

FONDAZIONE
TEATRO
GOLDONI

Stagione Lirica 2018-2019

Si

Pietro Mascagni



Pullaricagnini

STAGIONE LIRICA 2018-2019

Publicazione della Fondazione Teatro della Città di Livorno "Carlo Goldoni"
Teatro di Tradizione
a cura di Federico Barsacchi e Vito Tota

Numero unico, novembre 2018

Foto delle prove di Augusto Bizzi

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



STAGIONE LIRICA 2018-19

Livorno, Teatro Goldoni

Venerdì 23 novembre, ore 20.30

Domenica 25 novembre, ore 16.30

Mascagni Opera Studio *realizzato in collaborazione con Rotary Club Livorno*

SI

Operetta in tre atti

Libretto di Carlo Lombardo

musica di **Pietro Mascagni**

Casa Editrice Musicale Lombardo, Milano

Sovratitoli realizzati dalla Fondazione Teatro Goldoni

Personaggi e interpreti

Sì, delle Folies Bergère **Alessandra Rossi / Blerta Zhegu**
Vera, Principessa di Chablis **Anastasia Bartoli / Dioklea Hoxha**
Palmira **Valeria Filippi**
Luciano di Chablis **Fabio Armiliato / Stefano Tanzillo**
Cléo De Mérode **Matteo Loi**
Romal **Alessandro Biagiotti / Veio Torcigliani**

direttore **Valerio Galli**

regia, costumi e luci **Vivien Hewitt**

scenografia **Giacomo Callari**

coreografie **Eva Kosa**

Coro Sì

maestro del coro **Luca Stornello**

Orchestra della Toscana

Nuova produzione della Fondazione Teatro Goldoni Livorno

La scelta degli interpreti è il risultato del Progetto "Mascagni Opera Studio"

A black and white portrait of Pietro Mascagni, an Italian composer. He is shown from the chest up, wearing a dark tuxedo jacket, a white dress shirt, and a white bow tie. He has dark hair and is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. The background is dark and out of focus.

FOT. REALE
ROMA

Pietro Mascagni
Livorno 1863 - Roma 1945

P. Mascagni

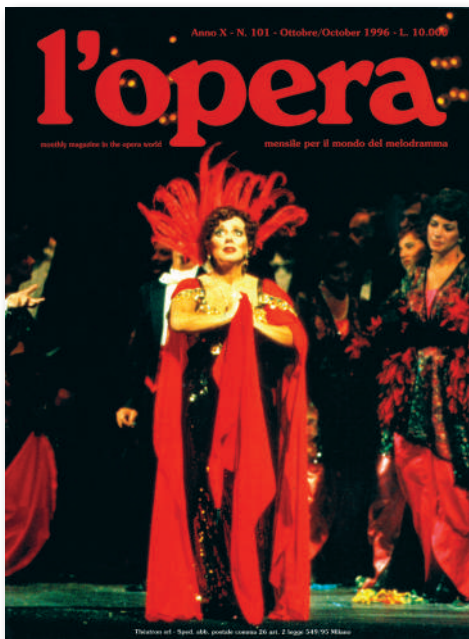
Un grande ritorno per “Sì”

La riproposta dell'operetta *Sì* a oltre vent'anni dalla sua ultima apparizione a Livorno (Teatro La Guardia, 1996) segna un ulteriore ed importante traguardo per il Progetto **Mascagni Opera Studio**, il laboratorio di alta formazione vocale e interpretativa del nostro Teatro mirato alla ricerca di giovani talenti per il repertorio mascagnano e verista, che continua ad avvalersi della preziosa collaborazione del Rotary Club Livorno. Una sinergia che è culminata nell'autunno del 2017 con la fortunata edizione della nipponica *Iris* coprodotta con i teatri di Pisa e Lucca e con la prestigiosa compagnia Kansai Nikikai Opera di Osaka.

Quest'anno la Fondazione Teatro Goldoni vuole nuovamente frequentare la produzione meno nota ed eseguita del musicista labronico rimettendo in scena con un nuovo allestimento interamente realizzato *in house* dal nostro Teatro, un titolo come *Sì*, che durante il lungo percorso esistenziale e creativo di Mascagni riscosse grande successo ed ebbe una notevole fortuna esecutiva.

Sì fu una delle tante scommesse dell'eccentrica e 'sperimentale' produzione mascagnana: nacque quasi per caso, per una singolare ed inattesa commissione del maggiore organizzatore e produttore del fecondo mercato dell'operetta italiana del tempo, Carlo Lombardo; dopo il successo che arrise alla *première* avvenuta al Teatro Quirino di Roma, il 13 dicembre del 1919, ebbe repliche regolari dall'anno successivo in Italia (Napoli, Palermo, Padova, Livorno, Parma, Chioggia) ed all'estero (Lisbona, Buenos Aires, La Valletta, fino alla fortunata *tournee* del 1925 a Vienna e in terra germanica nella versione in lingua tedesca *Ja*).

Altra data storica nell'*iter* esecutivo dell'operetta mascagnana la proposta del 9 agosto 1937 nel giardino dell'Albergo Palazzo a Livorno, con la direzione dell'Autore e la regia di Josco Schubert, che aveva già firmato la già citata messinscena viennese del 1925. Poi, più nulla fino all'estate del 1987 al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano ed all'acclamata nostra ripresa a Livorno nel settembre del 1996 con la regia di Simona Marchini (protagoniste in alternanza Denia Mazzola Gavazzeni e la giovane livornese Alessandra Rossi); l'ultima apparizione cronologica è nella prestigiosa sede della Volksoper di Vienna – il più importante teatro d'operetta della capitale austriaca – nell'ottobre del 2002, con la star mozartiana Eva Lind nel ruolo del titolo, ed il tenore argentino Dario Schmunck in quello di Luciano di Chablis. Per questo atteso ritorno nella città natale del compositore dell'unica creazione consacrata da lui per il genere della “piccola lirica”, la Fondazione Teatro Goldoni ha voluto conferire una grande visibilità al Progetto **Mascagni Opera Studio**, coinvolgendo docenti di chiara fama, *in primis* il tenore genovese **Fabio Armiliato**, assente da Livorno dal trionfale *Andrea Chénier* giordaniano realizzato al Goldoni dieci anni fa e insignito qualche anno prima del premio intitolato al grande tenore labronico Galliano Masini.



Copertina de *l'opera* n.101 Ottobre 1996
Si interpretata da Denia Mazzola Gavazzeni

Armiliato è un grande interprete verdiano e verista, legato alla causa mascagnana da felici frequentazioni con ruoli quali Turiddu di *Cavalleria rusticana* – da lui più volte eseguito in sedi prestigiose quali Metropolitan di New York, Massimo di Palermo, Comunale di Firenze, Verdi di Trieste, ecc. – e il Rinaldo di *Amica* – eseguito in sala di registrazione accanto a Katia Ricciarelli.

Accanto a lui, nel percorso formativo dell'Opera Studio, il M° **Valerio Galli**, giovane direttore toscano di sicura fede mascagnana e specializzato fin dai suoi esordi nel repertorio della “Giovine Scuola Italiana” di cui è considerato il più autorevole specialista dell'ultima generazione; a Livorno è già stato acclamato, oltre che nella *Butterfly* pucciniana, nel dittico *Zanetto-Cavalleria rusticana* allestito nel 2015

in occasione del sessantesimo anniversario della scomparsa dell'Autore.

Altra docente di grande notorietà, nonché responsabile della regia di questa nuova produzione interamente creata *in house* dal nostro Teatro, l'irlandese **Vivien Hewitt**, da oltre un quarantennio legata al nostro territorio (ormai storica la sua versione della *Butterfly* allestita una ventina di anni fa al Festival Puccini di Torre del Lago e più volte portata in trasferta in Giappone, Corea e Stati Uniti) e docente di interpretazione scenica del Mascagni Opera Studio fin dalla passata stagione.

