



COMUNE DI LUCCA

TEATRO DEL GIGLIO

CENTRO STUDI G. PUCCINI

Teatro di Tradizione

LIRICA 2002-3

Giacomo Puccini

IL TABARRO

Gaetano Donizetti

IL CAMPANELLO

Comune di Lucca
Centro studi Giacomo Puccini
Comune di Bergamo
Fondazione Gaetano Donizetti

Progetto Puccini nel Novecento





TEATRO DEL GIGLIO

STAGIONE LIRICA 2002-3

In collaborazione con
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Regione Toscana
Amministrazione Provinciale di Lucca



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Lucca

COMUNE DI LUCCA

TEATRO DEL GIGLIO

CENTRO STUDI G. PUCCINI

COMUNE DI BERGAMO

FONDAZIONE GAETANO DONIZETTI DI BERGAMO

Giacomo Puccini

IL TABARRO

Gaetano Donizetti

IL CAMPANELLO

Progetto *Puccini nel Novecento*





TEATRO DEL GIGLIO

Luigi Della Santa

Presidente

Anna Filomena Mennucci *vicepresidente*

Gabriella Biagi Ravenni

Ilaria Del Bianco Bertelli

Claudio Nucci

Consiglio d'Amministrazione

Riccardo Sarti *presidente*

Roberto Giorgi

Paolo Scacchiotti

Collegio dei Revisori

Aldo Tarabella

Direttore artistico

Luigi Angelini

Direttore generale

TEATRO DEL GIGLIO - *Teatro di Tradizione*

Stagione Lirica 2002-3: 21 settembre 2002 - 26 gennaio 2003

Pubblicazione del Teatro del Giglio

novembre 2002

A cura del TEATRO DEL GIGLIO e CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI

Progetto grafico Marco Riccucci

Stampa Nuova Grafica Lucchese - Lucca - ottobre 2002

Sommario

- 7 Introduzione del Sindaco di Lucca
- 9 Premessa del Presidente del Teatro del Giglio
- 13 *Virgilio Bernardoni*
Declinazioni del realismo musicale nel *Tabarro*
- 27 *Il tabarro*
facsimile del libretto Ricordi
- 60 *Francesco Bellotto*
Il diamante di Marmontel: alcune osservazioni sulla comicità
de *Il campanello*
- 77 *Il campanello*
facsimile del libretto Ricordi
- 108 *Il tabarro e Il campanello*

L'impegno dell'Amministrazione Comunale di porre al centro del suo programma culturale la figura e l'opera di Giacomo Puccini, ha gettato le basi, in questi anni, per un percorso nuovo, di natura profondamente progettuale, realizzato attraverso il piano di lavoro pluriennale *Puccini nel Novecento*, contraddistinto dall'alta qualità delle proposte produttive e da autorevoli contributi critici e documentari.

In un organico rapporto di collaborazione, il Teatro del Giglio e il Centro Studi Puccini si sono impegnati nella sua attuazione raggiungendo risultati significativi.

La realizzazione della Stagione Lirica del Teatro è testimonianza, con la sua straordinaria apertura dedicata all'*Aida*, un'opera che mancava da oltre cinquanta anni da Lucca, in coproduzione con la Fondazione Toscanini di Parma per la regia e le scene di Franco Zeffirelli, della crescita, in termini di proposta musicale e teatrale, della nostra città.

La produzione di *Tosca* andata in scena a Lucca il 26 ottobre scorso vede partecipi, insieme ai teatri di Livorno e Pisa, i teatri di Novara, Ravenna, Bergamo, Mantova per sedici recite complessive: sicuramente l'appuntamento produttivo più rilevante della storia del Teatro, e, insieme, un chiaro quanto impegnativo riconoscimento, entro il sistema dei Teatri di Tradizione, di Lucca quale teatro di produzione pucciniana.

La proposta oggi del dittico *Tabarro-Campanello* vede confermarsi il rapporto tra Lucca e un'altra insigne città della musica, Bergamo, con la realizzazione in un'unica serata di due atti unici di Puccini e Donizetti e delle due sedute del Convegno *Drammaturgia, Vocalità e Scena tra Donizetti e Puccini* realizzato dal Centro Studi Puccini di Lucca e dalla Fondazione Donizetti di Bergamo.

Nel futuro, *Turandot* per il 2003 e *Madama Butterfly* per il 2004, l'anno del Centenario, concluderanno la seconda parte del progetto *Puccini nel Novecento* che vedrà la sua realizzazione ancora nelle prossime Stagioni Liriche, in appuntamenti scientifici, in produzioni sinfoniche e vocali di rilievo, nel segno di un profondo, costante impegno che la Città di Lucca rivolge al suo sommo compositore.

Il Sindaco di Lucca
Pietro Fazzi

La Stagione Lirica 2002-2003 del Teatro del Giglio presenta un cartellone estremamente significativo in termini di tradizione accogliendo alcuni tra i più celebrati titoli della storia dell'opera – *Aida*, *Carmen*, *Tosca* – ma, al contempo, contiene proposte innovative non frequenti nella programmazione lirica: *Il fantasma nella cabina*, tratto da un soggetto di Andrea Camilleri, per la prima volta in scena, e, dopo la fortunata esperienza de *Il cappello di paglia di Firenze*, *La Belle Hélène*, secondo anno di lavoro di *CittàLirica Opera Studio*.

Una stagione particolarmente ricca per la presenza di sette titoli e quattordici recite – da settembre a fine gennaio – che vede il Teatro del Giglio produttore di un'opera dell'importanza di *Tosca* costruita interamente dai nostri laboratori e realizzata con la partecipazione – insieme a Livorno e Pisa entro il *Progetto CittàLirica* – dei teatri di Mantova, Novara, Bergamo, Ravenna: un'estensione significativa di collaborazioni sul piano nazionale, un impegno come mai nel passato per il nostro Teatro.

In una successione così densa, il dittico *Tabarro-Campanello* che unisce le città di Lucca e di Bergamo nei nomi di Puccini e Donizetti, conclude anche il *Progetto Trittico* realizzato nel corso degli ultimi tre anni con *Suor Angelica* per la direzione di Bruno Bartoletti e *Gianni Schicchi* per la direzione di Donato Renzetti.

Con la terza fase del *Progetto Puccini nel Novecento – Gli allestimenti* –, ha preso corso la realizzazione del catalogo delle opere di Puccini: l'anno passato *La Fanciulla del West*, *Tosca* quest'anno, nel 2003 *Turandot*, nel 2004, l'anno del Centenario, *Madama Butterfly*.

La fiducia accordata dai teatri coproduttori e l'impegno a mantenere costante il livello e il metodo di lavoro, ci impongono responsabilità crescenti in termini di scelte e di risultati.

Avvertiamo tuttavia quanto a questo percorso, pur impegnativo, la nostra città sia culturalmente e moralmente legata: segno tangibile ci appare la risposta del pubblico con una presenza a teatro che non necessita di altro commento se non della nostra sentita gratitudine.

Il Presidente del Teatro del Giglio
Luigi Della Santa

TEATRO DEL GIGLIO, LUCCA

sabato 9 novembre 2002, ore 21.00 - domenica 10 novembre 2002, ore 16.30

IL TABARRO IL CAMPANELLO

opera in un atto
da *La Houppelande* di Didier Gold
libretto di Giuseppe Adami

Musica di

GIACOMO PUCCINI

Editore Casa Ricordi, Milano

Personaggi e interpreti

MICHELE Alessandro Paliaga

LUIGI Antonello Ceron - Alberto Jelmoni

IL TINCA Saverio Bambi

IL TALPA Franco Federici

GIORGETTA Irene Cerboncini - Maria Billeri

LA FRUGOLA Diana Bertini - Ida Maria Turri

VENDITORE DI CANZONETTE Daniele Maniscalchi

MIDINETTES Coro Circuito Lirico Lombardo

AMANTI Francesca Francalanci - Daniele Maniscalchi

SOPRANINO INTERNO Francesca Francalanci

farsa in un atto di Gaetano Donizetti
da *La sonnette de nuit*
di Léon Lhérie

Musica di

GAETANO DONIZETTI

Edizione critica a cura di Ilaria Narici
con la collaborazione e il contributo
del Comune di Bergamo e
della Fondazione Gaetano Donizetti
Editore Casa Ricordi, Milano

Personaggi e interpreti

SERAFINA Cinzia Rizzone - Cristina Pastorello

MADAMA ROSA Silvana Silbano - Serenella Pasqualini

ENRICO Fabio Previati - Paolo Bordogna

ANNIBALE Eugenio Leggiadri

SPIRIDIONE Saverio Bambi

Direttore

FABRIZIO MARIA CARMINATI

Regia MAURO AVOGADRO

Scene GRAZIANO GREGORI

Maestro del Coro FULVIO FOGLIAZZA

Fondazione Orchestra Stabile Gaetano Donizetti di Bergamo

Coro del Circuito Lirico Lombardo

Aiuto regista Mauro Gavazzi

Assistente alla regia Emanuele Masi

Direttore di palcoscenico Cristina Zanoletti

Maestri collaboratori

Damiano Carissoni, Maria Michela Mollica, Samuele Pala

Direttore degli allestimenti scenici Angelo Lontani

Direttore alle luci Germano Poletti

Calzature Epoca, Milano - Parrucche Audello, Torino - Attrezzeria Rancati, Milano - Costumi Tirelli, Roma

Macchinisti Alessandro Baroni, Carlo Micheletti,
Sergio Pietrobon, Luigi Silvestri

Elettricisti Matteo Benzoni, Paolo Corrà, Fabrizio Lazzaretti

Attrezzisti Walter Magnoni, Rita Paturzo

Sarte Luciana Azzi, Alessandra Carminati

Trucco Elena Fontanella

Parrucche Adriana Giudici

Allestimento del Teatro del Giglio di Lucca

Coproduzione Teatro del Giglio di Lucca, Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro Coccia di Novara



Giacomo Puccini

Declinazioni del realismo musicale nel *Tabarro*

di Virgilio Bernardoni

L'intuizione che le parti del Trittico (*Il Tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*) dovessero risultare difformi quanto a sostanza drammatica e tra loro irrelate fu lo spunto creativo iniziale e l'idea guida della composizione di quest'opera singolarmente tripartita. Un indirizzo che Giacomo Puccini mai mise in discussione, nonostante la genesi lunghissima (il primo progetto risale al dopo *Tosca*), i periodi protratti di stasi nella realizzazione, la mutevolezza dei soggetti considerati e il turbinio eterogeneo di collaboratori che vi interagirono. Nell'assetto definitivo, attestatosi nel periodo 1916-17, la serie di opere brevi volge al genere comico dopo essersi prodotta in due diversi registri tragici: quello di un torbido e malinconico dramma veristico con *Il Tabarro* e quell'altro che in *Suor Angelica* scaturisce inatteso, come dramma della maternità vietata, da un fondo di misticismi e sentimentalismi dolciastri, di sensualità represses.

È oggi un rilievo critico ampiamente condiviso la constatazione che nell'alternanza dei registri le tre operine del Trittico si presentino con una doppia connotazione: da un lato come retrospettiva verso generi ormai desueti (*Tabarro* si ispira al tipo del melodramma alto, *Suor Angelica* alla parabola sentimentale nel più autentico stile pucciniano, *Gianni Schicchi* alla comicità della tradizione dell'opera buffa italiana, riletta alla luce dei conseguimenti più recenti del *Falstaff* di Verdi), dall'altra come loro riformulazione in chiave novecentesca. È questo il risultato dell'effetto ironico e straniante, ottenuto su vasta scala mediante la diffrazione combinata di registri drammatici ed espressivi e di tempi e luoghi (nell'ordine, la Parigi fluviale dell'epoca di Puccini, un ambiente claustrale sul finire del XVII secolo, la Firenze medioevale), mediante il rapido dipanarsi di ciascun atto unico, così che nessuna azione può svolgersi in modo articolato e complesso, nessun personaggio arriva a conoscere uno sviluppo psicologico. Accade perciò che *Il Tabarro* muova inesorabilmente verso il culmine tragico e che *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* inanellino una serie

di episodi volti da una parte all'assunzione del dramma umano in un contesto religioso, quasi salvifico, dall'altra alla celebrazione della furbizia e dell'ardimento (e un poco dell'amore giovanile fresco e sincero) con quel tanto di rifondazione dell'ordinamento sociale e di riscatto dalle umane miserie che ciò comporta.

Sappiamo quanto Puccini avesse a cuore l'unità scenica delle tre parti del Trittico e quanto, viceversa, avesse a dolersi della prassi presto invalsa di rappresentarle separatamente. Soltanto nella sua totalità, infatti, quale sommatoria di «melodrammi tra virgolette», il Trittico è terreno fertile di esperimenti all'insegna della sintesi, dell'essenzialità drammatica, dell'ironia. È pertanto da questi presupposti – e tenendo conto del contesto in cui il lavoro si inserisce – che intendo svolgere questa introduzione all'atto unico del *Tabarro*.

1. Un dramma veristico?

Che nell'economia del Trittico *Il Tabarro* costituisca la componente più marcatamente inclinante verso la tipologia dell'opera veristica, nettamente differenziata dalla componente sentimentale, a sua volta distinta da quella comica, è osservazione tanto ovvia, quanto fuorviante qualora sia presa alla lettera. L'innegabile impianto realistico dell'atto unico, infatti, sottende un radicale riorientamento delle prospettive e dei metodi narrativi del realismo melodrammatico. Dalla *Houppelande* di Didier Gold (una *pièce* andata in scena nel 1910), insieme al soggetto, Giuseppe Adami e Puccini ricavarono anche un'impostazione rappresentativa tendente al documentario, volta non alla rappresentazione di sentimenti in chiave psicologica, ma all'indagine di matrice positivista delle azioni e delle motivazioni all'agire di uomini e donne individuati con precisione anagrafica (Michele è cinquantenne, sua moglie Giorgetta ventitreenne, il di lei amante Luigi soltanto ventenne; Il Talpa ha cinquantacinque anni, cinque in più della Frugola, sua moglie), inseriti in un contesto socio-economico definito (gli addetti ai trasporti via acqua nella Parigi d'inizio Novecento) e osservati in uno spazio vitale angusto (il barcone di padron Michele, ormeggiato in «un angolo della Senna»). La tragedia scaturisce quindi da un intrico di motivazioni biologiche (l'attrazione fisica dei giovani Luigi e Giorgetta e l'affievolirsi dell'eros tra la donna e l'attempato consorte) e di condizionamenti sociali e ambientali (la vita grama e di fatiche condotta da tutti coloro che gravitano attorno al barcone; il clima soffocante della stiva e della cabina).

Nel complesso, quella del *Tabarro* è un'umanità da bassifondi urbani, inquieta e dolente. Il Tinca e La Frugola sono autentici esponenti di un sottoproletariato di vinti: lui placa nell'alcol i pensieri di ribellione alla condizione di oppresso («In questo vino affogo i tristi pensieri» e «No. Fa bene il vino!»), lei va rovistando qua e là tra i rifiuti («Se tu sapessi gli oggetti strani») e s'accontenta della compagnia d'un gatto soriano («È il più bel gatto e il mio più bel romanzo»); il loro sogno, tanto modesto e declinante quanto irrealizzabile, è quello di attendere insieme la morte in una minuscola dimora di campagna («Ho sognato una casetta»). Luigi è uno scaricatore di porto un poco spiantato che con Giorgetta diventa malinconico e sognatore. Entrambi sono presi dalla nostalgia dell'angolo di Parigi che li ha visti nascere e degli affetti che là hanno lasciato («Belleville è il nostro suolo e il nostro mondo»), entrambi aspirano ad una passione totale ed esclusiva, ma le circostanze li inducono a rubare attimi di sesso nella clandestinità («È la gioia rapita fra spasimi e paure»). Michele è un uomo insoddisfatto della propria esistenza e della cattiva riuscita nella sfera del privato: profondamente ferito dalla morte del figlio neonato («E l'anno scorso là in quel nero guscio»), capace di consolarsi soltanto nella memoria dell'appagamento («Erano sere come queste»), furente per aver smarrito l'amore di Giorgetta, tanto da progettare gesti di vendetta verso chicchessia pur di dar sfogo alla propria infelicità («Nulla!... Silenzio!...») e, alla fine, di rendersi capace di compiere un delitto di natura passionale e di esibirne il risultato a Giorgetta con sadismo macabro.

Nel *Tabarro*, insomma, i punti qualificanti dall'estetica veristica, genericamente ascrivibili alla rappresentazione di un settore marginale della società, all'elementarità delle relazioni umane, all'efferatezza e alla truculenza dei gesti salienti, si tingono di implicazioni 'sociali' all'epoca del tutto inusuali per l'opera italiana. Implicazioni svincolate da qualsiasi sovrastruttura ideologica e populista (per Puccini, da sempre impegnato a cercare nelle sue opere una verità drammatica istintiva e pragmatica, non avrebbe potuto essere altrimenti) e tuttavia di per sé sufficienti a garantire uno stacco netto dai metodi e dagli esiti del realismo dell'opera italiana *fin de siècle*.

È sintomatico in tal senso l'impiego stravagante di alcuni luoghi librettistici e musicali immancabili nel genere veristico-rusticano. Nella parte iniziale del *Tabarro* troviamo in una sequenza quasi da antologia la canzone di lavoro (ossia, il coro «Oh! Issa! Oh!», intonato dagli Scaricatori intenti a trasportare i sacchi dalla stiva al molo), il brindisi («Eccola la

passata!... Ragazzi, si beve!», condotto da Luigi), la danza (il walzer del Suonatore d'organetto) e la canzone popolare («Primavera, primavera», eseguita dal Venditore di canzonette). Tutti brani che Puccini non formula come musica autonoma – ossia come numeri con una valenza puramente musicale – bensì con diversi stratagemmi compositivi risolve a mo' di citazioni, di surrogati, mediante i quali si postula una rappresentazione diretta e impersonale degli aspetti musicali della realtà scenica. Vediamone i particolari essenziali.

Il coro degli Scaricatori – i cui versi Adami dispone nel libretto nell'ormai desueta posizione di coro d'apertura e che invece in partitura Puccini incastona nel dialogo ormai avviato tra Giorgetta e Michele – non giunge a definirsi quale forma musicale e proviene dal fondo della stiva prima come brusio parlato, poi come melodia elementare, pesantemente accentata e schematicamente accompagnata dall'orchestra. La sua funzione diventa quindi quella di evento secondario, verosimilmente svolto in contemporanea col dialogo in primo piano, ma in totale autonomia sonora. All'opposto, il brindisi si può dire un numero chiaramente individuato nel flusso musicale continuo e provvisto di una funzione drammatica indipendente: sottolineare l'efficacia ristoratrice della bevanda offerta da Giorgetta al gruppo ormai esausto degli scaricatori al soldo di Michele (l'azione prende avvio al tramonto, alla fine della giornata lavorativa). Si tratta di una canzone convenzionalissima, le cui strofe cantate dai singoli personaggi si articolano secondo una logica incoerente sul piano armonico musicale, con trapassi irrelati di tonalità (Luigi e Giorgetta cantano in do maggiore, Il Talpa in la bemolle maggiore, Il Tinca in mi bemolle maggiore), come se ad un tratto il compositore si traesse in disparte e lasciasse cantare i suoi personaggi ciascuno secondo la propria capacità spontanea d'intonazione. Ogni intervento si consuma perciò nel breve volgere di una manciata di battute; è in sé un accenno al tema del tripudio nel brindisi e un richiamo al suo 'gesto' melodico tipico, mai svolto completamente.

La natura di surrogato sonoro dal vero è ancora più marcata e complessa per il walzer del Suonatore d'organetto e per l'intervento del Venditore di canzonette. Puccini, nel primo caso, memore dell'episodio dell'organetto inserito da Stravinskij in *Petrouchka* (Stravinskij stesso ebbe modo di apprezzare l'attenzione), concepisce una riproduzione orchestrale del motivetto stonato suonato sullo strumento mal in arnese del musicista da strada. Quindi, in un crescendo di ironia, che coinvolge il calco surrogato di realtà sonore e l'evocazione di oggetti estetici, nella canzon-



Il tabarro in un calendario d'epoca

cina del cantastorie s'inserisce la citazione della *Bohème*. Autocitazione doppia, quest'ultima, giacché dell'originale coinvolge il lato narrativo (il cantastorie racconta in sintesi la vicenda di Mimì) e il lato musicale (l'attacco dell'aria di Mimì). Un particolare drammaturgico plausibile, poiché il venditore di fogli volanti s'esibisce per un gruppo di *midinettes* appena uscite da una sartoria e intende proporre loro una canzonetta alla moda. Ma anche un particolare che, per la natura della citazione, instaura un meccanismo di sovrapposizione tra *reportage* e romanzo, tra umanità ritratta dal vero e umanità reinventata sotto specie estetica.

È evidente l'effetto straniato di questi passi rispetto alle loro tipiche connotazioni di carattere, sottolineato ulteriormente dal ruolo chiave nell'economia dell'opera delle zone di trapasso dai suoni estrinseci del reale alla dimensione intrinseca del dramma. Ad esempio, è quanto si percepisce nettamente nell'episodio che collega il brindisi al walzer, quello in cui Luigi introduce i suonatori, nel quale si costituisce in orchestra il cosiddetto motivo dell'amore clandestino (un profilo tematico cadenzante, reso esitante e timoroso dalle ripetute interruzioni imposte dalle pause). Oppure, è quanto si determina nell'epilogo affrettato del walzer, che interrompe la danza languida di Luigi e Giorgetta all'arrivo di Michele e fa emergere per la prima volta l'elemento narrativo del sospetto.

2. *La Senna*

Una seconda dimensione del realismo musicale del *Tabarro* è determinata dall'imitazione sonora del reale. Il complesso tematico d'impianto sinfonico che si ascolta in apertura e che è parte cospicua della materia musicale dell'opera è concepito da Puccini come connotazione sonora dell'ambiente fluviale nel quale il dramma ha luogo. Per la precisione, quel tema musicale per Puccini è il fiume, è la Senna intesa quale protagonista essenziale dell'azione.

È noto che l'ambientazione fluviale della *pièce* di Gold risultò risolutiva per la genesi del *Tabarro*, offrendosi a Puccini come perfetto punto di tangenza tra le due componenti sostanziali della sua drammaturgia: l'ambiente e le dinamiche interpersonali. Il monotono fluire del tema della Senna, quasi barcarola leggermente trattenuta, il profilo impressionistico dei segmenti melodici ripetuti e delle fluttuazioni sintattiche modali, il cupo brontolio delle figurazioni ostinate dell'accompagnamento affidate ai contrabbassi pizzicati, tutto concorre a dipingere un paesaggio brumoso e stagnante e, nello stesso tempo, a definire lo spazio esistenziale piatto e opprimente in cui i protagonisti consumano le loro vite. Sul fiume, sull'atmosfera esistenziale che esso delinea, sul suo tema, si focalizzano gli snodi essenziali del dramma. Mentre esso suona in orchestra si svolge il primo dialogo tra Giorgetta e Michele, avviene il primo scambio di battute tra la donna e Luigi, entrano in scena gli altri scaricatori, Il Tinca e Il Talpa, e sui suoi ritorni più o meno variati si svolgono tutte le parti dialogiche della prima parte dell'opera. Il tema si accompagna quindi all'amara descrizione della condizione servile dello scaricatore nell'assolo di Luigi («I sacchi in groppa e giù la testa a terra. / Se guardi in alto, bada alla frustata»). Una

variante del suo ritmo oscillante diventa l'elemento musicale principale dell'episodio a due tra Michele e Giorgetta, quello in cui si fa evidente l'incomprensione reciproca e la mutata disposizione affettiva di lei.

Il fiume trasformato in personificazione ubiqua, in entità che avvolge uomini e cose e ne rispecchia le condizioni di vita, nelle intenzioni dell'autore acquista grande rilievo scenografico. In occasione dei primi allestimenti Puccini curò in modo particolare che la messa in scena fosse realizzata esattamente secondo i propositi originali, mostrando la Senna sul proscenio, il barcone in primo piano e sullo sfondo il profilo della città rosseggiante nel tramonto. L'azione, confinata per intero sull'imbarcazione di Michele, si svolge così in un mondo separato sia dal pubblico – nei confronti del quale il fiume interpone una distanza straniante – sia, in scena, dalla sfera esterna della città.

3. I suoni di Parigi

Nel tema del fiume suonato dall'orchestra a sipario aperto, prima che l'azione vera a propria abbia inizio nel dialogo tra Giorgetta e Michele, Puccini incastona alcuni suoni concreti della città: i sibili prolungati delle sirene dei rimorchiatori e i clacson delle automobili. Siamo in presenza di un'altra declinazione di realismo sonoro, la quale nella sovrapposizione acustica del rumore al flusso della musica rappresenta lo stacco tra le due sfere principali del dramma, quella del barcone e quella della città. Un tema ribadito in coda all'episodio a due tra Giorgetta e Michele, mediante la sequenza ravvicinata dei rintocchi serali del campanile di una chiesa lontana, della canzone degli amanti che si allontanano per la via e del segnale del silenzio proveniente in eco dalla caserma. E in qualche misura un motivo implicito anche negli inserti veristici del walzer dei suonatori ambulanti e della canzoncina del cantastorie. Puccini sottolinea con insistenza la «massima importanza» degli «episodi» e dei «dettagli» che giungono dalla città sul fondo della scena. Nell'insieme, infatti, i rumori, i suoni, le musiche che provengono da terra danno voce ad un'umanità altra rispetto a quella che s'agita sulla chiatta di Michele: la sua diversità ne accentua le inquietudini.

