

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

“Ho lavorato molto, molto per me, per l’arte”

***Parisina* di Pietro Mascagni**

**analisi e contestualizzazione per la comprensione e la riscoperta di
un’opera trascurata**

Andreas Gies



Tesi di dottorato in Musicologia
del Departament d'Art i Musicologia
Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona

Direttore della tesi: Prof.ssa Aurèlia Pessarrodona

Tutor: Prof.ssa Aurèlia Pessarrodona

Dedico questo lavoro di ricerca al compianto Cesare Orselli, eminente studioso mascagnano e amico che, proprio mentre mi accingo a completarne la stesura, ci lascia per raggiungere la sua amata Fausta Cianti.

A lui, fra i primi propulsori e sostenitori di questo progetto, va il mio più sincero ringraziamento nella “immaginifica” speranza che le note di un autore da lui così amato e studiato lo accompagnino “là donde non più ritorna né più si volge l’anima innamorata.”

Andreas Gies

Introduzione	
Motivazioni, stato dell'arte, metodologia d'indagine	1
Cap. 1 La nascita di <i>Parisina</i>	10
1.1. Genesi, vicende, prima esecuzione	10
1.2. Ricezione storica, interviste, recensioni	26
1.3. Storia esecutiva, le riprese successive e la "versione Gavazzeni"	46
1.4. <i>Parisina</i> oggi	64
1.5. Stato delle fonti, reperibilità e storia editoriale	67
Cap. 2 L'unico "Libretto" del Vate	72
2.1. Struttura del libretto, ricerche storiche e anticipazioni letterarie	72
2.2. Aspetti metrico - lessicali	103
2.3. I tagli operati da Mascagni	120
2.4. Il testo dopo l'opera, conclusioni	127
Cap. 3 La partitura	130
Introduzione	130
3.1. Aspetti delle strutture e costruzioni formali	133
3.2. Analisi del tessuto armonico	192
3.3. Musica, prosodia e drammaturgia, alcune considerazioni	213
3.4. Ruolo della vocalità nel tessuto musicale	223
3.5. Considerazioni storico/organologiche sulla strumentazione	233
3.6. Utilizzo dell'orchestrazione ed effetti timbrico-espressivi	242
3.7. Confronti e contesti	272
3.7.1 Analogie e anticipazioni: <i>Isabeau</i> , <i>Parisina</i> e <i>Turandot</i>	272
3.7.2 Due titoli simili: <i>Francesca da Rimini</i> di R. Zandonai e <i>Parisina</i>	287
Conclusioni	290
Bibliografia	293

Introduzione

Motivazioni, stato dell'arte, metodologia d'indagine

Pietro Mascagni fu una delle personalità artistiche di rilievo del primo Novecento, attiva in ambito sia italiano sia internazionale. La sua notorietà, legata alle opere e all'attività di direttore d'orchestra, gli valse il riconoscimento di figure di primo piano del suo tempo, tra cui Gustav Mahler. Tuttavia, nonostante un catalogo vasto e variegato, alcune opere rimasero escluse dal repertorio corrente per ragioni non soltanto estetiche, ma anche di carattere storico, politico ed editoriale. *Parisina* costituisce un caso emblematico: un'opera che, pur concepita in un momento di piena maturità creativa e sulla base di un libretto di Gabriele D'Annunzio, non è stata oggetto di una circolazione adeguata né di un'attenzione critica sistematica. Le principali cause sono, a mio avviso, due: un elemento storico politico, con il quale Mascagni ha dovuto misurarsi nell'ultimo ventennio della sua vita (conclusasi proprio all'alba della liberazione dell'Italia dal regime fascista e la conclusione del II conflitto mondiale) che invece Puccini non ha affrontato a causa della sua prematura scomparsa; una ragione musico-commerciale, legata all'editoria che, ancora fino a quell'epoca, era artefice della circolazione delle opere non solo sotto forma di carta stampata, ma anche e soprattutto sotto il profilo teatrale ed esecutivo. Puccini, sotto l'egida dell'allora indiscusso Ricordi, beneficiò di enormi capitali per la realizzazione di partiture a stampa delle sue opere, anche in edizioni successive, con una industria tipografica musicale unica in Italia e una ferocia in campo impresariale che gli permise di imporre - al netto dell'ovvia qualità della sua musica - i suoi titoli nei maggiori teatri anche a discapito di altri colleghi, attraverso sotterfugi, minacce ecc¹. Mascagni, di contro, ebbe un solo vero contratto con Ricordi,

¹ Come traspare, fra gli altri, dal saggio della Antolini, *"L'editoria musicale in Italia negli anni di Puccini"*, o quello di Gavazzoni, *Scena e retroscena*, p. 156 o anche da una lettera di Ruggiero Leoncavallo a Luigi Illica del 29 gennaio 1915 (cit. in Morini, *Pietro Mascagni*, vol. I p. 359) che occorre riportare: "Forse che i miei *Medici*, la mia *Zazà*, il mio *Rolando* non furono dei veri grandi successi? Sì, e a cosa hanno servito? Tu hai dato un gran successo a Giordano con *Chénier* e a Mascagni con *Isabeau*. A che è servito? Quale dei grandi teatri dà le opere di Casa Sonzogno? Nessuno. E questo perché? Lo sai benissimo. Tito Ricordi, continuando il sistema paterno, dà magari anche a basso prezzo tutto il suo repertorio, ma solo il suo repertorio, e lo impone. Riccardo Sonzogno, invece, quando ha un successo, fa come ha fatto con *Isabeau* e con *Zingari*. Finché ci sono dei teatri che le domandano, si danno, e magari con cani come esecutori. E quando nessuno le domanda più, restano negli scaffali della Casa; e tu torni a scrivere libretti e io nuove opere che ingrossano il patrimonio artistico della Casa, mentre noi crepiamo di misera."

