STAGIONE 2023

La legge - Gli occhi di Ipazia

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori

A Hand of Bridge - I due timidi

La franchezza delle donne - Moschetta e Grullo

Turandot

TEATRO LIRICO SPERIMENTALE
DI SPOLETO
"A. BELLI"

La cura del presente programma di sala si deve a **Chiara Di Vito** ed **Enrico Girardi**.

In copertina: Image from the painting **TWO**, 2016, courtesy of the author Liena Bondare – web page address: lienabondare.lv

LA 77MA STAGIONE

di **Michelangelo Zurletti**

A una gentile domanda come «vorresti scrivere due righe per presentare la stagione?» uno con un minimo di responsabilità (e molta sicurezza) dovrebbe rispondere «Si, volentieri e subito». E che ci vuole? Basta individuare un filo rosso che colleghi i diversi titoli in programma e la risposta è fatta. Ma certe volte la sicurezza paga. Perché a scorrere i titoli non si trova nessun filo rosso: cosa può esserci in comune tra la fluviale espansione di Puccini e la secca necessità di Manzoni? Tra la classica tendenza al sorriso di Sarri e la ricerca vera di una comicità moderna di Rota? E ancora, tra Rota e Barber? E tra questi autori e la sublime tragicità di Schubert? Non c'è senso del tempo né problema sociale né sentimentale (e parliamo del più grande macigno del teatro d'opera). Ma a un certo punto si accende una luce sulla nostra ricerca: la didattica.

Didattica è una parola che non suona bene, per chi la pratica perché è difficile e noiosa e per chi ne è toccato sembra sempre un grado di apprendimento ancora lontano da una vera affermazione. E dire che è proprio grazie a questa se siamo riusciti a evitare in tutti i cantanti ma soprattutto nei tenori i fastidiosi e inutili portamenti (retaggio di Franco Corelli, ossia il cantante che è riuscito più di tutti a vanificare le splendide doti naturali e a instaurare una moda extramusicale fin troppo seguita) ma anche a risolvere i muggiti che spesso accompagnavano il canto secentesco, in gradevoli suoni. La didattica è riuscita anche a far affrontare partiture contemporanee, così difficili per l'intonazione e per il ritmo, con risultati molto apprezzabili. Insomma, questo è il filo rosso che mancava. È la risposta giusta?

Image from the painting TWO, 2016, courtesy of the autor Liena Bondare - web page address: lienabondare.lv

INDICE

La legge - Gli occhi di Ipazia 6

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori 29

A Hand of Bridge - I due timidi 34

La franchezza delle donne - Moschetta e Grullo 48

Turandot 83

Cocerto lirico vocale 110

Organigramma 113

LA LEGGE
E
GLI OCCHI
DI IPAZIA

EINE KLEINE MUSIK 2023

Spoleto, Teatro Caio Melisso
dal 24 al 27 agosto 2023

Ernesto Treccani, *Melissa (Crotone) – Contadini con asini in una strada*
per gentile concessione della Fondazione Corrente

Jules Maurice Gaspard, *Ipazia*

anteprima giovedì 24 agosto, ore 20.30
venerdì 25 agosto, ore 20.30
sabato 26 agosto, ore 20.30
domenica 27 agosto, ore 17.00

La legge

musica e testo di **Giacomo Manzoni**

Prima assoluta della versione per ensemble (2023)

Giovane donna (Donna I) **Elena Antonini**, **Mariapaola Di Carlo**
Vecchia (Donna II) **Veronica Aracri**, **Antonia Salzano**
Uomo **Giovanni Luca Failla**, **Dario Sogos**

La parte corale è registrata digitalmente dal coro dell'Accademia di S. Cecilia, Roma, diretto dal Maestro Norbert Balatsch

Gli Occhi di Ipazia

musica di **Giacomo Manzoni**
testo di **Sonia Arienta**

Prima assoluta
commissione del Teatro Lirico Sperimentale

Vera **Elena Antonini**, **Alessia Merepeza**, **Rosa Vingiani**
Rettrice Università **Veronica Aracri**, **Antonia Salzano**
G.I. **Marco Gazzini**, **Davide Romeo**
Un Onorevole **Paolo Mascari**
Voci recitanti **Aloisia de Nardis** e **Davide Peroni**

La parte corale è registrata digitalmente dal coro del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto diretto dal Maestro Mauro Presazzi

Direzione musicale **Marco Angius**
Regia e scene **Claudia Sorace / Muta Imago**
Drammaturgia **Riccardo Fazi**
Direzione tecnica e luci **Maria Elena Fusacchia**
Costumi **Clelia De Angelis**

Ensemble del Teatro Lirico Sperimentale

IL SOGGETTO

Ernesto Treccani, *Melissa (Crotone) - Contadini al lavoro durante la mietitura*
per gentile concessione della Fondazione Corrente

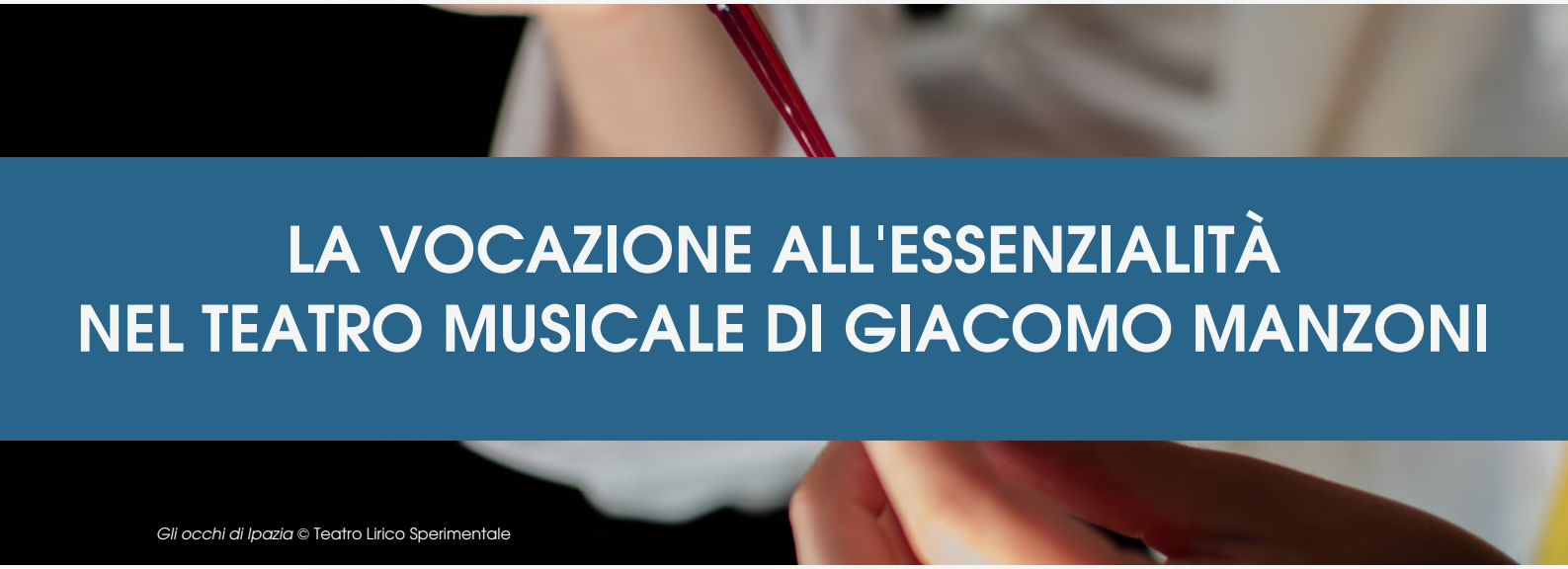
di **Chiara Di Vito**

La legge

La vicenda si svolge in Italia, qualche mese prima dell'emanazione della Legge agraria del 1950. In una stanza poveramente arredata di un'abitazione contadina due donne, una giovane e una vecchia, siedono al tavolo. Mentre discutono tra loro, preoccupate per le difficili condizioni in cui sono costrette a vivere a causa dell'assenza di pane, entra impetuosamente il marito della giovane con buone notizie: la legge a favore dei mezzadri sarà presto approvata.
Nel frattempo i contadini del paese, esasperati dalla fame, organizzano una ribellione che viene duramente soppressa nel sangue. La speranza dell'uomo è infranta e la vecchia ribadisce che le condizioni dei contadini non potranno migliorare: è sempre stato cattivo il cielo!

Gli occhi di Ipazia

Vera, una biologa e docente universitaria, entra nel suo laboratorio e lo trova devastato: vetri ovunque, finestre sfondate, provette rotte. Il lavoro di una vita è andato perso. Appoggiato sulla sua auto trova un biglietto "Sei presuntuosa, cagna". La sua ricerca aveva provocato l'odio di fanatici religiosi, capeggiati da G.I., e danneggiato gli interessi economici di una casa farmaceutica. Vera denuncia l'accaduto alla rettrice dell'università che, complice dei poteri forti, non riesce ad aiutarla.
Mentre ritorna a casa assorta tra i suoi pensieri, Vera riflette sulla vita di Ipazia, un'illustre scienziata che fu vittima di un feroce linciaggio nel 415 d.C. ad Alessandria d'Egitto. Suonano alla porta. La folla di fanatici irrompe in casa di Vera, che subisce lo stesso terribile e violento destino di Ipazia.



Gli occhi di Ipazia © Teatro Lirico Sperimentale

LA VOCAZIONE ALL'ESSENZIALITÀ NEL TEATRO MUSICALE DI GIACOMO MANZONI

di **Paolo Petazzi**

Si rappresentano oggi il primo e il più recente dei lavori di teatro musicale di Giacomo Manzoni, *La legge* (1955) e *Gli occhi di Ipazia* (2023). Il primo, definito «azione scenica in un atto», è su testo dello stesso compositore, che aveva ricevuto un'impronta decisiva dai due anni di studio con Gino Contilli a Messina (dal 1948) e si era iscritto nel 1950 al Conservatorio di Milano, dove qualche anno dopo il direttore, Giorgio Federico Ghedini, lo aveva invitato «a comporre qualcosa di impegnativo che potesse essere eseguito nell'istituto». Il netto rifiuto dell'insegnante di esercitazioni orchestrali ostacolò il progetto e *La legge* rimase ineseguita fino alla Biennale veneziana dell'ottobre 2007, il cui direttore, Giorgio Battistelli, nell'assegnare a Giacomo Manzoni il Leone d'oro alla carriera, colse l'occasione per presentare in forma di concerto la breve «azione scenica» fino ad allora inedita.

Nell'autobiografico volume *Parole per musica* Manzoni ricorda il contesto che la aveva ispirata: «Era il periodo della riforma agraria, della reazione dei feudatari del Sud alle proteste contadine, delle invasioni delle terre incolte da parte dei braccianti disoccupati. In particolare era viva nella memoria la notizia del massacro di contadini effettuato dalla polizia di Scelba nelle campagne di Melissa, un piccolo centro della Calabria. Pensai che su questo episodio si potesse costruire una storia e (...) scrissi il testo che posso considerare il primo compiutamente da me musicato: *La legge*. (...) Ovviamente il titolo allude a una concezione della legge come legge del più forte, dell'oppressore, la legge non scritta di uno stato che ordina alla polizia di sparare su dimostranti, i quali chiedono solo che venga applicata la legge vera e giusta, e che quello stesso stato aveva voluto (in questo caso si trattava della legge di riforma agraria firmata da Gullo, a lungo ostacolata dai grandi possidenti e dai politici che li fiancheggiavano)».

Grazie anche alla lezione di Contilli, Manzoni è forse l'unico della sua generazione che può vantare una coerenza nel suo percorso di ricerca: «ineseguita ma non per questo ripudiata», la partitura d'esordio ha i caratteri di un lavoro giovanile, ma rivelatore, e può essere proposta accanto a un lavoro posteriore di 68 anni, come inizio di un lungo cammino, in cui alcuni caratteri sono subito evidenti. Manzoni nota tracce di possibili suggestioni da Berg e Bartók; ma in tutta l'impostazione del breve atto unico si impone chiaramente, ad esempio, il bisogno di essenziale concisione, ed è molto significativa l'assenza di ogni rischio di retorica nell'affermare un esplicito impegno etico-politico. La nitida scrittura per orchestra da camera, qui nella versione per ensemble, è sempre di sobria efficacia. Momento culminante ben preparato è il coro (*Voci amplificate sul palco*, in questo caso registrate) che si alterna o talvolta intreccia con gli interventi dell'organo. Tra gli interventi delle voci soliste i più incisivi sono quelli della *seconda donna*, la più anziana e amaramente disincantata.

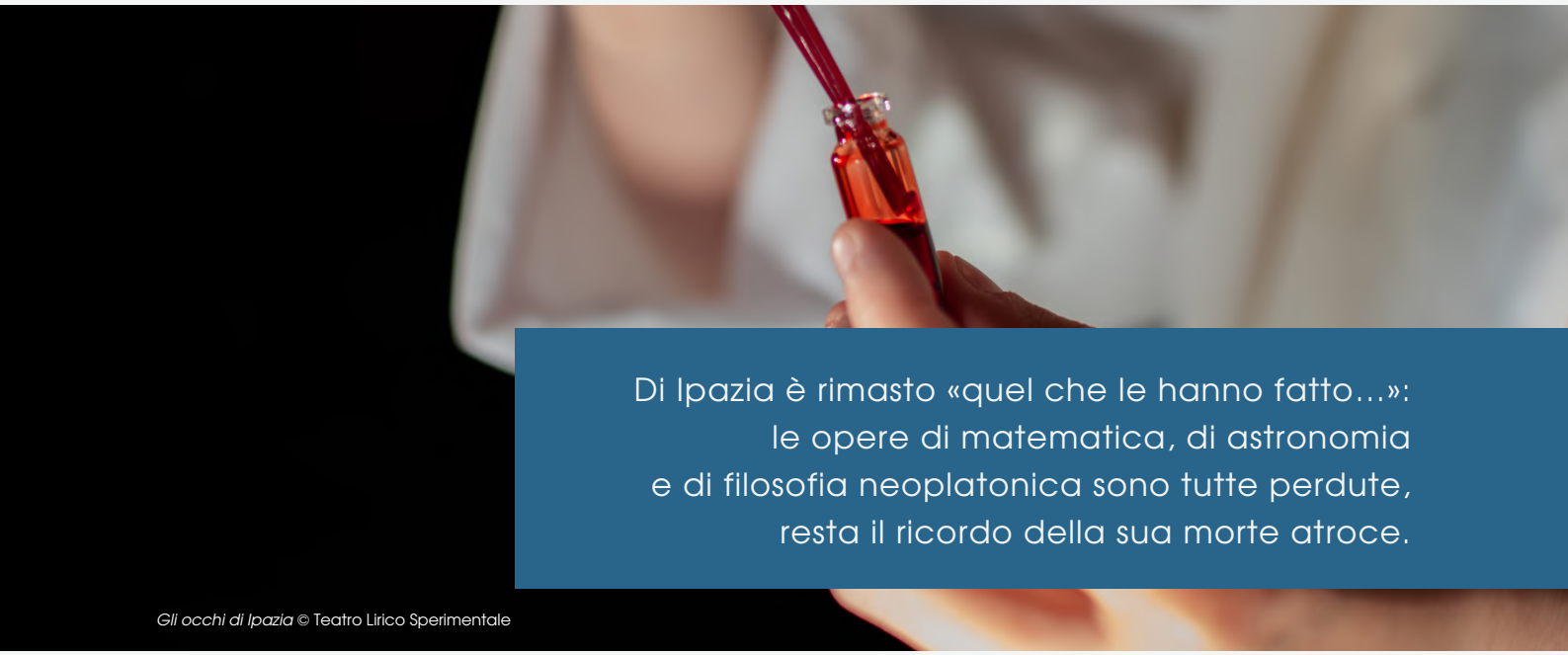
La partitura d'esordio ha i caratteri di un lavoro giovanile, ma rivelatore, e può essere proposta accanto a un lavoro posteriore di 68 anni, come inizio di un lungo cammino.

Ernesto Treccani, *Melissa (Crotone) - Commemorazione dell'eccidio dei braccianti*
per gentile concessione della Fondazione Corrente

Non è il caso di tentare di riassumere le esperienze di Manzoni nel teatro musicale nei 68 anni che separano i due atti unici di stasera: basterà ricordare che né *Per Massimiliano Robespierre* (Bologna 1975), né *Doktor Faustus* (Milano 1989), i due lavori teatrali più maturi, possono fungere da premessa della riflessione del compositore sulla vicenda di Ipazia, una riflessione che egli dichiara essere stata lunga e che lo ha portato a soluzioni di estrema concisione. La varietà delle esperienze che caratterizzano il lungo percorso di Manzoni appare tuttavia segnata da una personalissima coerenza, che si può intuire anche negli ascolti di oggi. Il titolo del lavoro più recente, *Gli occhi di Ipazia*, su testo di Sonia Arienta, evoca il nome illustre della scienziata, matematica e filosofa Ipazia, che nel 415 ad Alessandria d'Egitto fu vittima di un feroce linciaggio, compiuto da fanatici incitati dal vescovo Cirillo, che le tolsero gli occhi, la fecero letteralmente a pezzi e ne bruciarono i resti. Non è tuttavia Ipazia, ma una scienziata di oggi, la biologa Vera, la protagonista degli *Occhi di Ipazia*, colei che verso la fine dell'atto unico la menziona definendola «così lontana» e «bella», e che subisce lo stesso destino.

Lontana nel tempo; ma vicina come ogni vittima del fanatismo e dell'oscurantismo. Di Ipazia è rimasto «quel che le hanno fatto...»: le opere di matematica, di astronomia e di filosofia neoplatonica sono tutte perdute, resta il ricordo della sua morte atroce. Anche di Vera non sappiamo quale sua ricerca abbia provocato l'odio di «fanatici religiosi» e danneggiato gli interessi economici di una casa farmaceutica. Nel mondo di oggi c'è solo l'imbarazzo della scelta se dobbiamo pensare ad esempi di vittime del fanatismo oscurantista e le iniziali G.I. per il «capo religioso» che ha la voce di un basso-baritono restano volutamente indeterminate: pensando a illustri antecedenti nella storia dell'opera si potrebbero leggere Grande Inquisitore; ma gli autori hanno evitato una riduttiva determinazione. Ci si concentra sull'orrore in una narrazione rapida ed essenziale, che non lascia respiro. E forse in questa vocazione all'essenzialità si può scorgere un punto di contatto tra due partiture tanto lontane nel tempo. La più recente presenta forse nella sua asprezza caratteri nuovi anche in confronto ad altri lavori degli ultimi anni: sembra possibile porli in relazione con la specifica drammaturgia di questo atto unico.

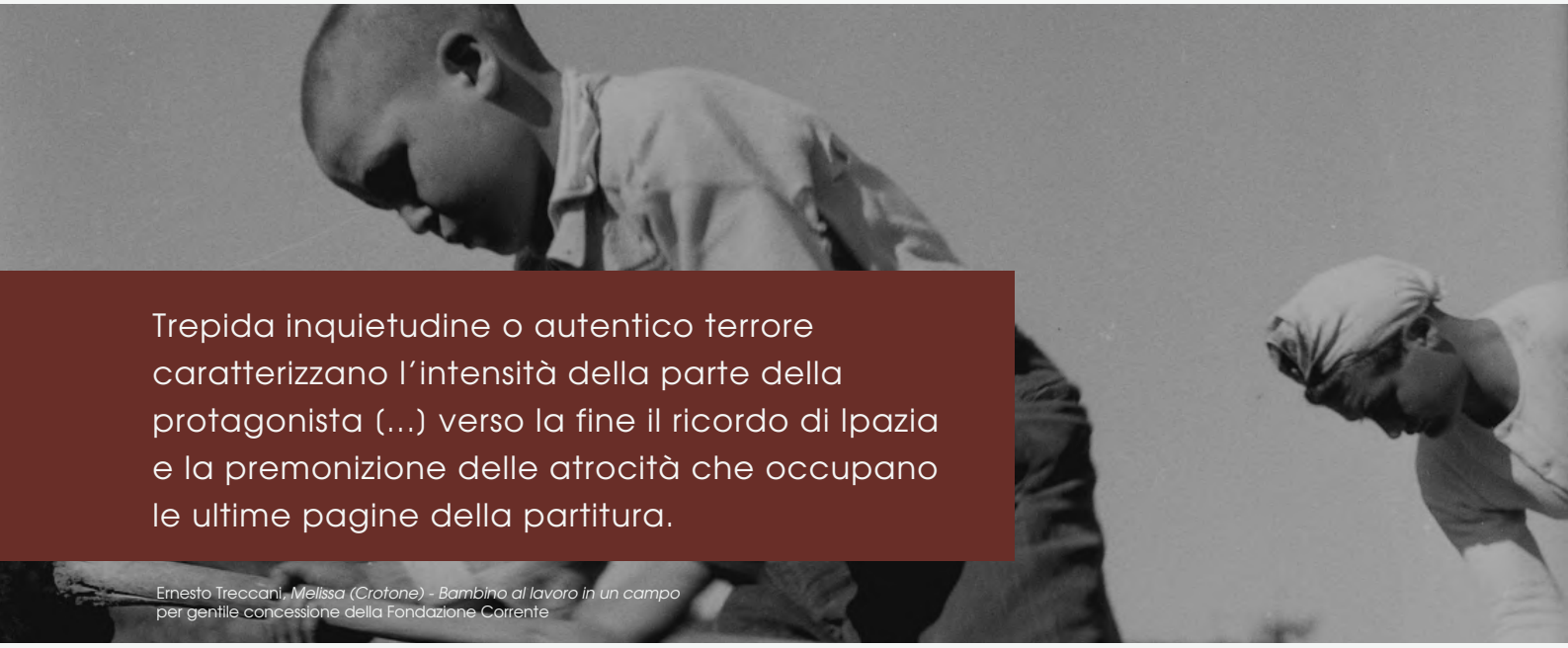
L'orrore si incarna nella varietà e nella evidenza dei comportamenti vocali di G.I., che è, insieme e ancor più della protagonista, il personaggio dominante ne *Gli occhi di Ipazia*. Le altre presenze sono la rettrice dell'università, che offre a Vera una vana solidarietà, e l'Onorevole complice di G.I.. L'estrema concentrazione, lo scarno e rapidissimo svolgimento della vicenda non lasciano molto spazio alla vittima di G.I., della quale possiamo intuire la grandezza attraverso l'odio del suo avversario, senza aver modo di conoscerne direttamente i meriti scientifici. Nel testo di Sonia Arienta e soprattutto nei comportamenti vocali la ferocia di G.I. ha fin dall'inizio caratteri sadici. Eloquente il paragone con la gazzella sbranata dal leone. Nelle antiche testimonianze sull'assassinio di Ipazia ci si sofferma sugli occhi, che anche nell'atto unico hanno particolare rilievo.



Di Ipazia è rimasto «quel che le hanno fatto...»:
le opere di matematica, di astronomia
e di filosofia neoplatonica sono tutte perdute,
resta il ricordo della sua morte atroce.

Gli occhi di Ipazia © Teatro Lirico Sperimentale

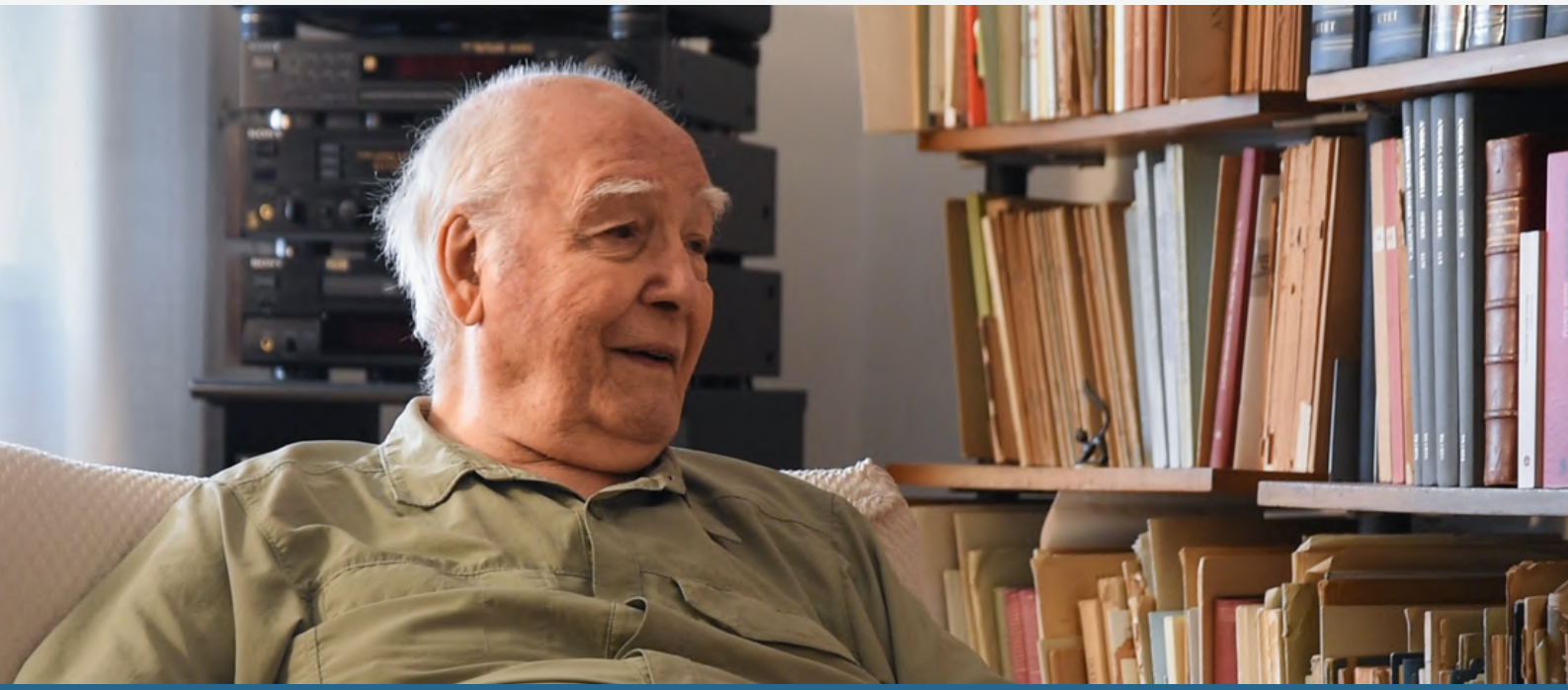
Si legge ad esempio nel testo: «Le sue idee pesano, le sue parole pesano, / (gridato) bisogna provvedere. / Se gli occhi, quegli occhi guardano… / vedono… / troppa luce. / Chiusi, li voglio chiusi, (quegli occhi)» (e a questo punto si ascoltano da una voce esterna amplificata in sala le parole «Una persiana che sbatte, un colpo secco»). Qui, e spesso nella parte di G.I. il canto, talvolta con grandi salti intervallari, si alterna a parole in parlato ritmato. Questa alternanza ha un sapore minaccioso, come se il ricorso al «parlato» (anche «gridato» nelle parole «bisogna provvedere») denotasse una furia impaziente, incontenibile, cui non basta il canto. Inoltre in qualche momento la voce recitante di G.I. (ma non quella del basso-baritono) giunge in sala amplificata, da fuori scena, soprattutto alla fine, a descrivere lo strazio del corpo di Vera.



Trepida inquietudine o autentico terrore caratterizzano l'intensità della parte della protagonista (…) verso la fine il ricordo di Ipazia e la premonizione delle atrocità che occupano le ultime pagine della partitura.

Ernesto Treccani, *Melissa (Crotone) - Bambino al lavoro in un campo*
per gentile concessione della Fondazione Corrente

Nella voce di Vera assume una dimensione più ampia lo sdoppiamento tra il soprano e le riflessioni di una voce interiore che giunge da fuori scena. Anche per Vera, con valenze espressive ovviamente diverse, si fa uso del parlato ritmato. Trepida inquietudine o autentico terrore caratterizzano l'intensità della parte della protagonista: all'inizio la scoperta della devastazione del laboratorio ci introduce subito in medias res, poi hanno rilievo decisivo gli interventi di G.I. e del coro che spesso sembra esserne soltanto una proiezione, mentre viene verso la fine l'intervento di Vera più ampio, che segna il culmine di un crescendo, con il ricordo di Ipazia e la premonizione delle atrocità che occupano le ultime pagine della partitura. Qui il coro ha la parte più autonoma, prima delle pagine conclusive riservate al solo complesso strumentale, con le percussioni in evidenza, mentre gli archi alla fine creano uno sfondo «legato, sfiorato, come per armonici», e un ultimo guizzo tocca all'ottavino.



Giacomo Manzoni © Teatro Lirico Sperimentale

NOTE DELL'AUTORE

di **Giacomo Manzoni**

«Tra l'estate del 1944 e la primavera del 1945 - così Wikipedia - Fausto Gullo, Ministro dell'agricoltura del Governo Bonomi, propose in Consiglio dei ministri, vedendoli approvati con poche modifiche, alcuni decreti che avevano l'ambizione di creare una legislazione agraria "preriformatrice"». La riforma vera e propria fu poi varata nel 1950: «La riforma proponeva, tramite l'esproprio coatto, la distribuzione delle terre ai braccianti agricoli, rendendoli così imprenditori non più sottomessi al grande latifondista».

In seguito a questa legge ci furono proteste degli agrari che si rifiutavano di cedere le terre, con parecchi episodi di rivolta dei braccianti spesso represse nel sangue. Tra queste già nel '49 quella di Melissa (Calabria), repressa dalla polizia con morti e feriti: un episodio che restò a lungo nella memoria collettiva e che nel '55 mi indusse, ancora studente di composizione, a scrivere l'atto unico *La legge* che qui viene rappresentato in una versione per ensemble da camera: ma tengo a precisare che non ho cambiato nemmeno una nota rispetto all'originale e che la scrittura musicale risente forse più di Berg e Bartók che di Schönberg e Webern.

In anni come i nostri, in cui il mondo ribolle di guerre fratricide, razzismo, oscurantismo antiscientifico e religioso, mi sono ispirato insieme a Sonia Arienta a una matematica, astronoma e filosofa dell'antichità, Ipazia, pagana del IV secolo linciata dai fanatici cristiani che vedevano nella sua attività di ricerca un pericolo per il diffondersi della nuova fede. Arienta trasferisce nella vicenda di una biologa del nostro tempo impulsi oscurantisti che trovano oggi nuova virulenza, e in questa forte narrazione mi sono impegnato musicalmente attraverso una gestazione durata diversi anni. Oggi questo atto unico si presenta per la prima volta al giudizio del pubblico e della critica: mi piace – e sono grato al TLS per questa scelta – vederlo accostato al mio primo lavoro teatrale, concepito quasi settant'anni fa e pur esso legato a fatti ancora tragicamente attuali e che sono all'origine delle migrazioni di disperati nel mondo occidentale.

