

Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Regione Toscana



FONDAZIONE  
TEATRO  
GOLDONI

Stagione Lirica 2017-18

# IRIS

Pietro Mascagni



Comune di Livorno  
Unicoop Tirreno - Fondazione Livorno



## STAGIONE LIRICA 2017-2018

Pubblicazione della Fondazione Teatro della Città di Livorno “Carlo Goldoni”  
Teatro di Tradizione  
a cura di Federico Barsacchi e Vito Tota

Numero unico, novembre 2017

Si ringraziano per la preziosa e cortese collaborazione:

- Cesare Orselli, per l'autorizzazione a pubblicare il saggio *Inquietudini di Iris nell'Italia Umbertina* tratto dal suo “Pietro Mascagni”, ed. L'Epos, 2011 (pag. 205-220)
- Fulvio Venturi per il nuovo saggio *Iris e l'aurea tradizione nei tre teatri di Livorno, Pisa e Lucca* e per il materiale iconografico
- Fondo Mascagni della Biblioteca Labronica “F.D.Guerrazzi” per materiale iconografico
- Fabio Leonardi per i disegni di *Iris*
- Augusto Bizzi per le foto effettuate durante le prove dell'opera

In copertina: *Iris* di Katsushika Hokusai (1820)

Il Teatro Goldoni si riserva di rimborsare eventuali diritti a coloro che non sia riuscito a rintracciare

**Livorno, Teatro Goldoni**

Sabato 16 dicembre, ore 20.30 e Domenica 17 dicembre 2017, ore 16.30

**Pisa, Teatro Verdi**

Sabato 13 gennaio, ore 20.30 e domenica 14 gennaio 2018, ore 15.30

**Lucca, Teatro del Giglio**

Sabato 10 febbraio, ore 20.30 e domenica 11 febbraio 2018, ore 16

# IRIS

Melodramma in tre atti di Luigi Illica

*Musica di Pietro Mascagni*

Editore BMG Ricordi Music Publishing spa

Sovratitoli in italiano realizzati dalla Fondazione Teatro Goldoni

Personaggi e interpreti

- Cioco **Manrico Signorini** (16 dic., 13 gen., 10 feb.)  
**Fulvio Fonzi** (17 dic., 14 gen., 11 feb.)
- Iris **Paoletta Marrocu** (16 dic., 13 gen., 10 feb.)  
**Valentina Boi** (17 dic., 14 gen.)  
**Filomena Fittipaldi** (11 feb.)
- Osaka **Paolo Antognetti** (16 dic., 13 gen., 10 feb.)  
**Denys Pivnitskyi** (17 dic., 11 feb.)  
**Samuele Simoncini** (14 gen.)
- Kyoto **Carmine M. d'Ambrosia** (16 dic., 13 gen., 10 feb.)  
**Keisuke Otani** (17 dic., 14 gen., 11 feb.)
- Dhia/Una Guècha **Alessandra Rossi** (16 dic., 13 gen., 10 feb.)  
**Kaoru Kiichi** (17 dic.)  
**Maria Salvini** (14 feb.)  
**Chiara Milini** (11 feb.)
- Un Cenciolo/Un Merciaiolo **Didier Pieri** (16 dic., 13 gen., 14 feb.)  
**Daisuke Fujita** (17 dic.)
- Un Cenciolo **Federico Bulletti** (10 feb., 11 feb.)
- Due Cencioli **Tommaso Tomboloni, Marco Innamorati**

Il cast è il risultato del Progetto Mascagni Opera Studio della Fondazione Teatro Goldoni in collaborazione con il Rotary Club Livorno

*direttore* **Daniele Agiman**

*regia* **Hiroki Ihara**

*scene* **Sumiko Masuda**

*costumi* **Tamao Asuka**

*coreografie* **Rina Ikoma**

*maestro del coro* **Marco Bargagna**

**Orchestra Filarmonica Pucciniana**

**Coro Ars Lyrica**

**Coro aggiunto per *Inno del sole* istruito da Luca Stornello**

Nuovo allestimento in coproduzione con Kansai Nikikai Opera Theater Osaka, Teatro Goldoni Livorno, Teatro del Giglio Lucca e Teatro Verdi Pisa



**I**l Comitato in nome della Città di Livorno  
offre all' Illustre concittadino Maestro  
Pietro Mascagni questo dono perenne  
ricordo di ammirazione e di affetto.

Livorno 24 Agosto 1902.

il Vice Presidente

*F. M. ...*

il Presidente

*Washington*

il Segretario

*...*

Comitato per le onoranze a Pietro Mascagni. 1902.

Onoranza a Pietro Mascagni in occasione di Iris, Teatro Goldoni 1902



**Fondazione Teatro della Città di Livorno  
"Carlo Goldoni"**

*Presidente CdA* Filippo Nogarin, Sindaco di Livorno  
*Direttore Generale* Marco Leone  
*Direttore Artistico Stagione Lirica* Alberto Paloscia  
Via Goldoni 83 - 57125 Livorno  
tel. 0586 204290  
[www.goldoniteatro.it](http://www.goldoniteatro.it)



**Fondazione Teatro di Pisa**

*Presidente* Giuseppe Toscano  
*Direttore Amministrativo e coord. generale* Andrea Paganelli  
*Direttore Artistico per le attività musicali* Stefano Vizioli  
*Direttore Artistico prosa e danza* Silvano Patacca  
Via Palestro 40 - 56127 Pisa  
tel. 050 941111  
[www.teatrodipisa.pi.it](http://www.teatrodipisa.pi.it)



**A.T.G. Azienda Teatro del Giglio di Lucca**

*Amministratore Unico* Giovanni Del Carlo  
*Direttore Generale* Manrico Ferrucci  
*Direttore Artistico* Aldo Tarabella  
Piazza del Giglio 13/15 - 55100 Lucca  
tel. 0583 46531  
[www.teatrodelgiglio.it](http://www.teatrodelgiglio.it)



Pietro Mascagni  
Livorno 1863 - Roma 1945

## Nel segno di Mascagni una coproduzione Italia/Giappone

Raffinato ed audace: 120 anni fa Pietro Mascagni si apprestava a dare alle scene la sua nuova opera, *Iris*, il primo titolo del melodramma italiano ambientato in Giappone. Una favola esotica cruda e crudele, che segnava una nuova fase del suo itinerario creativo e che si immergeva nella temperie del suo tempo lasciando presagire i traguardi del Novecento impressionista ed espressionista.

Un teatro “*difficile, ma che ripaga ascoltatori e interpreti*” come ci dice il M° Agiman e per il quale abbiamo lanciato e raccolto nuove sfide: innanzitutto, insieme ai Teatri di Lucca e di Pisa, per la prima volta coproduciamo con un teatro giapponese, il Kansai Nikikai Opera Theater di Osaka; ancora: per la prima volta in un teatro italiano l’opera giapponese di Mascagni sarà firmata da un *pool* di artisti provenienti dal paese di origine impegnati a restituire nello spettacolo il gusto e i dettami del teatro più vicini alla loro cultura, in piena sintonia con l’ordito narrativo e strumentale dell’opera. Un’operazione questa che è nata nell’ambito del progetto internazionale *Mascagni Opera Studio* della Fondazione Teatro Goldoni, quell’Accademia di alto perfezionamento per giovani artisti lirici, indirizzato all’approfondimento del repertorio operistico di Mascagni e del teatro musicale verista.

Inoltre, *Mascagni Opera Studio* si è posto immediatamente l’obiettivo di intensificare i rapporti con il mondo nel segno di un musicista nazionale notissimo all’estero come Mascagni, rappresentante a pieno titolo dell’opera e della cultura italiana. *Iris* è andata così in scena ad Osaka nel maggio di quest’anno e per la sua ripresa sui nostri palcoscenici abbiamo selezionato candidati provenienti oltre che dall’Italia, da Francia, Russia, Georgia, Ucraina, Giappone, Uruguay, Brasile: questi cantanti, dopo un’accurata selezione e formazione, hanno partecipato alla Masterclass finale condotta dal soprano di fama internazionale Paoletta Marrocu, che sarà la nostra prima *Iris*. Un percorso che è stato possibile anche grazie alla collaborazione con il Rotary Club Livorno, un privato sensibile ed attento alla promozione della cultura e dei giovani.

Marco Leone  
*Direttore generale Fondazione Teatro Goldoni*



Il cast di *Iris*



Adolfo Hohenstein *Iris*, (Officine G.Ricordi & C.; Livorno, collezione privata)

## Un autentico “*work in progress*” per i 120 anni di *Iris*

*Iris* (prima rappresentazione assoluta: Roma, 22 ottobre 1898) può essere considerata a buon diritto una delle creazioni di Pietro Mascagni più rappresentate nel mondo dopo l'opera prima, la mediterranea *Cavalleria rusticana* (1890) e l'idillio agreste e intimistico del suo secondo lavoro teatrale, *L'amico Fritz* (1891). Basti pensare alla cadenza decennale con cui è stata rappresentata nella nostra città nell'ultimo trentennio: 1988 nella cornice estiva del Teatro all'Aperto di Villa Mimbelli; 1998 con l'edizione celebrativa del centenario al Teatro La Gran Guardia, diretta dal compianto Massimo De Bernart e la regia di Lindsay Kemp; 2006 con l'acclamato ritorno al Teatro Goldoni dopo la forzata chiusura, direttore Lukas Karitynos, regista Federico Tiezzi ed oggi con questa nuova produzione. Senza dimenticare, nell'ultimo decennio, le apparizioni italiane al Teatro Verdi di Trieste, al Teatro Filarmonico di Verona – sempre con la stessa produzione targata Livorno firmata da Tiezzi – e la riproposta, nell'estate del 2016 all'Holland Park Festival di Londra. Un'opera “quasi” di repertorio, che segna l'adesione definitiva, dopo l'esperimento del parnassiano *Zanetto* (1896), alla temperie simbolista e decadentista che proseguirà con gli altri due ‘pannelli’ di una vera e propria trilogia: *Isabeau* su libretto di Illica (Buenos Aires, 1911) e la dannunziana *Parisina* (Milano, 1913).

La nuova edizione rappresenta il coronamento di un vero e proprio *work in progress* iniziato due anni fa con l'ampliamento e il consolidamento del Progetto Mascagni della Fondazione Teatro Goldoni nel panorama internazionale attraverso i rapporti con prestigiose realtà europee ed extra-europee ed alla nuova veste conferita al corso di alto perfezionamento per interpreti mascagnani e veristi denominato “Mascagni Opera Studio”. Il Teatro della città natale di Mascagni si configura così come un autentico punto di riferimento internazionale per il rilancio della sua figura ed opera, tramite interazioni e coproduzioni con altre realtà fuori dal nostro Paese e grazie alla ricerca di nuovi talenti vocali che possano rinverdire i fasti della vocalità mascagnana di un tempo. Un progetto che vede risultati tangibili proprio con la nuova proposta di *Iris*: un ritorno dell'opera mascagnana – il primo titolo del repertorio italiano ambientato in Giappone, ben sei anni prima della più popolare *Butterfly* pucciniana – alle sue radici esotiche e nipponiche. Il tutto grazie al connubio con una delle più antiche e prestigiose compagnie d'opera del paese del Sol Levante, la Kansai Nikikai Opera di Osaka, con cui *Iris* è stata coprodotta, approdando in Italia sui nostri palcoscenici dopo le due trionfali recite tenute nella città giapponese nello scorso maggio.

Confermata anche a Livorno la presenza dei due artefici del grande successo di Osaka: il direttore d'orchestra milanese Daniele Agiman, punto di riferimento per il

repertorio italiano presso la Niki Kai Kansai Opera di Osaka – dove negli ultimi anni ha proposto con grande successo, oltre ai capolavori di Rossini, Bellini e Verdi, anche alcuni grandi titoli della Giovine Scuola Italiana, quali *Andrea Chénier* di Giordano, *Adriana Lecouvreur* di Cilèa e il *Trittico* di Puccini – e approdato al repertorio mascagnano grazie al suo sodalizio con Massimo De Bernart, e il noto regista giapponese Hiroki Ihara, formatosi in Italia come collaboratore di importanti registi quali Hugo De Ana, Ivan Stefanutti e Stefano Monti e già più volte apprezzato con le sue produzioni di *Turandot* e *Madama Butterfly* nei teatri di tradizione del circuito lombardo e ancora della *Butterfly* pucciniana al Teatro Politeama di Lecce.