per la sua settima opera, *Iris*, ma, nonostante il notevole successo, Giulio Ricordi non esiterà a mettere da parte questo titolo per favorire i lavori del suo protetto Puccini, a cominciare da quello che per ambientazione rivaleggia con *Iris: Madama Butterfly*. Per tutte le altre opere Mascagni dovette affrontare difficoltà per affermarsi sul mercato. Il potere di Sonzogno era infatti limitato: i mezzi per la realizzazione tipografica erano contenuti (la maggior parte dei lavori veniva subappaltata a tipografie tedesche) e la casa editrice non era in grado di produrre in autonomia edizioni complete, in particolare partiture orchestrali di pregio, caratterizzate da costi elevati. A ciò si aggiungeva la scarsa abilità imprenditoriale, che andò diminuendo dopo il ritiro di Edoardo Sonzogno - principale artefice dei successi della casa - e il passaggio della gestione ai nipoti Riccardo e Lorenzo. Questi ultimi si divisero l'attività per un certo periodo con due linee separate, circostanza che generò notevoli difficoltà agli autori. Mascagni, in quegli anni, rimase legato a Lorenzo. Poco dopo i due fratelli cedettero tutto all'imprenditore tessile Ostali che iniziò un nuovo ciclo produttivo della casa editrice. In tutti questi anni, dal successo cioè di *Cavalleria* del 1890 al primo ventennio del nuovo secolo, intervallo temporale nel quale sta la quasi totalità della produzione mascagnana (e invero dei molti suoi coetanei), il compositore livornese era "solo", nelle trattative con i teatri ed altri impresari, nella ricerca dei suoi spazi nel mondo musicale, nelle lotte con la critica giornalistica ecc. È indubbio che senza la sua forte personalità e una conoscenza trasversale del mondo musicale² non ce l'avrebbe mai fatta.

La sua produzione, che include anche la musica da film³ di cui fu pioniere, annovera ben 15 opere e un'operetta e in questo lungo percorso creativo si susseguono opere dai caratteri più disparati, dal "vero" verismo di *Cavalleria rusticana* e *Silvano*, alla commovente leggerezza de *L'amico Fritz*, al protosimbolismo di *Iris*, alla *Literaturoper*

² Conosceva ogni strumento dell'orchestra, e suonava il pianoforte, il violino, il contrabbasso, il corno ecc, aveva basi tecnico compositive solidissime imparate da Soffredini, Ponchielli, Galli, era stato direttore della scuola di musica di Cerignola creando da zero un'orchestra di buon livello, fu direttore del conservatorio di Pesaro che portò all'attenzione di tutta Italia creando anche lì un'orchestra competitiva che portò in tournée, fu direttore artistico dell'attuale opera di Roma producendo una delle più memorabili stagioni operistiche mai realizzate, aveva competenze gestionali e una grande conoscenza storico musicale come testimoniano molte lettere del suo epistolario, e le prime riprese teatrali di dimenticate opere rossiniane e belliniane ecc. Tutto ciò si evince ampiamente dalle biografie pubblicate e citate in Bibliografia e dall'epistolario mascagnano.

³ Con *Rapsodia satanica*, omonimo film di Nino Oxilia.

di *Guglielmo Ratcliff* alla sperimentazione teatrale de *Le Maschere*, la tragedia di piccole anime di *Lodoletta* e il dramma di sfondo storico *Il Piccolo Marat* fino a giungere alla commedia disincantata e sarcastica con *Nerone*. In mezzo a tutto ciò si collocano due titoli temporalmente molto vicini: *Isabeau* e *Parisina*, che hanno caratteristiche simili; infatti fanno entrambe parte di un gusto letterario decadente, dominante all'epoca, di cui D'Annunzio fu il massimo artefice in Italia, ma al quale si accostarono anche il librettista Luigi Illica (proprio con *Isabeau*) e numerosi altri. *Parisina* nasce in un momento in cui Mascagni è all'apice della sua forza creativa e spinto da una nuova musa, l'amante Anna Lolli conosciuta poco prima di scrivere *Isabeau*. Dopo una prima tournée in Sudamerica dove portò in prima esecuzione proprio quest'opera, creò il suo lavoro certamente più lungo e articolato nel quale profuse tutti i mezzi espressivi e le conoscenze maturate in oltre un ventennio di creazioni musicali, ivi incluse le conoscenze del contesto artistico-culturale che lo circondava. Di quest'opera metterò in risalto il personalissimo e complesso discorso armonico, le strutture formali, l'aderenza alla materia poetico-testuale e il trattamento psicologico-vocale dei protagonisti canori cercando di dimostrare che *Parisina* è non solo il frutto più complesso della sua produzione artistica, ma un lavoro centrale del '900 italiano tale da meritare maggiore attenzione da parte della critica musicologica e una presenza più frequente nei teatri d'opera contemporanei. Questo dramma che nasce da un libretto scritto per l'occasione da Gabriele D'Annunzio come parte di una trilogia incompleta dedicata ai Malatesta, ha avuto indubbiamente una gestazione difficile, ma questo non può semplicemente spiegarne la scarsa attenzione da parte della letteratura musicologica, forse l'unione dei due nomi (Mascagni e D'Annunzio) ha determinato le ragioni di questo ostracismo. Consideriamo infatti l'atteggiamento che, in particolare negli anni '70 del Novecento la critica letteraria italiana ebbe nei confronti del poeta vate tacciato di superficialità e scarsa comprensione delle teorie filosofiche di Nietzsche come il superuomo, in realtà gran parte dei giudizi fu motivata dalla militanza politica del poeta e dalle sue gesta. Non è semplice individuare con precisione le ragioni di tali

fenomeni; tuttavia, come rilevato da Gavazzeni⁴, un ruolo lo ebbero anche le scelte editoriali e la non sempre convinta disponibilità degli eredi a favorire la circolazione internazionale del titolo. Questi fattori hanno limitato a lungo la presenza dell'opera nei teatri, in modo parzialmente analogo a quanto accaduto, per diversi decenni, alla produzione pucciniana, rivalutata su ampia scala solo in tempi più recenti.