Il corso ha impegnato fin dall'ultima decade di ottobre ben 21 cantanti, provenienti, oltre che dalle più diverse regioni del nostro Paese, da nazioni quali Albania, Repubblica Ceca e Kosovo; da questo gruppo è scaturito il **duplice cast vocale** della produzione, che vedrà anche la presenza dello stesso **Armiliato**, al suo debutto nel ruolo di Luciano, e del soprano **Alessandra Rossi**, già impegnata nell'edizione del '96 e oggi protagonista della prima recita, come specialista del ruolo della soubrette delle Folies Bergères – da lei affrontata in una successiva edizione a Bastia in Corsica – nonché come una delle docenti riferimento nel corso.

Gli altri interpreti in scena al Goldoni saranno **Blertha Zhegu** (Si nella recita del 25 novembre), **Stefano Tanzillo** (*Luciano* ancora il 25), **Anastasia Bartoli** / **Dioklea Hoxha** (in alternanza nelle vesti dell'antagonista *Vera*), **Matteo Loi** (*Cleo*

de Merode), **Alessandro Biagiotti / Veio Torcigliani (Romal)**: una miscela tra giovani cantanti in ascesa e artisti più esperti, che verranno plasmati dalla direzione di Valerio Galli (alla guida dell'**Orchestra della Toscana**) e dalla regia di **Vivien Hewitt** – coadiuvata per l'occasione dal giovane scenografo viareggino **Giacomo Callari** -, la quale punterà su **una Sì novecentesca e 'futurista', ammiccante al disincantato mondo statunitense** di Marilyn Monroe, Fred Astaire e Ginger Rogers, sottolineando – con la complicità della coreografa romena **Eva Kosa** – quelle anticipazioni del *musical* e della commedia musicale americana pienamente racchiuse nella raffinata e modernista partitura di Mascagni, senz'altro uno dei 'gioielli' della maturità creativa del musicista. L'attenzione alle forze musicali del territorio sarà confermata dalla formazione di un **Coro** istruito dal maestro livornese **Luca Stornello** formato in gran parte da giovani cantori livornesi.

Alberto Paloscia
Direttore artistico Stagione Lirica



Sì, foto di scena 1996 - Archivio Teatro Goldoni - Foto Michele Ballantini



Copertina dello spartito Si, Casa Musicale Sonzogno 1919 - Libreria Nazionale, Roma

I miei interpreti?

Ballano anche e non recitano in stile operetta

L'allestimento dell'operetta "Si" si sta rivelando un'operazione culturale importante. Tra i tanti talenti di livello che sono stati coinvolti c'è sicuramente la regista Vivien Hewitt, irlandese di nascita ma italiana d'adozione. Si è specializzata in Storia economica dell'opera lirica a Parma e per questo è molto competente di lirica a tutti i livelli. *La mia versione - spiega - sarà molto diversa da quella andata in scena alla Gran Guardia vent'anni fa. Non è assolutamente Belle Epoque, sento in questa musica il mondo degli anni Venti, del charleston, del Futurismo, della musica nera che già dilaga.*

Un artista curioso e raffinato come Mascagni rimane intrigato da questi mondi nuovi ma guarda anche molto avanti.

Ho voluto – continua – che i cantanti non si limitassero soltanto a lavorare sulla voce, ma anche sulla recitazione, ho chiesto loro di ballare e loro ballano. Più di tutto volevo uscire da quel modo di recitazione tipico dell'operetta che è orribile. Per il primo atto ambientato in un ufficio postale lo scenografo Giacomo Callari ha realizzato un macchinario gigantesco che esemplifica un telegrafo con la tastiera in cui si battevano testi in codice morse e dal quale usciva un nastro di parole che si attaccava sui telegrammi. E' diventato anche un praticabile in cui si può ballare.



La regista Vivien Hewitt durante le prove al Teatro Goldoni

Hewitt è una grande conoscitrice della storia dell'opera a Livorno. Ha al suo attivo due pubblicazioni dal titolo "I teatri di Livorno tra Illuminismo e Risorgimento 1782-1848" e "Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferario: teatro e divertimenti a Livorno 1897-1899". *Ai tempi del porto franco – dice – questa città era molto ricca e aveva l'opportunità di finanziare stagioni d'opera di altissimo livello. Negli anni 80 del 1700 il re Gustavo di Svezia venne a Livorno per sentir cantare il tenore romano Giovanni Ansani. Alla fine dell'Ottocento è un fiorire di questi nuovi teatri, qui Enrico Caruso trovò la sua prima donna. E' in questo tessuto che si è nutrito un compositore come Mascagni. Livorno deve ricordarsi dove stava e che ha uno dei teatri più grandi e più belli d'Italia che avrebbe bisogno di molto amore e di investimenti.*

*Intervista di Maria Teresa Giannoni
Il Tirreno, 17 novembre 2018*



Un momento delle prove

Luminosa, leggera, frizzante: la *Sì*

Quando Pietro Mascagni decise di affacciarsi al mondo dell'operetta lo fece grazie al re di questo genere in Italia, Carlo Lombardo, che lo convinse a scrivere un'operetta ex novo. Lombardo fu figura di spicco del teatro italiano del primo Novecento, editore, compositore e librettista; Mascagni dal canto suo arrivava a *Sì*, andata in scena nel 1919 al teatro Quirino di Roma, dopo una carriera operistica iniziata nel 1890 con *Cavalleria rusticana* e che terminerà nel 1935 con *Nerone*.

Prima di lui almeno tre dei suoi contemporanei avevano tentato il genere (a dire il vero con poco successo): Ruggero Leoncavallo aveva composto una serie di titoli fra cui spiccano *Malbruk* (1910), *La reginetta delle rose* (1912) e *La candidata* (1915) mentre Umberto Giordano, assieme ad Alberto Franchetti, un *Giove a Pompei* iniziato nel 1890 ma approdato sulle scene soltanto nel 1921.

Mascagni, che in gioventù aveva esordito come direttore d'orchestra proprio in una compagnia d'operette, fu contattato e stimolato da Lombardo poco prima del progetto *Sì*, quando accettò e collaborò alla trasformazione de *Le Maschere* in operetta; rifiutò invece scandalizzato una rielaborazione dell'atto unico *Silvano*, ma è con *Sì* che apre un nuovo capitolo creativo, una vera e propria operetta, al contrario della *Rondine* pucciniana che tale doveva nascere e che non lo fu mai.

Per Mascagni, più che per Puccini, la voglia di sperimentare era sempre stata molto forte ed andava oltre il mantenimento di un linguaggio personale a tutti i costi; l'operetta doveva essere immediata e di fruibilità maggiore rispetto a titoli più impegnati come *Parisina* o *Ratcliff*. Troviamo dunque un Mascagni differente, originale e fresco, che non teme di cimentarsi con ritmi di ballo che nulla avevano a che fare con il suo mondo (fino ad allora). In *Sì* il tempo di valzer si mescola ad altri generi di danza sulle cui figurazioni ritmiche si balla e si canta allo stesso tempo. E proprio la protagonista, *Sì* delle Folies Bergère, è l'unico personaggio costantemente rappresentato a ritmi di danza, a voler caratterizzare con questo un certo carattere più frivolo e forse anche l'appartenenza ad un mondo che la possiede e da cui non potrà mai staccarsi; tranne il recitativo che precede la sortita, le sue due arie principali sono entrambe due valzer, di cui il secondo lento e malinconico. I duetti, in generale, sono invece caratterizzati da tempi di danze brillanti – come il *cake walk* – fino allo splendido e delicato minuetto del secondo atto, scena del matrimonio tra *Sì* e Luciano, strumentato con grande cura e finezza da Mascagni, con gli archi che suonano con la sordina per l'intero brano.