Nasce così una Iris caratterizzata dalla raffinata sensibilità interpretativa tutta italiana con la fedeltà alle indicazioni mascagnane del M° Agiman e l'elegante, pittorica stilizzazione drammaturgica giapponese della lettura registica di Ihara, incline a sottolineare le atmosfere di favola crudele proprio dell'opera mascagnana e la solitudine visionaria della figura della protagonista, vittima predestinata della cattiveria spregiudicata del mondo degli adulti. Il loro lavoro troverà una nuova e significativa impronta, dopo l'esperienza di Osaka, nel nutrito cast selezionato dopo un lungo lavoro di formazione del "Mascagni Opera Studio", guidato da docenti di chiara fama e capeggiato da un'autentica 'fuoriclasse' quale il soprano Paoletta Marrocu. Sarà lei la protagonista delle prime recite nei teatri coproduttori, al suo esordio nel ruolo di titolo. Una vera e propria 'cantante-attrice', nel solco delle storiche interpreti del passato, scoperta dal nostro Teatro e dal circuito toscano in un *Tabarro* allestito nel 1993 al Teatro La Gran Guardia, che ne mise in luce la vocazione al repertorio lirico spinto verista e invitata pochi anni dopo per un'edizione della belliniana Norma coprodotta con i teatri di Pisa e Lucca. Marrocu, dopo oltre venti anni di carriera, si è affermata nelle maggiori ribalte internazionali tanto nel repertorio del soprano drammatico d'agilità di ascendenza belcantistica e verdiana, quanto in quello della scuola verista e del Novecento storico italiano, accostandosi, oltre a titoli più popolari quali *Cavalleria rusticana* di Mascagni, *Bohème*, *Tosca*, *Butterfly*, ecc. insieme alcune rarità quali *L'amore dei tre re* di Montemezzani, *I Shardana* di Porrino e *La Jura* di Gabriel. Sotto la sua sapiente guida si è formato un gruppo di nuovi interpreti mascagnani in ascesa e gli appassionati interpreti già presenti nelle recite di Osaka: il baritono Keisuke Otani, il soprano Kaoru Kiichi e il tenore Daisuke Fujita, tutti provenienti dalla Kansai Niki Kai Opera di Osaka.

Altro frutto di un autentico laboratorio di formazione è la compagine del Coro aggiunto per il celeberrimo "*Inno del Sole*" che apre e conclude l'opera, selezionato attraverso i giovani cantori provenienti dalle corali livornesi, che si affianca al Coro Ars Lyrica guidato dal maestro Marco Bargagna. L'orchestra è l'esperta Filarmonica Pucciniana. Il *work in progress* che grazie a Iris ha cementato un vero e proprio gemellaggio con il Giappone proseguirà, nel giugno dell'anno prossimo, con la *tournee* della produzione del nostro 'dittico' formato da *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Pagliacci* di Leoncavallo sul palcoscenico della Kansai Niki Kai Opera di Osaka, ancora sotto al direzione di Daniele Agiman.

## Ancora qui a perorare la causa di *Iris*...

Ancora qui, a dicembre 2017, a perorare la causa di *Iris*... dopo Gavazzeni, che per *Iris* si impegnò strenuamente, come intellettuale e musicista, nel lontano 1956, in occasione della memorabile messa in scena romana...

Sottolineare come la musica di *Iris* sia la più straordinaria musica uscita dalla penna di Mascagni?

Lo sappiamo, e la critica più accorta unanimemente lo sottolinea, da sempre (chi ha scritto musica così audace come nel terzo atto, vero capolavoro nel capolavoro?) Definirla come il più audace progetto in campo operistico di tutto il repertorio (forse non solo italiano...) tra fine '800 e inizio '900? Non è cosa difficile, basta leggere il libretto, bellissimo, di Illica, e poi osservare ed ascoltare, con attenzione la musica di Mascagni...

Ma allora, perché non si fanno meno *Butterfly* e più *Iris*?

Perché un'opera diventa "di repertorio"?

Certo, per la qualità musicale...e, ammettiamolo, *Butterfly* è "più bella" di *Iris*: ci è facile piangere con Cio-cio-san, ma mai si piange né ci si immedesima con *Iris*.

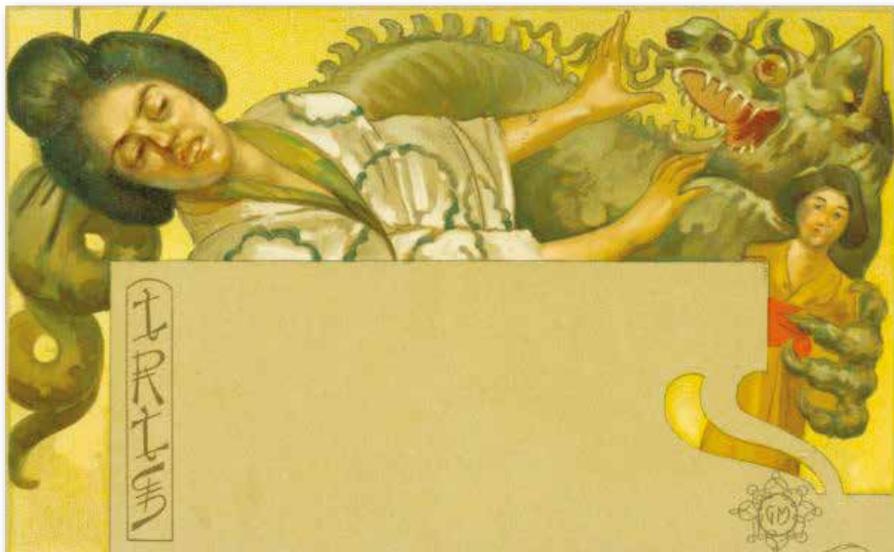
La musica di Puccini arriva diretta al cuore mentre Mascagni...

Ecco il cuore del problema: con *Iris*, Mascagni realizza, in piena unità di intenti con Illica, la sua "opera più filosofica" (così si esprime nelle lettere scritte nel periodo della composizione del lavoro), un'opera in cui il pubblico è chiamato non ad assistere ad una vicenda, ma a riflettere contemporaneamente allo svolgersi della vicenda stessa....e che vicenda!!!



La più sordida trama che si potesse scegliere diviene il pretesto per una contemplazione delle vicende umane di cosmica portata: ad inizio e fine, il Sole, divinità concreta ed astratta insieme, canta un inno che ci dice della sua costante presenza come “grande occhio”, che contempla ma non partecipa alla vicenda terrena della fanciulla giapponese. Una costante necessità, per Mascagni ed Illica, di fare vivere all'ascoltatore un'esperienza di trascendenza e di ricerca di senso mentre si assiste allo svolgersi della vicenda: è chiaro che un simile intento va contro ad ogni volontà di immedesimazione, e richiede, da parte del pubblico, un' altissima capacità di riflessione e penetrazione. Difficoltà per il pubblico in prima battuta, dunque; ma immane, ed inattuale, la sfida per gli interpreti, a cui viene demandato il compito di rendere “credibile” un'idea di teatro musicale, che è di tutto Mascagni, in cui non basta cantare giusto o bene... occorre trovare e mettere “intenzione”, senso, in ogni parola, gesto, attesa, respiro, costruendo un personaggio credibile, e facendolo interagire con l'ambiente (che nell'opera non è solo la scena, ma ancor di più l'ambiente sonoro creato dall'orchestra). Bisogna crederci... credere anche a certe enfattizzazioni, come nel teatrino del primo atto (il teatro della Duse e di D'Annunzio, dei Telefoni Bianchi e della Bertini), o a certe frasi al limite dello sguaiato, come per il coro nella grande scena dello Yoshiwara del secondo atto (estetica del brutto, tra Shakespeare e la filosofia tedesca dell'Ottocento, e che in Verdi, grande estimatore di Mascagni, aveva trovato compiuta realizzazione).... Crederci, sapendo che si tratta di un teatro inattuale perché difficile, ma che ripaga ascoltatori e interpreti delle fatiche con una contemplazione rara sul senso ultimo delle cose...

Daniele Agiman  
direttore d'orchestra



Giovanni Mataloni *Ho fatto un triste sogno pauroso*, (Officine Ricordi & C.; Livorno, coll. priv.)

## *Iris*, la resistenza passiva dell'innocenza

*Iris* di Mascagni è superiore alla *Butterfly* di Puccini in termini di realizzazione di un autentico Giappone.

Mascagni ed Illica hanno creato un'espressione più libera e vera, nel senso che descrive un Giappone immaginato attraverso la grande influenza che il *Japonisme* (la penetrazione dell'arte figurativa e della letteratura giapponese in Europa, prima di tutto attraverso Hokusai e la sua pittura) ha portato in Europa. Orientalismo, Impressionismo e Decadentismo sono le parole chiavi da utilizzare per questo capolavoro: a tratti mi sembra che *Iris* sia più vicina alla *Turandot* che alla *Butterfly*.

Ci sono tre uomini intorno a *Iris*. Sono tutti egoisti: sfruttamento, pressione sessuale e dipendenza, questo è ciò che li contraddistingue nel loro comportamento verso *Iris*. Liù, grande eroina pucciniana della *Turandot*, ci ha fatto conoscere la forza del sacrificio. *Iris* ci mostra l'arma più forte del sacrificio: la resistenza passiva dell'innocenza. Alla fine *Iris* diviene veramente la grande eroina rappresentante la vittima di ogni tipo di sfruttamento e maltrattamento nella vita degli esseri umani.

Hiroki Ihara  
regista



Daniele Agiman direttore e Hiroki Ihara regista

関西三期会  
KANSAI NIKIKAI OPERA THEATRE  
第 87 回オペラ公演



文化庁文化芸術振興費補助金  
(舞台芸術創造活動活性化事業)

# イリス

歌劇

全3幕

作曲 / ビエトロ・マスカニー  
原語上演 / 宇島信

2017.5月27日(土) 16時開演(15時開場)・28日(日) 14時開演(13時開場)

あましんアルカイックホール

[主催] 公益社団法人関西二期会  
公益財団法人尼崎市総合文化センター

[共同制作] リヴォルノ ゴルドーニ歌劇場

[後援]    
 イタリア文化会館大阪  
大阪日伊協会

[協賛] 尼崎信用金庫

[助成] 公益財団法人 花王芸術・科学財団  
公益財団法人 ロームミュージックファンデーション

[協力]  大阪総合デザイン専門学校

Illustration : Nayunda Lulu

## Inquietudini di Iris nell'Italia umbertina

Dopo il fulmineo successo arriato al giovanile exploit di *Cavalleria rusticana*, Mascagni non era stato davvero, come suol dirsi, a cullarsi sugli allori: in breve volgere di anni, si erano succeduti, a un ritmo inquietante, cinque titoli, dall'*Amico Fritz* (1891) a *Zanetto* (1896). E anche tra quest'ultima operina e la successiva *Iris*, data al Teatro Costanzi di Roma il 22 novembre 1898, intercorrono solo due anni. Dapprima Mascagni, per onorare un contratto da tempo stipulato con Ricordi, vorrebbe immettere sul mercato un prodotto di maggiore impegno; e pensa a una *Nanà*, da Zola, su un libretto che Ugo Ojetti gli ha prospettato nel marzo del '95. Ma questa ipotesi viene presto accantonata; durante le recite del *Ratcliff*, Ricordi fa incontrare Mascagni con quell'estroso uomo di teatro che è Luigi Illica, e nell'aprile 1896 si delineano i primi abbozzamenti per un'opera di ambiente esotico, che s'intitola provvisoriamente *La Giapponese*; da questo momento Illica entra nella vita artistica di Mascagni e vi agisce come un mentore lasciandovi un'impronta decisiva. Si debbono proprio ai suggerimenti del vulcanico librettista di Castell'Arquato le opere di Mascagni di più interessante sperimentazione drammaturgica; e il musicista livornese, incline a entusiasmi immediati, e non troppo facile a pentimenti radicali, troverà proprio nella ricchezza di idee di Illica, nella sua fantasia perennemente in ebollizione una collaborazione di qualità. Si noti, a confronto, la diversa sorte dei rapporti fra Illica e Puccini: il quale, dopo la scomparsa di quel metodico, accurato uomo di lettere e fine cesellatore di versi che fu Giacosa, non troverà più un punto d'intesa con l'altro librettista, nonostante i tanti soggetti proposti, dapprima accarezzati e poi respinti dall'incontentabile lucchese. Mascagni si mise al lavoro con grande fervore sulla traccia fornitagli da Illica (che, per la verità, aveva già promesso quel canovaccio, ispirato alla leggenda *L'innamorata dei fiori*, ad Alberto Franchetti): «*Lavoro con un entusiasmo che non ha l'uguale: Iris mi piace, mi ha innamorato, mi ha scosso la fibra, mi ha rinvigorito* - scrive al librettista il 29 settembre 1896 -. [ . . . ] *E tu lo sai, ché non hai riscontrato in me il minimo dubbio, e mi hai trovato sempre tutto d'un pezzo e ugualmente infervorato, senza restrizioni, senza reticenze*».<sup>182</sup> Già nell'agosto, Illica aveva sentito «gran parte del primo e secondo atto» e già individuava nell'aria «della piovra» una pagina «di grande originalità e di una non dubbia potenza drammatica». Trovava inoltre «*bellissimo il coro del bucato [ . . . ] ma quello che forse è riuscito da sorpassare quanto ne pensavamo è il teatrino*».<sup>183</sup> Per questa scena, le lettere di Mascagni documentano l'insolito interesse per l'uso di un "oboïno", più tardi, e a malincuore, sostituito con l'ottavino.<sup>184</sup> E intanto, a modo suo, si documentava: «*Ho avuto dalla sig.ra Dalma della musica giapponese caratteristica fino all'eccesso*»,<sup>185</sup> informava Illica il 7 giugno 1896; «*Studio sempre il tipo armonico*

giapponese» (23 settembre 1896);<sup>186</sup> andava poi a Firenze a vedere dei tam-tam e la collezione di strumenti giapponesi di certi baroni Krauss; <sup>187</sup> addirittura proponeva sue soluzioni drammaturgiche per il terzo atto che, fin dall'inizio, era apparso come il più problematico:

*Davanti a quella splendida massa di strumenti giapponesi, ho intraveduto qualcosa di grandioso, di solenne, che mi ha conquistato completamente. Abbandoniamo l'idea della morte di Iris sola, abbandonata: portiamo il suo corpo in un tempio; in un grande tempio, dove i bonzi e il popolo consacrino a Nirvana la sua anima innocente. Il suo corpo immacolato. [ ... ] Si potrebbe, forse, al principio del terzo atto, vedere Iris fra il letame del burrone e potrebbero anche venire i cenciaioli a strappar i gioielli e le perle della sua veste di velo. E dopo, con cambiamento a vista, portare il pubblico nell'interno del grande tempio e si disegnerebbe a poco a poco, col sorgere del sole, fino a tutta l'imponenza luminosa del giorno. Ed il suono dei gongs, ed il canto dei bonzi, ed il pianto delle mousmé, ed il perdono del padre, tutto, tutto si alzerebbe grandiosamente al cielo, come un inno, come una preghiera, come un rimpianto, come un lamento, come una benedizione!*<sup>188</sup>

Ma Illica, nella versione definitiva, si terrà ben lontano da tale scenografica apoteosi, puntando piuttosto sull'inedita, agghiacciante scena dei cenciaioli con la canzone alla luna, anche se l'aspirazione al grandioso espressa da Mascagni sarà in qualche modo soddisfatta con la ripresa dell'*Inno del Sole*. Per Illica, infatti, il testo di *Iris* non era una delle consuete fatiche librettistiche: in primo luogo, non era la riduzione

di un dramma o di un romanzo scritti da altri, ma opera interamente ideata, sceneggiata e versificata da lui; e Illica avvertiva chiaramente che stava scrivendo qualcosa di singolare originalità nel panorama del teatro di fine secolo, attardato su modelli tardo-romantici o di un ripetitivo realismo privo ormai di nerbo. Doveva essere una risposta italiana al simbolismo del *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck (non ancora rivestito di note da Debussy), in più aggiungendovi un colore esotico che era quanto di più à la page si potesse immaginare in quel torno di tempo: l'Estremo Oriente, nella moda letteraria e teatrale di fine Ottocento, aveva sostituito le turcherie in voga nel Settecento e in età rossiniana. Soprattutto il Giappone, dopo la grande "incursione" artistica all'Esposizione Universale



Mascagni in una caricatura di Tabet

di Parigi del 1889 e in seguito alla guerra con la Cina del 1894 per il possesso della Corea, stava affacciandosi sulla ribalta internazionale, politica e culturale: le suppellettili, i paraventi laccati, i delicati acquerelli, le usanze, alcuni vocaboli (ikebana, harahiri, mousmé, kimono, geisha) cominciarono a entrare nelle case della borghesia europea e a suggestionare i pittori dell'Art Nouveau e della Secessione viennese. Gli scrittori e i compositori avevano tratto immagini e suggestioni musicali da questa terra incantata e misteriosa, delicata e terribile; ed oltre alle pagine pianistiche di Debussy prossime a nascere, è d'obbligo citare, come documenti di questa moda orientaleggiante che già Francia e Inghilterra - complice il loro espansionismo coloniale - hanno fatta propria, titoli quali *Les pêcheurs de perles* di Bizet (1863), *La princesse Jaune* di Saint-Saëns (1872), *Le Roi de Lahore* di Massenet (1877) e il romanzo *Madame Chrisantème* di Pierre Loti, da cui derivò una fortunata operetta di Messager del 1893.<sup>189</sup>



Giovanni Mataloni *Il teatrino* (Officine Ricordi & C.; Livorno collezione privata)

Nel 1885 Arthur Sullivan aveva scritto le brillanti musiche per un'altra operetta, *The Mikado*, che satireggiava l'imperante mania per tutto ciò che era giapponese; nel 1896 Sidney Jones firmò *La Geisha* e, secondo il consueto ritardo delle appropriazioni culturali dell'Italia, Illica e Mascagni furono i primi a portare nel nostro teatro d'opera questa moda, che giunse a toccare anche il cauto Puccini, che con *Butterfly* offrì un omaggio al paese del Sol levante, ma solo nel 1904.

La storia di *Iris* è quella di un'ingenua fanciulla, figlia di un vecchio cieco, che diviene oggetto dei desideri di un nobile sensuale e annoiato, Osaka; il quale però non giunge neppure a sedurla, stanco e infastidito della sua semplicità, e la lascia in balia di un astuto e viscido "sensuale" d'amore, che la espone in una casa di piacere. Là, raggiunta dal padre che non sa del rapimento, Iris si getta, per la vergogna, in un baratro; prima di morire, scorrono davanti a lei gli "Egoismi" di coloro che non hanno saputo amarla ed Iris, quasi divina, in un'apoteosi di luce, muore sotto il bacio del sole che trasforma il suo corpo nel fiore che porta il suo nome. Una vicenda di non grande interesse, priva di mordente a misurarla con i parametri del dramma borghese di fine secolo in cui soprattutto i personaggi appaiono appena delineati e sono stati giudicati niente più che bambole o fantocci dipinti.<sup>190</sup>

I loro moti e le loro reazioni sono paradigmaticamente improvvisi e ingiustificati: la noia re pentina di Osaka come il suo accorato rimpianto di fronte alla bellezza di Iris esposta nelle Case Verdi; la manierata ingenuità della figura femminile come

la malvagità e la crudeltà di Kyoto e del Cieco. Ma è proprio in questo evidente rifiuto di una logica da teatro realista che si appalesa l'autentica novità dei tre atti di *Iris*: per la prima volta nella storia dell'opera italiana, la cornice, l'ambiente, gli elementi decorativi, le diffuse e sognanti didascalie del libretto (che occupano uno spazio addirittura superiore a quello dei versi, e più che raccontare, evocano, danno suggerimenti al compositore, al regista, all'interprete) divengono più importanti dei personaggi e della loro storia; ed essi permangono in una sorta di limbo, di zona neutra scarsamente caratterizzata, inclinando a risolversi - secondo i dettami dell'estetica simbolista - in emblemi, intrecciati ai diffusi rimandi tematico-allusivi che Illica dissemina nel libretto. A poco vale sorridere sull'ingenuità di personaggi battezzati Osaka e Kyoto (nomi di città giapponesi), sulla floreale Iris, nata prima Aloe e poi Miosotis, poiché nella rinuncia all'identità del nome proprio si deve leggere un'intenzionalità non proprio banale; e se la genericità di "Una mousmé" e di "Un merciaiole" non dice molto, decisamente voluta è però quella del "Cenciaiole", anonimo emblema di degrado, che diviene però una lirica figura che imprevedibilmente canta in mezzo ai rifiuti, e soprattutto quella del "Cieco", il padre che non può comprendere, nel suo egoismo, l'umanità della figlia; emblema senza nome di una condizione esistenziale fuori dal tempo: l'assenza dell'illuminazione, quasi fosse un Re della Notte contrapposto al simbolo del Sole, il principio vitale che anima tutte le cose e invade con la sua presenza l'opera dall'inizio alla fine. Nel teatrino - attraverso il quale Osaka e Kyoto rapiscono Iris - si rappresenta, con vistoso effetto di *transfert*, la triste vicenda della fanciulla Dhia, liberata dal crudele padre, che vuol venderla al mercato, per opera di Jor, figlio del Sole: Iris non riuscirà mai a separare la voce di Osaka da quella che per la prima volta l'ha incantata sulla piccola scena. E si consideri anche l'inanimata bambola di Iris, con cui la fanciulla dialoga, in una sorta di sdoppiamento di sé, riferendosi al sogno della bambola rapita dalla fenice e salvata dal sole; la contrapposizione luce/tenebre ancora all'inizio del terzo atto;



Giovanni Segantini, *Le cattive madri* (1894) olio su tela (Kunsthistorisches Museum Vienna)

l'emblema del Piacere, individuato nella terrificante immagine della piovra dipinta sul paravento<sup>191</sup> la metamorfosi finale della donna in fiore.

Elementi non certo marginali alla creazione di Illica, anzi costitutivi; segnali di un gusto simbolista e floreale vissuto *d'emblée* ma non superficialmente; e non stupisca che a scrivere un simile libretto sia stato l'autore di drammi storici e tardoromantici di vigoroso impianto (come *Andrea Chénier*, ad esempio, o *Nozze istriane* o *Siberia*). E non è priva d'interesse la notizia che proprio Illica avesse già fornito versi illustrativi per un dipinto che raffigurava il Nirvana di un solido pittore "naturalista" come Giovanni Segantini. In effetti, il passaggio dal gusto realistico a quello decadente-simbolista si compie in Italia senza stridore né soluzione di continuità: si legga, al proposito, Giorgio Vigolo: «*Lo stile floreale fu un'espressione decorativa del realismo, che mescolava a motivi tratti dal mondo vegetale, anche figure e aspetti crudamente prelevati dal vero*».<sup>192</sup> E come la Venezia marcescente di Thomas Mann ha dietro di sé il solido paesaggio borghese cittadino di Lubeca, così le estenuazioni erotiche ed estetizzanti degli eroi dannunziani nascono nella primitiva terra d'Abruzzo e affondano le loro radici nella letteratura verista di un Verga; da cui provengono pur con diversissimi approdi anche i sofismi intellettuali di Pirandello e le esaltazioni mistiche dei personaggi creati da Fogazzaro. Nel panorama operistico dell'Italia fra i due secoli, *Iris* è il più interessante saggio che testimonia questa stagione culturale, questo passaggio di gusto.<sup>193</sup>

Il confronto tra *Iris* e l'opera giapponese di Puccini sembra giocare tutto a favore di *Madama Butterfly*; sul piano del più efficace taglio drammatico, ed anche solo a considerare il differente metodo di lavoro dei due autori. Puccini, prima di metter mano al libretto apprestatogli ancora da Illica (e Giacosa), si impegna in una documentazione di grande respiro, legge ed ascolta decine e decine di pagine, si appropria dei modi melodici, della ritmica, delle connotazioni timbriche della musica dell'Estremo Oriente, creando un suggestivo amalgama tra il suo personale linguaggio e tanti differenti innesti; e il risultato è dunque la ricostruzione "autentica" della cornice del dramma, che più naturalistica non si potrebbe immaginare. Mascagni, si è visto, si pone invece in un atteggiamento opposto, sfoglia qualche pagina di musica orientale, ma il Giappone che ne risulta è tutto d'invenzione, è un paesaggio solo vagamente esotico, dai tratti musicali non ben delineati, perché ciò che più interessa Mascagni non è la verità assoluta del racconto e della cornice (il dato naturalistico, appunto) ma la valenza significativa di quelle figure che, piuttosto che autentici uomini o fanciulle, possono apparire fantasmi, bambole o sbiadite marionette; così, la logica suggerita dal simbolismo illichiano sollecita Mascagni verso una direzione che diverrà a lui sempre più consentanea: quella di un teatro non naturalistico, fino all'apice del teatro di parola dannunziana. Di qui, la minore capacità di commozione delle vicende dell'infantile *Iris*<sup>194</sup> in confronto alla sua sorella pucciniana: mentre Cio-cio-san, secondo i principi del teatro naturalista, si stacca dal suo fondo di lacca e diviene personaggio in cui ogni spettatrice potrà riconoscersi, e borghesemente soffrire con lei, prescindendo dal taglio dei suoi occhi e dal suo kimono, di fronte a *Iris* questo tipo di coinvolgimento sentimentale (dietro cui sta una precisa idea



Caricatura di Mascagni,  
Corriere Musicale 1902

si è lasciato alle spalle i modelli nostrani borghesi di un Giacosa, né vuol guardare a quelli europei di un Cechov o un Ibsen, preferendo prestare orecchio al verbo simbolista.<sup>195</sup>

