Santuzza seule et bouleversée. Telle est son amertume qu'elle révèle au charretier que sa femme le trompe avec Turiddu pendant son absence. D'abord le mari trahi n'y croit pas et menace Santuzza de mort, si elle lui ment; puis il finit par se convaincre qu'elle lui dit la vérité et part, furieux, en jurant de se venger.

Les villageois sortent de l'église à la fin de l'office de Pâques. Turiddu invite ses amis à boire chez lui et offre un verre à Alfio qui vient de se joindre aux hommes, mais le charretier, le visage sombre, le repousse: Turiddu comprend et jette le vin, pendant que les femmes, effrayées, éloignent Lola. Le défi est lancé: selon la coutume sicilienne, les deux rivaux s'embrassent, et Turiddu mord l'oreille droite d'Alfio. Ainsi il accepte de donner satisfaction à son rival en se battant en duel, tout en assumant ses responsabilités: il se ferait



Bruno Antonetti (*Scuola di Scenografia e Costume dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*), bozzetto per le scene di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, Teatro La Fenice, agosto 2023.

même tuer, s'il n'avait pas promis à Santuzza de l'épouser. Alfio part, impassible, en lui donnant rendez-vous derrière la maison.

Turiddu s'adresse à sa mère, qui vient d'arriver, en prétendant que son vin est trop généreux, et lui dit qu'il va prendre un peu l'air dehors. Avant de prendre congé, il lui demande de s'occuper de Santuzza au cas où il ne reviendrait pas. Lucia, inquiète, lui demande des explications, mais Turiddu se borne à lui demander sa bénédiction et des baisers, puis s'enfuit. Santuzza arrive et se jette dans les bras de Lucia: les deux femmes ont un pressentiment du malheur qui va leur arriver. La place se remplit de villageois et une femme hurle, horrifiée: «On a tué compère Turiddu!»

Handlung

EINAKTER

In einem sizilianischen Dorf wird der Ostersonntag eingeläutet. Hinter dem geschlossenen Vorhang singt Turiddu eine Serenade für seine Geliebte Lola, um deren Hand er vor seiner Einberufung zum Militär angehalten hatte. In seiner Abwesenheit hat Lola jedoch den Fuhrmann Alfio geheiratet. Auf der Suche nach Trost und Vergessen hat Turiddu Santuzza verführt und ihr die Ehe versprochen. Da es ihm jedoch nicht gelingt, Lola zu vergessen, geht er ein Verhältnis mit ihr ein.

Die Dorfbewohner begrüßen das Frühlingsfest. Santuzza begibt sich zu Turiddu's Mutter Lucia, um sich über das Benehmen ihres Verlobten zu beklagen. Lucia ahnt jedoch nicht einmal, dass Turiddu im Dorf ist: sie wähnt ihn beim Weinkauf in Francofonte. Das Gezeiter der beiden Frauen wird von Lolas Gemahl Alfio unterbrochen, der eben von der Arbeit heimkehrt. Er ist guter Dinge und bestätigt den beiden, er habe Turiddu am Morgen in der Nähe seines Hauses gesehen. Als Alfio seines Wegs zieht, schenkt die verzweifelte Santuzza Lucia reinen Wein ein: Turiddu hat ein Verhältnis mit Lola. Mamma Lucia ist erschüttert und begibt sich zur Kirche.

Turiddu erscheint auf dem Dorfplatz. Nach anfänglichem Zögern reagiert er gereizt auf Santuzzas eindringliche Fragen. Auf dem Weg zur Messe kommt auch Lola am Dorfplatz vorbei. Sie fragt Turiddu, ob er ihren Mann gesehen habe. Unter Santuzzas feindseligen Blicken setzt sie ihren Weg zur Kirche jedoch rasch fort. Der aufgebrachte Turiddu schickt sich an, Lola zu folgen. Als er trotz Santuzzas flehentlicher Bitte, bei ihr zu bleiben, fortgeht, verflucht ihn das Mädchen, weil er sein Eheversprechen gebrochen hat. Alfio kommt hinzu und nimmt sich der verlassen dastehenden Santuzza an. Sie schüttet dem Fuhrmann ihr Herz aus und verrät ihm, dass sich seine Gemahlin hinter seinem Rücken mit Turiddu trifft. Der gehörnte Ehemann ist zunächst ungläubig. Er droht Santuzza, sie umzubringen, falls sich ihre Anschuldigung als Lüge herausstellen sollte. Er ahnt jedoch, dass sie die Wahrheit gesagt hat, und schwört Rache.

Männer und Frauen strömen nach der Ostermesse aus der Kirche. Turiddu lädt seine Landsleute zu einem Glas ins Wirtshaus ein. Auch den eben erst eingetroffenen, sichtlich erzürnten Alfio bittet er, sich dazuzugesellen, doch Alfio lehnt brüsk ab. Turiddu begreift die Lage und wirft sein Glas fort, während Lola und die anderen Frauen des Dorfes ent-



Bruno Antonetti (Scuola di Scenografia e Costume dell'Accademia di Belle Arti di Venezia), bozzetto per le scene di Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, Teatro La Fenice, agosto 2023.

setzt auseinander laufen. Das Duell scheint unausweichlich: nach sizilianischem Brauch umarmen sich die Rivalen und Turiddu beißt Alfio zum Zeichen seiner Satisfaktionswilligkeit ins rechte Ohr. Er nimmt alle Schuld auf sich. Nur um Santuzzas Willen, der er die Ehe versprochen habe, sei er nicht bereit zu sterben. Ungerührt geht Alfio mit den Worten ab, er erwarte Turridu hinter seinem Garten.

Turiddu wendet sich an die eben hinzugekommene Mutter: Er habe zu viel Wein getrunken und brauche dringend etwas frische Luft. Beim Abschied bittet er sie, sich Santuzzas anzunehmen, falls er nicht zurückkehren sollte. Bestürzt verlangt Lucia eine Erklärung, doch Turiddu bittet sie lediglich um ihren Segen, gibt ihr einen Kuss und verschwindet. Santuzza erscheint auf der Suche nach Turiddu: den beiden Frauen wird ihr Unglück schlagartig bewußt. Als sich der Platz mit Menschen gefüllt hat, ertönt der markerschütternde Schrei einer Frauenstimme: «Gevatter Turiddu ist erschlagen worden!».

Cavalleria rusticana

melodramma in un atto

libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci
musica di Pietro Mascagni

Personaggi

Santuzza soprano
Lola mezzosoprano
Turiddu tenore
Alfio baritono
Lucia contralto
Una donna contralto

Coro di contadini e contadine. Coro interno.

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

ATTO UNICO

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

A sipario calato.

TURIDDU

O Lola ch'hai di lattì la cammisa
 1 si' russa e janca comu la¹ cirasa,
 quannu t'affacci fai la vucca a risa,
 biato *ppi* 2 lu primu *cu la vasa!*
 3 *Supra* la porta *to*'³ lu sangu è spasu,
 ma nun 4 m'importa si cci moru occisu...⁴
*ma si cci*⁵ muoru e vaju'n paradisu
 si nun *cidu tia* mancu *cci*⁶ trasu.⁷

SCENA PRIMA

CORO DI DONNE

(di dentro)

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

CORO DI UOMINI

(di dentro)

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

Il coro entra in scena.

CORO DI DONNE

Cessin le rustiche
 opre: la Vergine
 serena allietasi
 del Salvator;

tempo è si mormori
 da ognuno il tenero
 canto che i palpiti
 raddoppia al cor.

CORO DI UOMINI

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

Il coro attraversa la scena ed esce.

SCENA SECONDA

Santuzza e Lucia.

SANTUZZA
 (⁸*entrando*⁸)

Dite, mamma Lucia...

LUCIA
 (*entra*⁹)

Sei tu?... Che vuoi?

SANTUZZA
 Turiddu ov'è?

LUCIA

Fin qui vieni a cercare
 il figlio mio?

SANTUZZA

Voglio saper soltanto,
 perdonatemi voi, dove trovarlo.

LUCIA

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

SANTUZZA

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

LUCIA

È andato per il vino a Francofonte.

SANTUZZA

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

LUCIA

Che dici?... se non è tornato a casa!

(Avviandosi all'uscio di casa)

Entra!...

SANTUZZA

(disperata)

Non posso entrare in casa vostra...

Sono scomunicata!

LUCIA

E che ne sai
 del mio figliolo?

SANTUZZA

Quale spina ho in core!

SCENA TERZA

Alfio, coro e dette.

ALFIO

Il cavallo scalpita,
 i sonagli squillano,
 schiocca la frusta. – Ehi là! –
 Soffi il vento gelido,
 cada l'acqua e¹⁰ nevichi,
 a me che cosa fa?

CORO

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

ALFIO

M'aspetta a casa Lola
 che m'ama e mi consola,
 ch'è tutta fedeltà.
 Il cavallo scalpiti¹¹,
 i sonagli squillino¹²,
 è Pasqua, ed io son qua!¹³

CORO

O che bel mestiere
 fare il carrettiere
 andar di qua e di là!¹⁴

LUCIA

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

ALFIO¹⁵

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

LUCIA

Non so; Turiddu è andato a provvederme.

ALFIO

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

LUCIA

(sorpresa)

Come?

SANTUZZA

(¹⁶rapidamente¹⁶)

Tacete.

Dalla chiesa odesi intonare l'Alleluja.

ALFIO

Io me ne vado, ite voi altri in chiesa.

Esce.

CORO INTERNO

(dalla chiesa)

Regina coeli, lætare. – Alleluja!
 Quia, quem meruisti portare. – Alleluja!
 Resurrexit sicut dixit. – Alleluja!

¹⁷CORO ESTERNO

(sulla piazza)

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

CORO INTERNO

*(dalla chiesa)**Ora pro nobis Deum. – Alleluja!**Gaude et letare, Virgo Maria. – Alleluja!**Quia surrexit Dominus vere. – Alleluja!*

CORO ESTERNO

(sulla piazza)

*Dall'altare ora fu benedetto,
quest'olivo che amava il Signor;
porti e accresca nell'umile tetto
la domestica pace e l'amor!*

*Il coro esce lentamente.*¹⁸

SCENA QUARTA

Lucia e Santuzza.

LUCIA

Perché m'hai fatto segno di tacere?

SANTUZZA¹⁹

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

LUCIA

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

SANTUZZA²⁰

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

LUCIA

(avviandosi alla chiesa)

Aiutatela voi, Santa Maria!

Esce.

SCENA QUINTA

Santuzza e Turiddu.

TURIDDU

(entrando)

Tu qui, Santuzza?

SANTUZZA

Qui t'aspettavo.

TURIDDU

È Pasqua, in chiesa non vai?

SANTUZZA

Non vo.

Debbo parlarti...

TURIDDU

Mamma cercavo.

SANTUZZA

Debbo parlarti...

TURIDDU

Qui no! Qui no!

SANTUZZA

Dove sei stato?

TURIDDU

Che vuoi tu dire?...
A Francofonte!

SANTUZZA

No, non è ver!

TURIDDU

Santuzza, credimi...

SANTUZZA

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

TURIDDU

Ah! m'hai spiato!

SANTUZZA

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

TURIDDU

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

SANTUZZA

Oh! questo non lo dire...

TURIDDU

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

SANTUZZA

Tu l'ami dunque?

TURIDDU

No!

SANTUZZA

Assai più bella
è Lola.

TURIDDU

Taci, non l'amo.

SANTUZZA

Oh! maledetta!
L'ami...

TURIDDU

Santuzza?

SANTUZZA

Quella
cattiva femmina ti tolse a me!

TURIDDU

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

SANTUZZA

Battimi, insultami, t'amo e perdono,
ma è troppo forte l'angoscia mia.²¹

SCENA SESTA

Lola e detti.

LOLA

(dentro alla scena)

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

(Entrando. Sarcastica)

Oh! Turiddu... È passato Alfio?

TURIDDU

(impacciato)

Son giunto

ora in piazza. Non so...

LOLA

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

TURIDDU

Santuzza mi narrava...

SANTUZZA

(tetra)

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

LOLA

Non venite alla messa?

SANTUZZA

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

LOLA

Io ringrazio il Signore e bacio in terra!

SANTUZZA

(ironica)
Oh, fate bene, Lola!

TURIDDU

(a Lola)

Andiamo, andiamo!

Qui non abbiam che fare.

LOLA
(*ironica*)
Oh! rimanete!

SANTUZZA
(*a Turiddu*²²)
Sì, resta, resta, ho da parlarti ancora!

LOLA
E v'assista il Signore; io me ne vado.
Entra in chiesa.

SCENA SETTIMA
Santuzza e Turiddu.

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

SANTUZZA²³
L'hai voluto, e ben ti sta.

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

SANTUZZA
Squarciami il petto!

TURIDDU
(*s'avvia*)
No!

SANTUZZA
(*trattenendolo*)
Turiddu, ascolta!

TURIDDU
Va'!

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

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

SANTUZZA
La tua Santuzza piange e t'implora;
come cacciarla così tu puoi?

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

SANTUZZA
(*minacciosa*)
Bada!...

TURIDDU²⁴
Dell'ira tua non mi curo!
La getta a terra e fugge in chiesa.

SANTUZZA
(*nel colmo dell'ira*)
A te la mala Pasqua, spergiuro!²⁵

SCENA OTTAVA
*Santuzza e Alfio.*²⁶

SANTUZZA²⁷
Oh! Il Signore vi manda, compar Alfio?

ALFIO²⁸
A che punto è la messa?

SANTUZZA
E tardi omai,
ma per voi: Lola è andata con Turiddu!

ALFIO
(*sorpreso*)
Che avete detto?

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

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

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

ALFIO²⁹
Se voi mentite, vo' schiantarvi il core!

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

ALFIO
Comare Santa, allor grato vi sono.

SANTUZZA
Infame io son che vi parlai così!

ALFIO
³⁰No, giusta siete stata, io vi condono:
in odio tutto l'amor mio finì...
Infami loro: ad essi non perdono;
vendetta avrò pria che tramonti il dì.³⁰

Escono.

SCENA NONA
Tutti escono di chiesa. Lucia traversa la scena ed entra in casa.
Lola, Turiddu e coro.

CORO DI UOMINI
A casa, a casa, amici, ove ci aspettano
le nostre donne, andiam.
Or che letizia rasserena gli animi
senza indugio corriam.

CORO DI DONNE
A casa, a casa, amiche, ove ci aspettano
i nostri sposi, andiam.
Or che letizia rasserena gli animi
senza indugio corriam.

³¹*Il coro si avvia.*³¹

TURIDDU
(*a Lola che s'avvia*)
Comare Lola, ve ne andate via
senza nemmeno salutare?

LOLA
Vado
a casa: non ho visto compar Alfio!

TURIDDU
Non ci pensate, verrà in piazza.
(³²*Al coro*³²)
Intanto
amici, qua, beviamone un bicchiere.
(*Tutti si avvicinano alla tavola dell'osteria e prendono i bicchieri*)
Viva il vino spumeggiante
nel bicchiere scintillante,
come il riso dell'amante
mite infonde il giubilo!
Viva il vino ch'è sincero,
che ci allietta ogni pensiero,
e che annega l'umor nero
nell'ebbrezza tenera.

CORO
Viva il vino spumeggiante, ecc.
Si ripete il brindisi.

TURIDDU
(*a Lola*)
Ai vostri amori!

Beve.

LOLA
(*a Turiddu*)
Alla fortuna vostra!

Beve.

TURIDDU
Beviam!

CORO
Beviam! Rinnovisi la giostra!

PRIMO DEL CORO

Un bicchiere!

SECONDO DEL CORO

Un bicchiere!

TERZO DEL CORO

Un altro!

QUARTO DEL CORO

Un altro!

PRIMO DEL CORO

Al più felice!

TURIDDU

Alla bella!

LOLA

Al più scaltro!

CORO

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

SCENA DECIMA

Alfio e detti.

ALFIO

A voi tutti salute!

CORO

Compar Alfio, salute.

TURIDDU

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

ALFIO

(respingendolo)

Grazie. Ma il vostro vino io non l'accetto,
diverrebbe veleno entro il mio petto!

TURIDDU

(getta il vino)

A piacer vostro!

LOLA

Ahimè! che mai sarà?

ALCUNE DONNE

(³³a Lola³³)

Comare Lola, andiamo via di qua.

Tutte le donne escono conducendo Lola.

TURIDDU

Avete altro da dirmi?

ALFIO

Io nulla!

TURIDDU

Allora

sono agli ordini vostri.

ALFIO

Or ora?

TURIDDU

Or ora!

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

ALFIO

(con intenzione)

Compar Turiddu, avete morso a buono...
c'intenderemo bene, a quel che pare!

TURIDDU

Compar Alfio, lo so che il torto è mio;
e ve lo giuro nel nome di Dio
che al par d'un cane mi farei sgozzar,
ma... s'io non vivo, resta abbandonata...
povera Santa!... lei che mi s'è data...
vi saprò in core il ferro mio piantar!

ALFIO

(freddamente)

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

Esce.

SCENA UNDICESIMA

Lucia e detti, meno Alfio.

TURIDDU

Mamma, quel vino è generoso, e certo
oggi troppi bicchier ne ho tracannato...
vado fuori all'aperto...
Ma prima voglio che mi benedite
come quel giorno che partii soldato...
e poi... mamma... sentite...
s'io... non tornassi... voi dovrete fare
da madre a Santa, ch'io le avea giurato
di condurla all'altare.

LUCIA

Perché parli così, figliuolo mio?

TURIDDU

Oh! nulla!... È il vino che mi ha suggerito!
Per me pregate Iddio!
Un bacio, mamma... un altro bacio... addio!

L'abbraccia ed esce precipitosamente.

SCENA DODICESIMA

Lucia, Santuzza e detti.

LUCIA

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

SANTUZZA

(getta la braccia al collo di Lucia)
Oh! madre mia!³⁴

Si sente un mormorio lontano.

DONNE

(correndo)

Hanno ammazzato compare Turiddu!...

Tutti gettano un grido –³⁵ cala precipitosamente il sipario.

* La presente versione del libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci riprende l'edizione curata da Agostino Rusillo e pubblicata in *Sárka/Cavalleria rusticana*, La Fenice prima dell'opera, a cura di Michele Girardi, Venezia 2009, di cui sono stati mantenuti i criteri editoriali. Il corsivo nel testo evidenzia le parole e i versi non intonati; le note rimandano alle varianti fra libretto e partitura, ivi comprese le differenze tra le didascalie.

NOTE

¹ «si bianca e russa comu la».

² «cui ti dà».

³ «Ntra la puorta tua».

⁴ «me mpuorta si ce muoru accisu».

⁵ «e s'iddu».

⁶ «ce truovo a ttia, mancu ce».

⁷ Traduzione:

«O Lola, bianca come fior di spino,
quando t'affacci tu, s'affaccia il sole;
chi t'ha baciato il labbro porporino
grazia più bella a Dio chieder non vôle.
C'è scritto sangue sopra la tua porta,
ma di restarci a me non me n'importa;
se per te mojo e vado in paradiso,
non c'entro se non vedo il tuo bel viso.»

⁸ «entra e si dirige alla casa di Lucia».

⁹ «sortendo».

¹⁰ «o».

¹¹ «scalpita».

¹² «squillano»

¹³ Aggiunta: «(A questo punto le coriste entrano in scena)».

¹⁴ Aggiunta: «(Il coro esce, alcuni entrano in chiesa, altri prendono direzioni diverse.)».

¹⁵ Aggiunta: «(spigliato)».

¹⁶ «a Lucia rapidamente».

¹⁷ Aggiunta: «Uomini e donne entrano e si schierano innanzi alla chiesa in atteggiamento devoto».

¹⁸ (Tutti entrano in chiesa tranne Santuzza e Lucia)».

¹⁹ Aggiunta: «(mestamente con semplicità)».

²⁰ Aggiunta: «(con disperazione)».

²¹ Aggiunta: «(troncando nel sentire avvicinarsi Lola)».

²² Aggiunta: «con fermezza».

²³ Aggiunta: «(fredde)».

²⁴ Aggiunta: «(con moltissima forza)».

²⁵ Aggiunta: «(cade affranta ed angosciata)».

²⁶ Aggiunta: «(Sorte Alfio e s'incontra con Santuzza)».

²⁷ Aggiunta: «(rianimandosi, ad Alfio)».

²⁸ Aggiunta: «(tranquillo)».

²⁹ Aggiunta: «(minaccioso)».

³⁰ «Infami loro: ad essi non perdono; / vendetta avrò pria che tramonti il dì. / Io sangue voglio, all'ira m'abbandono:
/ in odio tutto l'amor mio finì...».

³¹ «(Lola e Turiddu escono dalla chiesa)».

³² «(rivolgendosi al coro che s'avvia)».

³³ «(Alcune donne del coro si consigliano fra loro, poi si avvicinano a Lola dicendole sotto voce)».

³⁴ Aggiunta: «(La scena si popola, l'agitazione si scorge sul volto di tutti che scambievolmente s'interrogano con terrore.)».

³⁵ Aggiunta: «(Santuzza cade priva di sensi, Lucia sviene ed è sorretta dalle donne del coro.)».