È forse inutile a questo punto rilevare che in tutti questi decenni il linguaggio musicale ha subito modifiche radicali: il pubblico non mancherà di notarlo e di rendersi conto di quanto cammino abbia compiuto la musica e lo stesso linguaggio teatrale, che il gruppo di Muta Imago ha saputo differenziare proprio come gli autori si auguravano; mentre nel momento in cui scrivo il direttore, Marco Angius, si appresta al suo tavolo di lavoro ad affrontare due brani che metteranno alla prova tutta la sua perizia di interprete della musica del nostro tempo.

In anni come i nostri, in cui il mondo ribolle di guerre fratricide, razzismo, oscurantismo antiscientifico e religioso, mi sono ispirato alla figura di Ipazia.

Giacomo Manzoni ed Enrico Girardi © Teatro Lirico Sperimentale

NOTE DI DIREZIONE

di **Marco Angius**

La possibilità di presentare un dittico di Giacomo Manzoni con opere che appartengono a periodi tra loro distanti quasi 70 anni, desta sicuramente curiosità. Infatti tra la sua prima e la più recente fatica di teatro musicale corre un intervallo temporale talmente esteso che è impossibile non individuare analogie e distanze all'interno di un percorso che è rimasto coerente quanto sfaccettato. Peraltro si tratta di due prime esecuzioni che vedranno il compositore stesso seguire in prima persona la preparazione di *La legge*, azione scenica del 1955 ora offerta in una nuova veste strumentale, e *Gli occhi di Ipazia*, l'altra novità assoluta di questo accostamento coraggioso e intrigante.

Si tratterà anche di rimettere in discussione la fuorviante convinzione (musicologica) per la quale un compositore sia soggetto a una parabola evolutiva ossia a un passaggio tra una fase acerba a una matura. Nella musica contemporanea, quanto in quella di repertorio, la cronologia del catalogo non corrisponde necessariamente a una simmetria compositiva, non si manifesta cioè sulla base di categorie storiografiche consequenziali. Al contrario, l'approccio archeologico, applicato a un'opera contemporanea, rivela e disvela sorprendenti illuminazioni: ciò che si credeva connesso al gusto e alle scelte di un'epoca, la cosiddetta avanguardia storica che ha trovato proprio in Manzoni uno dei suoi alfieri più rigorosi e intransigenti, lascia ora emergere altri disegni, altre angolazioni più imprevedibili e arcane.

La dimensione di un teatro musicale da camera accentua inoltre la fusione della dimensione drammaturgica con le scelte testuali, vocali e d'ensemble. Non solo: questa versione prosciuga le linee esaltando singoli suoni, ritagliando articolazioni più interne tra voci e timbri strumentali. Voci che sono sulla scena e anche fuori di essa, come quelle corali della turba fanatica in Ipazia, o gli alter ego occulti di alcuni personaggi, creando una doppia anzi multipla dimensione d'ascolto, spazializzata e molto cara a Manzoni. Appare anche l'idea, beckettiana, di parole pronunciate ma inaccessibili, del brusio e del mormorio indistinti che individuano sorgenti sonore ma non le definiscono in modo assoluto. Le parole, come i suoni, sono dimensioni ineffabili. Beffarde? Possiamo percepirne il profilo, quasi fossero ombre proiettate in un teatro musicale dai misteriosi sentieri.

NOTE DI REGIA

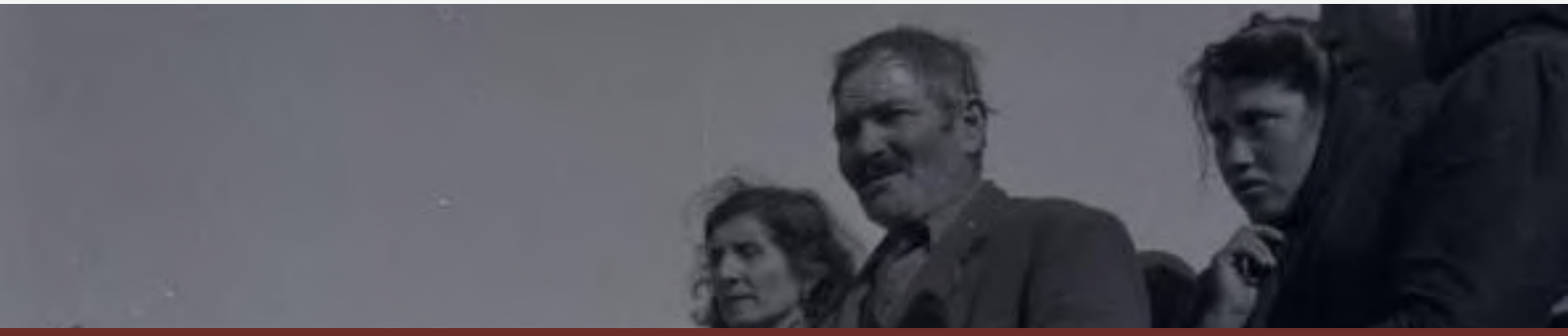
di **Claudia Sorace**

Quando mi è stato proposto di curare la regia della prima e della più recente opera di Giacomo Manzoni ho pensato fosse una grande opportunità poter percorrere il percorso umano e artistico di una figura che ha attraversato il '900. Mi sono chiesta se ci fosse una linea rossa che unisse i segni così distanti nel tempo.

Mi ha colpito come i conflitti da cui prende le mosse *La Legge* (del 1955) siano incredibilmente vicini a quelli che innervano *Gli occhi di Ipazia* (del 2023). La costante dell'essere umano, sembra dirci Manzoni, è quella di essere immerso in un mondo ingiusto, dove il potere, in ogni sua forma (economica prima di tutto, ma anche religiosa e culturale) cerca di soggiogare chi vi si oppone, chi lotta per la libertà e la giustizia.

Il tempo passa, dal mondo ormai antico, in bianco e nero, de *La legge*, attraversato dalla lotta dei poveri e dignitosi braccianti che manifestavano e rischiavano la vita per ottenere una riforma agraria più giusta, si passa al mondo contemporaneo, dove una scienziata muore per amore del sapere libero, come accadde a Ipazia di Alessandria d'Egitto, filosofa e scienziata del IV sec d.c..

Intrecciando segni realistici e astratti, cercando di tenere insieme ciò che è storicamente lontano, ho tentato di mettere in scena le questioni fondamentali espresse dalla musica di Manzoni: questioni che ci arrivano dal Novecento e si proiettano nel futuro chiedendoci: "Da che parte vuoi stare nel tempo che verrà?".



Ernesto Treccani, *Melissa (Crotone) - Commemorazione dell'eccidio dei braccianti*
per gentile concessione della Fondazione Corrente

LA LEGGE

Testo
di Giacomo Manzoni

Personaggi
Giovane Donna, *soprano*
Vecchia, *contralto*
Uomo, *baritono*

Stanza poveramente arredata di un'abitazione contadina dei nostri giorni. Due donne, una giovane ed una vecchia, siedono ad un tavolo, la prima di fronte, la seconda di profilo rispetto al pubblico.

GIOVANE DONNA (*Si alza inquieta*)
Il pane, capisci,
il pane ci manca.
Bisogna uscire,
far conoscere la paura,
paura della fame.
Certo!
Hai vissuto due guerre!
Ogni giorno è condanna.
Dimmi, anche allora era così?

VECCHIA (*Si alzerà nell'incalzare delle frasi*)
Figlia, vicino a queste pietre
lungamente ho vissuto,
con la pioggia fredda,
con il canto del gallo ogni mattina.
Ma sulla pelle disseccata
piovono ancora le tue grida
e il dolore degli uomini
e i muggiti cupi dalle stalle:
è sempre stato cattivo il cielo!

UOMO (*Entra impetuosamente*)
No! Il cielo è tornato buono.
(*Si ferma. Si avvicina alla giovane*)
È tornato col pane,
il pane per i nostri figli.

GIOVANE
Come può essere?
Dimmi, avremo figli?
Il pane!

VECCHIA
Ho paura!

GIOVANE
Parla, ti prego.

UOMO (*Solennemente*)
Sono stato nella legge;
era tutto preciso,
tutto ordinato.
Volevo andare più in là...
M'hanno sempre dato ragione.

GIOVANE
T'hanno ingannato,
ecco tutto.

VECCHIA
È sempre stato così,
me ne ricordo bene.

UOMO
Mamma!
Hai vissuto due guerre:
ora è libero l'uomo.

GIOVANE (*Voltando le spalle all'Uomo*)
L'uomo! Che orribile parola!

UOMO
E le promesse?

VECCHIA
Anche a me avevano promesso...

GIOVANE
Libero!
Per questo non abbiamo pane,
non possiamo far figli,
non abbiamo pane, capisci?

UOMO
L'uomo è finalmente libero...

VECCHIA
Nulla!
Il pane....

GIOVANE
Non abbiamo pane, capisci?
(*Prima dell'attacco del coro passeranno circa due minuti, che dovranno acquistare un interesse scenico mediante eventuali spostamenti degli attori sul palco, gesti di incertezza ecc.; il regista dovrà ricercare le soluzioni più coerenti e scenicamente valide*)

CORO (*esterno*)
Ah...
Vivemmo in un giorno senza luce,
sfiorati da un vento freddo;
e da lontano ci giunse una speranza.
Noi siamo stati sui fiumi,
noi siamo stati nei campi
a veder nascere il grano;
ma abbiamo visto la legge,
e sulle nostre teste
è caduto il cielo,
come le ali nere di un corvo.
Ma vivremo un giorno
assieme alle nostre donne,
assieme ai nostri bambini,
e sentiremo il grano crescere,
verde,
vicino alla nostra carne.

(*All'inizio del coro l'Uomo si alza di scatto dicendo: "Ascolta"; alle parole del coro "una speranza" la Giovane dice rivolta alla Vecchia: "Aveva forse ragione?"; alle parole "la legge", l'Uomo esclama esultante: "La legge!"; mentre la Vecchia risponde pacatamente: "Attendi, figlio"*).

UOMO (*Si sarà seduto, affranto*)
La speranza…

GIOVANE
Mamma…
È possibile?

UOMO
La legge…

GIOVANE
Avevano promesso.

UOMO
La libertà…

VECCHIA
Non è sorto il sole,
e la terra è rimasta dura,
nemica degli uomini,
e la miseria vive
nelle nostre case:
è sempre stato cattivo il cielo!
(*Mentre la Vecchia resta seduta con indifferenza, gli altri due tornano lentamente verso la tavola nuda e vi si seggono in uno stato di abbattimento estremo, mentre il velario scende con grande lentezza*).

GLI OCCHI DI IPAZIA

Gli occhi di Ipazia © Teatro Lirico Sperimentale

Testo

di Sonia Arienta

Personaggi

VERA soprano. Docente universitaria, biologa, *soprano*
Rettrice Università, *mezzosoprano*
G.I. – Capo religioso, *basso-baritono*
Un Onorevole, *tenore*
Voce al telefono di AD di una casa farmaceutica, *parlato*
Voci fuori scena
Coro interno di fanatici religiosi

Laboratorio di Vera.

Vetri ovunque, finestre sfondate, provette rotte.
Vera sola. Entra nel laboratorio e lo trova devastato.

VERA
Vetri...oh no, no...i vetri...
Te lo aspettavi, di' la verità...
Vetri... schegge...
Tutti i vetri in terra...
Cagna assassina,
lo sapevi che
sarebbe successo prima o poi...
Il microscopio è rotto.
Maledetta cagna, maledetta...
Che poteva succedere,
lo sapevi, lo sapevi bene,
cagna,
(continua a guardarsi attorno per capire l'entità del danno; afferra la spina del pc e capisce che non c'è più)
"Sono una cagna" dillo, sottovoce, ad alta voce...

Sono entrati così,
proprio dalla finestra...
rubato. Hanno rubato...
hanno rotto, distrutto,
rubato.
L'hanno fatto perché...
Erano pericolose,
quelle parole, buie...
hanno scritto sui muri.

Ufficio di G.I.

G.I. *al telefono*
Sì, sì, voi
dovete scoprire con
chi parla, quel che fa.
Le dovete ascoltare…
Tutte quelle parole
ascoltatele bene.

Entra l'Onorevole, tace

G.I.
Onorevole…
La nostra è una famiglia
molto antica,
un tempio
abitato
da secoli.
Quella donna – sai di chi parlo – mina
le fondamenta e…
Abbiamo fatto molto
per te…

L'Onorevole perplesso sorride
enigmatico e imbarazzato.
Buio

G.I.
Chiuderli, quegli occhi,
fateglieli chiudere
in nome del padre,
in nome del figlio.
Quegli occhi,
chiusi.

Ufficio della rettrice

RETTRICE
Hai bocciato qualcuno?

VERA
Con un carattere strano, no.
Con gli occhi spiritati
neppure.
Ho dato quel che ho dato,
a tanti studenti.

CORO
Beviamo lo spirito divino…
in nome dello spirito.
Santo santo santo, sia
il bicchiere pieno.

Ufficio di G.I.

G.I.
Le sue idee pesano, le sue parole
pesano,
bisogna provvedere.
Se gli occhi, quegli occhi guardano…
vedono…
troppa luce.
Chiusi, li voglio chiusi.
Una persiana che sbatte, un colpo
secco.
Fateglieli chiudere una volta per tutte.
Chiusi.

Ufficio della rettrice

VERA
entra stravolta
Cagna, figlia di cagna | *Cagna, figlia di cagna*
I vetri…

RETTRICE
Che cosa è successo?

VERA
Mi hanno rotto i vetri
sotto casa, davanti
agli occhi. L'automobile
era accanto alla porta.

RETTRICE
Che vuoi dire?

VERA
Non è un incidente
"Sei presuntuosa, cagna"
c'era scritto così.

Ufficio di G.I.

G.I. *al telefono*
Voce dell'AD al tel.:
Non l'avete spaventata abbastanza
se continua con le ricerche.
E se continua, il principio attivo
di nostra produzione non servirà più.
Se continua così
milioni bruciati e
il nostro brevetto
È PERSO.
Rimediare...

G.I.
apre una finestra e parla a una folla
vestita di nero e ubriaca ai suoi piedi.

Se devono partorire con dolore
con sofferenza ululare giorno e notte
una prova divina, corona di spine
chiodi
l'apocalisse
le cavallette
il tormento della carne
le piaghe d'Egitto con e senza pus
la madonna dai sette dolori,
abbiamo deciso così.
L'assemblea ha deciso
di vietare, di-vie-to,
che sia vietato / luci spente.
Nero, vestìti di nero.
Io in suo nome ordino:
che quegli occhi smettano di frugare,
di guardare attorno,
di vedere,
che quegli occhi
smettano di essere occhi.

Voce di G.I. *fuori campo*
che sia vietato
quello -
spegnere -
vietato,
luci spente.

CORO
Cospargete la testa di cenere
Attenzione agli occhi fuori,
Bruciano gli occhi
Gli occhi bruciano
La cagna maledetta
Diventerà cieca
ha detto il nostro maestro
Starà nel buio, sarà buio.
Annientare un edificio dopo millenni
un mattone dopo l'altro
è vietato. Non lo permetteremo.

Rivestìti dentro
di nero tutte bruciano
le stagioni
nero (inverno)

(primavera) nero
(estate) nero

nero (autunno) in nome di, in
nome di... di...

Ufficio della Rettrice.
La Rettrice entra con vistoso cerotto sul viso.

VERA
Un sasso?
Il bersaglio, sei stata il bersaglio mobile.

RETTRICE
È arrivato qui, sotto l'occhio.
Un uomo, l'hanno portato via
i poliziotti.
Se entrano i sassi
non possiamo tenere le finestre chiuse
per morire soffocati.

VERA
Di primavera, le finestre aperte,
c'è bisogno d'aria... *(esce)*

Entra l'Onorevole

RETTRICE
Onorevole
aggrediti
molte volte,
danni enormi.

ONOREVOLE
Fanatici religiosi

RETTRICE
Gente pericolosa.
Contro queste persone,
Onorevole…

ONOREVOLE
Ignoti

RETTRICE
Esitate a reagire?

ONOREVOLE
No, faremo, faremo…
Ci preoccuperemo
occuperemo
faremo
remo
remo
emo
mo…

Ufficio di G.I.

G.I.
Morta…la immagino morta.
Separata la testa dal collo, il collo
dal corpo, la mano dal braccio.
Il braccio destro e il braccio sinistro
staccati dal corpo.
Morta, la voglio
e le gambe,
ognuna separata dal corpo…
la voglio morta,
i piedi…senza i piedi,
spezzate le tibie spezzate
i piedi staccati.
Morta, una gazzella
che ha incontrato un leone.
E le dita…, senza le dita, la mano
[senza dita
e la testa senza capelli, senza occhi
perché sono stati bruciati.

CORO
Strappatele i capelli, le ciocche
[strappate
senza aprire la bocca, rivoli di sudore
sulla fronte, a testa nuda.

Ufficio della rettrice

RETTRICE
La biblioteca…
del tuo dipartimento…

VERA
E questa volta?

RETTRICE
Ancora insulti
e hanno…
Qualcuno…ha versato
la sua urina sui tavoli…

VERA
Sì, in tuo onore, cagna,
io ci ho pisciato sopra.

CORO
Morta.
Il maestro ha detto che la vuole morta.

VERA
Una cagna è morta
investita da un camion…
Hanno telefonato
questa notte, era tardi.

Ufficio di G.I

CORO
La bocca chiusa. Chiudetele la bocca
con un filo di colla

ripiena di cemento, calce, la lingua
immersa nel cemento, polvere
di calce. Con la bocca
piena di cemento
con la bocca piena di cemento si tace
un buona volta.

G.I.
Morta. La vedo morta,
senza la bocca.
Cancellatele gli occhi
non li voglio vedere.

CORO interno
Morta.
Una cagna morta. Morta.

Ufficio della Rettrice

VERA
Qualcuno mi segue.

RETTRICE
Quando?

VERA
Qualcuno mi segue…

RETTRICE
Dove?

VERA
Respira quando mi muovo,
respira quando sto ferma…

RETTRICE
Dove?

VERA
Ah, respira, quando mi muovo…

RETTRICE
Quando?

VERA
Ah, quando sto ferma respira, quando
[mi muovo…

RETTRICE
Chi?

Voce fuori scena G.I.
Morta.

RETTRICE
Al congresso

VERA
Le principali rappresentazioni,
le commissioni diranno…

RETTRICE
Le migliori università
e le imprese, gli investitori
diranno che è importante
la raccolta fondi.

VERA
Vietano o permettono l'uso…
La mia ricerca…

RETTRICE
E' il nostro compito.

VERA
Vorrei dormire in pace
dopo tanto tempo.
C'è qualcuno che mi segue,
c'è qualcuno che mi spia…
fanatici religiosi…
Ho poco tempo.
Il tempo, sento che mi manca il
tempo…
hanno rubato tutto…

RETTRICE
Sono entrati…

VERA
…in casa stanotte,
in ufficio…

RETTRICE
Le copie di sicurezza…

VERA
…rubate, non c'era più la borsa.
Mi hanno addormentata…

RETTRICE
Con uno spray?

VERA
Un anestetico, credo…

RETTRICE
Precauzioni, molte precauzioni.
Bisogna prendere precauzioni.

VERA
Non si può vivere
in una gabbia.
Le finestre aperte, le finestre stanno
aperte…
Buio

Ufficio dell'Onorevole

ONOREVOLE
Un accordo? Volete un accordo?

RETTRICE
Il quinto attacco in pochi mesi.
La responsabilità è…

ONOREVOLE
Di chi?

RETTRICE
I muri ancora pieni
di insulti. Il laboratorio,
hanno distrutto un laboratorio
[perfetto…
Un nostro ricercatore
è stato colpito più volte,
legittima difesa…

ONOREVOLE
Il tribunale…

RETTRICE
…Un corpo contundente…
…è stato
sorpreso alle spalle…

ONOREVOLE
Il tribunale,

RETTRICE
Si è difeso…

ONOREVOLE
Legittima difesa…
Sì,
il tribunale,… deciderà il tribunale…

Casa di Vera

VERA
Il vento mi entra nelle orecchie
alla sera quando torno.
Non voglio vivere con le finestre chiuse
per non sentirlo più
quando sibila.
Questa donna così lontana…

Mi hanno paragonata a
Ipazia...
Non cade ancora la grandine,
per questo
le nuvole sono così nere...
Dicono di me, no non devono
dire niente di me

VOCE DI VERA
Ipazia...
una bella donna straordinaria.

Ha inventato un astrolabio
e un igrometro dicono di lei
no, non devono dire niente di me...

CORO
Parole inarticolate, grugniti,
versi primordiali
is-tru - di-stru.....

Partiti,
siamo partiti

VERA
Mi hanno paragonata
a Ipazia.
La bella Ipazia...
E che ne è rimasto?
Quel che le hanno fatto...
Voci e abiti neri si sono avvicinati a lei,
all'improvviso, così...
Il fruscio delle foglie dentro le
[orecchie...

VOCE DI GPS
Imboccare la
statale n° 54
fino al km 36

VOCE *Interna*
Quanto manca

Il vento di nuovo dentro le orecchie...
...e hanno
circondato il suo carro con lei dentro

e l'hanno presa,
trascinata fuori.
(Rumore di vetri...)
Che cos'è? Vetri....
Hanno rotto i vetri giù di sotto
Aveva i capelli lunghi
l'hanno presa per i capelli
e glieli hanno tirati, tirati, strappati

VOCE DI GPS
km 20...
km 10... arrivati...
svoltiamo a destra.
Siamo...

km 5...

CORO
Siamo quasi arrivati,
svoltiamo a destra. Siamo arrivati

VOCE DI GPS
km 0...

VERA
(Prende il cellulare) Vocìo di folla
Trascinata, trascinata fino al tempio
e poi con pietre aguzze incidono

Suonano alla porta. Folla di fanatici entra a forza e uccidono Vera..

(al cellulare)
Aiuto

Trascinata
pronto....
la pelle si lacera....
la pelle
si lacera....
incidono...incidono...

G.I. *fuori scena, amplif. in sala*

Incidono, la pelle si lacera
epitelio, derma, muscoli, mitocondri
ossa, midollo esposto
terminazioni nervose, dolore
non ha retto al dolore,
forse è svenuta, ma dicono avesse
gli occhi aperti
e poi dopo averla smembrata, un pezzo, un pezzo
un pezzo
quanti, non si sa, pezzi, frammenti di
tessuti, di ossa, di
carne, cartilagini,
materiale da smaltire fra i rifiuti
speciali
bruciata.
Questa donna è stata ...

CORO

Separare la testa dal corpo
dal corpo la testa, dalla testa
i capelli, il naso, le orecchie.
Le orecchie si staccano facilmente
con il coltello
un'incisione sotto il collo da destra a
sinistra.
Da est a ovest

per prima cosa
togliere gli occhi...
eliminare per primi
togliere gli occhi...
e gettarli nel fiume

In nome del padre
ti separiamo la testa dal corpo.
In nome del padre
in nome del figlio
ti seghiamo il corpo dal corpo
In nome di.. in nome dello [spirito,
ti spezziamo le braccia e le [gambe;
in nome di... in nome dello spirito,
ti macchiamo del tuo [sangue,
In nome del figlio
ti strappiamo la pelle dal [corpo
in nome del padre ti [bruciamo
i capelli e quel che resta di te.
Ti togliamo gli occhi...

Buio

SERATA LIEDERISTICA

OPERALIEDER 2023

Spoleto, Sala Monterosso
di Villa Redenta
28 agosto 2023

Ester Grossi, *Winterreise* 2011

Ester Grossi, *Winterreise* 2011

lunedì 28 agosto, ore 21.00

Serata liederistica

musica di **Franz Schubert**

Interpreti

Mariapaola Di Carlo *soprano*
Veronica Aracri *mezzosoprano*
Simone van Seumeren *contralto*
Paolo Mascari *tenore*
Davide Peroni *baritono*
Davide Romeo *basso*

Pianoforte **Antonio Vicentini**

GUIDA ALL'ASCOLTO

Operalieder 2021 © Teatro Lirico Sperimentale

di **Antonio Vicentini**

Con il termine Lied si identifica un genere musicale ben radicato nella storia dell'Europa Occidentale fin dall'età carolingia; sempre lo stesso nominativo era utilizzato in alternativa a *Gesang* ad identificare generalmente il canto e la musica. Questo genere si sviluppa parallelamente alle forme più note rimanendo però sempre relegato in una posizione subordinata, colpevole di avere delle caratteristiche "popolari". Durante il Romanticismo diviene una componente essenziale e determinante della storia musicale tedesca, anche se soltanto con Schubert, e poi con Schumann, esso assume un valore di alto significato tecnico ed estetico.

L'attività e la carriera artistica di Franz Schubert si svolgono quasi per intero all'interno della sua città, Vienna, ed in particolare nei circoli privati della capitale asburgica che rappresentano i luoghi ideali nei quali viene suonata la maggior parte della sua musica. La sua mancata integrazione nella società del tempo deriva da un accentuato disagio esistenziale e da un sostanziale rifiuto delle istituzioni. In questo, Schubert incarna perfettamente il modello dell'artista romantico - nessuna figura gli si attaglia meglio di quella del Doppelgänger, il protagonista dell'omonimo Lied su testo di Heinrich Heine - in conflittuale rapporto con la realtà.

Il Lied schubertiano acquista un posto rilevante nella vita musicale in quanto diventa espressione della sensibilità e della cultura della borghesia colta. Insieme al Lied solistico non vanno sottovalutati i canti a più voci, terzetti, quartetti e cori che erano anch'essi oggetto di quelle famose Schubertiadi, occasioni per fare musica insieme tra amici per puro divertimento. Non si trascuri anche la componente testuale, spesso costituita da testi letterari di grande prestigio e da autori come Goethe, Schiller e Heine. Forma congeniale e prediletta, perché adatta all'espressione soggettiva e spontanea e all'approfondimento del momento introspettivo, il Lied schubertiano realizza una compenetrazione profonda, e ancora inedita, tra musica e poesia: la musica non si limita a riflettere l'atmosfera e il carattere generale del testo poetico, ma vi aderisce perfettamente sia dal punto di vista prosodico sia da quello concettuale, contribuendo a sviscerarne gli aspetti reconditi e a rafforzarne l'effetto. Ammontano ad oltre 600 i Lieder composti da Schubert tra il 1811 e il 1828, anno della morte del compositore; il numero e la qualità compositiva documentano la genialità del musicista, la sua versatilità e la fervida vena creativa, in sintesi una stupefacente capacità di individuare e restituire in musica i più alti contenuti poetici.

Operalieder 2020 © Teatro Lirico Sperimentale

Il Lied schubertiano acquista un posto rilevante nella vita musicale in quanto diventa espressione della sensibilità e della cultura della borghesia colta

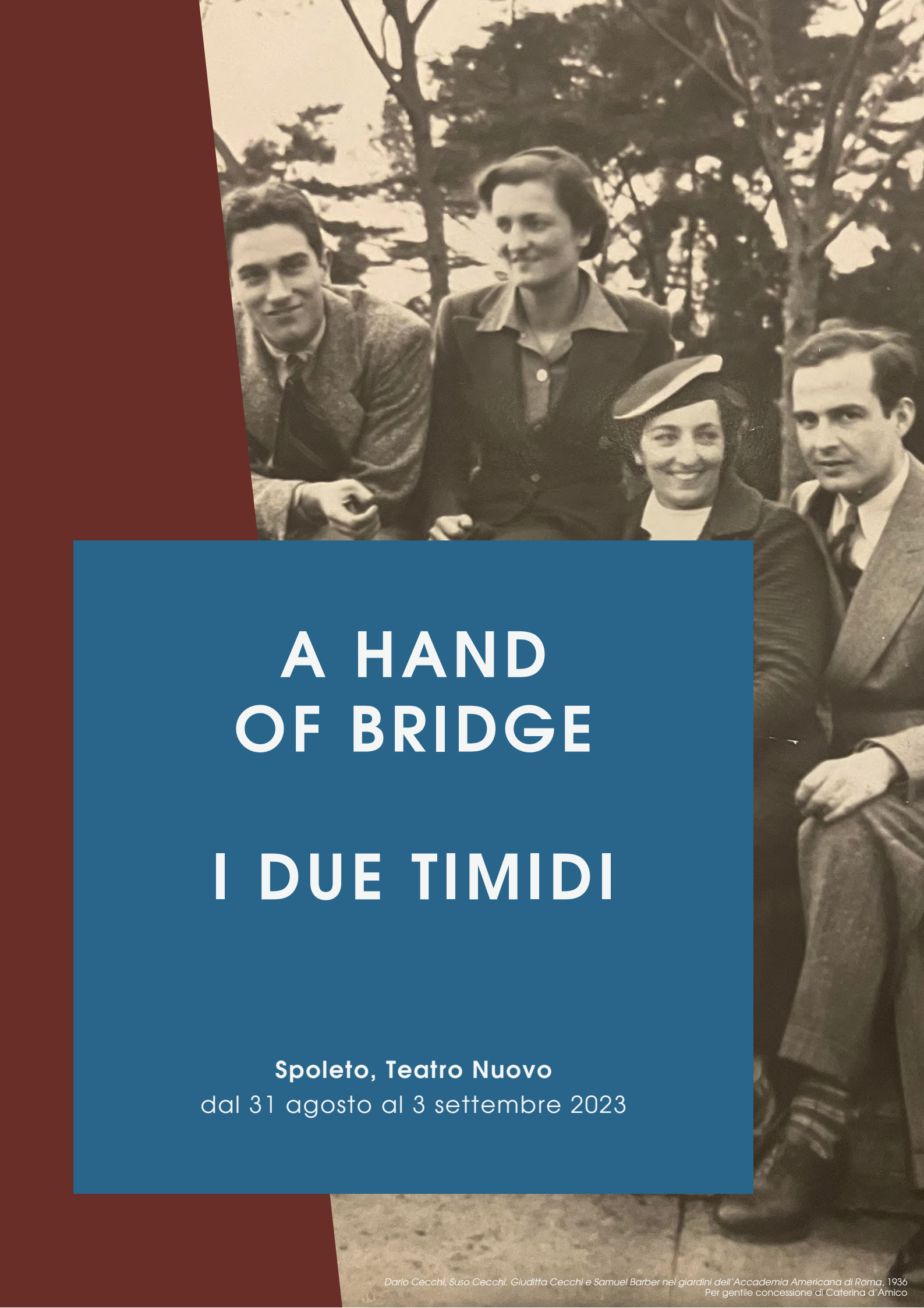
I Lieder di Schubert si possono dividere in tre gruppi: al primo appartiene il Lied strofico, così detto perché ogni strofa è commentata dalla stessa frase musicale. Un esempio in tal senso può essere *Der König in Thule* su versi di Goethe. Il secondo gruppo comprende il Lied "durchkomponiert", in cui le strofe sono sorrette da diverse melodie, ma l'intera composizione si basa su un accompagnamento uniforme. È il caso di Lieder come *Gretchen am Spinnrade*, ispirato al capolavoro di Goethe, vertice della letteratura tedesca. Il terzo gruppo di Lieder è detto "a dialogo", appunto perché si richiama alla prassi operistica e comprende canti a sezioni indipendenti, con eventuali mutazioni di tonalità, di metro e di stati d'animo, oppure veri e propri recitativi. Esempio di questo tipo è la *Scene aus Goethe's Faust*.