Ma la scelta di Illica non è coerente fino in fondo, e sarà inevitabile rilevare certe cadute drammaturgiche di troppo acceso realismo come lo sdegno del Cieco alla fine del II atto o la passionalità quasi autentica del tenore Osaka, alcune intemperanze linguistiche del libretto (persino a Mascagni spiaceva il toscanismo troppo spinto dell'espressione «e non ne fallo un ette») o l'armamentario di vocaboli esotici, che arrivano a Illica di seconda mano, come mostra crudelmente la grafia dei nomi, mutuati dalla trascrizione francese: Guèchas, samourais, bambou ecc. Ed ecco, sotto questo involucri decorativo, emergere i segnali del mondo dell'Italia umbertina sottilmente corrotta, ancora retorica e perbenista: in *Iris* troviamo enunciato il vangelo di un seduttore da Belle Epoque: «è l'or che satolla le voglie./ Regali, doni appariscenti, ricchi, vistosi»; l'idea che «la poesia sia gran ciurmatrice» è la scettica risoluzione di un Gabriele che si guarda dentro in un momento di sincerità, mentre le Case Verdi non sono altro che un'elegante casa di piacere della Roma fin-de-siècle appena camuffata, in cui si muova una «Mousmé leziosa di città / ordigno fatto per la voluttà». E non è torto di Mascagni se nella fragile figura di Iris, piuttosto che una maschera, egli abbia potuto cogliere «un'anima», intravedere la vicenda di qualche bella fanciulla provinciale invischiata nelle trame del bel mondo: come cantava F. P. Tosti nella sua celebre lirica *Dopo*, in cui una ragazza sedotta, coperta per breve tempo di abiti lussuosi e di perle, rimpiange, dopo, il suo «povero vezzo di coralli».<sup>196</sup> Quale il partito musicale che Mascagni trasse dalla ricca messe di suggestioni offer-

di teatro) non sembra altrettanto possibile. Non si può prendere come autentica la storia di questa bambina sciocca che intreccia senza distinguerli realtà e sogno, confonde il teatro con la vita, un palazzo con il paradiso, il Principe del Sole delle favole con un libertino capriccioso che non esita a esporla in una *maison de plaisir*; così, il momento di maggiore emozione dell'opera sarà proprio quello in cui, deposto ogni vincolo di narrazione realistica, che pure serpeggia nei primi due atti, ascoltiamo il dolente canto del Cenciaiolo, ci troviamo di fronte le allucinanti apparizioni degli Egoismi e assistiamo alla trasformazione simbolica del corpo della fanciulla che, in mezzo alla lordura, diviene fiore sotto i raggi benefici del Sole. Non dunque un errore di drammaturgia la vicenda scipita e improbabile di *Iris*, con il suo immobile atto terzo, ma la conferma di un indirizzo: verso un teatro che

tagli dal libretto di Illica? Che *Iris* possa porsi alla testa dell'evoluzione dei linguaggi musicali europei - come ritennero alcuni mascagnani "di ferro" all'apparire di questa insolita partitura<sup>197</sup> - non saremo noi ad affermare: il gusto della documentazione, del colore locale riprodotto attraverso lievi tocchi, o citazioni originali - si è visto - non era proprio di Mascagni; e il suo aggiornamento si riduce all'impiego di una suadente melodia autentica nel canto a bocca chiusa della geisha che si accompagna col *sàmisen*, in apertura del secondo atto; nell'uso - magistrale - della scala esatonale per dipingere l'allucinato paesaggio notturno, il baratro in cui giace *Iris* suicida (atto III); nell'orientalismo di maniera di quell' "oboino" che accompagna l'entrata del teatrino. Per il resto, Mascagni lavora di fantasia e d'invenzione: ne nascono, così, esiti affascinanti, come quando le lavandaie cantano su un ritmo quasi di polacca (in terra giapponese!), realizzando tuttavia un immancabile effetto di pulsazione vitale; o quando Mascagni immagina l'aria della piovra ricorrendo a strani melismi («velame del Mistero», «essa sorride e muore»), che possono sembrare di lontana ascendenza gregoriana, mentre la sillabazione fitta, serrata del testo<sup>198</sup> sembra riprodurre un "passo" orientale affrettato e angosciante. Il "vero rappresentato" è più autentico della realtà oggettiva; «il sogno è l'infinita ombra del vero», scriveva in quegli anni Giovanni Pascoli, a individuare la superiorità dell'immaginazione sul crudo reale: il Giappone evocato da Mascagni beneficia proprio di questa "inautenticità", dell'esser costruito non per avvicinamenti formali o puntuali citazioni, ma per intuizione, come fosse un malioso sogno sognato. Certamente, l'impiego dell'orchestra è qui, rispetto alle prove giovanili, assai più scaltro e accurato: non solo la grande massa degli archi, con il loro canto disteso, sostiene il ruolo protagonista; Mascagni sa individuare con felicità il rilievo che occorre dare a questo o a quello strumento: ora gli ottoni, ora i legni, ora le percussioni, in amalgame che - se non sono fulminanti come certe pucciniane - hanno certamente il pregio del buon gusto e della scelta meditata. Né diverso giudizio meritano le arditezze armoniche della partitura: Mascagni, dopo *Cavalleria*, sembra costantemente impegnato in uno sforzo di rinnovamento e di ricerca di originalità<sup>199</sup> proprio sul piano dell'armonia, e ci pare di vederlo al pianoforte ricercare le connessioni e le modulazioni più imprevedute, alle quali egli però si studia di arrivare attraverso procedimenti melodicamente plausibili, naturali.<sup>200</sup> Così, in questa *Iris*, sotto il canto di Jor «Apri la tua finestra», flessibile, sfogato, quasi terragno, una serenata che sa ancora di toscano, s'individua una scrittura accordale delle più insolite e ardite degli anni Novanta, quando Debussy aveva appena composto il suo *Prélude à l'Après-midi d'un faune*; e indichiamo nel preludio al terz' atto, di gusto espressionistico, uno dei vertici della ricerca armonica mascagnana che impiega, oltre la scala esatonale, «delle interessanti strutture intervallari, come la scala ottotonica (ottenuta mediante il procedere parallelo, a distanza di terza maggiore, di due flauti, ciascuno dei quali sfrutta l'armatura di una settima diminuita)»<sup>201</sup> Ma il maestro di Livorno avrebbe potuto far sua la celebre frase di Puccini «Contro tutto e contro tutti fare opera di melodia»; e anche in *Iris* i fiori più suadenti della genialità mascagnana sono da ricercarsi nelle invenzioni melodiche qui, rispetto ad altre partiture, di una

ricchezza e bellezza in più momenti assolute. La melodia di Mascagni è solitamente lunga, tornita, con un carattere di slancio nativo (si noti che egli è riuscito come pochi a scrivere, fin dai tempi del *Ratcliff*, melodie su versi endecasillabi, i più ardui per la quadratura del canto), distesa su uno “spazio” che quasi mai coincide con le consuete quattro/otto battute. E di melodismo profuso a piene mani vive *Iris*, non solo nelle pagine deputate a strappare l’applauso immediato del pubblico, come la “*Serenata*” di Jor, l’ “*Inno del sole*”, il duetto al secondo atto «*Oh come al tuo sottile corpo s’aggira*», che include la celebre “Piovra”, ma nell’articolazione di tutta la partitura, nella quale con un certo sforzo si possono individuare i “numeri” musicali rispetto al recitativo. Anzi, in questa *Iris*, l’attenzione quasi ossessiva, che Mascagni ha sempre portato al recitativo e che l’ha condotto a intestardimenti di difficile soluzione musicale (il testo, tradotto in endecasillabi dal Maffei, dello heiniano *Guglielmo Ratcliff*<sup>202</sup> e la verbosa *Parisina*, di cui Mascagni si vanterà di aver musicato tutto),<sup>203</sup> approda a una flessibilità esemplare, innervata di spunti melodici che in qualche momento può far pensare al sublime “stile di conversazione” “inventato” da Puccini: pensiamo soprattutto alle sortite di *Iris*, in apertura dei primi due atti<sup>204</sup> e al suo risveglio in punto di morte.

Dunque, una partitura tutta d’oro fino, questa di *Iris*? Il pericolo da cui non va mai esente la creatività di Mascagni è una tendenza all’improvvisazione dalla quale egli non seppe, e soprattutto non volle, esimersi: non c’è una sola sua opera sulla quale egli sia ritornato per ritocchi, tagli, aggiustamenti (salvo la decisione drastica di sopprimere in toto il IV atto di *Parisina* e il rifacimento de *Le maschere*). L’incontentabilità, il senso delle proporzioni e del teatro talvolta gli fecero difetto, ma per *Iris* possiamo dire che Mascagni operò in particolare stato di grazia, se perfino un critico piuttosto severo come Fedele D’Amico riconosceva che le sue «sciccherie» linguistiche non erano proprio da considerare «ingenuità dilettantesche, velleità puerili». «Quest’opera ha aggiungeva una sua grazia e coerenza, e mantiene il suo assunto, per modesto che sia, senza sostanziali errori. Le sue armonie non scoprono l’America, ossia la Francia: ma stanno perfettamente in piedi, sono scritte con le orecchie aperte, non hanno niente di falso (per intenderci, diversamente da quelle di Boito). E le pagine di melodia apprezzabile non gli mancano ... ».<sup>205</sup> Certamente, una certa ingenuità viene qua e là fuori, come nei wagneriani “cantanti metalli” che accompagnano l’aurora (nell’ “*Inno del sole*”), nella voluta volgarità dell’interiezione di Osaka e Kyoto «*La vita è così bella*», segnale del loro superficiale vitalismo, in certe torniture di frasi (soprattutto di Osaka, ad esempio: «ma ti farò morir dal sol baciata», nella «*Serenata di Jor*», in alcuni momenti del pur bellissimo duetto dell’atto secondo), nei canti del Cieco, nel toscaneggiante «Fiore di monte» messo in bocca a *Iris*. Ma separare nell’opera giapponese di Mascagni i momenti magici dalle cadute nel banale, «il grado di finezza stilistica e il tasso di grossolanità»,<sup>206</sup> può essere un divertente gioco intellettuale; ma non contribuisce “un ette” alla individuazione del senso di questa partitura, che non è falsa o costruita a tavolino, ma rappresentazione sintetica, ambivalente, degli umori culturali, degli stimoli musicali cui poteva andar soggetto un compositore “inquieto”, che a suo modo anticipa il compito che Casel-

la attribuisce alla sua generazione: «procedere a un sereno e obbiettivo e definitivo inventario delle nuove ricchezze oltralpe acquisite, e dare a talune di esse il suono “nostro”». <sup>207</sup>

Ed è appunto la sfogata vocalità tenorile, decisamente italiana, che più vistosamente sembra contrastare con il simbolismo e il gusto decorativo del libretto, l'elemento che contribuisce a rendere più autentica e personale la natura di *Iris*. Ci spieghiamo. Mascagni non ha saputo quasi mai, nel suo teatro, creare dei personaggi a tutto tondo, perfettamente individuati: i suoi Silvano, Ratcliff, e poi Folco ed Ugo sono in primo luogo dei tenori, espressioni di una stessa passionalità accesa e a tratti indifferenziata. Ora, potrebbe parere che Mascagni abbia commesso l'errore di staccare dal fondo di paravento i fantocci disegnati da Illica, tentando di dar loro la vitalità di autentiche figure, e scivolando ancora in una dimensione naturalistica: «la suggestione preziosa del simbolo è violentata e sopraffatta dalla crudeltà del reale; ed ecco che il verismo caro tanto al librettista quanto al compositore emerge con violenza ... ». <sup>208</sup>

Ma forse si è troppo insistito sul *coté* floreale del libretto, sulle sue premonizioni novecentesche, non tenendo nel giusto peso la traduzione emotiva datane dalla musica, la tentazione verso un'autenticità umana, una commozione che è immanente all'estetica teatrale di Mascagni, anche negli esiti più spiccatamente decadentistici come *Parisina*: non dunque un difetto, <sup>209</sup> un'incoerenza di *Iris* l'intreccio fra tentazioni culturalistiche e il persistere di pulsioni naturalistiche, ma uno specifico di questo esperimento drammatico. In esso, la vocalità tenorile, spinta quasi innaturalmente

verso il registro acuto, conserva una sua astrattezza generica, uno slancio vitalistico e quasi assurdo, il solo che potesse adattarsi alla incoerente “maschera” proposta dal libretto (e infatti gli accenti del Figlio del Sole Jor sono gli stessi dell'Osaka nelle sue proprie vesti: con uno scambio assoluto fra realtà e finzione teatrale). In più, per un geniale colpo d'intuizione poetica, mai come in questa partitura ci troviamo di fronte a sentimenti destinati, fin dal loro nascere, a non essere realizzati. Il tenore mascagnano, la sua esuberanza vitale non riescono a trovare un pieno sfogo: lo spettro dell'amore come piacere colpevole sembra averne paralizzata la forza trascinate, immettendo in lui quasi un senso di peccato; <sup>210</sup> ne viene fuori così una vicenda, musicalmente, tutto affatto intrisa di una particolare



Locandina *Iris*, 1898

malinconia e insoddisfazione. E si assiste così al momento di più acuta e suggestiva frizione tra l'artista istintuale, nativo, e l'impegno culturalistico, la riflessione critica, alla quale egli non può e non vuole più sottrarsi; e i toni di questa partitura, al di là del *décor*, delle ambizioni simboliste, dell'assunzione di moduli del meta teatro, ci pare si possano avvicinare al senso di smarrita malinconia, di stanchezza sensuale, di passionalità irrisolta che domina il coetaneo *Poema paradisiaco*. Ecco, in *Iris*, come nella raccolta poetica dannunziana, accanto alla sensualità estenuata, il persistere del tema della casa, «*Voglio il giardino mio / colla sua siepe intorno, / la mia casetta bianca / col mormorante rio*», delle "cose buone", degli affetti familiari, come antidoto alle delusioni del mondo, ai suoi inganni. Si pensi alla disperazione di *Iris* che, dopo i tentativi falliti di dipingere e di suonare, al secondo atto, riflette straniata sull'ingannevole immagine datale dai sacerdoti: «*In paradiso (han detto) non si piange! / Ed io di lacrime ho i miei occhi pieni!*» o al suo penoso interrogativo «*Perché piango e muoio / e m'abbandona ogni persona e cosa? / Perché?*» che ella pronuncia prima di abbandonarsi all'abbraccio del sole. Non avesse espresso altro che l'astratta stanchezza dei sensi della maschera *Osaka* e lo smarrimento di un piccolo essere di fronte all'ingiustizia umana e al mistero della morte, *Iris* meriterebbe di rimanere, superstite, a darci testimonianza di una natura d'artista inquieta e inquietante.