Quale dunque lo stato dell'arte? L'unico studio alquanto approfondito sull'opera è la monografia di Carlo Botteghi dal titolo "*Parisina* il dramma musicale di Gabriele D'Annunzio e Pietro Mascagni" edito nel 1997⁵ che, pur contenendo molte informazioni sull'opera di carattere storico e anche musicale ha i limiti di un saggio che vuole essere divulgativo, una "guida all'ascolto" com'è affermato dallo stesso autore. In secondo luogo troviamo il capitolo dedicato nell'ampia monografia mascagnana a cura di Cesare Orselli (2016), celebre storico mascagnano, che ne traccia le fattezze storico-letterarie⁶. Vi è inoltre una tesi dottorale di Aldo Simeone per l'Università di Pisa del 2007, incentrata sull'opera con uno sguardo complessivo e particolare attenzione all'estetica letteraria del testo dannunziano⁷.

Oltre a questi contributi vi sono solo alcuni piccoli saggi, sebbene talvolta ricchi di dettagli e informazioni, sulla genesi dell'opera come quello di Mario Morini, altro celebre studioso e collezionista mascagnano che firmò anche i volumi sulla storia della casa musicale Sonzogno⁸ e quelli su Mascagni⁹ e Umberto Giordano¹⁰, "nascita e vicenda di *Parisina*" che però contiene alcune imprecisioni, quello di Clelia Martignoni "Mascagni e D'Annunzio: una collaborazione difficile", un saggio "introduttivo" che

⁴ "L'abile tenacia di Guido Sampaoli, allora direttore artistico all'Opera di Roma, per strappare alla figlia del Musicista la partitura del quarto atto, in suo dominio legale e materiale. (da notare: i nemici più corrosivi della sua opera, della oculata politica esecutiva, delle nuove disponibilità e del gusto degli allestimenti ecc, Mascagni li ebbe nelle donne di casa sua e in un gruppetto di amici senza discernimento e senza cervello). Dall'intervista a Gianandrea Gavazzeni, febbraio 1974, in AAVV, *Alessandro Dolci*, p. 73.

⁵ Botteghi, *Parisina*.

⁶ In Orselli, *Pietro Mascagni*, pp. 273-286.

⁷ Simeone, *Parisina di Gabriele D'Annunzio*.

⁸ Morini, *Casa Sonzogno*.

⁹ Morini, *Pietro Mascagni*.

¹⁰ Morini, *Umberto Giordano*.

voleva accendere un nuovo interesse quale quello di Angelo Nicastrò “Melodramma e scommessa (appunti su *Parisina*)” pubblicato sulla rivista musicale Chigiana nel 1980. Un altro di Roberto Iovino, curatore insieme ad Alberto Paloscia dell’Epistolario Mascagnano, pubblicato sulla Rassegna musicale Curci, e due di Alfredo Mandelli “Rileggere (o leggere) *Parisina*” sulla medesima rivista e “...ma cos’è questa *Parisina*”, quasi una recensione che richiama ad un articolo di Fedele d’Amico, entrambi usciti nei giorni delle rappresentazioni romane dell’opera ripresa da Gavazzeni nel 1978, o anche quello, sempre assai contenuto, di Renato Mariani nella raccolta a cura di C. Orselli dal titolo “Verismo in musica e altri studi” del 1976. Vi sono poi alcuni piccoli articoli dell’epoca della prima come quello di Barini nella nuova antologia di lettere, scienze ed arti (1914) e quello di Giovanni Orsini “*Parisina! Parisina*”, breve analisi dell’opera e giudizio estetico del 1918. Per ultimo cito l’articolo di Pietro Mascagni pubblicato su *la Lettura* dall’emblematico titolo “com’è nata *Parisina*” (1914), nel quale l’autore ripercorre e racconta le vicende e le tempistiche (non sempre esatte) della genesi dell’opera e delle fasi della sua scrittura, e una breve intervista a Gianandrea Gavazzeni, forte propugnatore della musica di Mascagni e artefice delle riprese in forma scenica e di concerto dal secondo dopo guerra fino ai nostri giorni. Di seguito il principale contenuto da me riassunto e le posizioni degli autori dei saggi elencati:

Barini¹¹ Il testo dannunziano rallenta l’azione creando dei problemi a Mascagni per la messa in musica. Il dramma musicalmente ha un andamento un po’ lento e talvolta monotono e grave. Il taglio del IV atto e i tagli accessori dopo la prima hanno alleggerito l’ingombrante prolissità.

Nicastrò¹² L’idea iniziale di D’Annunzio e Mascagni è commerciale, vedi il *battage* che precede la prima. Mascagni vede *Parisina* come un “social climbing” per la

¹¹ Barini, *Parisina di Gabriele D’Annunzio e Pietro Mascagni*.

¹² Nicastrò, *Melodramma e scommessa*.

partecipazione del poeta vate in quanto viene da una carriera fitta di trionfi e insulti. *Parisina* discende da Strauss e Debussy, ma ha una sua ragione estetica.

Gavazzeni¹³ Ho operato molti tagli sull'opera in modo diverso rispetto ad ogni ripresa rispettando gli equilibri interni ma non la volontà degli autori. La musicologia è in ritardo per trovare una collocazione precisa a Mascagni nel panorama musicale.

Mandelli¹⁴ Per Mascagni si prova o grande ammirazione o forte avversione. Ma dalla prima romana si verifica che le recensioni sono quasi tutte favorevoli. *Parisina* come recitativo declamato, ma la prosodia di D'Annunzio era spesso enfasi e quindi la musica talvolta diventa carica di luci e ombre.