L'orchestrazione in generale è luminosa, leggera, frizzante, caratterizzata da un organico leggermente ridotto nei fiati rispetto agli altri lavori del compositore, ma con un'attenzione particolare all'uso costante di percussioni (e proprio con *Iris*, nel 1898, Mascagni era già stato pioniere dell'utilizzo delle percussioni in dose massiccia

e significativa, ben prima delle esperienze pucciniane di *Madama Butterfly*, *Fanciulla del West* e *Turandot*), della celesta, di trombe con sordina.

Nel suo accostarsi ad un genere estraneo, il compositore riesce a mantenere sempre una grande varietà in ciascun numero, che costruisce singolarmente con caratteri particolari e con una libertà assoluta nei rapporti armonici (caratteristica della sua produzione, soprattutto quella matura): potremmo definire *Si* un piccolo e perfetto scrigno pieno di tanti gioielli, al cui interno l'autore si diverte ad elaborare cellule musicali, dove la linea melodica si espande sempre più fino al grande respiro tipicamente mascagnano di alcune pagine e segnatamente del grande duetto tra Luciano e Vera nel secondo atto. Interessante anche la presenza del piccolo preludio al terzo atto "Sorge la luna", che descrive la "notte passata (da Luciano) al tuo verone (di Vera) da trovator". L'invenzione melodica in questa operetta è sempre immediata ed orecchiabile, non viene mai meno ed anzi, pur in un contesto diametralmente opposto, si trovano echi della coetanea *Lodoletta* (come nel coro "Non pianger *Si*" che ricorda il coro "Forse domani, Anna Maria!" con cui viene consolata la pazza nel primo atto) e pure di *Rapsodia satanica*; in certi momenti è quasi fin troppo struggente, come la toccante aria "Fogli vergati" che è degna rappresentante di quel

The image shows the first page of the musical score for the opera *Si*, Act 1, by Mascagni. The title is "SI OPERETTA IN TRE ATTI Atto Primo N. 1. INTRODUZIONE (DALL'ATTO-CORO)". The composer's name "P. MASCAINI" is on the right. The tempo marking is "All. mod. brillante". The score is written for voice and piano. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The vocal line is a simple melody. At the bottom, there is a small copyright notice: "Tutti i diritti di esecuzione, rappresentazione, riproduzione, traduzione e incisione sono riservati. Proprietà della Casa Musicale Sonzogno, Milano. Copyright 1919 by Casa Musicale Sonzogno. M. 2160."

Prima pagina dello spartito *Si*, 1919 Edizione Casa Musicale Sonzogno, Biblioteca Nazionale Roma

recitar-cantando che era ormai quasi volto al termine.

Purtroppo, nonostante il buon successo arriso, Mascagni paga lo scotto oggi di essersi troppo distaccato dal suo genere principe mentre invece Puccini, quando si trattò di decidere se fare de *La Rondine* una vera e propria operetta o di lasciarla essere opera con richiami alla contemporaneità, optò per la seconda scelta, riuscendo comunque a creare momenti sia vocali (i grandi declamati di I e II atto) sia strumentali – corali (tutta la prima parte del II atto) che se andavano ad affondare le loro radici nei balli più in voga al momento come il *fox-trot*, lo *one-step* ed anche il tango, avvicinavano l'opera ad un mondo diverso senza però

renderla appartenente ad un altro genere. Scritte ad un paio di anni di distanza, *Rondine* e *Sì* hanno entrambe in comune un finale amaro che per quanto riguarda un'operetta vera e propria non era cosa comune (e in questo sta anche l'originalità del progetto), e che vede le protagoniste tornare alla propria vita passata (in *Rondine* Magda dice, con struggente malinconia "Io riprendo il mio volo...e la mia pena..."). L'ascolto di *Sì* è comunque d'obbligo per chiunque voglia capire meglio il profondo calarsi di Pietro Mascagni nell'ambiente culturale che lo circondava; se pensiamo all'iter artistico del compositore labronico vedremo che non mancò mai l'appuntamento con ciò che di più interessante la cultura italiana offriva. Nel suo estremo eclettismo, Mascagni passò dal Verismo di Verga a soddisfare la fame di innovazione di Luigi Illica che esaltò Mascagni e lo vide offrirsi anima e corpo ai simbolismi di *Iris*, al Medio Evo in chiave liberty di *Isabeau* ed al mèta-teatro delle *Maschere* che resta forse la testimonianza più autentica dell'eclettismo mascagnano; successivamente fu D'Annunzio con la sua *Parisina* che segnò il punto più alto della carriera di Mascagni che da lì poi proseguì "in solitaria" verso il sentimento *naïf* di *Lodoletta*, passando per la nostra *Sì*, il ritorno al verismo col *Piccolo Marat* per giungere all'ultimo stanco e affascinante affresco del *Nerone*.

M° Valerio Galli
Direttore d'orchestra



Il M° Valerio Galli durante le prove al Teatro Goldoni



Il cast della Sì, al centro il direttore artistico Alberto Paloscia, il M^o Valerio Galli e la regista Vivien Hewitt



La presentazione della produzione della Sì nella sala Mascagni del Teatro Goldoni

Ascesa e caduta di una «*demi-mondaine*». Mascagni e l'operetta

Pietro Mascagni si avvicinò al genere dell'operetta ancora prima che nascesse il progetto di *Si*, il lavoro che segnò il suo esordio ufficiale in questa forma di spettacolo. Come ricordano gli studiosi e i biografi ufficiali del musicista, egli aveva lavorato ad una versione operettistica delle *Maschere*, l'ambizioso approccio del Livornese al genere dell'opera buffa filtrato – complice la mediazione intellettualistica ed erudita di uno dei libretti più complessi ed ingegnosi di Luigi Illica – attraverso la ricostruzione (neoclassica *ante litteram*) delle convenzioni della commedia dell'arte e l'adesione a quel tema del 'teatro nel teatro' che sarà uno dei filoni predominanti di tanta produzione operistica del Novecento storico¹.

Le maschere, che nel progetto iniziale del duo Mascagni-Illica avrebbero dovuto intitolarsi *La Commedia*, com'è noto erano state rappresentate il 17 gennaio 1901 contemporaneamente in sei diverse città (Roma, Milano, Venezia, Genova, Torino e Verona) incontrando in quasi tutte le piazze un esito contrastato: Mascagni volle tornare più volte su questa singolare partitura apportando diversi tagli e modifiche e non disdegnò la proposta di una trasposizione operettistica, dando il proprio consenso ad «un adattamento che se non alterava le linee sostanziali dell'opera, rischiava senza dubbio però di diminuirne il prestigio nell'impressione del pubblico, e in un certo senso di dar ragione a quei critici che al suo primo apparire l'avevano severamente giudicata come risultato d'arte» (Mario Morini)². Questa nuova versione delle *Maschere* andò comunque in scena al Teatro Quirino di Roma – la stessa sede che avrebbe visto tre anni dopo la *première* di *Si* – il 12 febbraio 1916 nell'interpretazione di una delle più prestigiose compagnie d'operetta del tempo, la Scognamiglio-Caramba-Caracciolo e sotto la direzione di Giovanni Zuccani (tra gli interpreti Nella Regini, Egle Aleardi, Santello Grassi, Angelo Righi, De Rubeis, Luigi Merazzi): si trattò di un successo strepitoso, che si ripeté nelle numerose repliche e in una lunga e acclamata *tournee* che toccò il Politeama di Firenze, il Chiarella di Torino e numerose città italiane e si estese successivamente alla Spagna, al Portogallo e all'America del Sud.