Cesare Orselli

Tratto da *Pietro Mascagni*, ed. L'Epos

182 In Epistolario, a cura di M. Morini, R. Iovino e A. Paloscia, vol. I p.18, Lim, Lucca 1996-97

183 Citato in M. Marini, "Mascagni e Illica nell'esperienza di *Iris*, in CONVEGNO 2, p. 16. (Atti del 2° Convegno di studi su Pietro Mascagni, Livorno 1988, Sonzogno, Milano 1989)

184 Lettera a Giulio Ricordi del 19 maggio 1898: «Ricevo lettera di Orsi che mette in dubbio la riuscita dell'oboino, Sono rovinato!- Bisogna che riesca per forza». In Epistolario, vol. I, p. 203. Lettera del 1° giugno 1898: «Dolorosamente debbo rinunciare all'effetto dell'oboino». Ivi, p. 204.

185 Lettera a Illica, ivi, p. 176. -

186 Lettera a Illica, ivi, p. 179.

187 Lettera a Illica, 25 ottobre 1897, ivi, p. 198. «Grandi effetti collo strumentino giapponese a percussione ...»: lettera a G. Ricordi, 12 maggio 1898, ivi, p. 203.

188 Lettera a Illica, 25 ottobre 1897, ivi, p. 199.

189 Sull'operetta di *Messenger*, alcune indicazioni in J. Maehder, "Il primo esotismo giapponese sulla scena italiana", in programma di sala di *Iris*, Teatro dell'Opera di Roma 1996, p. 90. Sulla giapponeseria nel teatro e nelle arti, vedi la dotta ricognizione di C. Majer, "Iris: fiore o arcobaleno?", in CONVEGNO 2.

190 «Nozione del personaggiofantoccio, o maschera grottesca, insieme all'affermar si di un crudele cinismo, di una condizione morale impietosa [...]. Personaggio, o pu pazzo, ambiente e situazione senza divenire, chiusi allo sviluppo dialettico»: G. Gavazzoni, "Indicazioni per ascoltare l'*Iris*" (1968), in Non eseguire Beethoven, il Saggiatore, Milano 1974, p. 136. Sulla centralità di questa tematica, al di là di *Iris* e *Le maschere*, un'acuta sintesi in V. Bernardoni, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Fondazione Levi, Venezia 1986.

191 Sulla tematica della piovra, si legga il bel saggio di G. Gori, "Il fascino perverso della piovra nel 'teatro di poesia' post-romantico", in CONVEGNO 2, ampliato in "Donna-Fiore o 'Animale simbolico'?", in programma di sala di *Iris*, Teatro Massimo Bellini di Catania, Stagione 1996-97.

192 G. Vigolo, "Iris", in *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Sansoni, Firenze 1971, p. 352.

193 «L'ethos trasognato e morboso di gran parte del II atto rappresenta l'inizio di un gusto nella musica italiana»: P. Isotta, Mascagni politicamente scoretto, in «Corriere della Sera», 9 gennaio 1996.

194 Sulla figura di *Iris*, vedi il saggio di V. Bernardoni, Il femminile secondo Illica: osservazioni in margine ai libretti per Mascagni, in «Studi musicali» XXIII (1994), n. 1, pp.203221.

195 Si provi a considerare la trasposizione cinematografica di una *Bohème*, di una *Butterfly* (ad esempio, i film-opera di Jean-Pierre Ponnelle), e ad immaginare invece un'ipotetica versione filmica di *Ratcliff*, di *Iris*, di *Parisina*: l'enorme difficoltà di un tale adattamento ci dice molto degli orientamenti non-realistici di certo teatro mascagnano.

196 Opportunamente, A. Paloscia, "Iris opera bifronte", in programma di sala di *Iris*, Teatro dell'Opera di Roma, cit., p. 78, rimanda a opere di Paolo Valera e di Francesco Mastriani «dedicate al tema della prostituta bambina, costretta a mercificare il proprio corpo dall'avidità e dal cinismo degli adulti». Più letteraria è la suggestione di C. Parmentola, op. cit., p. 558, che collega lo scavo della «psiche dell'età puberale» presente in *Iris* al *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.

197 Sulle vicende della critica, vedi L. Pinzauti, "Mascagni e la svolta dell'Iris (la critica delle critiche)", in CONVEGNO 2, pp. 63-70.

198 «Gli accordi con moto quasi sillabico accentuano l'arcaismo già conferito dal "modo eolio" (siccome medievale "stile di conductus")»: P. Isotta, art. cit.

199 «Ricordi dice che sono un altro Mascagni. Puccini era entusiasta e si alzava sulla sedia quando suonavo. Tosti, poi, non fa che parlare di Iris»: lettera di Mascagni alla moglie, 21 settembre 1897, in EPISTOLARIO, vol. I, p. 197.

200 «Si ascolti nello squarcio di Osaka: "Oh!, come al tuo sottile corpo s'aggira" il globale armonico di tre accordi in apparenza separati che viene a dare una "undicesima" maggiore; potremmo quasi dirla una "serie" di tre accordi conglobati in un suo "totale"»: G. Gavazzeni, art. cit., pp. 137-138.

201 L. Zoppelli, "L'ombra del fantoccio", in programma di sala di Iris, Teatro Massimo Bellini di Catania, cit., p. 16.

202 La risoluzione in favore di un declamato continuo, attuata in Ratcliff, non è solo la geniale intuizione di un giovane ardente, ma è divenuta, dopo le conferme trovate in Otello e Falstaff, chiave di volta per tutto il futuro teatro di Mascagni. Non solo: quell'idea di teatro di letteratura (sull'argomento, vedi il saggio di J. Maehder, "The Origins of Italian Literaturopen", cit., pp. 92128), il lavorare su figure che stanno in bilico tra personaggi e fantasmi, su apparizioni, su paesaggi di sogno o d'incubo, sono le premesse, per così dire "ideologiche", delle scelte successive, in primo luogo di un'opera lontanissima dal germanesimo di Ratcliff come Iris, di cui molti studiosi, in coro con Puccini, hanno lamentato «il difetto d'origine: l'azione che non interessa e si diluisce e langue per tre atti». Tra i pregi massimi di quest'opera stanno invece la sua idea teatrale di matrice simbolista, il rifiuto di un intreccio coinvolgente e di personaggi fortemente sbalzati, ormai non più considerati elementi chiave in un teatro musicale che aspiri ad essere moderno, in cui la cornice e il décor assumono rilievo protagonista.

203 In effetti furono centinaia i versi tagliati, a parte la soppressione, dopo la prima recita, dell'intero IV atto e di altri episodi.

204 «La prima aria della protagonista, ove questa fragilità presente nella cesellatura melodica, armonica e orchestrale ne fa un perfetto Lied impressionista»: P. Isotta, art. cit.

205 F. D'Amico, "Iris, atto primo", in I casi della musica, il Saggiatore, Milano 1962, pp. 136137.

206 G. Gavazzeni, Scena e retroscena, Rizzoli, Milano 1994, p. 146.

207 A. Casella, 21 + 26, Augustea, RomaMilano 1931, p. 22.

208 A. Paloscia, "Iris opera bifronte", cit., p. 76.

209 «Il difetto di Iris sta nel fatto che, talora, questo mondo di sogno s'infrange e per brevi tratti (i finali primo e secondo, la parte di Osaka nel secondo atto) i personaggi si mostrano in carne e ossa»: L. Zoppelli, op. cit., p. 17.

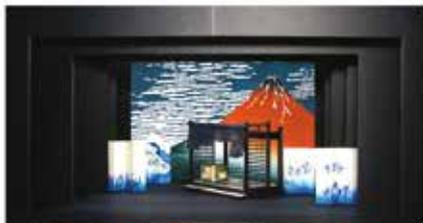
210 La storica individuazione, da parte di Mosco Carner, del tenore pucciniano, assillato da una costituzionale incapacità ad amare, originata da un forte complesso edipico dell'autore e da un conseguente senso di colpa, in questi cinquant'anni sembra aver perduto molta della sua forza suggestiva: appunto perché una simile incapacità appare non specifica del maschio pucciniano, ma estendersi a molte altre figure dell'opera di fine secolo: basti, per tutte, citare Salome ed Elektra. Anche nel teatro di Mascagni è infatti tutto un susseguirsi di tipi maschili ai quali la realizzazione dell'amore è costituzionalmente negata: a Guglielmo Ratcliff per un oscuro disegno del destino, per una maledizione ch'egli porta in sé e gli impedisce di concluderlo con normali nozze; a Turiddu, che non può darsi felicemente a nessuna donna, né a Santuzza né a Lola, e deve rifugiarsi, prima della morte, nel grembo materno. In rapida successione, dopo un Silvano che finirà morto ammazzato come Turiddu, ecco uno Zanetto che non dovrà "andar da Silvia", un Osaka che non riesce a trasmettere la sua passione, suscita orrore per i temi della sensualità ("Aria della piovra": il Piacere come la Morte) e provoca il suicidio dell'ingenua Iris. E ancora, in Isabeau, il giovane Folco viene accecato per aver osato guardare la vergine nuda sul cavallo, con una decadentistica identificazione tra tenebra e illuminazione erotica che ha in Tristano il suo esemplare di riferimento. Si consideri poi l'intreccio incestuoso fra Ugo e Parisina, con una lacerante sovrapposizione tra mistico ed eros (l'atto d'amore è consumato nella Santa Casa di Loreto), l'inevitabile conclusione nella morte (ancora rimandi a Francesca da Rimini, a Tristano, al Trionfo della morte) e l'invasive presenza del simbolo materno in Stella dell'Assassino. A conclusione, si può aggiungere l'incapacità ad amare del superficiale Flammen e la follia erotica di Nerone, che porta al sacrificio della tenera Egloge.

In confronto a questi eroi così vistosamente segnati di negatività, ai loro trascinati mo menti d'accensione (i grandi duetti soprano tenore di Cavalleria, Ratcliff, Iris, Isabeau; Parisina), dietro cui s'intravede inevitabile la catastrofe, i personaggi pucciniani sembrano, per converso, vivere storie e momenti d'amore lirici, quasi incantati; al più, venati da tratti di gelosia; e addirittura una figura superficiale come Pinkerton può venir coinvolta, grazie alla presenza di Butterfly, a elevare il più grande inno d'amore senz'ombre che Puccini abbia mai scritto. Nel teatro di Mascagni si ritrova assai poco di simile: le proporzioni fra una ristretta schiera di amatori felici e positivi, nella quale si collocano solo Fritz, il Florindo de Le maschere, il Piccolo Marat, e l'universo degli eroi d'un amore irrisolto e apportatore di una pena infinita sono decisamente squilibrate e tutte a favore di una tipologia colpevole che sarebbe piaciuta a Mosco Carner. La tesa vocalità di questi tragici amanti, il loro smarrimento emozionale rende attuale il recupero della geniale intuizione di Bastianelli secondo cui il maschio di Mascagni soffre di una "tristezza erotica" che discende in lui dall'eroticismo malinconico del Settecento. Bastianelli si riferiva all'elegico tenore del Fritz; ma troppo poca cosa è la dolcezza affermativa che si coglie in questi tenui portati di una civiltà napoletanoluministica in confronto alla accensione disperata dell'Eros che caratterizza tutti gli altri tenori amorosi: e sarà necessario sottrarre alla storica definizione quell'attributo epocale ("settecentesca"), e assumerla in tutta la pregnanza che può avere nell'ambito della società europea allo scadere del secolo. Non dunque di amore, ma di un Eros insoddisfatto, tragicamente intrecciato con Thanatos, saranno portatori i personaggi di Mascagni, ed è questa tipologia maschile, ancor più di quella femminile, che ci riporta ancora alla propensione simbolista, epica, arcaizzante, comunque non realistica, che si può individuare nel suo teatro di letteratura fin dal tempo dell'Iris. Gli accenti dei tenori non hanno niente in comune con i toni sentimentali di Rodolfo o di Cavaradossi, e per questi eroi, per questi emblemi dolenti, l'identificazione in senso borghese sarà improponibile. Il pubblico assiste al dipanarsi delle vicende, è invitato a cogliere gli ammiccamenti culturalistici del libretto e della musica, si diverte di fronte a questa sorta di marionette (come sarà per i protagonisti de Le maschere); ma non può identificarsi con i loro volti straniati, coperti da maschere, ha la precisa coscienza di essere sempre di fronte a una rappresentazione, e il teatrino nel teatro, già presentato nel primo atto di Iris, si dilata in un più ampio palcoscenico: rispetto a cui gli spettatori, comunque, si troveranno sempre al di qua.



プロローグ「夜明け」

黒紗幕中、エピローグの配置でシルエット  
映像サンプル:宇治平等院(極楽浄土)



1幕「イリスの家」

あやめが咲く山村の風景…屏風ワゴン裏面(北斎あやめふう)



映像サンプル:北斎富士山 屏風モチーフ:北斎あやめ

貧乏、父の存在=死…回転舞台(共進)が死のイメージ



すだれ  
屏風裏=あやめ  
人形劇



床イメージ参考:河網映斎



2幕「古京の芸者屋」

ひな飾りのよう・舞台をベッドのように使用



屏風表=金 ひな飾り 赤い巨大なふとん



映像サンプル:北斎たこ

## Iris e l'aurea tradizione nei teatri di Livorno, Pisa e Lucca

Questa produzione di *Iris*, che nasce dalla collaborazione dei teatri di Livorno, Pisa e Lucca, offre l'occasione di andare a ritroso per volgere lo sguardo verso le occasioni in cui quest'opera è andata in scena nelle tre città.