Martignoni¹⁵ Riprende le vicende della composizione aggiungendo elementi nuovi rispetto alla ricostruzione di Morini e Mascagni, poiché spesso le date e le tempistiche non coincidono.

Morini¹⁶ Ripercorre la storia della composizione, dei tagli delle riprese successive con la direzione di Mascagni al Goldoni nel 1914 alla tournée sudamericana.

Iovino¹⁷ Interessante in Mascagni l'uso del coro, straordinario sotto il profilo drammatico-espressivo, sul piano armonico molto curato e moderno.

Mariani¹⁸ Mascagni ha puntato la sua attenzione soprattutto sui due protagonisti dell'opera riservando in particolare ad Ugo le più vibranti interiezioni melodiche. In rapporto all'inquietudine emotiva il compositore crea una inquietudine armonica ed una

¹³ Gavazzeni, *Parisina o delle liaisons dangereuses*.

¹⁴ Mandelli, *Rileggere (o leggere) la Parisina*.

¹⁵ Martignoni, *Mascagni e D'Annunzio: una collaborazione difficile*.

¹⁶ Morini, *Nascita e vicenda di Parisina*.

¹⁷ Iovino, *Mascagni e D'Annunzio: Parisina*.

¹⁸ Mariani, *Verismo in musica e altri studi*, pp. 95-97.

instabilità di modulazione che assecondano il peso di una situazione poetica o l'incanto di una situazione ambientale.

Le analisi e i brevi saggi disponibili qui riassunti si concentrano soprattutto sulla complessa genesi dell'opera, sull'accoglienza entusiastica da parte del pubblico e sulle riserve espresse dalla critica in merito alla sua durata. Non si trovano invece contributi paragonabili a un'analisi approfondita della partitura, dei suoi aspetti armonici e melodici e, soprattutto, del suo rapporto con il testo di D'Annunzio.

Per tornare alle motivazioni alla base di questo progetto di ricerca, esso nasce dall'esigenza di colmare una lacuna negli studi dedicati a *Parisina* e, più in generale, alla produzione mascagnana del primo Novecento. Le fonti disponibili risultano infatti frammentarie, disperse e talvolta di difficile reperibilità; la loro raccolta e sistematizzazione costituisce pertanto un presupposto imprescindibile per un'indagine scientifica che ambisca a offrire una visione organica dell'opera.

L'indagine è articolata in più fasi. In primo luogo, ho proceduto alla ricognizione delle fonti primarie - bozze manoscritte e dattiloscritte del libretto, autografi musicali, partiture e riduzioni a stampa - che costituiscono la base per un'analisi filologica e per la ricostruzione delle dinamiche compositive ed editoriali. In secondo luogo, sono state esaminate le fonti secondarie, comprendenti la rassegna critica coeva, le recensioni rintracciate in archivi ed emeroteche, le testimonianze epistolari e le prime riflessioni musicologiche, allo scopo di delineare la ricezione dell'opera in rapporto al contesto storico-culturale.

Un aspetto che merita particolare attenzione è la necessità di un'analisi sistematica di *Parisina*, soprattutto sotto il profilo musicale. Sebbene l'opera sia stata oggetto di alcuni studi di carattere storico o divulgativo, manca ancora oggi una disamina approfondita della partitura e della sua drammaturgia. La letteratura musicologica ha più volte sottolineato come l'analisi delle fonti e delle strutture musicali costituisca il nucleo stesso della ricerca scientifica¹⁹. È dunque evidente che affrontare *Parisina* con un'analisi completa delle sue componenti testuali e musicali non rappresenti un

¹⁹ Cfr. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig, 1977; Philip Gossett, *Divas and Scholars*; Julian Budden, *The Operas of Verdi*.

complemento, ma una condizione necessaria per restituire all'opera il posto che le spetta nella storia del teatro musicale novecentesco.

La metodologia si fonda quindi su tre direttrici complementari, che sono poi espresse dalla tripartizione della tesi nei rispettivi capitoli:

1. **Ricostruzione storico-documentaria**, che comprende la storia della genesi, delle rappresentazioni e delle revisioni, con particolare attenzione ai tagli operati da Mascagni stesso e, in seguito, da Gavazzeni.
2. **Analisi letteraria**, incentrata sul libretto dannunziano, sulle sue peculiarità poetiche, sulle varianti e sugli interventi del compositore, con il fine di chiarire i rapporti preliminari tra testo e musica.
3. **Analisi musicale**, dedicata all'orchestrazione, alle strutture formali e tematiche, alla caratterizzazione psicologica e vocale dei personaggi e al rapporto fra parola e linea melodica, parola e armonia, parola e gestualità sonora, con confronti con altre opere coeve per evidenziare la collocazione estetica di *Parisina* nel panorama europeo.

Gli obiettivi che questo lavoro si pone possono essere riassunti come segue:

- dimostrare, attraverso l'analisi letteraria e musicale, la complessità di *Parisina* e la sua centralità nella produzione mascagnana, contribuendo a una rivalutazione critica del compositore e, in parte, del ruolo di D'Annunzio nel teatro musicale;
- costituire un corpus organico di informazioni, integrando fonti bibliografiche, archivistiche, emerografiche e sonore (informazioni ricavate da esse), utile a documentare le modalità di ricezione e di trasmissione dell'opera;
- contestualizzare l'opera - attraverso esempi e confronti di tecniche orchestrali, strumenti particolari impiegati, costruzioni armoniche e formali sperimentali - nel panorama operistico italiano dell'epoca e in quello europeo per dimostrare la

compenetrazione e condivisione di esperienze artistiche nel primo novecento europeo.