Nel Lied è essenziale il ruolo del pianoforte, che non ha il compito di fornire un semplice accompagnamento, ma è un autentico interlocutore del canto: suggerisce immagini pittoriche o poetiche, svela aspetti nascosti del testo ed esalta il contenuto, gli stati d'animo, le sfumature psicologiche della poesia. L'intuito e il talento di Schubert, a questo riguardo, sono inarrivabili: accanto all'eccezionale inventiva melodica, nei Lieder emerge una straordinaria capacità di individuare musicalmente le immagini poetiche, di penetrare il pensiero del poeta, di esprimere ciò che sta fra le righe del testo e che è inesprimibile a parole.

Il programma della serata propone una selezione che mostra le varie sfaccettature della vena artistica del compositore, per la varietà non solo formale ma pure emotiva. Possiamo cogliere l'intento di indagare i sentimenti, proporre sentieri di introspezione e compiere veri e propri viaggi nei vari stati dell'animo umano, dal più tenero affetto alla più cupa disperazione. Squarci si aprono sull'universo degli immortali personaggi di Goethe come Mignon dal *Wilhelm Meister* e Gretchen dal *Faust*; possiamo farci trasportare dai bruschi cambi di umore contenuti nello *Schwanengesang*; ci viene proposto di leggere con diversa consapevolezza la mitologia classica e norrena; abbiamo la possibilità di cogliere nel nostro profondo l'agire di emozioni come l'ossessione, il senso di sdoppiamento, la malinconia, l'esaltazione musicale e l'amore.

Il programma della serata propone una selezione che mostra le varie sfaccettature della vena artistica del compositore, per la varietà non solo formale ma pure emotiva.

Operalieder 2023 © Teatro Lirico Sperimentale



A HAND OF BRIDGE

I DUE TIMIDI

Spoleto, Teatro Nuovo
dal 31 agosto al 3 settembre 2023

Dario Cecchi, Suso Cecchi, Giuditta Cecchi e Samuel Barber nei giardini dell'Accademia Americana di Roma, 1936
Per gentile concessione di Caterina d'Amico

Fabrizio Riccardi, *Jumeaux double face*

anteprima giovedì 31 agosto, ore 20.30
venerdì 1 settembre, ore 20.30
sabato 2 settembre, ore 20.30
domenica 3 settembre, ore 17.00

A Hand of Bridge

musica **Samuel Barber**
libretto **Gian Carlo Menotti**

Geraldine **Elena Antonini**, **Alessia Merepeza**
Sally **Veronica Aracri**, **Antonia Salzano**
Bill **Jesus Hernandez**, **Paolo Mascari**
David **Davide Peroni**, **Dario Sogos**

I due timidi

musica di **Nino Rota**
libretto di **Suso Cecchi D'Amico**

Il narratore **Marco Gazzini**
Mariuccia **Elena Antonini**, **Alessia Merepeza**
Raimondo **Francesco Domenico Doto**, **Oronzo D'Urso**
La signora Guidotti **Veronica Aracri**, **Antonia Salzano**
Il dottor Sinisgalli **Jesus Hernandez Tijera**, **Paolo Mascari**
La madre di Mariuccia **Virginia Cattinelli**, **Simone van Seumeren**
Vittorio **Davide Romeo**
Lucia cameriera **Chiara Guerra**
Maria cameriera **Aloisia de Nardis**
Lisa **Federica Tuccillo**
Un pensionante **Jesus Hernandez**, **Paolo Mascari**

Direzione musicale **Gian Rosario Presutti**
Regia **Giorgio Bongiovanni**
Scene **Andrea Stanisci**
Costumi **Clelia De Angelis**
Luci **Eva Bruno**

Orchestra O.T.Li.S del Teatro Lirico Sperimentale

IL SOGGETTO

A Hand of Bridge © Teatro Lirico Sperimentale

di **Angela Annese**

A Hand of Bridge

Stati Uniti, anni Cinquanta, interno di una casa borghese. Sedute al tavolo per giocare a bridge due coppie: David, un facoltoso uomo d'affari, sua moglie Geraldine, Bill, un avvocato, sua moglie Sally.

Durante una 'mano' della partita in corso affiorano una dopo l'altra le voci intime di ognuno, esprimendone sofferenze e insoddisfazioni represse: Sally, frustrata perché condannata nel gioco a "fare il morto", vorrebbe tanto acquistare un certo cappello; Bill, marito fedifrago, è a sua volta geloso della sua amante; Geraldine, moglie di mezza età, patisce la mancanza d'amore e l'impossibilità di recuperare un rapporto con sua madre; David, già benestante, vagheggia una vita libera da obblighi e costrizioni, consapevole comunque che non c'è alternativa alla routine cui vorrebbe sfuggire. È lui a chiudere la 'mano' di bridge con una briscola.

I due timidi

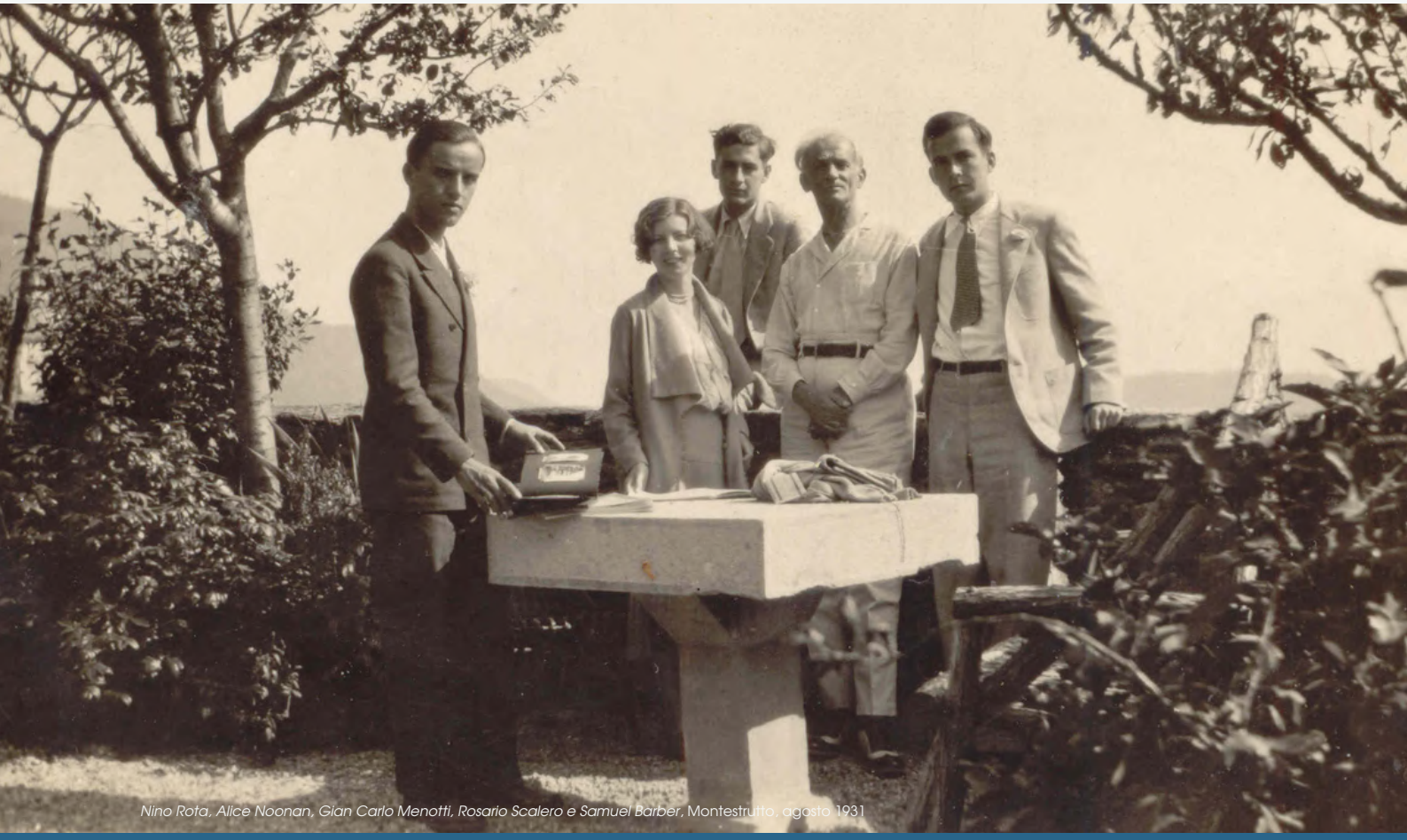
In Italia, nel secondo dopoguerra. Sono le sette del mattino e in un modesto caseggiato di via del Pozzo 53 di una città imprecisata inizia una nuova giornata: il calzolaio è già al lavoro in cortile, riprendono tra le cameriere Lisa, Lucia e Maria le ciarle interrotte il giorno prima e tra Lucia e il portiere Vittorio le consuete schermaglie, la giovane Mariuccia, che lì abita con sua madre, inizia i suoi esercizi al pianoforte, la signora Guidotti, padrona di un'accorsata pensione, è alle prese con problemi di acqua corrente e condutture in cattivo stato.

Sembrerebbe esser giunto l'idraulico ma invece è Raimondo Benetti, nuovo inquilino della pensione, venuto ad abitarvi per star vicino a Mariuccia, di lei segretamente e silenziosamente innamorato - e da lei allo stesso modo ricambiato –, nella speranza di riuscire a dichiararle il suo amore. Mentre i due giovani scambiano trepidanti un saluto dalle loro finestre una tapparella crolla sul capo di Raimondo, che cade a terra svenuto.

Nel trambusto che segue, una serie di malintesi risulterà fatale per i due innamorati: Mariuccia sviene a sua volta per lo spavento; la signora Guidotti chiama in aiuto il dottor Sinisgalli, anch'egli inquilino del palazzo, che accorre dall'uno e poi dall'altra; ancora incosciente, Raimondo è assistito dalla signora Guidotti ma crede di vedere Mariuccia e le dichiara il suo amore, accolto con incredula gioia dalla matura signora; a sua volta Mariuccia, ancora confusa, rivolge espressioni affettuose al dottore credendo sia Raimondo e sprofonda nella disperazione quando il dottore, lieto dell'insperata possibilità di fidanzamento con la fanciulla che gli sta a cuore, la informa dell'impegno d'amore appena stretto tra Raimondo e la signora Guidotti. A sera, riprese le forze, Raimondo e Mariuccia, inconsapevoli del duplice equivoco, sospirano frementi di reciproco amore ognuno nella propria stanza ma quando, sospinti dalla passione, si incontrano sul pianerottolo sono troppo timidi per sovvertire il corso degli eventi.

Passata l'infausta giornata, li vediamo due anni dopo nello stesso stabile: Raimondo, marito della signora Guidotti, ne amministra la pensione; Mariuccia, moglie del dottor Sinisgalli e madre di due bimbi, si esercita al pianoforte quando può. Qualcuno, però, reclama il silenzio: è Raimondo.

I due timidi © Teatro Lirico Sperimentale



Nino Rota, Alice Noonan, Gian Carlo Menotti, Rosario Scalero e Samuel Barber, Montestrutto, agosto 1931

CANTO DI DISINCANTO

di **Angela Annese**

Raccolti nei pressi di un muretto di pietra sullo sfondo di un assolato cielo estivo, quattro giovani e un maturo signore guardano verso l'obiettivo della macchina fotografica con espressione seria, appena screziata da un vago sorriso sul volto dell'unica figura femminile presente nella fotografia. È l'agosto del 1931 e i ventenni Samuel Barber, Gian Carlo Menotti e Nino Rota, allievi tra i più brillanti della classe di composizione di Rosario Scalero al Curtis Institute of Music di Filadelfia, posano per una foto ricordo insieme alla collega Alice Noonan e all'illustre maestro in una pausa delle lezioni che, in Italia per le vacanze, Scalero tiene a casa propria, il castello di Montestrutto, sulle colline del Canavese.

Si ritrovano così questa sera tre amici di antichissima data, Samuel Barber (West Chester, 9 marzo 1910 – New York, 23 gennaio 1981), Gian Carlo Menotti (Cadegliano Viconago, 7 luglio 1911 – Monte Carlo, 1° febbraio 2007) e Nino Rota (Milano, 3 dicembre 1911 – Roma, 10 aprile 1979), accomunati dall'esperienza di formazione americana ma non

solo: Barber e Menotti uniti in un lungo sodalizio artistico e affettivo nato proprio a Filadelfia; Rota e Menotti, fanciulli di prodigioso talento nella Milano dei primi anni Venti, sodali da allora attraverso un arco temporale giunto a compiersi a Spoleto con *Napoli milionaria*, opera di Rota su libretto di Eduardo De Filippo tratto dalla sua omonima commedia che ha inaugurato il 22 giugno 1977 la ventesima edizione del Festival dei Due Mondi creato da Menotti. A suggellare l'incontro la comune amica Suso Cecchi d'Amico (Roma, 21 luglio 1914 – 31 luglio 2010), sceneggiatrice tra i grandi della storia del cinema, legata a Rota dall'adolescenza e per sempre da un fraterno profondo affetto ma anche da stima e amicizia a Menotti e a Barber, sin dal soggiorno di quest'ultimo presso l'American Academy of Rome, vincitore nel 1935 di una borsa di studio di durata biennale. Non è un caso che su tali eccellenti amici Menotti abbia voluto contare per il 'suo' Festival dei Due Mondi all'avvio: Suso nel 1958 direttrice della sezione Cinema nella prima edizione, Nino e Sam nel 1959 autori di due concise pagine di teatro musicale – *La scuola di guida*, di Rota su libretto di Mario Soldati, e *A Hand of Bridge*, di Barber su libretto di Menotti – destinate a due distinti florilegi di creazioni originali per la scena di varia natura e minime dimensioni intitolati *Fogli d'album* e *Album Leaves*, rispettivamente dedicati a produzioni europee e americane.

Non è un caso che su tali eccellenti amici Menotti
abbia voluto contare per il 'suo' Festival dei Due Mondi

Preceduta da un'anteprima offerta due mesi prima ai benefattori del Festival nel Waldorf-Astoria Hotel di New York, la prima rappresentazione di *A Hand of Bridge* ha dunque avuto luogo a Spoleto, nel Teatro Caio Melisso, il 17 giugno 1959, con la direzione musicale di Robert Feist e la regia di Steven Vinaver. Una *première* italiana accolta con favore da pubblico e critica, seguita nel 1960 dalla *première* americana, il 6 aprile al Mannes College of Music di New York, e dalla pubblicazione della partitura presso Schirmer con un'illustrazione in copertina creata espressamente da Andy Warhol, amico degli autori.

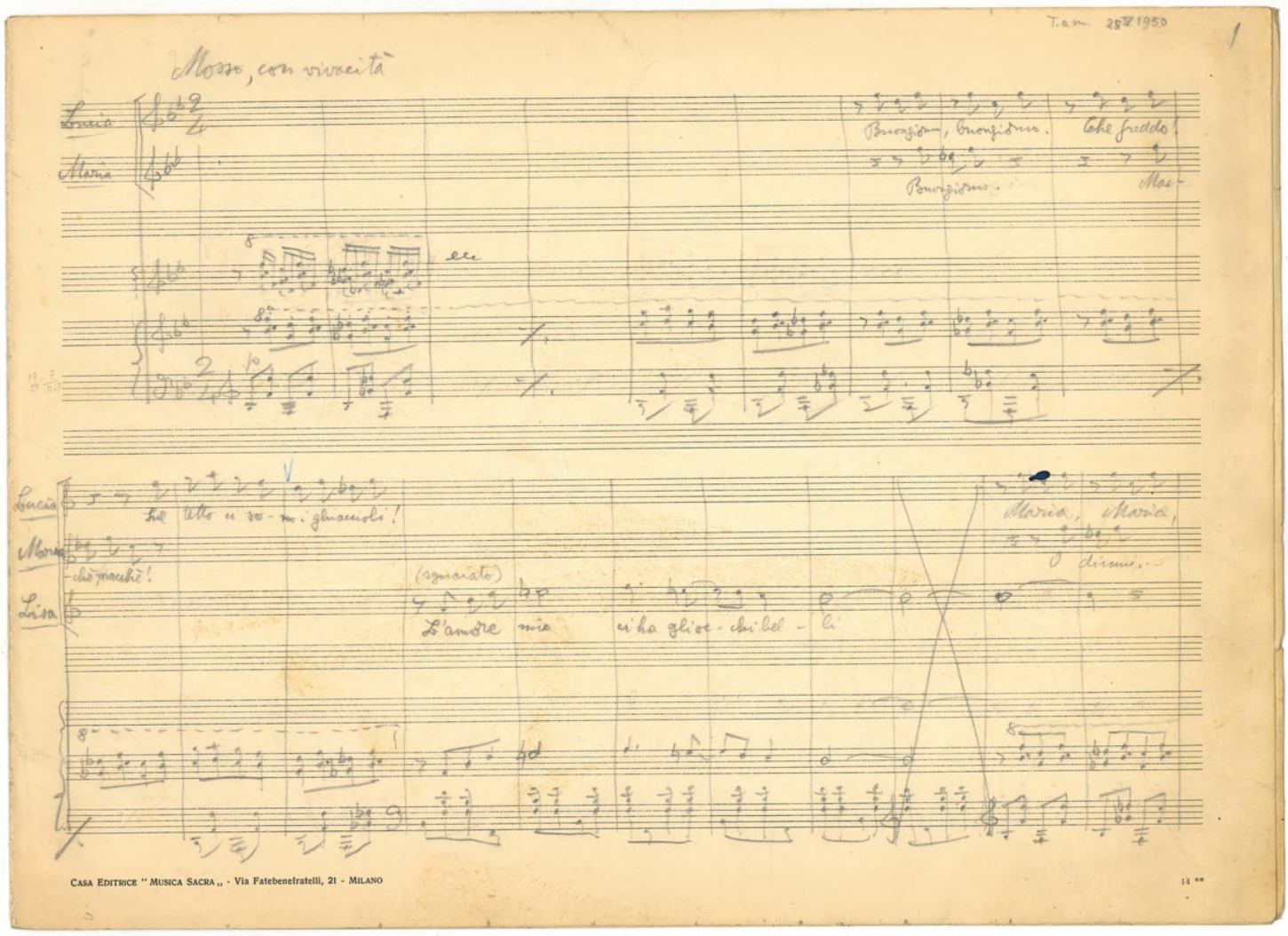
Si rinnova qui la collaborazione tra Barber compositore e Menotti librettista già sperimentata con successo per *Vanessa*, prima prova operistica di Barber, vincitrice del Premio Pulitzer nel 1958. In un'icastica unità di tempo, di luogo e di azione coerente con l'assunto compositivo alla base di una *pocket opera* della durata di neppure dieci minuti, quattro personaggi – David, un facoltoso uomo d'affari, sua moglie Geraldine, Bill, un avvocato, sua moglie Sally, una doppia coppia, un quartetto vocale – sono riuniti per giocare a bridge come d'abitudine in quello che si indovina essere l'interno di una bella casa borghese in un sobborgo di una grande città americana. Mentre la partita a carte scorre in modo ordinario, sotto traccia si consuma irrimediabile l'inquietudine dei protagonisti, ognuno infelice a modo proprio: Sally, frustrata perché condannata nel gioco a "fare il morto", vorrebbe tanto acquistare un certo cappello; Bill, marito fedifrago, è a sua volta geloso della sua amante; Geraldine, moglie di mezza età, patisce acutamente la mancanza d'amore, più l'impossibilità di riceverne che l'incapacità di darne; David, già benestante, vagheggia smodata ricchezza, libertà

dagli obblighi lavorativi e piaceri proibiti ma sa bene che non saprebbe sfuggire alla routine di cui è prigioniero.
Il breve tempo di una 'mano' di bridge per una desolata istantanea della *middle class* americana corrosa dalle insoddisfazioni represse che ricorda quelle disegnate nello stesso periodo da John Cheever nei suoi racconti, il rito convenzionale del gioco di società sfondo perfetto per l'emergere del malessere interiore. Un fermo immagine in parole e musica quasi modellato sull'idea del rondò, con il pigro *continuum* della partita a carte – scandito dalle indicazioni di gioco come un recitativo accompagnato in stile jazzistico dallo scabro ensemble di pianoforte, contrabbasso pizzicato e tamburo 'strisciato' da spazzole – di volta in volta interrotto dall'affiorare del monologo interiore di ciascun personaggio – più apertamente espressivo e sostenuto dall'intero organico strumentale – e su ognuno di volta in volta prevalente, inesorabile. Connotate da colori differenti che in una sapiente commistione di linguaggi si giovano di riferimenti alla musica popolare per una rapida caratterizzazione – le compulsive ripetizioni di Sally come *riffs* jazzistici, la sensuale linea melodica del monologo di Bill che evoca ritmi di danza latini, le suggestioni esotiche del fantasticare di David, l'intenso lirismo del solo di Geraldine, riflesso della naturale vena elegiaca dell'Autore –, le quattro voci si sovrappongono infine in una sorta di minuscolo concertato che dà compiutezza formale all'opera in miniatura e insieme ne avvalora il senso: le voci intime ascoltate in sequenza sono in effetti tra loro simultanee in quanto perenni, relate non a un'azione ma a una condizione esistenziale destinata a durare ben oltre una 'mano' di bridge.

Il breve tempo di una 'mano' di bridge
per una desolata istantanea della *middle class*
americana corrosa dalle insoddisfazioni represse

A Hand of Bridge © Teatro Lirico Sperimentale

Come *A Hand of Bridge*, anche *I due timidi*, `opera radiofonica in una giornata' di Nino Rota su libretto di Suso Cecchi d'Amico è frutto, prelibato, della feconda intesa artistica tra due grandi amici. Commissionata dalla RAI nell'autunno del 1949, composta tra il 28 maggio e il 23 giugno 1950 dopo una più lunga gestazione condivisa dai due autori, registrata negli ultimi giorni del luglio seguente con l'apporto di valenti solisti e dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI diretti da Franco Ferrara e la regia di Guglielmo Morandi, presentata alla seconda edizione del Prix Italia dove ha ricevuto una menzione speciale, *I due timidi* è andata in onda il 15 novembre 1950 sul Terzo Programma radiofonico nazionale appena inaugurato. Si è trattato per Rota di un invito a comporre particolarmente prezioso, non solo per la prestigiosa committenza: preziosa la certezza dell'esecuzione per un musicista dalla spiccata vocazione teatrale che delle quattro opere liriche scritte fino ad allora aveva visto andare in scena la sola *Ariodante*, al Teatro Regio di Parma nel novembre del 1942 per due recite, una delle quali interrotta dai bombardamenti; oltremodo preziosa la possibilità di lavorare con la cara amica Suso – partecipi entrambi secondo le rispettive competenze di tanto cinema realizzato in quegli anni – a una creazione realmente comune.



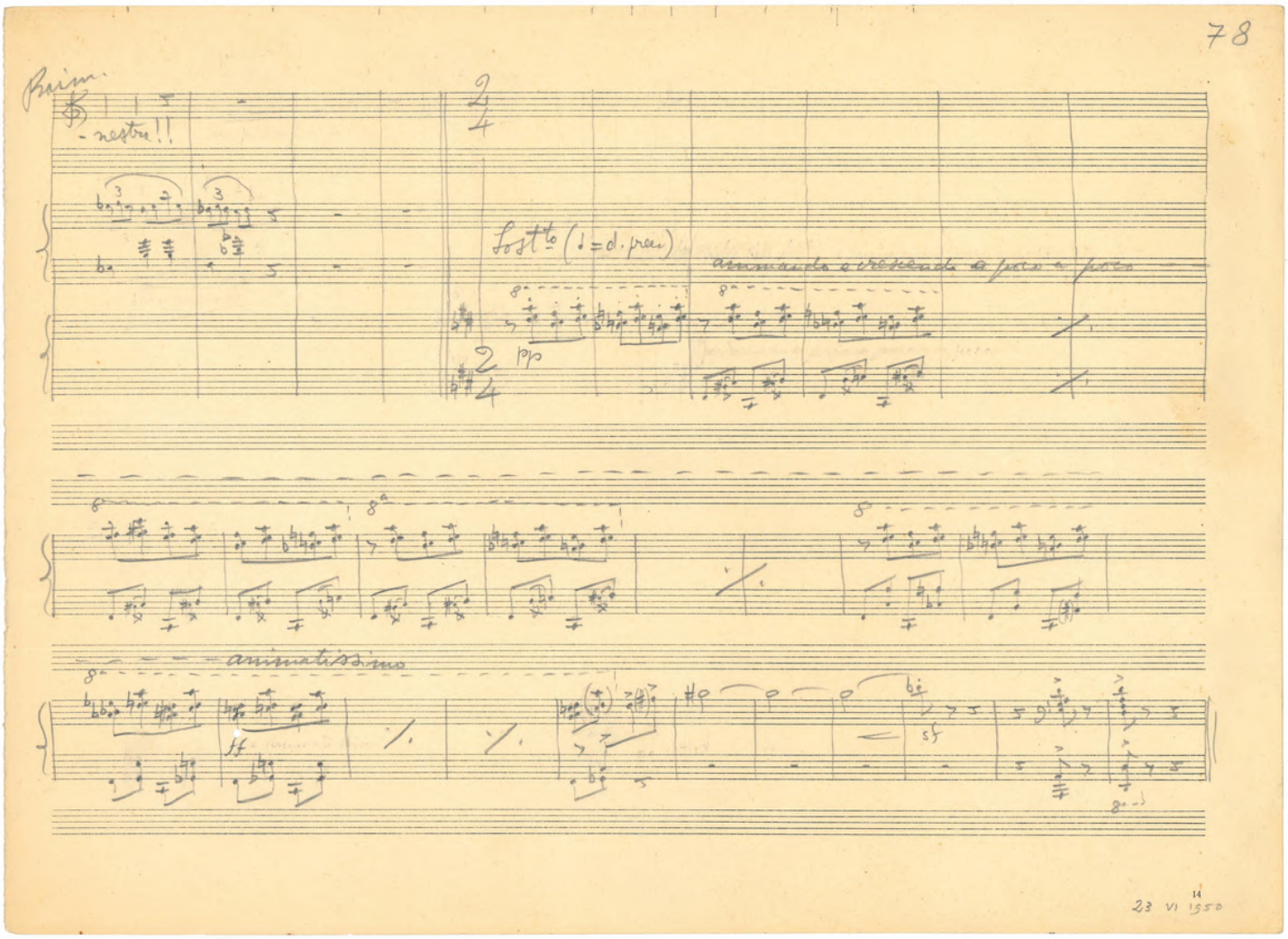
Nino Rota, *I due timidi*, spartito autografo, prima pagina. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Rota

I due timidi © Teatro Lirico Sperimentale

L`*opera radiofonica in una giornata* è frutto, prelibato, della feconda intesa artistica tra due grandi amici

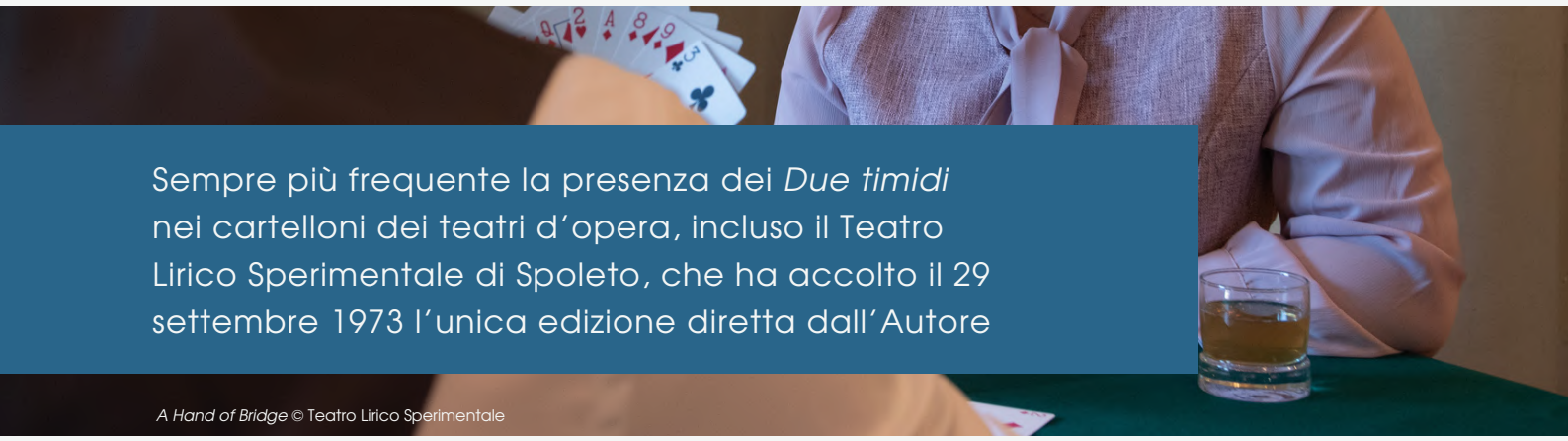
Sono in effetti i due autori insieme ad affrontare, sin dall'ideazione del soggetto, il problema di un'opera per la radio, come Rota ricorda in una nota riportata nel libretto illustrativo del Prix Italia 1950: «Perché, ci domandammo, dovendo comporre un'opera destinata a essere ascoltata senza essere vista, non raccontiamo una storia che si svolge tra due persone che non si vedono reciprocamente, o che non possono, per una ragione qualunque, comunicare se non attraverso esili indizi uditivi? Una storia, in altri termini, che si svolge soprattutto nel loro animo. Non si potrebbero immaginare, ad esempio, due innamorati che, abitando due stanze vicine, soffrono, gioiscono, si ingelosiscono, si appassionano l'una per l'altro, ciascuno al di qua dell'ostacolo che li separa? E se l'impedimento non fosse solo esteriore ma piuttosto una particolarità del loro carattere, la timidezza, per esempio?». Ed ecco prendere vita, in un modesto caseggiato di una città imprecisata (pur se i ricorrenti incisi di uno stornello romano sembrano suggerirne l'identità) nel corso di una giornata come tante dell'immediato dopoguerra, l'incontro mancato tra Mariuccia, che vi abita con la madre trascorrendo il suo tempo al pianoforte, e Raimondo, nuovo inquilino della pensione tenuta nello stabile dalla matura signora Guidotti, appena giunto a vivervi proprio per Mariuccia, di cui è silenziosamente innamorato – silenziosamente ricambiato –, nella speranza che la vicinanza sia propizia per dichiararle il suo amore. L'improvvido crollo di una tapparella sul capo di Raimondo genera presto una catena di equivoci che fatalmente spegne il sogno dei due giovani, frementi di passione in uno struggente duetto a distanza ma troppo timidi per deviare a loro favore il corso degli eventi. Guidati dal benevolo sguardo di un calzolaio/narratore, che sin dall'inizio tutto di quel microcosmo osserva e comprende senza giudicare, li vediamo due anni dopo in un amaro epilogo: Raimondo amministra la pensione della signora Guidotti, divenuta sua moglie; Mariuccia, sposata al dottor Sinisgalli – che, anch'egli inquilino del palazzo, aveva nel concitato frangente prestato soccorso a lei e a Raimondo – e

madre di due bambini, si esercita, come può, al pianoforte. Si leva da una finestra la protesta di Raimondo, infastidito dal pianoforte che un tempo gli era caro, e subito la finestra di Mariuccia viene richiusa con violenza.
Se l'idea alla base dei *Due timidi* è senza dubbio funzionale a una fruizione puramente uditiva, appaiono chiari d'altro canto i suoi tratti precipuamente cinematografici, nell'evidente contiguità con i temi, le ambientazioni, le umane vicende al centro del coevo cinema neorealista ma ancor più nella concezione complessiva, fondata su un impianto multiplo offerto alla percezione dell'ascoltatore/spettatore nella sua totalità come nelle singole scene che lo costituiscono, con il narratore ad accompagnarlo nel passaggio dall'una all'altra come in una dissolvenza cinematografica. Si deve tuttavia alla sua vitalità drammatica l'immediata e duratura fortuna dei *Due timidi* tra lo studio radiofonico, quello televisivo e il palcoscenico. Sfumata all'ultimo momento la possibilità di una messa in scena al Festival di Musica contemporanea di Venezia del 1951, l'opera ha ricevuto significativa attenzione in Gran Bretagna – dove nel 1952 sono state realizzate in lingua inglese e in parallelo una produzione radiofonica per la BBC e la prima rappresentazione, allo Scala Theatre di Londra il 17 marzo – ed è stata ripresa nel 1957 sia dalla RAI, per un allestimento televisivo,



Nino Rota, *I due timidi*, spartito autografo, ultima pagina. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Rota

sia dalla BBC, per una nuova produzione radiofonica cui ne è seguita nel 1961 una televisiva. Cristallizzatasi infine come 'commedia lirica in un atto' e pubblicata da Casa Ricordi, l'opera è approdata alla scena italiana il 19 gennaio 1971, al Teatro Petruzzelli di Bari, con la direzione musicale di Michele Marvulli e la regia di Anna Maria Vallin, fidati collaboratori di Rota e docenti nel Conservatorio barese di cui Rota è stato direttore per molti anni. Sempre più frequente da allora la presenza del titolo nei cartelloni dei teatri d'opera, incluso il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, che ha accolto il 29 settembre 1973 l'unica edizione diretta dall'Autore.