Curiosità per un mondo diverso. Storia e (possibile) significato di *Cavalleria rusticana*

di Jacopo Pellegrini

Per A. G., mascagnana non pentita
e per Nello, mascagnano incallito

Il battesimo di *Cavalleria rusticana* si celebra il 17 maggio 1890 a partire dalle ore 21 presso il Teatro Costanzi (oggi dell'Opera) in Roma, officiante Edoardo Sonzogno, editore milanese di musica, libri e giornali. Costui, nel luglio di due anni prima, dalle pagine del «Teatro illustrato», mensile musicale di sua proprietà, ha lanciato un concorso d'«incoraggiamento ai giovani compositori italiani» per «un'opera in un atto – in un solo quadro o in due *ad libitum* – di soggetto *idilliaco, serio o giocoso*», garantendo, oltre a premi in denaro per il primo e secondo classificato, l'allestimento di tre titoli «giudicati, da apposita Commissione esaminatrice, degni di essere pubblicamente rappresentati». ¹ Procreatori del «melodramma in un atto» (così recita il sottotitolo) sono Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci per i versi del libretto, Pietro Mascagni per la musica; madrina il soprano Gemma Bellincioni, nella parte di Santuzza, padrini Leopoldo Mugnone, maestro concertatore e direttore d'orchestra, e il tenore Roberto Stagno, nella parte di Turiddu; fanno ala alla nascita, in parti minori, Annetta Guli o Guli (Lola), Gaudenzio Salassa (Alfio), Federica Casali (Mamma Lucia).

La sala, quel 17 maggio, non è piena (chi sia l'autore dell'opera nessuno lo sa² e Roma – ci informa Lionello Spada³ – pullula di ricevimenti e banchetti serali collegati alla gara nazionale di tiro a segno che si sta svolgendo nella capitale), ma il successo, il trionfo anzi, si afferma sin dall'inizio: il pubblico chiede e ottiene il bis del Preludio «a sipario calato»; a metà della ripetizione della Siciliana cantata internamente da Turiddu e incastonata in detto Preludio fa il suo ingresso in un palco di proscenio la regina d'Italia, Margherita di Savoia, accolta da applausi e dalla Marcia reale, con conseguente, temporanea interruzione della *Cavalleria*. Acclamazioni a scena aperta accolgono tutti i numeri musicali seguenti: «Ad ogni pezzo e prima che fosse terminato, e a metà delle frasi, le esclamazioni entusiastiche scoppiavano»: tale infatti era l'usanza dei tempi nei teatri italiani. Altri due i bis concessi: dell'Intermezzo – pezzo abusatissimo nel corso degli anni da cinema e pubblicità radio-televisiva – e del Brindisi di Turiddu, «Viva il vino spumeggiante». Le chiamate all'autore, vale a dire le sue apparizioni al proscenio per ringraziare degli applausi, superano quota venti, di cui sei a rappresentazione terminata.



Antonio Bonamore (1845-1907), *Cavalleria rusticana*. Tavola pubblicata nell'«*Illustrazione italiana*» in occasione della prima scaligera del gennaio 1891.

L'indomani nei quotidiani c'è chi titola *Il maestro del giorno*,⁵ chi *Un trionfo della musica italiana*; tutti, nessuno escluso, gridano alla rivelazione. Seguono sei repliche a teatro più che esaurito, con molti spettatori confinati in piedi nell'atrio della platea. Mascagni è costretto a presentarsi alla ribalta anche dopo la terza recita, l'ultima a cui un autore – secondo una secolare consuetudine italiana – è tenuto a presenziare. Sonzogno si affretta ad acquistare la partitura (e Mascagni, per riconoscenza verso di lui, rifiuta un'offerta analoga proveniente da Casa Ricordi) e a commissionare un'opera nuova, c'è chi dice in tre c'è chi dice in quattro atti, al compositore livornese, al quale alcuni concittadini donano una corona d'alloro, mentre Cerignola, il paese in provincia di Foggia dove dal 1887 dirige la locale Filarmonica (un'orchestra di semidilettanti) e dà lezioni di musica e strumenti vari per uno stipendio mensile di lire 100, gli conferisce la cittadinanza onoraria «dietro proposta del sindaco Cannone». Il 31 maggio (chiusura della stagione), durante la settima e ultima rappresentazione a cui assiste il presidente del consiglio Francesco Crispi, la commissione esaminatrice del concorso, formata dai compositori Filippo Marchetti, Pietro Platania e Giovanni Sgambati, da Francesco D'Arcais, critico musicale dell'«Opinione», e da Amintore Galli, direttore artistico di Casa Sonzogno, compositore e critico musicale, si riunisce in una sala del Costanzi e delibera all'unanimità di attribuire



Antonio Bonamore (1845-1907), *Cavalleria rusticana*. Tavola pubblicata nell'«*Illustrazione italiana*» in occasione della prima scaligera del gennaio 1891.

a *Cavalleria* il primo premio di lire 3000. Il secondo, di lire 2000, va, a maggioranza, a *Labilia* di Nicola Spinelli, mentre *Rudello* di Vincenzo Ferroni deve accontentarsi d'un diploma speciale.

Durante le repliche di *Cavalleria* al Costanzi i giornali romani, e non solo loro, pubblicano aneddoti e notizie riguardanti il nuovo astro melodrammatico: in parecchi si attardano sulla sua vita avventurosa, tra gli studi musicali nella natia Livorno e quelli, interrotti, al Conservatorio di Milano, la vita girovaga come maestro sostituto e direttore di compagnie d'operette, infine la sosta a Cerignola; c'è chi riferisce che gli sono stati offerti vari libretti, tra cui uno intitolato *Il Risorgimento italiano*, protagonisti Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Cavour, e chi che sarebbe in trattative per un nuovo lavoro con Tom (al secolo Eugenio Checchi), firma del «Fanfulla»; un certo spazio occupano un commento favorevole a Mascagni di Giuseppe Verdi (poi smentito) e un'idea dell'impresario napoletano Marino Villani: trasportare di sana pianta compagnia di canto, masse artistiche e tecniche e scene dal Costanzi al San Carlo, per darvi «da quattro a sei rappresentazioni» straordinarie della *Cavalleria*: il progetto non va in porto perché il comune del capoluogo campano non concede il sussidio speciale di lire 10.000 richiesto da Villani, e tutto è rimandato all'ordinaria stagione invernale.



Antonio Bonamore (1845-1907), *Cavalleria rusticana*, ultima scena. Tavola pubblicata nell'«*Illustrazione italiana*» in occasione della prima scaligera del gennaio 1891.

L'opera comunque si diffonde rapidamente per ogni dove: prima che l'anno finisca la si può vedere e ascoltare a Livorno, Firenze, Bologna, Torino, Palermo, Madrid, Budapest (direttore Gustav Mahler, il quale si sarebbe ricordato di *Cavalleria* nell'Ottava sinfonia del 1906-1907). L'anno seguente visita, tra gli altri luoghi, Milano, Genova, Napoli, Venezia, Trieste, Vienna, Barcellona, Valencia, Londra, Berlino, Amburgo, Dresda, Francoforte, Lipsia, Karlsruhe, Colonia, Mannheim, Praga, Stoccolma, Pietroburgo, Mosca, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Philadelphia, New York; nel '92 eccola a Parigi. E sempre con liete accoglienze degli spettatori, laddove la critica, quantomeno una parte di essa, comincia a fare dei distinguo,⁶ quasi a smorzare gli entusiasmi dei colleghi capitolini. Nel corso dell'Ottocento è molto raro, e strano, che i recensori dissentano dal pubblico; anche quanti storcono il naso dinanzi a *Cavalleria* nei primi tempi della sua diffusione mondiale lo fanno, infatti, più per ragioni generali di estetica che per motivi specifici legati alla valutazione dell'opera. Con ciò non intendo dire che la stampa dell'Urbe si sia supinamente conformata alla reazione apoteotica dei melomani locali. Gli elogi profusi da critici, cronisti, corrispondenti rivelano, anzi, l'entusiasmo sincero di chi, oppresso per anni dall'«angoscia dell'influenza»,⁷ crede di aver finalmente scovato una via nazionale, autoctona e indipendente, nuova e al tempo stesso legata alle consuetudini (quindi riconoscibile, comprensibile), in grado di re-



Pietro Mascagni con Alberto Franchetti e Giacomo Puccini.

stituire alla musica italiana la sua (pretesa) supremazia secolare, perduta al cospetto dei francesi (Meyerbeer prima, Gounod e Bizet poi) e di Wagner. Perciò la valutazione espressa nel 1964 (a cent'anni dalla nascita di Mascagni e diciannove dalla morte) da un'autorità indiscussa come Mario Morini: «*Cavalleria* [...] fu accolta con piena unanimità di consensi, salvo sporadiche e irrilevanti riserve di dettaglio»,⁸ trova piena conferma se riferita in particolare al primo allestimento dell'opera.

I commenti, in quell'occasione, concordano su molti punti, qualcuno è addirittura sovrapponibile: Mascagni «ha trovato [...] la perfetta fusione del canto italiano con la orchestrazione moderna»,⁹ in lui la melodia fluisce spontanea sia nella voce sia con l'orchestra (D'Arcais: «tutto pare di primo getto nella sua musica»; Levi: «semplice, chiaro, efficace»); grazie al forte temperamento drammatico esprime al meglio i sentimenti dei personaggi e trae vantaggio dagli effetti di contrasto; accorda in maniera esemplare testo e note, sempre a fini espressivi; possiede una tavolozza orchestrale ricca e varia senza però sovrastare le voci. Quanto al libretto, il suo pregio maggiore consiste nell'essersi tenuto «fedele alla *condotta*» delle «scene popolari» di Verga, ossia dell'omonimo dramma in prosa e in un atto apparso nel 1884 al Teatro Carignano di Torino, con Eleonora Duse nei panni di Santuzza; per alcuni (Levi, Gino Monaldi del «Popolo romano», Scaramuccia del «Capitan Fracassa»)

L'ORCHESTRA

4 FLAUTI
2 OBOI
2 CLARINETTI
2 FAGOTTI

4 CORNI
2 TROMBE
2 CORNETTI
3 TROMBONI
BASSO TUBA

TIMPANI
PERCUSSIONI

ARPA

ORGANO

ARCHI

IN PALCOSCENICO:

CAMPANE
ARPA
ORGANO

contiene buoni versi, per altri (Spada, «Il diritto») cattivi.¹⁰ È di per sé significativo che i confronti istituiti con la fonte verghiana (nella sua sola versione teatrale; la novella – apparsa nel 1880 dapprima nel «Fanfulla della domenica», poi nella raccolta *Vita dei campi* – nessuno la ricorda) siano istituiti sulla base dell'azione concisa e rapida («la potenza sintetica del dramma di Verga») e del «colore locale» siciliano: elementi senza dubbio connessi alla pittura 'dal vero' e 'del vero', ma in forme generiche, tanto che li si potrebbe facilmente classificare tra i reperti di quel 'caratteristico' teorizzato e praticato dall'arte di mezzo secolo prima. Residui romantici insomma; tutt'altra cosa dal verismo professato dallo scrittore catanese. Anche alla componente musicale sono applicati concetti, immagini, metafore logori o quantomeno d'uso corrente a proposito di Verdi, Ponchielli, e innumerevoli altri: il «dramma umano, come piace a noi italiani» (D'Arcais), è espresso attraverso «la passione che prorompe» e la verità insita nella «vita del cuore umano» (Tom, ossia Eugenio Checchi). In effetti, il melodramma italiano dell'Ottocento è improntato in massima parte a un realismo basato quanto si vuole su convenzioni (musicali, teatrali, poetiche, ecc.), ma innegabile. Ciò detto, del nesso *Cavalleria rusticana*-verismo, divenuto col tempo proverbiale (e scontato), nei giornali romani del 1890 non v'è traccia.

Devo subito smentirmi: dopo la terza recita, dalle colonne del «Fanfulla

della domenica» il già ricordato Checchi cita «il naturalismo [...] di quell'*ambiente*»¹¹ (l'allusione è alla corrente letteraria francese promossa da Émile Zola, punto di partenza e di riferimento per i veristi italiani); lo fa però scorrendo di Verga. Per Mascagni, come si è visto, ricorre a categorie risapute, categorie 'assolute', 'fisse': passioni, emozioni, cuore umano. Tutte cose ritenute eterne: il verismo passato al vaglio di (e pertanto svuotato di senso da) un 'vero' che trascende i casi individuali, che vale per tutti gli esseri umani, per tutti i luoghi e tutti i tempi.¹²

LE VOCI

SANTUZZA
SOPRANO

LOLA
MEZZOSOPRANO

TURIDDU
TENORE

ALFIO
BARITONO

LUCIA
CONTRALTO

UNA DONNA
CONTRALTO

Fino a oggi si credeva che il primo a porre *Cavalleria* e Mascagni sotto il segno del verismo fosse stato, nel gennaio 1891, Amintore Galli,¹³ il critico musicale al soldo di Sonzogno. Ebbene sì, è stato proprio Galli; ebbene no, la data va anticipata di qualche mese, per l'appunto al maggio '90. Nel ragguagliare i lettori del «Secolo» (il quotidiano a più alta tiratura d'Italia, edito guarda caso da Sonzogno in quel di Milano) «sul lieto avvenimento che colpì di sorpresa gratissima tutta la penisola», vale a dire l'apparizione d'«una splendida promessa per le nostre scene liriche», un nuovo «vero maestro», anche Galli prende le mosse dall'«elemento vero, essenzialmente ed esclusivamente umano [...], insomma l'elemento immutabile, il mondo delle passioni», che Mascagni avrebbe sagacemente individuato nel dramma potente di Verga, in cui «tutto è logico, tutto è vero, tutto pieno di vita, l'interesse continuo e sommo». Ben presto, però, si ha l'impressione che, dall'universale, Galli voglia scendere al particolare: «Col Mascagni l'uomo del melodramma di un tempo è trasformato nell'uomo della vita reale»; l'assolo di Santuzza non è solo un bel pezzo, ma «sembra il vero della vita»; «la solita verità drammatica [...] la ritroviamo nella sfida tra i due rivali». La conclusione dell'articolo rinuncia a ogni cautela: «L'opera verista così inizia in Italia il suo regno».¹⁴

Senonché nelle dieci colonne di questa 'appendice' (nei quotidiani dell'Ottocento, articolo a piè di pagina di argomento artistico-culturale o storico o scientifico o di intrattenimento), Galli, pur esibendo un aggiornato armamentario positivistico («gli affetti più profondi sono [...] tradotti in vibrazioni sonore che si trasmettono dalla scena alla platea come le vibrazioni muscolari tra l'ipnotizzatore e il soggetto»), mostra da un lato di non aver tagliato i ponti con l'estetica preromantica e romantica del Genio ispirato da una forza che lo sovrasta (l'«abbandonarsi che fa l'autore al trasporto incosciente della propria ispirazione»), dall'altro di concepire la storia della musica in chiave di nazionalismo infiammato («la sua eletta natura di musicista essenzialmente italiano [...] cinto dalla incantevole aureola del melodista. Per lui l'arte italiana spiega di nuovo il suo volo nel mondo degli affetti, dopo le torture inflitte dai polifonisti evirati»). In base a questi presupposti la neonata opera verista italiana altro non farebbe che recuperare le «tradizioni» di un Pergolesi e di un Bellini, «i due grandi poeti della passione». Anche Galli, quindi, a



Copertina del libretto per la rappresentazione di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni in piazza San Marco a Venezia, luglio 1928. Archivio storico del Teatro La Fenice.

dispetto dei proclami e delle parole d'ordine scomodate, non opera distinzioni tra il verismo musicale e quel 'vero' che da secoli tutte le correnti estetiche a parole prescrivevano ed esaltavano.¹⁵ Galli, del resto, aveva chiarito il suo punto di vista sul verismo fin dal 1884, discettando sulla *Carmen* di Bizet (rappresentata a Parigi nel 1875, giunta in Italia, a Napoli, nel '79).¹⁶ L'aderenza della musica al «colorito locale genuino, autentico» spagnolo, la libertà nel trattamento delle forme chiuse generano «un nuovo tipo di bellezza nel quale il realismo e l'idealismo son posti in immediato contatto, senza menomamente urtarsi»: in *Carmen* «Bizet presenta sulla scena il reale, ma dopo averlo ritemperato nell'onda eterea dell'ideale e nell'aura vivificante dei mondi dell'immaginazione creatrice». Solo se depurato «da ciò che ha di troppo prosaico ed inestetico» e sublimato mediante «una ispirazione che scende dagli eccelsi del bello», il verismo può essere accolto nella sfera della musica d'arte. Per Galli *Carmen* rappresenta il modello di riferimento per l'opera moderna; e come Verga nella sua *Cavalleria* «richiama al pensiero il Merimée delle scene zingaresche», così, per «la perfetta e costante identificazione del dramma col canto, Mascagni è [...] l'emana-zione del genio di Bizet, del quale noi lo diremmo il felice allievo».¹⁷

Gli anni immediatamente successivi alla comparsa di *Cavalleria rusticana* vedono fiorire in giornali e riviste, musicali e no, un dibattito intensissimo intorno ai concetti di verità, realismo, verismo nell'opera lirica: chi li considera un pericolo mortale per il teatro in musica, chi proclama impossibile il loro uso nel melodramma, chi ritiene che abbiano a che fare soltanto con l'azione drammatica, con il libretto, e nulla con il rivestimento musicale, chi asserisce essere 'vera' tutta la grande musica non importa a quale epoca risalga.

Nel giro di un decennio o poco più l'indagine critica intorno all'opera verista perde mordente fino a cessare quasi del tutto: ridotta a genere popolare, di cassetta, superata in termini di modernità da indirizzi drammaturgici e stili musicali assai più esplicitamente orientati verso il nuovo e lo sperimentale, l'ideale e l'indeterminato, finisce per essere identificata con le limitate, modeste ambizioni di rinnovamento (artistico-culturale, socio-politico) dell'Italia umbertina.

I primi tentativi di collocazione storico-teorica del fenomeno risalgono a anni in cui gli esponenti della Giovane scuola (tra i quali figurano i campioni del verismo: oltre a Mascagni, Ruggiero Leoncavallo e Umberto Giordano, per limitarci ai principali) o erano ancora in attività o erano morti da poco; gli autori di questi abbozzi critici, immersi in una situazione di antitesi nette (pro o contro l'argomento) e in difetto di basi teoriche adeguate, approdano a poco o niente.¹⁸ Né meglio, direi, vanno le cose subito dopo la Seconda guerra mondiale: i «nemici della musica» (come ebbe a definirli Gianandrea Gavazzeni¹⁹) continuano a suscitare tanta, troppa animosità. Chi ne rivendica i meriti di solito lo fa per opporsi alle avanguardie novecentesche in nome della tradizione (da tempo il verismo ha cessato di essere sinonimo di modernità in musica); chi se ne ritrae nauseato lo fa per la ragione diametralmente opposta, ossia in nome del 'nuovo' e del 'progresso', tenuto conto che il 'vecchio' è per di più assimilato al fascismo, che della Giovane scuola si era strumentalmente impadronito in un'ottica nazionalistica (ne aveva fatto un paradigma d'italianità).

A cominciare dalla fine degli anni Settanta del Novecento la musicologia internazionale si impegna a elaborare proposte interpretative spassionate²⁰: obiettivo prima-

rio è quello di isolare la sostanza particolare del Verismo: esiste? e se sì, che cos'è? A dare inizio alla concione, nel 1978, è il tedesco Egon Voss (noto soprattutto come studioso di Wagner). Per lui il verismo musicale non ha minimamente a che fare con quello letterario, tantomeno è vicino alla realtà: da una parte gli argomenti non provengono soltanto dal mondo proletario contemporaneo e la critica sociale vi è quasi del tutto assente, dall'altra la drammaturgia punta «esclusivamente sulle catastrofi» e sul «carattere pittorico della scena», il colore locale «sentito e apprezzato come attrattiva esotica».²¹ Gli tiene dietro un altro tedesco, l'insigne Carl Dahlhaus, il quale, dopo aver attinto da Voss, riguardo a *Cavalleria rusticana* annota che «la quantità dei criteri naturalistici riscontrabili [...] è tanto esigua da risultare sorprendente. Infine, «nel teatro d'opera non è esistito un verismo degno di questo nome».²²

L'Italia risponde con un saggio – tuttora insuperato – a firma di Adriana Guarnieri Corazzol. Anch'ella, al pari di Voss e Dahlhaus, conclude per la non «identità tra operisti e scrittori del verismo», ma dimostra, finalmente sulla scorta della storiografia letteraria più recente e sagace, che «le convergenze dei loro prodotti sono notevoli e più numerose di quanto in genere non si dica».²³

A conferma della predilezione immediata e duratura per l'opera italiana di fine secolo mostrata dai Paesi di lingua tedesca, un musicologo dal cognome parecchio ingombrante, Wagner, ha dato alle stampe un volume di taglio onnicomprensivo dal titolo *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo (Mondi lontani. L'opera del verismo italiano)*.²⁴ Wagner è certo dell'esistenza del verismo operistico; il suo scopo consiste nel rappresentare la verità della vita. Solo che il grado di realtà raggiunto è determinato di volta in volta dal modo in cui i pubblici contemporanei di Mascagni & Co hanno recepito i singoli prodotti teatral-musicali: se cioè li abbiano sentiti prossimi o distanti, manifestazioni d'italianità o di esotismo. Appoggiandosi agli studi di quanti l'hanno preceduta, Sabine Brettenthaler si interroga sul significato del termine 'verismo' in musica e sui suoi eventuali legami con la corrente letteraria omonima, e le sue conclusioni pur possibiliste restano incerte.²⁵

V'hanno anche altri (pochi, in effetti) convinti che la nozione di verismo in musica possa essere definita positivamente. Lo svizzero-statunitense Andreas Giger ritiene che nel melodramma italiano il verismo consista nella «rottura delle convenzioni» (nella forma dei pezzi, nell'armonia, nel lessico dei libretti, nei modi del canto e della recitazione, ecc.), quindi finisce con l'includervi anche il tardo Verdi e gli operisti della Scapigliatura (Faccio, Boito, Ponchielli)²⁶: una proposta che confonde più di quanto non chiarisca. Secondo Giorgio Ruberti, infine, «la specifica identità [...] della categoria verismo» consisterebbe in soggetti «drammaticamente veri», nel rilievo assegnato alla musica di scena intrisa di colore locale (due tratti, come lealmente ammesso dall'autore, non esclusivi del verismo musicale), e nel ricorso a un «procedimento orchestrale che [...] può essere definito stile indiretto-libero musicale»: «motivi orchestrali di origine vocale in funzione di commento interno all'azione», *in primis* «la perorazione orchestrale finale, commento ultimo all'intera vicenda»²⁷ (anche in questo caso, tutt'altro che una novità).