In questo senso, il presente studio intende configurarsi come punto di partenza per una più ampia riconsiderazione dell'opera di Mascagni, collocandola in una prospettiva internazionale e favorendo il dialogo interdisciplinare tra studiosi di letteratura, musica e storia culturale del Novecento.

1. La nascita di *Parisina*

1.1. Genesi, vicende, prima esecuzione

Il libretto di *Parisina* pubblicato da Sonzogno in occasione della prima esecuzione¹, il 15 dicembre 1913 alla Scala², è il punto di arrivo di un processo di elaborazione che cercherò di ricostruire in questa prima parte del capitolo.

La tragedia fu immaginata da Gabriele D'Annunzio già nel 1902 come parte di una trilogia dal titolo "I Malatesti" che prevedeva, oltre a *Parisina*, *Francesca da Rimini* e *Sigismondo Malatesta*.

Francesca da Rimini fu effettivamente pubblicata in quell'anno dall'editore Treves³ e da questa Tito Ricordi trasse successivamente un libretto⁴ che venne poi messo in musica da Riccardo Zandonai.

Sigismondo, che doveva rappresentare il terzo capitolo della saga malatestiana, non fu mai scritto nonostante l'autore avesse ribadito, dopo *Francesca*, di voler dar seguito all'ultimo "atto" della trilogia⁵; poi, forse, l'avvicinarsi di una fruttuosa stagione compositiva quale quella di *Alcyone* e delle *Laudi* lo distoglierà da questo proposito.

Parisina subirà un lungo percorso di elaborazione cominciato dalla raccolta di appunti e richieste di informazioni storiche come testimoniano le pagine autografe di appunti bibliografici raccolti insieme al libretto autografo⁶ e i foglietti probabilmente scritti da

¹ L, vedi fonti in Bibliografia.

² Tintori, *Teatro alla Scala: Cronologia*, p. 59.

³ D'annunzio, *Francesca da Rimini, tragedia*.

⁴ D'Annunzio, *Francesca da Rimini, ridotta da Tito Ricordi per la musica di Riccardo Zandonai*. L'opera andò in scena il 19 febbraio di quell'anno presso il Teatro Regio di Torino.

⁵ *Illustrazione Italiana*, n. 13 del 1902, p. 255, in fondo alla pagina, una pubblicità legge: "Francesca da Rimini tragedia in versi in cinque atti di Gabriele D'Annunzio preceduta da una Canzone a Eleonora Duse e chiusa da terzine di commiato annunzianti il suo prossimo lavoro tragico: *Sigismondo Malatesta*". Nel n. 20 dello stesso anno, p. 383 si legge: "Nel frattempo egli compone una tragedia, la *Parisina*, che farà seguito alla *Francesca* e sarà seguita da *Sigismondo Malatesta* per completare la trilogia tragica dei Malatesta".

⁶ Vedi fonti in Bibliografia.

Giuseppe Agnelli, direttore bibliotecario della biblioteca Ariostea di Ferrara, a cui il poeta si era rivolto per il necessario aiuto documentario⁷.

A conferma di ciò uno dei Taccuini⁸, il XLIII, di dubbia datazione, ma probabilmente del 1902⁹, che reca appunti biografici raccolti dal poeta a Ferrara sulla vicenda di Ugo e Parisina ottenuti grazie alla collaborazione del citato direttore della Biblioteca ferrarese, a cui nel 1915 D'Annunzio donerà il suo autografo di *Parisina*¹⁰. Degli anni successivi si sa poco o nulla fino al riemergere dell'interesse da parte del poeta per il soggetto malatestiano con la scrittura di un disordinato brogliaccio¹¹ presentato molto probabilmente a Puccini per convincerlo a mettere in musica il dramma; dramma che nella testa di D'Annunzio doveva, a differenza della precedente *Francesca da Rimini*, già essere pensata per il teatro musicale, come attestano degli appunti in una pagina dello stesso brogliaccio con i ruoli vocali immaginati.

Nel 1906 infatti il poeta pescarese era sempre pressato da problemi economici ed in cerca di nuovi successi, quale quello a lungo sperato frutto della collaborazione con l'ormai celebre Puccini (che mai avverrà), inizia così uno scambio epistolare che va dal febbraio all'agosto di quell'anno¹². Il compositore lucchese, in un incontro avvenuto a Firenze, aveva esposto le sue considerazioni e speranze nella risoluzione di un nuovo soggetto da mettere in musica¹³; D'Annunzio, per assecondare questi intendimenti, aveva suggerito *Parisina* di cui aveva steso solamente qualche abbozzo, in sostanza una sintesi della vicenda, ch'egli avrebbe scritto in modo da creare “un poema in cui la vita

⁷ Lettera autografa di D'Annunzio diretta a G. Agnelli, conservata insieme al libretto autografo presso la biblioteca Ariostea di Ferrara ma non datata.

⁸ D'Annunzio, *Taccuini*.

⁹ Così Bianchetti, *Taccuini*, p. 1275.

¹⁰ La donazione avvenne il 17 luglio 1915 come da stesura autografa di D'Annunzio nei fogli che precedono il manoscritto (**La**, vedi fonti) ed è del 20 luglio la minuta del telegramma del sindaco di Ferrara che ringrazia il poeta per la donazione (stesso documento).

¹¹ Lemma 624, Archivio del Vittoriale (**Lb** nelle fonti).

¹² Cfr. Beghelli, *D'Annunzio-Puccini* e Simeone G. *D'Annunzio e G. Puccini*.