Con *Le Maschere* ridotte ad operetta Mascagni si inseriva in una linea di tendenza che aveva caratterizzato fin dai loro esordi i compositori della Giovane Scuola Italiana: quell'inclinazione verso un tipo di musica disimpegnata sotto il profilo del linguaggio e dello stile, oscillante fra lo stornellare popolareesco e le movenze da romanza da salotto o di canzonetta di consumo, che si può riscontrare tanto nella produzione vocale da camera di Puccini, Leoncavallo e dello stesso Mascagni quanto in alcuni singolari esperimenti teatrali, quali *Pagliacci* ridotti e abbreviati dallo stesso autore a versione da *music hall* (li diresse Leoncavallo stesso all'Hippodrome di Londra nel settembre del 1911) ed appunto queste *Maschere* in forma di operetta

avallate dallo stesso Mascagni. Né si devono dimenticare gli ammiccamenti allo stile operettistico che si possono facilmente riscontrare in tanti lavori del cosiddetto filone verista: da *Cavalleria rusticana* all'*Amico Fritz*, dai *Rantzau* a *Silvano e Zanetto* di Mascagni alla *Bohème* e alla *Butterfly* pucciniane, da *Pagliacci*, *Bohème* e *Zazà* di Leoncavallo all'*Arlesiana* e ad *Adriana Lecouvreur* di Cilèa, la cantabilità epidermica e sentimentale propria del teatro d'operetta emerge con una ricchezza di esempi già suo tempo sottolineati e analizzati dalla critica³.

Il fascino indiscreto dell'operetta, d'altra parte, non tardò a conquistare i maggiori esponenti della scuola verista. Il primo operista della Giovane Scuola a dedicarsi con successo al genere fu Ruggero Leoncavallo, che nel 1910 aveva esordito con *Malbrouck* e nel '12 aveva fatto rappresentare con successo quella *Reginetta delle rose* che costituì uno dei titoli di maggiore consenso. Puccini aveva pensato di aderire al filone della «piccola lirica» fin dal 1905 e nel '13 era stato avvicinato dai responsabili del Carltheater di Vienna per la commissione di un lavoro per il loro teatro, sede principale degli spettacoli d'operetta insieme al Theater an der Wien; da tale incontro nacque il progetto della *Rondine*, con tanto di soggetto ideato da due dei più prestigiosi librettisti del genere, quel duo Willner & Reichert che avevano consacrato la loro fama ad alcuni celebrati titoli della produzione di Franz Lehàr. Dal progetto originario sarebbe scaturito, come tutti sanno, un lavoro di



Edouard Manet, *A Bar at the Folies-Bergère* - olio su tela 96x130 cm, Courtauld Gallery Londra

ben altro respiro, più vicino agli umori crepuscolari e disincantati della commedia lirica inaugurata da Richard Strauss con *Der Rosenkavalier* che non alla vena inconfondibile dell'operetta danubiana, oscillante fra la *verve* più spumeggiante e il più facile sentimentalismo. Come si può rilevare dall'epistolario pucciniano, fra l'altro, il compositore lucchese non fu mai convinto di scrivere un'operetta; scrivendo all'amico Angelo Eisner il 25 marzo 1914, Puccini così si esprimeva: «*Lasciali dire i nemici. Anche qui si dice che non mi sono abbassato a far l'operetta come Leoncavallo!! Questo mai e poi mai. Poi, come lui, non mi riuscirebbe neppure farlo a posta*».

Tutt'altro il discorso per Mascagni, il quale non si avvicinò all'operetta con il cinico distacco di Leoncavallo – un musicista, com'è noto, che coltivò le forme più disparate di teatro musicale senza mai smentire la sua vocazione per i generi più 'leggeri' del *café-chantant* e del *pastiche* – né con l'atteggiamento negativo di un Puccini, che la considerò una sorta di scappatella e di distrazione. Il compositore livornese volle cimentarsi nella «piccola lirica» in un momento molto particolare della sua maturità creativa, evitando lo snobistico sussiego di chi sta accostandosi a una sorta di 'sottoprodotto' musicale: egli fu convinto fin dall'inizio della gestazione del progetto di Sì di poter dare un contributo nuovo e decisivo a un genere che rischiava di arenarsi nel più prevedibile manierismo o nella più passiva sudditanza ai grandi modelli d'oltralpe.

«Ho anche fissa nel cervello, da un paio d'anni, l'idea di un'operetta – scriveva Mascagni all'amico Giovanni Orsini il 21 luglio 1918 –; perché sento che nel gusto del pubblico le *Vedove Allegre* sono rimaste piantate come un gran chiodo, e temo che nel prossimo dopoguerra l'operetta viennese torni con la violenza del fiume straripato ad inondare i nostri teatri. D'altra parte, qualche compositore, con trucco irriverente per un italiano, ha continuato a solleticare l'orecchio del nostro pubblico con musica autenticamente viennese, ed i nostrali maestri compositori di operette non hanno finora saputo trovare il punto d'appoggio per innalzare la produzione operettistica nazionale. Ed io vi penso da tanti mesi ... Sarebbe una buona affermazione di italianità anche in campo artistico, ridotto alla più deplorabile condizione di inferiorità ... »⁴.

Di lì a poco «l'idea di un'operetta» si sarebbe trasformata in un progetto ufficiale. Alla fine del mese di agosto Mascagni confidava a Carlo Paladini, lo scrittore lucchese amico di Puccini e suo primo biografo ma da anni legato anche a Mascagni da rapporti di stima e di schietta simpatia, l'«idea iperbisacca» di «combinare un'operetta con Carlo Lombardo. Dovrei terminarla il giorno 25 di questo mese. È una pazzia! Ho cominciato a comporla il 1° di agosto e sono alla fine». A questa comunicazione il musicista aggiungeva le sue preoccupazioni per un ventilato progetto di commissione da parte dello stesso Carlo Lombardo, responsabile di una delle più importanti compagnie di operetta italiane, di una nuova creazione pucciniana. Sospetti che furono immediatamente smentiti: Puccini nell'estate del '18, oltre un anno dopo la *première* monegasca di quello che avrebbe dovuto essere

inizialmente il suo contributo al teatro operettistico, ovvero l'anfibia *Rondine*, era ormai definitivamente occupato nella gestazione del *Trittico*.

L'attuazione delle aspirazioni 'operettistiche' di Pietro Mascagni fu consentita quindi dall'incontro con Carlo Lombardo. Napoletano di nascita ma milanese di adozione, Lombardo aveva alle spalle una solida formazione di musicista (fu allievo di Carlo Platania, uno dei membri della commissione del Concorso Sonzogno che aveva premiato nel 1890 *Cavalleria rusticana*) e si era imposto rapidamente come librettista ed organizzatore di spettacoli d'operetta, collaborando con musicisti quali Mario Costa e Virgilio Ranzato e contribuendo con infaticabile energia e spirito manageriale al rinnovamento del repertorio italiano. Proprio per questo si era avvicinato ad uno degli operisti di punta dell'epoca, proponendo inizialmente a Mascagni un lavoro, intitolato *Clo-Clo*, che in realtà era un autentico arrangiamento o *collage* di sue composizioni precedenti ed ottenendo immediatamente dallo sbalordito compositore la disponibilità di comporre un'operetta *ex novo*. Ecco come lo stesso autore racconta il singolare episodio all' amica Anna Lolli in una lettera del 2 luglio 1918: «[...] Devi sapere che il M^o Lombardo (il famoso Léon Bard, che compone le operette con musica di altri maestri) venne a trovarmi per dirmi che aveva fatto un'operetta nuova con musica mia(?); mi spiegò che aveva preso il *Silvano* e ne aveva tirato fuori un'operetta deliziosa: mi garantiva un guadagno di 24mila franchi all'anno⁵. Naturalmente io rifiutai recisamente; ed intanto studiai un progetto; e proposi a Lombardo di scrivergli la *musica originale* per questa operetta [...]. Questa idea ha destato entusiasmo, Ricordi mi ha mandato a chiamare e mi ha proposto di prendere lui l'operetta: Sonzogno ha accettato le mie condizioni [...]»