Copertina del libretto di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'elenco non breve di nomi e opinioni testé riferito svela quanto sia difficile, se non impossibile precisare il significato della parola 'verismo' in riferimento al teatro in musica; il che non vuol dire ch'essa sia priva di significato. La diatriba sollevata dal suo utilizzo in riferimento a *Cavalleria rusticana*, nonché alla pletora di titoli a sfondo proletario, meridionale e sanguinario prodotti lungo un decennio abbondante per sfruttare il successo arriso all'esordio di Mascagni (variamente classificati come «melodrammi delle aree depresse» o «opere dei bassi-fondi»²⁸ o «verismo di coltello»), sta a indicare che gli addetti ai lavori avvertivano l'esigenza di dare un nome a un qualcosa percepito come diverso, nuovo, poco importa se del tutto o in parte, inaspetta-



Ciro Galvani (1867-1956), disegno che ritrae Eleonora Duse nella parte di Santuzza, nella trasposizione teatrale della novella *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga (Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo).

to. La parola evocava per loro qualcosa di determinato. Sta a noi, forti del famoso senno di poi, capire in cosa consistesse questo qualcosa.

Va innanzitutto detto che in *Cavalleria* agiscono a vari livelli dualità di principi distinti e contrapposti. Proviamo a elencarle.

– CONVENZIONE *VERSUS* INNOVAZIONE: Mascagni stende la partitura di *Cavalleria* da gennaio a maggio 1889 in vista del concorso Sonzogno e con l'aspirazione ardente, fiduciosa, legittima di vincerlo; come si legge in una lettera all'amico Vittorio Gianfranceschi, detto Vichi, datata 7 marzo, la musica guarda con un occhio «direttamente al pubblico», con l'altro «ad una commissione di Barbassori che vogliono trovare il pelo nell'uovo; ma cercherò di contentare anche loro»: popolarità e dottrina insomma, ma non nella stessa quantità. La dottrina non deve eccedere in ostentazione, perché il concorso è bandito da un editore con fini di lucro oltre e prima che d'arte. L'organizzazione interna dell'opera è a pezzi staccati, scelta che molti esegeti hanno reputato un deciso passo indietro rispetto ad altri titoli coevi, a cominciare da *Otello* di Verdi (1887). Non sarebbe difficile smentire la concezione storicista in base alla quale le forme aperte sarebbero 'migliori', più audaci e progressiste delle forme chiuse, ovvero ribattere che anche lo spartito di *Otello* nell'indice, oltre alla divisione in scene, include anche brani a sé stanti. Limitiamoci piuttosto a guardare come sono fatti i pezzi in *Cavalleria* e a valutarne i risultati.

Buona parte di essi ha funzione di cornice ambientale, serve cioè a fissare il contesto geografico e socio-culturale da cui e in cui si dipanerà il dramma: la Siciliana di Turiddu nel Preludio, il coro iniziale dei contadini in festa, la Sortita di Alfio, la Preghiera, che fa le veci del concertato a tutta scena con i solisti al proscenio (Santuzza e Lucia, la quale procede per lo più all'unisono con i contralti) e il coro alle loro spalle, il Coro all'uscita dalla chiesa e il Brindisi di Turiddu. Alcuni di questi brani rientrano a pieno titolo nella musica di scena o in scena, una forma di mimesi realistica, qualcosa che ci si aspetta sia intonato anche nella vita d'ogni giorno: la serenata al chiaro di luna nella Siciliana, i canti di lavoro campestre nel Coro d'introduzione, i canti di chiesa nella Preghiera, il canto conviviale nel Brindisi. La propensione per il colore locale, il ricorso alla musica di scena non costituiscono un'eccezione nel panorama operistico italiano dell'epoca; a colpire, semmai, è la percentuale molto elevata di numeri esornativi, non indispensabili all'intreccio.

Mascagni adotta volentieri schemi tradizionali: la Sortita di Alfio e il Brindisi, per esempio, sono tipiche canzoni strofa-ritornello, con un occhio al repertorio folklorico (la ritmica irregolare) e uno alla sua riscrittura 'colta'. L'aria del baritono, infatti, si rifà a quella di Escamillo nella *Carmen*, equivalente per struttura, posizione e contenuto (un'autopresentazione incentrata sul mestiere esercitato).²⁹ In altri casi, però, questi schemi sono alterati per esprimere «efficacemente il dramma» (Levi):

a) Romanza di Santuzza (Largo assai sostenuto, 2/4, mi minore, un'ottava di settenari doppi): tra le forme possibili di romanza, Mascagni sceglie quella tripartita, con gli slanci canori ai lati e al centro un'area in stile 'parlante' («Quell'invidia d'ogni delizia mia...»: canto declamato e tema melodico in orchestra: è il motivo, in do diesis minore, collegato alla gelosia di Santuzza). Quanto agli squarci lirici sono simili e difformi allo stesso tempo: uguale il metro (2/4), affini disegno melodico e profilo ritmico della parte vocale, la conversione della tonalità di mi

dal modo minore al modo maggiore e le varianti nelle formule d'accompagnamento, nell'orchestrazione e, meno rilevanti, nel canto bastano a dare a «Priva dell'onore mio rimango» un aspetto diverso, come se si trattasse d'una sezione autonoma. Inoltre nella prima parte («Voi lo sapete, o mamma»), per donare un'impronta più franta, patetica alla condotta vocale, dalla melodia principale sono estratti tre brevi passi privi di legature che conferiscono al canto una cadenza esclamativa, simile a quella predominante nella sezione centrale.

b) N. 6, scene 5, 6, 7 e 8: nello spartito è suddiviso in quattro parti indicate dalle iniziali maiuscole A, B, C, D. Due, A e C, pertengono al Duetto Santuzza-Turiddu, interrotto (B) dallo Stornello di Lola e dallo scambio di battute tra i tre personaggi in scena, D è interamente occupato dal Duetto Santuzza-Alfio. Mascagni e i suoi librettisti mettono in chiaro che il duetto è uno solo anche se a cantarlo sono in tre (Lola non conta, compie solo un'azione di disturbo), prima due figure, poi una di queste con un'altra: gli atti rappresentati nelle diverse fasi sono comunque l'uno conseguenza dell'altro (il tradimento e la vendetta). Quattro sono anche le sezioni in cui è ripartito il duetto nell'opera italiana dell'Ottocento: tempo d'attacco o primo tempo-cantabile-tempo di mezzo-stretta o cabaletta. Nessuna di loro manca dal n. 6, dove però, al fine di assecondare le svolte dell'intreccio, sono sottoposte a interpolazioni e duplicazioni che ne confondono la sequenza. Stranamente, il Duetto si apre non con degli endecasillabi sciolti ma con due quartine di quinari doppi, e Mascagni si vede costretto a comporre il recitativo d'avvio su versi in rima (da «Tu qui, Santuzza?» a «... giù dal sentier»): «solo una stranezza da addebitare all'inesperienza del Targioni-Tozzetti e del Menasci». ³⁰ Segue il tempo d'attacco (*Andante*, 3/4, la maggiore), interrotto dalla voce interna di Lola; la scena 6, in endecasillabi, funge da tempo di mezzo anticipato (un tempo di mezzo fuori della norma, in quanto include un pezzo chiuso, lo Stornello di Lola), mentre il cantabile è posposto alla scena 7. Anche in questo caso, Mascagni intona i quattro ottonari iniziali in stile recitativo e scioglie l'*Andante* appassionato, 6/8, la bemolle maggiore, sulle quattro coppie di quinari doppi (da «No, no Turiddu – rimani ancora» a «pentirsi è vano – dopo l'offesa!»). Il cantabile si arresta bruscamente su un accordo di settima diminuita per lasciare il posto al vero tempo di mezzo, con la maledizione di Santuzza seguita dalla perorazione orchestrale in cui fanno capolino temi già uditi e dal recitativo in endecasillabi sciolti tra la donna e Alfio. Poi, però, questi endecasillabi diventano rimati (da «Il ver. Turiddu mi tolse l'onore») e Mascagni ne approfitta per accomodarli in un secondo cantabile (*Largo*, 2/4, re minore) affidato in pratica alla sola Santuzza (Alfio interviene per tre misure soltanto). Ennesimo tempo di mezzo e, finalmente, attacca la stretta o cabaletta, esposta e capeggiata da Alfio ([*Allegro*], C, fa minore).

c) Finale: contiene due monologhi di Turiddu, uno rivolto a Alfio (*Largo*, 3/4, mi minore), l'altro alla madre (*Allegro giusto-Andante con moto*, 2/4-C, la bemolle minore-la bemolle maggiore), entrambi richiesti o almeno giustificati dal *plot*. Senza darlo troppo a vedere, essi corrispondono a un cantabile e a una cabaletta, i pilastri fondamentali dell'aria nel melodramma del XIX sec. Si ripete il mescolamento e occultamento delle carte praticato nel n. 6: il pubblico gode perché, senza rendersene conto, ritrova gli appuntamenti con la voce che gli sono cari; la critica gioisce perché la novità apprezzata conserva un'aria di famiglia.

– CONCISIONE *VERSUS* PROLISSITÀ: il libretto di Targioni-Tozzetti e Menasci «non è che il bozzetto omonimo del Verga, condensato in poche scene, e tutte brevissime», ³¹ ossia interviene sulla fonte con drastici tagli e sintesi: i personaggi scendono da nove a cinque, monologhi e dialoghi in prosa sono concentrati in pochi versi improntati a una laconicità estrema. ³² La stringatezza verbale è controbilanciata dall'inserimento del coro in cinque numeri musicali su nove e dall'aggiunta di momenti atti a palesare lo stato emotivo del singolo in seno alla collettività (la Preghiera) o a differire il precipitare degli eventi (lo Stornello di Lola, il Brindisi). Questo quanto al testo; la musica segue volentieri un itinerario auton-



Autocaricatura di Pietro Mascagni, pubblicata nel «Teatro Illustrato», gennaio 1912.

tremis fu richiesto nel corso delle prove (lettera ai librettisti, da Roma, 4 maggio 1890).

Ha scritto Eugenio Montale: «*Cavalleria rusticana* potrebbe durare un quarto d'ora meno»; ³⁴ ha ampliato il concetto Luigi Baldacci: «*Cavalleria* ci trasmette quasi la suggestione di uno spettacolo rituale, di una successione al *ralenti* in contrasto con

mo, come a suo tempo evidenziato dall'anonimo commentatore della «Tribuna»: «Il Mascagni [...] se l'è cavata obbligando i personaggi a ripetere tre o quattro volte la frase parlata a fin di poterla sposare alla frase musicale» ³³ (casi esemplari offrono: nel n. 6, l'intera sezione C, Seguito del Duetto Santuzza-Turiddu, e il *Largo* di Santuzza «Turiddu mi tolse l'onore» nella sezione D, Duetto Santuzza-Alfio; nel n. 9, Finale, il *Largo* di Turiddu «Compar Alfio, lo so che il torto è mio»). In almeno un caso, la reiterazione insistita dei medesimi versi può essere stata una scelta del compositore: nella Preghiera n. 4 Mascagni ha rivestito di note solo la prima strofa in latino (il testo è quello dell'antifona che si recita il sabato santo a compieta) e la prima quartina di decasillabi delle due fornite dai librettisti; invece, per il Duetto Santuzza-Alfio un ampliamento *in ex-*

l'essenzialità degli accadimenti».³⁵ Dunque, benché si tratti d'un atto unico, non stiamo parlando d'un'opera stringata che corre verso l'esito fatale, bensì d'una che si dipana senza fretta, indulgiando sulle condizioni ambientali. Ora, se è vero che l'elemento passionale, in Verga come in Mascagni, «si svolge sopra un fondo religioso [...]»; il contrasto tra i due elementi estetici è della più alta potenza [...]e Mascagni [...]lo] rese a meraviglia nel suo spartito» (Galli), neppure si può negare che questo connubio tra intrighi amorosi e festa religiosa in ambito agreste si concreta sul piano drammatico in un'alternativa tra stasi prolungate e accelerazioni che rilanciano l'intrigo, incrementando ogni volta la tensione interna del dramma, potenziando l'impressione di verità trasmessa dagli accadimenti. Le dimensioni dei numeri 'illustrativi' furono oggetto di interventi già prima del debutto al Costanzi: nel Museo mascagnano di Livorno e nella biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia in Roma si conservano due spartiti manoscritti per canto e pianoforte in cui le parti corali, specialmente quelle con i solisti (Sortita di Alfio, Preghiera, Brindisi), contengono molte battute in più rispetto all'edizione a stampa.

Branzi strumentali autonomi – beninteso distinti da sinfonie o preludi iniziali – ovvero destinati alla danza proliferano nell'opera italiana postunitaria, ma in *Cavalleria*, un atto unico che dura tra un'ora e dieci e un'ora e venti minuti,³⁶ alla sola orchestra sono riservati spazi inconsueti. Dopo il Preludio, pagina ampia di per sé (dura in media, Siciliana di Turiddu compresa, otto minuti), il Coro d'introduzione è a sua volta preceduto da 133 battute per orchestra, soltanto sei delle quali adornate dai richiami («Ah-a-ah») di soprani e contralti prima, di tenori e bassi poi; e anche dopo l'ingresso delle voci c'è spazio per un 'ponte' orchestrale di 22 battute, che ripropone il primo dei due motivi esposti nel lungo preambolo al coro. Nel resto dell'opera, i passaggi strumentali rientrano nella norma: accompagnano l'uscita in scena dei personaggi, anticipano la melodia principale di un pezzo vocale, si inframmettono al canto per intensificarne l'intensità. Sennonché le durate del *Largo* che all'inizio del N. 3 prepara l'ingresso di Santuzza e del *Largo* molto sostenuto interposto tra l'anatema («A te la mala Pasqua, spergiuro!») e la delazione («Oh! Il Signore vi manda, compar Alfio») oltrepassano abbondantemente le esigenze della rappresentazione scenica: non riproducono il tempo misurabile dell'azione, ma quello interiore del conflitto psicologico e affettivo vissuto dalla donna. Più consueti, la perorazione a tutta orchestra in fine d'atto o d'opera (il prototipo del congegno sonoro è nella *Gioconda* di Amilcare Ponchielli) e l'intermezzo sinfonico subito avanti lo scioglimento luttuoso (uno è in *Labilia* di Spinelli, la prima delle tre opere scelte per la rappresentazione pubblica dai commissari del concorso Sonzogno; un altro nell'atto quarto di *Marion Delorme*, l'ultima opera, datata 1885, di Ponchielli: Mascagni era stato suo allievo di composizione al Conservatorio di Milano;³⁷ senza dimenticare gli *entr'actes* di *Carmen* e delle opere francesi in genere).

– ITALIANITÀ VERSUS INTERNAZIONALITÀ: *Cavalleria* è tale una «creazione che segna, innegabilmente, nella storia dell'arte nostra, una data che non morrà», e ciò a dispetto degli spunti altrui (di Ponchielli, Meyerbeer, Verdi, Wagner), svolti però «in maniera del tutto personale».³⁸ Mascagni è «sempre melodiosissimo e drammatico» («L'osservatore romano»), la sua è «bella musica italiana» (Spada). Ma siamo proprio sicuri che le sue melodie, schiette

e gradevoli quanto si vuole, rispecchino l'uso nazionale? Girolamo Alessandro Biaggi, critico del quotidiano «La nazione» e collaboratore della «Nuova Antologia», risponde di no: «Della melodia veramente italiana [...] la melodia del Mascagni [...] non ha né la naturalezza, né la grazia, né la eleganza de' movimenti. È secca invece, è angolosa e, non di rado, con modi più bizzarri e insoliti che belli, si sottrae alla ragione tonale [...]. Di più, il Mascagni non si cura punto né poco [...] del *discorso melodico*; il quale viene dalla facoltà di dedurre da una prima idea la seconda, la terza e via via».³⁹ Spogliamo queste osservazioni di ogni addebito negativo e ci troveremo nei pressi del vero: Mascagni costruisce i suoi canti con cellule brevi (usualmente di due battute), che poi tende a ripetere o a dilatare mediante iterazione del nucleo ritmico e degli intervalli. Dal che, oltretutto, risulta evidente come le sue idee melodiche scaturiscano da impulsi connessi alla declamazione del testo verbale.

'Italianità' riveduta e corretta, perciò. Le melodie corte, a paia di battute giustapposte, sono peculiari dell'opera francese ottocentesca; l'armonia, semplice e lineare in apparenza, indulge alle dissonanze scoperte, alle modulazioni brusche e non preparate, agli accordi estranei al contesto tonale di riferimento in quel determinato pezzo;⁴⁰ l'orchestrazione si allinea alla maniera italiana nel sostenere il canto con gli archi, nell'accoppiare alla voce uno strumento solista (l'oboe per Santuzza, l'oboe e il flauto per Lola, il fagotto per Alfio, ecc.), ma la contamina col *fracas* francese (ottoni investiti di funzioni melodiche e sostenuti dalle percussioni), con l'addensamento degli spessori sonori appreso da Wagner. La lezione del quale si ritrova (anche se a Hanslick non pareva) in alquanti punti dell'opera: i serpeggiamenti cromatici nella zona grave dell'orchestra, le reminiscenze di *Tannhäuser* (il primo quadro del primo atto, ambientato sul *Venusberg*, il monte di Venere) nella Preghiera e nell'Intermezzo, due pagine melodicamente imparentate tra loro.

All'Italia (a Verdi) ascriverei l'«amore all'antitesi, una ricerca soverchia del chiaroscuro»,⁴¹ prerogativa riassunta da Guido Salvetti nel «principio dell'«interferenza»⁴²: la Serenata che erompe dal Preludio; il dialogo tra Santuzza e Mamma Lucia interrotto prima da Alfio poi dalla cerimonia sacra; la sconvolgente apparizione di Lola a metà del Duetto Santuzza-Turiddu; il Brindisi; infine, il brontolio del coro e le grida non intonate delle donne contrapposti al canto e alla musica delle ultime battute.

Un po' autoctoni un po' 'internazionali' si possono considerare, a quest'altezza temporale, i ritorni tematici: introdotti da almeno un ventennio nell'opera italiana attraverso quella francese, non possono certo dirsi una novità. Mascagni ricorre normalmente ai 'motivi di reminiscenza', sigle musicali abbinati ai personaggi o ai moti del loro animo (gelosia, vendetta, ecc.). Di rado s'incontrano riferimenti dissimulati o metamorfosi tematiche: nel primo tipo rientra l'eco tematica segnalata da Roman Vlad nell'addio alla madre, là dove i pizzicati degli archi, subito prima di «Vado fuori all'aperto», rievocano la Serenata iniziale, giuntaci appunto dall'«esterno» («allusione sottilissima che agisce soltanto nel subconscio dello spettatore»: Fedele d'Amico); nel secondo, sia l'«*unisono* in *minore*, che chiude l'opera, [e che] deriva dal pensiero melodico del primo recitativo tra Santuzza e Lucia, pensiero sinistro che aveva vaticinato la tragica fine del dramma» (Galli), sia gli archi in sincope sotto l'assolo di Santuzza nella Preghiera, accompagnamento dedotto dalle prime battute del *Largo* che annuncia la sua comparsa. Ennesima ri-prova



Foto di Pietro Mascagni con dedica alla Direzione del Teatro La Fenice, per ricordo dell'*Iris* rappresentato a Venezia il 20 febbraio 1900. Archivio storico del Teatro La Fenice.

dell'intreccio tra elemento umano e religioso, dell'interferenza tra passione di Cristo e passioni degli uomini.

Di sapore 'internazionale', viceversa, l'elaborazione sinfonica a cui in certi frangenti (si pensi al Duetto Santuzza-Turiddu) vengono sottoposti i motivi musicali.

Tutte queste annotazioni non sembrano avere molto a che spartire con la disputa relativa al verismo, fittizio o autentico, di *Cavalleria*. Ravvisarlo nella 'potenza' espressiva, negli 'effetti' e nelle 'trovate' che accrescono «l'interesse drammatico» non porterebbe lontano, al massimo si arriverebbe dalle parti di Verdi, dato che di lui si parlava allo stesso modo. Scarso aiuto offre in proposito anche il soggetto: è innegabile che le «scene del Verga» esercitino una forte attrazione «sui giovani maestri, desiderosi di esprimere passioni fatte per la musica,⁴⁴ in ambienti non ancora abusati» (contemporaneamente a Mascagni avevano conquistato Stanislao Gastaldon, autore di una *Mala Pasqua!* andata in scena sempre al Costanzi il 9 aprile 1890; nel 1907 avrebbero travolto Domenico Monleone, con conseguente causa intentatagli da Sonzogno e Mascagni); sennonché, pur senza voler sottovalutare lo «choc realistico», il fattore di opposizione [alle norme consacrate] implicito nel ricorso ad argomenti 'bassi' (Dahlhaus), una storia incentrata sul delitto d'onore rientra tra i «soliti fatti diversi di giornali» («Capitan Fracassa»⁴⁵), è «quello che in tutte le cronache dei tribunali si legge ogni giorno» (Checchi nel «Fanfulla della domenica»). È proprio il «Capitan Fracassa» a metterci sulla strada giusta, una strada peraltro che ci allontana (occorre riconoscerlo) dal verismo: «il valore artistico del lavoro di Verga [...] era [...] la riproduzione dell'ambiente, [...] quel certo [colore] locale che si manifestava dall'insieme di quelle poche scene». Anni dopo, per la precisione nel 1894, il critico teatrale Edoardo Boutet pubblica nel «Don Chisciotte» di Roma un articolo, *Sicilia verista e Sicilia vera*, dove attacca Capuana e Verga, rei, secondo lui, di essersi confinati in «un folklorismo amabile e sentimentale», di aver ridotto la Sicilia vera a una «esercitazione letteraria [...] di maniera». Nel replicargli, Capuana ha gioco facile a dimostrare che Boutet non doveva aver letto alcuna novella verista, ma solo assistito alla riduzione di *Cavalleria rusticana* a opera: le citazioni nell'articolo, infatti, sono tolte al libretto di Targioni-Tozzetti e Menasci.