¹³ “Tu mi esprimesti la tua aspirazione verso una forma più alta di poesia umana, verso un profondo rinnovamento di tutto il tuo stile.” lettera n. 482 del agosto 1906 di D'Annunzio a Puccini, in Gara, *Carteggi Pucciniani*.

e il sogno s'intrecciano misteriosamente come nell'anima dell'uomo"¹⁴. Affermava inoltre che la "semplicità" e "robustezza dell'architettura" dovevano essere le "virtù essenziali"¹⁵ di questo dramma e si dichiarava pronto a "comporre un poema lirico e mimico di tal chiarezza che lo spettatore ne comprendesse immediatamente gli sviluppi"¹⁶. Nonostante tali rassicurazioni non ci sarà alla fine nessun accordo, infatti in una lettera a Ricordi dell'agosto del 1906 Puccini definirà il soggetto "troppo ampio e profondo". Come anticipato, il compositore ebbe a che fare molto probabilmente con un autografo a matita nel quale sono riassunti i quattro atti che poi comporranno il dramma (Lemma 624), oltre ad alcune annotazioni storiche raccolte dal poeta per la stesura poi del libretto (ad esempio la data della esecuzione di Ugo e Parisina) a cui non metterà mano di fatto fino al 1912.

Il rammarico di D'Annunzio è espresso in una lettera a Giulio Ricordi da Pietrasanta datata 7 agosto 1906¹⁷, "In qualche momento della discussione tra me e Giacomo ho molto desiderato la sua presenza soccorritrice", poi rivendicando:

il problema che io doveva risolvere era arduo, in verità: costruire una finzione lirica che non trascendesse le facoltà riconosciute del Maestro né avversasse i caratteri essenziali dell'arte sua, ma le une e le altre sollevasse per forza d'ispirazione in un'aere di poesia pura... Avevo elaborato la vicenda di Parisina rinnovellandola con l'aiuto di ricerche storiche e introducendovi una vita drammatica inaspettata col personaggio di Stella dell'Assassino, madre di Ugo d'Este, quattro atti rapidi, quattro quadri diversissimi (qui dopo una sintesi delle scene) Giacomo si è un poco sbigottito al pensiero dello sforzo necessario a sollevare un tal peso tragico. Il lungo ozio lo ha - credo - impigrito. Egli mi ha domandato una trama più leggera. Però le figure della mia leggenda gli sono rimaste impresse profondamente; e io penso che il mio lavoro non sarà stato vano. Ritorneremo un giorno su l'argomento.

D'Annunzio aveva proposto il testo anche ad Alberto Franchetti, con il quale già aveva contatti per la trasposizione in musica del suo dramma *La figlia di Iorio*¹⁸, ma sappiamo

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, Lettera n. 469 del 23 febbraio 1906.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cit. in Morini, *Nascita e vicenda di Parisina*, p. 65. Lettera recentemente acquisita dalla Fondazione Puccini.

¹⁸ Andata in scena il 29 marzo 1906.

che il compositore torinese rifiutò considerando l'opera deficitaria dal punto di vista drammatico, come egli stesso ricorda in una lettera del 25 aprile 1912 a Luigi Illica¹⁹:

Se ben ricordi te ne parlai molti anni or sono...Con D'Annunzio se ne discusse lungamente. In sostanza non vi è che una sola situazione drammatica.

Del resto sarebbe stato molto difficile, per Puccini, accettare a scatola chiusa un dramma appena riassunto nell'autografo a matita citato e, inoltre, le pretese economiche del poeta erano sempre rilevanti, sin dai tempi del loro primo accostamento per una possibile collaborazione nel lontano 1894 (entrambi erano agli inizi delle rispettive carriere) come si evince da una sua lettera all'amico Clausetti²⁰. Il soggetto di *Parisina* sfumò quindi velocemente per mutarsi in altre proposte, da *La Rosa di Cipro* a *La Crociata degli Innocenti* per poi diradarsi completamente, sarebbe stata una collaborazione esteticamente impossibile²¹.

D'Annunzio ritornò quindi sul soggetto anni dopo, solo fra il 1911 e il 1912 e rapportandosi con Lorenzo Sonzogno che si era, dopo la scissione della casa, assicurato molti autori e diritti italiani ed esteri. Solo dopo aver siglato l'accordo con Sonzogno il poeta si accinse alla stesura del libretto, fra il 5 e il 24 marzo del 1912²², dopo aver compiuto, come accennato in precedenza, ricerche storiche accurate sul soggetto.

Il contratto "fu firmato precisamente la sera della prima rappresentazione del *Martirio*²³ allo Châtelet di Parigi"²⁴ e in una lettera inviata da Sonzogno a D'Annunzio ancor prima di leggere la tragedia, si evince che il probabile compositore designato potesse essere lo stesso Debussy²⁵:

¹⁹ *Idem*. Lettera conservata nella Biblioteca Comunale di Piacenza, fondo Illica.

²⁰ Gara, *Carteggi pucciniani*, lettera n. 107 del 18 luglio 1894.

²¹ Cfr. Beghelli, *D'Annunzio-Puccini*.

²² Come confermano le date apposte a **La** (vedi fonti).

²³ *Le martyre de Saint Sébastien*, mistero di Gabriele D'Annunzio andato in scena il 22 maggio 1911, come conferma l'articolo di Morini e l'archivio storico dello stesso teatro, contrariamente a quanto riportato da Clelia Martignoni nel suo articolo (12 maggio).

²⁴ In *L'illustrazione italiana*, n. 17 del 1912, p. 422.

²⁵ Lettera del 20 gennaio 1912 da Lorenzo Sonzogno a D'Annunzio compresa in un fascicolo di corrispondenza inedito d'ora in avanti riferito con la sigla **Es_v** (vedi paragrafo sulle fonti).

Ho ricevuto la di lei lettera del 17 corr. e finalmente con la buona novella che a giorni sarò in possesso dello scenario tanto atteso da me. Andrò subito a Parigi ad accordarmi con Debussy e Durand, perché dovremmo poter ottenere di lanciare il lavoro nella prossima annata. [...] appena verrò a Parigi per *Parisina* [riferimento all'inizio della lettera] scambieremo le firme²⁶.