Il motivo della separazione fisica dei protagonisti dal resto della società ripetutamente messo in evidenza dagli episodietti di genere e dai dettagli sonori pone in risalto anche le diverse attitudini di Michele e Giorgetta verso il loro ambiente: per lui la superficie circoscritta del barcone è un territorio nel quale spererebbe di poter condurre una vita felice; per lei è il

luogo angusto della prigionia dei sentimenti, dalla quale soltanto la passione per Luigi offre l'opportunità di evadere. Dal punto di vista di Giorgetta, l'argomento è svolto nel grande brano a due con Luigi, il solo per il quale, secondo Puccini, si dovrebbe a poco a poco avvertire l'esigenza che i personaggi «escano dalla barca per allontanarsi da Michele».

Il brano si snoda per linee segmentate a partire dall'arioso nel quale Giorgetta replica al sogno rassegnato della Frugola e confessa con convinzione la propria aspirazione alla vita di città («...e solo l'aria / di Parigi m'esalta e mi nutrisce! / Oh! se Michele, un giorno, abbandonasse / questa logora vita vagabonda!»). Luigi s'inserisce a rinforzo dei concetti espressi dalla donna e, nella ripresa dell'arioso, nel momento di massimo lirismo, ne sostiene concorde il canto («Ma chi lascia il sobborgo vuol tornare»). I due si isolano così in un loro sogno privato, sul quale proiettano qualche ombra sinistra la rassegnazione ribadita della Frugola e del Talpa («e aspettar così la morte / ch'è rimedio d'ogni male!») e la memoria della monotonia senza scampo delle loro esistenze nel tema del fiume intonato in lontananza dalle voci di soprano e di tenore. Il motivo dell'amore segreto sul quale si snoda l'episodio seguente («O Luigi! Luigi!»), e che è componente preminente delle restanti sezioni del duetto, addita l'unica loro possibilità concreta di evasione. Tanto che in un crescendo di passione e di voluttà i due giungono a descriverne gli effetti con un linguaggio grondante sensualità:

GIORGETTA	ma quando tu mi prendi, è più grande il compenso!
LUIGI	Par di rubare insieme qualche cosa alla vita!
GIORGETTA	La voluttà è più intensa!
LUIGI	È la gioia rapita fra spasimi e paure...
GIORGETTA	In una stretta ansiosa...
LUIGI	Fra grida soffocate...
GIORGETTA	E parole sommesse...
LUIGI	E baci senza fine!
GIORGETTA	Giuramenti, promesse...
LUIGI	D'essere noi soli...
GIORGETTA	Noi soli, via, lontani!...
LUIGI	Noi tutti soli, lontani dal mondo!...



La scena finale de *Il tabarro* in un calendario d'epoca

4. I silenzi degli uomini e l'eloquenza delle cose

Congedato Luigi e preso accordo per l'incontro notturno clandestino, Giorgetta affronta il più lungo dialogo con Michele, mostrandosi nei gesti e nelle parole ora irrequieta, ora reticente e sbrigativa, atterrita dai ricordi, indisponibile alle tenerezze, rendendo così palese per contrasto con l'impeto passionale della scena precedente la distanza emotiva e fisica che ormai la separa irrimediabilmente dal consorte.

Il duetto tra Michele e Giorgetta (ancora una volta un brano dialogato a due concepito in deroga ai canoni strutturali tipici del duetto) è nettamente composto dal punto di vista di lui: affinché gli sia offerta l'ultima occasione per recuperare l'amore di Giorgetta e per mostrare le implicazioni emotive che lo indurranno al gesto omicida. Come scriveva il musicista a Adami, in questo brano «è difficile far parlare lei, l'accusata». Ciò si palesa soprattutto nell'episodio centrale, che presenta il più lungo intervento a solo di Michele («Erano sere come queste»), in cui emerge il tema dominante dell'intero brano: la nostalgia di un amore e di un'intimità familiare che il tempo ha inesorabilmente disperso. Questo assolo si inserisce tra due episodi dialogati, condotti con una vocalità di tipo declamatorio, con frasi sillabate su sequenze di note ripetute e intensificazioni dell'effetto parlante create dai ripetuti attriti tra versificazione musicale e metro poetico. Nel complesso, perciò, il duetto può essere interpretato come un percorso circolare: dal parlato della prima parte, all'onda lirica scatenata delle emozioni nella parte centrale, al tono di conversazione fissato nel motivetto sillabato che Michele ripete come un disco rotto («resta vicino a me... quando tu m'amavi... mi baciavi... resta vicino a me... la notte è bella») e che Giorgetta fa suo, conciliante e evasiva («che vuoi! s'invecchia!... non son più la stessa»). La morale della scena sta però nella sua cornice più esterna, determinata da una parte dalla riflessione sospirata, sillabata da Giorgetta tra sé e sé nel totale silenzio dell'orchestra («Come è difficile essere felici!»), dall'altra dall'insulto scagliato «quasi parlato» da Michele all'indirizzo della donna («Sgualdrina!»). È questa cornice, concepita con effetto realistico mediante il minimo di musica, a smorzare del tutto l'emozione del monologo della nostalgia e, nello stesso tempo, a sottolineare in modo impietoso il peso delle disillusioni, dei sospetti, dei timori che i due coniugi non sanno comunicarsi.

Il silenzio, la solitudine, l'incomunicabilità sono tratti connaturati al personaggio di Michele. Giorgetta li osserva con preoccupazione nel dialogo che s'intreccia all'intervento del Venditore di canzonette: «O mio uomo, non sei di buon umore! / Perché?... Che hai?... Che guardi?... E perché taci?... / ... / Ai silenzi talvolta, sì, preferirei / lividi e percosse!». E poi, il nulla, il silenzio è ciò che lo stesso Michele percepisce scrutando attorno a sé nella notte del delitto. All'opposto, gli oggetti che gli appartengono posseggono una capacità metaforica di eloquio. La pipa spenta è interpretata da Giorgetta come segno dell'evasione di Michele nello spettacolo abbacinante del tramonto; ma la pipa che si accende nella notte di-

venta la trappola nella quale Luigi si perde. Il tabarro, un tempo ‘focolare’ della famiglia, si trasforma in ‘tomba’ del corpo di Luigi.

A scanso di equivoci, gli autori affidano alla Frugola una vera e propria lezione sull’eloquenza degli oggetti in genere, e di quelli che essa va raccogliendo alla rinfusa in particolare: «reliquie» e «documenti» delle vite altrui, condensato di amori, gioie, tormenti, memorie che annullano i confini tra le classi sociali. Puccini ne mette in pratica gli insegnamenti, componendo l’opera su temi e motivi che non si identificano direttamente con nessuno dei personaggi e con nessun loro sentimento, fissandosi invece sull’ambiente naturale e sociale (il tema del fiume), sulla sostanza delle relazioni umane (il motivo dell’adulterio) e, alla fine, appunto, su un oggetto nel quale si raccoglie il frutto di quelle relazioni, condizionate da quel determinato ambiente.

Il cosiddetto motivo del tabarro, connotato nel duetto tra Michele e Giorgetta, nel punto in cui Michele ricorda i tempi in cui accoglieva nel suo mantello la moglie e il figlioletto per proteggerli dalla brezza, è il tipico motivo pucciniano della morte disperata, doloroso, straziato da una sequenza declinante di intervalli dissonanti. È su questo motivo – gridato a piena orchestra con enfasi veristica d’altri tempi – che Puccini conclude l’opera sull’immagine raccapricciante di Michele che spalanca il soprabito e preme il volto di Giorgetta contro quello del cadavere di Luigi. Prima, però, il medesimo motivo, grave e misterioso, accompagna il monologo di Michele, fungendo da catalizzatore della sua solitudine e del peso mortale dei dubbi che lo assillano. Un brano che si svolge in un crescendo di drammaticità, condotto fino al punto in cui Michele si appropria del motivo e lo canta ripetutamente nella sfida all’antagonista ignoto: «Dividi con me questa catena! / Accomuna la tua con la mia sorte! / ... / La pace è nella morte!».

5. *Il grottesco e il tragico*

Puccini organizza la partitura del *Tabarro* con evidente linearità narrativa e ne scandisce la materia in tre fasi che, come è stato osservato, costituiscono l’esposizione (fino all’uscita di scena della Frugola e del Talpa), la peripezia (i due duetti fondamentali della donna con Luigi e con Michele) e la catastrofe della vicenda (dal monologo di Michele in avanti) e sono connotate rispettivamente dal tema del fiume, dal motivo dell’adulterio e dal motivo del tabarro. Questa linearità narrativa, tuttavia, non deve distogliere l’attenzione dalla multivalenza delle relazioni di senso che

si costituiscono attorno ai materiali sonori del dramma. Emblematica in tal senso è la varietà di registri con cui è sviluppato il tema fondamentale della morte (che è anche motivo essenziale di tutto il Trittico, di volta in volta trattato con le sfumature richieste dalle differenze di genere tra atto unico e atto unico). La morte, rappresentata in diretta con cruda e verosimile drammaticità, fino a percepire l'ultimo rantolo della vittima, nello strangolamento di Luigi da parte di Michele, è invece trattata come argomento grottesco nella seconda canzone della Frugola («Ho sognato una cassetta»), là dove l'immagine dei due vecchi stesi al sole in attesa di colei «ch'è rimedio d'ogni male» è descritta in modo straniato, con un fraseggio ripetitivo e neutro, echeggiato in modo meccanico dall'oboe.

D'altra parte, la permeabilità dei registri espressivi antitetici al tema della morte è la misura della spirale ossessionante nella quale è intrappolata senza speranza l'umanità di vinti che popola la scena del *Tabarro*. Una spirale rispetto alla quale, per un istante, la sola Giorgetta tenta di indicare una via di fuga nell'evocazione entusiasta delle gioie minute della vita borghese («domeniche chiassose... piccole gite in due al bosco di Boulogne»). Nel qual caso Puccini non resiste alla tentazione di attribuire alle parole di Giorgetta il valore di stato 'di natura' quasi mitico, sottolineandole con il fuggevolissimo inciso di due suoni del corno sull'intervallo di terza discendente in fa maggiore a imitazione del canto del cuculo. E per essere certo dell'intelligibilità delle sue intenzioni, sottopone alle note in partitura le sillabe «cu cu», che ne sottolineano la funzione di ennesimo oggetto sonoro, di 'reliquia' di una realtà vagheggiata e irraggiungibile.

Quell'inciso, che nel contesto del *Tabarro* delinea una suggestione sonora alla stregua di oggetto irreali, è anche la sigla di un percorso rappresentativo che rivela uno dei lati più significativi della sua modernità proprio nel distacco dell'autore dalla materia drammatica e nella contemplazione ormai lontana della presunta 'naturalzza' dei sentimenti. Per ottenere questo risultato, però, a Puccini è necessario spendere tutte le possibili declinazioni del realismo operistico (inserti sonori concreti, surrogati, citazioni, imitazioni, uso generalizzato del 'parlante' e ricorso specifico al 'parlato', dislocazioni tematiche tra livelli di discorso), componendoli in una totalità enciclopedica e storicamente riassuntiva.

La vicenda

Atto unico.

*Un angolo della Senna, dove è ancorato il barcone di Michele. La barca occupa quasi tutto il primo piano della scena.
È il tramonto.*

Sul barcone Michele siede vicino al timone fumando la pipa e ammirando il tramonto. Gli scaricatori vuotano la stiva. Giorgetta, la giovane moglie di Michele, offre da bere a tutti: la giornata sta per finire e Michele scende nella stiva. Sul ponte gli scaricatori chiamano un suonatore d'organetto che sta passando sulla riva, e Giorgetta si mette a ballare, prima col Tinca, poi con Luigi, il suo amante. Michele riappare, il ballo si interrompe, e tutti tornano al lavoro. Inizia un dialogo pieno di tensione fra moglie e marito, e Michele annuncia a Giorgetta che alcuni lavoratori, fra cui Luigi, rimarranno a terra quando il barcone partirà. Sullo sfondo un venditore di canzoni tenta di vendere la sua merce ad un gruppo di *midinettes*, cantando una delle sue canzoni. Entra la Frugola, moglie del Talpa, con una vecchia sacca, piena di ogni sorta di roba raccattata, sulle spalle; la mostra a Giorgetta, e intanto la intrattiene con chiacchiere sulla sua vita e sul suo gatto. Gli scaricatori hanno finito e stanno per andarsene. La Frugola rimprovera al Tinca di bere troppo, che risponde che l'alcool serve ad affogare gli istinti di ribellione; Luigi è d'accordo. La Frugola sogna una casetta in campagna, dove ritirarsi in tranquillità, mentre Giorgetta e Luigi, al contrario, magnificano la città, dove si può condurre una vita non così squallida come quella che offre il fiume. La Frugola si allontana insieme col Talpa.

Luigi, stanco della sua vita miserabile e incapace di sopportare il tormento di un amore clandestino, chiede a Michele di sbarcarlo a Rouen. Michele lo dissuade e si ritira nella stiva. I due amanti restano soli e si danno appuntamento per la notte: Giorgetta accenderà come sempre un fiammifero per segnalare a Luigi il momento opportuno per salire sulla barca. Luigi se ne va. Dalla stiva sale Michele, che ricorda alla moglie i tempi felici del loro matrimonio, prima della morte del loro bambino, quando egli l'avvolgeva nel proprio tabarro. Giorgetta dice di essere stanca e entra nella cabina. Michele, rimasto solo, esprime tutto il suo dolore e la volontà di

scoprire chi sia, fra gli scaricatori, l'amante di Giorgetta. Accende la pipa con un fiammifero e Luigi, dalla riva, credendo che sia il segnale di Giorgetta, corre sul barcone. Michele lo afferra, lo costringe a confessare, e lo strangola nascondendo il cadavere nel tabarro. Giorgetta, allarmata dai rumori, sale sul ponte, ma si rassicura vedendo il marito solo. Per stornare i sospetti di Michele gli chiede di avvolgerla nel tabarro, come ai vecchi tempi; Michele acconsente, apre il tabarro e con violenza avvicina il viso della moglie a quello dell'amante morto.

La riproduzione del libretto avviene per gentile concessione dell'Archivio Storico Ricordi, il testo può differire da quello correntemente in uso in alcuni particolari.

G·PVCCINI

IL TABARRO



EDIZIONI·RICORDI

COPYRIGHT 1918, by G. RICORDI & CO.

PRINTED-IN-ITALY

IMPRIMÉ-EN-ITALIE

IL TABARRO

(da “LA HOUPPELANDE”, di DIDIER GOLD)

LIBRETTO DI

GIUSEPPE ADAMI



PERSONAGGI



MICHELE, padrone del barcone . . .	50 anni
LUIGI, scaricatore	20 anni
IL " TINCA ", scaricatore	35 anni
IL " TALPA ", scaricatore	55 anni
GIORGETTA, moglie di Michele. . .	25 anni
LA FRUGOLA, moglie del Talpa . .	50 anni

Scaricatori – Un venditore di canzonette – Midinettes.

Un suonatore d'organetto.

Due amanti.



Un angolo della Senna, dove è ancorato il barcone di Michele.

La barca occupa quasi tutto il primo piano della scena ed è congiunta al molo con una passerella.

La Senna si va perdendo lontana. Nel fondo il profilo della vecchia Parigi e principalmente la mole maestosa di Notre-Dame staccano sul cielo di un rosso meraviglioso.

Sempre nel fondo, a destra, sono i caseggiati che fiancheggiano il lungo-Senna e in primo piano alti platani lussureggianti.

Il barcone ha tutto il carattere delle consuete imbarcazioni da trasporti che navigano la Senna. Il timone campeggia in alto della cabina. E la cabina è tutta linda e ben dipinta con le sue finestrette verdi, il fumaiolo e il tetto piano, a mo' d'altana, sul quale sono alcuni vasi di geranii. Su una corda sono distesi i panni ad asciugare. Sulla porta della cabina, la gabbia dei canarini.

È il tramonto.



ATTO UNICO

Quando si apre il velario, Michele — il padrone del barcone — è seduto presso il timone, gli occhi fissi a contemplare il tramonto. La pipa gli pende dalle labbra, spenta.

Dalla stiva al molo vanno e vengono gli scaricatori trasportando faticosamente i sacchi, e cantando questa loro canzone:

*Oh! Issa! oh!
Un giro ancor!
Se lavoriam senza ardore,
si resterà ad ormeggiare,
e Margot
con altri ne andrà.*

(Sulla Senna, di tratto in tratto, la sirena d'un rimorchiatore lancia il suo grido lugubre. Qualche cornetta d'automobile lontano.)

*Oh! Issa! oh!
Un giro ancor!
Non ti stancar, battelliere,
dopo potrai riposare,
e Margot
felice sarà!*

*Oh! Issa! oh!
Un giro ancor!
Ora la stiva è vuotata,
chiusa è la lunga giornata,
e Margot
l'amor ti darà!...*

(Giorgetta esce dalla cabina senza avvedersi di Michele. Accudisce alle sue faccende; ritira alcuni panni stesi ad asciugare; cava una secchia d'acqua dal fiume e inaffia i suoi fiori; ripulisce la gabbia dei canarini.

Finalmente si accorge che il suo uomo è laggiù, e facendo schermo con la mano agli occhi, tanto è vivo il riflesso del sole che tramonta, lo chiama:)

GIORGETTA

O Michele?... Michele?... Non sei stanco
d'abbacinarti al sole che tramonta?
Ti sembra un gran spettacolo?

MICHELE

Sicuro!

GIORGETTA

Lo vedo bene: dalla tua pipa
il fumo bianco non sbuffa più!

MICHELE

(accennando agli scaricatori)

Han finito laggiù?

GIORGETTA

Vuoi che discenda?

MICHELE

No. Resta. Andrò io stesso.

GIORGETTA

Han lavorato tanto!...
Come avevan promesso,
La stiva sarà sgombra, e per domani
si potrà caricare.
Bisognerebbe, ora, compensare
questa loro fatica: un buon bicchiere.

MICHELE

Ma certo. Pensi a tutto, cuore d'oro!
Puoi portare da bere.

GIORGETTA

Sono alla fine: prenderanno forza.

MICHELE

Il mio vinello smorza
la sete, e li ristora.
E a me non hai pensato?

GIORGETTA

A te?... Che cosa?

MICHELE

(cingendola con un braccio)

Al vino ho rinunciato,
ma, se la pipa è spenta,
non è spento il mio ardore...
Un tuo bacio, o mio amore...

(La bacia; essa si scansa voltando il viso. Michele un po' contrariato s'avvia verso la stiva e discende.)

LUIGI

(passando dallo scalo al battello)

Si soffoca, padrona!

GIORGETTA

Lo pensavo.

Ma ho io quel che ci vuole.
Sentirete che vino!

(Si avvia verso la cabina, dopo aver lanciata un'occhiata espressiva a Luigi.)

IL TINCA

(salendo dalla stiva)

Sacchi dannati!...
Mondo birbone!...
Spicciati, Talpa!
Si va a mangiare!

IL TALPA

Non aver fretta! non mi seccare!
Ah! questo sacco spacca il groppone!

(scotendo la testa e tergendosi il sudore col rovescio della mano)

Dio! che caldo!... O Luigi,
ancora una passata.

LUIGI

(indicando Giorgetta che reca la brocca del vino e i bicchieri)

Eccola la passata!... Ragazzi, si beve!
Qui, tutti insieme,
lesti!

(Tutti accorrono alla chiamata, facendosi intorno a Giorgetta che distribuisce bicchieri e verrà mescendo.)

Ecco! Pronti!
Nel vino troverem
l'energia per finir!

(e beve)

GIORGETTA

(ridendo)

Come parla difficile!... Ma certo :
vino alla compagnia !

Qua, Talpa !

Al Tinca !... A voi ! Prendete !...

IL TALPA

Alla salute vostra il vino si beva !

S'alzi il bicchiere

lieti !

Tanta felicità

per la gioia che dà !

(e s'asciuga la bocca con il dorso della mano)

GIORGETTA

Se ne volete ancora !...

IL TALPA

Non si rifiuta mai !

(e porge ancora il bicchiere)

GIORGETTA

(agli altri)

Avanti coi bicchieri !

LUIGI

(indicando un suonatore di organetto che passa sulla panchina)

Guarda là l'organetto !

È arrivato in buon punto.

IL TINCA

(alzando il bicchiere)

In questo vino affogo i tristi pensieri.

Bevo al padrone !

Viva !

(Beve. Giorgetta torna a mescolare.)

Grazie ! Grazie !

L'unico mio piacer

sta qui in fondo al bicchier !

LUIGI

(al suonatore)

Ei, là ! Professore ! Attacca !

(agli amici)

Sentirete che artista !

GIORGETTA

Io capisco una musica sola :
quella che fa ballare.

IL TINCA

(offrendosi)

Ma sicuro!

Ai suoi ordini sempre, e gamba buona!

GIORGETTA

(ridendo)

To'! Vi prendo in parola.

IL TINCA

(lusingatissimo)

Ballo con la padrona!

(Si ride. Ma si ride anche di più perchè il Tinca non riesce a prendere il passo e a mettersi d'accordo con Giorgetta.)

LUIGI

La musica e la danza van d'accordo.

(al Tinca :)

Sembra che tu pulisca il pavimento!

GIORGETTA

Ahi! mi hai pestato un piede!

LUIGI

(allontanando il Tinca con una spinta e sostituendolo)

Va! Lascia! Son qua io!

(E serra Giorgetta fra le braccia. Essa s'abbandona languidamente. La danza continua mentre dalla stiva appare Michele.)

IL TALPA

(con rapida mossa)

Ragazzi, c'è il padrone!

(Luigi e Giorgetta si staccano. Luigi getta qualche moneta al suonatore, poi assieme agli altri s'avvia verso la stiva, mentre Michele procede verso Giorgetta.)

GIORGETTA

(dopo essersi ricomposta e ravviati i capelli, s'avvicina a Michele, con stentata naturalezza)

Dunque, che cosa credi? Partiremo
la settimana prossima?

MICHELE

(vagamente)

Vedremo.

(da lontano il sibilo d'una sirena.)

GIORGETTA

Il Talpa e il Tinca restano ?

MICHELE

Resterà anche Luigi.

GIORGETTA

Ieri non lo pensavi.

MICHELE

Ed oggi, penso.

UN VENDITORE DI CANZONETTE

(lontano)

Chi la vuole l'ultima canzonetta?...
Chi la vuole?...

GIORGETTA

(avvicinandosi)

Perché ?

MICHELE

Perché non voglio
ch'egli crepi di fame.

GIORGETTA

Quello s'arrangia sempre.

MICHELE

Lo so : s'arrangia, è vero. Ed è per questo
che non conclude nulla.

GIORGETTA

(seccata)

Con te non si sa mai
chi fa male o fa bene !

MICHELE

(semplicemente)

Chi lavora si tiene.

GIORGETTA

Già discende la sera...
Oh che rosso tramonto di settembre !
Che brivido d'autunno !

IL VENDITORE

(più vicino)

Con musica e parole, chi la vuole?

GIORGETTA

Non sembra un grosso arancio questo sole
che muore nella Senna?

(indicando al di là della Senna)

Guarda laggiù la Frugola! La vedi?
Cerca di suo marito. Non lo lascia!...

MICHELE

È giusto. Beve troppo!

GIORGETTA

Non lo sai ch'è gelosa?

MICHELE

(non risponde)

(Nel frattempo il cantastorie è apparso sulla strada, al di là della Senna, seguito da un gruppo di midinettes che escono da una casa di mode e che si fermano ad ascoltarlo.)

IL VENDITORE DI CANZONETTE

Chi vuole la canzone?

LE MIDINETTES

Bene! bene! sì! sì!

IL VENDITORE

« *Primavera, primavera,
non cercare più i due amanti
là fra l'ombre della sera.
Chi ha vissuto per amore
per amore si morì...
È la storia di Mimì!...*

GIORGETTA

(che ha sempre scrutato Michele)

O mio uomo, non sei di buon umore!
Perché?... Che hai?... Che guardi?... E perché taci?...

MICHELE

T'ho mai fatto scenate?

GIORGETTA

Lo so bene :

tu non mi batti !

MICHELE

Forse lo vorresti ?

GIORGETTA

Ai silenzi talvolta, sì, preferirei
lividi di percosse !

MICHELE

(senza rispondere risale il barcone.)

GIORGETTA

(seguendolo con insistenza)

Dimmi almeno che hai !

MICHELE

Ma nulla !... Nulla !...

IL VENDITORE

« *Chi aspettando sa che muore
conta ad ore le giornate
con i battiti del cuore.* »
« *Ma l'amante non tornò,
e i suoi battiti finì
anche il cuore di Mimì!* »

(Il cantore si allontana. Le ragazze, leggendo le parole sui foglietti comperati, sciamano ripetendo la strofa. Le loro voci si perdono.)

GIORGETTA

Quando siamo a Parigi
io mi sento felice.