Ma il melodramma loro e di Mascagni è proprio questo: un'opera esotica che passa la realtà siciliana al filtro di convenzioni teatrali e musicali sancite da lungo tempo. Il testo teatrale del Verga è stato senz'altro selezionato per la sua struttura di atto unico (come prescritto dal Concorso Sonzogno), ma si tratta d'una scelta avveduta: copione di successo, culturalmente aggiornato, l'autore stesso lo reputa «una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche [...] la necessità [...] dell'attore; la necessità di scrivere [...] per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto» (da un'intervista a Ugo Ojetti del 1894).

E a un livello di cultura 'medio', 'istituzionale', si situa anche l'opera, che attraverso la musica consolida e divulga l'immagine primitiva, belluina, e insieme pittoresca della Sicilia. Non occorre aggiungere che Mascagni, a quella data, non era mai stato in Sicilia né si era documentato sulla musica della regione. Quanto al testo della Siciliana, secondo Giovanni Cenzato⁴⁶ trae origine da una poesia del pugliese Giacomo de Zerbi volta in dialetto non si

sa bene da chi (Roberto Stagno? il tenore era nato a Palermo cinquant'anni prima). Siciliana, sia detto per inciso, che ad alcuni critici romani rammenta ora un rispetto toscano ora un «ritornello d'amore abruzzese», mentre D'Arcais sostiene, non si sa bene su quali basi, che le «parole e la melodia ne sono popolari in Sicilia». Toscanissimo è, parole e musica, lo Stornello di Lola. Altri riferimenti geografici puntuali non è dato riconoscerne. Il compositore sa che l'importante è fare colore locale. Tanto la schiacciante maggioranza dei suoi ascoltatori ignora, proprio come lui, tutto della Sicilia rurale. Un mondo lontano nello spazio e nel tempo, arretrato, primordiale, affocato dal sole e da passioni estreme, sacre e profane. Simile in questo, e in molto altro, alla Siviglia di *Carmen*.

Pensata per raggiungere un successo immediato di pubblico e critica, *Cavalleria rusticana* si conforma, lo si è visto, alle regole della medietà, accoppia all'innovazione la tradizione tanto nel retroterra teatrale quanto nelle soluzioni drammaturgiche e musicali. Superata la prova del concorso, si rivela competitiva a livello internazionale, in virtù della sua abilità a evocare un altrove geografico e antropologico riconosciuto come tale da qualsiasi uditorio (urbano, borghese od operaio), a illuderlo di vivere per interposti cantanti in un paesaggio dalle tinte sature, in un contesto altamente spettacolare dove si consuma una regressione dell'uomo al livello dell'irrazionalità animalesca.

Le componenti che secondo Ruberti caratterizzano la «categoria verismo» in musica (vedi *supra*) sono troppo generiche e comuni a opere di epoche diverse per riuscire davvero convincenti. D'Amico e Rodolfo Celletti insistono più saggiamente sulla scrittura vocale che volentieri batte sulla cosiddetta 'zona di passaggio' (dal registro medio a quello acuto), la più ostica per il cantante d'arte, o ricorre a salti vertiginosi. L'invenzione di questi moduli canori non è attribuibile a Mascagni, già Ponchielli li sfrutta in funzione espressiva; il livornese, nondimeno, li applica su larga scala, ne fa il fulcro del suo canto, in specie di quello tenorile. Il suono da intonato, morbido, vellutato, diventa sempre più spinto, aggressivo ('aria d'urlo': così è stato definito il soliloquio nell'opera verista), e infine sfocia nel rumore confuso, nel grido. È forse qui, nello strillo «Hanno ammazzato compare Turiddu!» ripetuto due volte dalle donne, che si annida il verismo? Verismo come qualifica negativa della musica, sua riduzione al grado zero? Per gli ascoltatori di fine Ottocento probabilmente sì (insieme con la tensione passionale e l'ambiente inedito). Per noi oggi, è troppo poco e troppo circoscritto per essere probante. Più giudizioso considerare l'urlo una variante dell'esotismo e delle istanze realistiche a esso connesse: il canto non si limita ad avvicinarsi al parlato (il fenomeno si verifica in tante opere del secondo Ottocento; i critici erano soliti parlare di «meloape»), vi scivola dentro come nell'opera lirica può accadere solo con esseri appartenenti ad altre civiltà, pre-da di emozioni incontrollabili.

Le frasi sbraitate restano comunque un'indubbia alzata d'ingegno; dovuta a chi? Mascagni richiama l'attenzione dei librettisti sull'episodio prima ancora di ricevere il testo delle ultime scene; però, nei summenzionati spartiti manoscritti di Livorno e Roma la frase è musicata (mentre anche nello spartito a stampa risultano intonati i versi, recitati da tutti gli interpreti, «Bada!... Dell'ira tua non mi curo», «A te la mala Pasqua»). Forse il compositore temeva il biasimo della commissione o l'indisponibilità delle coriste a farsi avanti gridando? La decisione finale, magari concordata con o auspicata da Mugnone, contribuì alla fortuna dell'opera. Fortuna che dura tuttora.

NOTE

¹ Le tre opere scelte dai giurati tra le settantatré giunte al concorso (*Labilia* di Nicola Spinelli, *Cavalleria rusticana* e *Rudello* di Vincenzo Ferroni) Sonzogno le presenta nel corso di una breve, meno di un mese, stagione da lui stesso organizzata in veste d'impresario privato (il regno d'Italia aveva abolito i teatri d'opera pubblici). In cartellone figurano anche *Lucia di Lammermoor* e *Maria di Rohan* di Donizetti, *I pescatori di perle* e *Djamileh* (in prima italiana) di Bizet, autore di cui Sonzogno aveva acquisito la rappresentanza italiana, e il balletto *Antiope*.

² Alcuni quotidiani nel dare l'annuncio della «nuova opera» si sbilanciano riferendo che «della musica si dice un gran bene»; solo il «Fanfulla» dedica un articolo a *La "prima" di stasera (Pietro Mascagni)*; lo firma il critico musicale del giornale, Tom (Eugenio Checchi), e lo si legge a p. [2] del numero XXI/134, in data 17-18 maggio 1890.

³ Critico e cronista musicale del quotidiano «Don Chisciotte della Mancia». L'articolo, intitolato *Teatro Costanzi «Cavalleria rusticana» [...]*, figura a p. [3] del numero 135, annata IV, in data 18 maggio 1890.

⁴ «*Cavalleria rusticana* di Mascagni, «Il diritto. Giornale della democrazia italiana», XXXVII/142, 22 maggio 1890, p. [3] (l'art. si riferisce alla seconda rappresentazione, ma questo tipo di reazioni, in caso di successo, era usuale).

⁵ Primo [Levi], *Il maestro del giorno*, «La riforma. Giornale di Roma, quotidiano, politico, letterario, artistico, finanziario», XXIV/139, 19 maggio 1890, p. [2]; rist. col titolo *La "Cavalleria Rusticana" e il maestro del giorno*, in Primo Levi L'Italico, *Paesaggi e Figure musicali*, Treves, Milano 1913, pp. 266-269.

⁶ Se a Vienna Eduard Hanslick apprezzò l'originalità di Mascagni, il suo «talento fresco, energico, sincero», salvo ricredersi quando ascoltò le opere immediatamente successive, *Amico Fritz* e *I Rantzau* (per un quadro generale del Verismo in terra tedesca, si veda Marcello Conati, «Un indicatore stradale». *Mascagni, Leoncavallo & C. nei teatri tedeschi, 1890-1900*, «Musica/Realtà», XX/60, novembre 1999, pp. 153-187), non altrettanto si può dire di recensioni apparse a Firenze, a Milano, a Parigi (esempi di pubblicistica francese riporta Matteo Sansone, *Verga and Mascagni: The Critics' Response to 'Cavalleria Rusticana'*, «Music & Letters», 71/2, May 1990, pp. 198-214: 206-209).

⁷ Da un lato i compositori avvertono il peso della tradizione e, in cerca di soluzioni alternative per argomenti e musica, guardano a esperienze, come si diceva allora, oltremontane, dall'altro gli editori di musica importano sempre più titoli di autori francesi e tedeschi; pubblico e critica, nell'apprezzare o respingere, esibiscono ora una coscienza cosmopolita ora una fedeltà oltranzista ai valori nazionali. In tutti agisce il timore di dover cedere o addirittura di avere già ceduto il primato operistico a nazioni politicamente e militarmente più forti. Per un inquadramento teorico del fenomeno, si veda il classico Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, trad. it. di Mario Diacono, Feltrinelli, Milano 1983; rist. Abscondita, Milano 2014; ed. or. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford-New York et al. 1973.

⁸ Mario Morini, *Spunti e vicende della critica mascagniana*, in *Mascagni*, a cura di Mario Morini, 2 voll., Sonzogno, Milano 1964, vol. I, pp. 71-88: 76.

⁹ Tom [Eugenio Checchi], *Per il Mascagni*, «Fanfulla», XXI/148, 31 maggio-1 giugno 1890, p. [2].

¹⁰ Ho consultato, online o nelle biblioteche romane (Nazionale centrale, del Senato della Repubblica Giovanni Spadolini, della Camera dei deputati Nilde Iotti, Archivio storico capitolino), le pubblicazioni qui di seguito elencate (se non altrimenti indicato, si tratta di giornali romani): «La capitale. Gazzetta di Roma» (proprietà di Sonzogno); «Capitan Fracassa»; «Corriere della sera» (Milano); «Cosmorama» (settimanale, Milano); «Il diritto. Giornale della democrazia italiana»; «Don Chisciotte della Mancia»; «Fanfulla»; «Fanfulla della domenica» (settimanale); «Gazzetta piemontese» (Torino); «Gazzetta di Venezia» (Venezia); «Gazzetta musicale di Milano» (settimanale, Milano, edito da Ricordi); «L'Italie. Journal politique quotidien»; «Il mondo artistico. Giornale di musica dei teatri e delle belle arti» (settimanale, Milano); «L'opinione. Giornale quotidiano»; «L'osservatore romano»; «La perseveranza. Giornale del mattino» (Milano); «Il popolo romano»; «Il pungolo. Giornale della sera» (Napoli); «La riforma. Giornale di Roma, quotidiano, politico, letterario, artistico, finanziario»; «Rivista teatrale melodrammatica» (settimanale, Milano); «Il secolo» (Milano, edito da Sonzogno); «Il teatro illustrato e La musica popolare» (mensile, Milano, edito da Sonzogno); «La tribuna»; «La voce della verità. Giornale della

società primaria romana per gli interessi cattolici». Un grazie di cuore per l'aiuto prestatomi a Federica Biancheri, Alessandra Carini, Elena Oliva, Marcello Rosselli.

¹¹ Eugenio Checchi, *Pietro Mascagni e «Cavalleria Rusticana»*, «Fanfulla della domenica», XII/21, 25 maggio 1890, p. [1]

¹² Luigi Capuana, altro scrittore verista, a proposito del teatro verghiano, parla di «vita, [...] passione, [...] lotta» vista «con l'alta proiezione artistica che idealizza, che generalizza»: Luigi Capuana, *Il teatro di Giovanni Verga*, in Id., *Gli 'ismi' contemporanei [...]*, Giannotta, Catania 1898, pp. 181-188.

¹³ Amintore Galli, *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto [...]*, «Il teatro illustrato e La musica popolare», XI/121, gennaio 1891, pp. 7-9.

¹⁴ Id., «Cavalleria rusticana» *Melodramma in un atto [...]* rappresentato al teatro Costanzi di Roma, «Il secolo. Gazzetta di Milano», XXV/8672, 27-28 maggio 1890, pp. [3]-[4]. L'autore riprenderà l'articolo quasi per intero nel «Teatro illustrato» del gennaio seguente (nota 13).

¹⁵ Sulla questione si veda Virgilio Bernardoni, *Le 'tinte' del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», 5/1, 1998, pp. 43-68.

¹⁶ Galli, *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, «Il teatro illustrato e La musica popolare», IV/39, marzo 1884, pp. 34-36.

¹⁷ Id., «Cavalleria rusticana» *Melodramma in un atto [...]* rappresentato al teatro Costanzi di Roma cit., pp. [3]-[4]: [4]. Mascagni è un potenziale nuovo Bizet per l'anonimo commentatore della testata in lingua francese stampata in Roma: *Théâtres*, «L'Italie. Journal politique quotidien», XXXI, 22 mai 1890, p. [2]; «dal meraviglioso innesto della melodia con l'armonia [...] balza fuori il tipo del dramma musicale moderno [...] di cui si può dire esistano oramai due esemplari: la *Carmen* e *Cavalleria rusticana*»: Tom [Eugenio Checchi], *Per il Mascagni* cit. Contro la filiazione di *Cavalleria rusticana* da *Carmen* si è pronunciato in molteplici occasioni Gianandrea Gavazzeni (mi limito a un unico esempio: *Un'opera di rottura* [1969], in Id., *Non eseguire Beethoven e altri scritti*, il Saggiatore, Milano 1974; rist. in *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di Piero e Nandi Ostali, Sonzogno, Milano 1990, pp. 175-177); di parere opposto moltissimi critici coevi a Mascagni (a cominciare da D'Arcais) e, in tempi più vicini a noi, Michele Girardi, *Cavalleria rusticana*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, 4 voll., Macmillan, London 1992, vol. I, pp. 780-782.

¹⁸ Karl Blessinger, *Der Verismo*, Verlag des Bühnen-Volksbundes, Frankfurt am Main 1922 (16 pagine destinate a una collana di opuscoli divulgativi a livello popolare); Mario Rinaldi, *Musica e verismo. Critica ed estetica d'una tendenza musicale*, De Santis, Roma 1932 (l'indagine, condotta secondo criteri di idealismo crociano, rigetta la locuzione «musica veristica» preferendole quella di «nuova espressione romantica del teatro lirico»).

¹⁹ Gavazzeni, *I nemici della musica. Studi e note sui veristi*, con uno scritto di Eugenio Montale, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1965.

²⁰ Mentre in Italia proseguivano le azioni demolitorie: Rubens Tedeschi, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Teatro Regio di Parma-Step, Parma 1977; rist. Feltrinelli, Milano 1978; vers. accresciuta col titolo *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Studio Tesi, Pordenone 1992.

²¹ Egon Voss, *Verismo in der Oper*, «Die Musikforschung», XXXI/3, Juli-September 1978, pp. 303-313; trad. it. di Laura Dallapiccola in «Cavalleria rusticana» 1890-1990 cit., pp. 47-55.

²² Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Piper, München 1982; trad. it. di Susanna Gozzi, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, il Mulino, Bologna 1987; un estratto è in «Cavalleria rusticana» 1890-1990 cit., pp. 185-187.

²³ Adriana Guarnieri Corazzol, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del 1° convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo (Locarno, 3-5 ottobre 1991), a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Sonzogno, Milano 1993, pp. 13-31; trad. ingl. di Roger Parker, *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation*, «Cambridge Opera Journal», 5/1, March 1993, pp. 39-53; rist., col titolo *Opera verista e verismo letterario*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000, pp. 71-94.

²⁴ Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1999. Ma l'aggettivo *fremd* vale anche 'straniero', 'alieno', 'estraneo'. Per un panorama complessivo precedente di un paio di decenni ma ancora attendibile si veda Jay R. Nicolaisen, *Italian Opera in Transition*, UMI Research Press,

Ann Arbor 1980, il quale si mostra assai perplesso sulla consistenza ontologica del Verismo musicale.

²⁵ Sabine Bretenthaler, «Cavalleria rusticana» und «Pagliacci». *Prototypen der veristischen Oper? Eine Untersuchung ihrer Verbindungslinien zum literarischen "verismo" und zur Frage der Sinnhaftigkeit des Terminus in der Musik*, Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern et al. 2003.

²⁶ Andreas Giger, *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term*, «Journal of the American Musicological Society», 60/2, Summer 2007, pp. 271-315.

²⁷ Giorgio Ruberti, *Il verismo musicale*, Lim, Lucca 2011.

²⁸ Rodolfo Celletti, *Il melodramma delle aree depresse*, «Discoteca. Rivista mensile di dischi e musica», III/21 e 22, giugno e luglio 1962, pp. 18-24 e 20-25; Stefano Scardovi, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lim, Lucca 1994. Sull'argomento è da vedere anche Bernardoni, *Varianti «rusticane» nell'opera italiana di fine Ottocento*, in «Cavalleria rusticana» 1890-1990 cit., pp. 75-85.

²⁹ Era e resta la parte meno apprezzata della partitura: convince Spada (il primo a istituire il paragone con Escamillo), ma spiace a Scaramuccia; Monaldi la stigmatizza perché troppo sbilanciata in senso comico; secondo D'Arcais «è forse il pezzo più scadente» (nella «Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti» rincara la dose: «tanto scadente che il maestro dovrà mutarlo o sopprimerlo, giacché lo si potrebbe anche togliere senza danno dell'opera»: *La Musica italiana e la «Cavalleria Rusticana» del M.° Mascagni*, vol. CXI, fasc. XI, 1° giugno 1890, pp. 518-530); all'inizio non convince neppure Galli: «non è forse tra i migliori pezzi dell'opera, e sappiamo che l'autore intende cambiarlo», ma già nel 1891 fa marcia indietro: «La *sortita* di Alfio, senza costituire uno dei pezzi capitali dell'opera, è molto caratteristica, e concreta bene il concetto generale delle parole». Tra i detrattori: Eduard Hanslick, Giannotto Bastianelli (*Pietro Mascagni*, Ricciardi, Napoli 1910), e moltissimi altri; tra i lodatori Leoš Janáček.

³⁰ Luigi Baldacci, *Il libretto di «Cavalleria rusticana»*, in «Cavalleria rusticana» 1890-1990 cit., pp. 41-46: 46.

³¹ Gino Monaldi, «Cavalleria rusticana» di P. Mascagni, «Il popolo romano», XVIII/137, 19 maggio 1890, p. [2].

³² Considerazioni in proposito ha Franca Cella, *Policromia letteraria dei libretti mascagniani*, in *Mascagni*, Electa, Milano 1984, pp. 111-194: 137.

³³ *La «Cavalleria rusticana» di Pietro Mascagni*, «La tribuna», VIII/137, 19 maggio 1890, p. [3].

³⁴ Eugenio Montale, «Cavalleria rusticana» e «L'amico Fritz» di Mascagni (1963), in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 817-820: 818-819.

³⁵ Baldacci, *Il libretto di «Cavalleria rusticana»* cit., pp. 41-46: 45.

³⁶ Si va da 1h09' con Riccardo Muti al podio (reg. in studio), 1h10' con Georges Prêtre (in studio) e James Levine (in studio), 1h12'30" con Dimitri Mitropoulos (dal vivo), 1h13'30" con Bruno Bartoletti (dal vivo), 1h14' con Gianandrea Gavazzeni (dal vivo) a 1h18' con Tullio Serafin (in studio) e Giuseppe Sinopoli (in studio), 1h19' con Leonard Bernstein (dal vivo), 1h21' con Herbert von Karajan (in studio). Il record di durata pertiene, è risaputo, all'autore, molto attivo anche come direttore d'orchestra: se dal vivo si ferma a 1h19' (L'Aia, Olanda, 7 novembre 1938), in studio (1940, per il cinquantenario di *Cavalleria*) tocca 1h22' (addebitare all'età questa lentezza è quantomeno segno d'ingenuità: Mascagni non ha mai amato le esecuzioni rapide). E Leopoldo Mugnone, il direttore del primo ciclo di recite al Costanzi? Sappiamo dai giornali che le rappresentazioni, al lordo degli applausi a scena aperta (non meno di 5'-7') e dei tre bis concessi ogni sera (intorno ai 15'), stavano su 1h40'; proprio da una lettera di Mascagni siamo inoltre informati che i tempi di Mugnone erano d'abitudine più mossi di quelli staccati dai suoi coetanei, ma più lenti di quelli di Toscanini e dei colleghi più giovani: ipotizzare una durata pari o vicina a quella di Mascagni ritengo sia sensato.

³⁷ Farneticante, ma spassoso, l'articolo di Aida Favia-Artsay, *Did Mascagni write «Cavalleria»?*, «Opera Quarterly», 7/2, Summer 1990, pp. 83-89: sulla scorta di informazioni trasmessele dalla sua maestra di canto, la signora Sansone, l'autrice (all'epoca ottantaseienne) attribuisce la paternità dell'opera a Ponchielli.

³⁸ Primo [Levi], *Abbiamo il maestro*, «La riforma. Giornale di Roma, quotidiano, politico, letterario, artistico, finanziario», XXIV/142, 22 maggio 1890, pp. [2]-[3].