Sempre più frequente la presenza dei *Due timidi* nei cartelloni dei teatri d'opera, incluso il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, che ha accolto il 29 settembre 1973 l'unica edizione diretta dall'Autore

A Hand of Bridge © Teatro Lirico Sperimentale

La vicenda dei *Due timidi* è emblematica della modernità di un'opera capace di superare *diktat* estetici, stilistici e ideologici che ne hanno a suo tempo decretato l'inattualità e di attraversare contesti linguistici e comunicativi diversi, a ognuno opportunamente adattandosi senza pregiudiziali imposizioni d'autore mantenendo intatta la sostanza testuale e poetica. Una modernità che analogamente connota il lavoro sul piano linguistico, stilistico, estetico. In sintonia con un libretto di sapiente raffinatezza nel quale i personaggi, di modesta estrazione, agiscono e si esprimono con semplicità e grazia, Rota compone una partitura che ne coglie quasi empaticamente caratteri, sentimenti e umori, imponendo la sua cifra personale – nell'invenzione tematica, nell'espansiva, spontanea cantabilità, nella spigliatezza delle caratterizzazioni motiviche, nell'accorta strumentazione sempre al servizio del canto, nella libertà delle soluzioni armoniche adottate entro il prescelto ambito della tonalità – e insieme attingendo con mano sicura a un ricco bagaglio musicale – l'eredità del passato, quella pucciniana prima di tutto, e poi la musica popolare, il jazz, la sua stessa musica per film. Tutto ciò conservando sobria compostezza all'eloquio musicale e punteggiando gli eventi drammatici con momenti più lievi, in un'alternanza di lirismo e ironia che non denota distacco emotivo né diminuisce le proporzioni del dramma ma piuttosto gli conferisce più vivo risalto. In questo delicato equilibrio, disincantato e affettuoso, l'opera trova la sua sintesi poetica, partecipe delle piccole, e pur grandi, storie senza lieto fine, delle timide speranze deluse e delle sconfitte in battaglie mai intraprese, delle cose della vita che la dolente, e pur lieta, umanità dei cuori semplici sa rivelare con immediata verità. Ritorna in chiusura, identico, il motivo di apertura: la vita continua.

NOTE DI DIREZIONE

di **Gian Rosario Presutti**

A Hand of Bridge

Con i suoi circa nove minuti di musica, *A Hand of Bridge* è certamente una fra le opere più brevi mai scritte. La 'brevità' di questa composizione è legata al fatto che Gian Carlo Menotti, nell'ambito del Festival dei Due Mondi da lui fondato nel 1958, creò una serie di concerti intitolati *Fogli d'album*, chiedendo a diversi compositori di fornire partiture che oscillassero tra i tre e i quindici minuti. Questo micro capolavoro debuttò quindi nell'ambito della seconda edizione della manifestazione umbra al Teatro Caio Melisso di Spoleto, il 17 giugno 1959. Il libretto fu steso dallo stesso Menotti: Barber lo aveva conosciuto nel 1928 al Curtis Institute of Music di Filadelfia e da allora i due strinsero un sodalizio affettivo e artistico che durò per moltissimi anni.

In occasione della prima pubblicazione della partitura Andy Warhol, amico di Barber, disegnò e illustrò la copertina con immaginarie carte da gioco contenenti i volti di due uomini e due donne.

Come suggerisce chiaramente il titolo, *A Hand of Bridge* inscena una mano di bridge giocata da due coppie di amici. Lo svilupparsi del gioco, in forma di recitativo, si intervalla all'espressione lirica di pensieri privati: ogni personaggio si vede affidata un'"arietta" che descrive musicalmente desideri insoddisfatti.

E non a caso Barber e Menotti, per sottolineare la separazione drammaturgica dei personaggi, hanno previsto (nelle Note esplicative presenti all'inizio della partitura) che al momento di cantare la propria arietta ognuno dei quattro venga illuminato singolarmente, lasciando gli altri tre nell'oscurità.

Tra un'arietta e l'altra è presente un tema, che potremmo definire "delle carte", che funge da elemento sonoro di collegamento tra i diversi monologhi, e che presenta caratteristiche riconducibili al mondo del Jazz, con ritmi sincopati e controtempi. Detto tema viene usato per creare un collegamento e al tempo stesso separare le ariette in sezioni di uguale lunghezza. Il culmine dell'opera si raggiunge nel finale con la sovrapposizione dei temi: anche in questo caso, un contrappunto che rappresenta l'insieme dei giocatori.

I due timidi

I due timidi è un'operina che nasce nel 1949 su commissione della Rai come lavoro per la radio. Rota a due anni dalla commissione RAI, ne mutò in via definitiva la destinazione da radiofonica a teatrale, permettendone la rappresentazione scenica per la prima volta a Londra nel 1952.
Il libretto che Suso Cecchi D'Amico scrive per il compositore ha un che di melanconico e ben si adatta alle melodie di quest'opera. L'intreccio ha una piega quasi buffonesca, comica (il duplice equivoco del giovane con la sua affittacamere e della ragazza col giovane dottore). Il telaio narrativo è certamente fragile. Il meccanismo della vicenda è veloce, così come rapidi sono i dialoghi cantati e i cambi di scena, grazie alla mediazione di un Narratore (utilizzato da Rota quasi sempre con la forma del recitativo accompagnato).

Di durata contenuta (circa 70 minuti), l'opera presenta la facile (ma raffinata) 'orecchiabilità' tipica dell'arte del compositore pugliese: Rota ripercorre stili e forme espressive di vario genere, consentendo di inoltrarci tanto in sonorità dall'effusione lirica romantica e postromantica quanto nella vivacità melodico-ritmica e tonale (la qualità artistica forse più importante di Rota fu la capacità di usare la musica tonale, lui compositore colto, senza cedere alle lusinghe dello sperimentalismo), tipica di generi più tradizionali (farsesco, comico, grottesco), in cui primeggiano gli amati tempi di Valzer, senza rinunciare però ad una certa libertà compositiva fatta di brusche dissonanze, disordini calcolati di ritmo, sfalsamento di simmetrie e richiami a generi quali il linguaggio jazzistico.

NOTE DI REGIA

di **Giorgio Bongiovanni**

Le due opere che compongono il dittico sono in apparenza molto diverse.

Decisamente americana, non solo nel testo, ma anche nell'ambientazione, *A Hand of Bridge* è una storia senza azione, che avviene nei pensieri dei personaggi. *I due timidi* invece è una tipica commedia 'all'italiana', con italianissimi scambi di persona ed equivoci.

Eppure si coglie immediatamente un tema conduttore che percorre le due opere: i personaggi non riescono a comunicare, sono costretti a una terribile solitudine, che è la solitudine della nostra condizione umana.

I giocatori di bridge intorno al tavolo giocano insieme, ma in realtà ciascuno è immerso nei propri pensieri, problemi, sogni, aspirazioni. Allo stesso modo i due giovani innamorati timidi non riescono a dichiararsi il loro amore e finiscono per sposare accidentalmente altre persone che non amano.

E così la diversità diventa ricchezza; la differenza di stile, di ambienti, di lingue, racconta la stessa storia, dolce e amara, delle nostre esistenze.

LA FRANCHEZZA DELLE DONNE

MOSCHETTA E GRULLO

INTERMEZZI DEL ‘700

Spoleto, Teatro Caio Melisso
dall’8 al 10 settembre 2023

Antonio Joli, *Ansicht von Neapel von Südosten* Kunsthistorisches Museum

Fabrizio Riccardi, *Jumeaux double face*Antonio Joli, *Ansicht von Neapel* von Stadsten Kunsthistorisches Museum

venerdì 8 settembre, ore 21.00
sabato 9 settembre, ore 21.00
domenica 10 settembre, ore 17.00

La franchezza delle donne

musica di **Giuseppe Sellitti**
libretto di **Tommaso Mariani**

Edizione critica di Antonio Dilella

Lesbina **Elena Antonini**, **Mariapaola Di Carlo**
Sempronio **Davide Peroni**, **Davide Romeo**
e con **Vania Ficola**, **Valentino Pagliei**

Moschetta e Grullo

musica di **Domenico Sarri**

Prima rappresentazione in tempi moderni
Edizione critica di Antonio Dilella e Claudio Toscani

Moschetta **Aloisia de Nardis**, **Chiara Guerra**
Grullo **Marco Gazzini**, **Dario Sogos**
e con **Vania Ficola**, **Valentino Pagliei**

Direzione musicale **Pierfrancesco Borrelli**
Regia e allestimento scenico **Andrea Stanisci**
Costumi **Clelia De Angelis**
Luci **Eva Bruno**

Ensemble del Teatro Lirico Sperimentale
Maestro al cembalo **Davor Krkljus**

IL SOGGETTO

La franchezza delle donne, foto di Riccardo Spinella

di **Chiara Di Vito** e **Pablo Salido Pulido**

La franchezza delle donne

Sempronio ama Lesbina ma teme, non a torto, che lei lo tradisca. Per smascherarla si traveste da gondoliere per accompagnarla dal suo amante Zanetto. Lo scherno è presto riuscito quando la giovane, presa dalla gelosia, sviene. Dopo una serie di schermaglie, Lesbina cerca di convincere Sempronio della propria innocenza.

Saputo che la ragazza intende denunciarlo per tentato rapimento, Sempronio prende il posto del giudice e ammonisce Lesbina che, conscia del travestimento, finge di essere nuovamente ingannata. Con la complicità del notaio, Lesbina rovescerà la situazione a proprio vantaggio offrendo la sua mano a Sempronio che, ormai alle strette, si trova costretto ad accettare.

Moschetta e Grullo

Quando la gelosia interviene nelle relazioni, non fa altro che stragi. Ed è proprio ciò che accade alla bella Moschetta e allo sciocco soldato Grullo che per farla ingelosire finge di avere un'altra innamorata. Ironia, cinismo, spassose umiliazioni e amabili minacce condiscono la vicenda dei due personaggi che solo dopo una lunga serie di beffe riescono a dichiararsi il loro amore.

Travestita per non farsi riconoscere, Moschetta mette alla prova la fedeltà di Grullo che cade nella sua trappola. Il soldato, per ottenere il suo perdono e finalmente fidanzarsi con l'amata, non può far altro che accettare le assurde condizioni da lei richieste e così Moschetta si impone come la vera padrona di casa e del suo Grullo.

La franchezza delle donne, foto di Riccardo Spinella

UNA COMMISTIONE DI ARTIGIANATO E INGEGNO MUSICALE: LA FRANCHEZZA DELLE DONNE DI GIUSEPPE SELLITTI

di **Antonio Dilella**

La sera del 4 dicembre 1734 andava in scena a Napoli, al Teatro di San Bartolomeo, il dramma serio *Siface* su testo di Pietro Metastasio, per solennizzare il compleanno della Real Principessa d'Asturias Maria Barbara di Braganza. Tra gli atti del dramma vennero rappresentati due intermezzi, interpretati dal soprano Laura Monti e dal basso Gioacchino Corrado, rispettivamente nei panni di Lesbina e di Sempronio. Autore della musica, sia per il dramma serio, «a riserva di alcune arie di diversi autori», sia per gli intermezzi, era lo stimato maestro di cappella napoletano Giuseppe Sellitti.

Sellitti nacque a Napoli il 22 marzo 1700; i pochi riferimenti alla sua formazione musicale lo dicono allievo di Gaetano Veneziano e Giuliano Perugino al conservatorio di S. Maria di Loreto. La sua attività orbitò essenzialmente intorno alla città partenopea, dove fu compositore, maestro di cappella, operista, organista (presso la chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli) e didatta.

I due intermezzi recuperano e reinterpretano, secondo Lazarevich, i caratteri e le tematiche esposte nel *Bacocco e Serpilla* di Antonio Salvi e ne *Il gondoliere, ossia Gli sdegni amorosi di Carlo Goldoni*. Sebbene simili, il testo del Mariani mette in evidenza un poeta esperto e attento alla costruzione del testo letterario tra capacità linguistiche, in particolare lessicali, e ai desideri del pubblico. Il libretto, infatti, nonostante assesti il centro di gravità drammaturgico attorno ad una carrellata di *gag* codificate, non manca di elementi di originalità.
Gli intermezzi de *La franchezza delle donne*, sebbene siano tra gli ultimi composti per i palchi della città di Napoli insieme a quelli di *Drusilla e Strabone*, ricalcano una forma abbondantemente utilizzata come quella delle scene comiche secentesche: la struttura del testo letterario del Mariani, infatti, presenta una coppia di personaggi, aiutata da mimi, che si alterna tra arie e recitativi, con un duetto posto a conclusione di ciascun intermezzo. Ne *La franchezza delle donne* il librettista, inoltre, si attiene all'uso di scrivere gli intermezzi nell'italiano letterario toscano prevedendo, tuttavia, per il personaggio di Sempronio una versificazione in dialetto veneziano.

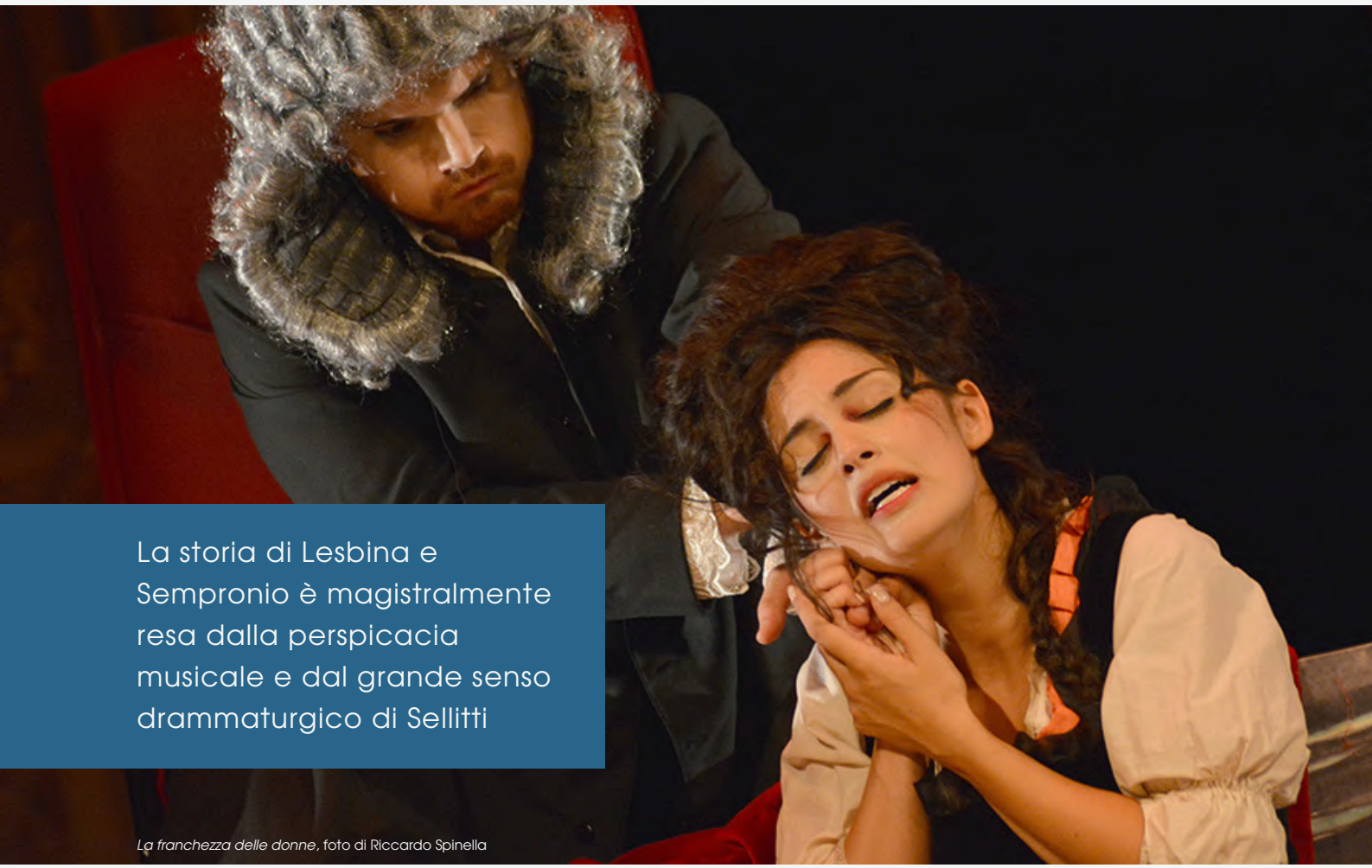
Gli intermezzi della *Franchezza delle donne*, ricalcano la forma delle scene comiche secentesche

La franchezza delle donne, foto di Riccardo Spinella

La trama allo stesso modo delle precedenti sezioni non si discosta dai modelli convenzionali: l'intermezzo si apre con Sempronio mascherato da «barcarolo veneziano» alla ricerca di Lesbina, una scaltra giovane donna, al fine di smascherare la sua infedeltà: infatti, in zendado, quest'ultima è in attesa di un gondoliere che la porti ad un appuntamento con il suo amante, Zanetto. Lo scherno è presto riuscito, provocando nell'ignara ragazza un forte sentimento di gelosia nei confronti di una finta interessata di Zanetto al punto da farle perdere i sensi. Lesbina, immediatamente soccorsa da Sempronio, svestiti i panni di «barcarolo» a favore della «bareta e la vesta da camera», inventa una storia opposta alla vicenda secondo la quale causa dello svenimento fosse la notizia di una fantomatica relazione amorosa dello stesso. La situazione degenera non appena il basso accusa di falsità il racconto, confluendo in una serie di schermaglie tra i

due. Il primo intermezzo conclude con Lesbina che tenta invano di convincere Sempronio della propria innocenza; il secondo inizia con il basso nel nuovo travestimento da giudice che ammonisce Lesbina, intenzionata a denunciarlo, della troppa foga nel presentarsi dinanzi ad una carica pubblica. Conscia del camuffamento di Sempronio, la giovane donna gli lascia credere di riuscire a ingannarla nuovamente. Quando Sempronio è convinto di essere riuscito a neutralizzare le accuse di querela, avviene un capovolgimento delle parti: Lesbina assume i panni di giudice e Sempronio di reo, il tutto mediante l'aiuto del notaio. Lesbina propone allora come unica soluzione pacifica alla vicenda la propria mano; Sempronio ormai alle strette accetta, facendo terminare la storia con le nozze dei due che ballano la furlana.

La storia di Lesbina e Sempronio è magistralmente resa dalla perspicacia musicale e dal grande senso drammaturgico di Sellitti, il quale conferisce a ogni numero musicale un senso di estrema personalità. I tratti stilistici rispecchiano quelli dell'intermezzo napoletano, con una musica che favorisce lo scorrere dell'azione scenica attraverso una serie di cambi di metro o di andamento, un'estrema carica ritmica, un variegato ventaglio di soluzioni armoniche e una linea melodica sempre viva e scorrevole.



La storia di Lesbina e Sempronio è magistralmente resa dalla perspicacia musicale e dal grande senso drammaturgico di Sellitti

La franchezza delle donne, foto di Riccardo Spinella

Moschetta e Grullo © Teatro Lirico Sperimentale

«MOSCHETTA E GRULLO» DI DOMENICO SARRI: RECEZIONE ED EREDITÀ DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

di **Antonio Dilella**

Nel gennaio del 1727 andava in scena a Napoli, al Teatro di San Bartolomeo, il dramma serio *Siroe re di Persia*, su testo di Artino Corasio – pseudonimo arcade di Pietro Metastasio –, con il castrato Carlo Scalzi nel ruolo del protagonista. Come voleva la prassi, tra gli atti del dramma serio furono rappresentati due intermezzi senza titolo, interpretati dal soprano Celeste Resse e dal basso Gioacchino Corrado rispettivamente nei panni di Moschetta e di Grullo. Autore della musica, sia per il dramma serio sia per gli intermezzi, era il noto compositore, di origini pugliesi, «Signor Domenico Sarro Vice Maestro della Real Cappella di Napoli».

Dopo essere stati rappresentati al San Bartolomeo tra gli atti del *Siroe re di Persia*, nel 1727, gli intermezzi *Moschetta e Grullo* 'espugnano' le scene italiane ed europee. Gli intermezzi, alla pari de *La capricciosa e il credulo (Brunetta e Burlotto)* e *L'impresario delle Canarie*, sempre di Sarri, entrarono nel repertorio delle compagnie itineranti in virtù della loro natura versatile, proponendo un modello di facile esportazione a partire dalle

minime risorse necessarie alla messinscena. La prassi di modificare la struttura della drammaturgia a favore delle qualsivoglia esigenze della compagnia era perciò assai comune, così come la frequenza con la quale un interprete era costretto a cambiare partner nel corso di una *tournée*.
Il quadro delle migrazioni è assai frammentario a causa di una penuria di fonti in combinazione ad una scarsezza di studi moderni. La coppia di interpreti Rosa Ungarelli e Antonio Ristorini conduce a Bruxelles, dove nella stagione di carnevale del 1729 (30 Gennaio 1729), *La truffaldina* (titolo alternativo a *Moschetta e Grullo* con il quale gli intermezzi hanno per lo più circolato) sarebbe stata rappresentata a la Monnaie, come voleva la prassi, in italiano, sebbene il libretto introduca una versione del testo in lingua francese.
Le notizie successive conducono gli intermezzi a Genova (1731), con «La Signora Niccolina Berardi» nei panni di Moschetta e «Il Sig. Antonio Valletti detto Brigido di Firenze» nei panni di Grullo. A poca distanza *Grullo e Moschetta* (sic) furono

La prassi di modificare la struttura della drammaturgia a favore delle qualsivoglia esigenze della compagnia era assai comune

Moschetta e Grullo © Teatro Lirico Sperimentale

programmati nella stagione di carnevale del 1732 al Sant'Angelo di Venezia; gli interpreti riportati nel libretto sono Anna Isola e Domenico Cricchi. Nel 1737 un'altra versione, che porta il titolo *Grullo and Moschetta* «an interlude (…) at the King's Theatre in the Hay-Market» di Londra, fu composta dal «Sig. Giuseppe Maria Orlandini»; gli interpreti riportati sono Anna Maria Faini e Antonio Lottini. Nel 1740, in un nuovo allestimento a Lucca, lo stesso Lottini ebbe come partner Francesca Fabiani. Nel 1744 si segnala, inoltre, un nuovo allestimento al Cocomero di Firenze.
Gli intermezzi *Moschetta e Grullo* entrarono poi a far parte del repertorio della compagnia itinerante di Angelo e Pietro Mingotti. La medesima mise in scena un'altra versione, con il titolo *Le Gelosie fra Grullo e Moschetta* e «La maggior parte della Musica (…) del Signor Domenico Paradies», a cominciare dalla città di Amburgo nel 1746 e proseguendo nella città di Copenaghen nel 1748. Gli intermezzi furono rappresentati in italiano, come da prassi; a beneficio del pubblico di lingua tedesca, però, il libretto a stampa recava, a fronte di quello originale, una versione del testo nell'idioma locale (*Die Enfersucht zwischen Grullo*

und Moschetta). Gli interpreti riportati sono per entrambe le rappresentazioni Gaspera Becheroni nei panni di Moschetta e Pellegrino Gaggiotti nei panni di Grullo.

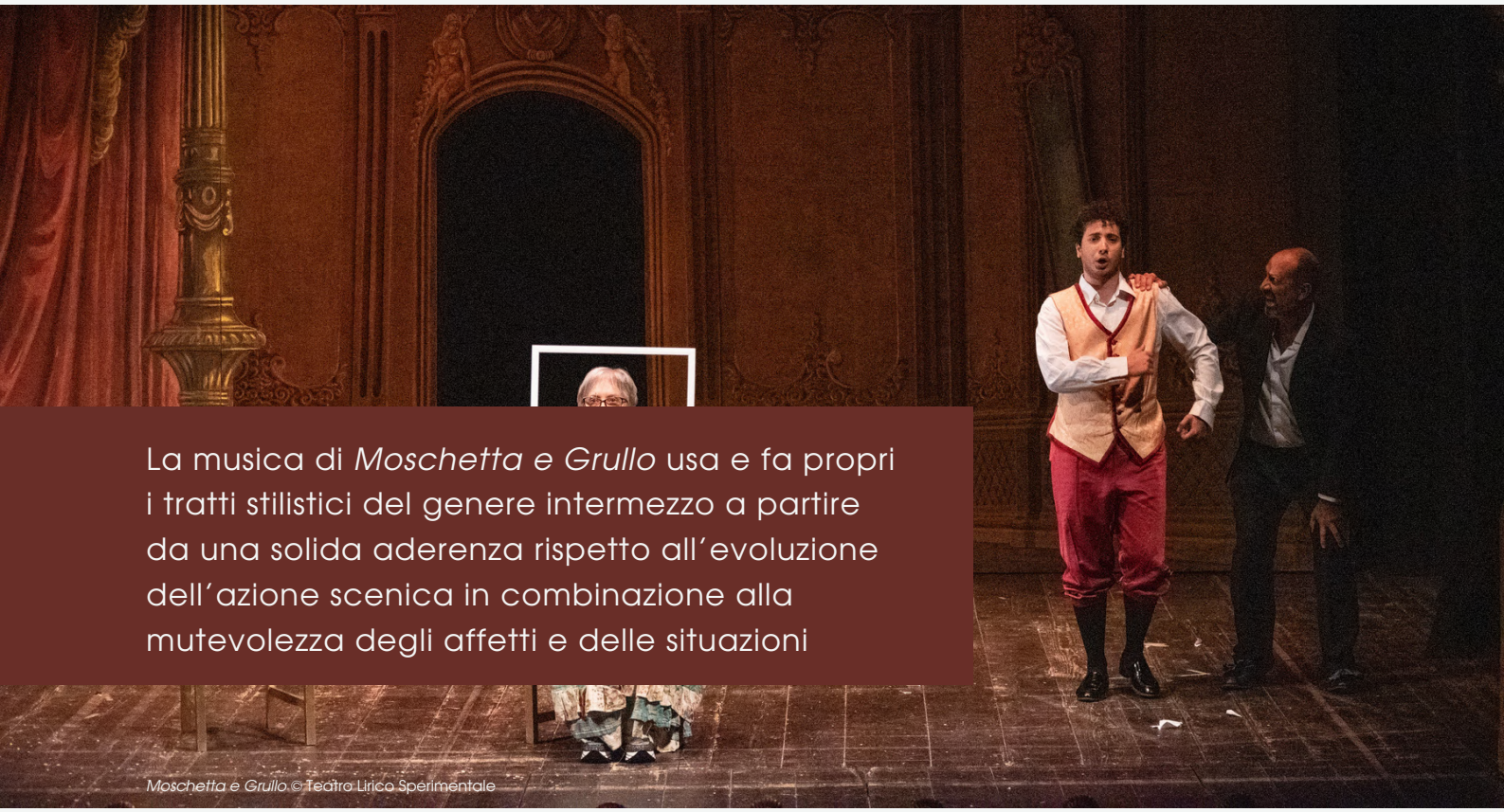
Gli intermezzi comici napoletani, sebbene abbiano conquistato una loro autonomia come genere a partire dalla seconda metà degli anni Venti del Settecento, ricalcano, all'interno dell'economia del dramma serio, la precedente posizione delle scene comiche: il primo e il secondo intermezzo vengono rappresentati rispettivamente alla fine del primo e del secondo atto; il terzo, nel caso sia in programma, viene invece rappresentato prima dell'ultima mutazione scenica del terzo atto. Questi sono dunque i luoghi del dramma ospite nei quali si inserì, nel 1727, anche l'azione di *Moschetta e Grullo* nella messa in musica di Sarri: il primo dei due intermezzi è ambientato in una «camera»; il secondo intermezzo si svolge in «appartamenti terreni corrispondenti a giardini». In ogni intermezzo ciascuno dei due interpreti canta un'aria e prende parte a un duetto conclusivo, di conflitto o di riconciliazione.

La trama non si discosta dai modelli convenzionali, presentando tutti i luoghi tipici del genere: la giovane graziosa e arguta che si bessa del personaggio maschile, il travestimento per raggirare l'antagonista di turno, il contrasto tra i due personaggi che desiderano sovrastarsi a vicenda, l'esibizione delle proprie abilità, le «norme» che convincono il basso a capitolare sposando il soprano. Si tratta di gag codificate, in larga misura ereditate dalla commedia dell'arte, che si aggrappano sulle capacità mimiche e attoriali dei protagonisti, i quali sono invitati a esibirsi in un repertorio di chiara matrice farsesca. La protagonista femminile, in particolare, è richiesta «in abito da Truffaldina» – il servo goldoniano allo stesso tempo astuto e sciocco – allo scopo di confondere e aggirare il personaggio di Grullo.