MICHELE

Si capisce.

GIORGETTA

Perché ?

(La Frugola è apparsa sul molo ; attraversa la passerella e sale sul barcone. È una figura cenciosa e caratteristica. Ha sulle spalle una vecchia sacca gonfia di ogni sorta di roba raccattata.)

LA FRUGOLA

Eterni innamorati, buona sera.

GIORGETTA

O buonasera, Frugola !

(Michele, dopo di avere salutato con un gesto la Frugola, entra nella cabina.)

LA FRUGOLA

Il mio uomo
 ha finito il lavoro? Stamattina
 non ne poteva più dal mal di reni.
 Faceva proprio pena.
 Ma l'ho curato io: una buona frizione
 e il mio rum l'ha bevuto la sua schiena!

(ride rumorosamente, poi getta a terra la sacca e vi fruga dentro con voluttà cavandone vari oggetti.)

Giorgetta, guarda: pettine fiammante!
 Se lo vuoi, te lo dono.
 È quanto di più buono
 ho raccolto in giornata.

GIORGETTA

(prendendo il pettine)

Hanno ragione di chiamarti Frugola:
 tu rovasti ogni angolo ed hai la sacca piena.

LA FRUGOLA

Qui dentro è un po' di tutto!
 (mostrando di mano in mano le cose che nomina)
 Se tu sapessi – gli oggetti strani
 che in questa sacca – sono racchiusi!...
 Ciuffi di piume – velluti e trine,
 stracci, barattoli – vecchie scarpine.
 Vi son confusi – strane reliquie,
 i documenti – di mille amori.
 Gioie e tormenti – quivi raccolgo
 senza distinguere – fra il ricco e il volgo!

GIORGETTA

E in quel cartoccio?

LA FRUGOLA

Qui c'è una cena!

(e ridendo dello stupore di Giorgetta, spiega:)

Cuore di manzo per *Caporale*,
 il mio soriano
 dal pelo fulvo,
 da l'occhio strano,
 che non ha uguale!

GIORGETTA

(ridendo)

Gode di privilegi il tuo soriano!

LA FRUGOLA

Li merita! Vedessi!

È il più bel gatto e il mio più bel romanzo.

Quando il mio Talpa è fuori,

il soriano mi tiene compagnia.

Insieme noi filiamo i nostri amori

senza puntigli e senza gelosia.

Vuoi saperla la sua filosofia?

Ron ron: meglio padrone

in una catapecchia

che servo in un palazzo.

Ron ron: meglio cibarsi

con due fette di cuore

che logorare il proprio nell'amore!

(Il Talpa appare dalla stiva, seguito da Luigi.)

IL TALPA

To'! guarda la mia vecchia!... Che narravi?

LA FRUGOLA

Parlavo con Giorgetta del soriano.

MICHELE

(uscendo dalla cabina, si avvicina a Luigi.)

O Luigi, domani

si carica del ferro.

Vieni a darci una mano?

LUIGI

Verrò, padrone.

IL TINCA

(venendo dalla stiva seguito dagli altri scaricatori che se ne vanno pel molo,
dopo di avere salutato Michele.)

Buona notte a tutti.

IL TALPA

Hai tanta fretta?

LA FRUGOLA

Corri già a ubbriacarti?

Ah! se fossi tua moglie!

IL TINCA

Che fareste?

LA FRUGOLA

Ti pesterei finché non la smettessi
di passare le notti all'osteria.
Non ti vergogni?

IL TINCA

No. Fa bene il vino!

S'affogan i pensieri di rivolta:
ché se bevo non penso,
e se penso non rido!

(Michele discende nella stiva.)

LUIGI

Hai ben ragione; meglio non pensare,
piegare il capo ed incurvar la schiena.
Per noi la vita non ha più valore
ed ogni gioia si converte in pena.
I sacchi in groppa e giù la testa a terra.
Se guardi in alto, bada alla frustata.

(con amarezza)

Il pane lo guadagni col sudore,
e l'ora dell'amore va rubata...
Va rubata fra spasimi e paure
che offuscano l'ebbrezza più divina.
Tutto è conteso, tutto ci è rapito...
la giornata è già buia alla mattina.
Hai ben ragione: meglio non pensare.

IL TINCA

Segui il mio esempio: bevi.

GIORGETTA

Basta!

IL TINCA

Non parlo più!
A domani, ragazzi, e state bene!

(s'incammina e scompare su per il molo.)

IL TALPA

(alla Frugola)

Ce ne andiamo anche noi? Son stanco morto.

LA FRUGOLA

(stancamente)

Ah! quando mai potremo
comprarci una bicocca?
Là ci riposeremo.

GIORGETTA

È la tua fissazione la campagna!

LA FRUGOLA

(cantilenando)

Ho sognato una casetta
con un piccolo orticello.
Quattro muri, stretta stretta,
e due pini per ombrello.
Il mio vecchio steso al sole,
ai miei piedi *Caporale*,
e aspettar così la morte
ch'è il rimedio d'ogni male!

GIORGETTA

(vivamente)

È ben altro il mio sogno!
Son nata nel sobborgo e solo l'aria
di Parigi m'esalta e mi nutrisce!
Oh! se Michele, un giorno, abbandonasse
questa logora vita vagabonda!
Non si vive là dentro, fra il letto ed il fornello!
Tu avessi visto la mia stanza, un tempo!

LA FRUGOLA

Dove abitavi?

GIORGETTA

Non lo sai?

LUIGI

(avanzando d'improvviso)

Belleville!

GIORGETTA

Luigi lo conosce!

LUIGI

Anch'io ci sono nato!

GIORGETTA

Come me, l'ha nel sangue!

LUIGI

Non ci si può staccare!

GIORGETTA

Bisogna aver provato!

(con crescente entusiasmo)

Belleville è il nostro suolo e il nostro mondo!

Noi non possiamo vivere sull'acqua!

Bisogna calpestare il marciapiede!...

Là c'è una casa, là ci sono amici,

festosi incontri, piene confidenze...

LUIGI

Ci si conosce tutti! S'è tutti una famiglia!

GIORGETTA

(continuando)

Al mattino, il lavoro che ci aspetta.

Alla sera i ritorni in comitiva...

Botteghe che s'accendono

di luci e di lusinghe...

vetture che s'incrociano,

domeniche chiassose,

piccole gite in due

al Bosco di Boulogne!

Balli all'aperto

e intimità amorose!?...

È difficile dire cosa sia

quest'ansia, questa strana nostalgia...

LUIGI e GIORGETTA

(con esaltazione)

Ma chi lascia il sobborgo vuol tornare,

e chi ritorna non si può staccare.

C'è là in fondo Parigi che ci grida

con mille voci il fascino immortale!...

(I due amanti restano per un attimo assorti, la mano nella mano, come se lo stesso pensiero e la stessa anima li trascinasse. Poi, riprendono istantaneamente la coscienza che gli altri li guardano, e si staccano.)

LA FRUGOLA

(dopo un breve silenzio)

Adesso ti capisco: qui la vita è diversa...

IL TALPA

(che s'è poco interessato dello sfogo di Giorgetta)

Se s'andasse a mangiare?...

(a Luigi)

Che ne dici?

LUIGI

Io resto: ho da parlare col padrone.

IL TALPA

Quand'è così, a domani.

GIORGETTA

Miei vecchi, buona notte!

(Il Talpa e la Frugola s'incamminano canterellando: « Ho sognata una casetta »...
Le loro voci si perdono.)

GIORGETTA

(sommessa, ma con ardore)

O Luigi! Luigi!

(e come Luigi fa l'atto di avvicinarsi, essa con un gesto lo ferma)

Bada a te! Può salir fra un momento!

Resta pur là, lontano!

LUIGI

Perché dunque inasprisci il tormento?

Perché mi chiami invano?

GIORGETTA

Vibro tutta se penso a iersera,

all'ardor dei tuoi baci!...

LUIGI

In quei baci tu sai cosa c'era...

GIORGETTA

Sì, mio amore... Ma taci!

LUIGI

Quale folle paura ti prende?

GIORGETTA

Se ci scopre, è la morte!

LUIGI

Preferisco morire, alla sorte
che ti tiene legata!

GIORGETTA

Ah! se fossimo soli, lontani...

LUIGI

E sempre uniti!...

GIORGETTA

E sempre innamorati!...
Dimmi che non mi manchi!...

LUIGI

Mai!...

(e fa l'atto di correre a lei)

GIORGETTA

(bruscamente)

Sta' attento!

(Infatti Michele risale dalla stiva.)

MICHELE

(a Luigi)

Come? Non sei andato?...

LUIGI

Padrone, v'ho aspettato,
perchè volevo dirvi
quattro sole parole:
intanto ringraziarvi
per avermi tenuto...
Poi volevo pregarvi,
se lo potete fare,
di portarmi a Rouen
e là farmi sbarcare...

MICHELE

A Rouen? Ma sei matto?
Là non c'è che miseria:
ti troveresti peggio.

LUIGI

Sta bene. Allora resto.

MICHELE

(senza rispondere s'avvia verso la cabina.)

GIORGETTA

(a Michele)

E adesso dove vai?

MICHELE

A preparare i lumi.

LUIGI

Buona notte, padrone...

MICHELE

Buona notte.

(entra nella cabina).

(Luigi è quasi presso la passerella. Giorgetta lo raggiunge rapidamente. Il dialogo che segue è rapido, concitato, somnesso, ma pieno di intensità amorosa.)

GIORGETTA

Dimmi: perché gli hai chiesto
di sbarcarti a Rouen?

LUIGI

Perché non posso
dividerti con lui!...

GIORGETTA

Hai ragione: è un tormento...
Anch'io ne sono presa, anch'io la sento
ben più forte di te questa catena!...
È un'angoscia, è una pena,
ma quando tu mi prendi,
è più grande il compenso!

LUIGI

Par di rubare insieme qualche cosa alla vita!

GIORGETTA

La voluttà è più intensa!

LUIGI

È la gioia rapita
fra spasimi e paure...

GIORGETTA

In una stretta ansiosa...

LUIGI

Fra grida soffocate...

GIORGETTA

E parole sommesse...

LUIGI
E baci senza fine!

GIORGETTA
Giuramenti, promesse...

LUIGI
D'essere soli noi...

GIORGETTA
Noi soli, via, lontani!..

LUIGI
Noi tutti soli, lontani dal mondo!...
(poi sussultando come se avesse sentito dei passi)
È lui?...

GIORGETTA
(rassicurandolo)
No... non ancora...

(con ardore)
Dimmi che tornerai
più tardi...

LUIGI
Sì... fra un'ora...

GIORGETTA
Ascolta: come ieri
lascero la passerella...
Sono io che la tolgo...
Hai le scarpe di corda?

LUIGI
(alzando il piede)
Sì...
Fai lo stesso segnale?

GIORGETTA
Sì... il fiammifero acceso!...
Come tremava sul mio braccio teso
la piccola fiammella!
Mi pareva d'accendere una stella,
fiamma del nostro amore,
stella senza tramonto!...

LUIGI
Io voglio la tua bocca,
voglio le tue carezze!

GIORGETTA

Dunque anche tu lo senti
il folle desiderio!...

LUIGI

(con grande intensità)

Folle di gelosia!

Vorrei tenerti stretta
come una cosa mia!
Vorrei non più soffrire
che un altro ti toccasse,
e per sottrarre a tutti
il corpo tuo divino,
te lo giuro, non tremo
a vibrare il coltello
e con gocce di sangue
fabbricarti un gioiello!

GIORGETTA

(con improvviso scatto lo spinge via. Poi, sola risalendo lentamente e passandosi una mano sulla fronte:)

Come è difficile esser felici!...

(Ora l'oscurità è completa. Michele, recando i fanali accesi, viene dalla cabina.)

MICHELE

Perché non vai a letto?

GIORGETTA

E tu?

MICHELE

No... Non ancora...

(Un silenzio. Michele ha collocato i fanali sul barcone.)

GIORGETTA

Penso che hai fatto bene a trattenerlo.

MICHELE

Chi mai?

GIORGETTA

(semplicemente)

Luigi.

MICHELE

Forse ho fatto male.

Basteranno due uomini: non c'è molto lavoro.

GIORGETTA

Il Tinca lo potresti licenziare...
beve sempre...

MICHELE

S'ubriaca
per calmare i suoi dolori...
Ha per moglie una bagascia...
Beve per non ucciderla...

(Giorgetta non risponde. Ma appare turbata e nervosa.)

MICHELE

Che hai?

GIORGETTA

Son tutte queste storie...
A me non interessano...

MICHELE

(improvvisamente avvicinandosi a lei con angoscia e con commozione.)

Perché non m'ami più?... Perché non m'ami?...

GIORGETTA

Ti sbagli... T'amo... Tu sei buono, onesto...

(poi, per troncare)

Ora andiamo a dormire...

MICHELE

(fissandola)

Tu non dormi!...

GIORGETTA

Lo sai perché non dormo...
E poi... là dentro soffoco... Non posso!

MICHELE

Ora le notti sono tanto fresche...
E l'anno scorso là in quel nero guscio
eravamo pur tre... c'era il lettuccio
del nostro bimbo...

GIORGETTA

(sconvolta)

Il nostro bimbo!... Taci!...

MICHELE

(insistendo, commosso)

Tu sporgevi la mano, e lo cullavi
dolcemente,
lentamente!...
e poi sul braccio mio t'addormentavi...

GIORGETTA

(c. s.)

Ti supplico, Michele: non dir niente...

MICHELE

(c. s.)

Erano sere come queste...
Se spirava la brezza,
vi raccoglievo insieme nel tabarro
come in una carezza...
Sento sulle mie spalle
le vostre teste bionde...
Sento le vostre bocche
vicino alla mia bocca...
Ero tanto felice!...
Ora che non c'è più,
i miei capelli grigi
mi sembrano un insulto
alla tua gioventù!

GIORGETTA

No... calmati, Michele... Sono stanca...
Non reggo... Vieni...

MICHELE

(aspro)

Ma non puoi dormire!
Sai pure che non devi addormentarti!

GIORGETTA

(atterrita)

Perché mi dici questo?

MICHELE

Non so bene...

Ma so che è molto tempo che non dormi!

(Poi ancora dominandosi e cercando di attirare Giorgetta fra le sue braccia)

Resta vicino a me!... Non ti ricordi
altre notti, altri cieli ed altre lune?..
Perché chiudi il tuo cuore?
Rammentati le ore
che volavano via su questa barca
trascinate dall'onda!...

GIORGETTA

Meglio non ricordare...
Oggi è malinconia...

MICHELE

Ritorna come allora...
ritorna ancora mia!
quando anche tu m'amavi
ardentemente,
e mi cercavi,
e mi baciavi,
ed i primi chiarori del mattino
risvegliavan due corpi ancora stretti
nell'amplesso divino!
Resta vicino a me! La notte è bella!...

GIORGETTA

Che vuoi! S'invecchia! Non son più la stessa.
Tu pure sei cambiato... Diffidi... Ma che credi?

MICHELE

Non so nemmeno io!

GIORGETTA

(per tagliar corto)

Buona notte, Michele... Ho tanto sonno...

MICHELE

(con un sospiro)

E allor va' pure... Ti raggiungo...

GIORGETTA

Buona notte!

MICHELE

(cerca di baciarla, ma Giorgetta si schermisce e s'avvia. Michele, guardandola allontanarsi, mormora cupamente:)

Sgualdrina!

(Sulla strada due ombre d'amanti passano:)

- *Bocca di rosa fresca...*
- *E baci di rugiada...*
- *O labbra profumate...*
- *O profumata sera...*
- *C'è la luna che illumina la strada...*
- *La luna che ci spia...*
- *A domani, mio amore...*
- *Domani, amante mia!...*

(Da una caserma suona il silenzio).

(Michele ha preso il suo tabarro, se n'è avvolte le spalle, e, appoggiato al timone del barcone, contempla fissamente la Senna che scorre silenziosamente.)

MICHELE

Scorri, fiume eterno! Scorri!
 Come il tuo mistero è fondo!
 Ah! l'ansia che mi strugge non ha fine!
 Passa, fiume eterno; passa!
 E me pure travolgi!
 Quante son le rovine
 che calmò la tua onda?
 Tu della miseria
 hai segnata la fine!...

E sempre calmo passi, e non ti ferma
 dolore nè paura nè tormento
 nè volgere di anni!
 Continui la tua corsa,
 continui il tuo lamento!...

Sono i lamenti, forse, dei tuoi morti?
 Di migliaia di morti che portasti
 l'un dopo l'altro verso il gran destino
 sulle tue braccia lugubri ma forti?

Sono i dolori che tu soffocasti
 chiudendo l'urlo estremo in un gorgoglio?

Acqua misteriosa e cupa,
passa sul mio triste cuore!
Lava via la pena e il mio dolore,
fa' pur tua la mia sorte!...
E se non puoi la pace,
allor dammi la morte!

(S'accascia s fibrato. Macchinalmente leva di tasca la pipa e l'accende. Alla luce del fiammifero Luigi cautamente attraversa la passerella e balza sul barcone. Michele vede l'ombra, sussulta, si mette in agguato, riconosce Luigi e di colpo si precipita afferrandolo per la gola.)

MICHELE

T'ho colto!

LUIGI

(dibattendosi)

Sangue di Dio! Son preso!

MICHELE

(con voce roca e sommessa)

Non gridare!
Che venivi a cercare?
Volevi la tua amante?

LUIGI

Non è vero!

MICHELE

Mentisci!
Confessa! La tua amante!

LUIGI

(tentando di levare il coltello)

Ah! perdio!

MICHELE

(serrandogli il braccio)

Giù il coltello!
Non mi sfuggi, canaglia!
Anima di forzato!... Verme!
Volevi andar giù, a Rouen, non è vero?
Morto ci andrai! Nel fiume!

LUIGI

Assassino! Assassino!

MICHELE

Confessami che l'ami!

LUIGI

Lasciami!

MICHELE

No! Confessa!
 Infame! Infame!... Infami!...
 Se confessi, ti lascio!

LUIGI

Sì...

MICHELE

Ripeti!

LUIGI

Sì! L'amo!

MICHELE

Ripeti!

LUIGI

L'amo!

MICHELE

(stringendolo furiosamente)

Ancora!

LUIGI

(rantolando)

L'amo... Ah!...

(e resta aggrappato a Michele in una contorsione di morte.)

(Dall'interno della cabina la voce di Giorgetta chiama: « Michele?... » Un silenzio. Michele sente, e rapidissimo siede e ravvolge il tabarro sopra il cadavere aggrappato a lui.)

(Giorgetta appare sulla porta, indagando con lo sguardo smarrito.)

GIORGETTA

(a mezza voce)

Ho paura, Michele...

(poi, vedendo il marito seduto e calmo, rassicurata, soggiunge:)

No... Ho avuto paura...

(S'avvicina lentamente a Michele, sempre guardando intorno con ansia.)

MICHELE

(calmissimo)

Avevo ben ragione: non dovevi dormire...

GIORGETTA

(con sottomissione)

Son presa dal rimorso
 d'averti dato pena...

MICHELE

Non è nulla... i tuoi nervi...

GIORGETTA

Ecco... è questo... hai ragione...
Dimmi che mi perdoni...

(insinuante)

Non mi vuoi più vicina?...

MICHELE

Dove?... Nel mio tabarro?

GIORGETTA

Sì... vicina... vicina...

(con voce tremante)

Sì... mi dicevi un tempo:
« Tutti quanti portiamo
un tabarro che asconde
qualche volta una gioia,
qualche volta un dolore... »

MICHELE

(selvaggiamente)

Ma talvolta un delitto!

Vieni nel mio tabarro!... Vieni!... Vieni!...

(Si erge terribile, apre il tabarro; il cadavere di Luigi rotola ai piedi di Giorgetta che lancia un grido terribile e indietreggia con orrore. Ma Michele le è sopra, l'afferra, e la trascina, e la piega violentemente contro il volto dell'amante morto.)

VELARIO



Il tabarro, foto di scena, Bergamo 18 ottobre 2002 (foto Federico Buscarino)





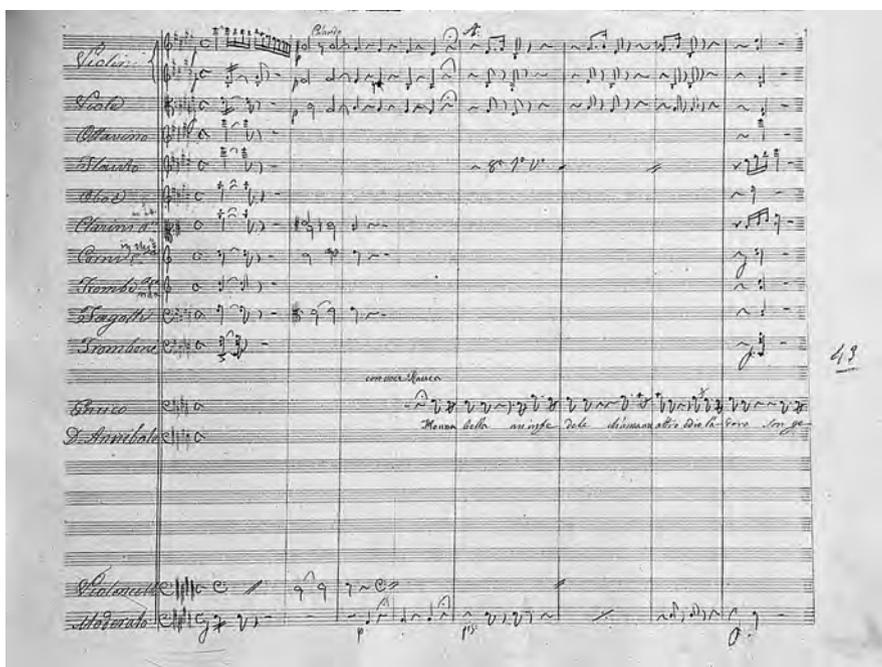
Ritratto di Gaetano Donizetti ai tempi de *Il campanello*
Litografia 1834, Bergamo, Museo Donizettiano

Il diamante di Marmontel: alcune osservazioni sulla comicità de *Il campanello*

di Francesco Bellotto

Primo giugno 1836: al Teatro Nuovo di Napoli si mette in scena una farsa di Gaetano Donizetti, dal titolo *Il campanello*. La rappresentazione si colloca nel pieno di una crisi profonda dei teatri partenopei. Il 31 gennaio di quell'anno Maria Cristina aveva dato alla luce il tanto atteso erede al trono dei Borbone, ma dopo il parto la regina era morta di setticemia, lasciando nella più cupa prostrazione Ferdinando II. I palcoscenici avevano sospeso le programmazioni per rispettare il lutto cittadino, mentre il San Carlo non riuscirà a riaprire neppure il 13 febbraio, alla fine del decretato periodo di chiusura: lo impediva un *deficit* finanziario prodotto da una insipiente commissione. In contrasto con la gestione del Principe di Torella, Domenico Barbaja, il «re degli impresari», se n'era andato un anno prima sbattendo la porta; il cartellone del maggior teatro cittadino riprenderà a vivere dopo il suo ritorno, nel luglio di quello stesso 1836. Leggermente meglio andava per i teatri «minori»; al Nuovo, in particolare, un intendente capace, Filippo Pellegrino, si era arrischiato a mettere sotto contratto una compagnia di buon livello per poter sostenere la stagione. Ma, essendo la capienza di quella sala piuttosto limitata, l'impresario chiedeva alla soprintendenza il permesso di aumentare le recite, per recuperare il denaro con uno sbigliettamento più intenso. La licenza fu accordata: in effetti Pellegrino si era pericolosamente indebitato per l'anticipo ai cantanti, e così era sull'orlo della bancarotta. Donizetti, il più famoso operista attivo in quegli anni, l'autore di *Anna Bolena*, *Elisir*, e *Lucia*, contribuisce personalmente al salvataggio della situazione con una generosità impareggiabile: nessun poeta voleva scrivere in fretta e furia un libretto senza avere garanzie di ritorno economico? Il compositore mette a frutto il suo grande istinto teatrale per trasformarsi in librettista. L'impresario aveva una fretta indisolubile perché assediato dai creditori? Pochissimi giorni di tempo e la partitura era pronta.