³⁹ Girolamo Alessandro Biaggi, *Della musica melodrammatica italiana, del M° Mascagni e dell'«Amico Fritz» dato alla Pergola di Firenze*, «Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», vol. CXX, fasc. XXIII, 1° dicembre 1891, pp. 540-547: 544-545.

⁴⁰ Le analisi di Roman Vlad rivendicano la modernità dell'opera, ma svelano qualche astrazione di troppo se confrontate col contenuto effettivo della partitura: *Novità del linguaggio in «Cavalleria rusticana»*, in *Studi su*

Pietro Mascagni, Atti del I Convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni (Livorno, Palazzo civico, Sala consiliare, 13-14 aprile 1985), Sonzogno, Milano 1987, pp. 25-34; Id., *Modernità di «Cavalleria rusticana»*, in «*Cavalleria rusticana* 1890-1990 cit., pp. 15-39.

⁴¹ Costanzi, «Il diritto. Giornale della democrazia italiana», XXXVII/139, 19 maggio 1890, pp. 2-3: 3.

⁴² Guido Salvetti, *Dalla scapigliatura a «Cavalleria rusticana»*, in «*Cavalleria rusticana* 1890-1990 cit., pp. 65-73: 72.

⁴³ Che la *Cavalleria* di Verga si prestasse a essere musicata è opinione condivisa, tra gli altri, da Checchi, D'Arcais, Galli. L'autore, invece, era di parere opposto: «*Cavalleria rusticana*» al Costanzi, «Capitan Fracassa», XI/135, 17 maggio 1890, p. [3].

⁴⁴ Primo [Levi], *Il maestro del giorno* cit.; rist. in Primo Levi L'italico, *Paesaggi e Figure musicali* cit., pp. 266-269: 268.

⁴⁵ «*Cavalleria rusticana*» al Costanzi, «Capitan Fracassa» cit.

⁴⁶ *Nascita e gloria di un capolavoro italiano. Cinquantenario della «Cavalleria rusticana»*, a cura di Giovanni Cen-zato, Bestetti, Milano [1940].

Italo Nunziata: «Mura arroventate di sole che non dà scampo»

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con il regista di questa nuova produzione della Fenice. Cosa ci racconta Cavalleria rusticana? Qual è l'elemento determinante secondo lei?

Sicuramente è una ritualità: della vita e del paese. Di un modo di pensare e di essere, che continua a perpetrarsi con il passare del tempo. Che porta a un raffronto tra maschile e femminile, tra uomo e donna, mettendo in evidenza una disparità della donna, che se non è sposata e non raggiunge un certo *status*, come la società e il piccolo paese dove è nata richiedono, non può gestire se stessa. Quindi *Cavalleria rusticana* rappresenta la tragedia di una donna che ha preferito la trasgressione alla normalità e all'accettazione di un ordine non voluto. Con tutte le implicazioni che questo modo di essere porta con sé. Parlo di comportamenti mai alla luce del sole, sempre realizzati di nascosto, che vengono accettati e comunque tenuti segreti ma che poi finiscono per esplodere. Sono cose che esistono ancora oggi. Omicidi e femminicidi di cui leggiamo ogni giorno nascono da situazioni come queste, anche se ovviamente i contesti possono essere i più vari e i più diversi. Soprattutto nelle piccole comunità, dove tutti fanno tutto di tutti.

Santuzza è una figura centrale. Nella riduzione teatrale che compie lo stesso Verga del suo racconto la prima a interpretare il personaggio è stata addirittura Eleonora Duse...

Nella novella Santuzza non è una donna che prende decisioni. Emerge soltanto che per invidia e frustrazione ha denunciato la relazione tra Turiddu e Lola. Nella versione teatrale c'è stato, da parte di Verga, il bisogno di far pulsare un personaggio vivo, offeso nell'intimo. Qualcuno che per la prima volta, per amore ovviamente, per una grande e irreparabile passione, rifiuta le regole di una società prestabilita, sapendo chiaramente che nel momento in cui queste regole vengono rifiutate è lei per prima a divenire vittima. E così accade: lei è una reietta, viene messa al bando. Nonostante questo, accetta le conseguenze e continua a girare per il paese. Mi sembra quasi una sorta di eroina: lei onestamente ha dato il suo amore a Turiddu, ora Lola disonestamente glielo sta rubando quando prima, in passato, gliel'aveva negato. Eleonora Duse, che accetta questo ruolo innovativo, rifiutato da altre attrici, intuisce nel personaggio di Santuzza non più uno stereotipo da palcoscenico, ma una donna vera, una donna che soffre e patisce come forse tante donne in mezzo al pubblico.

Turiddu, un ex militare e probabilmente bellocchio, sembra un po' vanaglorioso...

Prima di tutto è un uomo della Sicilia di quel tempo. Ha un potere che altri non hanno. Bello o meno bello che sia, come uomo può permettersi di fare ciò che vuole. Mi sembra una persona presa, costretta in questo suo ruolo, in questa sua facilità di rapportarsi con gli altri. Si inganna pensando che tutto possa andare bene, che tutto sia lecito. Però bisogna anche dire che è una persona divisa tra due amori. Perché lui non dimentica Santuzza: lei per lui è diventata una moglie, in un certo senso. Rappresenta il rapporto sicuro, la tranquillità.

Lola, al contrario, è l'amante, la trasgressione. Se guardiamo all'ordine gerarchico dell'epoca, cioè la fine dell'Ottocento, il sistema familiare risulta intoccabile. A quell'ordine si contrappone il disordine causato dagli uomini, che però tutti fanno finta di non vedere. Turiddu ha un atteggiamento sprezzante nei confronti delle donne, ma appartiene a un mondo che accetta e forse perfino condivide questo suo sprezzo. Avere un'amante, allora ma forse anche oggi, in fondo, poteva apparire come un'abitudine sociale. Sembra che dica a Santuzza: «Io come uomo so quello che devo fare, tu resta al tuo posto, stai tranquilla, e vedrai che le cose si sistemano». Ma alla fine le cose non vanno come pensa lui. Il finale dell'opera è più strano di quello che ci si potrebbe immaginare. Forse nemmeno lui si



Italo Nunziata (foto di Ofer Ethan Amir).

aspetta di dover sfidare qualcuno. Che il duello sia qualcosa di necessario e dovuto. Non può più tirarsi indietro. Ma in realtà, nel ripensare a Santuzza, a sua madre, sembra una persona che non aveva calcolato fino in fondo le conseguenze che i suoi atti avrebbero potuto provocare.

Il bicchiere offerto ad Alfio è un atto di scherno?

No, non lo è. Anche quello è un atto dovuto, all'interno di un rapporto sociale e di un modo di rapportarsi con gli altri. Piuttosto, mi sembra molto più eloquente il rifiuto di Alfio. Non accetta il suo vino perché nel suo corpo diventerebbe veleno. Quando dice questa frase guarda Lola, o meglio la dice proprio a Lola e per lei. Tutti sanno tutto in quella piazza, e queste sono parole pronunciate per far capire a ciascuno come andrà a finire, anche se non possono essere esplicite. Da quel punto in poi Turiddu si rende conto per la prima volta di quello che dovrà fare, da cui consegue il famoso morso e l'accettazione della sfida. Ma si deve considerare che quella sfida non ha provocato né disappunto né sorpresa nella comunità. È una fine annunciata, come è capitato tante altre volte. Sono episodi che si ripetono continuamente, una sorta di epica che parte dalla Magna Grecia e continua a far parte di quella tradizione. Se non accade in una famiglia, sicuramente capita a un'altra che sta poco distante. Siamo all'interno di una logica sociale che accetta usi e costumi come fossero realtà immutabili.

Entrando a parlare più nel dettaglio del suo spettacolo, dove ha deciso di ambientarlo?

In generale sono partito dalla voglia di togliere questa storia dal bozzettismo, l'idea di una Sicilia solare e felice che ne fa quasi un quadretto oleografico. È invece una realtà molto più cruda e soprattutto continuativa nel tempo. Non siamo nella Sicilia dell'Ottocento ma negli anni Cinquanta del Novecento. È una Sicilia non soltanto di campagna, è fatta di case, di piccole mura arroventate, di luoghi dove il sole non ti dà nessuna possibilità di scampo. Ho cercato di dare a tutta questa tragedia una forma più epica. Come se quello che accade fosse qualcosa che si tramanda da secoli. Con una sorta di dignità e di accettazione. Quello che ho immaginato è un paese povero ma pulito, lindo, attento al proprio modo di essere e di rappresentarsi. Dove la ritualità di alcuni gesti porta alla sopportazione e all'accettazione di quel tipo di vita. Mi riferisco per esempio alla vestizione festiva per la Pasqua, o alla preparazione del funerale e al compianto del morto. La processione. Sono riti che servono a quel piccolo mondo per poter continuare a vivere con una rassegnazione quasi coraggiosa.

Donato Renzetti dice che il Verismo, se affrontato in modo superficiale, corre il rischio di diventare ridicolo, esasperando gli stati d'animo dei personaggi. Qual è la strada che ha scelto per evitare questo pericolo?

Proprio nella dignità che voglio dare ai personaggi. Anch'io arrivo dal Sud, so qual è la dignità di una signora, di una mamma del nostro Meridione. So cosa significa guardarsi



Anna Poletto (Scuola di Scenografia e Costume dell'Accademia di Belle Arti di Venezia), figurini di Santuzza e Turiddu per Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, Teatro La Fenice, agosto 2023.

ed essere guardati in un piccolo paese. So come si vivono anche dietro le mura di alcune case situazioni che non sono 'regolari' per quella società. Quindi secondo me la forza sta proprio in questo, nella modernizzazione delle situazioni. Nel pulirle, asciugarle, nel dare loro appunto quella dignità, quella sorta di forza quasi da tragedia greca, piuttosto che da bozzetto di un Ottocento ormai lontano.

L'elemento religioso, con picchi di bigottismo, incide molto nell'opera di Mascagni, come del resto nella novella di Verga.

C'è una ritualità anche nella vita, e di questa ritualità fa parte la religione. Il momento religioso è quasi catartico, non tanto nella religione in se stessa ma nell'idea di qualcosa di più grande che possa dare la speranza di cambiare l'esistenza che loro continuano a vivere tutti i giorni con composta fatica. È uno dei valori che si sono imposti. Ho sempre pensato che quando Santuzza parla con mamma Lucia, quest'ultima non provi pietà per lei. Nella mia idea di questa madre e del rapporto tra le due, Lucia è una donna che forse ha vissuto la stessa realtà di Santuzza, molto probabilmente ha avuto un marito che l'ha tradita. È passata per situazioni analoghe, e non è riuscita a portarle alla luce, a dichiararle. Ha dovuto

vivere all'interno di quello schema. Certo, lei non ha abbandonato il marito per diventare una reietta com'è invece Santuzza.

C'è qualche elemento dello spettacolo che ci può anticipare?

Come presupposto fondamentale bisogna pensare che tutto parte dal ricordo di Santuzza. Tutto è già avvenuto. Tutto nasce dalla tortura che Santuzza prova per questo continuo ricordare, dalla sua impossibilità di dimenticare anche se continua a girare per le stesse strade dello stesso paese. Ai giovani scenografi dell'Accademia ho chiesto che non vi fosse una piazza unica. Mi sono ricordato della *Terra trema* di Luchino Visconti: all'inizio il regista pensava che l'universo dei *Malavoglia* fosse davvero poco cinematografico. Ma poi ha trovato in quella scrittura dei tagli così netti e improvvisi e delle situazioni così precise che cambiano in modo repentino e ha capito che non era molto lontana dalla tecnica del montaggio. Ripensando a quelle riflessioni di Visconti ho pensato veramente a una scena fatta di mura, che si spostino intorno ai protagonisti e definiscano ogni volta degli ambienti diversi. Un posto dove la luce che batte inesorabile sembra mangiarsi questi muri, che non sono nemmeno del tutto costruiti. Oppure distrutti da una guerra. Dentro i quali qualcosa è successo anni prima, una tragedia antica che continua a ripetersi sotto un sole che non ti dà scampo, come ho già detto.

Italo Nunziata: “Walls scorched by a sun from which there is no chance of escape”

We are talking to the director about his new production at La Fenice. What is Cavalleria rusticana about? What do you consider to be the determining element?

Without a doubt rituality: of life and of the village. Of a way of thinking and being, which continues throughout the passage of time. Which leads to a comparison between male and female, between man and woman, highlighting a disparity of the woman. Because if she is not married and has not acquired a certain status as society and the small village where she was born require, she cannot stand on her own two feet. So *Cavalleria rusticana* represents the tragedy of a woman who preferred transgression to normality and the acceptance of an unwanted order. With all the implications that this attitude implies. I'm talking about behaviour which is never seen in broad daylight but is always carried out furtively; it's accepted and kept secret but then in the end it explodes. These are things that still exist today. The murders and femicides that we read about every day arise from situations like these, although obviously there can be a great variety of different contexts. Especially in small communities, where everyone knows everything about everyone.

Santuzza is a central figure. In Verga's theatrical adaptation of his story the first to interpret the character was actually Eleonora Duse.

In the novella Santuzza is not a woman who makes decisions. What emerges is that it was only out of envy and frustration that she denounced the relationship between Turiddu and Lola. In the adaptation for the theatre Verga felt the need to create a lively, pulsating character who is mortally offended; someone who for the first time, out of love of course, out of a great and irreparable passion, rejects the rules of a pre-established society, knowing clearly that the moment these rules are rejected she is the one who will become the victim. And so it is: she becomes an outcast and is banned. Nevertheless, she accepts the consequences and continues to wander around the village. I think she is a sort of heroine: she gave her love to Turiddu in all honesty, now Lola has dishonestly stolen it from her when before, in the past, he had refused her. Eleonora Duse, who accepted this innovative role, one that other actresses had rejected, realised that Santuzza was no longer a stage stereotype character, but a real woman, a woman who was suffering and in distress, perhaps like many women in the audience.

Turiddu, a former soldier and probably handsome, seems a bit conceited...

First of all, he is a Sicilian of his times. He has a power that others do not have. Beautiful or not, as a man he can afford to do whatever he wants. I think that he is caught in the role he has, with his ease of relating to others. He deceives himself into thinking that everything will be fine, that everything is allowed. However, it must also be said that he is torn between two loves. Because he hasn't forgotten Santuzza: in a way, she has become his wife. She represents a safe relationship, and tranquillity. Lola, on the other hand, is the lover, transgression. If we look at the hierarchical order of the time, that is, the end of the nineteenth century, the family system is untouchable. That order is contrasted with the disorder caused by men, a disorder that everyone pretends not to see. Turiddu has a contemptuous attitude towards women, but he belongs to a world that accepts and perhaps even shares his contempt. Having a mistress, in those days, but perhaps even today, in the end, could seem like a social habit. It seems he is saying to Santuzza: "I as a man know what I have to do, you stay in your place, stay calm, and you will see that things will settle down." But in the end things don't go the way he expects. The ending of the opera is stranger than you might imagine. Maybe he doesn't expect to have to challenge anyone either. And that the duel is something necessary and called for. He can no longer back down. But in reality, when he



Italo Nunziata (foto di Ofer Ethan Amir).

thinks back to Santuzza, to his mother, he seems to be someone who has not considered the real consequences that his actions might have.

Is the glass he offers Alfio an act of mockery?

No, it isn't. That too is a formality, part of a social relationship and a way of relating to others. Instead, I would say that Alfio's refusal is much more eloquent. He does not accept his wine because in his body it would become poison. When he says this, he looks at Lola, or rather he is saying it to Lola and for her. There are no secrets in that square, and these are words that are spoken so that everyone understand how it will end, even if they cannot say so in actual words. From that moment on, for the first time Turiddu realizes what he will have to do, hence the famous bite and his acceptance of the challenge. But one must bear in mind that this challenge caused neither disapproval nor surprise in the community. It was a foregone conclusion, as had happened countless times before. These are episodes that are repeated continuously, a sort of epic that starts from Magna Graecia and continues to be part of that tradition. If it does not happen in one family, it surely happens in another that is not far away. We are within a social logic that accepts traditions and customs as if they were immutable realities.

Going into your production in more detail, where did you decide to set it?

Generally speaking, my starting point was the desire to move away from sketching and the idea of a sunny, happy Sicily that makes it almost an oleographic painting. Instead, it is a much cruder and above all continuous reality over time. We are not in nineteenth-century Sicily but in the nineteen fifties. It is a Sicily that is not only made of the countryside, but also of houses, sun scorched low walls, and places where the sun gives you no chance of escape. I tried to give this whole tragedy a more epic form. As if what happens is something that is passed down through the centuries with a sort of dignity and acceptance. What I imagined was a small village that was poor but clean, spick and span – one that sets great store by appearances. It is a place where certain gestures lead to the endurance and acceptance of that type of life. I'm thinking, for example, of the festive dress for Easter, preparations for the funeral and the mourning of the deceased, or of the procession. They are rituals that this little world needs in order to continue living with what is almost courageous resignation.

Donato Renzetti says that Verism, if approached superficially, runs the risk of becoming ridiculous, exasperating the moods of the characters. What path did you choose to avoid this danger?

By giving the characters dignity. I also come from the south, so I understand the dignity of a lady, of a mother from our South. I know what it's like to look at yourself and be looked at in a small village. I also know what it is like to live behind the walls of some houses in situations that society does not consider 'normal'. So, in my opinion the strength



Anna Poletto (Scuola di Scenografia e Costume dell'Accademia di Belle Arti di Venezia), figurini di Lola e Alfio per Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, Teatro La Fenice, agosto 2023.

lies precisely in this, in the modernisation of situations. In cleaning them, drying them, in giving them precisely that dignity, that kind of strength almost like a Greek tragedy, rather than a sketch of a distant nineteenth century.

The religious element, with surges of bigotry, has a great impact on Mascagni's work, as indeed on Verga's novella.

There is also a ritual in life, and religion is part of this ritual. The religious moment is almost cathartic, not so much religion itself but the idea of something greater that can give them the hope that they will be able to change the existence they continue to live every day with such self-controlled fatigue. This is one of the values they have imposed on themselves. I've always had the sensation that when Santuzza is speaking with the mother Lucia, the latter feels no pity for her. The way I see this mother and the relationship between the two of them, Lucia is a woman who might be experiencing the same thing as Santuzza as her husband probably betrayed her. She experienced a similar situation and was unable to make it public. She had to live with it. Of course, she did not abandon her husband and become an outcast like Santuzza.

Is there any element of the performance that you can disclose?

As a fundamental assumption we must bear in mind that Santuzza's memories are the starting point for everything. Everything has already happened. Everything stems from the torture that Santuzza feels because of these continuous memories, from her impossibility to forget, despite continuously wandering along the same streets of the same village. I asked the young set designers of the Academy to make sure there wasn't just a single public square. I remembered *Terra Trema* by Luchino Visconti: at first the director thought that the universe of *Malavoglia* was not at all cinematographic. But then he discovered such clear, unexpected cuts and such precise situations in the script, and he realised that he was not that far from the technique of editing. Going back to Visconti's reflections, I really thought of a scene made up of walls which move around the protagonists and define different environments every time. A place where the light that beats inexorably seems to devour these walls, which are still incomplete, or have been destroyed in a war. And behind them, something happened years before, an ancient tragedy that continues to repeat itself under a sun from which there is no escape, as I said earlier.

Donato Renzetti: «Un'opera universale come l'amore»

Maestro, come potrebbe definire in poche parole Cavalleria rusticana, l'inizio e l'apice della musica verista? Un genere che si è sviluppato soprattutto in Italia, ma che ha reso universalmente noto e amato Pietro Mascagni?

Bisogna partire da una domanda: cosa significa *Cavalleria rusticana*? Tutti parlano della musica di Mascagni, della storia che è raccontata, e certo sono elementi fondamentali. Ma pochi conoscono davvero il significato del titolo. Tutto proviene dalla novella di Verga, che usa il termine «cavalleria» perché il contesto è caratterizzato dai comportamenti estremamente rituali del mondo cavalleresco, collocato in un ambiente di campagna, rustico, ed ecco il perché anche dell'aggettivo «rusticana». È considerata la prima opera del Verismo, un movimento che intende combinare un teatro realistico e una musica cruda ma profondamente emotiva. La musica verista voleva esprimere passioni violente e sentimenti intensi. L'opera si nutre di ideali quali la difesa dei più deboli, la lealtà e l'integrità morale. La cavalleria è stata praticamente il riferimento di tutta la nobiltà europea, anche di quella che non aveva origini propriamente cavalleresche, cioè, di fatto, militari. La storia di Verga è leggermente diversa, ma la vicenda come dicevo è sempre caratterizzata da comportamenti rituali. *Cavalleria rusticana* è nata grazie al concorso indetto da Edoardo Sonzogno, ed è stata una fortuna. Le tematiche affrontate sono l'amore, il dramma dell'amore, direi, la gelosia, tutti temi assai attuali, direi immortali: ecco perché l'opera non cadrà mai nell'oblio. C'è sempre un uomo che tradisce, un altro che per omertà non dice nulla, lo scontro, addirittura l'omicidio. Anche la realtà contemporanea è piena di esempi esaurienti, in questo campo. Mentre una serie di opere possono essere in un certo senso considerate antiche, quelle inerenti ai re, ai papi, ai condottieri (Attila oggi non esiste più...), *Cavalleria* porta avanti una specie di logica dell'umano. Anzi, direi che è proprio l'essenza dell'umano: l'amore è umano, la gelosia è umana. Per questo l'opera di Mascagni non tramonterà mai.

Che effetto provoca l'utilizzo del dialetto nella Siciliana, che Turiddu canta all'inizio, a sipario ancora chiuso? Influisce nella struttura musicale?