Moschetta e Grullo © Teatro Lirico Sperimentale

La trama non si discosta dai modelli convenzionali, presentando tutti i luoghi tipici del genere (...) Si tratta di gag codificate, in larga misura ereditate dalla commedia dell'arte

La musica di *Moschetta e Grullo* usa e fa propri i tratti stilistici del genere intermezzo a partire da una solida aderenza rispetto all'evoluzione dell'azione scenica in combinazione alla mutevolezza degli affetti e delle situazioni, restituendo una partitura estremamente attenta ad enfatizzare le capacità mimico-gestuali dei personaggi, innanzitutto dalle componenti psicologiche che si vanno a susseguire nel corso della storia. La musica è dunque caratterizzata da una estrema incisività ritmica, melodie vivaci e spontanee, risoluzioni eccezionali e frequenti onomatopee: elementi che hanno reso celebre il genere intermezzo nel panorama musicale del Settecento. L'aria di Moschetta che apre il primo intermezzo («Quanto son pazze»), con una scrittura assai leggera e brillante in combinazione alle innumerevoli interazioni tra la voce e la compagine



La musica di *Moschetta e Grullo* usa e fa propri i tratti stilistici del genere intermezzo a partire da una solida aderenza rispetto all'evoluzione dell'azione scenica in combinazione alla mutevolezza degli affetti e delle situazioni

Moschetta e Grullo © Teatro Lirico Sperimentale

strumentale, è quanto mai efficace nel tratteggiare la spensieratezza e la spregiudicatezza del personaggio nei rapporti con il genere maschile; lo è altrettanto l'aria di d'esordio di Grullo («Non l'amerò mai più»), che attraverso i suoi salti di ottava in un carattere quasi sinfonico («Presto»), descrive la rabbia e l'irrefrenabile desiderio di allontanare Moschetta dalla sua vita.

La musica è estremamente sensibile a ricalcare e assecondare gli stimoli del libretto: un primo esempio è dato dalla volontà di enfatizzare mediante la compagine strumentale alcuni versi del recitativo amplificando le parole di Moschetta («Spirti del negro Averno (...) per condurti là giù») in una scrittura verticale, alla pari di un organo a canne, che progressivamente si sgretola fino a

riprendere con il recitativo in forma secca; un secondo esempio è l'aria di Moschetta («Sai tu chi t'ama, chi?»), primo numero musicale del secondo intermezzo, che nei suoi accenti patetico-sentimentali – tutti gli archi sono in pizzicato – si fa espressione di un simulato rimorso del personaggio femminile.
L'aria di Grullo «Il soldato che va in guerra» con il suo ritmo militaresco è un grande esempio dello stile buffo; in essa si concentrano il gioco teatrale brillante, la mimica, l'onomatopea: assai eloquenti sono le rapidissime successioni di crome semplici o puntate e semicrome, che rappresentano ora il tremolo del tamburo ora i colpi della «schioppetta». L'azione di *Moschetta e Grullo* termina con il duetto di riconciliazione in stile di minuetto, usuale chiusura degli intermezzi di questo periodo storico.
I numeri musicali degli intermezzi *Moschetta e Grullo* propongono, dunque, in accordo con i tratti stilistici del genere, una raffigurazione più realistica dei personaggi, vicini a quelle dinamiche di vita quotidiana, che bene si amalgamano agli ingegnosi artifizi musicali, suggerendo uno stile musicale innovativo che influenzerà certamente le successive generazioni di compositori.

Gli intermezzi *Moschetta e Grullo* propongono uno stile musicale innovativo che influenzerà certamente le successive generazioni di compositori

Moschetta e Grullo © Teatro Lirico Sperimentale

NOTE DI SALA

di **Pierfrancesco Borrelli**
e **Andrea Stanisci**

Gli Intermezzi napoletani del'700 sono un genere che continuamente reinventa uno schema drammaturgico e musicale apparentemente sempre uguale. Da un lato una ragazza furba che circuisce un uomo sciocco, spesso anche grazie a travestimenti; dall'altro recitativi secchi, un paio d'arie per personaggio e duettino a concludere la prima e la seconda parte.

Linguisticamente troviamo allitterazioni, onomatopee, parodie di lingue straniere, abbondanti doppi sensi. Sempre le scelte musicali sono al servizio dell'azione scenica. Quello che maggiormente distingue *La franchezza delle donne* di Sellitto da *Moschetta e Grullo* di Sarro da un punto di vista teatrale è la struttura drammaturgica. Se ne *La franchezza delle donne* la vicenda è complessa ed articolata, tanto da diventare quasi tortuosa, in *Moschetta e Grullo* si procede per situazioni a sé stanti, passando con disinvoltura da una scena salottiera ad una infernale, da una, oggi per noi, agghiacciante apoteosi della guerra ad un sorprendentemente realistico rapporto amoroso.
Due modi, tra gli infiniti nel `700 napoletano, di raccontare la stessa storia.

La semplice scrittura degli archi, con il fondamentale sostegno del basso continuo, contribuisce a dare senso, vitalità e freschezza narrativa a questo particolarissimo genere teatrale di cui i compositori napoletani erano maestri rinomati. La parte vocale, volutamente non di estrema difficoltà tecnica ma di grande impegno attoriale ed interpretativo, costringe i giovani cantanti ad un enorme lavoro sul personaggio, utilissimo nella formazione del cantante lirico.
Ora come allora spettacolo di notevole freschezza e interpreti straordinari, quindi divertimento assicurato!

LA FRANCHEZZA DELLE DONNE

La franchezza delle donne, foto di Riccardo Spinella

Libretto

Personaggi
Sempronio, *baritono*, barcarolo veneziano
Lesbina, *soprano*

INTERMEZZO PRIMO

SEMPRONIO — Burleme, sì burleme, *(cantando)*
pute, che avé rason,
n'abbié compassion,
diseme roba.

Lo so che m'ho ciappà.
Ma a mi la m'ha toccà
doverme maridar
int'una goba. *(scende a terra)*

Non comparisce ancor. Bella invenzione,
fortunato Sempronio,
Amor ti suggerì per farti cogliere
Lesbina in fallo, e a tuo piacer poterla
sgridar, rimproverare,
senza che più ti possa infinocchiare.
Or or su quella gondola,
se pure il ver mi confidò la serva,

trovar si dee l'infida,
ond'io col gondoliero m'accordai.
E seco aspetto, ed abito cambiai.
Vuol esser bella. All'erta: se non erro,
ecco sen vien. Sempronio statti a segno,
sappi finger.

LESBINA Compare

SEMPRONIO Vegno, vegno.
(Cangia favella ancor.) Sono a servirla.

LESBINA Semo lesti?

SEMPRONIO Lestissimi. La diga:
dove la vol andar?

LESBINA Nol sas tu?

SEMPRONIO No.

LESBINA A trovar
Zaneto Rovagnin.

SEMPRONIO Burleu?

LESBINA Parlo da seno.

SEMPRONIO Compatime,
vu sbaliaré.

LESBINA Perché?

SEMPRONIO Perché sto sior,
apunto in arivar,
mi l'ho veduo fermo
in sto canal ch'è qua, soto un balcon
a parlar a una puta
de primo pel, zovine, ardita e bela,
e ancor starà struzzendose per ela.

LESBINA (Che ascolto! Ah traditore.)

SEMPRONIO (Se l'inghiottì.)

LESBINA Ti burli?

SEMPRONIO Digo de bon.

LESBINA (Voglio cacciarli il core.)

SEMPRONIO E che dolzi parole,
che sospiri infocai,

che se sentiva uscir
de boca a quel gramazo inamorao.

LESBINA E lia?

SEMPRONIO Ghe rispondeva,
freddamente però: lu lu era quelo,
che sempre feva carte, e ghe diseva:

Brusar pe ti me sento
musin inzuccherao,
pasta de buzolao,
ti ti me fa morir.

Ti solo xe el coreto
del to fedel Zaneto,
el sangue nelle vene
ti ti me fa boir.

Vu sé restà de saso!
Questa sarà stoccada
de gola, l'è così? Za v'ho pescada.
Se mi sapeva tanto,
non ve diseva niente.
Povere done in mano de costioro,
tradie, vituperae...

LESBINA Infelice Lesbina, io manco, io moro. *(sviene)*

SEMPRONIO Vile, e tra le più perfide, *(la sostenta)*
perfidissima donna,
i torti miei or non potrai negare.
Mi vien quasi un impulso
d'alzarla a viva forza,
e lanciarla così dentro quel mare.
Ah si soccorra, e poi
si rinfaccino all'empia i falli suoi. *(l'assetta sopra d'un sasso)*
Acqua vita, ma prima
porteme la bareta,
e la vesta de camera, fé presto.
Ah falsa, oh me deluso,
ora non vi vorria
un bel pugno sul muso? *(l'accenna)*
De qua spruzzela in volto a questa dona *(al barcarolo)*
che xe svenia. Ora sen viene il meglio. *(si mette la veste di camera e la beretta)*

LESBINA Ah! *(rinviene)*

SEMPRONIO Lesbinuccia mia,
come qui? che t'accadde?
Io venni a volo,
in udir l'accidente,
tal quale mi trovai
a soccorrerti.

LESBINA Oh caro!

SEMPRONIO (Com'è fina!)

LESBINA (Al ripiego.) Idol mio, l'immenso amore,
che porto a te, condusse
quasi presso a morir la tua Lesbina.

SEMPRONIO (Che volpe!) E come?

LESBINA A me t'affidi accanto,
ch'ancor tremo di perderti.

SEMPRONIO Favella.
(Oh la vol esser pur graziosa e bella.) *(siede)*

LESBINA Mi fu detto, che tu... ah, in rammentarlo,
mi scoppia il cor, con altra donna in gondola
givi a diporto.

SEMPRONIO Oh veda!

LESBINA Io, trasportata
da geloso timor, mesta e tremante,
rapida scendo.

SEMPRONIO Ah!

LESBINA E mentre
son presso al legno, sento
indebolir le piante.

SEMPRONIO Ah!

LESBINA Di freddo sudore
sento spargersi il volto.

SEMPRONIO Ah!

LESBINA Denso velo
le luci ingombra.

SEMPRONIO Ah! povera ragazza.

LESBINA Indi mi copre il seno *(rinviene)*
gelido orror, e dall'uffizio usato,
priva del suo vigor, l'alma vien meno.

SEMPRONIO Che male lingue! E a me
aveva riferito
tutto in contrario.

LESBINA E che?

SEMPRONIO M'avevan detto,
ch'eri in appuntamento
d'andar a ritrovar un tal Zannetto.

LESBINA Che bugia!

SEMPRONIO Già lo so. Ché qui venuta,
dal gondolier sapesti ch'ei sen stava
amoreggiando un'altra,
e che vinta dal duolo eri svenuta.

LESBINA Che impostura!

SEMPRONIO Lo so.

LESBINA Giuro...

SEMPRONIO Ah ti credo.
Lascia che parli pur chi vuol parlare.
Per questa bagattella
vuoi starti ad inquietare?
Si sa ben, che tu sei
un'animella pura ed innocente

LESBINA E chi dice il contrario
è un indegno falsario,
un empio, un traditor, s'inganna e mente.

SEMPRONIO Ah femina del diavolo,
spergiura, ingannatrice!
Vedi qua, vedi qua: come potrai *(s'alza)*
negarmi quel ch'io stesso e vidi e udii? *(spiega la veste)*

LESBINA Che vedesti, che udisti! *(alzandosi)*
(Tutto negar io vuo',
varrà tanto il suo sì, quant'il mio no.)

SEMPRONIO Ho faccia da negar un pasto all'oste?
Dunque non mi dicesti
voler andare a ritrovar Zannetto?

LESBINA Io! va' va', che sei pazzo, poveretto.

La troppa confidenza
così ti fa parlare.
Oh povera innocenza
in bocca a chi dei stare!
Oh mondo scelerato,
non si può viver più.

Merito questo, e peggio,
per troppo averti amato.
Sei stufo, il so, lo veggio,
ti leggo in volto il core,
tu sei l'ingannatore,
e l'infedel sei tu.

SEMPRONIO Io perdo il senno; essa di più ha raggione;
manca sol, che mi prenda col bastone.

LESBINA Taccia sì vile a me! Meritaresti,
che ti facessi dir la verità.
Ma t'amo troppo, né capace io sono
di tradir l'onor mio, per mendicarmi.
Via accompagnami a casa, e ti perdono.

SEMPRONIO Che perdon, che perdono! A casa tua?
Io! io teco! Sempronio
più presto vada a casa del demonio.

LESBINA Eh sbrigati mattaccio,
basta fin qui.

SEMPRONIO Va' al diavolo, ti dico.

LESBINA Oh questo è troppo.

SEMPRONIO Sgombra,
sgombra dal mio cospetto.

LESBINA Scherzi, lo so, ben mio.

SEMPRONIO Non son Zannetto.

LESBINA Che Zannetto! Tu sogni.

SEMPRONIO E nieghi ancora!

LESBINA E persisti ostinato
nel tuo sospetto! Oh misera Lesbina.
Fatti capace alfin.

SEMPRONIO M'hai squinternato.

LESBINA Deh placati, o caro,
Amor t'ingannò.

SEMPRONIO Non v'è più riparo,
placarmi non vuo'.

LESBINA Deh mira...

SEMPRONIO Son cieco.

LESBINA M'ascolta...

SEMPRONIO Son sordo.

LESBINA Io vado a morire.

SEMPRONIO Salute a chi resta.

LESBINA Che fiero martire

SEMPRONIO Che donna molesta!

LESBINA Ma voglio la morte,
mio bene da te.

SEMPRONIO È festa di corte,
udienza non c'è.

INTERMEZZO SECONDO

Sempronio da giudice e Lesbina

SEMPRONIO Oh vardé che tentazion!
Vu saré poco de bon,
fora, fora, no xe ora.
Intendeu, sì o no?

LESBINA In grazia, signor giudice,
non s'alteri così.

SEMPRONIO Ma, caro ben,
questa xe impertinenza.

LESBINA Scusi, la troppo urgenza
dell'affare che debbo trattar seco,
mi fece così ardita.

SEMPRONIO Ma perché tanta freta,
cara vu benedeta?

SEMPRONIO Aspetté sin che venga
i subalterni.

LESBINA Bene, aspetterò.

SEMPRONIO Qua dentro?

LESBINA Signorsì.

SEMPRONIO Sior no, sior no.
Aspeté fora digo.
Cospetazo de mi, no vogio intrigo.

LESBINA Come comanda.

SEMPRONIO Tanta confidenza
col zudize è sospeta.

LESBINA (Egl'è Sempronio;
ma il prevenne Lesbina.) All'ubbidienza. *(entra)*

SEMPRONIO Canchero! S'io non stava
sull'avviso, costei me la ficcava.
Seppi dalla fantesca
ch'ella avea destinato
di querelarmi; ond'io,
col signor Panstufato,
ch'è giudice e mio amico, concertai
di farle un'altra burla; e qui, in sua vece,
in forma giudiziaria mi trovai.
Mano a' ferri. *(siede, e suona il campanello)*
El nodar *(viene il fante)*
no l'è ancora vegnuo? *(al detto, che fa segno di sì)*
Sì? Felo entrar. *(viene il notaio, e fa riverenze sconcie)*
Bonzorno, oh oh non più, m'avì
stroppiado con tante zirimonie.
Senteve, e atento. *(al notaio, che fa segno di sì e siede)*
Dal sior Panstufado
vu savé tutto? Alegri. *(suona di nuovo il campanello)*
Chi gh'è fora? *(al fante che viene al suono del campanello)*
Ah? come? una donzela?
Zerto, vogliam scoltarla, a vu ciamela

LESBINA Al suo merto m'inchino
di nuovo, signor giudice, e col core,

più che col labro, imploro
la sua retta giustizia a mio favore.

SEMPRONIO Nu ve consolaremo:
parlé, parlé, ma prima,
su sta carta che qua,
ziuré de non mentir.

LESBINA Sì, mio signore,
giuro (di non dir mai la verità.)

SEMPRONIO Diseme adeso el vostro nom.

LESBINA Lesbina.

SEMPRONIO El cognom?

LESBINA Volpi.

SEMPRONIO Patria?

LESBINA Son romana.

SEMPRONIO Romana? (*malum signum*.)
A vu. Come xe lesto — *(al notaio che guarda Lesbina con gl'occhiali)*
a meterve l'ochial!
Ve par un bocconzin da tribunal?
Scrivé. *In nostri præsentiam constitutus* — *(dettando al notaio che replica sempre l'ultima parola)*
Lesbina Volpi, ut asserit, romana,
annorum... j ani, j ani? — *(a Lesbina)*

LESBINA Quindeci.

SEMPRONIO *Zircum zirziter* — *(a Lesbina)*
annorum — *(al notaio come sopra)*
quindese, sine noctibus,
et festibus di cortibus. — *(al notaio che ride)*
Tasi babbion. De qua
— *(prende gl'occhiali e guarda Lesbina)*
justa statura, — *(al detto di sopra)*
nigra capillatura,
gravis corporatura,
e nihil nihil brutta creatura.
Fé istanza, fé querela? che so mi?
La diga pur. — *(a Lesbina)*

LESBINA Faccio querela in forma,
contro d'un tal Sempronio Tordiglioni,
mio patriotto.

SEMPRONIO (Oh pugni, oh mostaccioni!)

LESBINA Che brontola signor?

SEMPRONIO Niente. *Quærela faciunt, contra Sempronius Tordiglionum, suum patriotus. Bonus, bona, bonum.* *(al notaio che ride)*
Che v'ha fato sto sior?

LESBINA Da gondoliere
travestito, tentò rapirmi.

SEMPRONIO El rato
però non xe seguio.

LESBINA Non seguì, perché io,
sorpresa dall'ardire, in quell'istante
perdei l'uso de' sensi,
e svennì in braccio al temerario amante.

SEMPRONIO Gh'è altro?

LESBINA Non signore

SEMPRONIO E ben, che pretendeu?

LESBINA Mi risarcisca l'oltraggiato onore.

SEMPRONIO Ah ah ah ah *(ride)*
che onor! Al parer mio
questo xe falo de pensier.

LESBINA Ma intanto
resto pregiudicata
per tutta la città,
per cui la mia sventura,
la sua temerità s'è propalata

SEMPRONIO Mi no so che ve far.

LESBINA A compassione
deh si mova di me, che già ridotta
sull'orlo son della disperazione.

Per questa bianca mano,
che con pudico affetto
io bacio, e stringo al seno,
signor v'accenda il petto
una scintilla almeno
di tenera pietà.

SEMPRONIO (Ah che costei pian piano
ficcando me la va.)

LESBINA Il tolerar ch'io resti
così vituperata
sarebbe crudeltà.

SEMPRONIO (Vedo precipitata
la mia severità.)

Ve compatisso, cara
la me fia da ben; ma vuol la lezze...

LESBINA So ancor io, signor giudice,
ciò ch'ordina la legge in casi simili.

SEMPRONIO Diselo, cara vu.

LESBINA *Autte dota, autte nubba.*

SEMPRONIO *Autte dota, autte nubba?* *(contrafacendola)*

LESBINA Tanto bene,
o in un carcere al reo morir conviene.

SEMPRONIO (Vuoi star fresca.) Bisogna
prima però scoltar il querelao,
ché, senza le difese,
nessun da nu pol esser condannao.

LESBINA L'ascolti pure, ma di sua persona,
se non altro, per ora
s'assicuri.

SEMPRONIO Ben, ben. *Ducatur coram.* *(s'alza)*

LESBINA (Qui ti voleva.) Or tocca a me. *(siede in luogo di Sempronio)*

SEMPRONIO Che ardire
xe questo! Parlo a vu.

LESBINA Signor notaro?
Lei legga, taccia, e attenda ad eseguire. *(gli dà un foglio)*

SEMPRONIO (Che farà mai! Mi batte il cor.)

LESBINA Leggeste? *(al notaio che fa segno di sì)*
Or bene. Signor giudice a posticcio,
una volta per un. Rendimi conto
della giurisdizion da te usurpata.

SEMPRONIO Come!

LESBINA Di questa taccia
la tua bestialità vien caricata.
Discolpati, se puoi.

SEMPRONIO Mi fu concesso
dal signor Panstufato
poter, in vece sua...

LESBINA Sol io il permesso
io sì ne ottenni, in questa
carta, da lui vergata,
in virtù della quale
ella da me dev'esser giudicata.

SEMPRONIO Oh amico traditor. *(vuol partire)*

LESBINA *Olà! S'arresti.* *(il notaio lo prende per il petto)*

SEMPRONIO (Oimè!) Signor notaro,
che baronata è questa!
Un par suo far da sbirro! Ch'io stia zitto?
Lascia dico, o ti straccio anche il collaro.

LESBINA Dov'è il fante, ove son gl'esecutori? *(suona il campanello e vengono i sbirri)*
Arrestate costui.

SEMPRONIO Ah caga in acqua, *(s'alza)*
canaja, feve indrio,
voi por le mani addosso ad un par mio!
Ma che far posso mai
io solo in mezzo a tanti farisei?
Tu me la pagherai,
cagnaccia rinegata,
tu tradirmi così!

LESBINA Son vendicata. *(il notaio torna a sedere)*

SEMPRONIO Questo a me! poter di Bacco!
Questo smacco a un uom d'onore?
Vuo' sbranarti, lacerarti,
vuo' cacciarti... Non signore, *(al notaio che s'alza minacciandolo)*

quest'è un modo di parlar.

(Ve' che bestia di notaro!)
Solo seco esser vorrei,

tuffe, tuf...
non dico a lei.
Oh! si lasci maneggiar. *(al notaio che gli s'è posto vicino crollando il capo)*

LESBINA Minacci ancora! Or senti: o in questo punto
dammi la man di sposo,
o ch'io tal qual vestito
ti mando in tribunal; così sarai
da tutta la città mostrato a dito,
e sposarmi per forza poi dovrai.
Che dici?

SEMPRONIO Tu mi vuoi?

LESBINA S'io non ne fossi
più che contenta, fatti non avrei
tanti raggiri, a fine
di provarti, e far paghi i desir miei.

SEMPRONIO M'ami dunque!

LESBINA Ne dubiti?
S'io non t'amassi, a che
prendermi un tal fastidio?

SEMPRONIO Ma Zannetto?

LESBINA È l'odio mio.
(È lui che non mi vuol, non son già io.)

SEMPRONIO Ecco la man, son pronti i testimoni,
il notaro è presente,
sei mia.

LESBINA Son tua, mio bene.

SEMPRONIO Oh cari lacci!

LESBINA Oh amabili catene!
Dolce sposo,

SEMPRONIO Moglie cara,

LESBINA mio piacere,

SEMPRONIO mio diletto,

LESBINA tutta fede,

SEMPRONIO tutto affetto,

A DUE io sarò sempre per te.

LESBINA Or per segno d'allegria,

SEMPRONIO Di' che vuoi, bell'alma mia.

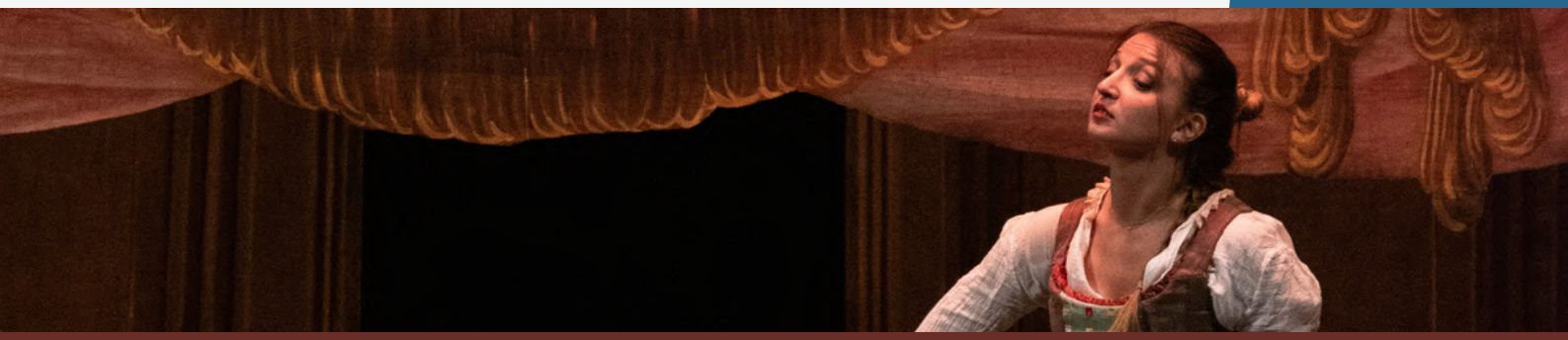
LESBINA un balletto abbiam da far.

SEMPRONIO Volentieri, ma qual ballo?

LESBINA La forlana.

SEMPRONIO La forlana.

A DUE (La forlana) su a ballar. *(ballano, e dan fine al secondo intermezzo)*



MOSCHETTA E GRULLO

Moschetta e Grullo © Teatro Lirico Sperimentale

Libretto

Personaggi
Moschetta, *soprano*
Grullo, *baritono*

INTERMEZZO PRIMO

MOSCHETTA

Quanto son pazze
quelle ragazze
che si soggettano
a un solo amor.

Il vero spasso
è aver più amanti,
quando son tanti
è un bel vedere.
Un che sospira
tutto patetico,
un che delira
mezzo frenetico,
chi morde il guanto,
chi versa il pianto;
questo è il piacere
ch'alletta il cor.

MOSCHETTA Io di Grullo mi rido, egli ha giurato
di non voler più amarmi;
ed io, se mi riesce,
vo' con questo ritratto
farlo diventar matto.
Se la cosa va bene, il colpo è fatto.
Ma venir Grullo miro,
getto in terra il ritratto e mi ritiro.

GRULLO Non l'amerò mai più,
troppo infedel mi fu,
troppo mi fu spietata
quell'empia, quella ingrata
che tanto m'oltraggiò.

Ch'io la perdoni? oibò!
Ch'io torni? ma con chi,
con lei? oh, questo no;
sempre la fuggirò.

Ma che vedo, è un ritratto
d'una bella ragazza;
certo sarà cascato
a qualche amante che fa il bello in
piazza.
Voglio, in veder Moschetta,
finger che questa sia
l'innamorata mia.
Così vendicherò gl'oltraggi miei.
Ella è qui: Grullo all'opra; aita, oh Dei!
Vago volto adorato,
già che non m'è permesso...

MOSCHETTA Ah! traditore, ingrato,
pure ho scoperto alfin gl'inganni tuoi.

GRULLO Che pretendi? che vuoi?

MOSCHETTA Inventi gelosie, per poi lasciarmi.

GRULLO Moschetta, questo affare
nulla t'ha da importare.

MOSCHETTA Nulla m'ha da importare?

GRULLO E se t'importa
fremi, arrabbiati, crepa, e casca morta.

MOSCHETTA Ah! scelerato, ah! indegno.

GRULLO Questa è l'anima mia.

MOSCHETTA Chi mi trattiene,
che l'infame tua lingua io non ti svella?

GRULLO Vita mia, sei pur bella.

MOSCHETTA Voglio con queste mani
sbranarti in mille pezzi e darti ai cani.

GRULLO Eh! ch'io mi prendo gioco
di queste tue minacce.

MOSCHETTA Su, sputa in quel ritratto.

GRULLO Non abbiam sputo fatto.

MOSCHETTA Ah! più soffrir non deggio, al foco, al foco.

GRULLO Ferma, che fai? rivoglio
quella adorata imago.

MOSCHETTA Eccomi in soglio.
Rispettami e rimira,
che ti fulmina Giove.

GRULLO Ella delira!

MOSCHETTA Guarda, che un mezzo Cielo
ti precipita abasso.

GRULLO Povero me!

MOSCHETTA (Che spasso.) Orsù, la ruota
voltiamo d'Isione. E tu non volti?

GRULLO Volto.

MOSCHETTA Più forte.

GRULLO Ecco più forte.

MOSCHETTA Volta.

GRULLO Io seguito a voltar.

MOSCHETTA Fermati e ascolta.
Spirti del negro Averno,
dal fondo dell'inferno
venite in questo loco,
e portate l'indegno in mezzo al foco.
Ecco l'abisso aperto,

venir le furie io sento
per condurti là giù.

GRULLO Che gran spavento!

MOSCHETTA Alfin t'ho ritrovata,
femina scelerata.
Tu sei quella la quale,
la quale, sì, la quale,
con quella brutta faccia è mia rivale?

GRULLO Ecco una nuova istoria.

MOSCHETTA Prendi.

GRULLO Ahi!

MOSCHETTA Questa sarà la tua vittoria.

GRULLO E cotanto presume?
Io non vedo più lume.

MOSCHETTA Povera pecorella,
un lupo m'oltraggiò.

GRULLO (Più resister non so.) Moschetta mia,
qui in terra ho ritrovato
quel ritratto, di cui
mi finsi innamorato;
e giuro che colei non so chi sia.

MOSCHETTA Chi sei, che parli?

GRULLO Sono
Grullo l'amante tuo, chiedo perdono.

MOSCHETTA No, no, non sei più quello,
ché il perfido rubello
già nell'inferno andò.

GRULLO Sì, sì, che quel son io,
quello, bell'idol mio,
che tanto t'adorò.

MOSCHETTA Troppo restai schernita,
pilola tanto amara
non la so mandar giù.

GRULLO O via, falla finita,
perdonami mia cara,
non lo farò mai più.

MOSCHETTA Chetati, basta, zitto.

GRULLO Eccomi tutto afflitto,
eccomi sciolto in pianto,
mi pento tanto tanto
d'ogni mio gran delitto.
Perdona, sì, perdona
a chi perdon ti chiede,
tu sei la mia padrona,
torno a giurarti fede.
Seguito i passi tuoi,
(farò quel che tu vuoi,)
verrò dove tu vai,
e non sarà giamai
che l'amor mio ti manchi:
ti sarò sempre ai fianchi...
Ah! ch'io ti prego invano,
almeno, o forte o piano,
una parola sola
mi rispondessi tu.

INTERMEZZO SECONDO

Grullo, e poi Moschetta in abito da Truffaldina

GRULLO Ho patito più assai nel far l'amore,
che nel fare il soldato.
E pur spesso ho marciato
per acqua e vento, ed ho dormito in terra;
presso all'amore, è un zucchero la guerra.
Che vuol questa signora! *(esce Moschetta da Truffaldina)*
Bella di vita e brutta di mostaccio;
che comanda da me? tu taci? Io taccio.
E fa cenni, e saluta;
parla, se parlar vuoi. Ma forsi è muta.
Scusami se ti lascio. *(vuol partire)*

MOSCHETTA Ah! ferma, ingrato.

GRULLO Finalmente ha parlato.
Io deggio andare altrove.

MOSCHETTA E dove? e dove? e dove?

GRULLO Al mio quartiero.

MOSCHETTA Bisogna essere amante, e non guerriero.
Ecco qui Truffaldina,
che sa che v'è chi t'ama, e l'hai vicina.

Sai tu chi t'ama, chi?
Quella, crudel, son mì,
sì; mì son quella.

Non ti partir di qui,
ché brutto il cor non ho
se non son bella.

GRULLO Tu?

MOSCHETTA Mì.

GRULLO Amante?

MOSCHETTA Amante.