Ilaria Narici, nella Introduzione della Edizione Critica pubblicata da Ricordi-Fondazione Donizetti (dalla quale ho ricavato gran parte dei dati storici utilizzati in questo articolo) ha ben ricostruito occasione e tempi della genesi, dimostrando – fra l’altro – che l’informazione fornita da Adolphe Adam nel suo libro del 1859 *Derniers souvenir d’un musicien*, cioè di un’opera scritta in otto giorni per salvare un teatro in fallimento, è notizia tutt’altro che inverosimile. La stampa e i documenti amministrativi avvalorano la circostanza e anzi contribuiscono a confermare come Donizetti – nutrito alla leggendaria scuola operistica del Mayr secondo tecniche di composizione che il bavarese aveva mutuato dai grandi maestri del Settecento italiano – fosse perfettamente in grado di rispondere ad esigenze e tempi di creazione che oggi non esiteremmo a definire suicidi. Nella storiografia rossiniana e poi (come per ‘contagio’ metodologico) anche in quella donizettiana, abbiamo assistito alla progressiva demolizione del mito romantico legato alla strabiliante velocità creativa dei due compositori. Certa critica accademica da decenni puntualizza che no, non era vero né verificabile quanto raccontato da molti cronisti-agiografi su Rossini e Donizetti: si trattava quasi sempre di operazioni pubblicitarie per accrescere la leggendarietà delle due figure sfruttandone il mito della celerità. Ma con Donizetti bisogna stare particolarmente attenti quando ci si addentra all’interno della sua «fabbrica delle opere»: in non pochi casi quel che sembrava illogico è stato poi confermato da ritrovamenti; quanto appariva razionalmente improbabile è stato in seguito «provato» da nuove acquisizioni. In aggiunta c’è da tenere presente che la partitura de *Il campanello* conta solo cinque numeri musicali; nella prima versione è senza recitativi musicali (ha dialoghi in prosa); utilizza pochi personaggi principali (praticamente due); ricorre in maniera parsimoniosa agli assieme; e due numeri contengono autoimprestiti (il brindisi «Il segreto per esser felici» viene dalla *Lucrezia Borgia* e nel 1837 sarà sostituito da un altro pezzo di baule, «Mesci mesci e sperda il vento» tratto da *Nuits d’été à Pausillipe*; l’aria di Enrico «Or che in ciel» è la barcarola del *Marino Faliero*). Per Donizetti otto giorni per una partitura di queste dimensioni rappresentavano in assoluto un tempo ragionevole. Del resto le cose non andranno molto diversamente nel 1839 a Parigi, quando scriverà *Rita*. Occorre però confessare che, pur considerando le abitudini del compositore, una questione lascia pur sempre meravigliati, e non riguarda tanto la musica quanto il libretto. Come noto, Donizetti prese come soggetto un



Pagina di partitura d'orchestra de *Il campanello*. Copia della prima metà dell'Ottocento. Bergamo, Museo Donizettiano

Vaudeville dal titolo *La sonnette de nuit*, scritto da Brunswick, Barthélemy e Lhérie e rappresentato pochi mesi prima (il 27 novembre 1835) al Théâtre de la Gaité di Parigi. Donizetti non presenziò a quella serie di recite (era a Genova); si accostò dunque alla *pièce* leggendone il testo, su consiglio – pare – dell'amico editore Guglielmo Cottrau; lo tradusse in italiano e adattò secondo le proprie esigenze. Ebbene (e mi riferisco in particolare ai dialoghi parlati), l'uso che il compositore fa della lingua napoletana rivela una padronanza del lessico e dei costrutti pressoché perfetta, comprese alcune allusioni locali e giochi di parole che in teatro dovevano sortire un effetto di comicità dirompente. Ultima dimostrazione – se ve ne fosse stato ancora il bisogno – della capacità mimetica del bergamasco, capace di assorbire dall'ambiente circostante tutto quanto potesse tornargli utile.

Alla prima presero parte Raffaele Casaccia (figlio del celebre Carlo, nel ruolo di Don Annibale Pistacchio), Giorgio Ronconi (nel ruolo di

Enrico), Giovannina Schoultz (nel ruolo di Serafina), mentre non abbiamo notizie sugli interpreti delle due parti d'appoggio, quelle di Madama Rosa e Spiridione, sicuramente modesti cantanti comprimari o attori di rango locale. La compagnia sfruttava dunque la presenza in cartello di un'unica vera *star*, il baritono Giorgio Ronconi (1810-1890) per il quale Donizetti creò alcuni fra i ruoli più rilevanti di tutta la sua produzione: Cardenio ne *Il furioso all'isola di S. Domingo*, Torquato nel *Torquato Tasso*, Nello in *Pia de' Tolomei*, Corrado in *Maria de Rudenz*, Don Pedro in *Maria Padilla*, Chevreuse in *Maria di Rohan*. Non è dunque un caso che per gli interpreti moderni il ruolo di Enrico, dalla tessitura così acuta, variata e talvolta impervia, sia una prova di perizia tutt'altro che trascurabile.

Raffale Casaccia era una celebrità cittadina: apparteneva ad una straordinaria schiatta di comici-cantanti che fin dal primissimo Settecento calcavano le tavole dei teatri napoletani. È l'unico che la critica giudica severamente, perché faceva sfoggio «di lezî e contorcimenti che sono di antichissima scuola» (notizia tratta dal libro di Annalisa Bini e Jeremy Commons, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*).

Il ruolo della giovane Serafina venne sostenuto da una certa Giovannina Schoultz, che gli studiosi hanno lungamente confuso con la ben più famosa Amalia Schültz Oldosi; sempre a Ilaria Narici si deve il ristabilimento del vero nome dell'interprete. Ma all'infuori di questo nullo altro si sapeva della Schoultz. Posso in questa sede aggiungere qualche dato inedito: Giovannina cantò anche nell'estate 1837 a Siena, al teatro dei Rinnovati, il ruolo della principessa Matilde in *Guglielmo Tell*; nell'occasione compare come «Socia Onoraria dell'Accademia Reale di Musica di Svezia e Danimarca», il che mi ha permesso di identificarla con la cantante scandinava Johanna Karolina Von Schoultz (sposandosi assumerà il cognome Brand), vissuta tra il 1813 e il 1863 e presente a Napoli dai primi mesi del 1836.

Possiamo dunque immaginare come la distribuzione delle parti fosse particolarmente adatta alle qualità fisiche degli interpreti: una coppia di giovanissimi (23 anni la Schoultz, 26 Ronconi) si contrapponeva al più maturo Casaccia, buffo che recitava da 'vecchio caricato' fors'anche per esagerare la sua posizione perigliosa all'interno dello spinoso triangolo raccontato dalla trama.

La prima rappresentazione (la farsa era abbinata col primo atto della *Pazza per amore* di Coppola) ha un successo pieno, il pubblico esulta, la

critica applaude in maniera abbastanza compatta e l'impresa del Nuovo è salva. Un anno dopo, *Il campanello* approderà al più capiente e nobile Teatro del Fondo, il secondo Teatro Reale della capitale borbonica. Per l'occasione Donizetti trasforma i dialoghi in recitativi secchi con l'aiuto del poeta Salvatore Cammarano, 'toscanizzando' anche le parti di Don Annibale (e se vogliamo la cosa è paradossale: il libretto con intere sezioni in vernacolo è stato scritto dal bergamasco Donizetti; quello in italiano dal napoletano Cammarano). Questa seconda stesura, in cui il brindisi è sostituito e compare l'aria aggiunta per Enrico «Mio signore venerato», risponde sostanzialmente alla versione tradizionale dell'opera che ha circolato – con una discreta fortuna – fino alla pubblicazione della Edizione Critica, nel 1994.

Vorrei fondare un *club* per la difesa della cattiveria. O meglio: per la difesa della sua rappresentazione a teatro senza veli o *pruderie*: secondo me quando la comicità rinuncia alla perfidia, rinuncia ad un aspetto autentico del far ridere, e in generale addirittura alla missione «etica» della commedia in genere. La crudeltà sul palcoscenico serve per mettere a nudo i vizi dell'uomo. Nel Settecento avevano – a questo proposito – le idee estremamente chiare. Metastasio, nell'opera con musiche di Gluck *Le cinesi* (Vienna 1754) così definiva la 'missione civile' della commedia per bocca del personaggio Lisinga: «La commedia degli uomini i difetti / Deve rappresentar perché dilette. / E impossibile è affatto / Che alcun non vi trovi / Il suo ritratto». Jean-François Marmontel in apertura della voce «Commedia» della *Encyclopédie* spiegava il funzionamento del meccanismo:

La malizia naturale dell'uomo è il principio della *commedia*. Noi vediamo le mancanze dei nostri simili con un compiacimento misto a disprezzo, quando queste mancanze non sono abbastanza penose da suscitare la compassione, né abbastanza rivoltanti da destare l'odio, né abbastanza pericolose da incutere il terrore. Queste immagini ci fanno sorridere se sono finemente dipinte, ci fanno ridere se i tratti di questa gioia maligna, stupefacenti quanto inattesi, sono resi più intensi dalla sorpresa. La *commedia* trae la sua forza e i suoi mezzi da questa disposizione a cogliere il ridicolo. Sarebbe indubbiamente più vantaggioso mutare in noi questo compiacimento vizioso in una pietà filosofica; ma riesce più facile e più sicuro utilizzare la malizia umana per correggere gli altri vizi dell'umanità, pressappoco come si usano le punte di diamante per levigare il diamante stesso.

Se – provocatoriamente – volessi trovare un ‘danno’ estetico da imputare al trionfo delle opere buffe di Rossini nei teatri italiani dell’Ottocento indicherei proprio questo: l’aver attenuato in maniera irreversibile la crudeltà dei libretti d’opera, l’aver spuntato il diamante di Marmontel. Se facciamo scorrere il catalogo delle opere comiche del pesarese, troveremo con difficoltà un personaggio che dall’inizio alla fine dell’azione si comporta in modo razionalmente immorale per essere addirittura premiato al momento della soluzione della trama. Ancora più difficilmente troveremo una vittima che rimane tale da capo a fondo. Ma fino alla generazione precedente a quella di Rossini il caso di commedie prive di finale edificante non era del tutto infrequente. Per esempio, in Mayr di *Che originali* (1798) il vecchio padre, Don Febeo, si oppone alle nozze della giovane figlia con il suo innamorato perché il pretendente non è un musicista. Il ragazzo si traveste da celebre compositore, il vecchio se la beve, i due finalmente si sposano e... l’opera finisce lì: non c’è l’agnizione finale, non ci sono i due sposi che dopo la confessione di rito s’appellano al buon cuore del vecchio perché la burla venga perdonata. Insomma, il lieto fine si sostanzia su un inganno non scoperto, sugli effetti ‘permanentì’ di una menzogna. Che dire poi di un libretto come quello di *Così fan tutte*, che provocò l’indignazione di molti bacchettoni ottocenteschi (mettiamo Wagner a capofila) per la sua lezione cinica? E si dovrebbe continuare aggiungendo molta letteratura teatrale (e non solo) settecentesca, in cui l’inganno e l’immoralità vincono sulla cosiddetta rettitudine e sui proclamati buoni sentimenti: per parlare di un caso eclatante il Conte di Almaviva e la Contessa Rosina hanno una parabola biografica del tutto sconsolante attraverso la trilogia di Beaumarchais.

Come detto, in coincidenza con la fortuna del repertorio rossiniano, nelle opere giocose italiane le ‘commedie immorali’ tendono a scomparire. Questione un po’ diversa era rappresentata dal teatro di parola, dove c’era una abitudine forse più disincantata e meno vincolata formalmente rispetto a quanto avveniva nei melodrammi. Molte commedie francesi venivano tradotte, trasformate in copione, circolando con insospettata fortuna. In sostanza, quel che si faceva abbastanza tranquillamente nel teatro di parola (che in Italia godeva di una visibilità decisamente inferiore rispetto a quella della lirica) difficilmente era tollerato in musica. Per converso, Donizetti in quegli anni comincia addirittura a popolare i suoi drammi seri con personaggi da commedia,

utilizzando figure «scabrose» create da autori «maledetti» (Victor Hugo per *Lucrezia*, Casimir Delavigne per *Marin Faliero*, Friederich Schiller per *Maria Stuarda*), scrittori che incarnavano l'esatto opposto dell'ideale di *Tragedia Lirica* propugnato da Romani, in qualche modo memore della lezione teatrale dell'Alfieri. Quasi sempre, in questi casi, la censura e gli impresari si attivavano con sollecitudine contro il compositore, la critica spesso inorridiva mentre il pubblico – alla fine – dimostrava di capire e gradire...

Insomma, la tempra e i gusti di Donizetti erano decisamente estremi rispetto a quello che potremmo definire semplificando il «canone alfieriano» nel genere tragico e il «canone rossiniano» nel genere comico. Quest'ultimo aveva trasformato, ad esempio, il neoborghese Figaro di Beaumarchais (in origine uomo intelligente e colto, compositore e in qualche modo persino letterato) in un simpatico trappolatore, un Arlecchino che vinceva la lotta per l'esistenza grazie ad un ingegno naturale: un *carattere* che rimaneva essenzialmente estraneo a qualsiasi dimensione etica, politica o sociale. In *Cenerentola* la matrigna di Perreault, personaggio virtualmente portatore di disordine sociale e morale (tradisce il vincolo familiare vessando una figlia acquisita e favorendo due figlie cattive solo perché di sangue), veniva sostituita ed «emendata» da Don Magnifico, i cui difetti più che dal puro arbitrio (e dunque dalla malvagità) derivavano da avarizia, eccentricità e «buffoneria» comica, vizi che il personaggio eredita dai suoi avi omonimi della commedia dell'arte. Conseguentemente per lui e le sorellastre non c'è punizione alla fine del dramma: i tre vengono perdonati e introdotti a corte dopo il riconoscimento dell'autorità superiore del *princeps*. Insomma, io non riesco a non sentire Rossini comico come uomo della restaurazione. Donizetti è ben lungi dall'essere un rivoluzionario, un sostenitore di nuovi ordini sociali. Tuttavia, attraverso una sensibilità accesa ed estrema, arriva a comprendere e utilizzare modelli e tipi melodrammatici eterodossi rispetto alla media degli usi italiani, nel nome di una libertà espressiva e di una ricerca della varietà che rappresenta forse il vero tratto distintivo fra Donizetti e la generazione contemporanea di operisti italiani, Bellini compreso.

Tornando a *Il campanello*, Donizetti adotta come base drammatica proprio uno di quei testi francesi che a Rossini non sarebbero piaciuti per un teatro italiano. Perfida la trama: Don Annibale, ricco e maturo farma-

cista di Forià (vicino a Napoli) decide di sposarsi per vanità: vuol dar seguito alla dinastia dei Pistacchi (è esattamente lo stesso schema che si troverà nella cavatina di Don Pasquale). La scelta cade su Serafina, ragazza giovane e povera, attraente, tutt'altro che ingenua, figlia di padre incognito, spalleggiata e protetta da Madama Rosa, madre ansiosa di vederla accasata. L'azione ha principio subito dopo la celebrazione del matrimonio: si sta festeggiando con danze e libagioni. Ma sulla prima notte di nozze incombe una minaccia. Enrico, il giovane ex-amante di Serafina, è deciso a guastare la festa allo speziale impedendogli di «consumare». La leva drammatica grazie alla quale Enrico riuscirà nell'intento, manco a dirlo, è il più grave vizio di Annibale, l'avarizia: al mattino presto una carrozza verrà a prelevare per portarlo a Roma, dove nel dopodomani avverrà l'apertura del testamento di una zia che l'ha nominato erede. Lo speziale nonostante le nozze non vuole né differire né tantomeno rimandare la partenza: ha deciso di arrivare per primo dal notaio perché ha paura che altri – in sua assenza – possano impadronirsi di beni a lui destinati; viceversa vuol cercare di arraffare più possibile prima che i parenti reclamino qualcosa. Poco tempo gli è concesso per diventare *de facto* il marito di sua moglie. Enrico approfitta del campanello troneggiante sulla porta della bottega, al quale ogni farmacista deve rispondere per legge (pena multa e carcere), per impedirgli di entrare in camera da letto.

La partitura del *Campanello* è di qualità indiscutibile. Già i contemporanei avevano osservato che l'orchestrazione era quella di un maestro italiano passato per i teatri di Parigi, ed anche ad un primo ascolto si può rilevare come la strumentazione faccia capo ad un ideale di elevatezza del 'tono' decisamente spiccato.

Prendiamo ad esempio la cavatina del protagonista «Bella cosa, amici cari». La struttura è classica, bipartita: una prima sezione moderata, un *Larghetto* in 4/4

Esempio 1

Don Annibale

Bel - la co - sa, a - mi - ci ca - ri, bel - la co - sa è can - giar sta - to;

si contrappone ad una più mossa, un *Allegretto* in 2/4, con funzione di cabaletta.

Esempio 2

Don Annibale

Bel - la co - sa, bel - la, bel - la,

I colori che Donizetti sceglie aderiscono alle parole cantate con una logica mirabile, e comunicano, anzi, informazioni che il libretto da solo non fornirebbe. La zona acuta dei legni (ottavino, flauto, clarinetti) col rinforzo del violino primo fa da contraltare alla zona medio/grave del canto di Don Annibale. Si realizza così un percettibile ed elegante contrasto fra la pomposità enfatica della frase dello speciale dell'Esempio 1 (in questo momento «in abito da sposo con gran *bouquet*») e la marcetta con ritmi puntati che s'avverte in buca. Sono gli stessi legni che che s'incaricano qualche battuta dopo di far capire al pubblico che Don Annibale va preso per quel che è: il buffo della compagnia.

Esempio 3

Don Annibale

Già par-mi d'es-se-re pa-dre be-a-to,

Allegretto

p

I due trilli sono gesti da interpretare mimicamente, si tratta sicuramente di un lazzo ripetuto due volte (chi sa quale? un doppio inchino buffo? due invitati che omaggiano ridicolmente il nuovo «uom di qualità»?).

Ma prima della ripetizione del tema del *Larghetto* (mi riferisco sempre all'Esempio 1) c'è un nobilissimo momento di raccordo, dove gli strumenti caratteristici, i legni, tacciono. Accordi distesi degli archi introducono un clima ieratico sulla quartina di versi che costituisce una specie di premonizione di quel che succederà nell'opera: «Chi trovata ha una ragazza / Bella e buona come questa, / Più non teme per la testa, / Sempre allegro se ne sta». E sulla parola «testa» il compositore gioca nuovamente sulla figura retorica dell'ossimoro: se le parole di Annibale ostentano una certa qual sicumera, due perfidi ottoni, come da un lontano dietro le quinte (c'è un *piano* in partitura) insinuano appunto che



«Mio signore venerato», partitura autografa del duetto aggiunto da Donizetti nel 1837 per la ripresa de *Il campanello* al Teatro del Fondo di Napoli. Bergamo, Museo Donizettiano

la salute della testa dello speciale in realtà è minacciata da almeno un paio di corni in Do. La sezione conclusiva della cavatina ha andamento ritmico e orchestrazione da danza nobile, con il primo violino che conduce i giochi. Anche qui la dimensione compositiva è di tipo prettamente scenico, atta a permettere lo svolgimento del ballo al quale si allude nel recitativo susseguente. Ed è ancora l'orchestra a fare da collante con la scena che introduce il «nemico», l'opponente dell'opera. Un'altra danza (un ritmo francese, la *Galoppe*) interrompe il recitativo fra Madama Rosa e Don Annibale: il serpentine di danzatori trascina fuori scena lo speciale e rimane il campo libero appunto per Enrico e Serafina. La *Galoppe* è orchestrata con i soli archi in maniera semplice e popolare, col che Donizetti ottiene un doppio effetto: il timbro differente crea l'illusione che si tratti di un'orchestrina sul palco e quando comincia la scena/duetto (fintamente drammatica) fra i due ex amanti l'organico pieno e l'interrompersi della danza realizzano un effetto di dislocazione sonora fra *fuori* (sala attigua dove si è spostata la festa) e

dentro (il luogo dove ha luogo il periglioso dialogo dei due). Tutto il duetto è condotto musicalmente come si trattasse di una scena d'opera seria, ed è invece il libretto a riportare l'azione nell'alveo giocoso. Due trovate assolutamente efficaci per il funzionamento del meccanismo sono il momento in cui Serafina gli rimprovera il tradimento con altre due donne ed Enrico nega a ragione perché non di *due* si trattava ma di *tre*, e il momento in cui il giovane promette vendetta facendo ricorso lessicalmente proprio a rimedi farmaceutici: «La triaca in alimento, / Sale inglese a te pur toccherà.»

Nel 1837 con «Mesci, mesci e sperda il vento» anche il brindisi avrà tempo di danza (un valzer), mentre con «Il segreto per esser felici» (1836) Donizetti credo avesse preferito una versione più adatta a mettere in risalto le grandi doti vocali di Ronconi.

Gli esempi potrebbero continuare a lungo, la partitura procede, senza cadute di tono o rallentamenti di ritmo, fino alla fine: le varie incursioni di Enrico vengono trattate con pertinenza ed efficacia, dispiegando tutta l'esperienza comica di Donizetti. Una serie di espedienti tradizionali viene snocciolata costituendo quella che si potrebbe definire una specie di prontuario delle più comuni situazioni farsesche: la parodia della tragedia 'alta' di parola (l'improbabile scena tratta da *Zasse, Zanze e Zonzo*), il plurilinguismo (il francese maccheronico del damerino e il veneziano della vecchia), il cambio di sesso (Ronconi nel 1836 al Nuovo si travestì appunto da «vecchia strega»), la tirata del ciarlatano che elenca finti mali e falsi rimedi stile Dulcamara («Mio signore venerato»), la parodia dell'opera seria (la canzone del salice dall'*Otello* di Rossini) e dei suoi cantanti (la *barcarola* del cantante geloso e arrochito che prova la voce). Nel *Teatro moderno applaudito*, una celebre silloge di testi teatrali pubblicata a Venezia tra il 1796 e il 1801 (vol. 61, p. 82) si descriveva il genere della *farsa* con tali parole: «In questo genere di componimento tutto dee procedere con rapidità. [...] Per la sua brevità è forse la più difficile delle drammatiche composizioni.» Donizetti, che ben conosceva il *Teatro moderno* (ad esempio vi si trova uno *Speziale burlato* con qualche tratto generico in comune con il *vaudeville* di Brunswick e soci), dimostra di avere ben recepito la lezione. Il modo in cui il compositore governa il tempo drammatico di *Campanello* è una delle caratteristiche più raffinate nella drammaturgia della *pièce*: tutto avviene in maniera estremamente rapida e serrata, il succedersi ininterrotto dei molteplici travestimenti lascia gli spettatori senza posa. Enrico s'im-



Napoli, la casa di via Corsea dove abitava Donizetti.
Fotografia dei primi anni del Novecento. Bergamo, Museo Donizettiano

padronisce del tempo scenico di tutti gli altri e non lo cede più a nessuno, creando in Don Annibale (e per empatia in noi che pure sediamo tranquillamente sulle poltroncine di velluto) uno stato di ansia crudele (e dunque *ridicola*, secondo Marmontel). So di proporre un'associazione bizzarra, ma è esattamente lo stesso tipo di ansia che provo quando vedo il film con Stanlio e Ollio dal titolo *Anniversario di nozze* (*Me and my pal*, 1933): Ollio deve sposare una ricca ereditiera, lo viene a prendere a casa il testimone Stanlio, con gli anelli ed un *puzzle* in regalo. Stanlio, per mezzo del suo rompicapo, riesce a contagiare tutti quelli che si presentano alla porta, "sequestrandoli" e di fatto bloccando un'azione (le nozze) preannunciata al pubblico in apertura del film e vanamente – spasmodicamente – attesa da spettatori e attori. In *Campanello* la girandola di travestimenti coincide in modo volutamente logico e razionale rispetto al fluire del tempo drammatico pianificato da Donizet-

ti librettista. Dopo la prima apparizione di Enrico (alla fine della scena di *Zasse*) suona la campana della mezzanotte, ma Annibale non riesce a liberarsi degli invitati fino a dopo il brindisi. Ci si attarda, e noi spettatori mentalmente immaginiamo che si sia quasi fatta l'una. Poi, finalmente, il padron di casa caccia tutti e prende accordi per essere svegliato alle cinque: restano dunque all'incirca quattro ore. Ebbene, Donizetti suddivide la composizione in modo da scandirle sonoramente: sono i quattro colpi di campanello con relativo ingresso del damerino, del cantante, del vecchio e di Enrico, che giunge assieme agli amici finalmente nei panni di se stesso per «svegliare» lo speciale. Per tutta l'opera Annibale non ha mai fatto ricorso all'orologio: adesso è proprio Enrico che ne tira fuori uno, ovviamente esagerando per eccesso la lettura «Spicciate... son le sei meno un quarto». E noi, derubati del nostro tempo assieme allo speciale di Forlì ci troviamo inghiottiti da un finale turbolento, rapido ed irreversibile.

Attraverso lo scorrere delle ore lo statuto della perfidia, l'acume della punta di diamante, viene rispettato in maniera crudele. Due personaggi sanno che la notte di Don Annibale non è andata secondo le previsioni: Enrico e ovviamente Serafina, che ha dormito da sola. Lo speciale non ha capito che Enrico è l'autore dei travestimenti; perciò non s'inquieta quando, nel salutarlo, il rivale auspica sarcasticamente che «Bella al par di questa notte / Sia la vita ognor per te». C'inquietiamo un poco noi, spettatori attenti alle durezza dei diamanti, per il comportamento di Serafina: dapprima la sposina intona un larghetto appassionato e dolente di commiato, «Da me lungi ancor vivendo». La scrittura non ha crepe, è ricca di nobile coloratura, potremmo giurare si tratti di un'apostrofe sentimentale sincera. Ma dopo che Enrico – orologio alla mano – si è rivolto a Don Annibale per canzonarlo, lei ha capito finalmente che se ha evitato la notte coll'anziano farmacista è merito del suo ex, e cinicamente (ben sapendo come sono andate in realtà le cose) si unisce alle parole di Enrico per augurare che «Bella al par di questa notte / Sia la vita ognor per te». La notte sarà stata bella per lei. Per il marito, certo, no. Il futuro del vecchio speciale sarà dunque tragicamente uguale?