No, la romanza interna non influisce in nessun modo nello svolgimento musicale dell'opera, perché è collocata al principio. Se fosse stata a metà strada avrebbe forse creato

qualche problema, ma nella posizione in cui è inserita fornisce più che altro un'atmosfera. Mascagni l'ha introdotta per far entrare subito gli spettatori nel mondo siciliano dell'epoca. È una melodia pensata apposta per sottolineare che ci troviamo in una Sicilia, 'rusticana', molto lontana dagli ambienti nobiliari. Siamo in un paese di gente contadina, così come del resto era nella novella di Verga.

È la prima opera di Mascagni... Cosa mi può dire sull'orchestrazione?

Sì, poi ne ha scritte un'altra quindicina. Ma *Cavalleria* è stata quella che ha avuto più successo, seguita dall'*Amico Fritz*, da *Iris* e tra le altre vorrei citare almeno il *Guglielmo Ratcliff*, anche se si esegue molto raramente. L'orchestrazione ha una connotazione molto popolare, vengono utilizzate delle campane per caratterizzare l'ambiente paesano, il coro esprime una popolarità di festa. Mascagni usa delle sonorità forti per i momenti tragici, e al contrario melodie accattivanti per la romanza di Lola oppure per quella di Santuzza. *Cavalleria rusticana* è l'opera che gli ha dato notorietà e l'ha reso famoso in tutto il mondo. Dovunque è stata eseguita ha avuto successo.



Donato Renzetti (foto di Monica Ramaccioni).

In passato i cantanti tendevano a esasperare un po' le tinte forti che lo stesso Mascagni indica in partitura. Qual è secondo lei la misura giusta per il pubblico di oggi?

Diciamo che il Verismo può essere addirittura un po' comico, se non ci si sta attenti. Rispetto a un gigante come Mozart, per citarne uno solo, la difficoltà più grande è non caricare la tragedia. Ricordo molti comici, come per esempio il grande Nino Taranto, che ironizzava con il coltello in mano: «Turiddu! Turiddu!» Prendeva un po' in giro l'opera. Se si arriva a quell'estremo, vuol dire che i cantanti non hanno capito nulla del testo. Infatti è proprio il testo che porta a quel livello di esasperazione. Ma se ci si pensa bene il libretto non è affatto vecchio, anzi è del tutto e sempre attuale. La storia è vera. Il *ff* che vuol dire *forte/fortissimo* lo troviamo anche in Vivaldi, in Mahler, in Bruckner. Quella della *Cavalleria* è 'musica applicata': allora non c'era la televisione... Musica applicata come oggi lo sono le colonne sonore. È teatro, teatro in sé. E come ogni cosa se la sai far bene è musica meravigliosa. Siamo sempre al limite, se si carica un po' si cade nel ridicolo.

Che tipo di vocalità occorre per Turiddu e Santuzza?

Fanno parte della categoria dei lirici spinti. C'è bisogno di cantanti che abbiano una fibra veramente forte, della parte finale della zona vocale, sia del tenore che del soprano. Qui siamo all'altezza del *Don Carlos* o dell'*Otello* di Verdi, le ultime fasi del Maestro di Busseto. Non è opera da cantanti leggeri. (l.m.)

Donato Renzetti: “An opera that is as universal as love”

Maestro, in just a few words, how would you define Cavalleria rusticana, the beginning and peak of veristic music? A genre that developed mainly in Italy, but which made Pietro Mascagni universally known and loved.

Let's start with a question: what does *Cavalleria rusticana* mean? Everyone talks about Mascagni's music, and the story that is told, and of course these are fundamental elements. But few really know the meaning of the title. Everything comes from Verga's novella, which uses the term 'cavalry' because the context is characterised by the extremely ritualistic behaviour of the chivalric world, placed in a rural, rustic environment, hence the adjective 'rusticana' as well. It is considered the first opera of Verism, a movement that wanted to combine realistic theatre with raw but highly emotional music. Verist music wanted to express violent passions and intense feelings. The work is based on ideals such as the defense of the weakest, loyalty and moral integrity. The cavalry was practically the reference of all the European nobility, even those without chivalric origins, in other words, military origins. Verga's story is slightly different, but as I said earlier, the tale is always characterised by ritual behaviour. *Cavalleria rusticana* was composed thanks to a competition organised by Edoardo Sonzogno, and it won. The themes it addresses are love, the drama of love, I would say, jealousy, all very current yet immortal themes: that is why the work will never fall into oblivion. There is always a man who betrays someone, another who says nothing because of the code of silence, a conflict, and even murder. There are endless examples of contemporary reality in this field. While a series of works can be considered ancient in a sense, those inherent to kings, popes, leaders (Attila no longer exists today...), *Cavalleria* carries forward a kind of logic of what is human. Indeed, I would say that it is precisely the essence of the human: love is human, jealousy is human. This is why Mascagni's work will never fade.

What effect does the use of the dialect create in Sicilian, which Turiddu sings at the beginning, when the curtain is still down? Does it influence the musical structure?

No, the internal romance does not affect the musical development of the opera at all, because it is placed at the beginning. If it had been halfway through it might have caused some problems, but in the position it is in, it creates an atmosphere more than anything else.

Mascagni introduced it so that the spectators were immediately introduced to the Sicilian world of that time. It is a melody that was composed to emphasise that we are in a 'rustic' Sicily, far away from the circles of nobility. We are in a country of peasants, just as it was in Verga's tale.

It is Mascagni's first opera... What can you tell me about the orchestration?



Donato Renzetti (foto di Roberto Ricci).

Yes, then he wrote another fifteen. But *Cavalleria* was the most successful, followed by *Amico Fritz*, *Iris* and others, I think that *Guglielmo Ratcliff*, also deserves a mention, although it is staged very rarely. The orchestration has a very popular connotation: bells are used to denote the village environment, while the choir expresses festive popularity. Mascagni uses strong sounds for tragic moments, in contrast to captivating melodies for the romance of Lola or that of Santuzza. It was with *Cavalleria rusticana* that he made his name and became famous worldwide. Wherever it was performed, it was successful.

In the past the singers tended to slightly exacerbate the dramatic aspects that Mascagni himself indicates in the score. What do you think is the right measure for today's audience?

Let's just say that if you aren't careful, Verism can even be a little comic. Compared to a giant like Mozart, to name but one, the greatest difficulty is not overloading the tragedy. I can think of many comedians, for example the great Nino Taranto who, brandishing a knife in his hand would ironically cry "Turiddu! Turiddu!", making fun of the opera. If you go to such extremes, it means the singers haven't understood anything about the text. And in fact, it's the text itself that leads to that level of exasperation. But if you think about it, the libretto is not at all old, on the contrary it is completely and always topical. The story is true. The *ff* which means *forte/fortissimo* is also found in Vivaldi, Mahler, Bruckner. What we find in *Cavalleria* is 'applied music': there was no television in those days. Applied music like today's soundtracks. It's theatre, theatre in itself. And like everything else, if you know what you're doing, it's wonderful music. We are always border-line, if you overcharge it a little, it becomes ridiculous.

What kind of voices are needed for Turiddu and Santuzza?

They are part of the category of lirico-spinto. It requires singers who have a really strong fibre, the final range of the vocal area, both the tenor and the soprano. Here we have the equivalent of Verdi's *Don Carlos* or *Otello*, the later works by the Maestro from Busseto. It's not an opera for lightweight singers.

Cavalleria rusticana alla Fenice

a cura di Franco Rossi

All'apertura dell'ultima decade del secolo che la vide primeggiare sulla maggior parte dei teatri italiani, la Fenice attraversa un periodo di buona salute: dopo i fasti degli anni Quaranta e Cinquanta e il lungo periodo di chiusura in attesa dell'annessione del Veneto al Regno d'Italia, il massimo teatro veneziano riprende quota con alcune stagioni assai fortunate e organizzate proprio sul finire degli anni Ottanta. Con l'impresariato affidato a Sonzogno, il teatro vede affacciarsi in rapida successione *Carmen*, *Gli ugonotti*, *La sonnambula*, *Amleto*, *I pescatori di perle* e persino un insolito *Orfeo ed Euridice*, dando prova di viva sensibilità nei confronti del repertorio europeo e francese in particolare, sensibilità peraltro già dimostrata lungo una parte non piccola della propria carriera.

Alla conclusione della fortunata stagione di Carnevale-Quaresima 1889-1890, la Nobile Società Proprietaria si interroga sulle concrete possibilità di allestire con successo la successiva stagione invernale: tra le tante idee che emergono dalla lettura dei verbali della Società, non si esclude la possibilità di usufruire di una sorta di anno sabbatico. Il candidato impresario, Piontelli, propone una rosa di tre possibilità, che comprendono una pre-stagione (l'autunnino) con *Cavalleria rusticana* e una stagione che possa eventualmente aprire più tardi, con un paio di opere tra le quali *Le Cid* di Massenet. La dirigenza aveva già scartato l'appoggio all'onnipotente Ricordi, e offrirà così una palese preferenza a Sonzogno, che già aveva realizzato la precedente stagione e che emerge comunque con un proprio lavoro 'forte' come *Cavalleria*. In assemblea il presidente Fornoni sottolinea che:

Le osservazioni fatte dal Socio Cav. Levi circa la *Cavalleria rusticana* non sono prive di fondamento e la Direzione in parte divide l'idea; ma ci sono altre ragioni per le quali codesto lavoro si dovrebbe rappresentare in autunnino, ragioni che la Direzione ha trovato plausibili. In Carnevale la *Cavalleria rusticana* si rappresenta in moltissimi teatri d'Italia; darla da noi in autunnino avrebbe una certa priorità. La Calvè ed il Valeso in carnevale non sono liberi e con codesti artisti l'esecuzione sarebbe di primo ordine. V'ha di più che non dare questo lavoro alla Fenice quest'anno si corre il pericolo di vederlo dato in teatri minori.

Paiono del tutto lecite le incertezze nella programmazione di un'opera della durata di poco più di un'ora (Levi generosamente la valuta in un'ora e mezza abbondante). La votazione di ciascuna proposta presentata non raccoglie che pochi consensi, rispettivamente quattro, otto e dieci favorevoli, contro un numero di contrari che si attesta attorno alla trentina di voti, e alla luce di queste valutazioni si provvede ad aggiornare la seduta.

TEATRO VENEZIA LA FENICE

La sera di SABATO 24 Gennaio 1891 alle ore 9 precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

di MASCAGNI e CO. SUO G. TARGONNI-ZUZZATI e G. MEXASCI

CAVALLERIA RUSTICANA

Musica del m. Cav. P. MASCAGNI

PERSONAGGI

Santuzza	Francia Elisa	Turiddu	Nouveli Cav. Ottavio
Lola	Mazfordini Costo	Alfo	Masculakhi Cav. Arturo
	Luria	Horacchi Knalla	

CORO DI CONTADINI E CONTADINE - CORO INTERNO

Prima dell'opera verrà eseguita

L'ARLÈSIENNE

Suites orchestrales de maestro G. BIZET

ARMANDO SEPELLI

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

PREZZI PER QUESTA SERA

Uomo alla porta e posti L. 4 - Uomini seduti (1^a e 2^a) L. 3 - Uomini seduti (3^a) L. 2
 Bambini L. 1 - Scanni riservati L. 5 - Poltrona L. 10
 Ingresso al loggione L. 1.50 - Posti numerati (oltre l'ingresso) L. 0.50
 Mercoledì 28 corr. Seconda Rappresentazione

ABBONAMENTO ALLE SEI RAPPRESENTAZIONI

Ingresso L. 15 - Scanno L. 18 - Poltrona L. 40

I signori abbonati riceveranno la prima sera il libretto dell'opera gratis

Manifesto di Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni per la prima rappresentazione al Teatro La Fenice, 24 gennaio 1891. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Devono passare quasi tre mesi perché si giunga a una nuova convocazione.¹ È evidente che il tempo trascorso ha già portato alla soluzione di alcune incertezze: organizzare a quel punto una stagione è ovviamente impossibile, quindi l'unica strada percorribile per aprire comunque il teatro consiste in un piccolo numero di recite straordinarie da realizzare attorno il progetto già proposto e che vede al centro appunto *Cavalleria*:

Informa la Società che l'Impresario Sig.r Achille Cicogna ha presentato domanda per dare un breve corso di rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* chiedendo per compenso alla Società che questa lo franchi delle spese tutte serali ordinarie e straordinarie.

Il gioco dilazionatorio sembra non essere del tutto sfuggito ai soci, questa volta più numerosi: il consigliere Ravà appoggia la direzione e ricorda come la qualità di una stagione non debba prendere in esame solo la struttura e i titoli, bensì anche e soprattutto la qualità degli interpreti. La proposta, che non prevede alcuna alternativa, viene votata a maggioranza con una forte opposizione interna: ai trentasette voti favorevoli infatti si oppongono ben ventuno contrari, fatto veramente inusuale in una società che tendeva generalmente a raccogliere consensi pressoché plebiscitari. Questo risultato irrita profondamente il presidente Fornoni, che lamenta non solo e non tanto la spaccatura creatasi, quanto il silenzio (polemico?) degli oppositori. A fronte di una sollecitazione tanto evidente, intervengono i soci Papadopoli, Treves e Grimani che giustificano il loro voto contrario: le motivazioni sono diverse e vanno da motivi 'politici', quali l'impatto di un teatro chiuso sulla municipalità, alle obiezioni sulla durata dello spettacolo. Treves in particolare

espone un semplice suo concetto sull'Opera *Cavalleria rusticana*, spettacolo di corta durata, troppo breve e non discute il suo valore intrinseco. Intese la *Cavalleria rusticana* a Roma con lo Stagno e la Bellincioni,² la intese poscia a Bologna ma gli sembrò altro lavoro, altra musica perché gli esecutori non la interpretavano bene. Non sa se gli artisti proposti per la Fenice possano corrispondere alle aspettative.

La documentazione delle spese conservata in Archivio storico³ ci permette di conoscere i compensi corrisposti agli interpreti, dove spicca l'importo destinato dall'impresario alla prima donna Elisa Frandin (3600 lire) e al tenore Oxilia, che sostituirà il debole Nouvelli arrivando a percepire la ricca cifra di 6.750 lire.⁴ A fronte di questo impegno economico ma anche gestionale, spicca evidente il successo di pubblico: alle sette rappresentazioni presenziano ben 6.506 persone, con una media che sfiora le 930 persone paganti a recita, francamente rara nella storia del teatro. Tanto pubblico, tanto incasso: tra abbonamenti, ingressi e affitti delle seggiole il totale sale a lire 39.776,25, cifra del tutto ragguardevole. E non manca neppure l'invito rivolto al giovane compositore a presenziare la prima recita:

Egr. Sig. M.° Cav. Pietro Mascagni

Egli è con sommo piacere che la Direzione di questo Teatro ha contribuito che la di Lei celebrata Opera *Cavalleria rusticana* sarà riprodotta su queste scene, le cui gloriose tradizioni artistiche hanno fama nazionale Europea.

Gli allori raccolti nel nostro teatro a tante celebrità musicali ne farà aggiunto un altro; quello meritato dalla Sign. Vostra.

La scrivente sarebbe fortunata di vederla in Venezia in occasione della festa artistica che Le prepara per la sera del 24 corr., 1a rappresentazione della Cavalleria rusticana
 Con tutta considerazione
 La direzione – Venezia 17 Genn. 91

Pure a fronte di un invito tanto cerimonioso, il compositore è costretto a rifiutare per mezzo di un cordiale telegramma:

Onoratissimo invito ricevuto altrettanto dolente trovandomi impossibilitato muovermi per condizioni salute miei bambini, feci già vero sacrificio allontanarmi per assistere esecuzione vicina Napoli compiaciomi che editore Sonzogno abbia incaricato egregio maestro Galli assistere ultime prove mio lavoro. Prego accogliere miei ringraziamenti sentitissimi. Mascagni

L'assenza del compositore paradossalmente farà brillare ancor più il talento della protagonista, per la quale verrà confezionato un manifesto corredato da un non memorabile sonetto:

O degli affetti interprete sovrana, / vero spirito dell'arte onore e vanto, / che col valor di Tuo leggiadro canto / il cor penètri di dolcezza arcana. / Finora avemmo sol eco lontana / del genio Tuo, che ognor destò l'incanto; / ma il plauso nostro pur mertasti tanto / per la virtù che la Tua voce emana. / Ogni parola o cenno Tuo, rivela / spirito sommo creator di paradiso, / e dell'arte il segreto in Te si svela. / Per noi fosti *Santuzza* unica e sola, / sempre scolpito avremo il Tuo ben viso / e l'eco in core ognor di Tua parola.

Il desiderio di avere Mascagni in laguna, che già si era pienamente realizzato con la prima italiana di *Isabeau* nel gennaio del 1912, sarà ancora una volta soddisfatto da una delle tante riprese di *Cavalleria rusticana*, che qui segnaliamo per la propria singolarità: nel 1928 infatti non solo la bacchetta sarà affidata alle mani esperte del compositore, ma addirittura Vizzini, il paese siciliano nel quale la novella di Verga è ambientata, verrà ricostruito in piazza San Marco: l'imponente costruzione sarà paradossalmente arricchita dalle metope dell'Ala Napoleonica che occhieggiano nelle fotografie dello spettacolo; e, naturalmente, non potrà passare sotto silenzio la roboante cronaca della serata:

La piazza di San Marco ha l'altra sera regalmente ospitato la festa della luce, dei suoni e del colore. Si sono spenti i grappoli di lumi allineati da una parte e dall'altra della Piazza sui candelabri di bronzo quasi a segnare il limite di due vastissimi marciapiedi e la luce per un attimo scende da scaturigini occulte, nicchiate tra mensola e mensola tutto attorno alle gronde dei palazzi: una pallida luce radente che cola dolcissima sulle facciate, accarezza i marmi, ne sottolinea l'ombre e i risalti, dà morbidezze di broccatello antico ai velari bigi depositi sulle pietre del tempo. La Piazza rivelata dalla luce nuova sembra assumere un'ampiezza maggiore [...]. La luce si spegne: restano solo tutte attorno le occhiaie delle finestre dei clubs degli ufficiali e dei musei, segnati da caldi riverberi delle loro illuminazioni interiori: una barriera di raggi abbaglianti scagliati contro il pubblico dalla ribalta protegge in una massa d'ombra il palcoscenico con tutti i suoi artifici; sotto i fari l'orchestra illumina le ambrate curve dei suoi strumenti ad arco e le gialle volute degli ottoni entro una fulgida siepe di stelle. Mascagni sale lentamente sul podio e come il suo volto viene investito dai freddi riverberi usciti dal leggio, un applauso erompe dalla folla, si diffonde, s'allontana, ritorna nel fragore di uno scroscio impetuoso, poi si smorza ancora e si perde nella distanza.



Foto dell'allestimento di Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni in Piazza San Marco, 1928. Direttore Pietro Mascagni; interpreti Antonio Melandri (*Turiddo*); Bruna Rasa (*Santuzza*); Armando Borgioli (*Alfio*); Berenice Siberi (*Lola*); Gina Pedroni (*Lucia*). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Pietro Mascagni dirige *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, 1940; regia di Carlo Acli Azzolini, scene di Donatello Bianchini, allestimento del Maggio Musicale Fiorentino. In alto: il maestro saluta e ringrazia il pubblico; in basso: il ringraziamento al Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Le prime note di *Cavalleria* squarciano una pausa di silenzio e poco dopo la voce chiare e squillante del tenore Melandri, fiorita soavemente dal buio, si spiega e s'accalda degradando in morbidezze squisite oltre i marmi e oltre le luci nella serenità della notte [...].

Quando un primo effetto di luce mattutina illumina la scena e le campane di Pasqua destano e chiamano alla Messa gli abitanti del paesino di Santuzza pare che un incanto si venga a spezzare: lo spettacolo cambia di carattere e il suo aspetto visivo si tramuta in un gioco di contrasti. La finzione scenica che s'immerge in un'oasi di luce violentemente accesa nella penombra della Piazza, non sa isolarsi del tutto dalla solennità armoniosa dell'architettura circostante. Sulla piazzuola di *Cavalleria rusticana* guardano dall'alto sopra ricami d'archi e di colonne i marmorei eroi del Banti e del Bosa addossati con arme scudo e lorica all'attico del palazzo napoleonico. Oltre la folla delle case costruite e dipinte con tutti i tradizionali caratteri della scenografia realistica, i palazzi di Vincenzo Scamozzi, di Baldassare Longhena, di Bartolomeo Buono e di Sofi da Vignola sollevano al cielo il diadema della loro incorruttibile bellezza.

Quando l'organo riversa sulla cortina di oleandri che ne vela i congegni i primi accordi del suo armonioso ripieno, si è tutti a volgere le spalle alla scena. La Basilica si profila nel buio sola e raccolta nella prodigiosa sinfonia delle sue linee; fonde in una lieve opalescenza di perla le incomparabili levigatezze dei suoi marmi con l'oro smorto dei suoi mosaici; le alucce bianche degli angeli salienti col contorno dell'arco centrale fino alla statua dell'Evangelista compongono in aria una trina di leggerezza prodigiosa. Una stella sbatte le ciglia tra le croci bizantine rizzate sulla vetta delle cupole gonfie.⁵

Questa era Venezia quando la città poteva contare centomila abitanti in più di oggi...

¹ Processo verbale di sabato 3 gennaio 1891, ore 3 pom.

² Naturalmente si tratta della prima rappresentazione assoluta, al Costanzi di Roma il 17 maggio 1890.