GRULLO Di Grullo?

MOSCHETTA Sì, di Grullo.

GRULLO E il tuo cuore?

MOSCHETTA E il mio cuore...

GRULLO Da me vorrebbe amor?

MOSCHETTA Vorrebbe amore.

GRULLO Scusami, mi dispiace,
vo' guerra, e non amor, soffrilo in pace.

MOSCHETTA Perché?

GRULLO Senti perché.
Gelosie, smanie, affanni;
non aver requie mai,
stare in un mar di guai,
i giorni, i mesi e gl'anni;
morire a tutte l'ore;
questa è la vita di chi segue Amore.
Ma in guerra, allegramente,
or si canta, or si suona, ed or si balla;
venendosi alle mani,
ciascun d'ardire avvampa;
chi muore muore, e chi non muore campa.

Il soldato che va in guerra,
a combatter si prepara,

quando al suono del tamburro
sente far tarapatà.

E poi spara la schioppetta,
quando il suono di trombetta
egli sente rimbombar.

MOSCHETTA Dunque...

GRULLO Mi parto all'armi.

MOSCHETTA Crudo, barbaro Grullo, *(Moschetta si leva la maschera)*
e puoi lasciarmi?

GRULLO Ohimè! sogno o son desto?

MOSCHETTA E alla guerra non vai?

GRULLO Smarrito io resto!

MOSCHETTA E così t'abbandoni?

GRULLO Visto la faccia colorita e bella,
non scesi, no, precipitai di sella.

MOSCHETTA Hai bisogno d'aiuto?

GRULLO Io te ne prego.

MOSCHETTA La grazia non ti nego.
Ma tu sei troppo rozzo;
all'uso d'oggidì
accommodar ti vuoi.

GRULLO Signora sì.
Dammi pure la norma
di quel che devo fare,
e non ti dubitare,
che in opra metterò materia e forma.

MOSCHETTA In primis, ti conviene
scacciar la gelosia.

GRULLO Sì, bene, bene.
Diverrò cieco e sordo;
fin qui siamo d'accordo.

MOSCHETTA Voglio con libertà potere andare
a pranzi, inviti e cene.

GRULLO Bene, Moschetta, bene.

MOSCHETTA Senza che tu mi cerchi
con chi vo, dove vado.

GRULLO C'è altro?

MOSCHETTA Insomma, voglio
apparir come vedova
circa la libertà, ma circa il resto
la tua sposa sarò.

GRULLO Bene ancor questo.
C'è altro?

MOSCHETTA In casa poi
esser vo' la padrona, e comandare:
voglio fare e disfare;
vo' donar, voglio spendere.
Voglio comprare e vendere;
né devi mai cercar ch'io renda il conto.

GRULLO Bene, bene, son pronto.
E non sarò già il primo,
che a la moglie portar faccia i calzoni.

MOSCHETTA Con queste condizioni, io son tua sposa.

GRULLO Io t'accordo ogni cosa.
Prenda vossignoria,
eccoti la mia destra.

MOSCHETTA Ecco la mia.

A DUE Consolato il cor mi sento
dal contento.

MOSCHETTA Sposo mio...

GRULLO Consorte cara.

MOSCHETTA Men geloso, più amoroso
ti desio, e ciò mi basta.

GRULLO Men crudele, più fedele
ti voglio io, e ciò mi basta.

A DUE Oh che gioie, oh che contenti.

MOSCHETTA Senti, senti,

GRULLO Tasta, tasta,

A DUE come il cor mi brilla in sen.

MOSCHETTA Il piacer che in me trabocca,

GRULLO Il piacer che m'empie il petto,

A DUE è un piacer plusquam perfetto.

MOSCHETTA Prendi, prendi...

GRULLO Tocca, tocca...

MOSCHETTA Tel prometto...

GRULLO Te lo giuro...

MOSCHETTA Ti confesso...

GRULLO T'assicuro

A DUE che mi fai contento appien.

TURANDOT

Spoleto, Teatro Nuovo
dal 12 al 17 settembre 2023

STAGIONE LIRICA REGIONALE

Perugia, Teatro Morlacchi
18 e 19 settembre 2023

Foligno, Politeama Clarici
20 settembre 2023

Città di Castello, Teatro degli Illuminati
21 settembre 2023

Todi, Teatro Comunale
22 e 23 settembre 2023

Clelia De Angelis, *Bozzetto costume per l'opera Turandot* ©Teatro Lirico Sperimentale

Clelia De Angelis, *Bozzetto costume per l'opera Turandot* ©Teatro Lirico Sperimentale

Spoleto, Teatro Nuovo
venerdì 15 e sabato 16 settembre, ore 20.30
domenica 17 settembre, ore 17.00

STAGIONE LIRICA REGIONALE
Perugia, Teatro Morlacchi
lunedì 18 e martedì 19 settembre, ore 20.30

Foligno, Politeama Clarici
mercoledì 20 settembre, ore 20.30

Città di Castello, Teatro degli Illuminati
giovedì 21 settembre, ore 20.30

Todi, Teatro Comunale
venerdì 22 e sabato 23 settembre, ore 20.30

Turandot

musica di **Giacomo Puccini**
con finale di **Luciano Berio**
libretto di **Giuseppe Adami** e **Renato Simoni**

La principessa Turandot **Suada Gjergji**, **Han Ying Tso**, **Rosa Vingiani**
L'imperatore Altoum **Francesco Domenico Doto**
Timur **Giordano Farina**, **Marco Gazzini**
Il principe ignoto (Calàf) **Dario Di Vietri**, **Hector Lopez Mendoza**, **Mickael Spadaccini**
Liù **Aloisia de Nardis**, **Chiara Guerra**, **Alessia Merepeza**
Ping **Davide Peroni**, **Davide Romeo**
Pong **Oronzo D'Urso**, **Jesus Hernandez Tijera**
Pang **Paolo Mascari**, **Roberto Zangari**
Un mandarino **Giovanni Luca Failla**, **Dario Sogos**
Il principe di Persia **Francesco Domenico Doto**
Mimo **Cristina Scaramucci**

Direzione musicale **Carlo Palleschi**
Regia **Alessio Pizzech**
Scene **Andrea Stanisci**
Costumi **Clelia De Angelis**
Luci **Eva Bruno**
Assistente alla regia **Lisa Nava**

Orchestra O.T.Li.S del Teatro Lirico Sperimentale

Coro e **Coro delle voci bianche del Teatro Lirico Sperimentale**, diretti da **Mauro Presazzi**

IL SOGGETTO

Turandot e il suo doppio © Teatro Lirico Sperimentale

di **Chiara Di Vito**

In Pekino, al tempo delle favole. Turandot, figlia dell'Imperatore, sposerà il pretendente di sangue reale che abbia svelato i suoi tre enigmi. Chi non riuscirà a risolverli sarà decapitato: questa la triste sorte del principe di Persia, ultimo degli sfortunati pretendenti della gelida principessa. La folla, radunata per assistere all'esecuzione, chiede invano la grazia per il giovane principe; tra loro anche Calaf, figlio del re tartaro spodestato Timur, e la sua schiava Liù. Alla vista di Turandot, Calaf resta impressionato dalla regale bellezza della principessa e decide di affrontare la sfida, malgrado Liù e i tre ministri dell'Imperatore Ping, Pong e Pang avessero tentato di dissuaderlo.

Inaspettatamente Calaf riesce a risolvere i tre indovinelli, ma la principessa non vuole diventare sua sposa e chiede al padre di impedirlo. L'imperatore non intende rimangiarsi la parola, quindi Calaf propone a sua volta una sfida: se la principessa riuscirà a scoprire il suo nome prima dell'alba sarà libera dall'impegno e lui verrà condannato a morte.

Turandot ordina che *Nessun dorma* prima di aver scoperto il nome dello straniero. Timur e Liù vengono catturati, ma la giovane schiava non parla malgrado la tortura: è l'amore per Calaf a darle forza e, per non rivelare il suo nome, si uccide con un pugnale. La folla porta via il corpo di Liù in un corteo funebre.
Rimasti soli, Turandot e Calaf confessano il loro amore. Ormai è l'alba e Calaf affida la sua vita alla principessa rivelando il proprio nome. Davanti al palazzo reale la folla è riunita. Turandot conosce finalmente il nome dello straniero: *il suo nome è... Amore!*

La boia di Turandot © Teatro Lirico Sperimentale

QUALE *TURANDOT*? QUESTIONI APERTE SUL FINALE DELL'OPERA*

di **Enrico Girardi**

Complice la centralità dei rispettivi autori nella storia del teatro d'opera del Novecento, *Turandot* di Puccini, *Lulu* di Berg e *Moses und Aron* di Schönberg rappresentano i casi di incompiutezza più noti, affascinanti e studiati tra i molteplici di quella prima metà di secolo così instabile e innovativa. Ma se quello di *Lulu* è un caso relativamente semplice, in quanto ne fu causa la mera circostanza della morte dell'autore[1], e quello di *Moses und Aron* è dovuto a una scelta 'filosofica' del musicista logica e comprensibile, quello di *Turandot* è certamente il più complesso, come peraltro dimostra l'amplissima mole di studi critici e musicologici che ha suscitato[2]. Le ragioni di tale complessità si annidano sia sul fronte drammatico sia sul fronte musicale, come si cercherà di chiarire. E sono all'origine di quelle diverse possibilità di mettere in scena oggi l'ultimo titolo pucciniano tra le quali ogni direttore artistico e musicale ha il dovere morale, oltre che artistico, di

scegliere. Si tratta di quattro versioni per così dire 'ufficiali', ovvero riconosciute dall'editore (a queste se ne aggiungono almeno tre non ufficiali):

A. La versione che si rappresenta fino a dove Puccini compose e orchestrò l'opera, che è anche quella per la quale optò Arturo Toscanini la sera del 25 aprile 1926 alla Scala di Milano, quando l'opera conobbe il battesimo della scena. Per comodità d'esposizione la si definisce d'ora in poi 'Versione Puccini'.

B. La versione cosiddetta "tradizionale", ma che sarebbe corretto definire "Versione Alfano/Toscanini", che fu rappresentata per la prima volta il 27 aprile 1926, diretta da Ettore Panizza, alla Scala. È la versione che comprende il completamento dell'opera realizzato da Franco Alfano ma tagliato per volere di Toscanini di quasi un terzo della sua estensione (109 battute su un totale di 377). La si definisce d'ora in poi 'Versione Alfano 2'.

C. La versione con il completamento originale di Alfano che, a lungo "sepolta" nell'archivio di Casa Ricordi, venne resa disponibile agli studiosi solo nel 1979 e infine rappresentata per la prima volta nel 1982 al Barbican Centre di Londra per opera del Chelsea Opera Group. La si definisce d'ora in poi 'Versione Alfano 1'.

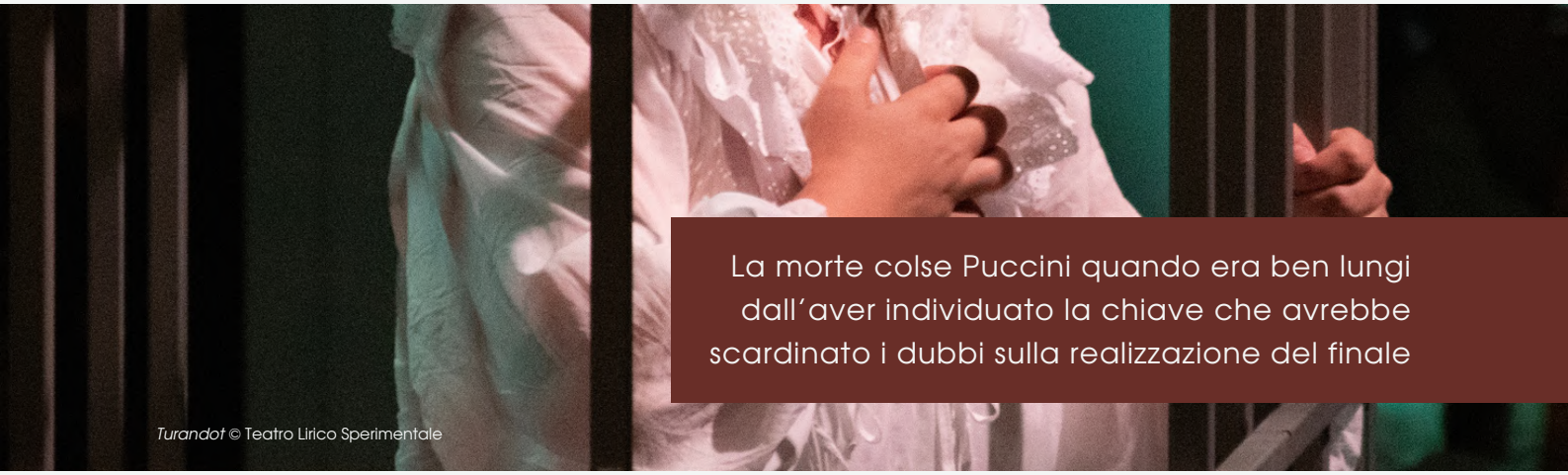
D. La versione con il nuovo completamento del finale realizzato da Luciano Berio nel 2001 ed eseguita per la prima volta in forma di concerto a Las Palmas, nelle Isole Canarie, il 25 gennaio 2002, e in forma scenica a Los Angeles il 25 maggio 2002. Rappresentata anche ad Amsterdam e Salisburgo, ha avuto la prima italiana l'11 novembre 2003 al Carlo Felice di Genova, mentre alla Scala è arrivata soltanto il 12 maggio 2015. La si definisce d'ora in poi 'Versione Berio'.

Ulteriori completamenti del finale si devono inoltre alla musicologa Janet Maguire (1988, non rappresentato), al compositore cinese Hao Weiya (NcPa di Pechino, 2008) e a Roberto De Simone (2009, non rappresentato).

Turandot e il suo doppio © Teatro Lirico Sperimentale

La morte colse Puccini quando il lucchese era ben lungi dall'aver individuato la chiave che avrebbe scardinato i dubbi sulla realizzazione del finale. Di ciò sono testimonianza le numerose lettere che egli scrisse all'editore e agli autori del libretto, che non è necessario ripercorrere in questa sede[3].

Ma ne sono testimonianza non meno significativa altre due circostanze. La prima è che null'altro spiega, se non i dubbi sul finale, perché il lucchese si sia dedicato all'orchestrazione dell'opera fino alla scena della morte di Liù e del relativo corteo funebre, quando era abituato a orchestrare le proprie opere solo dopo averle interamente composte. Evidentemente, nell'attesa di sciogliere quel nodo e dunque attendere al finale, il musicista si era portato avanti con l'orchestrazione della parte già composta. Intanto schizzava le proprie idee sul finale in una serie di appunti. La seconda è che la parte di tali appunti relativa all'episodio del bacio che avrebbe provocato il disgelo della principessa di ghiaccio è la più lacunosa e pasticciata, piena di cancellature[4]: segno che probabilmente egli non riteneva che quella chiave fosse sufficiente a forzare il nodo drammatico della vicenda.



Turandot © Teatro Lirico Sperimentale

La morte colse Puccini quando era ben lungi dall'aver individuato la chiave che avrebbe scardinato i dubbi sulla realizzazione del finale

D'altra parte, di nodo si deve parlare perché il tema della metamorfosi, o se si preferisce della redenzione attraverso l'amore, di Turandot, ha bisogno di un fondamento drammatico su cui poggiare. E non è facile definirlo quando l'opera stessa poggia a sua volta su un fondamento ambiguo.

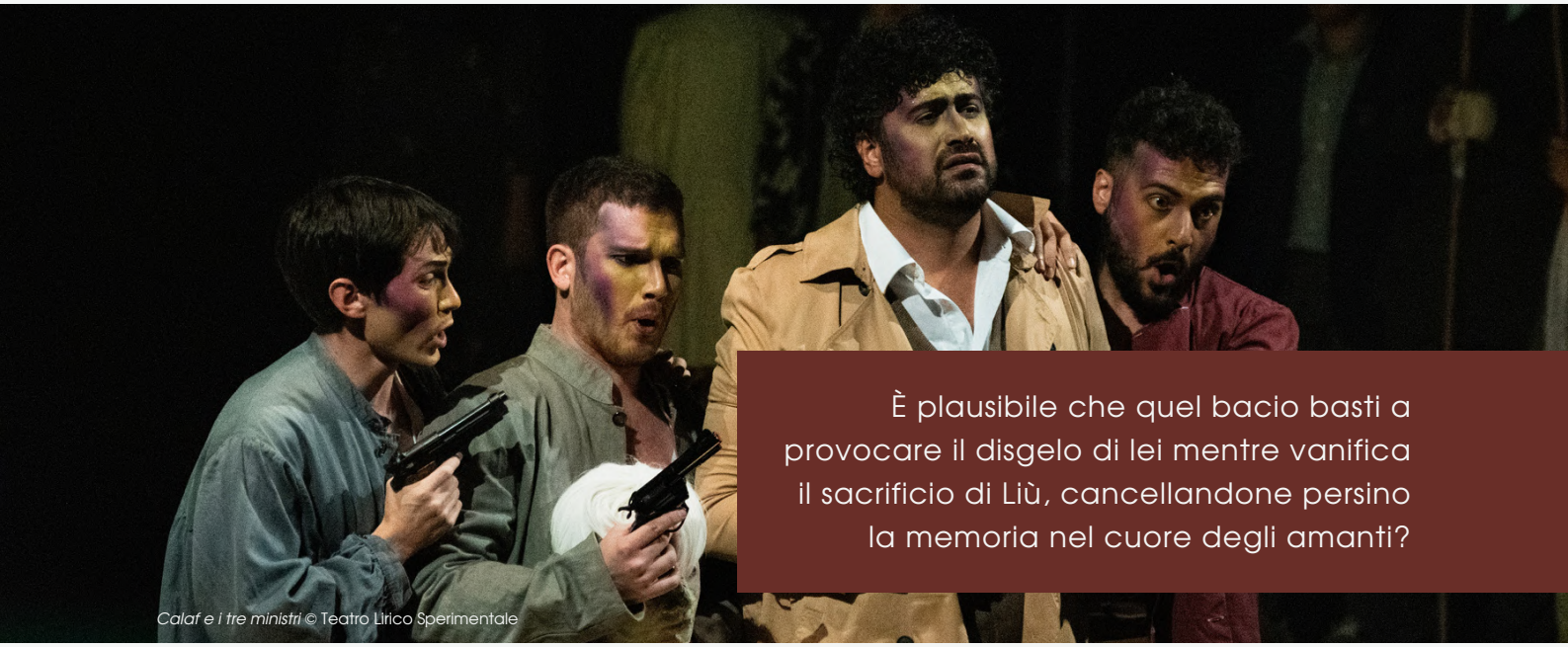
Busoni, Casella, Prokof'ev, Henze: gli autori novecenteschi che trassero materia dalle Fiabe teatrali di Carlo Gozzi, lo fecero in chiave antiromantica, antimelodrammatica, scrivendo opere in cui la figura grottesca, 'stravinskiana' della maschera sostituisse la figura umana e la sua psicologia[5].

L'epistolario dimostra quanto Puccini fosse attratto dal rituale tragico e crudele, 'disumano', che ruota attorno all'intangibile, e quindi mitica, figura della principessa. Non a caso organizzò per lei una vocalità alla Elektra, che non ha nulla a che fare con quella delle eroine delle sue precedenti fatiche teatrali. Ma, d'accordo con Giuseppe Adami e Renato Simoni, a questa attrazione non fece seguire una versione operistica della «fiaba chinese teatrale tragicomica» – così recita la didascalia del dramma di Gozzi[6] – bensì un «dramma lirico» la cui ambiguità si manifesta nel non essere più completamente 'fiaba' né completamente «dramma lirico».

Alcuni aspetti restano infatti ancorati alla drammaturgia del fiabesco: l'ambientazione «A Pechino al tempo delle fiabe», la legge pronunciata dal Mandarino al principio dell'opera (inverosimile in un mondo 'vero'), il rituale degli enigmi. Altri subiscono una trasformazione. E se alcune di queste trasformazioni si debbono a mere ragioni pratiche, inerenti la diversa natura del teatro d'opera rispetto a quello di prosa, come la semplificazione della trama, la riduzione dei personaggi, la sostituzione delle maschere gozziane con i tre ministri, che non commentano in chiave comica l'azione ma sono funzionali al suo sviluppo, altre vanno proprio nella direzione di una trasformazione della fiaba in dramma lirico. Tra questi ultimi, il principale è la creazione del personaggio, melodrammatico per eccellenza, di Liù, nella quale anche l'ascoltatore più distratto individua l'ultimo anello della lunga catena tragica di eroine pucciniane (occorre uno sforzo di fantasia per intravedere in Liù una sorta di collazione tra i personaggi gozziani di Adelma e Zelima, entrambe schiave della principessa, come pure a volte si legge).

Nel personaggio di Liù, anche l'ascoltatore più distratto individua l'ultimo anello della lunga catena tragica di eroine pucciniane

Ma significativa è anche la necessità che Puccini, Adami e Simoni sentirono di inventare una motivazione plausibile per giustificare la crudele avversione di Turandot all'universo maschile, ovvero la volontà di vendicare lo stupro e l'uccisione dell'ava per mano di un principe straniero. Nelle fiabe non occorre il plausibile, nei melodrammi sì. La Turandot di Gozzi è semplicemente una femminista ante litteram (molto ante litteram, ma la modernità del drammaturgo veneziano non la si scopre certo oggi) che non si sente in dovere di manifestare i perché e i percome della propria crudeltà. Il racconto dei terribili torti subiti dall'ava rappresenta invece, nel dramma lirico, il principale contenuto dell'unico vero a-solo, destinato alla protagonista eponima. Un ulteriore dettaglio è poi significativo. Le risposte agli enigmi di Gozzi (il sole, l'anno, il Leon dell'Adria) non c'entrano con la vicenda ma quelle dell'opera (la speranza, il sangue, Turandot) c'entrano eccome, poiché nel genere melodrammatico non vi è dettaglio che non debba essere correlato al tutto.
Ora, nella fiaba di Gozzi l'epilogo della vicenda è ben differente che in Puccini. Calaf non rivela il proprio nome a Turandot ma viene tradito dalla schiava Adelma, la quale, segretamente innamorata di lui (di qui la tentazione di paragonarla a Liù) ma respinta, lo rivela alla principessa. Se Turandot scoprirà il nome di Calaf, questi non verrà decapitato ma dovrà limitarsi a lasciare Pechino. E ciò che "sgela" il cuore di Turandot, invero colpita dallo straniero fin dal suo apparire, è l'intenzione di lui di suicidarsi se lei non cederà alle sue lusinghe: a ben vedere, la trama della fiaba teatrale è ben congegnata. Persino più verosimile, paradossalmente, di quella pucciniana. Né ha il problema di miscelare, in tale pasta, l'ingrediente ingombrante del sacrificio d'amore di Liù. Ma quand'anche non fosse così ben congegnata, nulla vieterebbe che il disgelo fosse provocato da un semplice bacio: nelle fiabe è possibile. E sul tema del bacio che risveglia a nuova vita la letteratura fiabesca non è certo carente di esempi.



Calaf e i tre ministri © Teatro Lirico Sperimentale

È plausibile che quel bacio basti a provocare il disgelo di lei mentre vanifica il sacrificio di Liù, cancellandone persino la memoria nel cuore degli amanti?

Ma in un dramma lirico, in cui la corda fiabesca convive con quella melodrammatica, è plausibile che quel bacio basti a provocare il disgelo di lei mentre vanifica il sacrificio di Liù, cancellandone persino la memoria nel cuore degli amanti? Aggiunge peraltro, con la consueta sottigliezza Guido Paduano: «L'amore che tutto dona, caratteristicamente dona anche ciò che non è suo. La rivelazione del segreto di Calaf vanifica a posteriori la difesa eroica che ne aveva fatto Liù: credo sia questo, e non tanto la presunta "indifferenza" di Calaf per la morte della schiava, a indurre nello spettatore una sensazione di disagio, spesso trascritta come mancanza di coesione tra due diverse linee tematiche dell'opera, e fallimento del progetto pucciniano di creare attraverso la morte di Liù i prodromi dello "sgelamento" di Turandot»[7].

I modi e i tempi dell'incarico conferito a Franco Alfano per completare l'opera furono tali da impedire al musicista di Posillipo di occuparsi della drammaturgia dell'opera. Dopo un visita affettuosa di Antonio (detto Tonio) Puccini, figlio di Giacomo, di qualche giorno prima, il 5 luglio 1925 Alfano scrive alla Ditta Ricordi che è orientato a rifiutare l'incarico di completare l'opera che lo stesso Tonio, Arturo Toscanini e i due gerenti della Ditta, Renzo Valcarenghi e Carlo Clausetti, hanno offerto a lui, sia in quanto membro della scuderia di compositori di casa sia per aver dato prova nella *Leggenda di Sakùntala* (Bologna, 1921) di saper dominare piuttosto bene il linguaggio esotico necessario a un'opera ambientata in Oriente: aveva già impegni propri e il committente gli concedeva troppo poco tempo[8].
Il 19 luglio Adami, Clausetti e Puccini in missione a Sanremo convincono tuttavia il compositore e gli consegnano una copia del libretto perché iniziasse a orientarsi nel lavoro. Il 25 agosto il contratto è firmato. Prevede un forfait di 30.000 Lire, più 2.500 Lire per ogni mese di aspettativa che il musicista di Posillipo dovrà prendere dal suo incarico di direttore del Conservatorio di Torino, più il 4 per cento dei futuri incassi. Gran parte degli oneri di tale contratto verranno sostenuti dagli eredi Puccini. Da Milano, Alfano torna a Sanremo con lo spartito canto e piano dell'opera (atto I, atto II e prima parte del III)

e i preziosi appunti di Puccini. In settembre, l'editore, attraverso un telegramma, deplora che Alfano, che in un'intervista stampa ha reso noto quale lavoro lo stia impegnando, abbia «rotto quel prudente religioso silenzio nel quale avrebbe dovuto svolgersi vostro lavoro»[9].

È la prima ombra di un rapporto, quello tra Alfano e i committenti, destinato a deteriorarsi vieppiù. In ottobre peraltro Alfano viene colpito da un male agli occhi che gli rende più faticosa la decifrazione degli appunti e la preparazione dello spartito. A metà dicembre invia una parte del manoscritto, ricevendo in risposta dall'editore la richiesta di modificarne alcune segmenti. Nel gennaio 1926 lamenta la difficile situazione in cui versa e chiede un aumento del proprio compenso[10] ricevendo in cambio dalla Ditta la proposta – e malaugurata fu l'idea di Alfano di accettarla – di ulteriori 50.000 Lire a fronte della rinuncia del 4 per cento dei diritti di sfruttamento[11].

A fine gennaio 1926 Alfano, modificati i segmenti richiesti dall'editore, consegna la partitura del completamento, che prima di essere rappresentata, come si diceva, il 27 aprile alla Scala, subirà la scure toscaniniana. Se si sommano le modifiche del celeberrimo direttore d'orchestra a quelle preventivamente apportate da Alfano, risulta che la Versione Alfano 2 si discosta dalle intenzioni originarie del compositore di più di quelle 109 battute alle quali si faceva cenno sopra. Offeso nell'orgoglio, il campano concluderà il proprio rapporto con la Ditta Ricordi e si accorderà, per il prosieguo della propria carriera, con la Universal Edition di Vienna.

> Nel personaggio di Liù, anche l'ascoltatore più distratto individua l'ultimo anello della lunga catena tragica di eroine pucciniane

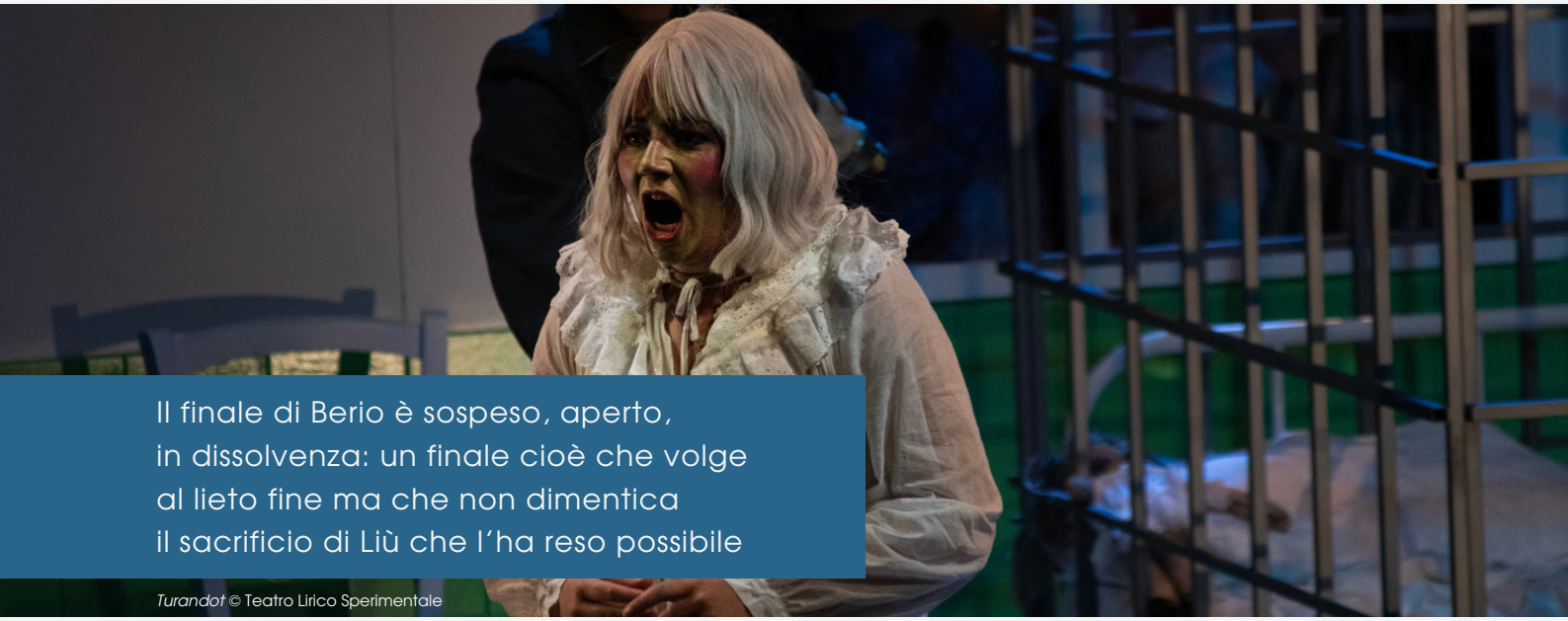
Lo studio delle varianti tra la Versione Alfano 1 e la Versione Alfano 2 è naturalmente interessantissima per chi volesse comprendere a fondo le intenzioni di Alfano da una parte e di Ricordi, nella persona di Toscanini, dall'altra. Se ne è occupato in modo assai approfondito Jürgen Maehder in varie occasioni e dunque non è necessario addentrarvisi in questa sede[12]. Quello che se ne desume è che Toscanini rivolse ad Alfano due capi d'accusa. Quello minore è che la sua orchestrazione si discosta non poco da quella di Puccini. Il che fu inevitabile, dato che Alfano lavorò sulla riduzione per canto e piano e ricevette la partitura d'orchestra pucciniana solo un paio di settimane prima di consegnare il proprio completamento: aspetto, questo, che pare incredibile oggi ma che dimostra come l'orchestrazione in quegli anni fosse considerata ancora un aspetto secondario del comporre, un "abito" destinato semplicemente a vestire un corpo musicale fatto di linee melodiche, ritmo e armonia, ma non ancora anche di timbro. Quello maggiore è che Alfano si discostò non poco dagli appunti lasciati da Puccini: o meglio, che li seguì solo in quattro momenti (gli stessi in cui la materia grosso modo coincide con il completamento che ne farà Berio decenni dopo). A causa di ciò, ecco la forbice toscaniniana. Nessun capo d'accusa fu rivolto ad Alfano, invece, circa l'organizzazione drammatica del completamento. Né, in tali difficili circostanze, il musicista avrebbe avuto il tempo di occuparsene. Il risultato è che tanto la Versione Alfano 1 quanto la Versione Alfano 2 risultino 'meccaniche'.