Seguono gli invii del testo all'editore come capiamo da due telegrammi del 26 e 31 marzo 1912, rispettivamente: “letto secondo atto meraviglioso lietissimo notizia fine lavoro attendo impaziente ricambio auguri” e “letta tragedia entusiasta nuova gagliarda creazione sarò presto da lei per decisione musicista pregola attendermi per *rosa di cipro* saluti cordiali”.

Ma già agli inizi di marzo la scelta del compositore vira verso i confini nazionali²⁷:

Per quanto riguarda *Parisina*, ritirerò da Barduzzi il primo atto e sono molto contento che lei mi assicuri la consegna del lavoro integrale in così breve tempo. Anch'io mi sono deciso per un Maestro italiano e a giorno le darò notizie precise.

Il nome di Mascagni inizia ad affiorare in una successiva missiva del 9 aprile²⁸:

Ho letto e ben studiato *Parisina*, come le ho telegrafato, le confermo che ne ho avuto un'impressione profonda. Sono al lavoro per il compositore che deve essere all'altezza della grande concezione. È indispensabile sia un compositore italiano, trattandosi di una tragedia essenzialmente italiana. Ora, dovendo procedere alla scelta, io le dico subito che prima di mettermi alla caccia del genio che sta per esplodere, vorrei assicurarmi possibilmente qualcuno già celebre e le mie vedute sarebbero sull'unico adatto, cioè su Pietro Mascagni. Ho ragioni per non dubitare dell'adesione del Maestro Mascagni perché in diverse conferenze il tasto D'Annunzio ha sempre risuonato con grande entusiasmo per lei. Il soggetto poi della tragedia è indicatissimo per il temperamento del Maestro Mascagni che è l'unico rimasto veramente italiano e che ha una potenza di creazione che non si arresta davanti alle difficoltà. *Ratcliff* è luminosa prova. A giorni quindi spero telegrafarle l'accettazione definitiva del Maestro ed allora potremo finalmente lanciare con tutte le trombe possenti da Arcachon a Roma la novella di questa unione che assicura al Teatro italiano il più grande degli avvenimenti.

La conferma non si fa attendere, come attestato dal telegramma del 20 aprile²⁹:

²⁶ Si riferisce al contratto per la *Fedra* di Ildebrando Pizzetti le cui vicende si intersecheranno per diversi mesi con quelle di *Parisina* generando non pochi problemi.

²⁷ Lettera del 12 marzo 1912 da L. Sonzogno a D'Annunzio in *Esv*.

²⁸ Lettera del 9 aprile 1912 da L. Sonzogno a D'Annunzio in *Esv*.

²⁹ Telegramma del 20 aprile 1912 da L. Sonzogno a D'Annunzio in *Esv*.

lieto parteciparle definito maestro accennatole mie lettere nove quindici aprile indispensabile stabilire subito convegno pregola telegrafarmi appuntamento Parigi o meglio Nizza dove verrei col maestro saluti cordialissimi

e dalla lettera inviata nel corso della stessa giornata, che precisa:

Mascagni ha firmato con me l'impegno di musicare *Parisina*: egli si è già messo al lavoro e studia con passione la bella tragedia. Io ho già sentito il Duetto del I atto fra la madre ed il figlio che interpreta con una potenza di suggestione e di espressione immensa. Mascagni domanda solo qualche modifica formale in qualche punto e l'abbreviazione di qualche altro, dove la musica allungherebbe di troppo l'azione della tragedia. È indispensabile, come le ho telegrafato, fissare subito un incontro per prendere tutti gli accordi, io avrei piacere che l'appuntamento avvenisse a Parigi, perché dandosi l'annuncio del grande avvenimento, mi sarebbe facile poter associare l'Opera di Parigi quale teatro che desidererebbe il battesimo dell'opera³⁰.

In effetti il compositore aveva ricevuto il libretto a Roma dalle mani dell'editore e aveva chiesto preventivamente venti giorni per studiarlo e accettare la proposta³¹.

Mascagni esprime immediatamente a D'Annunzio il suo entusiasmo in un telegramma del 24 aprile³²: "Ricevuto lettura tragedia che mi ha prodotto impressione profonda. Sarò lietissimo incontrarla Parigi prima di accingermi al lavoro". Segue la risposta del poeta "Grazie. Attendo grandi cose. Verrò a incontrarla quando le piacerà. Ho molto da dirle. Le stringo la mano. Gabriel"³³. In effetti che il poeta al momento della stesura del dramma non avesse ancora in mente un compositore che potesse accettare di porre in musica questo testo si deduce dal frontespizio dell'autografo che reca: "Parisina tragedia lirica di Gabriele D'Annunzio intonata da ??????????". Di contro, quando Sonzogno propone a Pietro Mascagni il testo ed egli accetta vediamo sullo stesso

³⁰ Non solo il battesimo non avverrà a Parigi bensì a Milano ma, ad oggi, non è ancora stata rappresentata in Francia in forma scenica (vedi cronologia).

³¹ Mascagni, *Come è nata Parisina*, p. 16.

³² Mascagni, *Epistolario*, n. 447, vol. I.

³³ Mascagni, *Come è nata Parisina*, p. 16.

frontespizio sotto i punti interrogativi la firma del compositore livornese con altrettanti punti esclamativi³⁴.