³ *Spettacoli 72 - 1890-91 e 1891-92, n. 446.*

⁴ Nouvelli lire 1200, Oxilia lire 6750, Frandin lire 3600, Marescalchi lire 1500, 2 donne lire 800, Maestro lire 1700, Spartito lire 9000, Vestiario lire 1000, Scenari lire 350, contributo all'orchestra lire 9500, per un totale di lire 34.400.

⁵ «Gazzetta di Venezia», 21 luglio 1928, *La prima di Cavalleria e Pagliacci in Piazza S. Marco. Una festa di luci, di suoni e di colori. La fantasmagorica visione della Piazza nel suo nuovo aspetto di teatro all'aperto. Il grande successo dello spettacolo.*

CRONOLOGIA

Cavalleria rusticana, melodramma in un atto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, musica di Pietro Mascagni. Ordine dei personaggi: 1. Santuzza 2. Lola 3. Turiddu 4. Alfio 5. Lucia

1891 – Recite straordinarie

24 gennaio 1891 (7 recite).

1. Elisa Frandin 2. Cesira Manfredini 3. Ottavio Nouvelli (Giuseppe Oxilia) 4. Arturo Marescalchi 5. Emilia Bernardi – M° conc.: Armando Seppilli; M° del coro: Raffaele Carcano; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.
24, 31 gennaio: con Bizet, *L'Arlésienne*, suite.

1920-1921 – Stagione d'Autunno e Carnevale

9 gennaio 1921 (7 recite).

1. Valeria Manna (Natalia De Sanctis) 2. Vera De Cristoff 3. Alessandro Dolci (Piero Pasquetto) 4. Luigi Lucci 5. Bianca Moreno – M° conc.: Antonio Guarnieri; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

1926-1927 – Stagione di Carnevale

6 gennaio 1927 (6 recite).

1. Bianca Scacciati 2. Berenia Liberi 3. Giulio Rotondi 4. Piero Zennaro 5. Rina Bassi – M° conc.: Franco Ghione; M° del coro: Ferruccio Cusinati.

1928 – Piazza San Marco

19 luglio 1928 (4 recite)

1. Bruna Rasa 2. Berenice Siberi 3. Antonio Melandri 4. Armando Borgioli 5. Gina Pedroni – M° conc.: Piero Mascagni; M° del Coro: Vittore Veneziani; Reg.: Antonio Lega

1940 – Stagione Lirico-Sinfonica

19 febbraio 1940 (1 recite).

1. Lina Bruna Rasa 2. Vittoria Palombini 3. Alessandro Ziliani 4. Raffaele De Falchi 5. Natalia Nicolini – M° conc.: Piero Mascagni; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Acli Carlo Azzolini; Scen.: Donatello Bianchini; All. scen.: Maggio musicale fiorentino.

1942 – Stagione Lirica d'Autunno

10 ottobre 1942 (2 recite).

1. Gianna Pederzini 2. Bianca Montali Berti 3. Alessandro Granda 4. Carlo Togliani 5. Carmen Tornari – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Gastone Da Venezia.

1948-1949 – Stagione Lirica di Carnevale

29 gennaio 1949 (2 recite).

1. Gianna Pederzini 2. Vittoria Palombini 3. Antonio Annaloro 4. Raffaele De Falchi (Afro Poli) 5. Giacinta Berengo-Gardin – M° conc.: Nino Sanzogno; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Augusto Cardì; scen.: Ercole Sormani; cost.: Casa d'Arte Firenze.

1956 – Stagione Lirica Popolare di Primavera

5 giugno 1956 (3 recite).

1. Simona Dall'Argine 2. Clara Betner 3. Antonio Annaloro 4. Lino Puglisi 5. Federica Nicolich – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Carlo Piccinato; Bozz.: Enzo Dehò; scen.: Ditta Sormani.

1957 – Concerti Sinfonici di Primavera – Piazza San Marco

28 luglio 1957 (1 recite).

1. Giulietta Simionato 2. Mafalda Masini 3. Carlo Bergonzi 4. Piero Guelfi 5. Renata Villani – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Riccardo Moresco.

1963 – Stagione Lirica Invernale

5 gennaio 1963 (3 recite).

1. Fiorenza Cossotto 2. Rosa Laghezza 3. Giuseppe Gismondo 4. Felice Schiavi 5. Annalia Bazzani – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Aldo Mirabella Vassallo; Bozz.: Sciamarello; scen.: Teatro Bellini di Catania.

1979-1980 – Stagione Lirica

18 gennaio 1980 (7 recite).

1. Fiorenza Cossotto 2. Leonia Vetuschi (Laura Bocca) 3. Renato Francesconi (Angelo Mori) 4. Walter Alberti (Giovanni Ciminelli) 5. Rina Pallini (Annalia Bazzani) – M° conc.: Gianluigi Gelmetti; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Patrizia Gracis; Scen.: Mario Ronchese; Ass. cost.: Enrica Biscossi.

2008-2009 – Stagione Lirica

11 dicembre 2009 (5 recite)

1. Anna Smirnova 2. Elisabetta Martorana 3. Walter Fraccaro 4. Angelo Veccia 5. Silvia Mazzoni – M° conc.: Bruno Bartoletti; M° del coro: Claudio Marino Moretti; Reg.: Ermanno Olmi; Scen.: Arnaldo Pomodoro; Cost.: Maurizio Millenotti; light designer: Fabio Baretin; Coro: Piccoli Cantori Veneziani diretti da Diana D'Alessio.

Cavalleria rusticana, da novella a dramma teatrale

di Leonardo Mello

Cavalleria rusticana è la quarta novella di *Vita dei campi*, la raccolta dedicata da Giovanni Verga alle classi sociali più umili e pubblicata a Milano per i tipi di Treves nel 1880. La sua grande notorietà con ogni probabilità si deve all'opera che da essa ricava Pietro Mascagni dieci anni dopo, pur tra reciproche accuse tra scrittore e compositore.

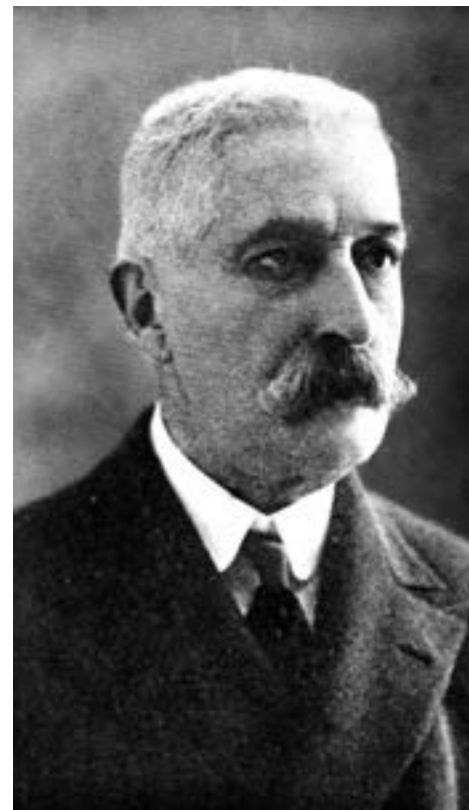
Ma tra il racconto e la versione musicale c'è un importante passaggio intermedio: si tratta della riduzione teatrale realizzata dallo stesso Verga, che assume enorme risonanza grazie a un'interprete d'eccezione come Eleonora Duse nei panni di Santuzza. Il dramma va in scena con strepitoso successo il 14 gennaio 1884 al Teatro Carigliano di Torino, annoverando tra gli interpreti anche altri attori celebri al tempo, come Teobaldo Marchetti (Cecchi) nel ruolo di Turiddu e Flavio Andò in quelli di Alfio. La Duse in seguito riprenderà lo spettacolo, che diviene l'emblema del verismo teatrale.

Cavalleria non è l'unica 'incursione nel teatro' dell'autore catanese, anche se nelle prove successive l'esito non sarà altrettanto favorevole (a eccezione della *Lupa*, che, allestita nel 1896 al Teatro Gerbino di Torino, ancora con Flavio Andò tra i protagonisti, riscuote notevole consenso).

Nonostante la novella stessa contenesse in sé una diffusa teatralità, grazie al frequente ricorso al dialogo, nella trasposizione per le scene Verga compie alcuni cambiamenti, a cominciare dalla didascalia descrittiva iniziale, che fotografa l'ambiente paesano e popolare in cui è ambientato il racconto:

La piazzetta del villaggio, irregolare. In fondo a sinistra, il viale alberato che conduce alla chiesuola, e il muro di un orto che chiude la piazzetta; a destra una viottola, fra due siepi di fichidindia, che si perde nei campi. Al primo piano, a destra, la bettola della gnà Nunzia, colla frasca appesa all'uscio; un panchettino con su delle ova, pane e verdura, in mostra; e, dall'altra parte dell'uscio, una panca addossata al muro. La bettola fa angolo con una stradiciuola che immette nell'interno del villaggio. All'altra cantonata la caserma dei carabinieri, a due piani, collo stemma sul portoncino. Più in là, sulla stessa linea, lo stallatico dello zio Brasi, con un'ampia tettoia sul davanti. Al primo piano, a sinistra, una terrazza con pergolato. Poscia una stradiciuola. Infine la casetta della zia Filomena.

Questa descrizione fa già intravedere una serie di personaggi minori (oltre ai citati zio Brasi e zia Filomena ci sono anche comare Camilla e Pippuzza), che entrano continuamente in scena a interrompere il racconto e assumono in un certo senso la funzione di coro:



Giovanni Verga.

con il loro parlare spesso vacuo esplicitano il contesto in cui l'azione si svolge, la dimensione umana e sociale che la determina.

Ma lo slittamento più marcato lo si nota nel personaggio di Santuzza. Al di là delle sue condizioni economiche, che non sono più quelle agiate di una ragazza ricca, la drammaticità della sua figura risulta ingigantita sin dalle prime battute, quando implora Nunzia (che ora è diventata proprietaria di una bottega di vino) di rivelarle dove sia il figlio Turiddu. E suo è il breve e toccante monologo con cui si rivolge a Nunzia alla fine della prima delle nove scene di cui è composta la *pièce*. Qui emerge con forza il tormento per essere stata 'tradita', anzi abbandonata dall'uomo che ama, anche se non esplicitamente:

Egli nega, perché gli faccio compassione, ma d'amore non mi ama più! Ora che sono in questo stato... che i miei fratelli quando lo sapranno m'ammazzano con le loro mani stesse! Ma di ciò non m'importa. Se Turiddu non volesse bene a quell'altra, morirei contenta. Ieri sera venne a dirmi: «Addio, vado per un servizio». Colla faccia tanto buona! Signore! Com'è possibile avere in core il tradimento di Giuda con quella faccia?

Santuzza insomma acquista una decisa centralità drammaturgica, che non possedeva nella novella. Lo si vede anche dall'intensità del dialogo che ha con Turiddu, prima di augurarli la famosa «mala Pasqua» (scena quarta). E questa centralità è ribadita anche alla fine della scena settima, quando Turiddu, prima di sfidare Alfio, gli chiede perdono ma aggiunge che lo ammazzerà «come un cane» perché ha «un debito di coscienza con comare Santa» (nel racconto questo pensiero era rivolto alla madre).

Un altro cambiamento, infine, riguarda la morte di Turiddu, che viene raccontata e non mostrata in scena, com'era prassi nella tragedia greca.

Questa trasposizione verghiana nella lingua del teatro darà vita, sei anni dopo, al libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci.

I primi Santuzza e Turiddu, compagni nella vita



Gemma Bellincioni e Roberto Stagno in Cavalleria rusticana.

Santuzza è una donna amareggiata e tradita, che decide di denunciare il suo uomo e con il suo atto ne provoca la morte. Ebbene, sembra quasi un paradosso ma a incarnare per la prima volta Santuzza e Turiddu in *Cavalleria rusticana* fu una coppia molto affiatata nella vita, quella composta dalla lombarda Gemma Bellincioni (1864-1950) e dal siciliano Roberto Stagno (1840-1897). Nel 1890, quando l'opera di Mascagni debuttò al Teatro Costanzi di Roma, i due stavano insieme già da alcuni anni. Si erano conosciuti e innamorati infatti nel 1886 sulla nave che li portava a Buenos Aires in *tournée*, e non si sono più lasciati fino alla morte di Stagno a soli cinquantasette anni. Entrambi erano già famosi, ma quel ruolo contribuì enormemente a renderli celebri nell'interpretazione di opere veriste. Da questa relazione nacque anche una figlia, Bianca Stagno Bellincioni (1888-1890), che fu a sua volta cantante e attrice.

Biografie

DONATO RENZETTI

Direttore. Tra i più celebri direttori d'orchestra della scuola italiana, è direttore musicale del Macerata Opera Festival, della Filarmonica Rossini oltre che direttore emerito del Teatro Carlo Felice di Genova. Ha diretto alcune tra le più importanti orchestre del panorama internazionale, nei più famosi teatri del mondo, oltre che in tutti i maggiori teatri italiani. È stato regolarmente ospite di festival internazionali quali Glyndebourne, Spoleto e Pesaro, oltre al Festival Verdi di Parma. È stato direttore principale dell'Orchestra Internazionale d'Italia, direttore principale dell'Orchestra Regionale Toscana, direttore principale ospite del Teatro de São Carlos in Portogallo e direttore artistico e principale dell'Orchestra Filarmonica Marchigiana. Dal 2015 è direttore musicale della Filarmonica Gioachino Rossini. Negli ultimi anni ha ripreso un'attività sinfonica internazionale: nell'ottobre 2019 ha debuttato con la Filarmonica di Helsinki presentando per la prima volta in Finlandia la Seconda Sinfonia di Alfredo Casella, che ha riproposto nel maggio 2023 con l'Orchestra Filarmonica Enesco di Bucarest. La sua discografia comprende registrazioni di Schubert, Mozart, Čajkovskij, Mayr e Cherubini oltre a opere quali *Attila*, *Il signor Bruschino*, *La cambiale di matrimonio* e *La favorita*; la sua storica registrazione del *Manfred* di Schumann con l'Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala e Carmelo Bene ha vinto il XIX Premio della Critica Discografica Italiana. Con la Filarmonica Gioachino Rossini ha inoltre registrato tutte le *Ouverture* di Rossini. Recentemente sono state pubblicate due opere rare di Respighi (*La bella dormiente* e *La campana sommersa*) con i complessi del Teatro Lirico di Cagliari e la prima edizione audiovisiva dell'opera di Bellini *Bianca e Fernando*, con i complessi del Teatro Carlo Felice di Genova (2022). Per trent'anni ha insegnato direzione d'orchestra presso l'Accademia Musicale Pescarese affermandosi come uno dei più importanti didatti dopo Franco Ferrara: dai suoi corsi sono usciti i migliori direttori d'orchestra italiani oggi in attività, tra i quali Gianandrea Noseda e Michele Mariotti. Dal 2019 ha iniziato un nuovo progetto didattico presso l'Alta Scuola di Perfezionamento di Saluzzo in collaborazione con la Filarmonica del Teatro Regio di Torino. L'interesse per le giovani generazioni è testimoniato dalla feconda collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala, la cui orchestra dirige regolarmente in Italia e all'estero.

ITALO NUNZIATA

Regista. Inizia giovanissimo a lavorare in teatro come attore e assistente alla regia. A ventiquattro anni firma la sua prima regia lirica, *Così fan tutte* per il Petruzzelli di Bari. Seguono numerosi altri impegni in teatri italiani ed esteri, tra cui ricordiamo *La pietra di paragone* di Rossini al Teatro Bellini di Catania (1988), *Aida* al Teatro Nazionale di Ankara (1992) l'*Aretusa* di Vitali e *La Cenerentola* di Rossini all'Opera di Roma (1992), *Rigoletto* a Treviso e Rovigo (1993), *I puritani* a Catania (1994), *Un ballo in maschera* a Treviso, Ravenna e Modena (1994), *Simon Boccanegra* e *Maria Stuarda* ancora a Roma (1996 e 1997). Ha inoltre realizzato la messa in scena della prima edizione in epoca moderna di *Gina* di Cilea al Teatro Rendano di Cosenza (2000) e in coproduzione con l'Opera di Roma dove è andata in scena nel 2001; sempre nel 2001 ha allestito *La sonnambula* al San Carlo di Napoli. Nel 2002 ha firmato la regia di *Don Pasquale* per la Fenice, di *Così fan tutte* per l'Opera Company di Philadelphia (2003), della prima ripresa in epoca moderna dell'*Olimpiade* di Pergolesi per il Pergolesi-Spontini Festival (2002). Nel 2004 ha messo in scena *La bohème* per il San Carlo di Napoli, la ripresa dell'allestimento veneziano del *Don Pasquale* per il Verdi di Trieste e per il Massimo di Palermo e la nuova creazione del *Macbeth* per il Teatro dell'Opera Nazionale di Kiev. Sempre a Kiev, dal 2008 al 2010, ha messo in scena tre nuovi allestimenti: *Un ballo in maschera*, *L'elisir d'amore* e *La Cenerentola*. Nel marzo del 2010 ha inoltre realizzato per il festival di Al Ain *La finta giardiniera* di Mozart, primo allestimento di opera lirica prodotto interamente dagli Emirati Arabi. Nel 2016 ha curato la regia della *Scuola dei gelosi* di Salieri in prima esecuzione scenica in tempi moderni per il Maggio Musicale Fiorentino e una prima esecuzione mondiale di *Notte per me luminosa* del contemporaneo Marco Betta per il Comunale di Modena, per la Fondazione Teatri di Piacenza e per il Teatro Chiabrera di Savona. Nel gennaio 2019 ha messo in scena *La forza del destino* per Piacenza, Modena e Reggio Emilia e una nuova produzione della *Bohème* per Kiev. Tra il 2021 e 2023 ha messo in scena per i teatri di Parma, Modena e Piacenza *Adriana Lecouvreur* di Cilea e per il Carlo Felice di Genova *Il turco in Italia*. Il suo lavoro per la ripresa moderna di opere del Settecento e del primo Ottocento ha ottenuto numerosi riconoscimenti, fra cui il Premio Franco Abbiati. Per la Fenice mette in scena anche il dittico *Der Schauspieldirektor/Prima la musica poi le parole* (2020), *Erwartung* di Schönberg e *Francesca da Rimini* di Rachmaninov, quest'ultima in prima rappresentazione scenica in Italia (2007), *Il barbiere di Siviglia* (2004, al Comunale di Treviso) e *Il matrimonio segreto* (2004).

FABIO BARETTIN

Light designer. Nasce a Venezia nel 1961. Nell'82, dopo gli studi in elettrotecnica, entra a far parte dello staff tecnico del Teatro La Fenice. Nel 1992 inizia la sua carriera artistica come *light designer*; lavorando per teatri veneziani quali Palafenice, Malibran, Goldoni e la stessa Fenice, in quest'ultima talvolta in collaborazione con il Covent Garden di Londra e con la RAI. I suoi progetti hanno illuminato spettacoli presso teatri italiani – fra i quali il Sociale di Rovigo, il Verdi di Padova, il Carignano di Torino, il Comunale di Bolzano, il

Comunale di Bologna, il Teatro del Giglio di Lucca, lo Sferisterio di Macerata, il Teatro Alla Scala – e presso teatri internazionali, quali Teatro Greco e Liceu di Barcellona, Teatro National de L'Havana, Opéra di Montecarlo, Ochoa Hall e Bunkamura di Tokyo, Poly Theatre di Pechino, Opéra di Marsiglia, Opéra di Nizza, Grand Théâtre de Genève, Opéra Bastille di Parigi, Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Numerose sono le collaborazioni con registi di fama internazionale, tra cui De Simone, Scaparro, Pizzi, Placido, Olmi, Flimm, Curran, Michieletto, Micheli, Ripa di Meana, Ligorio, Ceresa, Cucchi. Ha creato progetti luce per numerose produzioni: *Ariadne auf Naxos*, *Il cavaliere della rosa*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *La gazza ladra*, *L'italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Orfeo ed Euridice*, *Otello*, *Parsifal*, *Roméo et Juliette*, *La scala di seta*, *Lo schiaccianoci*, *Simon Boccanegra*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Orlando furioso*, *Il principe Barbablù*, *A Hand of Bridge*, *Ottone in Villa*, *La Griselda*, *Peter Grimes*, *Satyricon* e molte altre. Dal 2010 al 2015 è stato docente di Illuminotecnica e Light Design all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

SILVIA BELTRAMI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Santuzza. Nata a Bologna, si è diplomata al Conservatorio Arrigo Boito di Parma, al contempo studiando privatamente con William Matteuzzi e Raina Kabaivanska. Acclamata interprete verdiana, si è esibita in teatri quali Regio di Parma, Bol'soj, Opera di Roma, NCPA di Pechino, Royal Opera House a Muscat, Regio di Torino, Arena di Verona, Konzerthaus Berlin, Teatro Real di Madrid, ABAO di Bilbao e Teatro Campoamor di Oviedo. Ha lavorato con i più grandi direttori, tra cui Chung, Nosedà, Luisotti, Renzetti, Sagripanti, Battistoni, Ranzani, Ciampa, Bignamini, Montanari, Lanzillotta e Krieger e con registi come Zeffirelli, Pizzi, Livermore, De Ana, Fura del Baus, Sagi, Aliverta, Carrasco, Krief e Del Monaco. Recentemente, si è esibita in *Nabucco* al Massimo di Palermo, in *Adriana Lecouvreur* al Cilea di Reggio Calabria, in *Aida* al Regio di Torino e a Riga, *Le convenienze e inconvenienze teatrali* a Novara e Piacenza, *Un ballo in maschera* al Teatro Real de Madrid, *Il trovatore* al Croatian National Theatre di Zagabria. Ha debuttato negli Stati Uniti nel *Requiem* di Verdi con la Seattle Symphony. Alla Fenice canta *Aida* (2019) e *Un ballo in maschera* (2017).