Bibliografia di riferimento

Voce "Comédie", in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi 1751-1772. La versione citata, tradotta da Adelinda Re, è tratta dalla collana *Collezione dell'enciclopedia*, volume *Il Teatro*, Milano, Motta, 1981

Il Teatro moderno applaudito, Venezia, Stella, 1796-1801. L'esemplare consultato è posseduto dalla Biblioteca Civica Angelo Mai con la segnatura Salone Loggia P-5

WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti: La vita. Le opere*, Torino, Edt, 1986 e 1987

ILARIA NARICI, "Il campanello": *genesì e storia di una farsa napoletana*, in *L'opera Teatrale di Gaetano Donizetti*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993

ILARIA NARICI, *Il Campanello*, Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, Milano, Ricordi-Fondazione Donizetti, 1994 (partitura), 1996 (spartito)

ANNALISI BINI e JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Gaetano Donizetti nella stampa coeva*, Milano-Roma, Skira-Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1997

La vicenda

Atto unico. Don Annibale Pistacchio, facoltoso e attempato farmacista napoletano, ha preso in moglie la giovane e bella Serafina. La festa di nozze si sta svolgendo a Foria, alle porte di Napoli, in casa dello sposo. Gli invitati hanno appena lasciato il lauto banchetto per cominciare le danze. Don Annibale è però preoccupato: chiamato a Roma all'indomani per l'apertura del testamento di una zia, dovrà abbandonare per alcuni giorni la moglie. La sua presenza dinnanzi al notaio è tuttavia necessaria per poter ricevere l'eredità. Rosa, madre di Serafina, lo rassicura promettendo che resterà vicino alla figlia durante tutta la sua assenza.

Arriva intanto, non invitato, Enrico, cugino di Serafina e suo ex amante corrisposto. Abbandonato dalla ragazza a causa di ripetute infedeltà, le protesta animatamente il suo amore cercando di convincerla ad abbandonare il vecchio speciale. Ma la novella sposa non cede.

Per dispetto, vedendo giungere don Annibale, Enrico si getta ai piedi di Serafina fingendo una lite tra innamorati. Alle accuse, il giovane risponde prendendo in giro il povero marito e facendogli credere di essere in realtà impegnato a provare la scena di una commedia studiata proprio per essere declamata in occasione della festa di nozze, come personale omaggio agli sposi. Don Annibale non vuol sentire storie, ha fretta di concludere i festeggiamenti per restare finalmente solo con Serafina. Ma davanti alle insistenze dei convitati è costretto a cedere. Enrico si esibisce dunque improvvisando un'improbabile, buffissima azione drammatica. Al suonare della mezzanotte però il padrone di casa non ne vuole più sentire e, seppur faticosamente, riesce a liberarsi degli ospiti.

Rimasto solo con il servo Spiridione, don Annibale si fa aiutare ad indossare le vesti da camera. Il suo timore è ora quello che qualcuno, bisognoso di cure, suoni il campanello. Spiridione non lo potrà sostituire in tale evenienza: un decreto governativo impone infatti che tutti gli speciali vendano di persona le proprie droghe, sotto pena di multa e di arresto. Ovviamente, non appena il poveretto si avvia verso la camera da letto dove la sposa lo aspetta, il famigerato campanello si mette a suonare.

Il malato febbricitante che si presenta a casa dello speciale in cerca di rimedi, altri non è che Enrico, travestito da damerino francese, ben fermo nel proposito di rovinare la prima notte di nozze al rivale. Mentre don Annibale esce cercando il rimedio considerato dal cliente – cinque o sei bottiglie di Porto – Enrico prosegue nella sua burla

infilando un bigliettino nella serratura della porta della camera da letto, spostando tutti i mobili della stanza e spegnendo il lume. Al suo rientro, il farmacista trova la stanza immersa nel buio. Enrico finge di scusarsi per aver fatto cadere inavvertitamente il lume, don Annibale lo accompagna alla porta. L'oscurità non aiuta certo lo sposo a raggiungere la sposa, tantopiù che i mobili sono stati spostati e non vi sono più punti di riferimento. Quando, dopo varie peripezie, don Annibale riesce a riaccendere il lume e ad avviarsi verso la sospirata meta, il campanello suona di nuovo.

Questa volta Enrico ha preso le sembianze di un cantante del Teatro Nuovo disgraziatamente 'giù di voce' il giorno precedente al suo debutto ne *Il Campanello*... Lo speciale gli propina una dose di pillole per la gola che costui ingurgita non prima di aver spiegato dettagliatamente, e lungamente, la causa dell'accidente. Solo dopo una seconda dose e numerosi gorgheggi, il 'cantante' se ne va. Furibondo, don Annibale si consola pensando alla bella Serafina che lo attende, sta per abbassare la maniglia della porta ma lo ferma il bigliettino infilato nel buco della chiave: è una minaccia. Egli non deve coricarsi quella notte, se vuole aver salva la vita. Chiamato a gran voce, accorre Spiridione. I due immaginano che il biglietto sia opera di Enrico e decidono di ignorare l'avvertimento: don Annibale dormirà ugualmente con Serafina. In caso di intrusioni, una manciata di petardi davanti alla porta della camera matrimoniale, sveglierà, scoppiando, il buon Spiridione che provvederà tempestivamente a chiamare le guardie.

Il campanello suona ancora: un vecchio cela le sembianze di Enrico. Ha la moglie malata, porta con sé una ricetta lunga un chilometro e la vuole pronta per il mezzogiorno del giorno seguente. Partito il 'vecchio', lo sposo, esasperato, ha deciso: non aprirà più a nessuno. Corre verso la camera ma i petardi scoppiano sotto i suoi piedi. Il frastuono sveglia l'intera casa. E riecco che suona il campanello. Ormai è mattino ed Enrico, con tutti i parenti, è venuto a salutare la partenza di don Annibale per Roma.

La riproduzione del libretto avviene per gentile concessione dell'Archivio Storico Ricordi, il testo può differire da quello correntemente in uso in alcuni particolari.

IL CAMPANELLO

farsa in un atto di Gaetano Donizetti
da *La sonnette de nuit* di Léon Lhérie

Musica di
GAETANO DONIZETTI

Edizione critica a cura di Ilaria Narici
con la collaborazione e il contributo
del Comune di Bergamo e
della Fondazione Gaetano Donizetti di Bergamo

Editore Casa Ricordi, Milano

Atto unico

Il Teatro rappresenta una camera dietro bottega. Tavola sopra la quale bottiglie sparse, pane, salciccie, ecc. ecc.

Un armadio, un paravento, un'altra tavola in un cantone, sopra la quale tazze in porcellana per caffè, the, ecc. In fondo porta per entrare in bottega. Porta a dritta e a sinistra, che danno comunicazione ad altra camera. Sopra la porta di entrata campanello.

Scena Prima

Tutti i parenti ed i invitati d'ogni sesso, chi seduti, chi all'impiedi, mangiando, bevendo. Spiridione versa vino ora a questo, ora a quello mentre cantano il seguente Coro

Coro

Evviva Don Annibale,
Evviva Serafina:
Vogliam danzare e bere
Infino a domattina.

Pistacchio è un Esculapio,
La sposa è una Ciprigna;
Fia con sì bella coppia
La sorte ognor benigna.

Ei fra speziali domina,
Ella fra le bellezze...

Amore e Imen preparano
Torrenti di dolcezze.

Facciamo allegri brindisi
Infino a domattina;
Evviva Don Annibale,
Evviva Serafina.

(Esce Don Annibale in abito da sposo con gran bouquet all'abito).

Don Annibale

Bella cosa, amici cari,
Bella cosa è cangiar stato;
Quando l'uomo s'è ammogliato
Uom diviene di qualità.
Chi trovata ha una ragazza,
Bella e buona come questa,
Più non teme per la testa,
Sempre allegro se ne sta.

Già parmi d'essere
Padre beato;
Già veggio i bamboli
Sedermi allato.
L'un vorrà pillole,
L'altro pagnotte;
Ciascun chiamandomi
Il dì e la notte: papà, papà...
In essi il tenero
Padre felice
Come Fenice
Rinascerà:
E tutto Napoli
Pien di Pistacchi
In breve spazio
Si troverà.

Tutti

Il ciel sia prodigo
 Con quei Pistacchi
 D'ogni possibile
 Felicità.

Don Annibale

Amici, se ballar volete ancora
 L'orchestra è pronta a secondarvi.

Spiridione

Andiamo...
 Evviva il principall!... viva gli sposi!

Convitati

Al ballo, al ballo...
 Evviva Don Annibale!
 Evviva Serafina!
 (*Correndo nella sala con Spiridione*)

Don Annibale

Perbacco!... (*osservando sulla tavola*)
 Addio dispensa! addio cantina.
 Un campo sbaragliato
 Questa mensa mi par!

Scena Seconda

Madama Rosa e detto

Madama Rosa

Genero amato,
 Per dirvi due parole ho colto il punto
 che si diverte ognuno.

Don Annibale

Dite, vi ascolto.

Madama Rosa

Voi dovete capire qual duolo accolto
 Sia d'una madre in cor nel separarsi
 Dall'unica sua figlia, e abbandonarla
 In man d'uno straniero...

Don Annibale

Straniero! Io son di Napoli
 Venuto a questo mondo
 Nel millesettecentottantasette,
 E ognun conosce Annibale Pistacchio,
 Speciale di Forìa,
 E inventor delle pillole famose
 Contro l'asma, la tosse, e il mal di mare.

Madama Rosa

Ed ella è figlia d'onorato padre:
 Un valoroso official perito
 nell'assedio d'Anversa...
 Ma ciò non monta; sol da voi promessa
 Io bramo, che felice
 La renderete... e ben lo merta, io spero:
 Ella è un angel di figlia...

Don Annibale

E' vero, è vero.
 E per questo mi vien la pelle d'oca
 Solo in pensar che all'alba
 Deggio lasciar le maritali piume,
 E pormi in diligenza.

Madama Rosa

Nè differir potreste la partenza?
 Per poco almen, per questi
 Ultimi dì carnevaleschi?

Don Annibale

Eh no!
 Differir non si può.
 E' necessaria posdomani in Roma
 La mia presenza; debbo alla rottura
 Assister dei suggelli, e quella parte
 Prender, che mi lasciò la zia Onoria,
 Di felice memoria.

Madama Rosa

Dunque, finché tornate, a Serafina
 Io terrò compagnia
 Divertiamoci per or... (*incamminandosi verso
 la tavola*)

Don Annibale

Suocera mia,

Troppo tardi giungete;
Sol qualche goccia vi sarà per voi.

Madama Rosa

Grazie... (*Prendendo qualche cosa, e guardando l'apparecchio*)

Che lusso! Che allegria! (*Ascoltando ridere da dentro*)

Soltanto

A renderla completa

Manca il più gaio dei congiunti.

Don Annibale

E chi?

Enrico forse?

Madama Rosa

Lo diceste!

Don Annibale

Oh sì! Vostro nipote, sia permesso il dirlo,

Non mi va punto a sangue: egli si crede,

percorso avendo lo stival d'Italia,

Un'arca di sapienza, e tutto e tutti

Pone in caricatura... E poi m'è noto

Che la bella cugina

Tentò rapirmi... (*Odonsi grida festevoli, più sonori scrosci di risa*)

Udite,

Come senza di lui regna in mia casa

La gioia ed il sollazzo!

Scena Terza

Spiridione e detti

Spiridione

Oh che pazzo!... che pazzo!... (*sganasciandosi dalle risa*)

Don Annibale

Che fu?

Spiridione

Noi giuocavamo a gatta cieca

Quando si apre in un colpo

La porta delle scale,

Ed eccoti un baffuto caporale

Che si avvanza gridando:

“Si ritiri ciascuno, io lo comando!”

Senza aggiunger parola, uno il cappello,

L'altro piglia il baston, questo il tabarro,

Quella i calosci, e già partian, ma getta

Il Caporal bonnet, baffi, uniforme...

Ed era... (*ridendo*)

Don Annibale

Chi?

Spiridione

Ridete.

Don Annibale

Ma pria...

Spiridione

Se non ridete, non lo dico!

Don Annibale

Ah! Ah! (*con riso sforzato*) Chi era?

Spiridione

Enrico.

Don Annibale

(Vi colga entrambi il fistolo!)

Madama Rosa

Colui

Ne ha delle belle!

Spiridione

Udite ancor. La danza

Comincia, ed ei per terra

Molte butta di furto

Fulminanti pallotte...

Oh che spasso!... Che ridere!... Che botte!...

Paf... pif... punf... Alcune

Ne raccolsi... Mirate (*levandosi di scarsella*

molte palline fulminanti)

Don Annibale

(Or della sposa
mi cucio alla gonnella) *(avviandosi alla sala
odesi il motivo di una Galoppa)*

Madama Rosa

Che!... la Galoppa!... Oh dolce suon!... Mi
{sento
Ringiovanir... Ballar con me vi piaccia
Una Galoppa... *(trattenendo Don Annibale)*

Don Annibale

Oibò!...
Scusate... io deggio... e poi ballar non so *(Va
per entrare nella sala, ma gli viene impedito dai
convitati, che ballando la galoppa traversan la
scena)*

Madama Rosa

Pretesti!... Andiam.

Don Annibale

(Che imbroglio!...)
Ma...

Madama Rosa

Non ascolto... Galoppare io voglio *(Lo
trascina seco, ed entrando in fila co' danzatori
partono all'opposto lato).*

Scena Quarta

*Serafina dal lato opposto esce ballando la
Galoppa con Enrico.
Questi, giunto in mezzo della scena, s'arresta,
prende un tono serio, caricato. Sospira.*

Serafina

Ebben, siete già stanco?

Enrico

Orsù cugina,
Bando agli scherzi... voi mirate adesso
In me l'amante offeso. Rispondete:
Perché sposarvi senza il mio permesso?

Serafina

E voi me lo chiedete?
Perché in Enrico ritrovai l'infido,
Il mostro, l'incostante, il traditore.

Enrico

Sei tu la traditrice.

Serafina

Addio Signore. *(per partire)*

Enrico

Non fuggir... t'arresta... ingrata...
Senti almeno una parola,
O il crudel che a me t'invola
Spento innanzi ti cadrà.
La mia fiamma disprezzata
Crebbe al par d'un Mongibello, *(passando dal
furore al pianto)*
Ma ben presto il freddo avello
Tanto incendio estinguerà.

Serafina

Non morrete, non morrete!
Vi conosco, seduttore;
E' dispetto, e non amore,
Che infierir così vi fa.
Or che d'altri mi sapete
Arde in voi cotanto foco,
Obbliaste che fui gioco
Della vostra infedeltà?
Altre due, lusinghiero, ne amate
Ed intanto...

Enrico

Menzogna infernale!

Serafina

Ne son certa, ed invan lo negate. *(con
sicurezza)*
Altre due.

Enrico

(con più forza) Ma no... son tre.
Donna infida, leggera, sleale,

Lo faceva per scordarmi di te! (*con accento piagnoloso*)

Sempre, ah! sempre t'amai come s'ama
Di potente indicibile affetto
Per te sola avvampo nel petto
Una fiamma cui pari non ha.
Questo cor te domanda, te brama,
Senza te questo cor morirà.

Serafina

Io v'amava, sperando che il core
V'accendesse una fiamma verace,
Ma la speme fu un sogno mendace,
Come nebbia che all'aura sen va.
Ah, vien meno, s'estingue l'amore
Cui la speme alimento non dà.
Buona sera.

Enrico

Dispietata
Odi ancor.

Serafina

Son maritata.

Enrico

Di me dunque?

Serafina

Non mi curo.

Enrico

Non più amor?

Serafina

Mai più... lo giuro!

Enrico

Si? Se ogni speme io perdo al mondo (*con esagerato furore*)

Corro appresso a quel birbante...
Qual vampiro sitibondo
Succhierollo ad ogni istante...
e' finita ormai la festa
Non avrà più testa in testa.

A talun da lui fia dato
Per la china il sublimato.
Un stringente chiederanno,
E una purga invece avranno...
E a te pur fatal cugina,
Traditrice Serafina,
Sale inglese e teriaca
Per sciropo toccherà.

Serafina

Ogni sdegno il tempo placa,
Anche il vostro placherà. (*per andarsene*)

Enrico

(Ecco lo sposo, a noi.) Tu non mi fuggirai,
Perfida, spietata. (*ritiene Serafina per la veste in ginocchio*)

Scena Quinta

Don Annibale, e detti

Don Annibale

Oh!

Serafina

(Mio marito!...)

Enrico

Fermati, spietata...

Don Annibale

Ladri... Guardia... Fuoco!... Acqua!...
Gente!... Aiuto!...

Scena Sesta

Madama Rosa, Spiridione, Convitati, e detti

Madama Rosa, Spiridione, Convitati

Perché tanto rumore?

Don Annibale

Ho colto il seduttore...
Anzi... mirate: a' piedi è tuttavia
Di Madama Pistacchio.

Enrico

Voi credete ch'io stia in ginocchio? No;
Sbagliate. (*Si alza*) Io non vi sto...

Madama Rosa

Non sta in ginocchio (*a Don Annibale*)

Don Annibale

Ora, lo veggo anch'io.

Enrico

E come, padron mio,
Non intendeste che provando io stava
Una scena con lei,
Onde poi declamarla innanzi a tutti?

Madama Rosa

Che bella idea!... Sentiamo la scena...

Don Annibale

Un cavolo!
E' troppo tardi, ed io...

Spiridione, Convitati

La scena!

Enrico

(Oh, diavolo!...)

Serafina

(Che mai dirà!...)

Enrico

(Franchezza) Ecco, si tratta
D'una tragedia classico-romantica
Vi son tre parti principali: or io
Farò la parte del..., farà la sposa
La parte della..., e voi (*a Don Annibale*)
La parte di...

Don Annibale

Che bella parte!...

Madama Rosa, Spiridione, Convitati

Zitto

Enrico

Il suo titolo è "Zasse, Zanze, e Zonzo"
Udite l'argomento.

Madama Rosa, Spiridione, Convitati

V'ascoltiamo.

Enrico

Io, che son Zasse, adoro Zanze, e bramo
Togliere al mio rivale
Zonzo, che siete voi. (*a Don Annibale*)
(*S'alza il sipario*)
Assisa a piè d'un gelso,
Immersa nel dolore,
Gemea trafitta Zanze
Dal più crudele amore... Arriva Zasse,
E svelando l'ardor che lo divora,
A lei bacia la mano!... (*Prende la mano di*
Serafina per baciarla. Don Annibale s'avvanza
per impedirglielo)
Sta Zonzo ancora
in disparte (*facendo ritornare Don Annibale al*
suo posto)
La man bacia e ribacia
Zasse a Zanze, ed in partir le porge
Un dolce amplesso: Zonzo allor s'avvanza
Con arcigna sembianza
E grida: "Zasse!... Trema, o vil..." ma Zasse
Risponde: "ziffe"; Zonzo chiama Zaffe,
E in presenza di Zanze, a Zasse fa tagliar la
resta.
A scena sì funesta
Cade svenuta Zanze, sopra il corpo
Di Zasse, e Zonzo esclama: "Ahi Zanze! oh!
Zanze!"
(*Suonan le dodici.*)

Don Annibale

Basta sentite? E' mezzanotte; e tempo parmi
Che ciascun vada a letto.

Serafina

Ah! madre!

Don Annibale

E' quella

La vostra stanza, o suocera.

Enrico

E la mia?

Don Annibale

In mezzo della via.

Madama Rosa

Andiamo, Serafina (*ritirandosi con Serafina*)

Convitati

Andiam noi pure...

Enrico

Congiunti, amici, piano...

Facciam l'ultimo brindisi allo sposo.

Spiridion, rinnova le bottiglie. (*Spiridione esce*)

Certa canzone che in Milano appresi,

Or canterò; l'intercalari, amici,

Ripetete voi.

Convitati

Spiridione, il vino.

Spiridione

Eccomi (*tornando con altre bottiglie*)

Enrico

A noi. (*Spiridione versa intorno*)

Enrico

Il segreto per essere felici

So per prova e l'insegno agli amici.

Sia sereno, sia nubilo il cielo,

Ogni tempo, sia caldo sia gelo,

Scherzo e bevo, e derido gli insani

Che si dan del futuro pensier.

Non curiamo l'incerto domani,

Se quest'oggi ne è dato goder.

Convitati

Non curiam ecc.

Enrico

Profittiamo degli anni fiorenti:

Il piacer li fa correr più lenti.

Se vecchiezza con livida faccia

Stammi a tergo, e mia vita minaccia,

Scherzo e bevo, e derido gli insani

Che si dan del futuro pensier.

Non curiamo l'incerto domani,

Se quest'oggi ne è dato goder.

Convitati

Non curiamo ecc.

(*Entrano in scena i camerieri con altro vino*)

Enrico (*parlato*)

Ma come, Annibale aveva detto che le botti erano vuote!... Sempre il solito avaro, eh!

(*Don Annibale si schermisce*)

Ma gli invitati hanno ancora sete, quindi facciamo un altro brindisi, quello della staffa, ma stavolta a Gaetano nostro (cioè a Donizetti) (*Applausi di tutti*) E via col brindisi!

Mesci, mesci, e sperda il vento

Ogni cura, ogni lamento,

Solo il canto del piacere

Risuonar fra noi s'udrà.

Nell'ebbrezza del piacere

Sta la vera ilarità.

Tutti

Mesci, mesci, e sperda il vento

Ogni cura, ogni lamento,

Solo il canto del piacere

Risuonar tra noi s'udrà.

Nell'ebbrezza del piacere

Sta la vera ilarità.

Lunga è l'ora degli affanni

Ha il piacere fugaci i vanni,

Il momento del godere
Brilla e rapido sen va.

Don Annibale

Ormai basta, o Signori.

Enrico

(Andame a letto
Crede il babbion! Stai fresco! Or io ti servo
Col mercante di maschere qui presso.)
Felice notte.

Convitati

Addio.

Enrico

Ci rivedremo
All'alba.

Convitati

Sì, verremo
Per darvi il buon viaggio.
Evviva Don Annibale,
Evviva Serafina... *(Partono con Enrico)*.

Don Annibale

Maledetti!...
Son partiti alla fin! Spiridione!
Aiutami a spogliarmi...
Su presto.

Spiridione

Eccomi qua... Chi è? Mi pare
Sentire il campanello.

Don Annibale

Hai perduto il cervello?
Questo ci mancherebbe!

Spiridione

Se ciò accade,
Non vi date fastidio, che per voi
Darò le droghe...

Don Annibale

No, che dici? E' troppo

Chiaro il decreto *(leggendo)*: "In vista di
frequenti

Funesti avvenimenti,
S'ordina che ogni spezial, di notte,
Le proprie medicine venda in persona.

Il trasgressore punito

Sarà di multa e prigionia". Speriamo
Che alcun non venga a frastornarmi. *(Intanto
si toglie l'abito, la cravatta e la camiciuola)*

Dammi intanto

Il berretto da notte

E la veste da camera... *(udendo girar la chiave
in toppa)*

Chi viene? *(S'apre la di lui porta)*

Oh! suocera... *(Passa dietro al paravento)*.

Scena Settima

Madama Rosa, e detti

Madama Rosa

Sposo, eccovi... Ebbene?
Dove, genero, siete?

Don Annibale

Son qui, son qui *(Don Annibale sta dietro di
un paravento spogliandosi, ma in vista del
pubblico)*

Madama Rosa

Prendete
La vostra chiave... *(Volendo andar da lui)*

Don Annibale

Alto, alto...
Lo intimo in nome della pudicizia...
Visibile non sono...

Madama Rosa

Intendo: ecco, vi lascio
La vostra chiave, *(la dà a Spiridione)* ed a
svegliarvi pria di giorno
Verrò.

Don Annibale

Soverchio incomodo
A star desta vi sfido.

Madama Rosa

Felice notte, piccolo Cupido. *(entra in una stanza di fronte a quella di Don Annibale).*

Don Annibale

(uscendo) Che ti sembra?

Spiridione

Benissimo! Un Cupido.

Siete in veste da camera e berretto.

Don Annibale

Orsù, vattene a letto, e fa d'essere in piedi
Verso le cinque.

Spiridione

Dormirò vestito. *(Dà la chiave a Don Annibale e si ritira)*

Don Annibale

(Prende il lume, e si incammina verso la sua camera. Suona il campanello)

Or vedi che prurito!

Giusto adesso!... *(Il campanello suona più forte)*

Un momento. *(Aprè).*

Scena Ottava

Enrico vestito caricatamente da damerino francese con occhiali, mustacchi e pizzo.

Enrico

Bonne soir, bonne soir, bonne soir.

Don Annibale

Che vi occorre?

Enrico

Je vous demande pardon

De venir vous déranger...

Mais, quand un homme souffre...

Voyez vous, mon ami! Je tiens la fièvre...

Sentez, tâtez, touchez...

Don Annibale

(Costui che vuol da me!)

Padron mio, nel linguaggio del paese

Vi prego spiegarvi.

Enrico

Bien, bien... mi spiegherò.

Donque... en italianò.

Je suis... malato... e vò... medicatura.

Don Annibale

Ma bisogna che io sappia la natura

Del male, donde...

Enrico

Voici.