*Iris* rappresenta da sempre il fiore all'occhiello del repertorio mascagnano a Livorno, con quattordici produzioni inclusa la presente. Apre la serie l'edizione andata in scena nell'agosto 1902 al Teatro Goldoni sotto la guida di Agide Jacchia, allievo di Mascagni al Liceo musicale di Pesaro, al quale subentrò lo stesso Autore nel corso delle recite. Prestigiosa protagonista Fausta Labia ed esito festoso che andò ad attutire una polemica che si era accesa fra Mascagni stesso ed alcuni suoi concittadini tre anni prima quando una produzione di *Iris*, annunciata con sfarzo, era stata annullata per mancanza di fondi. Erano seguite male parole fra il musicista e i palchettisti del Goldoni, sia a voce che sui giornali. Chiusa quella polemica con l'edizione del 1902, alla quale presenziò anche il Duca d'Aosta, le occasioni di prestigio non sono poi mancate e qualche produzione livornese di *Iris* è addirittura passata alla storia,

come quella del giugno 1951, auspice Gianandrea Gavazzeni, protagonista Magda Olivero, allestita in occasione della traslazione della salma di Mascagni da Roma a Livorno.

Fra le altre produzioni delle quali tenere nota fino al 1940, sicuramente figura la produzione del 1908, in ragione della presenza sul podio di Mascagni e in scena di Tina Poli Randacio, forse la più grande interprete mascagnana d'ogni tempo, che in questo caso agì insieme con il fascinoso tenore cagliaritano Piero Schiavazzi, e quella del 1932 con Rosetta Pampanini e Nino Bertelli (al Politeama). Nel dopoguerra il ruolino si è fatto ancor più interessante, per l'avvicinarsi d'illustri prime donne come Maria Carbone (1949) e della citata Magda Olivero (1951), di ottime protagoniste come Rosetta Noli (1956), Luisa Malagrida (1963), Ma-



Locandina della prima rappresentazione di *Iris* al Politeama Livornese, 1932

riangela Rosati (1969 e 1978), solidissima voce da situare nel solco della tradizione appartenuta a Caterina Mancini e Maria Pedrini, se non a Maria Caniglia. Al fianco di queste cantanti si sono esibiti generosi Osaka come Arnaldo Voltolini (1949), Roberto Turrini (1951), Gaetano Bardini (1956, recentemente scomparso), Danilo Cestari (1969) e il bravo Luciano Saldari (1978), la cui snella vocalità si riconduceva a quella degli interpreti primo-novecenteschi alla Elvino Ventura e alla Alessandro Ravazzolo. E non che le edizioni più vicine a noi abbiamo avuto minor valore, come quella, molto gradita, andata in scena a Villa Mimbelli con Adriana Maliponte per protagonista (1988), e quella molto bella, animata dalla fantasia di Lindsay Kemp, dal valore e dalle intuizioni musicali di Massimo de Bernart, e dalla passione interpretativa di Denia Mazzola Gavazzeni, che nel 1998, alla Gran Guardia, segnò l'Edizione del Centenario. L'ultima produzione livornese, 2006, ospitata anche a Pisa e a Lucca, come in molti altri teatri (l'ultimo il Filarmonico di Verona nella primavera 2012) ha fatto leva sulla magnifica regia di Federico Tiezzi, segno di una produzione moderna, intelligente e intensa.

A Pisa, per un lungo periodo, la passione per la musica mascagnana non è stata inferiore a quella di Livorno. In riva all'Arno Mascagni fu nominato cittadino onorario e in molte occasioni fu presente sul podio dei teatri pisani firmando memorabili rappresentazioni di *Guglielmo Ratcliff* e *L'amico Fritz* (1928), *Lodoletta* (1931), *Cavalleria rusticana* e *Pinotta* (1932). *Iris* non poteva mancare, e i pisani chiamarono Mascagni a dirigere la sua opera "giapponese" nel 1914, quando essa fu allestita al Verdi nella stessa stagione in cui si dette *Parsifal* (!) e nello stesso tempo in cui il musicista dirigeva *Parisina* al Goldoni. Protagonista di pregio Giuseppina Baldassarre Tedeschi con il distinto Osaka del tenore bolognese Pietro Gubellini, oggi purtroppo dimenticato. Altre belle edizioni di *Iris* nel 1904, 1924, 1927 e nel 1937 (con Rosetta Pampanini).



*Iris*, Pisa 1937

Nel dopoguerra fece scalpore la produzione con Magda Olivero nel 1960 e un livello veramente alto fu raggiunto nel 1976 grazie alla magnifica interpretazione di Olivia Stapp e all'ottimo Osaka di Flaviano Labò.

Lucca è stata più parca nei riguardi di *Iris* con una sola produzione sino ai tempi recenti di Città Lirica. L'opera doveva andare in scena al Giglio nel 1906, prima ancora che a Lucca fosse allestita *Madama Butterfly* (e addirittura con un tenore livornese d'adozione: Angelo Bendinelli). Questa decisione causò una vivace polemica e l'impresario Tobia Bertini preferì virare sulla massenetiana *Manon* con la promessa di dare *Madama Butterfly* l'anno seguente. La promessa fu mantenuta, ma *Iris* dovette attendere sino al 1924 per andare in scena al Giglio. Produzione pure di tutto rispetto con il soprano Rosa Bardelli, specialista di ruoli esotici (fu una eccellente *Butterfly*) e l'eccellente Agostino Capuzzo nei panni di Osaka. Il successo ottenuto da questa produzione fu tuttavia insufficiente per la fidelizzazione degli appassionati lucchesi e *Iris* è tornata al Giglio solo nel 1998, in occasione del suo centenario.

Guardare indietro alle produzioni di *Iris* nei teatri di Livorno, Pisa e Lucca non è peraltro un semplice esercizio di catalogazione.

Scorrendo questa ampia cronologia si ha un'idea piuttosto precisa della evoluzione stilistica avvenuta nei confronti di questa interessante partitura mascagnana e di un relativo appesantimento di toni, che sicuramente non è giovato alla scorrevolezza dell'opera e che solo negli ultimi venti anni ha segnato una inversione di tendenza. E' ovvio che le più evidenti trasformazioni si notano dalla tipologia delle diverse protagoniste, allorché le prime interpreti erano dotate, sì, di vocalità cospicua – fu questo il caso di Fausta Labia, Tina Poli Randacio, la quale fu anche una formidabile Minnie, Rosetta Pampanini e Maria Carbone –, ma anche di tecnica e fantasia sufficienti a conferire alla “mousmé” mascagnana, che è pur sempre una ragazzina, una gamma interpretativa in grado di evidenziare tutti i suoi stati d'animo, che vanno dalla inquietudine del sogno alla gioia panica della connotazione floreale, dalla stupefazione del risveglio nella casa di piacere al drammatico rifiuto della sensualità nel duetto con Osaka, fino alla lucentezza solare dell'ascesa a Nirvana.

Nel corso degli anni queste caratteristiche si sono perdute per lasciare il passo ad interpretazioni unicamente drammatiche. Va da sé che alcune interpreti, con la loro maestria, riuscissero a riequilibrare tale tendenza, ma il segno era quello.

E' sicuramente questo il caso di Giuseppina Baldassarre-Tedeschi, una “regina” dell'interpretazione verista, la cui traccia si ritrova nell'arte di Magda Olivero (mista alla lezione fonografica di Maria Farneti, purtroppo mai scesa nelle tre città di Livorno, Pisa e Lucca), ma per una rilettura del personaggio in chiave quasi belcantistica, se by-passiamo la dimenticata Rosetta Noli del 1956, dovremmo attendere la stupenda Daniela Dessì di Roma (1996) e quindi l'intensa Denia Mazzola che, alla luce della chiarissima lezione di Gianandrea Gavazzeni, dette vita ad una vibrante interpretazione di *Iris* nella Edizione del Centenario del 1998.

Gianandrea Gavazzeni che ad *Iris* ha dedicato non solo memorabili esecuzioni, ma anche bellissime pagine di valore esegetico-letterario, iniziò a dare nel 1951, pro-

prio nella città di Mascagni, una lettura moderna di *Iris*, legata non solo ai valori musicali, ma anche e soprattutto ai simboli psicoanalitici ed ai ricongiungimenti alla pittura ed alla cultura , nonché alle anticipazioni novecentesche che per tanto tempo furono ignorate e tutt'ora talvolta lo sono.

Il cammino di *Iris* a Livorno e Pisa iniziò non di meno con l'Autore sul podio, oppure di suoi allievi diretti come il già nominato Agide Jacchia, Giulio Falconi e Luigi Solari. Con il passare degli anni ci si affidò massimamente a professionisti di gran mestiere che ebbero da sempre *Iris* in uso, come Vincenzo Bellezza (memorabile anche una produzione da lui diretta al Met con Elisabeth Rethberg, Gigli, De Luca e Pinza), Umberto Berrettoni, Napoleone Annovazzi, Giuseppe Morelli (un vero specialista di questo repertorio), Ferruccio Scaglia e, a chiudere un secolo di auree produzioni, in questo caso nel solco della lezione non solo direttoriale, ma anche affettiva e partecipe di Gianandrea Gavazzeni, l'indimenticabile Massimo de Bernart.

Fulvio Venturi  
*musicologo*



*Iris* interpretata da Denia Mazzola Gavazzeni, Livorno 1998 - Edizione del Centenario

## Cronologia delle rappresentazioni

**Legenda**, i personaggi e gli interpreti sono catalogati secondo questo ordine:

(C.) Il Cieco basso; (I.) Iris soprano; (O.) Osaka, tenore; (K.) Kyoto baritono; (G.) Una guècha soprano (o mezzosoprano); (Cen.) Un cenciuiuolo tenore; a) La Bellezza danzatrice; b) La Morte danzatrice; c) Il Vampiro danzatrice. Ogni altro dato è espressamente indicato. Quando è presente, il numero tra parentesi tonda posto dopo il luogo di rappresentazione o d'esecuzione indica il numero totale delle rappresentazioni. Abbreviazioni: T., teatro; dir., direttore d'orchestra (oppure: direttore, seguito da specificazione); m.°, maestro. Il segno \* indica la prima rappresentazione locale.

**\*14 agosto 1902, Livorno, T. Goldoni (15);** (C.) Giulio Rossi; (I.) Fausta Labia; (O.) Alessandro Ravazzolo; (K.) Francesco Nicoletti; (G.) Lina Cernuschi; (Cen.) Cesare Spadoni/ Aurelio Campani; dir.: Agide Jacchia/ Pietro Mascagni; m.° del coro: Pietro Gherardi; coreografia: Cesare Razzani; impresa: Arturo Morlini

**\*20 marzo 1904, Pisa, T. Verdi (10);** (C.) Antonio Sabellico; (I.) Amina Matini; (O.) Bindo Gasperini; (K.) Tullio Quercia; (G.) Adele Ponzano; dir.: Agide Jacchia

**23 agosto 1908, Livorno, T. Goldoni (7);** (C.) Franco Fabbri Boesmi; (I.) Ernestina Poli Randac(c)io; (O.) Piero Schiavazzi; (K.) Vincenzo Ardito; (G.) Gina Frigerio; (Cen.) Edoardo Cocchi; dir.: Pietro Mascagni; m.° del coro: Luigi Tosi (Luigi Pratesi aggiunto)

**23 marzo 1914, Pisa, T. Verdi (7);** (C.) Augusto Dadò; (I.) Giuseppina Baldassarre Tedeschi; (O.) Pietro Gubellini; (K.) Mario Gubiani; dir.: Pietro Mascagni/ Giulio Falconi

**23 agosto 1920, Livorno, T. Goldoni (7);** (C.) Franco Fabbri Boesmi; (I.) Ernestina Poli Randac(c)io; (O.) Piero Schiavazzi; (K.) Vincenzo Ardito; (G.) Gina Frigerio; (Cen.) Edoardo Cocchi; dir.: Pietro Mascagni; m.° del coro: Luigi Tosi (Luigi Pratesi aggiunto)

**13 marzo 1924, Pisa, T. Verdi (5);** (C.) Bruno Carmassi; (I.) Rosa Bardelli/ Teiko Kiwa; (O.) Narciso Del Ry/ Carlo Broccardi; (K.) Vincenzo Guicciardi/ Armando Santolini; dir.: Luigi Solari; impresa Azzurro Leonardi & C.