MARTINA BELLÌ

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Lola. Ha studiato all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Le sue apparizioni nei teatri d'opera includono il suo debutto alla Royal Opera House nel 2015 come Lola (*Cavalleria rusticana*) con Pappano, Tancredi (*Isaura*) con Roberto Abbado a Valencia, Melanto (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) alla Cité de la Musique di Parigi e al Concertgebouw di Amsterdam, Nerone (*L'incoronazione di Poppea*), Smeton (*Anna Bolena*) alla Scala, all'Opera di Roma e al Regio di Parma, Federica (*Luisa Miller*) al San Carlo di Napoli e al Festival Verdi di Parma, Carmen ad Ancona, Ravenna, Piacenza, Lucca, Torino, Parma; Gemma nella prima mondiale di *Miseria e Nobiltà* di Tutino al Carlo Felice di Genova, Isabella (*L'italiana in Algeri*) al Regio di Torino e Maddalena (*Rigoletto*) al Massimo di Palermo e al Macerata Festival. Nelle ultime stagioni ha cantato il

Requiem di Verdi al Massimo di Palermo sotto la direzione di Muti, Federica (*Luisa Miller*) al Comunale di Bologna, *Jeanne d'Arc* di Honegger a Salisburgo. Alla Fenice debutta nel *Matrimonio segreto* (2023).

JEAN-FRANÇOIS BORRAS

Tenore, interprete di Turiddu, al suo debutto in questo ruolo. Considerato uno dei migliori tenori della sua generazione, si esibisce nei più grandi teatri internazionali. Negli ultimi anni, ha interpretato il cavaliere Des Grieux all'Opéra di Parigi, Montecarlo, Valencia e alla Wiener Staatsoper, così come Raimbaut in *Robert le Diable* e *Nabucco* a Covent Garden, Alfredo a Montecarlo, il marchese de la Force a Santa Cecilia, *La vestale* e *Macduff* al Théâtre des Champs Élysées. Si esibisce alla Staatsoper di Vienna in *La traviata*, *La bohème*, *Faust* e *Werther* così come in *Lakmé* a Tolone, nel *Ballo in maschera* a Monaco e a Metz, *Thaïs* a Sao Paulo, *Béatrice et Bénédict* al Matsumoto Festival, Edgardo ad Avignone, Firenze e Palermo. Ha rimpiazzato Jonas Kaufman in *Werther* al Metropolitan nel 2014, e vi ritorna per *La bohème*, *Rigoletto* e *Thaïs*. Ha interpretato *Carmen* all'Opéra di Parigi e all'Oper Frankfurt, *La Damnation de Faust* e *Werther* a Montecarlo, *Eugene Onegin* al Théâtre des Champs Élysées, *Carmen* a Tolosa e Valladolid. Ha cantato con direttori quali, tra gli altri, Oren, Fournillier, Callegari, Carminati, Altinoglu, Roberto Abbado, Gatti, Frizza, Villaume.

DALIBOR JENIS

Baritono, interprete del ruolo di Alfio. Di origini slovacche, ha cantato i principali ruoli nelle opere di Bellini, Rossini, Mozart, Verdi e Puccini nei maggiori teatri internazionali, tra cui: Scala, ROH Covent Garden, Opéra National de Paris, Wiener Staatsoper, Hamburg Staatsoper, Theater an der Wien, Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, Edinburgh International Festival, Los Angeles Opera, New National Theatre Tokyo, Opera Australia Sydney, Arena di Verona, Opera di Roma, Maggio Musicale Fiorentino, Regio di Torino, Massimo di Palermo. Ha lavorato con direttori quali Conlon, Chung, Fisch, Gatti, Nosedà, Luisi, Rustioni, Zedda, Oren. Tra i suoi impegni recenti, *Simon Boccanegra* alla Scala, *Otello* alla Wiener Staatsoper, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Berlino e Bologna, *Carmen* al Bol'soj, *Rigoletto* all'Opera Australia, Oper Leipzig, Oper Stuttgart, Savonlinna Opera Festival e all'Opéra National de Lyon, *I puritani* a Oviedo, *Un ballo in maschera* a Bari, *Nabucco* alla Bayerische Staatsoper, alla Deutsche Oper di Berlino e all'Opernhaus di Zurigo, *Macbeth* a Nizza e Marsiglia, *Tosca* a Bologna, *La traviata* a Siviglia. Alla Fenice canta in *Rigoletto* (2021) e, diretto da Myung-Whun Chung, come Jago in *Otello* (2019).

ANNA MALAVASI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Lucia. Nota interprete di *Carmen*, debutta nel ruolo a Fano nel 2009 e lo rappresenta nei più importanti teatri del mondo. Interpreta Azucena (*Il trovatore*) a Palermo, a Bologna, al Ravenna Festival e alla Royal Opera House di Muscat. Per i CL anni dell'Unità d'Italia interpreta Fenena (*Nabucco*) all'Opera di Roma diretta da

Riccardo Muti, al Regio di Parma, alla Bayerische Staatsoper e all'Arena di Verona. Nel 2012 viene diretta ancora da Muti per il Concerto al Senato della Repubblica, per il *Macbeth* all'Opera di Roma e al Festival di Salisburgo. Nel 2013, sempre con Muti, esegue la *Messa in si minore* di Bach a Chicago e la *Missa defunctorum* di Paisiello a Salisburgo. Tra gli impegni recenti, *La traviata*, *Andrea Chénier* e *Cavalleria rusticana* all'Opera di Roma; *Falstaff* a Savonlinna; *Madama Butterfly* a Palermo; *Nabucco* a Firenze; *Nabucco*, *Rigoletto* e *Madama Butterfly* all'Arena di Verona; *Aida* e *Cavalleria rusticana* al Ravenna Festival; *Otello* a Baden-Baden, Berlino e Atene; *Rigoletto* alla Scala.

Ciao Casanova di Solrey alla Fenice grazie al supporto di Maison Cartier

Per celebrare l'XXX edizione della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Solrey ha creato *Ciao Casanova*, uno spettacolo visuale e musicale che vedrà la luce il 2 settembre al Teatro La Fenice. La *performance*, realizzata in collaborazione con Alexandre Desplat, Ange Leccia e Charles Chemin, sarà sponsorizzata da Maison Cartier e a ingresso libero. Il marchio di lusso francese infatti contribuisce da tempo a numerose iniziative di supporto al patrimonio vivente della città di Venezia e di sviluppo della sua vita culturale, tra cui si inserisce la *partnership* instaurata nel 2021 con la Biennale Cinema. «Venezia continua ad attrarre artisti da tutto il mondo, favorendo interazioni tra arti, culture e periodi storici – afferma Cyrille Vigneron, presidente e CEO di Cartier International – e noi siamo molto orgogliosi di contribuire a tutto questo». Nel caso della Fenice questo supporto si esplica attraverso una donazione che favorirà lo svolgimento della prossima stagione.

Ciao Casanova è una nuova creazione che unisce un montaggio cinematografico di estratti da film *cult*, ideato dall'artista francese, e l'esecuzione di una serie di brani, dove alla musica antica di Vivaldi e Mozart sono accostati compositori più recenti o contemporanei, come Nino Rota, John Williams e Alexandre Desplat.

Casanova è una figura leggendaria, un avventuriero libertino nato nel Settecento a Venezia. Il suo mito attraversa la storia della letteratura, del cinema e della musica. In ogni caso l'età dell'oro degli eroi donnaioli ormai appartiene al passato, e così Casanova affonda nelle acque scure della laguna mentre le donne che aveva conquistato una volta diventano conquistatrici. Questa *grandeur* e questa decadenza formano la base di *Ciao Casanova*, attraverso la distorsione e la tessitura che distinguono il lavoro di Solrey. La violinista, direttrice d'orchestra e regista francese intreccia con leggerezza la musica e la risonanza delle immagini in ogni suo spettacolo.

Il cinema della seconda metà del xx secolo ha svolto un ruolo molto importante nel modo in cui l'imperante mascolinità è stata concepita e disseminata nella società. In *Ciao Casanova* la figura del celebre seduttore assume il fascino di Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Alain Delon, Michel Piccoli e Marlon Brando. «Tutti loro – spiega Solrey – nell'arco della loro carriera di attori, hanno recitato un personaggio che richiama quello di don Giovanni. Nelle mani di questi titani, Monica Vitti, Anita Ekberg, Stefania Sandrelli, Romy Schneider e Sofia Loren hanno recitato una serie di figure di fantasia sempre racchiuse nell'infinito conteggio delle conquiste maschili prima di trovare la propria strada,



emancipare se stesse, scoprire la loro individualità e alla fine incarnare la propria verità al suono di *Juditha triumphans* di Vivaldi».

A interpretare la nutrita serie di brani (oltre ai citati saranno eseguite anche composizioni di Stravinskij e Sakamoto) sarà il Traffic Quintet – un gruppo creato da Solrey nel 2005 – insieme all'arpista Sylvain Blassel e al mezzosoprano Brenda Poupard.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Tommaso Luison ♦, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Margherita Busetto ♦, Olga Beatrice Losa ♦, Gianluca Stupia ♦

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Nicola Fregonese, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Frascini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Marina Miola ♦

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Davide Toso, Lucia Zazzaro, Fiorenza Barutti ♦

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Stefano Pratisoli •, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Gianluca Campo •, Fabrizio Mazzacua

Ottavini Denise Fagiani ♦, Benedetta Polimeni ♦

Oboi Vincent Tizon • ♦, Carlo Ambrosoli

Clarinetti Vincenzo Paci •, Giulio Piazzoli ♦

Fagotti Nicolò Biemmi • ♦, Fabio Grandesso

Corni Vincenzo Musone •, Loris Antiga, Tea Pagliarini, Giulio Montanari ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Federico Garato

Trombone basso Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpe Ilaria Bergamin • ♦, Lucia Stone ♦

Organo Andrea Chinaglia ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Andrea Chinaglia ♦
altro maestro del Coro

Soprani Serena Bozzo, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Carlotta Gomiero, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Elena Bazzo ♦, Giulia Maria Spanò ♦

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro, Andrea Moro ◇

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti, Francesca Fornari,

Matilde Lazzarini Zanella

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri,

Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli, Elena Cellini ◇

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi,

Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*,

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Monica Fracassetti, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Lucia Cecchelin *responsabile della*

programmazione, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan,

Mirko Teso

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI **Andrea Muzzati** *capo macchinista*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Michele Arzenton, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Dep pieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegov, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI **Fabio Baretin** *capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Luca Seno, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

AUDIOVISIVI **Alessandro Ballarin** *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello

ATTREZZERIA **Romeo Gava** *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI **Giorgio Mascia**

SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
18, 20, 22, 24, 26 novembre 2022
opera inaugurale

Falstaff

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Adrian Noble

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 22 gennaio 2023

La Dame aux camélias

musiche di Frédéric Chopin

coreografia John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet

Teatro Malibran
25, 26, 27, 28, 29 gennaio 2023

Satyricon

musica di Bruno Maderna

direttore Alessandro Cappelletto
regia Francesco Bortolozzo

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
10, 12, 14, 16, 18 febbraio 2023

Il matrimonio segreto

musica di Domenico Cimarosa

direttore Alvisi Casellati
regia Luca De Fusco

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
11, 15, 17, 19, 21 febbraio 2023

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 19, 22, 25, 28 marzo 2023

Ernani

musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia

Teatro Malibran
16, 17, 18 marzo 2023

Bach Haus

musica di Michele Dall'Ongaro
OPERA PER LE SCUOLE

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
27, 28, 29 aprile 2023

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Riccardo Bisatti
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como
allestimento ASLICO

Teatro La Fenice
28, 30 aprile,
2, 4, 6 maggio 2023

Orfeo ed Euridice

musica di Christoph Willibald Gluck

direttore Ottavio Dantone
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
17, 18, 19, 20, 21 maggio 2023

Lac

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo

Teatro Malibran
25, 28, 30 maggio
1, 3 giugno 2023

Il trionfo del tempo e del disinganno

musica di Georg Friedrich Händel

direttore Andrea Marcon
regia Saburo Teshigawara

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana

Teatro La Fenice
22, 25, 28, giugno
1, 4 luglio 2023

Der fliegende Holländer

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Marcin Lakomicki

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25, 27, 29, 31 agosto, 3 settembre 2023

Cavalleria rusticana

musica di Pietro Mascagni

direttore Donato Renzetti
regia Italo Nunziata

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice
10, 12, 14, 17, 20, 22, 24 settembre
7, 11, 13 ottobre 2023

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
23, 26, 28 settembre
1 ottobre 2023

Orlando furioso

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival della Valle d'Itria

Teatro La Fenice
6, 8, 10, 12, 14 ottobre 2023

I due Foscari

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Grischa Asagaroff

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino



Teatro La Fenice

24, 26, 28, 30 novembre, 2 dicembre 2023

*opera inaugurale***Les Contes d'Hoffmann***musica di Jacques Offenbach**direttore* Antonello Manacorda
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Sydney Opera House,
Royal Opera House of London, Opéra de Lyon**Teatro La Fenice**

10, 11, 12, 13, 14 gennaio 2024

Les Saisonsliberamente ispirato alle Quattro Stagioni
di Vivaldi*musica di* Antonio Vivaldi
e Giovanni Antonio Guido*coreografia* Thierry Malandain
direttore e violino Stefan Plewniak

Malandain Ballet Biarritz

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Opéra Royal de Versailles,
Festival de Danse de Cannes, Opéra de Saint-Etienne
Teatro Victoria Eugenia, Ballet T Ville de Donostia
San Sebastian, Malandain Ballet Biarritz**Teatro Malibrán**

18, 19, 20, 24 gennaio 2024

Pinocchio*musica di* Pierangelo Valtinoni

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Marco Paladin
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26, 28 gennaio, 1, 3, 7, 9, 11, 13 febbraio 2024

Il barbiere di Siviglia*musica di* Gioachino Rossini*direttore* Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2, 4, 6, 8, 10 febbraio 2024

La bohème*musica di* Giacomo Puccini*direttore* Stefano Ranzani
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini**Teatro Malibrán**

8, 10, 12, 14, 16 marzo 2024

Maria Egiziaca*musica di* Ottorino Respighi*direttore* Manlio Benzi
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12, 14, 17, 20, 23 aprile 2024

Mefistofele*musica di* Arrigo Boito*direttore* Nicola Luisotti
regia Moshe Leiser e Patrice Caurier

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

18, 19, 20, 21 aprile 2024

Marco Polo*musica degli* studenti di composizione del
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele GambaOrchestra e Coro del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezianuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti
di Venezia
prima rappresentazione assoluta**Teatro La Fenice**

16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25 maggio 2024

Don Giovanni*musica di* Wolfgang Amadeus Mozart*direttore* Robert Treviño
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

7, 9, 11, 13, 15 giugno 2024

Il Tamerlano*musica di* Antonio Vivaldi*direttore* Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21, 23, 25, 27, 30 giugno 2024

Ariadne auf Naxos*musica di* Richard Strauss*direttore* Markus Stenz
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro Comunale
di Bologna**Teatro La Fenice**

30 agosto, 3, 8, 14, 18 settembre 2024

Turandot*musica di* Giacomo Puccini*direttore* Francesco Ivan Ciampa
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 100° anniversario della morte di Giacomo Puccini**Teatro La Fenice**

13, 15, 17, 19, 22 settembre 2024

La fabbrica illuminata*musica di* Luigi Nono**Erwartung***musica di* Arnold Schönberg*direttore* Jérémie Rhorer
regia Daniele Abbado

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 150° anniversario dalla nascita di Arnold Schönberg
e nel 100° anniversario della nascita di Luigi Nono**Teatro Malibrán**

31 ottobre, 3, 5, 7, 9 novembre 2024

La vita è sogno*musica di* Gian Francesco Malipiero*direttore* Francesco Lanzillotta
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



GLI ULTIMI APPUNTAMENTI
DELLA STAGIONE 2022-2023

Teatro La Fenice
venerdì 27 ottobre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 28 ottobre 2023 ore 20.00

direttore
Dennis Russell Davies

Giovanni Gabrieli/Bruno Maderna
In ecclesiis

Richard Strauss
Tod und Verklärung op. 24

Gustav Holst
The Planets op. 32

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 3 novembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 4 novembre 2023 ore 20.00

direttore e pianoforte
Louis Lortie

Edvard Grieg
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 16

Robert Schumann
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE 2023-2024

Teatro La Fenice
sabato 9 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
domenica 10 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Robert Treviño

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore

contralto Sara Mingardo
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
venerdì 15 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
sabato 16 dicembre 2023 ore 20.00
domenica 17 dicembre 2023 ore 17.00 turno U

direttore
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *Pastorale*

Igor Stravinskij
Le Sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
martedì 19 dicembre 2023 ore 20.00 per invito
mercoledì 20 dicembre 2023 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore
Marco Gemmani

Claudio Monteverdi
dalla *Selva morale e spirituale*:
Vespro di Natale
San Marco, 25 dicembre 1623

Cappella Marciana

Teatro La Fenice
sabato 17 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 18 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Hartmut Haenchen

Anton Bruckner
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
WAB 104 *Romantica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 23 febbraio 2024 ore 20.00 turno S
sabato 24 febbraio 2024 ore 20.00
domenica 25 febbraio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Alpesh Chauhan

Anton Bruckner
Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 1 marzo 2024 ore 20.00 turno S
domenica 3 marzo 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Ivor Bolton

Luigi Cherubini
Lodoiska: ouverture

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in do minore n. 95 Hob.I:95

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem in re minore per soli, coro
e orchestra KV 626

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
giovedì 7 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 9 marzo 2024 ore 20.00

direttore e pianoforte
Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in do minore op. 37
Concerto per pianoforte e orchestra n. 5
in mi bemolle maggiore op. 73 *Imperatore*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
venerdì 22 marzo 2024 ore 20.00 turno S
sabato 23 marzo 2024 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte
Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte, violino, violoncello
e orchestra in do maggiore op. 56

Johannes Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

violino Roberto Baraldi
violoncello Emanuele Silvestri
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
giovedì 28 marzo 2024 ore 20.00
venerdì 29 marzo 2024 ore 20.00

direttore
Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi
Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

soprano Angela Meade
mezzosoprano Annalisa Stroppa
tenore Fabio Sartori
basso Riccardo Zanellato
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 19 aprile 2024 ore 20.00 turno S
domenica 21 aprile 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Nicola Luisotti

Fabio Massimo Capogrosso
nuova commissione
nel settecentesimo anniversario della morte
di Marco Polo

Gustav Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
sabato 4 maggio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 5 maggio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Dmitry Kochanovsky

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

violino vincitore Premio Paganini 2023
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 31 maggio 2024 ore 20.00
sabato 1 giugno 2024 ore 20.00
domenica 2 giugno 2024 ore 17.00

direttore
Daniele Rustioni

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore per soli, coro
e orchestra op. 125

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
venerdì 14 giugno 2024 ore 20.00 turno S
domenica 16 giugno 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Diego Fasolis

musiche di Antonio Vivaldi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
venerdì 28 giugno 2024 ore 20.00 turno S
sabato 29 giugno 2024 ore 20.00

direttore
Markus Stenz

Felix Mendelssohn Bartholdy
Concerto in mi minore per violino
e orchestra op. 64

Anton Bruckner
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

violino Vikram Francesco Sedona
vincitore XXXII Concorso Città di Vittorio Veneto
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
sabato 6 luglio 2024 ore 20.00 turno S
domenica 7 luglio 2024 ore 17.00 turno U

direttore
Markus Stenz

Richard Wagner
Tannhäuser: ouverture
Parsifal: Incantesimo del Venerdì Santo
Lohengrin: ouverture atto III
Parsifal: Verwandlungsmusik
«Nun achte wohl»
«Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?»
«Enthüllet den Gral!»
«Wein und Brot des letzten Mahles»

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Piazza San Marco
sabato 13 luglio 2024 ore 21.00

Omaggio a Giacomo Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
sabato 28 settembre 2024 ore 20.00 turno S
domenica 29 settembre 2024 ore 17.00

direttore
Alfonso Caiani

Carl Orff
Carmina burana
versione per coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice
venerdì 18 ottobre 2024 ore 20.00 turno S
sabato 19 ottobre 2024 ore 20.00
domenica 20 ottobre 2024 ore 17.00

direttore
Juanjo Mena

Sergej Rachmaninov
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
in re minore op. 30

Witold Lutoslawski
Concerto per orchestra

pianoforte Nicolò Cafaro
Orchestra del Teatro La Fenice

ORCHESTRA OSPITE
Teatro La Fenice
lunedì 22 aprile 2024 ore 20.00

direttore
Kent Nagano

Franz Joseph Haydn
Trilogia del giorno
Sinfonia n. 6 in re maggiore Hob.I:6
Sinfonia n. 7 in do maggiore Hob.I:7
Sinfonia n. 8 in sol maggiore Hob.I:8

Orchestra Haydn di Bolzano e Trento



Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 70 Sostenitore € 120
Benemerito € 250 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Alteniero Avogadro degli Azzoni, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Gloria Gallucci, Emilio Melli, Renato Pellicoli (tesoriere), Orsola Spinola, Marco Vidal

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo

Presidente onoraria Barbara di Valmarana

Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciar-delli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

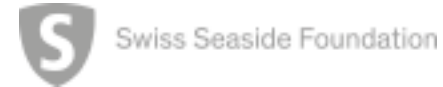
PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *Supplente*
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 114 - luglio 2023

ISSN 1971-8241

Cavalleria rusticana

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Jacopo Pellegrini, Franco Rossi

Traduzioni di Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Barbara Montagner

aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di luglio 2023
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 10,00