In pochi giorni, quindi, il progetto veniva definito nei minimi dettagli, anche sotto il profilo editoriale. Anzi, come comunicava ancora Mascagni alla fedele 'Annucchia', egli si trovò a lavorare, secondo gli accordi stipulati con l'editore Sonzogno, su tre progetti differenziati: da un lato l'operetta per Lombardo, dall'altro due opere liriche, la prima tratta da *Scampolo* di Dario Niccodemi (progetto non realizzato), la seconda su un libretto di Giovacchino Forzano ispirato alla Rivoluzione Francese (e difatti nacque *Il Piccolo Marat*). Nei primi giorni di lavoro non mancarono i momenti d'incertezza, poiché i due librettisti, che erano lo stesso Lombardo e Arturo Franci, stentavano a consegnare al compositore il testo completo di *Si*. «[...] Vorrei dirti – scriveva l'autore alla sua confidente la notte fra il 6 e il 7 agosto del '18 – che non posso avere nessun rigo di nessun libretto: i poeti non hanno volontà di lavorare. Peccato! Perché avrei voluto scrivere l'operetta in 20 giorni. Capirai: quella musica si fa facilmente: non c'è concetto profondo: non c'è sintesi: basta avere un po' di vena.... [...] L'operetta è formata di 12 o di 14 pezzi: *uno al giorno* ed il lavoro sarebbe fatto Ma ... la poesia? ... [...]».

Il libretto di Lombardo e Franci non era una novità assoluta. Come ha spiegato Mario Morini⁶, esso non era altro che un rifacimento di un precedente soggetto dello stesso Lombardo, quello della fortunata operetta *La duchessa del bal tabarin*, a sua

volta tratto da *Majestät Mimì* dell'austriaco B. Granichstaedten (1911). L'operazione fu comunque portata a termine non senza qualche travaglio. I due librettisti si incontrarono più volte a Livorno con l'autore, il quale seguì attentamente la progettazione dello spettacolo, dagli interpreti alla messinscena. Dall'estate del 1919 si tornò a parlare dell'allestimento e della prima assoluta, per la quale fu scelta la sede del Teatro Quirino, diretto da uno dei più grandi amici di Mascagni, Edoardo Pompei: Mascagni si dedicò alle ultime correzioni della partitura con l'aiuto del nipote Mario lavorando contemporaneamente al grande affresco storico del *Marat*. In un'altra lettera ad Anna Lolli (16 agosto 1919) l'autore ricostruì argutamente l'eccitato clima di lavoro: « [...] sono in pieno lavoro con i librettisti, Forzano con il *Marat* e Franci per il *Si*: li ospito in casa mia e li tengo in due camere separate, dove li faccio lavorare molto [...]. La situazione è abbastanza ridicola, perché debbo dettare le idee ai due poeti sopra due soggetti perfettamente opposti l'uno all'altro. Ti giuro che c'è da imbrogliarsi. Io poi vedo i miei librettisti soltanto verso sera, perché di giorno dormo e loro vanno a letto presto. La notte poi li disturbo ferocemente col pianoforte e col violino. L'operetta sarà pronta fra pochi giorni. Ed allora mi dedicherò esclusivamente all'opera. Ho avuto un pensiero: ho invitato Mario a venire a Livorno per strumentarmi l'operetta: l'ho invitato con la sua Anna Maria e spero di vederlo presto. Così avrò un aiuto. [...] ». Il 1° settembre il lavoro di orchestrazione dei dodici numeri dell'operetta era terminato. L'esecuzione di *Si* fu uno dei problemi che più assillò l'autore: «non credere che sia



Il Teatro Quirino, nel film *Guardie e ladri* di Mario Monicelli 1951

cosa facile – dichiarava Mascagni alla Lolli – : le Compagnie d'operette attuali non hanno buoni elementi; però sono già d'accordo con Lombardo, il quale si assume di scritturare una donna (soprano) del nostro teatro lirico, ed un tenore, che egli non ha, e che forse lo prenderà da un'altra compagnia di operette» (13 luglio 1919). In ottobre Mascagni decise di rinunciare alla direzione d'orchestra della prima assoluta e di affidarla a Costantino Lombardo, fratello di Carlo, stimato direttore d'operetta. Anche lui napoletano, aveva studiato al Conservatorio di San Pietro a Majella sotto la guida di Carlo Platania e di Giuseppe Martucci e si era distinto in varie città di provincia dirigendo titoli quali *Ermani* e *Un ballo in maschera* di Verdi e *Faust* di Gounod. Si era dedicato successivamente alla «piccola lirica», prima collaborando alla compagnia del fratello, quindi coordinando la prestigiosa Compagnia «Città di Milano» nella quale eccelleva una delle maggiori dive dell'operetta italiana, Emma Vecla. Salutato da Gabriele D'Annunzio come il «Toscanini dell'operetta», Costantino Lombardo non disdegnò l'attività di compositore e ritornò saltuariamente al grande melodramma nostrano collaborando dal '38 al '39 con il Carro di Tespi Lirico; dal '35 era stato invitato dall'E.I.A.R. a dirigere concerti e trasmissioni di operette⁷. Per le scene e i costumi di *Si* furono scomodati rispettivamente Antonio Rovescalli e Caramba.

Ancora nel mese di ottobre Mascagni sperò di avere in compagnia nel ruolo di Vera di Chablis una prestigiosa cantante rumena, che dall'operetta sarebbe passata in breve tempo al repertorio dell'opera verista: Florica Cristoforeanu. Ma Carlo Lombardo non accettò la candidatura per il *cachet* troppo elevato dell'artista. In novembre il compositore confermava le sue titubanze sul cast: «Io ho risposto che preparino l'esecuzione: tocca poi a me a permettere l'andata in scena, *se sarò contento: altrimenti protesterò chi non mi piace: è il mio diritto di Autore, e nessuno può contestarmelo.*[...]» (da una lettera ad Anna Lolli, s. d.).

Si andò trionfalmente in scena al Quirino il 13 dicembre 1919 in un'atmosfera di grande attesa e di straordinario fasto mondano: la locandina prevedeva nei ruoli principali nomi di prim'ordine, come quelli dei soprani Gisella Pozzi (*Si*) e Vera Sanipoli (Vera) e del tenore Orlando Bocci (Luciano di Chablis), mentre il giovane 'buffo' Nuto Navarrini vestiva i panni di Cléo de Mérode. Lo stesso cast fu coinvolto nei mesi successivi nella *tournee* italiana, nella quale Mascagni fu impegnato in varie piazze come direttore d'orchestra. *Si* era destinato ad incontrare un grande favore anche all'estero, come avrebbe confermato lo strepitoso successo della versione in lingua tedesca al Burgtheater di Vienna nel 1925. E le riprese italiane, almeno fino alla fine degli anni Trenta, furono molto frequenti. Poi, dopo la scomparsa dell'autore (1945), come per tanti altri titoli della produzione mascagnana, la rapida, immancabile eclissi.

Riuscì effettivamente Mascagni a rinnovare la produzione operettistica nazionale con la sua nuova creazione? Se confrontiamo *Si* con le operette italiane coeve la risposta può essere soltanto affermativa. Negli anni del primo dopoguerra, come

Mascagni stesso aveva avuto modo di sottolineare, il genere stava ormai declinando: di lì a poco il mercato sarebbe stato invaso dal teatro di rivista e dal cinema e all'operetta non sarebbero restati che i magri avanzi di una circuitazione nei più modesti teatri di provincia.