Esauritosi l'effetto dolente del mi bemolle minore della romanza di morte di Liù e della trenodia funebre, la musica riacquista immediatamente la luminosità e il passo spedito degli atti precedenti e la scena privata del disgelo della principessa e quella collettiva del conseguente trionfo arrivano rapide, eroiche, tripudianti. Liù è subito dimenticata. Per forza di cose, la meccanicità degli eventi nella Versione Alfano 2 è ancor maggiore che nella Versione Alfano 1 la quale, sebbene tratteggi più dettagliatamente il divenire delle cose, non ne è esente a sua volta. In compenso alcuni tagli – in particolare quello che lega la scena del Duetto Turandot-Calaf all'Inno imperiale con cui principia la scena conclusiva, laddove alcune voci esprimono i versi: «O Divina! / Nella luce / mattutina / che dolcezza / si sprigiona / dai giardini / della Cina!...» – eliminano passi non solo poco ispirati in sé ma che denunciano chiaramente una qual certa estraneità di stile rispetto al contesto in cui sono collocati: ciò per dire che i pro e i contro delle Versioni Alfano sostanzialmente si compensano e che dunque la scelta tra l'una e l'altra non è affatto ovvia.

Scena da Turandot, foto di Riccardo Spinella

Chi invece si è posto eccome il problema di un completamento drammaturgicamente plausibile del finale, questi è certo Luciano Berio

Chi invece si è posto eccome il problema di un completamento drammaturgicamente plausibile del finale, questi è certo Luciano Berio. D'altra parte, al di là della logica commerciale che suggerisce ogni escamotage pur di continuare a godere i lauti diritti che l'opera ha garantito all'editore per 70 anni, il compositore ligure non sarebbe stato incaricato di redigere un nuovo finale se quello divenuto nel frattempo tradizionale (Alfano 2) o quello originario riscoperto negli anni Ottanta (Alfano 1) avessero sgombrato ogni dubbio circa la loro plausibilità drammatica. Chi ha ascoltato il lavoro di Berio si è sicuramente accorto che fin dalle prime battute – un prolungamento del mi bemolle minore di Puccini e non un nuovo inizio dopo l'ultimo accordo composto dal lucchese – il panorama timbrico e armonico cambia radicalmente. Che il linguaggio di Berio manifesta una frattura. Che, come era avvenuto quando il compositore aveva lavorato su musiche di Schubert, Cherubini, Mahler e altri musicisti, marca una distanza dal modello.

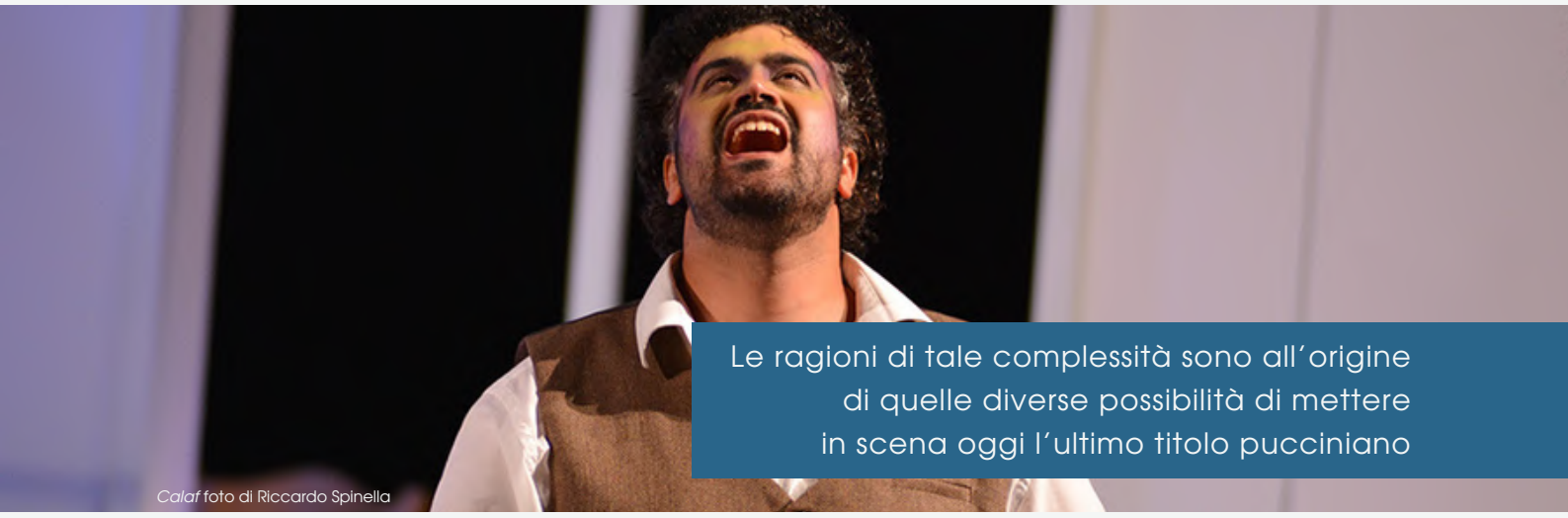


Il finale di Berio è sospeso, aperto, in dissolvenza: un finale cioè che volge al lieto fine ma che non dimentica il sacrificio di Liù che l'ha reso possibile

Turandot © Teatro Lirico Sperimentale

Berio è talmente abile a lasciare inalterata la propria firma, mentre si appropria di musiche altrui, che nel redigere il proprio completamento non ha bisogno di scrivere neanche una nota sua, come ha dimostrato la dettagliata analisi di Marco Uvietta[13]. Ma quantomeno nelle intenzioni, le proprie qualità di musicista Berio tenta di metterle al servizio del dramma lirico di Puccini. Lo fa in ordine alla musica, poiché utilizza quasi tutti gli schizzi lasciati in forma intelligibile da Puccini nelle 36 pagine di appunti del lucchese (mancano solo quelli relativi a porzioni del libretto non musicate da Berio), mentre solo quattro comparivano nella Versione Alfano 1 e cinque nella Versione Alfano 2. E lo fa in ordine alla drammaturgia, poiché oltre agli schizzi tiene conto delle testimonianze orali (dell'esistenza delle quali si presume che Alfano non fosse stato nemmeno messo al corrente) di chi – il figlio Tonio, l'amico Galileo Chini e il di lui figlio Eros – ascoltò Puccini eseguire l'intero terzo atto al pianoforte a Torre del Lago e delle lettere (agli amici, a Toscanini, ai librettisti e ai gerenti della Ditta Ricordi) contenenti numerose indicazioni sulla struttura del duetto, che concordano nel dare l'idea di un epilogo tutt'altro che trionfale.
Fatto sta che il finale di Luciano Berio è sospeso, aperto, in dissolvenza, se non in ossequio agli standard della cultura teatrale orientale, come pure è stato suggerito[14], alla necessaria plausibilità drammatica: un finale cioè che volge al lieto fine ma che non dimentica, come nella pompa alfaniana, il sacrificio d'amore di Liù che l'ha reso possibile. La Versione Berio perviene a questo esito soprattutto attraverso l'introduzione di due passi esclusivamente strumentali piuttosto ampi. Il primo è un Interludio che si ascolta subito dopo il famigerato bacio del principe straniero alla principessa cinese, costruito mediante il montaggio di sei schizzi di Puccini, di passi dell'atto III («Nessun dorma») e dell'atto I («O Padre, sì, ti ritrovo») e di tre citazioni: l'accordo del *Tristano* wagneriano, l'incipit della Settima Sinfonia di Mahler e un frammento dei *Gurrelieder* di Schönberg. Il secondo è un postludio, collocato dopo che Turandot ha pronunciato al Padre augusto che il nome dello straniero è... Amore, nel quale si combinano un altro schizzo pucciniano, gli stessi passi degli atti III e I, e – ecco appunto la memoria del sacrificio di Liù – la citazione della Romanza «Tu che di gel sei cinta».

Perché *Tristano*? Perché l'emblematica espressione «poi Tristano» l'aveva lasciata scritta Puccini sul recto della pagina 17 degli schizzi (pensava forse al tema della trasfigurazione che conclude, con il *Liebestod*, il dramma wagneriano?). Perché la *Settima* di Mahler? Perché l'incipit della Sinfonia mahleriana e dell'opera pucciniana hanno un'affinità intervallare impressionante. Perché i *Gurrelieder*? Per completare, con la citazione schönbergiana che contiene materiale affine ai precedenti, una sorta di omaggio all'europeismo di Puccini.
Se mi si concede una parentesi personale, vorrei rivelare che quando mi recai a Las Palmas per ascoltare la prima esecuzione del Finale di Turandot completato da Berio, mi avvicinai, partitura alla mano, al maestro ligure durante una prova per chiedergli un autografo: sul frontespizio di quella partitura, egli appose la firma scrivendo, con ironia certo, ma non solo: «... Giacomo Puccini...».
Il vero paradosso è che con il proprio linguaggio moderno, seppur costruito attraverso una materia non sua, Berio ha cercato di dare all'opera di Puccini quella plausibilità drammatica che sempre esige il vecchio genere melodrammatico. E sempre per paradosso, si può dire che con il proprio linguaggio, per forza di cose assai più tradizionale, Alfano ha dato vita a un finale (anzi, due) contrario a ogni logica melodrammatica ma che può ritenersi accettabile se si interpreta l'opera in una chiave esclusivamente fiabesca. In altre parole, nel confronto tra le Versioni Alfano e la Versione Berio, un linguaggio tradizionale in qualche modo funzionale alla moderna drammaturgia fiabesca si oppone a un linguaggio assai moderno ma funzionale alla tradizionale drammaturgia melodrammatica: un singolare chiasmo.



Le ragioni di tale complessità sono all'origine di quelle diverse possibilità di mettere in scena oggi l'ultimo titolo pucciniano

Calaf foto di Riccardo Spinella

Il rifiuto del trionfalismo pompieristico delle Versioni Alfano e la scarsa propensione ad accettare la frizione linguistica della Versione Berio inducono oggi non pochi studiosi e appassionati, o semplicemente chi non ama i chiasmi, a prediligere la Versione Puccini. La scelta di tale versione è suggestiva perché agli occhi e alle orecchie dell'ascoltatore mette ancora più a nudo i dubbi irrisolti che Puccini si portò nella tomba. Ma è una scelta "difensiva". Forse rappresenta il male minore. Se però fosse priva di controindicazioni, non si discuterebbe nemmeno sugli enigmi di Turandot. Invece si continua a discutere perché anche tale versione lascia qualche dubbio. Si assiste infatti

a una storia senza sapere, fiabesca o melodrammatica che la si intenda, come va a finire; ma soprattutto si scopre, inevitabilmente, che la vera protagonista di Turandot non è più quella eponima ma Liù, che assume nell'opera rappresentata in questa forma un peso specifico, sia quantitativo sia qualitativo, certamente superiore a quello della principessa di ghiaccio. Ma non s'è mai trovato un solo documento che attesti che Puccini avesse alzato bandiera bianca di fronte al problema di individuare una soluzione per il finale e che avesse dato dunque disposizione di eseguire l'opera fino a dove l'aveva composta. Sicché non si può concludere altrimenti questa riflessione se non sottolineando un ulteriore paradosso: che la cosiddetta Versione Puccini non è quella che Puccini avrebbe mai voluto.

---

*Questo saggio appare qui per gentile concessione del Teatro Regio di Torino.

1 - Non a caso si ritiene comunemente accettato il completamento del terzo atto compiuto da Friedrich Cerha nel 1978 e rappresentato per la prima volta a Parigi nel1979, mentre una legittima ma non necessaria nuova versione del terzo atto è quella realizzata da Eberhard Kloke, rappresentata a Copenaghen nel 2010.

2 - Una bibliografia piuttosto esaustiva in merito si rintraccia in: Michela Niccolai, *Bibliografia*, in *Turandot*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2007, pp. 117-127.

3 - Se ne hanno ampie tracce in numerose biografie tra cui: Mosco Carner, *Puccini. A Critical Biography*, Duckworth, London 1958,1992; trad. it. *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Il Saggiatore, Milano 1961, 1974 (rist. 1981). Julian Budden, *Puccini. His Life and Works*, Oxford University Press, Oxford - New York 2002; trad. it. *Puccini*, Carocci, Roma 2005. Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Biographie*, Deutsche Verlag-Anstalt 1989; rist. aggiornata Carus-Reclam, Stuttgart 2007. Cfr. in particolare: Giacomo Puccini, *Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Mondadori, Milano1928, pp. 295 sgg.

4 - Sugli appunti cfr. Giovacchino Forzano, *Turandot*, Società Editrice Salsese, Milano1926; Carner, *Puccini* cit.; Jürgen Maehder, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis «Turandot»*, «Analecta Musicologica», 22/1984; trad. it. *Studi sul carattere di frammento della «Turandot» di Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani», 2/1985. William Ashbrook e Harold S. Powers, *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton1991.

5 - Cfr. Ferruccio Busoni, *Turandot*, Zurigo 1917; Sergej Prokof 'ev, *L'amore delle tre melarance*, Chicago 1921; Alfredo Casella, *La donna serpente*, Roma 1932; Hans Werner Henze, *König Hirsch* (Re cervo), Berlino 956.

6 - Per la *Turandot* di Gozzi si fa riferimento qui a: Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, curatela e commento di Paolo Bosisio, Bulzoni, Milano 1984.

7 - Cfr. Guido Paduano, *Come è difficile esser felici. Amore e amori nel teatro di Puccini*, Ets, Pisa 2004, p. 164.

8 - Franco Alfano, Lettera 126, Archivio Ricordi.

9 - Cfr. Ricordi, *Copialettere*, anno 1925/26, vol. 3, p. 154.

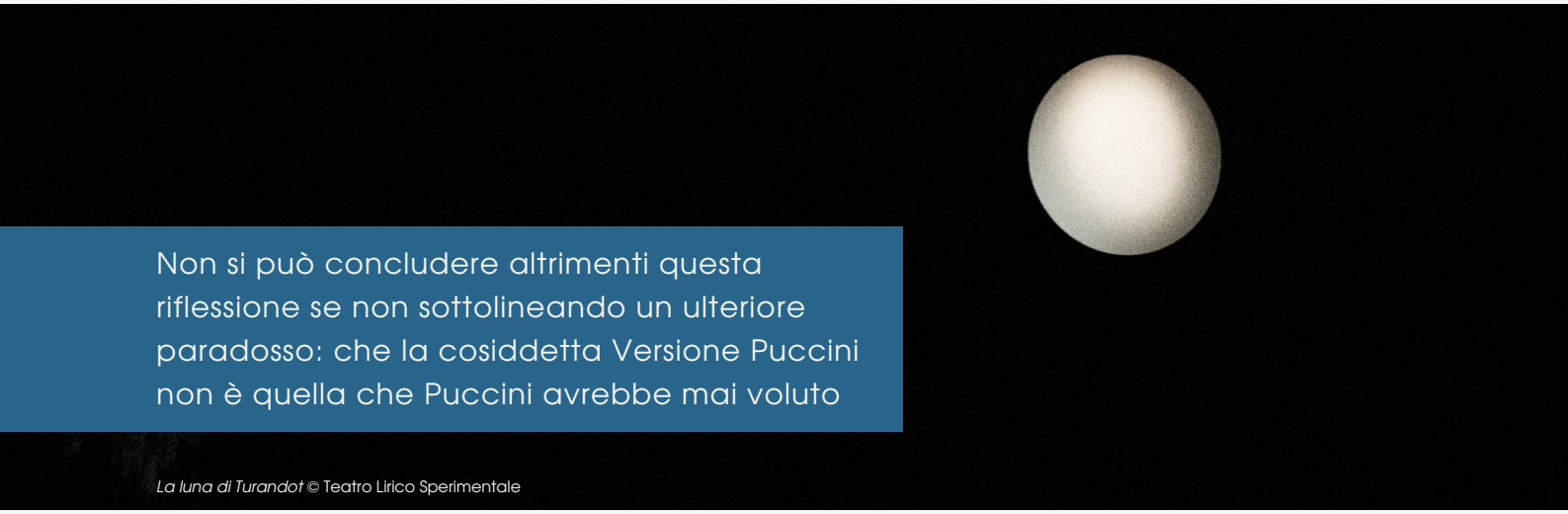
10 - Cfr. Franco Alfano, Lettera 135, Archivio Ricordi.

11 - Cfr. Ricordi, Copialettere, anno 1925/26, vol. 6, pp. 437-438.

12 - Cfr. Maehder, *Studi sul carattere* cit.; Id., *«Turandot» e «Sakùntala». La codificazione dell'orchestrazione negli appunti di Puccini e le partiture di Alfano*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lim, Lucca 1998; Maehder, *La trasformazione interrotta della principessa. Studi sul contributo di Franco Alfano alla partitura di «Turandot», in Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, atti del I Convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini (Torre del Lago, Festival pucciniano 1983), Giardini, Pisa 1985, pp. 143-170; Id., *La principessa di gelo "alfin redenta". Studi sulla versione originale del finale di Franco Alfano*, programma di sala, Teatro del Giglio, Lucca 2003, pp. 15-44.

13 - Cfr. Marco Uvietta, *È l'ora della prova: un finale Puccini-Berio per «Turandot»*, in «Studi Musicali», XXXI (2002), n. 2, pp. 395-479, con appendice, pp. 433-439. Cfr. anche Id., *Turandot "risplende": il finale di Luciano Berio*, programma di sala, Teatro Carlo Felice, Genova 2003, pp. 19-25.

14 - Cfr. Uvietta, *Turandot "risplende"* cit.,p. 20.



Non si può concludere altrimenti questa riflessione se non sottolineando un ulteriore paradosso: che la cosiddetta Versione Puccini non è quella che Puccini avrebbe mai voluto

La luna di Turandot © Teatro Lirico Sperimentale

Scene da Turandot © Teatro Lirico Sperimentale

IN MY END IS MY MUSIC: SUL FINALE DI BERIO

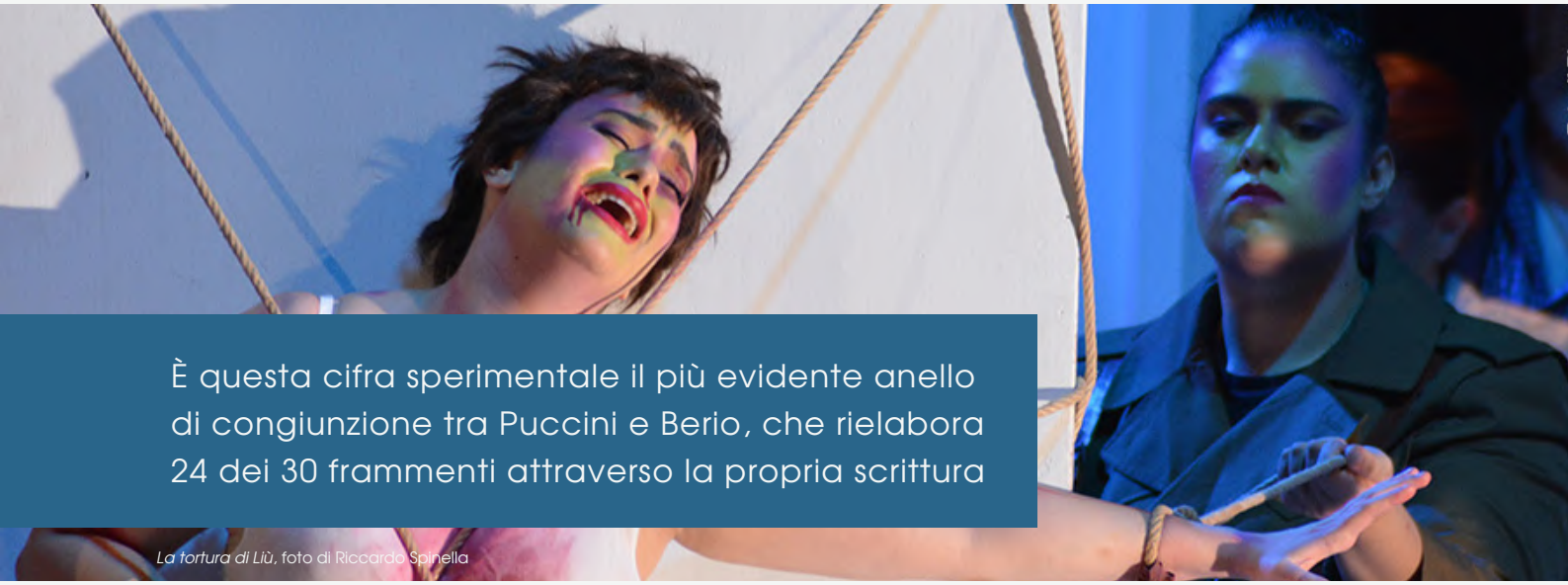
di **Ludovica Gelpi**

Puccini morì il 29 novembre 1924, lasciando la sua ultima opera, *Turandot*, incompleta di parte del terzo ed ultimo atto (rimangono una trentina di frammenti, di cui alcuni molto consistenti e strutturati, fino a cinquanta battute, e altri più brevi, appena abbozzati). L'anno successivo Arturo Toscanini commissionò a Franco Alfano il completamento dell'opera, e il compositore napoletano produsse il finale di *Turandot* che sino alla fine del secolo scorso è rimasto l'unica alternativa alla rappresentazione incompleta dell'opera. (Lo stesso Toscanini operò consistenti tagli sul finale di Alfano, generando di fatto una 'versione Toscanini-Alfano', in seguito più rappresentata della originaria 'versione Alfano'. È inoltre da ricordare il lavoro di Janet Maguire, musicologa statunitense, che tra il 1976 e il 1988 produsse un finale basato sui soli frammenti di Puccini, ad oggi mai eseguito). Già negli anni '90 Luciano Berio ricevette diverse proposte per la composizione di un nuovo completamento dell'opera, in particolare dal

Festival de Musica delle Canarie e dal Concertgebouw Orkest di Amsterdam. Si convinse infine ad occuparsene dopo aver studiato i frammenti lasciati da Puccini, e terminò la propria versione nel 2001. La prima esecuzione in forma concertistica del finale di Berio – ufficialmente riconosciuto da Ricordi – si tenne a Las Palmas il 24 gennaio 2002, con la direzione di Riccardo Chailly. La prima rappresentazione scenica avvenne il 25 maggio 2002 alla Los Angeles Opera con la regia di Giancarlo del Monaco e la direzione di Kent Nagano, per essere ripresa il primo giugno alla Nederlandse Opera di Amsterdam e il successivo 7 agosto al Salzburger Festspiele.

Il problema del completamento si pose in principio proprio a Puccini. Il soggetto di *Turandot* è di natura fiabesca, e nel teatro musicale questa natura si scontra necessariamente con la tradizione melodrammatica. La soluzione di questo contrasto richiede un'azione delicata, ed è forse uno dei motivi – oltre naturalmente ai problemi di salute – per i quali il compositore non riuscì a completare l'opera durante i suoi ultimi mesi di vita. L'operazione di Berio è totalmente volta al rispetto delle indicazioni pucciniane, a partire quindi da un'analisi puntuale di tutti i materiali che il compositore lucchese aveva lasciato e in relazione con i primi due atti già compiuti.

Sul piano strettamente musicale il procedimento è di più immediata comprensione, se si ricorda che Berio è stato uno dei compositori centrali del Novecento italiano, e il suo catalogo è ricco di lavori di trascrizione, arrangiamento e restauro, tecniche ampiamente utilizzate anche in alcuni tra i suoi brani originali più celebri, per citarne uno: *Sinfonia*, del 1977. Già estimatore del lavoro di Puccini, e per quanto riguarda *Turandot* in particolare delle armonie del primo atto, nei frammenti rimasti Berio trovò molteplici riferimenti musicali alle avanguardie di inizio Novecento (finanche l'impiego della tecnica dodecafonica di Schönberg, accordi che ricordavano la musica di Stravinskij e ritmi jazz). È questa cifra sperimentale il più evidente anello di congiunzione tra Puccini e Berio, che rielabora 24 dei 30 frammenti attraverso la propria scrittura, valorizzando ed espandendo i riferimenti esterni, volontari ed involontari, a Mahler, a Schönberg e a Wagner, nonché diversi temi dai due atti precedenti. I riferimenti a Wagner, e nello specifico a *Tristano e Isotta*, assumono un significato più ampio.



È questa cifra sperimentale il più evidente anello di congiunzione tra Puccini e Berio, che rielabora 24 dei 30 frammenti attraverso la propria scrittura

La tortura di Liù, foto di Riccardo Spinella

Puccini ammirava molto l'opera di Wagner, e sicuramente l'idea di una totale unione tra musica e azione scenica, concretizzata ad esempio attraverso la centralità del Leitmotiv, gli fu di grande ispirazione. Si tratta di un aspetto significativo del pensiero pucciniano, ed è anche nel rispetto di questa impostazione che Berio si muove per quanto concerne lo sviluppo drammaturgico. La narrazione compiuta di Puccini arriva fino al suicidio di Liù. Si tratta del culmine tragico dell'intera vicenda, ed è proprio l'intensità di questo momento a rendere complicata la chiusura del racconto. Da una parte perché l'amore di Calaf e Turandot è un sentimento sottile e complesso, non un clamoroso lieto fine, dall'altra perché è necessario mantenere il giusto equilibrio tra i personaggi di Liù e Turandot, in sintesi, evitare che la morte di Liù tolga centralità alla protagonista. Dopo che l'amore è stato dichiarato – l'ultima parola del libretto è proprio «amore» – Berio sceglie di concludere il terzo atto con una «riflessione sinfonica» che va via via spegnendosi, senza sottolineare trionfi o sconfitte e quindi nella sospensione del giudizio. In un'intervista del 2002 a Marc Fiedler per «Das Opernglas» circa il finale di *Turandot*, Berio considera separatamente la morfologia dell'opera, ovvero il significato che non può essere alterato, e la sintassi – il significante – elemento invece di maggior libertà. È attraverso questa libertà sintattica che Berio conclude *Turandot*, veicolando il contenuto e il linguaggio di Puccini attraverso la valorizzazione di ogni forma di sperimentalismo e un'incorruttibile continuità tra musica e azione.

Berio conclude *Turandot* veicolando il contenuto e il linguaggio di Puccini attraverso la valorizzazione di ogni forma di sperimentalismo e un'incorruttibile continuità tra musica e azione

L'esecuzione del Principe di Persia © Teatro Lirico Sperimentale

NOTE DI DIREZIONE

di **Carlo Palleschi**

Per evocare il mondo fiabesco di *Turandot*, Puccini sperimentò soluzioni compositive nuove e originali: dissonanze, bitonalismi, sonorità aspre; motivi tratti da canzoni tradizionali cinesi. L'organico strumentale prevede l'utilizzo di piatti, gong, campane, celesta, sassofoni, xilofoni, timpani, corni, ecc. Ne scaturisce un'orchestrazione particolarmente ricca, raffinata e imponente al tempo stesso, con la quale saranno tenuti a cimentarsi i mezzi vocali dei nuovi talenti selezionati dal Concorso dello Sperimentale.

In un'opera in cui anche le scene corali assumono una rilevanza e una presenza assai più consistente rispetto alla produzione precedente, il talento Pucciniano – che finora aveva dato i suoi frutti migliori nel ritrarre i sentimenti di singoli personaggi umili e realistici, tormentati da amori infelici – ora si trova a dover affrontare un affresco gigantesco e a dover rappresentare il tema dell'amore come redenzione e felicità. L'ostacolo più grande era rappresentato dalla metamorfosi del personaggio di Turandot; Puccini voleva che lo `sgelamento` della principessa fosse il punto più importante dell'opera, e voleva renderlo musicalmente in modo intenso e bellissimo: «Il duetto per me dev'essere il clou – ma deve avere dentro a sé qualcosa di grande, di audace, di imprevisto e non lasciar le cose al punto del principio…Il duetto! Il duetto! tutto il decisivo, il bello, il vivamente teatrale è lì! (…) Il travaso d'amore deve giungere come un bolide luminoso in mezzo al clangore del popolo che estatico lo assorbe attraverso i nervi tesi come corde di violoncelli». Purtroppo, a causa della morte prematura, il compositore lasciò soltanto alcuni schizzi consistenti in ventitré fogli di appunti. Per il nostro allestimento abbiamo scelto la versione elaborata da Luciano Berio perché ci sembra quella che si avvicina di piu alle intenzioni espresse dall'autore, la più idonea a disegnare un finale per l'opera incompiuta che segna la fine dell'età dell'oro del melodramma.

NOTE DI REGIA

di **Alessio Pizzech**

Turandot certamente rappresenta una pietra miliare della storia operistica europea ed ho già avuto modo di affrontarla, ma lavorando sul finale di Alfano. In questo allestimento per il Lirico Sperimentale di Spoleto, la lettura registica che voglio dare del capolavoro pucciniano, in questa versione con il finale di Berio, spoglierà la vicenda di tutte le cineserie e degli orpelli narrativi e descrittivi, per concentrarsi sulla dimensione della fiaba di iniziazione, metafora della crescita della coscienza della protagonista e del coprotagonista Calaf, in un percorso di conoscenza misterioso e pericoloso. Sarà una *Turandot* declinata per uno spazio e tempo di sperimentazione critica, nel tentativo di valorizzare l'esperienza creativa di Puccini, riletta da Luciano Berio, in un gioco di tempi storici che attraversa il secolo breve.

Lo spettacolo sarà sempre in bilico tra visionarietà e incubo, tra sogno e inconscio che urla. Il tema registico di un'infanzia che definirei alterata, della crudeltà dell'universo bambino, posto non in modo rassicurante ma come motore di simboli ed enigmi, vuole creare una narrazione scenica talora crudele. L'amore è la realizzazione di un destino umano e si compie come percorso, capace di portare Turandot da un'infanzia malata e sbagliata alla conquista di un'adolescenza del corpo, al riconoscimento di un desiderio fisico di cui l'immagine persistente del sangue si fa veicolo. Ed anche Calaf, forse violentemente, dovrà liberarsi del proprio passato, dei legami rappresentati da Liù e Timor per scoprire un vero coraggio, per affrontare la propria zona oscura, per riconoscere il desiderio e lottare per esso.