Je... vengo dal ballo, e j'ai... danzato

Par quatre.... ore... ensuite...

Oh che caldo maudit...

Par... rinfrescarmi appena una trentina

Presi... de pièces en glace...

C'est à dire sorbetton.

Don Annibale

(E non crepasti?)

Enrico

Or questi... m'ont... prodotto un embarras

Ici, dans l'estomaque... e per tornarmi

En bon point, il me faut

O cinq, o six bouteilles

De Malaga, Champagne, o Porto, Porto...

Monsieur, prenez les donc.

Don Annibale

(Statti a vedere)

Che mi ha preso costui per cantiniere!

Leviamocelo dai piedi.)

Attendetemi qui, che avrete in breve

Il più squisito vino.

(Tengo un baril d'Asprino,

Or glie ne reco un fiasco) (via).

Enrico

Balordo spezial, fin ch'io ritorni,

Occuparti saprò! Siam della burla

In principio soltanto.
 Ancor v'è tempo per la fine. Intanto
 Dinanzi all'uscio nuzial si ponga
 L'armadio... *(esegue)* Qui le seggiole...
(mettendole dalla parte opposta a quella in cui si trovavano)
 Nel mezzo la tavola. *(Esegue e poi spegne il lume)*
 Vediam se il mio rivale
 Potrà col suo talento
 Il bandolo trovar della matassa. *(udendo camminare)*
 Ei vien!

Scena Nona

Don Annibale con bottiglie, e detto

Don Annibale

Prendete qui... *(nel porgere il vino smorza il lume credendo la stanza illuminata com'era prima)*
 Chi sparse la candela?

Enrico

Par ici.
 Vengo d'avoir una crise,
 e j'aurai fait tomber
 inavvedutamente la lumière.
 c'est égal... à present non ho besoin
 De vostra vinasson... Merci, merci...
 Guidatemi alla porte.

Don Annibale

Eccomi pronto

Enrico

Io vado a letto.

Don Annibale

Anch'io.

Enrico

(Questo non avverrà). Bon soir.

Don Annibale

Addio.
(Enrico esce, e Don Annibale richiude)

Meno mal ch'io son pratico del sito
 E posso camminarvi
 Anche a occhi bendati!...
(Urta nella tavola grande, e fa cadere il servizio di porcellana.)
 Povera porcellana!... Io mi credea
 Nel mezzo della stanza, e sono invece
 Ad un angolo! *(S'incammina verso la sua camera)*
 Buono!
 Entro la serratura
 Della mia camera un'altra chiave! *(Aprè l'armadio e volendo entrare dà col grugno nel fondo dello stesso)*
 Ohimè!...

Son bravo per mia fè!

Nell'armadio trovar voleva il letto!
 Orizzontiamci!... a manca dello stipo
 Si trova la mia porta... *(Va a tentoni, e non trova che un muro)*

Essa è fuggita!

Spiridion! Spiridion! Balordo!

Ronfa come un maiale!... *(S'incontra nell'altro tavolino.)*

Or mi ricordo!...

Su questo tavolino

Posi qualche fosforico cerino...

Eccone... *(Trova un cerino, ed accende il lume.)*

Oh! per le corna del demonio!

Questa è nuova di conio!

I mobili passeggiano!...

Spiridione al certo

Esser deve sonnambulo, e dormendo

Volle porre la camera in assetto... *(Ripone l'armadio al suo posto.)*

Pazienza!... *(Va per entrare in camera e suona il campanello)*

Oh! Campanello maledetto! *(Aprè.)*

Scena Decima

Enrico in lungo soprabito, gran barbetta, testa mezza grigia. La faccia mezzo involuppata in uno scialle di lana, onde difendersi dal freddo.

Enrico

E' questa la bottega
 Del famoso Pistacchio?

Don Annibale

Appunto: ed il Pistacchio avete innanzi.

Enrico

Oh! servo...

Don Annibale

A monte i complimenti.
Spicciatevi, che ho fretta.

Enrico

Ebben, sappiate
Che un cantante son io: domani a sera
M'è forza debuttar nel *Campanello*,
Nuovissimo spartito;
Son rauco, ed ho sentito
Decantar certe pillole stupende,
Che voi smerciate contro il mal di gola,
Onde...

Don Annibale

Vi servo subito...

Enrico

Scusate... (*Trattenendo Don Annibale*)
Bisogna che sappiate
Come perdei la voce.

Don Annibale

Ma...

Enrico

Sediamo.

Don Annibale

E' tardi.

Enrico

Che ore abbiamo?

Don Annibale

(*Si cerchi spaventarlo.*) Son le tre
Dopo la mezzanotte.

Enrico (*Sedendo*)

Ebben, per me
Ancora è presto, ch'io non vada a letto
Pria delle cinque.

Don Annibale

Oh mio Signor.

Enrico

Sedete:
M'importa di narrarvi il caso mio.

Don Annibale

E a me d'udirlo non importa un corno.

Enrico

Sedete, o qui rimango fino a giorno (*Don Annibale siede sbuffando.*)

Segue Duetto, nel corso del quale, ed allora che Don Annibale volge le spalle ad Enrico per prendere le pillole, questi caccia lestamente un bigliettino nella serratura della camera ove entrò Serafina.

Enrico

(*Con voce rauca*) Ho una bella, un'infedele,
Ch'ama un altro, ed io l'adoro,
Son geloso, e la crudele
Gode sol del mio martoro.
Ai balconi suoi d'intorno
Giro sempre notte e giorno, (*tossendo*)
E scirocco e tramontana
M'han servito come va.

Don Annibale

Se volete il mio giudizio,
Per levarvi d'imbarazzo,
Per fuggire il precipizio,
E dei venti lo strapazzo;
O al momento la lasciate,
O al momento la sposate.
Tal rimedio gola e testa
Risanare vi potrà!...

Enrico

(con faccia piangente) Ma frattanto il mio debutto...

Don Annibale

Non sarà poi tanto brutto,
Le mie pillole potranno...

Enrico

Date, date, proverò. *(Don Annibale gli dà una scatolaletta)*

Don Annibale

No,... sentite... ma prima...
*(Che ti venga un buon malanno:
Tutte quante le ingoiò.)*

Enrico

(Gorgheggia e canta) A a a...
Or che in ciel alta è la notte,
Senza stelle, e senza luna,
Non ti turbin l'onde rotte
Della placida laguna,
Dormi o bella, mentr'io canto
La canzone del piacer, a a a...

Don Annibale

Dico è tardi... buonanotte...
Che partiste avrei piacer

Enrico

(La voce si fa rauca un'altra volta)
E... son rauco nuovamente!

Don Annibale

Auf!...

Enrico

La dose ripetete.

Don Annibale

Si ma dopo partirete?

Enrico

Su, su, andiamo...
Se guarisco partirò. *(Prende varie pillole e gorgheggia)*

Don Annibale

(Corre all'armadio, prende un'altra scatola)
Che vi pare?

Enrico

Non plus ultra!
Già la voce ritornò. *(Prende per mano improvvisamente Don Annibale)*
Al mio debutto
Assisterete,
De' miei gorgheggi
Giudicherete.
Di mie volate
Semitonate,
De' sbalzi orribili
Che prenderò.
A... e... i... o... u...
Cose impossibili
Sentir farò.

Don Annibale

Se presto presto
Non ve n'andate,
Verrà una pioggia
Di bastonate,
Siete un seccante
Signor cantante
Più la mia collera
Frenar non so...
Fuori dell'uscio
Vi cacerò.
(Enrico cacciato, coglie il momento che Don Annibale gli volge la schiena e fissa un piccolo biglietto nella serratura della camera di Serafina)

Enrico

La, la, la, la...

Don Annibale

Ah! Cane d'un cantante! Al tuo debutto
Io spero che t'accoppino di fischi. *(prende il lume per entrare nella sua camera)*
Sopra l'ali d'amore, o Serafina,
A te men volo... Che vegg'io! Nel buco
Della chiave un biglietto!
Leggiamo un po'... *(legge)* Cospetto!...
Spiridion! Spiridion! *(chiamando)*.

Scena Undicesima
Spiridione, e detti

Spiridione
Chi è? (*ancora dentro e sbadigliando*)

Don Annibale
Son io. Vien qua.

Spiridione
Perché?

Don Annibale
Vien qua, ti dico.

Spiridione
Che volete? (*uscendo tutto somnacchioso*)

Don Annibale
Hai visto
Chi nella serratura
Cacciò questo biglietto?

Spiridione
Che biglietto?
Io non v'intendo...

Don Annibale
E i mobili a soquadro
Chi pose?

Spiridione
Non lo so.

Don Annibale
Mi gira il capo
Come un molino a vento.

Spiridione
Ma, dite...

Don Annibale
Ascolta, e crepa di spavento.

Spiridione
Presto, leggete.

Don Annibale
(*legge*) "Una persona offesa
Gravemente da voi,
Giurò di vendicarsi in questa notte.
Restate in piè, vegliate,
Se vi è cara la vita. Un vostro amico".
Tu che ne dici?

Spiridione
Dico...
Eh!...

Don Annibale
Chi offesi?

Spiridione
Uh!...

Don Annibale
Come?

Spiridione
Ih!... (*pensa un momento, quindi dice in tuono grave*)
Vi son due bestie qui.

Don Annibale
Una sei tu certo.

Spiridione
E l'altra voi.

Don Annibale
Grazie!

Spiridione
Scrisse il biglietto
Qualcun degli invitati, ed il nemico
Che vuol vendetta...

Don Annibale
Chi è questi?

Spiridione

Enrico!

Don Annibale

Perbacco! Dici bene!

Spiridione

Star desto vi conviene!

Don Annibale

Ti sembra!... (*riflette*) L'ho trovata!

In sentinella

Tu dinnanzi alla porta rimarrai,

Mentre...

Spiridione

Che sentinella? Io m'addormento,

E buona notte!

Don Annibale

Dunque?

Spiridione

Il piano è questo.

Le palle fulminanti che raccolsi

Or semino davanti all'uscio vostro;

Se vien alcun per assaltarvi, quelle

Scoppiano, io mi risveglio, corro, grido,

Giunge la guardia, ed il birbo è carcerato.

Don Annibale

Oh! corpo del salnitro stibiato!

Quest'è un'idea sublime!

Spiridione

All'opra dunque... (*seminando le palle
innanzi alla porta di Don Annibale.*

Suona il campanello.)

Don Annibale

Che fosse mai!...

Spiridione

Vedrò pel finestrino

Della porta. E' un vecchio.

Don Annibale

Ci voleva

Anche questo vecchio.

E tutti uno dopo l'altro!...

Io non capisco che negozio è questo...

Apri, ch'or me la spiccio presto

(*Spiridione apre, poi si ritira*)

Enrico

(*In veste da camera, e correndo dentro ansioso*)

Mio signore venerato!

Don Annibale

Padron mio, che cos'è stato?

Enrico

Presto, presto, a tutta fretta

Mi dovete una ricetta

Come un fulmine spicciar.

Don Annibale

Giusto adesso.

Enrico

Son lesto.

Don Annibale

E quando.

Enrico

(*cercando per la saccoccia*)

Io non so più dove sia.

Don Annibale

Auf, che pena.

Enrico

Ciel tiranno

L'ho perduta.

Vado e torno.

Don Annibale

Buon viaggio.

Enrico

L'ho trovata. (*retrocede*)

Don Annibale

Oh! per bacco, che nottata.

Enrico

Pria vi voglio di mia moglie
Tutti i mali palesar.

Don Annibale

Non m'importa, a me s'aspetta
Di spedirvi la ricetta.

Enrico

Per veder s'ella è perfetta
Non c'è male d'ascoltar.

Don Annibale

Non m'importa.

Enrico

La povera Anastasia
Per cui v'ho incomodato
E' tistica, e diabetica
E' cieca, e paralitica.
Patisce d'emicrania,
Ha l'asma, e sette fistole
Spine ventose e sciatica,
Tumore nell'occipite,
Ha il mal della podagra,
Che unito alla chiragra
Penare assai la fa,
(*Mostra la ricetta avvoltolata, che spiegherà a
poco a poco*)
Ma qui sta il Re de' recipe
Che tutto guarirà.
Si prende l'acqua celebre
Del gran Monsieur Maurizio,
Con l'altra capo cafalo
E poi la fagia denica,
Con questa poi mischiatevi
L'aceto più aromatico,
Sia questa rinforzata
Con l'acqua canforata,
Col balsamo coppaito,

Col dolce elettuario

Di cedro imperiale,
Che giova e non fa male,
Vi unite a queste cose,
Benigne e portentose
per fare il tutto eccelso,
Con l'elixir d'Elmonzio,
Pur quel di Paracelso.
Mischiate, rimischiate
Poi pillole formate.

Don Annibale

Ma questi sono liquidi

Enrico

Che ad uno, a quattro, a sette
Si devono ingoiar.
Prendete poi l'ombelio di Venere...

Don Annibale

Ma che ombelio di Venere!

Enrico

Butiro d'antimonio,

Don Annibale

Che dite, che antimonio!

Enrico

Il solfo col diascorio
Del dotto Fracassario,
L'asella, l'assafetida,
Il the che sia d'America,
Rob antisifilitico,
L'estratto di cicuta,
Papaveri, la ruta,
L'etiope minerale,
Scioppo cordiale,
Aggiungi poi la polvere
Di Marco Corracchione,
E di Giovanni Procida
L'empiaistro infusione,
La cassia fistulata,
La pomice pestata,
Bollite, et fiat bibita, che fiat pillula.

Don Annibale

Che bibbita! Che pillole! Che dici!

Enrico

Il resto eccolo qua.
Semifreddi, ente di Marte,
Del Cadet l'emulsione,
Cascerrilla, simarubba,
Del tabacco di Macubba,
Dulcamara, talamacca,
Legno quassio, cera lacca;
Aggiungete ottanta rane,
Venti fave americane,
Ruta secca, dragonaria,
Teretinto serpentaria
Manna emetica, castoro,
Raschiatura di fin'oro;
Eppoi l'erbe trifolate
Che qui appresso son notate;
Erba spugna, polmonaria.
Il ceramnio, il capripodio,
Il vitucchio, ed il poligano,
Blasia quassia e polipodio...

Don Annibale

(Quasi crepo, quasi svengo)

Enrico

Il rastio d'unto al vitrice
Con la carice, l'asparaco,
Il brio, la calega,
La veronica, la statice,
L'anzerina, la piobagine
Con un mazzo di lattuga,
Che mollifica, che asciuga,
Malva d'Ischia, malva rosa,
Raschiatura serpentaria,
Venti fave, ottanta rane,
Ruta secca, dragonaria,
Simarubba, cascerilla,
Cera lacca, legno quassio,
Erba spugna, polmonaria,
Poi coppaio e capripodio,
L'averbesca, lo sparganno,
La veronica, e la lattuga,
Blasia quassia e polipodio,
che mollifica e asciuga,
Vera polvere di corno.

Io domani... a mezzogiorno

Tutto a prendere verrò. *(Parte adagio adagio, e lascia Don Annibale colla ricetta in mano. Don Annibale getta la ricetta e va a chiudere la porta.)*

Don Annibale

Or venga pure il campanello giù.
Gridi, crepi chi vuol, non apro più. *(Prende il candeliere e corre frettoloso verso la sua camera; le pallette scoppiano sotto i di lui piedi, e gli cade il lume.)*

Chi è?... Bestia che son!...

Dimenticavo le pallette.

Scena Dodicesima

Don Annibale, Spiridione, poi Madama Rosa, Serafina, e detto.

Spiridione

(Accorre, ed afferrando Don Annibale per la gola, grida a tutto potere.)

Al ladro...

All'assassino... Guardia...

Don Annibale

No... son'io...

Madama Rosa

Che fu?... qual grida?... *(uscendo con lume)*

Serafina

Mamma,

Aprite... io sonalzata... *(Madama Rosa prende la chiave di mano a Don Annibale ed apre)*

Ebben, che avvenne?

Don Annibale

Nulla, nulla... Un equivoco... Ritorni

Ognuno a letto: io pur... *(Il campanello vien suonato a distesa)*

Spiridione

Adesso, adesso. *(Va ad aprire.)*

Scena Ultima

Enrico, parenti degli sposi, e detti

Madama Rosa

Enrico!

Enrico

Con permesso.
Ecco tutti i congiunti.

Alcuni invitati

Ben levato. (*a Don Annibale*)

Altri

Con voi ci consoliamo.

Altri

Con voi ci ralleghiamo.

Don Annibale

Ma come!... Forse?... Appena, ho fiato
Per domandar...

Enrico

Che domandar? Fra poco
Passa la diligenza,
Spicciate... Son le sei (*guardando all'orinolo*)
Meno un quarto. Vedete, in ciel biancheggia
Di già l'alba del giorno.

Don Annibale

Sposa! (*con un sospirone*) Ci rivedremo al mio ritorno.

Serafina

Da me lungi ancor vivendo,
Sposo amato in me riposa,
Sempre fida ed amorosa
La consorte a te sarà.

Enrico e Coro

Mai non sien le tue dolcezze
Molestate ed interrotte,
Bella al par di questa notte
Sia la vita ognor per te.

Don Annibale

Grazie... troppe gentilezze.
(*col fiato in bocca*)
(Io mi reggo appena in piè!) (*sbadigliando in disparte a Serafina*)
Moglie in erba, finché io torno
Esser desta ti conviene;
Se qualcuno a batter viene
Tu la porta non aprir.
(*Si sente la frusta della diligenza. Spiridione intanto gli toglie la veste, gli mette l'abito, dà il fagotto, ecc.*)

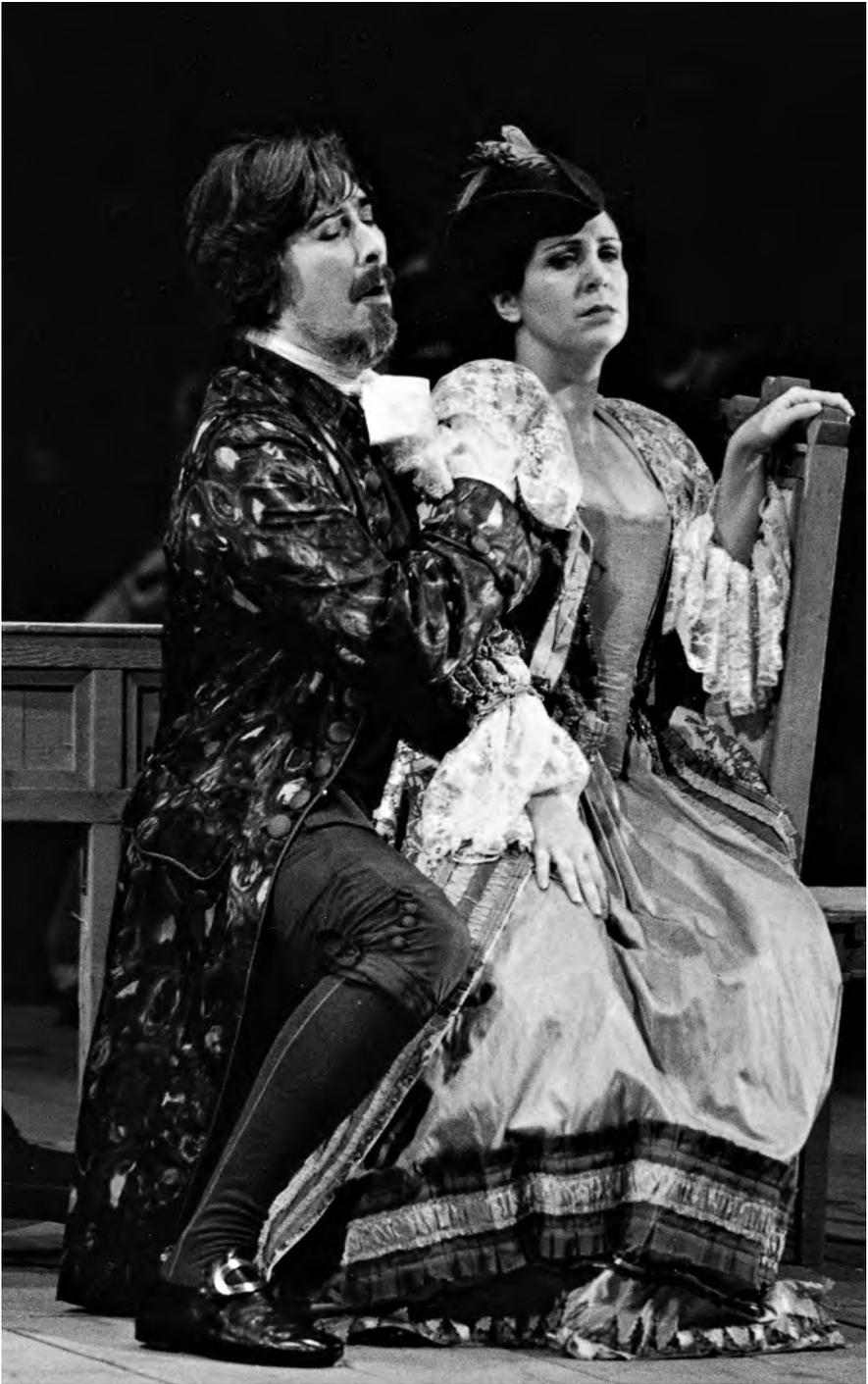
Serafina Madama Rosa Enrico

Buon viaggio, e buon ritorno,
Ecco il segno del partir.
(*Spiridione gli porta avanti la valigia, tutti l'accompagnano. Si cala il sipario.*)

FINE



Il campanello, foto di scena, Bergamo 18 ottobre 2002 (foto Federico Buscarino)



Grande Stagione Lirica di Primavera 1932
 (per la prima volta **IL TRITTICO PUCCINIANO**)
Sabato 28 Maggio 1932 - X - ad ore 21
SECONDA RAPPRESENTAZIONE

IL TABARRO

Libretto di G. Adani - Musica di G. Puccini

ESECUTORI

Michele, padrone del barcone Cav. ARMANDO BORGIOLI
 Luigi, scaricatore PIERO PAULI
 Il Tinca, scaricatore Giuseppe Marchesi
 Il Talpa, scaricatore Cav. ENRICO VANNUCCINI
 Giorgetta, moglie di Michele EMILIA PIAVE
 La Frugola, moglie del Talpa EBE TICOZZI
 Un venditore di canzonette Ugo Panerai
 Scaricatori - Midinettes - Il suonatore d'organetto - Due amanti

SUOR ANGELICA

Libretto di G. Forzano - Musica di G. Puccini

ESECUTORI

Suor Angelica FRANCA SOMIGLI
 La Zia Principessa ANTONIETTA TOINI
 La Badessa EBE TICOZZI
 La Suora Zelatrice EBE TICOZZI
 La Maestra delle Novizie Rina Parcini
 Suor Genovietta IOLANDA MORSELLI
 Suor Osmina Pina Mendogni
 Suor Doleina Carla Lottieri
 La Suora Infermiera Maria Drocher
 La Cercatrice Maria Golinelli
 La Novizia TATIANA BERDEZ
 La Conversa Flora Titta

L'azione si svolge in un Monastero sul finire del 1600

GIANNI SCHICCHI

Libretto di G. Forzano - Musica di G. Puccini - (propr. Ricordi)

ESECUTORI

Gianni Schicchi Comm. GIACOMO RIMINI
 Lauretta IOLANDA MORSELLI
 Zita, detta la vecchia ANTONIETTA TOINI
 Rinuccio, nipote di Zita PIERO PAULI
 Gherardo, nipote di Buoso Giuseppe Marchesi
 Nella, sua moglie TATIANA BERDEZ
 Gherardino, loro figlio Umberto Bertini
 Betto di Signa Attilio Muzio
 Simone, cugino di Buoso Cav. ENRICO VANNUCCINI
 Marco, suo figlio CARLO SCATOLA
 La Ciesca, moglie di Marco EBE TICOZZI
 Maestro Spinelloccio, medico Amleto Galli
 Ser Amantio di Niccolao, notaro
 Pinellino, calzolaio Ugo Panerai
 Guccio, tintore

L'azione si svolge nel 1299 in Firenze

Metterà in scena il Comm. GIOVACCHINO FORZANO

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

Comm. PIERO FABBRONI

Altro Maestro: CESARE CASTELFRANCHI

60 Professori d'Orchestra 50 Voci del Coro
 M.o sostituto: Fanfani Adolfo - M.i del coro: Arsace Pancani, Francesco Ubaldi
 M.o suggeritore: Dino Gasperi - Scenotecnico: Vladimiro Cecchi
 Ufficio Teatrale dell'Impresa: Comm. Emilio Ferone - Milano

La locandina della prima rappresentazione de *Il Trittico* al Teatro del Giglio di Lucca

Il tabarro e Il campanello

a cura di Simonetta Bigongiari

Il tabarro

Prima rappresentazione assoluta

New York, Metropolitan, 14 dicembre 1918

Michele Luigi Montesano

Luigi Giulio Crimi

Il Tinca Angelo Badà

Il Talpa Adamo Didur

Giorgetta Claudia Muzio

Frugola Alice Gentle

venditore di canzonette Pietro Audisio

amante Marie Tiffany

amante Albert Reiss

Direttore Roberto Moranzoni

Prima rappresentazione italiana

Roma, Teatro Costanzi, 11 gennaio 1919

Michele Carlo Galeffi

Luigi Edoardo Di Giovanni

Il Tinca Luigi Nardi

Il Talpa Paolo Argentini

Giorgetta Maria Labia

Frugola Matilde Blanco Sadun

Direttore Gino Marinuzzi

Rappresentazioni al Teatro del Giglio

Grande stagione Lirica di Primavera 1932

(prima rappresentazione de *Il tritico* a Lucca)