Penetrata in Italia intorno al 1870 grazie alle *tournées* di alcune compagnie francesi che fecero conoscere al nostro pubblico i capolavori di Hervé e di Offenbach, dieci anni dopo l'operetta poteva già contare su un repertorio italiano, anche se strettamente legato agli influssi dei grandi capolavori francesi e viennesi. Nell'ultimo ventennio scorso iniziarono a diffondersi, nonostante gli iniziali pregiudizi di un pubblico tradizionalista che considerò per lungo tempo la «piccola lirica» un prodotto di seconda qualità, le compagnie italiane specializzate: dalla «CarambaScognamiglio» alla «Carlo Lombardo», dalla piemontese «Mario Casaleggio» a quella diretta dal napoletano Maresca; con quest'ultima Mascagni fu impegnato nei suoi 'anni di galera' come direttore d'orchestra. Quanto alla produzione italiana, dopo i primi esperimenti ancora legati al teatro dialettale (tra questi *El Granduca de Gerolstein* su libretto di Cletto Arrighi e musica di Enrico Bernardi, parodia in dialetto milanese della *Grande Duchesse* offenbachiana andata in scena nel 1879, e *Er Marchese der Grillo* di Mascetti, in dialetto romanesco, dell'89), agli inizi degli anni Dieci del XX secolo sarebbe toccato a compositori come Mario Costa, Virgilio Ranzato e Giuseppe Pietri dar vita ai maggiori capolavori del genere, tutti intrisi di un sospirato sentimentalismo piccolo borghese. Il linguaggio di questi autori continuava a rimanere ossequioso nei confronti della graffiante ironia offenbachiana e soprattutto delle estenuazioni liriche di un Johann Strauss e di un Franz Léhar, facendo leva su una espansiva cantabilità di schietta matrice pucciniana. Anche lo stesso Leoncavallo non riuscì ad evitare le suggestioni di modelli così schiacciati: anche nelle sue operette la piccante ironia prettamente francese di Offenbach si fonde con gli influssi dei ballabili alla moda e con un melodismo di facile presa, ereditato dalla tradizione della canzonetta da consumo in cui si era specializzato durante il suo giovanile soggiorno a Parigi.



Gisella Pozzi, la prima interprete di *Si*

Mascagni, pur rispettando le convenzioni del teatro operettistico – la strutturazione a numeri, l'utilizzazione delle danze più in voga (dal valzer al *fox-trot*), la semplicità e la banalità dell'intreccio – ebbe tutt'altro atteggiamento: l'aspetto di maggiore novità di *Si* risiede a nostro avviso nel fatto che tanto i suoi personaggi quanto gran parte della sua musica potrebbero essere trasferiti senza problemi in un'opera lirica vera e propria. L'operetta si può infatti ricondurre senza ombra di dubbio alla fase di ripiegamento e di disincantato manierismo che caratterizza il teatro della tarda maturità mascagnana: quella fase che potrebbe essere definita il 'dopo *Parisina*'.

Con l'esperienza complessa e decisiva della grande tragedia dannuziana, andata in scena alla Scala nel 1913, Mascagni aveva raggiunto il culmine della propria evoluzione stilistica e della saturazione del proprio linguaggio musicale. Dopo i barbarici arcaismi e la febbre cromatica di ascendenza wagneriana e straussiana di *Parisina* al musicista ormai vicino ai sessant'anni, restavano poche vie d'uscita per non lasciarsi sopraffare dall'incombente crisi creativa. La prima fu quella di riproporre, in una panorama operistico ormai mutato rispetto all'ultimo decennio del secolo precedente, la formula dei successi ormai trascorsi: sarebbero nati così *Lodoletta* (1917), sintesi dell'idillio agreste dell'*Amico Fritz* e della tragedia simbolista di *Iris*, e *Il Piccolo Marat* (1919), nel quale l'affresco storico e rivoluzionario parve restaurare le accensioni sanguigne del verismo a tutto tondo di *Cavalleria rusticana*. La seconda via – forse la meno stimolante – fu quella del ripescaggio di opere giovanili mai portate in scena: fu la volta dell'idillio scenico *Pinotta*, composto ancora prima di *Cavalleria* nel periodo degli anni di studio a Milano e rispolverata per la tardiva prima rappresentazione al Casinò di San Remo (1932), e dell'ultimo lavoro teatrale, *Nerone* (1935), in gran parte costruito sul materiale di una giovanile *Vistilia*. La terza, quella che più ci interessa in questa sede, fu l'approccio sperimentale di nuovi generi: questo portò all'unico ma felice contatto con l'esperienza del cinema muto grazie alla colonna sonora del film *Rapsodia Satanica* di Nino Oxilia (1916) e all'approdo al teatro leggero con *Si*.

Si è operetta drammaturgicamente ambigua. La trama, apparentemente, è futile e zuccherosa. La protagonista è una diva delle Folies Bergère parigine, così nota per le sue facili avventure da essere chiamata dal *demi-monde* della capitale francese con il nome 'Si'. La giovane si innamora di un cinico *viveur*, Luciano di Chablis, che la sposa sicuro di essere tradito e certo di potersene liberare al più presto onde poter tornare alla propria vita di srenato libertino. Ma la vicenda ha uno sviluppo inatteso e intricato: mentre il dissoluto Luciano si innamora di una giovane ed avvenente telegrafista che poi scopre essere la sua cugina Vera, principessa di Chablis, *Si* a sua volta, dopo il grottesco matrimonio, si accorge di avere scoperto il vero amore. Luciano, che è di nobile lignaggio, la scaccia, mentre Vera, forte della sua appartenenza dell'alta società, giunge perfino al ricatto finanziario purché la *soubrette* rinunci allo sposo: alla sventurata *Si*, consolata da Cléo de Mérode, il servitore che Luciano le ha messo alle costole per

costringerla al tradimento, non resta che tornare tristemente alla vita di sempre. Potrebbe essere il soggetto tipico di un'operetta francese che punti sul più epidermico facile ricatto sentimentale. Ma Mascagni riesce ad evitare qualsiasi stucchevole o prevedibile banalità. Sì, d'altra parte, ha non pochi contatti con tante importanti figure femminili del suo teatro: innanzitutto con la Silvia di *Zanetto*, altra cortigiana in cerca di redenzione che una volta scoperto l'amore tanto ricercato vi rinuncia consapevolmente, quasi per paura del proprio passato peccaminoso; poi con la Suzel dell'*Amico Fritz*, con Iris e con Lodoletta: tre figure di fanciulle e di adolescenti che nell'amore paiono cercare una sorta d'innocenza perduta, quasi mai perseguita. L'incapacità di vivere fino in fondo la passione amorosa, anche nelle sue connotazioni più fortemente sensuali, accomuna queste 'infante' mascagnane: l'*eros* non è sentito, come avviene nelle eroine pucciniane, come una colpa, ma come un incanto adolescenziale. Anche la frivola Sì, con il matrimonio d'inganno a cui è forzosamente costretta, proprio come avviene a Iris e Lodoletta di fronte ai rispettivi *partners* Osaka e a Flammen, capisce che l'amore può essere raggiunto solo nella dimensione irreal del sogno. Se la cornice ambientale (il primo quadro dell'ufficio telegrafico, le scene pittoresche ambientate nelle Folies Bergère) non evita le convenzioni operettistiche, anche se rese più acide e secche da un'armonia ricercatissima e da ritmi di danza sincopati di chiara derivazione americana che paiono anticipare lo stile del *musical* e della commedia musicale statunitense, Mascagni rivive in quasi tutte le situazioni teatrali lo stile del suo operismo più o meno recente: se nei duetti d'amore fra Vera e Luciano riecheggiano le atmosfere del celeberrimo «duetto delle ciliege» e delle scene idilliache della più recente *Lodoletta*, nei grandi interventi corali del secondo atto si rivive l'atmosfera surreale, sospesa fra preziosi settecentismi ed ammiccamenti 'futuristici', della commedia delle *Maschere*. E nei ritmi languidamente spettrali da *valse triste* che accompagnano il commiato all'amore della povera Sì non si può fare a meno di riconoscere le reminiscenze della chiassosa e lugubre fine d'anno parigina in cui Lodoletta muore di stenti, sopraffatta dalle sofferenze di una passione impossibile. Un fondo di cinismo e di amarezza percorre il tessuto musicale apparentemente facile di quest'operetta: come la protagonista, che per pochi istanti crede di godere le gioie del matrimonio e le agiatezze di un'effimera ascesa sociale, pure Mascagni sembra voler innalzare la musica di Sì dalle banalità operettistiche per riscattarla nella complessità aulica del linguaggio da opera seria; anche a costo di tradire lo spirito originario del lavoro, confermandosi ancora una volta compositore 'scomodo' ed anticonvenzionale.