**\*13 settembre 1924, Lucca, T. del Giglio (12);** (C.) Alessandro Vannucchi; (I.) Rosa Bardelli; (O.) Agostino Capuzzo; (K.) Umberto Sartori; (G.) Luisa Bedeschi; (Cen.) Donzelli; dir.: Luigi Solari; impresa Bracchi

**12 marzo 1927, Pisa, T. Verdi (6);** (C.) Carlo Scattola; (I.) Ottavia Giordano; (O.) Giuseppe Garuti; (K.) Ilio Del Chiaro; dir.: Piero Fabbroni

**10 marzo 1937, Pisa, T. Verdi (3);** (C.) Giovanni Giampieri; (I.) Rosetta Pampanini; (O.) Alessandro Granda; (K.) Carlo Togliani; (Cen.) Angelo Mercuriali; dir.: Giacomo Armani

**17 marzo 1932, Livorno, Politeama (7);** (C.) Dino Razzauti; (I.) Rosetta Pampanini; (O.) Nino Bertelli; (K.) Fabio Ronchi; (G.) Ebe Ticozzi; (Cen.) Cesare Masini Sperti; dir.: Piero Fabbroni; m.° del coro: Albino Floris; coreografia: Giulia Montelatici

**7 aprile 1949, Livorno, T. Goldoni (3);** (C.) Romeo Morisani; (I.) Maria Carbone; (O.) Arnaldo Voltolini; (K.) Afro Poli; (G.) Silvana Brandolini; (Cen.) Alberto Ciulli; a) Jole Galimberti; b) Nilde Marzocchi; c) Mariuccia Galleani; dir.: Umberto Berrettoni; m.° del coro: Bruno Pizzi

**21 giugno 1951, Livorno, T. Goldoni (3);** (C.) Giulio Neri; (I.) Magda Olivero; (O.) Roberto Turrini; (K.) Saturno Meletti; (G.) Mafalda Micheluzzi; (Cen.) Mariano Caruso; a) Wally Podelvento; b) Rossana Pacciarelli; c) Leda Rocchi; dir.: Gianandrea Gavazzeni; m.° del coro: Giuseppe Conca; regia: Luigi Ricci; coreografia: Attilia Radice

**29 settembre 1956, Livorno, T. La gran Guardia (3);** (C.) Giuseppe Modesti; (I.) Rosetta Noli; (O.) Gaetano Bardini; (K.) Afro Poli; (G.) Lydia Coppola; (Cen.) Cesare Masini Sperti; a) Anna Mondoni; b) Bianca Resi; c) Jole Galimberti; dir.: Vincenzo Bellezza; m.° del coro: Bruno Pizzi; regia: Carlo Piccinato

**7 aprile 1960, Pisa, T. Verdi (2);** (C.) Andrea Mongelli; (I.) Magda Olivero; (O.) Nicola Tagger; (K.) Renato Cesari; dir.: Manno Wolf Ferrari

**28 novembre 1963, Livorno, T. Goldoni (2);** (C.) Lorenzo Gaetani; (I.) Luisa Malagrida (in sostituzione di Laura Londi); (O.) Umberto Borso; (K.) Afro Poli; (G.) Lydia Coppola; (Cen.) Cesare Masini Sperti; a) Giuliana Barabaschi; b) Maria Adele Morroni; c) Eva Monicelli; dir.: Napoleone Annovazzi; m.° del coro: Lido Nistri; regia: Carlo Acly Azzolini

**28 novembre 1969, Livorno, T. Goldoni (2);** (C.) Lorenzo Gaetani; (I.) Luisa Malagrida (in sostituzione di Laura Londi); (O.) Umberto Borso; (K.) Afro Poli; (G.) Lydia Coppola; (Cen.) Cesare Masini Sperti; a) Giuliana Barabaschi; b) Maria Adele Morroni; c) Eva Monicelli; dir.: Napoleone Annovazzi; m.° del coro: Lido Nistri; regia: Carlo Acly Azzolini

**7 aprile 1976, Pisa, T. Verdi (2);** (C.) Andrea Mongelli; (I.) Magda Olivero; (O.) Nicola Tagger; (K.) Renato Cesari; dir.: Manno Wolf Ferrari

**6 dicembre 1978, Livorno, T. Goldoni (3);** (C.) Franco Federici; (I.) Mariangela Rosati; (O.) Luciano Saldari; (K.) Giorgio Gatti; (G.) Angela Nemes/ Anna Baldasserini; (Cen.) Dino Formichini; a) Claudia Saviozzi; b) Alessandra Gonnella; c) Marta Pace; dir.: Ferruccio Scaglia; m.° del coro: Amelio Rigolin; regia: Renzo Frusca

**23 luglio 1988, Livorno, T. di Villa Mimbelli (3);** (C.) Dimiter Petkov; (I.) Adriana Maliponte; (O.) Allan Glassman; (K.) Bruno Dal Monte; (G.) Nadia Vignaga; (Cen.) Giandomenico Bisi; a) Alessia Osti; b) Marilena Bonardi; c) Carmen Novelli; dir.: Bruno Moretti; m.° del coro: Gianfranco Cosmi; regia, scene e costumi: Fiorenzo Giorgi

**27 novembre 1998, Livorno, Teatro La gran Guardia (3);**

**3 dicembre 1998, Lucca, Teatro del Giglio (2);**

**8 dicembre 1998, Pisa, Teatro Verdi (2);**

edizione del Centenario (C. E. L - Teatro di Livorno, CittàLirica)

(C.) Francesco Musinu/ Enrico Rinaldo; (I.) Denia Mazzola Gavazzeni/ Simona Baldolini; (O) Lando Bartolini/ Donato Tota; (K.) Bruno De Simone/ Armando Gabba; (G.) Serena Farnocchia/ Domenica Briganti; (Cen.) Giuliano Di Filippo/ Stefano Osbat; dir.: Massimo De Bernart; m.° del coro: Stefano Visconti; altri maestri: Marco Bargagna, Giovanni Giannini, Paolo Filidei, Laura Pasqualetti; regia: Lindsay Kemp; regista assistente: David Haughton; scene e costumi: Lindsay Kemp, Ruggero Vitrani

**30 settembre 2006, Livorno, Teatro Goldoni (2);** (C.) Marco Spotti/ Manrico Signorini; (I.) Raffaella Angeletti/ Antonia Cifrone; (O) Tito Beltran/ Park Sung Kyu; (K.) Massimiliano Gagliardo/ Massimiliano Valleggi; (G.) Fulvia Bertoli/ Susanna Cristofanelli; (Cen.) Carlo Bosi/ Michele Maddaloni; dir.: Lukas Karytinis; m.° del coro: Marco Bargagna; regia: Federico Tiezzi; coreografi: Virgilio Sieni; scene: Pier Paolo Bisleri; costumi: Giovanna Buzzi. In collaborazione con Istituzione per la Cultura “C. Schumann”, Collesalveti

**5 gennaio 2007, Pisa, Teatro Verdi (2);** (C.) Manrico Signorini/ Marco Spotti; (I.) Mina Tasca Yamasaki/ Antonia Cifrone; (O) Sung Kyu Park/ Tito Beltran; (K.) Massimiliano Gagliardo/ Massimiliano Valleggi; (G.) Fulvia Bertoli/ Susanna Cristofanelli; (Cen.) Carlo Bosi/ Michele Maddaloni; dir.: Lukas Karytinis; m.° del coro: Marco Bargagna; regia: Federico Tiezzi; coreografi: Virgilio Sieni; scene: Pier Paolo Bisleri; costumi: Giovanna Buzzi. In collaborazione con Istituzione per la Cultura “C. Schumann”, Collesalveti

**3 febbraio 2007, Lucca, Teatro del Giglio;** (C.) Marco Spotti; (I.) Mina Tasca Yamasaki; (O) Park Sung Kyu Park; (K.) Massimiliano Valleggi; (G.) Fulvia Bertoli; (Cen.) Michele Maddaloni; dir.: Lukas Karytinis; m.° del coro: Marco Bargagna; regia: Federico Tiezzi; coreografi: Virgilio Sieni; scene: Pier Paolo Bisleri; costumi: Giovanna Buzzi. In collaborazione con Istituzione per la Cultura “C. Schumann”, Collesalveti



*Iris*, Magda Olivero

# M A S C A G N I OperaStudio

in collaborazione con



## Allievi

Paolo Antognetti, Manuela Barabino, Valentina Boi  
Alessio Borraccine, Federico Bulletti, Benedicte Canavaggia (Francia)  
Andrea Fermi, Filomena Fittipaldi, Fulvio Fonzi,  
Olga Georgieva (Russia), Grandicelli Paola, Kseniya Grigoreva (Russia)  
Max Jota (Brasile), Madina Karbeli (Georgia), Chiara Milini  
Carmine Monaco, Didier Pieri, Denys Pivnitskyi (Ucraina)  
Arianna Rondina, Maria Salvini, Samuele Simoncini  
Grazia Sinagra, Ugo Tarquini, Veio Torcigliani  
Ken Watanabe (Giappone), Nina Zaziyants (Russia)

## Docenti

Alberto Paloscia *direttore artistico: Progetto. Drammaturgia e interpretazione*  
Vivien Hewitt *regista: Drammaturgia e interpretazione scenica*  
Laura Brioli *mezzosoprano: Interpretazione vocale*  
Fulvio Venturi *musicologo: Storia dell'interpretazione*  
Giancarlo Del Monaco *regista: Interpretazione vocale e scenica*  
Daniele Agiman *direttore d'orchestra: Interpretazione musicale*  
*Masteclass: Paoletta Marrocu soprano*





## Progetto Mascagni Opera Studio

*collaborazione tra*

Fondazione Teatro Goldoni e Rotary Club Livorno

Il Rotary Club Livorno è un Club di Service nato nel 1925 a Livorno; fa parte del Rotary International.

Il suo motto è “ Servire al di sopra di ogni interesse personale”.

Il Rotary Club Livorno sviluppa Progetti atti a migliorare la qualità della vita della popolazione del proprio ambito territoriale in modo duraturo e sostenibile nel tempo. Le Aree di Intervento sono Il Sociale, la Cultura ed i Giovani.

Partendo da questi presupposti il Rotary Club Livorno da alcuni anni ha concertato una attiva collaborazione con la Fondazione Teatro Goldoni allo scopo di produrre percorsi formativi che abbiano un impatto positivo su tutti e tre i settori di interesse. Il *Progetto Mascagni Opera Studio* consente di promuovere la Cultura ma, nel contempo, di dedicare risorse ed attenzione ai giovani.

La collaborazione con la Fondazione Teatro Goldoni ha inoltre portato alla presentazione di opere teatrali di evidente impatto cittadino che, in un circolo virtuoso, hanno consentito al Rotary Club Livorno:

- di fare Cultura

- di mostrare grande attenzione verso i giovani sia nel loro ruolo di “ Artisti in divenire “ che di spettatori coinvolti in eventi culturali, ed infine di permettere:

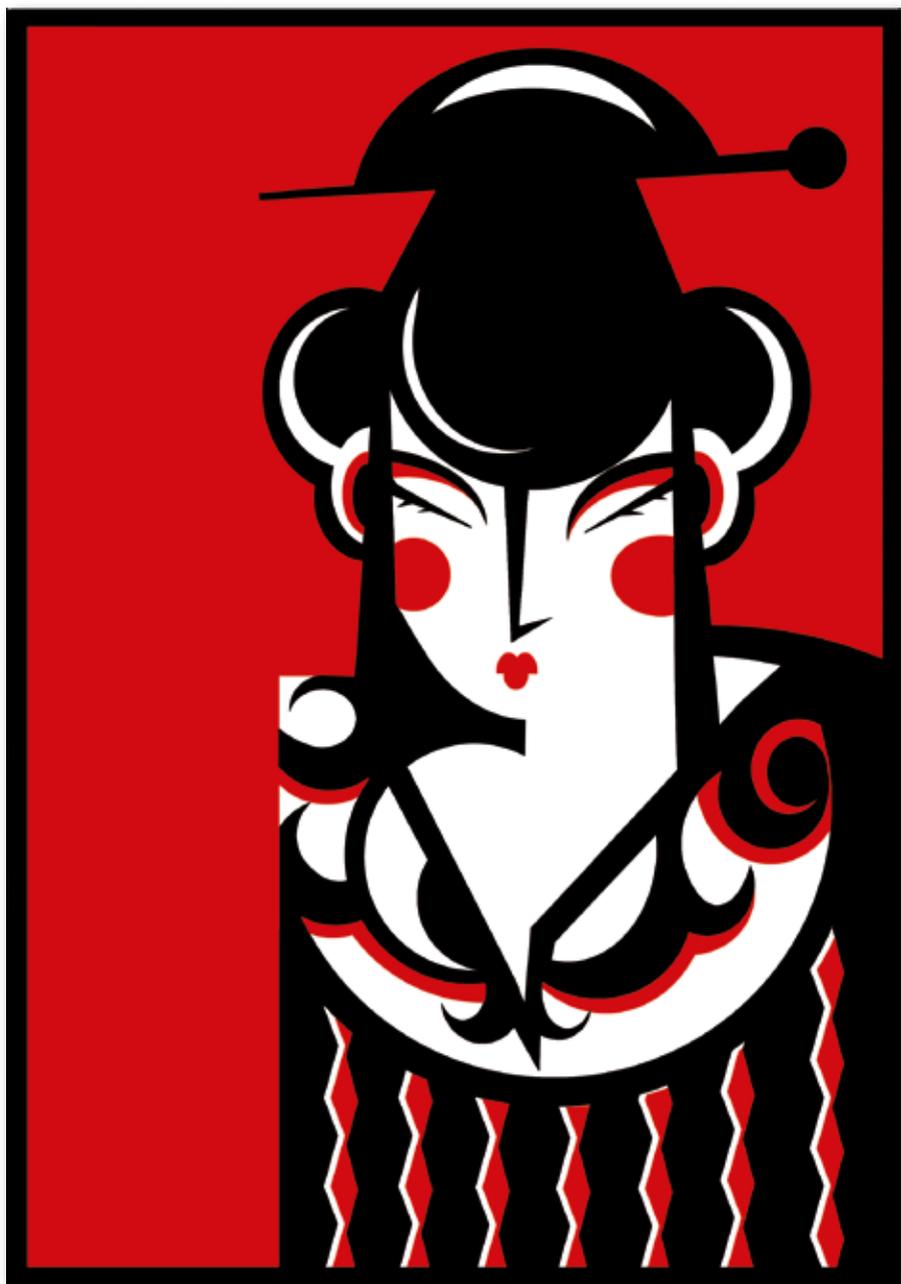
- con gli eventi raccolta-fondi, cioè con gli introiti provenienti dagli spettacoli proposti, lo sviluppo e la operatività di Progetti dedicati al Sociale.