26, 28, 29, 31 maggio, 2 giugno

Michele Armando Borgioli

Luigi Piero Pauli

Il Tinca Giuseppe Marchesi

Il Talpa Enrico Vannuccini

Giorgetta Emilia Piave

Frugola Ebe Ticozzi

venditore di canzonette Ugo Panerai

Direttore Piero Fabbroni

Regia Giovacchino Forzano

Stagione d'autunno 1949 (25° anniversario della morte di Puccini)
(rappresentazione de *Il trittico*)
14, 15 settembre

Michele Giovanni Inghilleri
Luigi Giuseppe Campora
Giorgetta Clara Petrella
Direttore Gianandrea Gavazzeni
Regia Giovacchino Forzano

Stagione d'autunno 1981
(rappresentazione de *Il trittico*)
24, 26 settembre

Michele Giampiero Mastromei
Luigi Michele Molese
Il Tinca Mario Ferrara
Il Talpa Paolo Mazzotta
Giorgetta Walli Salio
Frugola Corinna Vozza
venditore di canzonette Dino Formichini
amante Licena Buizza
amante Pietro Di Vietri
Direttore Napoleone Annovazzi
Regia Dario Micheli

Stagione Lirica 1993
(con *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni)
10, 11, 12 settembre

Michele Vicente Sardinero
Luigi Maurizio Frusoni (10,12) Gianfranco Cecchele (11)
Il Tinca Aldo Bottion
Il Talpa Francesco Angelo Facini
Giorgetta Adriana Morelli (10, 12) Francesca Garbi (11)
Frugola Sandra Giuliodori
venditore di canzonette Carlo Bosi
amante Alessandra Rossi Trusendi
amante Carlo Bosi
Direttore Bruno Rigacci
Regia Filippo Crivelli

Il campanello

Prima rappresentazione assoluta

Napoli, Teatro Nuovo, 1 giugno 1836

Don Annibale Pistacchio Raffaele Casaccia

Serafina Giovanna Schoultz

Enrico Giorgio Ronconi

Rappresentazioni al Teatro del Giglio

Stagione Lirica 1991

(con *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini)

16, 18, 20 settembre

Don Annibale Pistacchio Antonio Salvadori

Serafina Fernanda Costa

Madama Rosa Alessandra Zapparoli

Enrico Roberto Coviello

Spiridione Mario Guggia

Direttore Angelo Cavallaro

Regia Filippo Crivelli

Fabrizio Maria Carminati. Diplomatosi in pianoforte sotto la guida di Carlo Pestalozza, ha proseguito gli studi di composizione a Milano con Davide Anzaghi e Vittorio Fellegara. Successivamente ha conseguito il diploma in direzione d'orchestra a pieni voti. È chiamato al Teatro Regio di Torino nel 1992 come Assistente Musicale alla Direzione Artistica, carica che ha ricoperto sino al 1999. Assistente di numerosi direttori d'orchestra, fra i quali G. Gavazzeni, D. Oren e B. Campanella, ha debuttato sul podio a Torino con *La bohème* nel 1992. Ha diretto in numerosi teatri italiani ed esteri tra i quali spiccano: Teatro Regio di Torino, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Regio di Parma, Teatro Pierluigi Da Palestrina di Cagliari, Teatro Donizetti di Bergamo, Opera de Lyon, A.B.A.O. di Bilbao, Kansai Opera di Osaka, Teatro De La Maestranza di Siviglia, Opera di Tenerife. Ha diretto i seguenti titoli di opere: *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Il campanello*, *Betty*, *I pazzi per progetto*, *Il barbiere di Siviglia* (Rossini e Paisiello), *I Capuleti e i Montecchi*, *Norma*, *Nabucco*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *La bohème*, *Gianni Schicchi*, *Madama Butterfly*, *Cenerentola*, *Nozze di Figaro*, *Zaza*, *Il telefono*, *Hänsel e Gretel*, *Fedora*. In svariate occasioni in qualità di direttore d'orchestra collabora per il repertorio sinfonico con Orchestre di Teatri Lirici come il Regio di Torino, il Massimo di Palermo, I Pomeriggi Musicali di Milano, la Sinfonica Gaetano Donizetti di Bergamo, l'Orchestra Sinfonica di Tenerife ed altre compagnie orchestrali giovanili. Alla direzione di rinomate orchestra ha accompagnato artisti lirici di grande fama come Alfredo Kraus, Raina Kabaivanska, Katia Ricciarelli, Leo Nucci, Enzo Dara, Giuseppe Sabbatini, Josè Cura. Ha all'attivo alcune incisioni discografiche di opere donizettiane a cura della Bmg Ricordi: *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* – Festival Donizettiano – ed *Il campanello* Teatro Regio di Torino; inoltre *Il telefono* di Giancarlo Menotti, *Fedora* di Umberto Giordano con Katia Ricciarelli e Josè Cura. Dall'anno 2000 è Direttore Artistico del Teatro Donizetti di Bergamo.

Mauro Avogadro. Frequenta l'Accademia d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» di Roma negli anni 1971/74. Dal 1974 al 1976 lavora nella Compagnia Valli-De Lullo (*Malato immaginario* di Molière, *Tutto per bene* di Pirandello, *Terra di nessuno* di Pinter). Parallelamente inizia a lavorare con Luca Ronconi, partecipando all'allestimento di molti dei suoi spettacoli (tra cui *Utopia* di Aristofane, *Spettri* di Ibsen, *La commedia della seduzione* di Schnitzler, *La Torre* di Hofmannsthal e *Calderon* di Pier Paolo Pasolini al Laboratorio di Prato, *Tre sorelle* di Cechov, e, per il Teatro Stabile di Torino *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus, *L'uomo difficile* di Hofmannsthal, *Misura per Misura* di Shakespeare, *Venezia salva* di Simone Weil). Nel 1987 inizia la sua attività di regista allestendo con la sua compagnia, l'Associazione Culturale Isola, *Histoire du soldat* di Stravinskij e *Sogno di un tramonto d'autunno* di D'Annunzio-Malipiero, *Fuochi freddi* da «Lunaria» di Vincenzo Consolo. Con la stessa Associazione, per il Festival di Boggio Verezzi, nel luglio del 1994, ha curato la regia della commedia *Il cavaliere e la dama* di Goldoni, con Annamaria Guarneri, nello stesso anno, ha messo in scena lo spettacolo *I ciechi* di Maurice Maeterlinck e nel 1998 ha messo in scena *Non è così che le nuvole scendono*, tratto da «La morte di Ivan Illic» di Lev Tolstoj e *Il Dolore* di Marguerite Duras con Marisa Fabbri. Ha collaborato alla regia di alcuni spettacoli diretti da Luca Ronconi: *La damnation de Faust* di Berlioz e *Il caso Makropulos* di Janáček, prodotti dal Teatro Regio di Torino e *Pilade* e *Calderon* di Pier Paolo Pasolini, realizzati dal Teatro Stabile di Torino, come saggi della Scuola di Teatro. Per l'Opera di Roma, nel 1994 ha curato la regia dell'*Arlesiana* di Bizet-Daudet. Nel gennaio 1995 ha ripreso la regia di Ronconi dell'opera lirica *La Damnation de Faust* per l'Opéra Bastille di Parigi e per la Scala di Milano. Al Teatro Regio di Torino ha curato la regia de *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* di Gaetano Donizetti (1995), de *Il Corsaro* di Giuseppe Verdi (1996) e di *Sonnambula* di Vincenzo Bellini (1998 – ripresa nell'aprile 2000 al Teatro Real di Madrid), al Teatro San Carlo di Napoli de *La Traviata* di Giuseppe Verdi (1999 – ripresa nel febbraio 2000 a Bilbao) e per il Teatro Massimo di Palermo, nel settembre 2000, *Massimo Puppieno* di Alessandro Scarlatti. Per il Teatro Stabile di Torino ha messo in scena, nel marzo del 1995, lo spettacolo *L'onorevole Ercole Malladri* di Giuseppe Giacosa, nel febbraio del 1996 *Nella tua breve esistenza* di Ada e Piero Gobetti, nel novembre del 1996 *Pelléas e Mélisande* di Maeterlinck e nell'ottobre del 1997 ha curato la lettura integrale di *Guerra e Pace* di Lev Tolstoj, con la Compagnia dei Giovani del Teatro Stabile. Nel febbraio del 2001, con i neo diplomati dell'ultimo corso della Scuola di Teatro, ha allestito *Visita dell'uomo grigio* di Dario Buzzolan. Per il Teatro di Roma ha messo in scena *L'ignorante e il folle* di Thomas Bernhard (aprile 1999) e per la Compagnia di Rossella Falk *Il leone d'inverno* di J. Goldman. Prodotto dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine e dall'ERT/Emilia Romagna Teatro ha messo in

scena lo spettacolo *Copenhagen* di M. Frayan, interpretato da Umberto Orsini, Massimo Popolizio e Giuliana Lojodice, che, dopo il debutto di Udine, è stato ripreso per il Teatro di Roma al Teatro India e per il Piccolo Teatro di Milano alla Sala Paolo Grassi. Dal 1996 al 1999 è stato direttore artistico del *Festival di Chieri*. Alla Scuola del Teatro Stabile di Torino, fondata da Luca Ronconi, insegna recitazione e interpretazione e dal 1997 ne è direttore didattico. Nell'ottobre u.s. è tornato sulle scene nel ruolo di Manfurio nel *Candelai* di Giordano Bruno per la regia di Luca Ronconi, al Teatro Studio di Milano.

Graziano Gregori. Nato a Castorano (AP) nel 1954, ha conseguito il diploma di Maturità Artistica e la Laurea in Architettura. Dal 1983 lavora stabilmente come scenografo costumista nel «Teatro del Carretto», che considera strumento fondamentale per la propria ricerca artistica ed espressiva. Per il Teatro del Carretto ha firmato scene e costumi dei seguenti spettacoli (regia di Maria Grazia Cipriani): *Biancaneve* (Fratelli Grimm, 1983), *Romeo e Giulietta* (da Shakespeare, 1985), *La signora delle camelie* (da Dumas, 1986), *Iliade* (da Omero, 1988), *Sogno di una notte di mezza estate* (da Shakespeare, 1990), *Metamorfosi* (da Kafka, 1992), *Troiane* (da Euripide, 1995), *Bella e la Bestia* (2000). Ha inoltre firmato scene e costumi dei seguenti spettacoli di prosa: *Santa Giovanna dei macelli* (B. Brecht – regia G. Sepe, 1985), *La Marchesa di O* (Kleist – regia E. Marcucci, 1986), *Stadelman* (C. Magris – regia E. Marcucci, 1990), *Don Sand, Don Juan* (regia E. Marcucci, 1992), *L'interrogatorio della Contessa Maria* (Palazzeschi – regia di E. Marcucci, 1993), *Acarnesi* (Aristofane, regia E. Marcucci, 1994), *Zeno e la cura del fumo* (I. Svevo – regia M. Sciacaluga, 1994), *Le ultime lune* (F. Bordon – regia G. Bozzetti, 1995), *Le sedie* (Ionesco – regia E. Marcucci, 1996), *L'imbalsamatore* (R. Rosso – regia G. De Monticelli, 1997), *L'uomo, la bestia, la virtù* (Pirandello – regia G. Emiliani, 1997), *La guerra* (Goldoni – regia L. Squarzina, 1997), *Spettri* (Ibsen – Regia G. De Monticelli, 1998), *Una burla riuscita* (I. Svevo – regia E. Marcucci, 1998), *La collina di Euridice* (P. Pupa – regia G. Emiliani, 1998), *Eracle* (Euripide – regia A.R. Shamma, 1998), *Gli amori di Zelinda e Lindoro* (Goldoni – regia G. Emiliani, 1998), *La dodicesima notte* (Shakespeare – regia E. Marcucci, 1999), *Il tempo al di là del mare* (regia M. Bartoli, 2000 – solo scene), *Il guardiano* (H. Pinter – regia G. Emiliani, 2000 – solo scene), *Arlecchino servitore di due padroni* (Goldoni – regia G. Emiliani, 2001 – solo scene). In ambito lirico ha invece firmato scene e costumi per le seguenti produzioni: *Le villi* (Puccini) e *La falce* (Catalani), regia V. Patanè, Teatro del Giglio di Lucca 1986, *Bobème* (Puccini – regia L. Capolicchio, Teatro del Giglio di Lucca 1988), *Cavalleria Rusticana* (Mascagni) e *Lupa* (Tutino), regia C. Danna, Livorno 1990, Gianni Schicchi (Puccini) e *Campanello* (Donizetti), regia di F. Crivelli, Teatro del Giglio di Lucca 1991, *Suor Angelica* (Puccini) e *Mese mariano* (Giordano), regia di F. Crivelli, Teatro del Giglio di Lucca 1992, *Tabarro* (Puccini) e *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), regia F. Crivelli, Teatro del Giglio di Lucca 1993, *L'incoronazione di Poppea* (Monteverdi – regia M. Hampe – Colonia 1993), *Pescatori di perle* (Bizet, regia R. Giacchieri – Roma Teatro dell'Opera 1993), *Wozzek* (Berg – regia G. Kramer – Spoleto Festival 1994), *Medea-Caritea* (Progetto scenico 1995), *Suor Angelica* (Puccini – regia Piera Degli Espositi – Spoleto 1996), *Manon Lescaut* (Puccini – regia L. Capolicchio – Cosenza 1996), *Nozze di Figaro* (Mozart – regia Torsten Fischer, Colonia 1996), *Nabucco* (Verdi – regia R. Giacchieri, Sferisterio Macerata 1997), *Lucia di Lammermoor* (Donizetti – regia Luca De Fusco, Teatro Filarmonico di Verona 1999), *La sonnambula* (Bellini – regia E. Marcucci, Teatro del Giglio di Lucca 1999), *Suor Angelica* (Puccini) e *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), regia Luca De Fusco, Teatro Filarmonico di Verona 2000 (solo scene), *Eugene Onegin* (Tchaikovsky – regia Iury Alexandros, Teatro Filarmonico di Verona 2001 – solo scene), *Pollicino* (Henze – regia Daniele Abbado, Musica per Roma Teatro Vascello 2001 – solo scene).

Alessandro Paliaga. Ha studiato canto col M° M. Sardi alla Scuola di Musica di Fiesole (Firenze) e successivamente si è perfezionato con il M° Walter Blazer della High Manhattan School di New York. Studia spartito con il M° Peralba Soroga. Ha debuttato nel giugno del 1989 a San Sebastiano (Spagna) con la *Petite Messe Solennelle* e *L'inganno felice* (Tarabotto) di Rossini a Lugano, e nel repertorio barocco con *Dido and Aeneas* di Purcell a Firenze. Nell'autunno 1994 effettua una tournée con *Prima la Musica poi le Parole* (Poeta) di Salieri per il Festival dei Maya a Uxmal (Messico) diretto da A. Sisillo; nel giugno '95 debutta in *Traviata* (Germont) al Teatro di Faenza. Nel luglio 1995 debutta al Teatro Municipal di Rio de Janeiro ne *Il tabarro* (Michele), in una produzione del Trittico di Puccini. A dicembre '95 canta ne *La bella molinara* di Paisiello diretta da Ivor Bol-

ton, al Teatro Comunale di Bologna. Nel febbraio '96 debutta in *Tosca* (Scarpia) all'Art Center Theatre di Seul, invitato dalla National Korea Opera's Company. Canta nel giugno '96 la parte di Gonzales ne *Il Guarany* di C. Gomes, al Teatro do Memorial di São Paulo con l'Orchestra di Stato brasiliana. Nella stagione '97 ha debuttato ad aprile ne *Il barbiere di Siviglia* (Figaro), al Teatro di Arezzo ed a settembre in *Madama Butterfly* (Sharpless), all'Anfiteatro del Museo Pecci di Prato; inoltre *Tosca* (Scarpia) al Teatro di Sarzana. Inizia la sua collaborazione con il Teatro Manoel di Malta, dove debutta nell'aprile '97 con *Don Pasquale* (Malatesta), quindi nella *Manon Lescaut* (Lescaut) nell'ottobre '97; *Elisir d'Amore* (Belcore) febbraio '98, nonché *I Martiri* (Don Michele) di C. Pace, marzo '99. Nella stagione 98/99 è presente in vari teatri di tradizione italiani (Pisa, Livorno, Lucca, Modena, Piacenza, Reggio Emilia, Ravenna, Ferrara) con diverse produzioni: *Rake's Progress* di Stravinsky, *Arca di Noè* di Britten, *Hansel e Gretel* di Humperdinck. Sempre in questa stagione ha cantato ad Essen (Germania) i *Carmina Burana* con la Philharmonia del Nationen diretti dal M° Justus Frantz e la Sinfonia IX° di Beethoven al Teatro dell'Opera di Massy/Parigi diretta dal M° D. Rouits. Ha debuttato nell'ottobre '99 in *Simon Boccanegra* (Paolo Albiani) nei teatri di Pisa, Como, Lucca, Rovigo, Ravenna, sotto la direzione del M° A. Allemandi e del M° G. Andretta. Ha cantato ancora *Tosca* (Scarpia) per la stagione 2000 del Teatro di Fidenza, diretto dal M° Carla Delfrate e la regia di P. F. Maestrini. Debutta sempre nella stessa stagione in *Lucia di Lammermoor* (Lord Enrico) nei Teatri di Pisa, Livorno, Lucca, Como, Ravenna, Pavia, sotto la direzione del M° A. Allemandi e la regia di Gabris Ferrari. Ha interpretato i ruoli di Jack Rance ne *La fanciulla del West*, per la direzione del M° Tiziano Severini, nei Teatri di Lucca, Pisa, Livorno, Ascoli Piceno e Bergamo, e di Spavento ne *Le maschere* a Livorno, Pisa, Mantova, Ravenna e Modena.

Antonello Ceron. Figlio d'arte, il padre era tra i maggiori tenori *utilitèe* degli anni Sessanta e Settanta, inizia lo studio del canto come baritono sotto la guida dei genitori. Successivamente segue gli studi del maestro Pier Miranda Ferraro e successivamente prosegue evidenziando il passaggio di registro con la maestra Teresa. Il suo debutto avviene con *Tosca* presso il teatro di Maribor nel 1995 seguita poi da *Pagliacci* e da *Andrea Chenier*, sempre nel medesimo teatro. Interpreta in forma di concerto il ruolo di Redames in *Aida* in occasione delle settimane musicali adriatiche fra Isole e Cattolica nel 1998 ottenendo sempre unanimi consensi di pubblico e di critica. Ha partecipato tra l'altro a svariate trasmissioni televisive in cui si è esibito come tenore, mentre tra i suoi prossimi impegni possiamo ricordare *Otello* nella produzione di Modena e teatri emiliani.

Alberto Jelmoni. Allievo di Bertacchi, ha debuttato nell'opera *Attila* di Verdi al Teatro di Strasburgo nel ruolo di Foresto, riportando un buon successo di critica e pubblico. Ha cantato nel 1999 ne *I due Foscari* di Verdi a fianco di Renato Bruson nei Teatri di Cremona, Brescia e Bergamo. Nel febbraio di quest'anno ha interpretato il ruolo di Luigi nel *Tabarro* al Teatro Filarmonico di Verona. A Lisbona ha cantato l'oratorio del Perosi *La Resurrezione di Cristo* sotto la guida di Claudio Scimone. Nell'estate 2000 ha interpretato Ismaele nel *Nabucco* di Verdi sotto la direzione di Daniel Oren. Ha partecipato a numerosi concerti per la Fondazione Arena, alla Albert Hall a Londra e alla Radio City Hall di New York. Nell'Ottobre 2000 ha cantato *La traviata* a Jesi. Caterà *Macbeth* a Dresda, *La battaglia di Legnano* a Catania, *La traviata* a Detroit e *Rigoletto* ad Avenches, in Svizzera, nel festival 2001. Sempre nel 2001 ha cantato *Attila* in forma di concerto presso la Konzerthaus di Vienna a fianco di Julia Varady, *La bohème* a Messina, e in agosto è stato Alfredo in *Traviata* all'Arena di Verona.

Saverio Bambi. Nasce a Firenze dove, parallelamente agli studi artistici, inizia lo studio del Canto al Conservatorio «L. Cherubini» sotto la guida di Luisa Malagrida. In seguito continua lo studio del Canto a Trieste, ad Arezzo e a Roma. Dopo l'esperienza di Corista al «Verdi» di Trieste, debutta teatralmente nel 1984 ne *L'importanza di esser Franco* di Castelnuovo-Tedesco per la XXXVII Estate Fiesolana. Successivamente partecipa alle stagioni di vari Enti e Festival cantando con i maggiori interpreti vocali italiani e stranieri: Carreras, Dimitrova, Bruson, Caroli, Ricciarelli. È stato diretto dai maestri Metha, Oren, R. Abbado, Carella, Gandolfi, Severini, e registicamente dai maestri Ronconi, Sequi, Faggioni, Russel ed altri, arricchendo e maturando così il suo bagaglio musicale, vocale e scenico in maniera determinante. Ha registrato per la RAI, e inciso per Bongiovanni, Sinfony Record ed Edizioni PCC-Assisi.

Franco Federici. Nato a Parma, diplomato al Conservatorio della stessa città, ha vinto numerosi concorsi nazionali ed esteri, fra i quali Spoleto, Monaco di Baviera, Sofia e Ginevra. Ultimamente è stato premiato con il «Verdi d'oro» a Parma, e coi il «Ponchielli d'oro» a Cremona. La sua attività si svolge nei maggiori teatri italiani come La Scala, il Comunale di Bologna, il Regio di Torino, l'Opera di Roma, il San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia, il Comunale di Firenze, il Bellini di Catania, il Regio di Parma e l'Arena di Verona. Ha inoltre cantato nei maggiori Teatri di Germania, Olanda, Francia, Regno Unito, Canada, Argentina, Cile e Giappone. Ha inciso numerose opere in video e CD tra le quali *Aida*, *Giulio Cesare*, *Fanciulla del West*, *Gian-Schicchi*, *Otello*, *Tosca*, *Poliuto*, *Andrea Chenier*, *Puritani*, *Gioconda*, *Manon Lescaut*, *Don Pasquale*, *Barbiere di Siviglia* e *Nozze di Figaro*. Ha collaborato con i maggiori direttori d'orchestra e registi. Affianca all'attività operistica un intenso impegno concertistico.

Irene Carboncini. Dal 1987 al 1996 ha frequentato l'Accademia Musicale Teresiana di Arenzano e la Scuola del Belcanto del tenore Luciano Saldari. Nella Stagione 1994-1995 ha eseguito *Tosca* (Puccini) in Germania, in Lussemburgo, in Gran Bretagna e in Francia. Nel marzo del 1996 ha eseguito lo *Sabat Mater* di Quirino Gasparini con l'orchestra da camera del Teatro Carlo Felice di Genova. Dal settembre al marzo 1997 è stata interprete di Leonora nel *Trovatore* di G. Verdi in Austria, Norvegia, Gran Bretagna, Lussemburgo e Francia. Dal luglio del 1997 al giugno 1999 è stata felice interprete di Turandot in *Turandot* di Puccini in Gran Bretagna al Festival di Rochester, London, Holland Park Theatre; di Aida in *Aida* di Verdi in Olanda (Waalwijk, Winnschoten, Oss), in Francia (Bordeaux, Strasbourg); di Cio Cio San in *Madama Butterfly* in Gran Bretagna (Queen Elisabeth Hall London, Fernham); di Musetta ne *La bohème* di Puccini in Gran Bretagna (Scottish Opera Glasgow, Edimburgo, Aberdeen). Dopo aver debuttato in *Trovatore* a Rovigo, Lucca, Pisa e Trento, ottenendo lusinghieri successi di pubblico e di critica, è stata protagonista di svariate produzioni in Inghilterra, Francia ed Italia, tra le quali ricordiamo *Tosca*, *Trovatore*, *Aida*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *La fanciulla del West*.

Maria Billeri. Nata a Pisa, si è diplomata in canto presso il Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara, sotto la guida della Prof.ssa Stefania Capozzo Turchini. Ha frequentato il corso di perfezionamento tenuto dal M^e Ettore Campogalliani, e lo stage tenuto dalla Signora Magda Oliviero per l'allestimento de *Il Piccolo Marat* di P. Mascagni a Livorno. È risultata vincitrice dei seguenti concorsi: «Cascina Lirica», «Voci Mascagnane» Livorno e «Prima Scrittura» Firenze nel 1989, «V. Bellini» di Caltanissetta nel 1990, As.Li.Co. nel 1991, «Luciano Pavarotti International Voice Competition» di Philadelphia nel 1992, e nel 1993 «Puccini e il suo tempo» al Roseum di Milano e «Amici del Loggione» al Teatro alla Scala di Milano. Dal 1990 al 1992 canta nella Sala Verdi Milano nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn, diretta da Tiziano Severini. Ha collaborato con direttori quali Oren, Desderi, Severini, Pinzauti, Bartoletti, debuttando, fra gli altri, i seguenti ruoli: Mimì in *Bohème*, Anna in *Le Villi*, Giorgetta/Angelica/Lauretta ne *Il Trittico*, Manon in *Manon Lescaut*, Liù in *Turandot*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Donna Elvira e Donna Anna in *Don Giovanni*, la Contessa ne *Le nozze di Figaro*, Amelia nel *Simon Boccanegra*, Desdemona in *Otello*, Leonora ne *Il Trovatore*, Alice nel *Falstaff*, Elisabetta nel *Don Carlos*.