Alberto Paloscia
Direttore artistico Stagione Lirica

Note al testo

¹ Sperimentando nelle *Maschere* i due filoni della commedia dell'arte e del metateatro, in parte già esplorati da Leoncavallo in *Pagliacci* e dallo stesso compositore livornese nella scena del teatrino in *Iris*, Mascagni si rivelò in netto anticipo rispetto ad altri colleghi italiani, come Cilèa (*Adriana Lecouvreur*), Puccini (*Turandot*), Zandonai (*I cavalieri di Ekebiù*) e Busoni (*Arlecchino*, *Turandot*) e stranieri, Richard Strauss in primis (*Arianne auf Naxos*, *Capriccio*).

² Cfr. M. Morini, *Per la storia delle opere. Carteggi, documenti, cronache*, in *Pietro Mascagni*, a c. di M. Morini, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano 1964, vol. I, p. 393.

³ A tale proposito non si può fare a meno di ricordare la polemica antiverista intrapresa dall'arcigno Fausto Torrefranca, uno dei critici portavoce dell'impegno nazionalistico della cosiddetta «Generazione dell'Ottanta»: egli affibbiò l'etichetta di «operetta tragica» a gran parte della produzione teatrale pucciniana nel suo noto libello *Puccini e l'opera internazionale*, Torino, 1912.

⁴ La lettera è citata da Mario Morini in *Per la storia delle opere. Carteggi, documenti, cronache*, in *Pietro Mascagni, Op. cit.*, p. 385.

⁵ L'episodio è citato anche da E. Gragnani, in AA. VV., *Pietro Mascagni*, a c. di M. Morini, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano 1964, vol. II, p. 67.

⁶ Cfr. M. Marini, *Per una storia delle opere ...*, cit., pp. 385-396. Per tutto ciò che riguarda la genesi e la fortuna dell'operetta mascagniana si rinvia all'approfondito contributo dello stesso autore pubblicato sul programma di sala della ripresa effettuata nell'estate del 1987 dal Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano: lo stesso saggio è stato riproposto fra le note di copertina dell'incisione discografica dal vivo di Bongiovanni basata sulla stessa produzione.

⁷ A conferma della stima di Mascagni per Costantino Lombardo, riportiamo il brano iniziale della lettera d'investitura ufficiale inviata dal compositore allo stesso Lombardo dalla villa di Ardenza il 24 ottobre 1919. Ringraziamo Giorgina Lombardo, figlia del direttore d'orchestra, di averci consentito la pubblicazione di questo frammento:

«Preg.mo M° Costantino Lombardo,

in questi giorni ha avuto luogo qui, in casa mia, un convegno tra me, Edoardo Pompei e Suo fratello Carlo Lombardo, per prendere di comune accordo le ultime decisioni relative alla prima esecuzione della mia operetta "Si". In tutti predomina l'idea che nessun elemento estraneo al teatro operettistico concorresse a questa esecuzione. Ma naturalmente io volli che tra gli elementi del teatro operettistico si scegliessero i migliori; e, sopra a tutti, volli che si pensasse e si provvedesse al Maestro Concertatore e direttore d'orchestra. Non sembrerà quindi a nessuno strano che io abbia fatto un nome solo: il Suo; in quanto che Ella è universalmente conosciuto come il migliore Maestro delle Compagnie italiane d'operetta; ed io posso aggiungere che Ella è un ottimo musicista nel più largo senso della parola, riunendo in sé una solida e profonda cultura ed un innato gusto finissimo [...]».



Si, durante le prove

SÌ

La vicenda



Atto Primo

In un ufficio postale parigino, intorno agli anni '20. La principessa Vera di Chablis si presenta agli sportelli dell'ufficio postale degli Champs Elysées con lo scopo di conoscere, in incognito, un celebre *viveur*: suo cugino Luciano, che giungerà più tardi per effettuare una telefonata.

La famiglia di Vera sta combinando un matrimonio tra i due, all'insaputa di Luciano, e la ragazza vuole appurare quanto ci sia di vero sulla fama di scapestrato del cugino. Pertanto, con la complicità del direttore dell'ufficio, Romal, decide di camuffarsi da telegrafista ed attendere l'arrivo del cugino da sola, durante l'intervallo pomeridiano delle impiegate. Luciano, appena entrato in ufficio, confida a Romal (conosciuto anche come "papà l'Amore", perché trascorre le sue notti come *regisseur* delle *Folies Bergère* all'insaputa delle sue impiegate) che suo zio è defunto da poco, nominandolo suo erede universale alla condizione che si sposi e abbandoni la sua vita dissipata.

Per entrare in possesso dell'eredità e continuare la sua vita da scapolo, Luciano ha pensato di sposare una "donnina" delle *Folies Bergère*, che mantenga la propria vita scostumata anche dopo il matrimonio, fornendo così a Luciano un valido pretesto per divorziare e rimanere in possesso della cospicua eredità.

Romal gli propone Sì, così soprannominata perché durante la sua vita non ha mai detto "no" a nessuno. Luciano, in attesa di ricevere la telefonata, comincia a corteggiare Vera credendola una nuova impiegata. Nel frattempo giunge Sì, chiamata da Romal, la quale, dopo un attimo di smarrimento alla proposta di divenire l'infedele moglie di Luciano, accetta di sposarlo. Romal e Luciano si precipitano ad invitare tutti i loro amici *viveurs* per annunciare il fidanzamento ufficiale, mentre Cléo de Mérode, il lacchè di Luciano - da questo precedentemente istruito - comincia subito a corteggiare Sì, nel tentativo di far cadere subito la sua debole virtù. Luciano ritorna con gli amici delle *Folies Bergère*, festeggiando l'assurdo fidanzamento.

Atto Secondo

Gli invitati si trovano adesso alle *Folies Bergère* per la cerimonia nuziale, ma, nonostante gli accordi patti con Luciano, Sì - innamoratasi realmente di quest'ultimo - decide di serbargli fedeltà e interrompere la sua carriera di "donnina" all'interno delle *Folies Bergère*. Alla festa è presente anche Vera: l'insistente corteggiamento di Luciano nei suoi confronti, scatena la gelosia di Sì. Luciano, innamorato della cugina, parte insieme ad essa, lasciando Sì in preda ad una profonda amarezza.

Atto Terzo

Luciano e Vera vivono insieme nel castello di Chablis, ed entrambi vogliono convincere Sì a divorziare da Luciano.

Ma la soluzione non è facile, poiché Sì - dopo vari battibecchi, giochi di parole, equivoci, avvenuti durante un incontro con Luciano - non vuole rinunciare al suo matrimonio; anzi, quando tenta di abbracciare Luciano, questi reagisce infastidito. Sì, profondamente amareggiata, scoppia in un diretto pianto, rendendosi conto che il suo sogno coniugale non potrà mai realizzarsi.