Questo viaggio nelle parti oscure dell'opera Pucciniana e delle creature che la popolano ci prepara alla luminosità poetica delle pagine di Berio. Tutti i personaggi saranno a loro volta pezzi di questo mondo emotivo che vive e pulsa nella bambina / regina che è Turandot. E, come essa condanna sé stessa all'impossibilità, tutto il mondo umano che le ruota attorno è condannato all'impossibilità, mentre l'assordante, prorompente tessuto musicale che regge il tutto sancisce l'inesorabilità di una legge imposta alla propria femminilità. Solo la Morte drammatica di Liù, presente come ennesima vittima di una cultura della morte, una morte respirata come limite estremo, apre una breccia al desiderio di un amore che può rappresentare un possibile orizzonte, un futuro per un'umanità condannata al sangue, ai pugnali e alla paura.

La Luce dell'alba evocata nella partitura di Berio designa un universo simbolico di futuro, di emersione di un'umanità rigenerata ma che ha toccato il fondo del baratro ed ha sognato forse ciò che sarebbe potuto accadere o ha rivisto ciò che è accaduto quando impediamo al sentimento di amore di trionfare. Ed è qui che sento una connessione forte con il presente che attraverso, come uomo e come regista: i personaggi di Turandot hanno necessità di compiere un viaggio iniziatico, di un contatto con i loro mostri e incubi interiori che possa portarli verso un'età autenticamente adulta. Per questo è interessante e necessario valorizzare un racconto che ci faccia riflettere su un tempo come il nostro dove, appunto, non raccontiamo più Fiabe dove si tagliano teste o dove una giovane si uccide per amore; tutto si narra attraverso la cronaca e gli orrori si moltiplicano, perché manca la poesia che ci parla di trasformazioni possibili, di cattivi che diventano buoni, di bambini che diventano adulti.

Ad un'attenta lettura dell'opera, inoltre, mi rendo conto che molti elementi drammaturgici legano *Turandot* alla contemporaneità; quali indizi di un mistero irrisolto, mi impongono di trovare un disegno registico fortemente simbolico ed evocativo che restituisca quella capacità delle fiabe di parlarci sempre.

La Storia di Turandot è radicata nel trauma dello stupro subito dalla sua ava, che l'ha resa ostile all'incontro con l'altro e chiamata a compiere una vendetta. Una ferita all'apparenza irrimediabile, incisa nella carne viva della sua coscienza, che sembra precludere a Turandot la possibilità di una qualsiasi apertura all'amore per un uomo.
Ma questa non è la strada che né Puccini, né poi Berio, così come Alfano, vogliono indicarci. È infatti necessario far morire qualcosa in noi per rigenerarsi, alla luce di una nuova prospettiva, anche collettiva (come ci dimostra il coro), di un mondo che, sebbene sia assetato di sangue, converge in una comunità che celebra l'incontro amoroso.

Questi aspetti giungono al presente che stiamo vivendo carichi e riecheggianti le contraddizioni del momento storico che accolse la creazione dell'opera a inizio Novecento. Ma possiamo dire che le cose siano mutate così profondamente oggi, se non nella coscienza collettiva?

È sorprendente però che nell'intera drammaturgia pucciniana più in generale, così come in Turandot stessa, il personaggio Calaf rappresenti il solo esempio di personaggio, un personaggio maschile e virile, 'portatore di amore'. In un tempo come il nostro, pervaso di maschi portatori di morte, ecco che il ribaltamento suggerito mi pare attualissimo, in un dialogo tra maschile e femminile che rappresenta un cardine drammaturgico dell'opera. Un dialogo che si rivela peraltro essere quanto mai necessario nel tempo presente, nell'incontro amoroso, che non può prescindere dalla storia dei due pezzi di un'unità persa. Ritornando al contesto della creazione di Turandot: chissà se, cogliendo con orecchie ormai consapevoli questo suggerimento per nulla velato, puntando sul valore dell'accoglienza e della remissione, che trasmigra da Liù, a Calaf, a Turandot, non potremmo oggi scrivere, per noi, un 'finale' diverso.

IL COMPLETAMENTO
NELLE VERSIONI DI ALFANO E BERIO

Finale Turandot, foto di Riccardo Spinella

Libretto

Estratto dal programma di sala della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia (2007)

Nella colonna di sinistra il lettore potrà leggere il libretto originale, che Alfano musicò quasi per intero nella prima versione del finale; i versi in corsivo corrispondono alla parte che fu tagliata, su indicazione di Toscanini in particolare, in occasione della prima assoluta; il segno ^ posto accanto a versi o parole in corsivo significa che non furono intonati anche nella prima versione. Nella colonna di destra si legge la porzione del libretto utilizzata da Luciano Berio per il suo completamento.

Franco Alfano (1926)

IL PRINCIPE IGNOTO
Principessa di morte!
Principessa di gelo!
Dal tuo tragico cielo
scendi giù sulla terra!
Ah, solleva quel velo
guarda, guarda, o crudele,
quel purissimo sangue
che fu sparso per te!

(E si precipita verso di lei,
strappandole il velo)

Luciano Berio (2001)

IL PRINCIPE IGNOTO
Principessa di morte!
Principessa di gelo!
Dal tuo tragico cielo
scendi giù sulla terra!
Ah, solleva quel velo
guarda, guarda, o crudele,
quel purissimo sangue
che fu sparso per te!

(Le strappa il velo)

TURANDOT *(con fermezza ieratica)*
Che mai osi, straniero!
Cosa umana non sono…
Son la figlia del Cielo
*libera e pura!^* Tu
stringi il mio freddo velo
ma l'anima è lassù!

IL PRINCIPE IGNOTO *(che è rimasto per un momento come affascinato, indietreggia. Ma si domina. E con ardente audacia esclama:)*
La tua anima è in alto,
ma il tuo corpo è vicino!
Con le mani brucianti
sfiorerò i lembi d'oro
del tuo manto stellato.
La mia bocca fremente
premerò su di te!
(E si precipita verso Turandot tendendo le braccia)

TURANDOT *(arretrando sconvolta, spaurita, disperatamente minacciosa:)*
Non profanarmi!

IL PRINCIPE IGNOTO *(perdutamente)*
Ah, sentirti viva!

TURANDOT
Indietro!… Indietro!…

IL PRINCIPE IGNOTO
Il gelo tuo è menzogna!

TURANDOT
No, mai nessun m'avrà!
Dell'ava *mia^* lo strazio
non si rinnoverà! Ah, no!
Non mi toccar, straniero! È un sacrilegio!

TURANDOT *(con fermezza)*
Che mai osi, straniero!
Cosa umana non sono…
Son la figlia del Cielo
libera e pura! Tu
stringi il mio freddo velo
ma l'anima è lassù!

IL PRINCIPE IGNOTO
La tua anima è in alto,
ma il tuo corpo è vicino!
Con le mani brucianti
stringerò i lembi d'oro
del tuo manto stellato.
premerò su di te la mia bocca.

TURANDOT
Non profanarmi!

IL PRINCIPE IGNOTO
Ah, sentirti viva!

TURANDOT
Indietro!… Indietro!…

IL PRINCIPE IGNOTO
Il gelo tuo è menzogna!

TURANDOT
No, mai nessun m'avrà!
Dell'ava mia lo strazio
non si rinnoverà! Ah, no!
Non mi toccar, straniero! È un sacrilegio!

IL PRINCIPE IGNOTO
Ma il bacio tuo mi dà l'eternità!
(E in così dire, forte della coscienza del suo diritto e della sua passione, rovescia nelle sue braccia Turandot, e freneticamente la bacia. Turandot – sotto tanto impeto – non ha più resistenza, non ha più voce, non ha più forza, non ha più volontà. Il con tatto incredibile l'ha trasfigurata. Con accento di supplica quasi infantile mormora:)

TURANDOT
Che fai di me?... Che fai di me?...
Qual brivido!... Perduta!...
Lasciami!... No!...

IL PRINCIPE IGNOTO
Mio fiore,
mio fiore mattutino... Ti respiro...

i seni tuoi di giglio
treman sul mio petto...
Già ti sento
mancare di dolcezza... tutta bianca
nel tuo manto d'argento...

TURANDOT *(con gli occhi velati di lagrime:)*
Come vincesti?

IL PRINCIPE IGNOTO *(con tenerezza estatica)*
Piangi?

TURANDOT *(rabbrividendo)*
È l'alba! È
l'alba!
(E quasi senza voce)
Turandot tramonta!

IL PRINCIPE IGNOTO
No!... Il bacio tuo mi dà l'eternità!
(Il principe abbraccia il corpo di Turandot)

(Il principe e Turandot si sciolgono dal loro intenso abbraccio)

IL PRINCIPE IGNOTO *(stringendo le mani di Turandot)*
Mio fiore,
mio fiore mattutino... mio fiore ti respiro...
i seni tuoi di giglio
treman sul mio petto...
Già ti sento
mancare di dolcezza... tutta bianca
nel tuo manto d'argento...

TURANDOT *(smarrita)*
Come vincesti?

IL PRINCIPE IGNOTO
Piangi?

TURANDOT *(con rassegnazione)*
È l'alba! È
l'alba!

Turandot tramonta!

IL PRINCIPE IGNOTO *(con enorme passione)*
È l'alba! È l'alba!... E amor nasce col sole!
(Ed ecco nei silenzi dei giardini dove le ultime ombre già accennano a dileguare, delle voci sorgono lievi e si diffondono quasi irreali)

LE VOCI
L'alba! *L'alba!*^
Luce! Vita!
Tutto è puro!
Tutto è santo!
Principessa,
che dolcezza
nel tuo pianto!...

TURANDOT
Ah! Che nessun mi veda!...
(E con rassegnata dolcezza)
La mia gloria è finita!

IL PRINCIPE IGNOTO *(con impetuoso trasporto)*
No! *Principessa! No!...*
La tua gloria risplende
nell'incanto
del primo bacio,
del primo pianto!

TURANDOT *(esaltata, travolta)*
Del primo pianto... sì...
Stranier, quando sei giunto,
con angoscia ho sentito
il brivido fatale
di questo male
supremo!
Quanti ho visto sbiancare,
quanti ho visto morire
per me!...
E li ho spregiati
ma ho temuto te!

IL PRINCIPE IGNOTO

È l'alba! È l'alba!... E amor nasce col sole!

LE VOCI
È l'alba! È l'alba!
Luce! Vita!
Tutto è puro!
Tutto è santo!
Principessa,
che dolcezza
nel tuo pianto!...

TURANDOT
Che nessun mi veda!...

La mia gloria è finita, finita!

IL PRINCIPE IGNOTO

No! Principessa! No!...
La tua gloria risplende
nell'incanto
del primo bacio,
del primo pianto!

TURANDOT
Del primo pianto... sì...
Straniero, quando sei giunto,

C'era negli occhi tuoi
la luce degli eroi,
la superba certezza.
E per quella t'ho odiato,
e per quella t'ho amato,
tormentata e divisa
tra due terrori uguali:
vincerti od esser vinta...
E vinta son!... Son vinta,
più che dall'alta prova,
da questo foco
terribile e soave,
da questa febbre che mi vien da te!

c'era negli occhi tuoi

la superba certezza.
E per quella t'ho odiato,
e per quella t'ho amato,
tormentata e divisa.

Vincerti od esser vinta...
Son vinta,

da questa febbre che mi vien da te!

IL PRINCIPE IGNOTO
Sei mia!... *Sei^* mia!...

TURANDOT
Questo
chiedevi...
Ora lo sai! Più grande
vittoria non voler!
*Non umiliarmi più!...^*
Di tanta gloria altero,
parti, straniero,
parti col tuo mistero!

TURANDOT
Più grande
vittoria non voler!

Parti presto, straniero,
col tuo mistero!

IL PRINCIPE IGNOTO *(con caldissimo impeto)*
Il mio mistero?... Non ne ho più!... Sei mia!
Tu che tremi se ti sfioro,
tu che sbianchi se ti bacio,
puoi perdermi se vuoi!
Il mio nome e la vita insiem ti dono:
io sono Calaf, *il* figlio di Timur!

IL PRINCIPE IGNOTO

Il mio mistero? Non ne ho più! Sei mia!

Tu che tremi se ti sfioro,
tu che sbianchi se ti bacio,
puoi perdermi se vuoi!
Il mio nome e la vita insiem ti dono:
io sono Calaf, figlio di Timur!

TURANDOT *(alla rivelazione improvvisa e inattesa, come se d'un tratto la sua anima fiera e orgogliosa si ridestasse ferocemente:)*
So il tuo nome!... Il tuo nome!...
Arbitra sono *ormai^ del tuo destino!...*

TURANDOT *(con entusiasmo)*

So il tuo nome!... So il tuo nome!...

CALAF *(trasognato, in esaltazione ebbra)*
Che m'importa la vita
È pur bella la morte!

TURANDOT *(con crescente febbrile impeto)*
*Non più il grido del popolo!... Lo scherno!...^*
*Non più umiliata e prona^*
la mia fronte cinta di corona!...
So il tuo nome!... Il tuo nome!...
*La mia gloria risplende!^*

CALAF
La mia gloria è il tuo amplesso!
La mia vita è il tuo bacio!

TURANDOT
Odi! Squillan le trombe! *È l'alba! È l'alba!*
È l'ora della prova!

CALAF
Non la temo!
*Dolce morir così!...^*

TURANDOT
*Nel cielo è luce!^*
*Tramontaron le stelle! È la vittoria!...^*
*Il popolo s'addensa nella reggia...^*
E so il tuo nome!... So il tuo nome!...

CALAF
*Il tuo^*
*Sarà l'ultimo mio grido d'amore!^*

TURANDOT *(ergendosi tutta, regalmente dominatrice)*
*Tengo nella mia mano la tua vita!^*
Calaf!... Davanti al popolo, con me!...
(Si avvia verso il fondo. Squillano più alte le trombe. Il cielo ora è tutto soffuso di luce. Voci sempre più vicine si diffondono)

La mia gloria risplende!

CALAF
La mia gloria è il tuo amplesso!
La mia vita è il tuo bacio!

TURANDOT
Odi le trombe!...

È l'ora della prova!

CALAF
Non la temo!

LE VOCI
*O Divina!^*
Nella luce
mattutina
che dolcezza
si sprigiona
dai giardini
della Cina!...
(La scena si dissolve.)

QUADRO SECONDO
L*'esterno del palazzo imperiale, tutto bianco di marmi traforati, sui quali i riflessi rosei dell'aurora s'accendono come fiori. Sopra un'alta scala, al centro della scena. L'imperatore circondato dalla corte, dai dignitari, dai sapienti, dai soldati.*

(Ai due lati del piazzale, in vasto semicerchio, l'enor me folla che acclama:)

LA FOLLA
Diecimila anni al nostro Imperatore!
(I tre ministri stendono a terra un enorme manto d'oro mentre Turandot ascende la scala. D'un tratto è il silenzio. E in quel silenzio la principessa esclama:)

TURANDOT
O padre augusto... *Ora* conosco il nome dello straniero...
(E fissando Calaf che è ai piedi della scalèa, finalmente, vinta, mormora quasi in un sospiro dolcissimo:)
Il suo nome è... Amore!

CALAF (con un grido folle)
– Amore!
(E sale d'impeto la scala, e i due amanti si trovano avvinti in un abbraccio, perdutamente, mentre la

(La scena si dissolve.)

[**QUADRO SECONDO**]
L'esterno del palazzo imperiale.

Sopra un'alta scala c'è l'imperatore.

LA FOLLA
Diecimila anni al nostro Imperatore!

TURANDOT
O padre augusto... Ora conosco il nome dello straniero!

Il suo nome è... Amore!

CALAF
È Amore! È Amore! È Amore!

(E sale d'impeto la scala, e i due amanti si trovano avvinti in un abbraccio, perdutamente, mentre la folla tende le braccia, getta fiori, acclama gioiosamente)

LA FOLLA
– O sole!
– Vita!
– Eternità!
– Luce del mondo è amore…
– – È amor!^
*Il tuo nome, o principessa,^*
*è luce^*
– È primavera…^
– *Principessa!*
– Gloria!^
– Amor!

LA FOLLA
– [A]

CONCERTO LIRICO VOCALE

INCANTI E SORRISI, TORMENTI E PASSIONI

Terni, Teatro Sergio Secci
24 settembre 2023

Vincitori Concorso di Canto 2022 e 2023 © Teatro Lirico Sperimentale

Vincitori Concorso di Canto 2022 e 2023 © Teatro Lirico Sperimentale

domenica 24 settembre, ore 18.00

Incanti e sorrisi, tormenti e passioni

musiche di **Vincenzo Bellini**, **Gaetano Donizetti**, **Wolfgang Amadeus Mozart**, **Giacomo Puccini**, **Gioachino Rossini**, **Giuseppe Verdi**

Interpreti

Elena Antonini, **Aloisia de Nardis**, **Suada Gjergji**, **Chiara Guerra**, **Alessia Merepeza**, **Rosa Vingiani** *soprani*
Veronica Aracri, **Antonia Salzano** *mezzosoprani*
Francesco Doto, **Jesus Hernandez**, **Paolo Mascari** *tenori*
Marco Gazzini, **Davide Peroni**, **Davide Romeo**, **Dario Sogos** *baritoni*

Pianoforte **Dahyun Kang**, **Pablo Salido Pulido**, **Lorenzo Tomasini**, **Antonio Vicentini**

TEATRO LIRICO SPERIMENTALE
DI SPOLETO
"A. BELLI"

CONSIGLIO DIRETTIVO

Presidente onorario **Adriano Guarnieri**
Presidente F.F. **Battistina Vargiu**

Consiglieri **Bianca Maria Morichelli** (membro nominato dalla Presidente della giunta regionale dell'Umbria avv. Donatella Tesei), **Paola Agabiti** (Assessore della Regione Umbria), **Andrea Sisti** (Sindaco del Comune di Spoleto), **Danilo Chiodetti** (Assessore alla cultura del Comune di Spoleto), **Luciano Belli**, **Fabio Di Russo, Giuliano Macchia**

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente **Paola Nannucci**
Membri **Marcello Bocchini**, **Nando Pietro Tomassoni**
Membri supplenti **Maria Chiara Sordini**, **Marco Locci**

DIREZIONE ARTISTICA

Direttore artistico **Michelangelo Zurletti** | Condirettore artistico **Enrico Girardi**

STRUTTURA ORGANIZZATIVO-AMMINISTRATIVA

Direttore generale **Claudio Lepore**

Organizzazione **Marta D'Atri**, **Gloria Bagatti**, **Lucia Andreini**
Amministrazione **Maria Silvia Bacino**, **Alessandra Bussoletti**, **Patrizia Tomassini**, **Silvia Paris**

Servizi generali **Costantino Luzzi**

Responsabile sicurezza e prevenzione **Alessandro Virgili** (Studio Per. Ind. Luca Stella)
Responsabile della sicurezza **Roberto Ianuale** (Associazione Nazionale Polizia di Stato, sez Spoleto)
Medico competente **Gigliola Casciola**

Responsabile accreditamento certificazione di qualità **Andrea Gentili**
Consulenza del lavoro **Studio Perilli Vannelli**
Consulenza fiscale **Renzo Rossi**

Archivio storico **Raffaella Clerici**

Capo ufficio stampa, edizioni e comunicazione **Chiara Di Vito**
Adetto stampa e comunicazione **Luca Milanesi**

MAESTRI COLLABORATORI

Maestri preparatori e collaboratori **Dahyun Kang**, **Pablo Salido Pulido**, **Lorenzo Tomasini**, **Antonio Vicentini**
Maestro collaboratore alle luci **Lucia Sorci**
Maestro collaboratore ai sovratitoli **Mauro Presazzi**

STRUTTURA TECNICA

Direttori di scena **Irene Lepore**, **Davide Finotti**, **Jesus Noguera**

Capomacchinista **Paolo Zappelli**
Macchinisti **Leonardo Bellini**, **Alessio Lodovichetti**, **Massimiliano Marotta**

Capo elettricista **Marco Marcucci**
Elettricisti **David Baldoni**, **Gerardo Buzzanca**

Attrezzisti **Francesco Nichinonni**, **David Piermarini Toppo**, **Erika Sambiase**, **Ambra Scali**
Responsabile sartoria **Clelia De Angelis**
Sarta **Clara Restivo**, **Giuliana Rossi**
Truccatrice **Chiara Monacelli**

Allestimenti scenici **Staff tecnico del Teatro Lirico Sperimentale**, **Media Scenica S.r.l. (Ariccia - Roma)**, **Costruzioni Scenografiche Scenarredo S.r.l. (Roma)**

Forniture luci e audio **Graziano Albertella di S.p.a.n. Ensemble s.a.s.**, **Andrea Bisaccioni di Opera26 s.a.s.**

Materiali per video proiezioni **Ferroni-Porrozzi s.n.c. Perugia**

Foto di Scena **Luca Milanesi**, **Riccardo Spinella**
Riprese video **Media Production Spoleto**

Trasporti **AGT srl - Alcidi Gestione Trasporti**, **Il Poliedro Società Cooperativa Sociale**, **Nova Sistema Trasporti e Traslochi di Scumace Vincenzo**, **Trasporti e Traslochi Luciano s.n.c.**, **Trasportiamo s.r.l. Roma**

Pianoforti e percussioni **Patrimonio del Teatro Lirico Sperimentale**, **Associazione Amadeus**
Accordature pianoforti **Battistini Pianoforti**, **Diapason Pianoforti**, **Francesco Mantica**, **Piano et Forte**

ENSEMBLE E ORCHESTRA O.T.Li.S. DEL TEATRO LIRICO SPERIMENTALE

La Legge

Flauto (anche ottavino) **Arcadio Baracchi**, Oboe **Anna Sorgentone**, Clarinetto **Irene Marraccini**, Fagotto **Michele Gadioli**, Corni **Angelo Falzarano** e **Anna Evangelista**, Tromba **Bruno Mancuso**, Timpani **Marco Eugeni**, Percussioni **Federico Filippetti**, Pianoforte **Antonio Vicentini**, Violini **Lorenzo Fabiani** (spalla), **Fiamma Flavia Paolucci** e **Michela Marchiana**, Viola **Giada Broz**, Violoncello **Matteo Maria Zurletti**, Contrabbasso **Maurizio Turriziani**.

Gli occhi di Ipazia

Flauto (anche ottavino) **Arcadio Baracchi**, Oboe **Anna Sorgentone**, Clarinetto (anche clarinetto basso) **Irene Marraccini**, Fagotto **Michele Gadioli**, Corni **Angelo Falzarano** e **Anna Evangelista**, Tromba **Bruno Mancuso**, Percussioni **Marco Eugeni**, **Federico Filippetti** e **Michele Curreli**, Violini **Lorenzo Fabiani** (spalla), **Fiamma Flavia Paolucci** e **Michela Marchiana**, Viola **Giada Broz**, Violoncello **Matteo Maria Zurletti**, Contrabbasso **Maurizio Turriziani**.

A Hand of Bridge

Flauto **Arcadio Baracchi**, Oboe **Anna Sorgentone**, Clarinetto **Alessandro Iacobucci**, Fagotto **Michele Gadioli**, Tromba **Bruno Mancuso**, Timpani **Marco Eugeni**, Percussioni **Federico Filippetti** e **Antonello Cancelli**, Violino I **Lorenzo Fabiani**, Violino II **Michela Marchiana**, Viola **Bruno Stieler**, Violoncello **Matteo Maria Zurletti**, Contrabbasso **Maurizio Turriziani**.

I due timidi

Flauti **Arcadio Baracchi***, **Marialice Torriero**; Oboe e corno inglese **Anna Sorgentone***, Clarinetti **Alessandro Iacobucci***, **Michele Secci**; Fagotti **Michele Gadioli***, **Luna Grasselli**; Corni **Angelo Falzarano***, **Anna Evangelista**; Trombe **Bruno Mancuso***, **Filippo Calandri;** Tromboni **Michele Ginestre***, **Giovanni Sargeni**; Tuba **Manuel Papetti**; Timpani **Marco Eugeni***, Percussioni **Federico Filippetti**, **Cancelli Antonello**; Arpa **Simonetta Perfetti**, Pianoforte **Lorenzo Tomasini**, Violini I **Lorenzo Fabiani*** (spalla), **Fiamma Flavia Paolucci**, **Valentina Moriggi**, **Giulia Rossi**, **Lucia Centomini**, **Carola Camponeschi**, **Anna Conti**, **Ylenia Di Bartolo**; Violini II **Michela Marchiana***, **Chiara Antognelli**, **Margherita Tamburi**, **Colomba Betti**, **Ylenia Marcucci**, **Diego Pagliughi**, **Paolo Lozupone**; Viole **Bruno Stieler***, **Mariangela Franco Montelli**, **Arianna Santorsola**, **Giulia Di Pietra**, **Divusae Castrucci**; Violoncelli **Matteo Maria Zurletti***, **Carla Scandura**, **Francesco Marini**, **Marta Premoli**; Contrabbassi **Maurizio Turriziani***, **Valerio Di Lelio.**

Intermezzi del '700

Violino I **Anna Conti**, Violino II **Diego Pagliughi**, Viola **Giada Broz**, Violoncello **Niccolò Bini**, Contrabbasso **Maurizio Turriziani**. Maestro al cembalo **Davor Krkljus**.

Turandot

Flauti **Marialice Torriero***, **Cecilia De Angelis**, **Irene Corgnale** (anche ottavino); Oboi **Riccardo Bricchi***, **Lucrezia Di Caro**; Corno inglese **Marco Rocchini**; Clarinetti **Alessandro Iacobucci***, **Michele Secci**; Clarinetto Basso **Giacomo Poggiani**, Fagotti **Giulia Boda***, **Alessio Costanzi**; Corni **Matteo Carmelo Leone***, **Emanuele Proietti**, **Riccardo Nanni**; Trombe **Giuseppe Calanni Macchio***, **Bruno Mancuso**, **Luca Franchina;** Tromboni **Giorgio Damjanic***, **Giovanni Comanducci**; Trombone Contrabbasso **Manuel Papetti**; Timpani **Marco Eugeni***; Percussioni **Benedetta Colasanto**, **Nicola Schelfi**, **Samuele Badalini**; Arpa **Simonetta Perfetti**; Violini I **Daniele Sabatini*** (spalla), **Fiamma Flavia Paolucci**, **Diego Pagliughi**, **Giulia Rossi**, **Carola Camponeschi**; Violini II **Jacopo Cacciamani***, **Michela Marchiana**, **Lucia Centomini, Ylenia Di Bartolo**, **Marta Andreani**; Viole **Giada Broz***, **Giulia Di Pietra**, **Agnese Martellucci**, **Mariangela Franco Montelli**; Violoncelli **Francesco Marini***, **Cecilia Costanzo**, **Marta Premoli**, **Letizia Comez**; Contrabbassi **Maurizio Turriziani***, **Mariadele Falcone**.

* prime parti

BANDA DI SPOLETO

Trombe **Franco Mosca**, **Luca Panico**, **Nicolò Gatti**, **Michele Paluzzi**; Tromboni **Alessio Angelini**, **Pietro Bernardi**, **Chiara Boccacci**.

CORO DEL TEATRO LIRICO SPERIMENTALE

direttore **Mauro Presazzi**

Gli occhi di Ipazia

Soprani **Sara Cresta**, **Emanuela Giudice**, **Suada Gjergji**, **Chiara Guerra**, **Marina Iacuitto**, **Aloisia de Nardis**; Contralti **Veronica Aracri**, **Giulia Maccabei**, **Francesca Salemme**, **Marina Oksenyuk**, **Susanna Salustri**, **Antonia Salzano**; Tenori **Francesco Domenico Doto**, **Ivano Granci**, **Luca Grosso**, **Paolo Mascari**, **Francesco Mazzeo**, **Paolo Pernazza**; Bassi **Davide Peroni**, **Mauro Presazzi**, **Davide Romeo**, **Giovanni Tintori**, **Antonio Trippetti**.

Turandot

Soprani **Francesca Angelelli**, **Mariangela Campoccia**, **Sara Cresta**, **Valentina Cresta**, **Alessandra Luchetti**, **Klara Luznik**, **Benedetta Marconi**, **Vittoria Paci**, **Francesca Salemme**, **Sara Servili**; Contralti **Marina Iacuitto**, **Rossella Martellucci**, **Susanna Salustri**, **Rita Stocchi**; Tenori **Tommaso Costarelli**, **Ivano Granci**, **Paolo Pernazza**, **Antonio Trippetti**, **Giovanni Carità**, **Gianfrancesco Giuntoli**, **Francesco Mazzeo**, **Luca Rondini**; Bassi **Francesco Andreucci**, **Vittorio Di Pietro**, **Fabio Lanfiuti Baldi**, **Alessio Neri**, **Niccolò Panigutti**, **Marco Seri**, **Amedeo Testerini**, **Giovanni Tintori.**

CORO DELLE VOCI BIANCHE DEL TEATRO LIRICO SPERIMENTALE

direttori e preparatori **Sara Cresta** e **Mauro Presazzi**

Turandot

Francesca Agostini, **Ludovica Arcangeli**, **Malek Benbrahim**, **Lavinia Benedetti**, **Margherita Boccanera**, **Chiara Ceccarelli**, **Maria Beatrice Coppedè**, **Anita Forti**, **Flaminia Gentili**, **Maria Vittoria Gentili**, **Giada Grullini**, **Eva Lauteri**, **Andrea Marino**, **Benedetta Occasi**, **Ludovica Perilli**, **Caterina Pesci**, **Agnese Romani**, **Zoe Starnoni**, **Greta Zedda**.

Le attività del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto "A. Belli" sono rese possibili grazie al sostegno di

Mecenati Art Bonus

Meccanotecnica Umbra S.p.a.

Banca di Credito Cooperativo della Provincia Romana

Domenico Angelini, Sergio Ripanti

Sostenitori

Urbani Tartufi S.r.l. - Monini S.p.a. - Rotary Club - Spoleto, Francesco Segoni, "Il Cerchio" Soc. Coop. Sociale, Domenico Benedetti Valentini

Con il patrocinio di

Hotel Ristorante Il Panciolle
Via del Duomo 3 - Spoleto - PG
0743.45677 - 334.9317965
www.ilpanciolle.it - info@ilpanciolle.it

Tipolitografia Nuova Eliografica
stampa offset & stampa digitale
www.tipografiafiori.it

ISTITUZIONE
TEATRO LIRICO SPERIMENTALE
DI SPOLETO
"A. BELLI"
TEATRO LIRICO DELL'UMBRIA

La stagione è dedicata alla memoria di Adriano Belli, a 60 anni dalla sua morte,
e di Beppe Betti, Roberto Bruno, Grace Bumbry, Gabriele Donati, Enza Ferrari, Giannino Locci, Sandro Ridolfi,
Alberto Rinaldi, Tita Tegano, Giancarlo Tulipani e Mariagrazia Villan.

Si ringrazia il maestro Renato Bruson per la donazione dei costumi creati dalla signora Tita Tegano.