Questa impostazione consente, in un unico percorso nobile, di mostrare grande attenzione verso i tre aspetti che la Città di Livorno ha necessità di promuovere con impegno e continuità al fine di garantire alle future generazioni adeguate potenzialità concrete ed oggettive che portino i nostri giovani alla scelta di restare.

Non per mancanza di alternative valide ma per il raggiungimento di un adeguato benessere collettivo.

Ci impegniamo affinché i nostri giovani acquistino fiducia nella Città in un reciproco scambio che porti a loro, benessere e prosperità, ed alla Città, sviluppo e crescita. Sociale – Cultura – Giovani: tre aspetti di un unico futuro.

Giorgio Odello  
*Presidente Rotary Club Livorno*  
*Annata Rotariana 2017 - 2018*



*Iris*, disegno di Fabio Leonardi

## *Iris*

### La vicenda

**ATTO PRIMO.** Iris, piccola e graziosa mousmè, esce dalla sua casa e si reca in giardino a salutare il nuovo giorno. La mousmè è triste: ha sognato mostri, draghi e serpenti che minacciavano la sua bambola malata. La voce del vecchio padre cieco la richiama in casa. Subito dopo nel giardino compaiono davvero due mostri, che rovineranno la sua povera vita: Osaka, giovane signore vizioso e capriccioso, si è invaghito di lei e, con l'aiuto di un tristo lenone, Kyoto, vuole ad ogni costo farla sua. Sulle rive del vicino ruscello, i due uomini impiantano un piccolo teatro di marionette; le lavandaie del luogo, incuriosite, fanno cerchio. Anche Iris si avvicina, sebbene il padre la metta in guardia da quei vagabondi. Una favola prende vita sul piccolo palcoscenico: Dhia, fanciulla tormentata da un padre tirannico e crudele, invoca la morte e viene rapita in cielo dall'affascinante Jor, figlio del Sole, al quale presta la voce Osaka in persona. Mentre le mousmè osservano il ballo di tre guèchas che impersonano la Bellezza, la Morte ed il Vampiro, e mentre Kyoto compie un giro tra gli astanti per raccogliere le offerte, Iris viene sollevata e rapita dai saltimbanchi. Invano il cieco, rimasto solo, chiama la figlia. Alcuni venditori ambulanti lo trovano a terra piangente: su un foglio, lasciato da Kyoto sulla soglia di casa insieme a del denaro, è scritto che Iris è andata allo Yoshiwara, il quartiere dei piaceri. Il cieco, straziato dal dolore, supplica di essere accompagnato in città: vuole maledire la figlia che lo ha abbandonato procurandogli tanta vergogna.

Barcollante ed inebetito, il vecchio si allontana.

**ATTO SECONDO.** Iris, ancora priva di sensi, si trova nella casa di Kyoto, la più appariscente delle Case Verdi nel Yoshiwara, luogo di piacere e di perdizione. Osaka ammira la bellezza della piccola mousmè, pregustando con Kyoto il piacere della conquista. Iris, svegliandosi in quel luogo sconosciuto, pieno di un lusso a lei ignoto, crede di essere morta e di trovarsi in Paradiso. Tenta di suonare il sàmisen, ma solo suoni dissonanti escono dallo strumento; cerca allora di dipingere, ma solamente orribili sgorbi vengono fuori dal suo pennello. Allora piange, pensando alla sua casa, ai suoi giochi ed al vecchio padre cui era sostegno e conforto. Entra Osaka, che le si presenta bello ed elegante per sedurla. Iris riconosce la voce del pupazzo Jor e, intimorita, lo chiama figlio del Sole. Con una risata, Osaka tenta argomenti più terreni e più convincenti, dicendole di essere il Piacere; ma né vesti ricche, né gioielli preziosi attraggono la mousmè, che ravvisa in Osaka la terribile Piovra, un mostro di un vecchio racconto della sua infanzia. Il bacio appassionato del giovane la fa prorompere in un diretto pianto: Iris chiede disperatamente la sua casa, i suoi fiori e suo padre. Osaka, annoiato, rinuncia all'avventura, autorizzando Kyoto ad esporre

la fanciulla al pubblico della strada. Kyoto le fa indossare una veste trasparente, che mostri tutta la sua bellezza e, minacciando di gettarla in un precipizio di cui le mostra la profondità, la espone alla folla che anima, piena di desiderio e di cupidigia, le strade del Yoshiwara. Fra la gente che si accalca per ammirare Iris, si trova anche Osaka: il giovane, ripreso dalla brama di possesso per la ragazza, si arrampica sulla veranda dove ella è esposta invocandone il nome. Ma un urlo inumano fa eco alla sua voce: è il Cieco, il vecchio padre di Iris, che, da lei chiamato con speranza e con gioia, viene condotto sotto la finestra presso la quale è esposta sua figlia: l'uomo raccoglie manciate di fango e le scaglia contro la figlia maledicendola. Colpita in volto da quel fango che essa sa di non meritare, Iris lancia un grido disperato e si getta nel baratro mostratole poco prima da Kyoto. A quella vista Osaka urla con terrore, mentre il Cieco continua a scagliare fango e maledizioni.

**ATTO TERZO.** Nel fondo dell'abisso Iris muore, uccisa dal desiderio e dall'egoismo degli uomini. Alcuni cenciavioli frugano il suo corpo per rubare vesti e gioielli, fuggendo quando ella manifesta deboli segni di vita. Alla sua domanda desolata - "Perché?" - voci strane e beffarde sembrano risponderle da lontano: l'egoismo di Osaka, che ha pensato solo al suo piacere; quello di Kyoto, che ha mirato unicamente all'interesse; infine, l'egoismo del padre, per il quale la perdita di Iris si risolve solo nella mancanza di un sostegno sicuro. La fanciulla, torturata dai ricordi, sta per morire tra orrore e disperazione, quando, dall'alto dell'abisso, la luce del Sole nascente giunge a confortare i suoi ultimi istanti di vita. A poco a poco il Sole inonda l'orrendo baratro, illuminando il piccolo corpo intorno al quale spuntano nubi di fiori. Iris viene così accompagnata in cielo da una pietosa e trionfante visione di luci e di armonie.



Giovanni Mataloni *Il suo sogno è luce* (Officine G.Ricordi & C.; Livorno collezione privata)

## Orchestra Filarmonica Pucciniana

### *Violini*

Lorenzo Fuoco\*\*  
Angela Paola Landi\*  
Enrico Bernini\*  
Francesco Carmignani  
Marina Del Fava  
Alessia Di Palma  
Asitha Fati  
Fabio Lapi  
Luca Lazzara  
Alessio Mannelli  
Eleonora Mugnaini  
Federica Paduano  
Filippo Palermo  
Elisa Pellegrini  
Laura Picchi  
Loretta Puccinelli  
Michela Puca  
Roberta Puddu  
Rita Ruffolo  
Roberta Scabbia  
Carmen Verzino  
Lorenzo Vicari

### *Viole*

Leonardo Bartali\*  
Flaminia Zanelli\*  
Alayza Ignazio  
Ilario Lecci  
Mirko Masi  
Tommaso Valenti

### *Violoncelli*

Paolo Ognissanti \*\*\*  
Roberto Presepi\*  
Martina Benifei  
Elisabetta Casapieri  
Rachele Nucci  
Lorenzo Phelan

### *Contrabbassi*

Mario Rotunda\*  
Valentina Ciardelli  
Mario Colantuono  
Michele Roffi

### *Flauti*

Angela Camerini \*  
Maria Carli \*  
Roberta Anzil

### *Oboi*

Mirco Cristiani\*  
Stefano Cresci\*  
Elena Giannesi\*

### *Clarinetti*

Daniele Scala\*  
Remo Pieri \*

### *Fagotti*

Davide Maia \*  
Federico Lodovichi

### *Corni*

Massimo Marconi\*  
Loreta Ferri\*  
Stefano Lodo  
Alberto Pagliafora

### *Trombe*

Luca Pieraccini \*  
Riccardo Figaia  
Raffaele Della Croce

### *Tromboni*

Raffaele Talassi\*  
Giulio Clementi

### *Trombone Basso*

Sergio Bertellotti

### *Arpe*

Annalisa De Santis \*

### *Timpani*

Christian Di Meola\*

### *Percussioni*

Omar Cecchi  
Federica Martinelli  
Pietro Mazzetti  
Dario Varuni

### *Responsabile Orchestra*

Selvaggia Schiavi

\*\* = violino di spalla

\* = prima parte

\*\*\* = violoncello di spalla

## Coro Ars Lyrica

### *Soprani*

Seren Akyoldas  
Nicoletta Celati  
Benedetta Corti  
Angelica D'Agliano  
Elisabetta Lombardo  
Felicity Murphy  
Cristina Preti  
Dalila Privitera  
Virginia Puccini  
Veronica Senserini  
Asako Uchimura  
Deborah Vincenti

### *Mezzosoprani*

Cinzia Borsotti  
Antonia Fino  
Michela Galinella  
Laura Masini  
Martina Palla

### *Contralti*

Federica Cassati  
Ornella Corvi  
Marzena Kawecka  
Elena Pratelli  
Deborah Salvagno

### *Tenori Primi*

Paul Belmonte  
Pietro Boi  
Nicola Di Filippo  
Alberto Fonti  
Claudio Giovani  
Sandro Sbriccoli  
Tommaso Tomboloni  
Alfio Vacanti

### *Tenori Secondi*

Ciro Aroni  
Teo Aroni  
Riccardo Pera  
Alfonso Zambuto

### *Baritoni*

Tommaso Corvaja  
Nicola Gerbi  
Fabio Mugnaini  
Emiliano Votino

### *Bassi*

Antonio Candia  
Marco Innamorati  
Alessandro Manghesi  
Giuseppe Parri

*Ispettore del coro* Nicola Vocaturo

## Coro aggiunto per *Inno del sole*

### *Soprani*

Margherita Carnicelli  
Eleonora Cintolesi  
Beatrice De Paoli  
Ruth Hannah Devine  
Greta Ercolano  
Ilaria Ferrucci  
Barbara Marchetti  
Shideh Massai  
Jessica Mazzamuto  
Marta Mini  
Alice Palese  
Francesca Scarfi  
Rosa Scaramelli  
Alice Schiasselloni  
Irene Tarengi  
Alessia Vanelli  
Sara Zenti

### *Contralti*

Paola Barsacchi  
Giulia Barsotti  
Silvia Becherini  
Agnese Casarosa  
Anna Rita David  
Anita Fulceri  
Silvia Galasso  
Matilda Gioli  
Irene Gualandi  
Sara Maggini  
Rosanna Mazzi  
Martina Niccolini  
Alice Parrini  
Siohn Romboli

### *Tenori*

Franco Bocci  
Venerino Carratello  
Gabriele Ciangherotti  
Riccardo Comandè  
Marco Ercolano  
Mattia Lazzarini  
Roberto Neri  
Claudio Rusconi

### *Bassi*

Andrea Bacci  
Marco Benucci  
Dario Diamantini  
Giovanni Ferrara  
Flavio Maccari  
Saverio Morisi  
Giulio Carlo Ryan  
Ruben Sapio

*Istruito da Luca Stornello*

## Produzione

*Direttore di produzione*

Franco Micieli

*Direttore di Palcoscenico*

Michela Fiorindi

*Assistente al direttore di palcoscenico*

Keiko Tanaka

*M° Collaboratore di sala e di palcoscenico*

Anna Cognetta

*M° Collaboratore alla regia e palcoscenico*

Angela Panieri

*M° collaboratore alle luci e video*

Flavio Fiorini

*Maestro ai sovratitoli*

Luca Stornello

*Realizzazione Sovratitoli*

Luca Stornello

Alessandro Vangi

*Interprete dal giapponese*

Michi Takasaki

*Capo Macchinista*

Gabriele Grossi

*Macchinisti*

Pompeo Passaro

Massimiliano Iovino

Riccardo Maccheroni

Riccardo Galiberti

Alessandro Agresti

Alberto Giorgetti

*Servizi complementari di palcoscenico*

Stefano Ilari

Andrea Penco

Lorenzo Scalsi

Stefano Pacini

Leonardo Di Maio

Federico Cecchi

*Capo elettricista e Datore Luci*

Michele Rombolini

*Elettricisti*

Matteo Catalano

Genti Shtjefni

Cristopher Trudinger

Matteo Giauro

*Operatore Video*

Alberto Battocchi

*Capo Fonica*

Cristiano Cerretini

*Fonico*

Simone Lalli

*Capo sarta*

Desiré Costanzo

*Sarte*

Daniela Venuta

Jaqueline Van Roon

*Responsabile trucco e parrucche*

Patrizia Bonicoli

*Trucco e parrucche*

Alessandra Giacomelli

Rosy Favalaro

Mirella De Siro

*Danzatrici*

Rina Ikoma

Adriele Lomi

Greta Vincis

Matilde Natali

Rebecca Gonzalez Rivera

Valentina Giambini





TEATRO  
GOLDONI