A consolarla interverrà Romal, mentre Luciano e Vera si allontanano felicemente dichiarando il loro reciproco amore.



Sì, bozzetto dello scenografo Giacomo Callari

M A S C A G N I OperaStudio

in collaborazione con



Allievi

Tommaso Alfaroli, Laura Andreini, Anastasia Bartoli,
Alessandro Biagiotti, Federico Bulletti, Natalizia Carone,
Alessandro Ceccarini, Lucia Conte, Maria Ferraro, Valeria Filippi,
Dioklea Hoxha, Matteo Loi, Raffaella Marongiu, Francesco Purpura,
Arianna Rondina, Maria Salvini, Libuse Santorisova, Stafano Tanzillo,
Barbara Terreni, Veio Torcigliani, Blertha Zhegu

Docenti

Valerio Galli, Vivien Hewitt, Laura Brioli,
Alessandra Rossi, Alberto Paloscia, Fulvio Venturi,
Eva Kosa, Flavio Fiorini

Masteclass

Fabio Armiliato
tenore





Rotary
Club Livorno



Progetto Mascagni Opera Studio

collaborazione tra

Fondazione Teatro Goldoni e Rotary Club Livorno

Lo scopo del Rotary è incoraggiare e promuovere l'ideale del servire, inteso come opportunità di servizio, come motore e propulsore di ogni attività sviluppando comprensione, buona volontà e pace tra i popoli mediante una rete internazionale di professionisti e imprenditori di entrambi i sessi, accomunati dall'ideale del servire, cioè *Il Rotary International*.

Il suo motto è *Serve above self, Servi al di sopra di ogni interesse personale*.

Il Rotary Club Livorno è un Club di Service nato nel 1925, fa parte del Rotary International che è un'associazione di imprenditori e professionisti sorta a Chicago nel 1905. Il suo fondatore Paul P. Harris lo definì un "gruppo di amici, appartenenti a diverse professioni e chiamati ad impegnarsi a favore del prossimo".

Appartiene al Distretto 2071 del Rotary International, che comprende tutta la Toscana. Il Club vanta il merito di aver dato un Presidente al Rotary International: il Gr. Uff. Giampaolo Lang nel periodo 1956-57.

Il Club nella sua lunga vita ha sempre coltivato lo spirito di servizio che è alla base della filosofia rotariana ed ha intrapreso e portato a buon fine numerosi programmi per il sostegno ai giovani ed alle attività in campo sociale della città, per la conservazione dei beni culturali, per la promozione dell'etica nell'esercizio delle professioni, per lo sviluppo della cultura in tutte le sue forme.

Partendo da questi presupposti il Rotary Club Livorno da alcuni anni ha concertato una attiva collaborazione con la Fondazione Teatro Goldoni allo scopo di contribuire a produrre percorsi formativi che abbiano un impatto positivo sull'arte e sulla cultura rivolta ai giovani, come appunto nel caso del "Progetto Mascagni Opera Studio".

La collaborazione con la Fondazione Teatro Goldoni, negli anni passati ha portato alla presentazione di opere teatrali che hanno consentito al Rotary Club Livorno di fare Cultura, di mostrare grande attenzione verso i giovani sia nel loro ruolo di "Artisti di domani" ma anche di spettatori incentivati e coinvolti in eventi culturali. Infine, ma non ultimo, di permettere, con gli introiti provenienti dagli spettacoli di raccolta fondi organizzati, lo sviluppo e l'operatività di molti Progetti dedicati al Sociale.

Fabio Matteucci
Presidente Rotary Club Livorno
Annata Rotariana 2018 - 2019

Orchestra della Toscana

Violini primi

Chiara Morandi *
Marcello D'Angelo **
Patrizia Bettotti, Stefano Bianchi
Marian Elleman, Chiara Foletto
Alessandro Giani, Ilaria Lanzoni

Violini secondi

Paolo Gaiani *
Susanna Pasquariello **
Gabriella Colombo, Paolo Del Lungo
Francesco Di Cuonzo, Marco Pistelli

Viola

Stefano Zanobini *
Pier Paolo Ricci **
Caterina Cioli, Alessandro Franconi
Giulia Panchieri

Violoncelli

Luca Provenzani *, Augusto Gasbarri *
Giovanni Simeone, Felix Thiemann

Contrabbassi

Amerigo Bernardi *
Luigi Giannoni **

Ispettore d'orchestra e archivista

Alfredo Vignoli

Flauti

Fabio Fabbrizzi *, Michele Marasco*

Oboe

Flavio Giuliani *

Clarinetti

Marco Ortolani *, Francesco Darmanin

Fagotto

Umberto Codecà *

Corni

Andrea Albori *, Paolo Faggi *

Trombe

Donato De Sena *, Alessandro Presta

Tromboni

Stefano Tomasi *, Marcello Angeli

Basso Tuba

Riccardo Tarlini *

Timpani

Tommaso Ferrieri Caputi *

Percussioni

Marco Farruggia, Davide Montagnoli
Michele Vannucci

Arpa

Cinzia Conte *

Celesta

Debora Tempestini *

Coro Sì

Bassi - Benucci Marco, Gamba Tommaso, Diamantini Dario, Morisi Saverio, Ryan Giulio, Sapio Ruben, Pochini Filippo, Schillaci Andrea

Tenori - Bocci Franco, Priori Luca, Rusconi Claudio, Comandè Riccardo, Gemignani Cristiano, Sbriccoli Sandro, Mantovani Luca, Pieri Michele, Mentore Siesto

Contralti/Soprani - Galasso Silvia, Gualandi Irene, Barsacchi Paola, Malanima Antonella, Mazzi Rosanna, Niccolini Martina, Benucci Beatrice, Devine Hanna, Senserini Veronica

Soprani - De Paoli Beatrice, Marchetti Barbara, Scarfi Francesca, Scaramelli Rosy, Massai Shide, Mazzamuto Jessica, Celati Nicoletta, Parra Simona, Schiasselloni Alice, Puccini Virginia

Produzione

Direttore di produzione

Franco Micieli

Direttore di Palcoscenico

Michela Fiorindi

M° Collaboratore di Sala

Laura Pasqualetti

Eugenio Milazzo

M° Collaboratore di Sala e Palcoscenico

Flavio Fiorini

M° Collaboratore alle luci

Giovanni Vitali

Realizzazione sovratitoli

Luca Stornello

Alessandro Vangi

M° collaboratore ai sovratitoli

Chiara Mariani

Capo Macchinista

Gabriele Grossi

Capo costruttore

Pompeo Passaro

Macchinisti

Massimiliano Iovino

Riccardo Maccheroni

Riccardo Galiberti

Alberto Giorgetti

Capo elettricista

Michele Rombolini

Datore Luci

Genti Shtjefni

Elettricisti

Matteo Catalano

Christopher Trudinger

Capo Fonica

Cristiano Cerretini

Fonico

Simone Lalli

Servizi complementari di palcoscenico

Andrea Penco

Federico Cecchi

Stefano Ilari

Lorenzo Scalsi

Attrezzista

Donatella Bertone

Capo sarta

Desiré Costanzo

Sarta

Daniela Venuta

Jaqueline Van Roon

Maria Domenica Pizzorusso

Responsabile trucco e parruccho

Patrizia Bonicoli

Trucco

Alessandra Giacomelli

Parruccho

Rosalia Favaloro

Danzatori

Martina Lomi

Valentina Giambini

Giada Baglioni

Anniech Barrientos

Francesca Fabiani

Ivan Cignetti

Luca Arno

Federico Facchini



FONDAZIONE
TEATRO
GOLDONI