Diana Bertini. Nata a Spoleto dove, fin da bambina, ha intrapreso lo studio del violino. Si è diplomata in canto al Conservatorio Rossini di Pesaro, per poi perfezionarsi all'Accademia Musicale Umbra di Perugia e con il M^e Allaim Billard. È stata anche allieva di A. Zedda e G. Gelmetti nei corsi di perfezionamento del Rossini Opera Festival. Ha già debuttato in teatro i seguenti ruoli: Carmen, Cherubino (*Nozze di Figaro*), Smeton (*Anna Bolena*), Contessa e Vecchia Madelon (*Andrea Chenier*), Zia Principessa (*Suor Angelica*), Lola e Mamma Lucia (*Cavalleria Rusticana*), Contessa (*Mese Mariano*), Dorina (*Impresario delle Canarie* di GB. Martini), Doralba (*Impresario in angustie* di Cimarosa), Intelletto (Rappresentazione di Anima e Corpo), Maya (*Il giudizio di Paride* di M. Panni), Fulvio (*Catone in Utica* di Vivaldi). Ha cantato inoltre al Teatro Regio di Torino in *Der Fliegende Holländer* (Nutrice) e a Busseto e Ravenna in *Luisa Miller* (Duchessa Federica). Ha sostenuto i ruoli di mezzosoprano solista nella *Petite Messe Solennelle* di Rossini, *Magnificat* e *Passione Secondo Giovanni* di Bach, *Te Deum* di Charpentier, *Messa in Do Minore* e *Requiem* di Mozart, *Messa in Do op. 48* di Schubert, *Sabat Ma-*

ter e *Gloria* di Vivaldi, *Stabat Mater* di Pergolesi. Ha cantato anche in concerti con Renato Bruson e José Carreras. Nel dicembre 1998 ha vinto il primo premio al IV Concorso Lirico Internazionale «Giordano» di Foggia, ed anche il Premio Speciale della Giuria per la migliore esecuzione di un'aria di Giordano. Ha inciso per Bongiovanni e Dynamic.

Ida Maria Turri. Nata a Carisle, in Inghilterra, da genitori italiani, ha studiato canto al Royal Northern College of Music a Manchester con Caroline Crashaw ed in seguito al National Opera Studio di Londra. Ha vinto numerosi concorsi: da ricordare il premio al «Robin Kay Memorial for Opera» e il primo premio al «Dame Eva Turner Friends» della Royal Opera House. Ha cantato, sempre in ruoli solistici, con le maggiori compagnie liriche in Gran Bretagna come «Opera North», «Welsh National Opera» e «Glyn Debourne Touring Opera». Ha cantato nel 1993 come solista, la serie «Summer Pops» del Royal Liverpool Philharmonic Orchestra diretta da Carl Davis, nell'ottobre dello stesso anno ha partecipato ad un concerto promosso dalla Border Television in onore della Principessa Diana. È stata inviata a cantare l'inno nazionale italiano allo stadio di calcio di Wembley in occasione della partita Inghilterra-Italia per la qualificazione dei mondiali del 1998. Ha cantato il ruolo di Mercedes (*Carmen* era Agnes Baltsa) con l'Orchestra della radio danese diretta dal Maestro Giuseppe Sinopoli ed inoltre ha cantato il ruolo di Fenena nel *Nabucco* di Verdi con Rosalind Plowright sotto la direzione di Marcello Viotti. Ha registrato un recital lirico con il tenore Denis O'Neill presso il Teatro Manzoni di Pistoia. Tale recital, registrato da Channel 4, è stato venduto alle televisioni di tutta Europa. Nell'estate del 1998 ha cantato il ruolo di Santuzza nella *Cavalleria rusticana* presso Opera Holland Park a Londra ottenendo favorevoli critiche sul «Sunday Times». È stata chiamata per registrare delle arie d'opera per la televisione BBC per un programma televisivo nel giugno del 1999. Nel luglio dello stesso anno ha cantato nel *Consolo* di Menotti il ruolo della «Foreign Women» a Londra. L'opera ha avuto come regista l'attore di fama internazionale Simon Callow. Il 28 maggio 2000 ha registrato per la radio inglese BBC insieme con il marito Stefano Romani un recital lirico. Nell'estate 2000 è stata inviata a cantare nel ruolo di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* per Echo Opera a Londra. Ultimamente ha sostenuto diversi recital lirici in Italia ed all'estero ottenendo successo di pubblico e di critica. Quest'estate registrerà due concerti per BBC Radio 3 con la New Spa Orchestra di Scarborough in Inghilterra.

Daniele Maniscalchi. Dopo un periodo di attività di artista del coro presso Teatri di Tradizione ed Enti Lirici, esordisce come solista nel 1997 specializzandosi nel repertorio barocco, ed esibendosi in numerosi concerti affiancato da piccoli ensemble strumentali. Nel 1999 frequenta il corso di perfezionamento per cantanti lirici presso il Teatro Verdi di Pisa, e nel 2000 il corso tenutosi a Cento (Fe) tenuto dal M^o Claudio Desderi per l'opera *La scala di seta* di G. Rossini. Ha eseguito la *Messa di Gloria* di G. Donizetti a Pisa e Wiesbaden. È stato l'Evangelista nell'*Himmelfahrts-Oratorium* e nella *Cantata «Man singet mit Freunden vom Sieg»* di J. S. Bach. Ha eseguito il *Te Deum* di M. A. Charpentier e ha debuttato nel ruolo del Conte Alberto ne *L'occasione fa il ladro* di G. Rossini al Festival Estivo di Pergine Valsugana (Trento) sotto la direzione del M^o Nicola Luisotti. Nel 2001 ha eseguito a Montevarchi e a Fiesole la *Missa Brevis* in Re maggiore K194 di W.A. Mozart, *Carmina Burana* di C. Orff nel ruolo del Cigno (esecuzione in forma scenica) al Teatro Verdi di Pisa e *La Rita* di G. Donizetti, nel ruolo di Beppe, al Teatro dei Rassicurati a Montecarlo (Lucca). Nel 2002 ha debuttato il ruolo di Frontino ne *L'equivoco stravagante* di G. Rossini al Teatro Comunale di Bologna (regia di Francesco Esposito). Affianca all'attività di cantante quella di pianista, rivolta in primo luogo all'accompagnamento di cantanti lirici.

Francesca Francalanci. Nata a Firenze, dopo la maturità si diploma con la Royal Academy of Dancing, in canto al Conservatorio della sua città e studia inglese all'University of Cambridge. Attualmente frequenta il corso di musica vocale da camera al conservatorio Cherubini di Firenze. Studia tecnica vocale con Sesto Bruscatini e Anastasia Tomaszewska Schepis, frequenta poi varie accademie e seminari; con Magda Olivero, Aldredo Kraus, Leo Nucci e Renata Scotto. Vince il primo premio al concorso internazionale «Prima Scrittura» Festival Opera di Barga, ed è finalista europea per il «Luciano Pavarotti International Voice Competition». Ha debuttato varie opere fra le quali: *Dafne* di M. da Galliano, *Bastiano e Bastiana* e *Le nozze di Figaro* di Mozart, *La ser-*

va padrona di Pergolesi, *Il barbiere di Siviglia* e *L'occasione fa il ladro* di Rossini, *Don Pasquale* e *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Rigoletto* di Verdi, *Bohème* di Puccini, *La vedova allegra* di Lehár, *La bella dormiente nel bosco* di Respighi, *Clown* di Tarabella e *Pinocchio* di Tutino. Si è esibita in teatri come il Comunale di Firenze, l'Opera di Roma ed il Teatro Comunale di Bologna. Ospite di varie trasmissioni televisive e radiofoniche, è apparsa su Rai Uno con *La vedova allegra* e su Radio BBC con un concerto trasmesso live. È vincitrice del Premio Internazionale Europa per l'interpretazione di Gilda nel *Rigoletto* di Verdi a Pisa. Grazie alle sue doti di cantante, ballerina e d attrice, ha interpretato opere del repertorio classico, contemporaneo, musica sacra ed operette. Ha inoltre svolto un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero.

Cinzia Rizzone. Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli conseguendo il Compimento inferiore di Violoncello e presso il Conservatorio G. Verdi di Torino conseguendo il diploma di Canto. È risultata vincitrice dei Concorsi: Budapest per il ruolo di Alice in *Falstaff*; Modena per il ruolo di Giannetta in *Elisir d'amore*, Savigliano per il ruolo di Rosina in *Il barbiere di Siviglia*. Recentemente ha preso parte alle produzioni di *Capuleti e Montecchi* (Giulietta) al Teatro Massimo Palermo, *Peter Grimes* al Teatro Verdi di Trieste, *Don Pasquale* (Norina) al Teatro Donizetti di Bergamo, *Il marito disperato* al Teatro San Carlo di Napoli, *Sly* al Teatro Regio di Torino, *Carmen* (Micaela) al Teatro Coccia di Novara, *Gianni Schicchi* (Lauretta) e *I pazzi per progetto* con la direzione de M° Carminati per la stagione lirica estiva del Teatro Donizetti di Bergamo, *Jenufa* al Teatro San Carlo di Napoli, *Suor Angelica* al Teatro Filarmonico di Verona, *Le nozze di Figaro* (Marcellina) al Teatro G. Verdi di Trieste ed a Messina, *Werther* (Sophie) nella produzione del Teatro Sociale di Como. Al Teatro Filarmonico di Verona al Teatro dell'Opera di Budapest ed a Wiesbaden è stata Alice in *Falstaff*. Ha inoltre partecipato alle produzioni di *Ercole Amante* al Teatro Alighieri di Ravenna ed è stata Frasquita in *Carmen* ed Anna in *Nabucco* nelle ultime due stagioni dell'Arena di Verona.

Cristina Pastorello. Ha conseguito il diploma di canto con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio A. Pedrollo di Vicenza, sotto la guida della Signora Romana Righetti. Svolge attività lirica e concertistica, dedicandosi anche alla musica sacra e da camera, non che al repertorio moderno e barocco. È risultata vincitrice del 18° Concorso Internazionale Toti Dal Monte di Treviso, del Concorso Internazionale dell'Opera Company of Philadelphia – Luciano Pavarotti svoltasi negli Stati Uniti nel 1988, e del premio giornalistico Rugantino nell'edizione 1991 (Lazise, Verona). Ha interpretato, fra gli altri, i seguenti ruoli: Drusilla (*Incoronazione di Poppea*, al Filarmonico di Verona), Belinda (*Didò and Aenas* di Purcell, al Teatro Olimpico di Vicenza), Lisa (*La sonnambula*, Teatro Comunale di Adria), Yvette (*La rondine* di Puccini, Torre del Lago), Musetta (*La bohème* di Puccini, Teatro Regio di Parma), Susanna (*Le nozze di Figaro* di Mozart, Teatro Opera Company di Philadelphia e 34° Festival dei due mondi di Spoleto), Frasquita (*Carmen* di Bizet, Arena di Verona 1997). Svolge inoltre un'intensa attività concertistica, dedicandosi con particolare attenzione alla musica sacra.

Silvana Silbano. Diplomatasi in canto al Conservatorio Statale di Musica G. Verdi di Torino col M° Elio Battaglia, si è perfezionata con i soprani Magda Olivero e Leyla Gencer a Milano. Ha conseguito il primo premio assoluto al concorso N. P. Zamboni di Cesena, ed è risultata vincitrice della Luciano Pavarotti Competition di Philadelphia. Ha debuttato in teatro, fra gli altri, i seguenti ruoli: Giustino (*Giustino* di Vivaldi), Tamiri (*Farnace* di Vivaldi), Dorabella (*Così fan tutte* di Mozart), Lady Pamela (*Frà Diavolo* di D. Auber), Suzuky (*Madama Butterfly* di Puccini), la Strega (*Didone ed Enea* di H. Purcell), La Contessa di Scandiano (*Torquato Tasso* di Donizetti), Giovanna (*Ernani* di G. Verdi), Fatima (*Zaira* di Bellini), Filippev'na (*Eugenio Onegin* di Ciaikovsky), Geltrude (*Hansel e Gretel* di Humperdink), esibendosi in teatri come il Valli di Reggio Emilia, il Comunale di Modena, il Donizetti di Bergamo, il Comunale di Treviso, il Bellini di Catania, il Regio di Torino, il San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia, il Fraschini di Pavia, L'Olimpico di Vicenza, il Royal di Versailles. È titolare della cattedra di Canto al Conservatorio Statale di Musica G. Verdi di Torino.

Serenella Pasqualini. Nata a Tolentino (Me), studia canto con Rina Malatrasi, poi con Ann Dorè Pradella e con il maestro S. Catoni. Si diploma con il massimo dei voti al conservatorio Frescobaldi di Ferrara. Nel 1990 vince il concorso di canto A. Belli di Spoleto, e debutta immediatamente sulle scene come protagonista ne *L'i-*

taliana in Algeri di Rossini, direttore G. Taverna, *La sonnambula* di Bellini, direttore B. Aprea, *Il pipistrello* di Strauss. Ha cantato in molti teatri italiani e stranieri, tra i quali ricordiamo: Teatro San Carlo di Napoli, *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Rossini; Arena Sferisterio di Macerata, *Turandot* di Puccini, *La sonnambula* di V. Bellini, *Il Signor Bruschino* di Rossini; Arena di Verona, *La forza del destino* di Verdi, *Madama Butterfly* e *Turandot* di Puccini, *Cavalleria rusticana* di Mascagni; Teatro Pergolesi di Jesi *Andrea Chenier* di Giordano, *Il piccolo spazzacamino* di Britten; Teatro Regio di Torino *Otello* di Verdi, direttore C. Abbado (spettacolo trasmesso in diretta televisiva mondiale).

Fabio Previati. Nato a Venezia, dopo gli studi ha vinto il Concorso As.Li.Co. dove ha debuttato nel *Werther* (Albert) con la direzione di Daniele Gatti. Dal 1987 ha sviluppato la sua carriera cantando in alcuni importanti teatri italiani ed europei quali Teatro Filarmonico di Verona, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro San Carlo di Napoli, Opéra di Marsiglia, Théâtre du Chatelet di Parigi, Opéra di Nancy, Grand Théâtre di Ginevra, Teatro de la Maestranza di Siviglia, Semperoper di Dresda, Teatro Massimo Bellini di Catania, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Massimo di Palermo, Arena di Verona. Tra le opere interpretate ricordiamo *La bohème* (Marcello e Schaunard), *Don Giovanni* (Masetto e Leporello), *L'elisir d'amore* (Belcore), *Così fan tutte* (Guglielmo), *Linda di Chamounix* (Il Marchese di Boisfleury), *Werther* (Albert), *Il cappello di paglia di Firenze*, *Turandot* (Ping), *L'italiana in Algeri*, *Le nozze di Figaro* (Figaro), *La fille du régiment*, *Agrippina*, *Madama Butterfly* (Sharpless), *Manon Lescaut*. Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Bruno Campanella, Angelo Campori, Daniele Renzetti e Christian Thielemann. Nella stagione 1999/2000 Fabio Previati ha interpretato con successo il ruolo di Guglielmo in *Così fan tutte* al Teatro Municipale di Santiago del Cile, Figaro nel *Barbiere di Siviglia* ad Ascoli Piceno e al Dresden Mai Musikfestspiele, Capulet in *Roméo et Juliette* e Hoel in *Dinorah* al Teatro Regio di Parma, De Sirix di *Fedora* al Teatro Carlo Felice di Genova e al Teatro Regio di Torino, oltre alla *Bohème* al Teatro di San Carlo di Napoli (Marcello) e al Teatro Massimo di Palermo (Schaunard) ed allo *Stabat Mater* di Poulenc con la Bayerische Rundfunk Orchester a Monaco di Baviera. Hanno fatto seguito la *Carmen* al Teatro Lirico di Cagliari, *La forza del destino* all'Arena di Verona e, nella stagione 2000/2001, *La Bohème* al Teatro San Carlo di Napoli, a Firenze con la direzione di Daniel Oren e la regia di Jonathan Miller ed al Teatro Verdi di Trieste, *Turandot* in tournée in Giappone con il Teatro Comunale Maggio Musicale Fiorentino e il *Barbiere di Siviglia* al Teatro di San Carlo di Napoli. È recentemente salito sul palcoscenico dell'Opera de Rennes per interpretare il ruolo di Giorgio Germont nella *Traviata*, ed il Teatro di San Carlo di Napoli per *Turandot* (Ping) e del Politeama Greco di Lecce per *Le convenienze e inconvenienze teatrali*. Di rilievo, inoltre, il debutto al Teatro Comunale di Modena ed al Teatro Comunale di Ferrara quale interprete della *Bohème*. Tra i suoi appuntamenti futuri *Adriana Lecouvreur* al Teatro di San Carlo di Napoli, *La forza del destino* al Teatro Regio di Parma, *Il fantasma nella cabina* al Teatro Donizetti di Bergamo, *Il barbiere di Siviglia* a Padova con il Teatro La Fenice di Venezia e al Teatro Massimo Bellini di Catania, *Turandot* al Festival di Torre del Lago ed al Teatro Massimo di Palermo, *Margherita d'Anjou* (Michele Gamautte) a Londra per Opera Rara, ed il ritorno sul palcoscenico dell'Opéra de Rennes per *Un ballo in maschera*. Fra le sue incisioni discografiche sono da ricordare *L'occasione fa il ladro*, *L'inganno felice* e *La scala di seta* di Rossini.

Paolo Bordogna. Nato nel 1972, ha studiato sotto la guida del baritono Roberto Coviello, specializzandosi all'Accademia Lirica Internazionale con Katia Ricciarelli e Bianca Maria Casoni, dedicandosi alla specializzazione nei ruoli del baritono brillante nell'opera del sette-ottocento. Ha debuttato opere quali *L'elisir d'amore*, *La cambiale di matrimonio*, *La serva padrona*, *Die Zauberflöte*, *La lettera anonima* di Gaetano Donizetti prodotta dal Teatro alla Scala. All'Accademia Rossiniana di Pesaro, ha perfezionato e debuttato il ruolo di Germano ne *La scala di seta* diretto dal M° Alberto Zedda. Ha debuttato nella prima esecuzione moderna de *La pazienza di Socrate con due moglie* di A. Draghi, nel ruolo di protagonista principale, alla Sagra Malatestiana di Rimini, diretto dal M° Alan Curtis. Nel 1998 ha inaugurato la stagione operistica del Teatro Filarmonico di Verona debuttando il ruolo di Malatesta nel *Don Pasquale* diretto dal M° Maurizio Arena. Belcore, ne *L'elisir d'amore* con i complessi del Teatro Petruzzelli a San Severo. Ping in *Turandot* presso Luglio Musicale Trapanese diretto dal M° Antonello Allemandi. All'Opera Giocosa di Savona ha debuttato il ruolo di Dandini ne *La Cenerentola* e

Schounard nella *Bohème* di Puccini. Al Ravenna Opera Festival, ha interpretato Morales in *Carmen* di G. Bizet, al fianco di José Cura, diretto dal M° P. Fournellier, con la regia di M. Von Hoeche. Al Belcanto Opera Festival di Dodrecht, ha interpretato il ruolo di Mamma Agata ne *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di G. Donizetti con la regia di Michael Aspinall. A Trento, Bolzano, Rovigo ha interpretato Dandini ne *La Cenerentola* di G. Rossini, direttore K. Martin. È risultato vincitore del «Premio Caruso» nel 2000. Figaro, ne *Il barbiere di Siviglia* a Savona per il Teatro dell'Opera Giocosa. A Lecce per il Teatro Politeama *Rita* (Gasparo). A Trento e Bolzano è stato Guglielmo in *Così fan tutte* di Mozart con la regia di M. Martone sotto la direzione di C. Rovaris.

Eugenio Leggiadri. Ha studiato canto con il soprano Cecilia Fusco ed ha partecipato a corsi di perfezionamento con diversi insegnanti (Luciana Serra, Raina Kabaivanska, Katia Ricciarelli, Elena Baggione, Giampaolo Zennaro, Charles Rousbaud, Leone Magiera). Nel 1993 ha tenuto diversi concerti alla televisione di stato della Mongolia, in occasione della Settimana di Musica Italiana. Nel 1995 ha debuttato nel ruolo di Colline (*La bohème*) a Tarragona in Spagna, ed ha partecipato al 3° Festival d'Art Lirique di Never (Francia). Ha interpretato il ruolo di Sigismondo nell'operetta *Al Cavallino bianco* nei teatri di Adria, Bassano del Grappa e Rovigo. Ha cantato in *Madama Butterfly* a Trapani ed ha registrato per la RAI il *Te Deum* di Charpentier. Si è successivamente esibito con l'Orchestra del Teatro Verdi di Trieste in alcune Messe di Schubert, ed è stato invitato a Stoccarda per eseguire la *Petite Messe Solennelle* di Rossini. Ha poi sostenuto il ruolo di protagonista ne *Le nozze di Figaro* e Dulcamara in *L'elisir d'amore* nel circuito dei Teatri del Triveneto. Ha cantato il ruolo di Alidoro ne *La Cenerentola* a Tolone (Francia), *La scala di seta* (Blansac) a Manchester, Hannover e Sierre (Svizzera), e *Il maestro di cappella* a Sion (Svizzera). Svolge un'intensa attività concertistica sacro-oratoriale (Bach, Mozart, Salieri, Rossini, Schubert, Saint-Saens e altri) e liederistica.

Lo staff del Teatro del Giglio di Lucca

responsabile amministrazione, predisposizione produttiva e segreteria generale
Mariarita Favilla

responsabile tecnico
Guido Pellegrini

responsabile programmazione e produzione
Simona Carignani

responsabile segreteria artistica, stampa, pubbliche relazioni e formazione
Lia Borelli

COLLABORATORI AREA AMMINISTRATIVA

Giuliana Cagnacci	<i>contabilità generale</i>
Piera Lembi	<i>affari generali</i>
Lucia Quilici	<i>personale</i>
Barbara Gheri	<i>responsabile biglietteria</i>
Susanna Buttiglione	<i>segreteria di produzione</i>
Silvia Poli	<i>segreteria artistica</i>
Luigi Viani	<i>responsabile di sala</i>
Maura Romanini	<i>collaboratrice contabilità</i>
Elisabetta Pagni	<i>collaboratrice contabilità</i>
Emmanuelle Cavaillon	<i>segreteria</i>
Cataldo Russo	<i>collaboratore formazione</i>
Angela Sorbi	<i>biglietteria</i>
Sabrina Ciompi	<i>biglietteria</i>
Silvana Pinna	<i>collaboratrice servizi</i>
Domenico Piagentini	<i>collaboratore servizi</i>

COLLABORATORI TECNICI

Ugo Benedetti	<i>light designer</i>
Marco Minghetti	<i>elettricista specializzato</i>
Riccardo Carnicelli	<i>macchinista</i>
Andrea Natalini	<i>macchinista</i>

UFFICIO STAMPA

Rosi Fontana

Centro studi GIACOMO PUCCINI

Soci fondatori:

Gabriella Biagi Ravenni, Lucca
Julian Budden, Firenze-London (UK)
Gabriele Dotto, Milano
Michele Girardi, Cremona
Arthur Groos, Ithaca (USA)
Maurizio Pera, Lucca
Dieter Schickling, Stuttgart (D)

Consiglio direttivo:

Julian Budden, Presidente
Gabriella Biagi Ravenni, Vicepresidente
Maurizio Pera, Segretario-tesoriere
Giulio Battelli, Istituto Musicale «Luigi Boccherini», Lucca
Virgilio Bernardoni
Michele Girardi
Arthur Groos
Dieter Schickling

Comitato scientifico:

William Ashbrook, Indiana State University (USA); Virgilio Bernardoni, Università di Torino (I); Gabriella Biagi Ravenni, Università di Pisa (I); Julian Budden, Firenze-London (UK); Linda Fairtile, The New York Public Library (USA); Michele Girardi, Università di Pavia (I); Arthur Groos, Cornell University (USA); Adriana Guarnieri Corazzol, Università di Venezia (I); James Hepokski, Yale University (USA); Jürgen Maehder, Freie Universität Berlin (D); Fiamma Nicolodi, Università di Firenze (I); Guido Paduano, Università di Pisa (I); Roger Parker, Cambridge University (UK); Harold S. Powers, Princeton University (USA); David Rosen, Cornell University (USA); Peter Ross, Bern (CH); Dieter Schickling, Stuttgart (D); Mercedes Viale Ferrero, Torino (I).

Collaboratori:

Simonetta Bigongiari, Simona Minichelli







Fondazione
Cassa di Risparmio
di Lucca