Inizia in questo modo la collaborazione Mascagni - D'Annunzio³⁵ per la stesura di *Parisina* che occuperà diversi mesi dalla seconda metà del 1912 ai primi del 1913, tra alterne vicende e come vedremo “corposi” tagli nel libretto, oltre 300 versi. Alterni e burrascosi erano già stati nel passato i rapporti tra i due artisti, a partire dal famoso articolo di D'Annunzio “il Capobanda” pubblicato sul *Mattino* di Napoli (di proprietà di un suo amico, tale Scarfoglio) il 2-3 settembre del 1892³⁶ nel quale egli attacca il musicista livornese tacciandolo di grossolanità persino nell'abbigliamento, citando le vistosissime scarpe rosse che Mascagni amava sfoggiare. L'epiteto che il poeta vate attribuisce ingenerosamente al compositore è “Capobanda eccellente”, giudizio volto a

³⁴ Del libretto manoscritto esistono sicuramente due copie, una ricca di cancellature e rifacimenti durante la stesura che è il primo vero manoscritto dell'opera ed è quello donato nel 1915 dal poeta alla città di Ferrara come già ho avuto modo di descrivere. Una copia “pulita” e senza cancellature, verosimilmente è quella consegnata a Sonzogno e poi a Mascagni per poterci lavorare, è probabilmente conservato presso gli eredi del compositore di cui però disponiamo di tre pagine fotocopiate conservate nel fondo dell'ex museo mascagnano di Livorno (ora nella Biblioteca Nazionale Labronica). L'esistenza di queste due copie, entrambe autografe di D'Annunzio, non era mai stata chiarita prima d'ora ma confrontando le tre sole pagine in fotocopia con tutto il libretto conservato a Ferrara si evincono le rispettive differenze. I due frontespizi sono quasi uguali con il medesimo utilizzo di inchiostro rosso (per il titolo) e nero (per il resto delle iscrizioni) ma mentre in **La** sotto la firma di D'Annunzio vi sono le date di completamento fra parentesi, nella fotocopia c'è la firma di Mascagni e quanto già descritto. Inoltre, le rimanenti due pagine del testo, numerate come 105 e 106 racchiudono un momento del II atto dell'opera, l'intervento di Ugo «or voi composto m'avereste nella bara...» e parte del precedente intervento di Parisina. In **La**, questa stessa porzione di libretto è presente, con evidenti cancellature, alle pagine 89-90, conferma ulteriore che si tratti di due copie autografe differenti, una “brutta copia” donata a Ferrara e una bella stesura per il compositore. Da una lettera in *Epistolario* (vol. II) del novembre 1921 (n. 680) indirizzata al poeta, Mascagni chiede la restituzione del «originale di *Parisina*, che mi chiedesti per pochi giorni lo scorso agosto. Tu non ignori quanto mi sia prezioso quel dono che mi facesti; e non dubito che vorrai restituirmelo al più presto.» E in quella seguente (n. 681): «Ti scrivo semplicemente per riavere l'originale di *Parisina*. Nella prossima settimana debbo partire per Torino, e voglio, prima di lasciare Milano, riporre il prezioso manoscritto nel cofano sacro, da dove oltre otto anni la mia religione artistica e sentimentale lo ha gelosamente custodito. La sua mancanza mi tiene inquieto e mi dà l'impressione di cattivo presagio...». Ma la conferma che suggella tutto è data da una lettera di Mascagni all'amico librettista Giovanni Targioni-Tozzetti del 20 giugno 1914 conservata presso l'Archivio di Stato di Milano nel fasc. 62 del fondo Galletti autografi (busta Mascagni) che recita: Quando nel maggio del 1912 ebbi a Parigi il primo colloquio con D'Annunzio in riguardo a *Parisina*, questi mi fece vedere il manoscritto originale (le prime bozze) e mi disse: “quando avrai terminato l'opera, questo manoscritto sarà tuo.” Intanto io possedevo un manoscritto originale fatto in bella copia e su quello lavoravo. Come ebbi compiuto il mio lavoro di composizione, ricordai a Gabriele la sua promessa (eravamo al dicembre del 1912), ma egli mi rispose che le bozze originali gli erano state richieste dalla città di Ferrara. Da parte mia non fu fatta alcuna obiezione, tanto più in quanto l'originale in bella copia rimase di mia proprietà. Poi non ho saputo più nulla, ma credo che quelle bozze sieno tuttora nelle mani dell'autore.”

³⁵ Alcune vicende della genesi dell'opera si possono trovare, fra gli altri, nella narrazione coeva che ne faceva Luigi Campolonghi sul periodico *Il Secolo* nel numero del 3 maggio 1912.

³⁶ D'Annunzio, *Il Capobanda*, *Il Mattino* di Napoli n. 171 Anno I, del 2-3 settembre 1892, p. 1.

tacciare l'avversario di mediocrità artistica, incultura e facili successi e così commentando con estrema sufficienza in una lettera inviata a Barbara Leoni³⁷:

Null'altro di notevole nella mia vita di queste ultime settimane, tranne forse il clamore straordinario levato da una mia prosa contro il maestro Mascagni. Te la mando, perché tu sorrida. Tutta l'Italia ne è stata piena. A Venezia ci sono state perfino dimostrazioni popolari di protesta! Ma quel pover'uomo è marchiato per sempre.

In tali parole si può ravvisare, seppur in maniera del tutto inconsapevole, una sorta di prefigurazione dei giudizi sommari e imprecisi che gran parte della critica musicologica successiva avrebbe riservato alla produzione di Mascagni, relegandola in una condizione di marginalità. È precisamente questo paradigma interpretativo che il presente studio intende mettere in discussione e rovesciare.

Nuovamente, in un successivo articolo apparso sempre su *Il Mattino* del 28-29 dicembre dello stesso anno³⁸ il nome di Mascagni ritorna accostato alla mediocre letteratura del tempo anche nella “candida” e “ignorante” devozione popolare: “Oramai gli italiani conoscono a memoria tutta la letteratura contemporanea nazionale come la musica di Pietro Mascagni. E questo non è poi un gran male”; dopo qualche riga il poeta conclude invitando gli italiani a guardare all'estero per scoprire una cultura meno ristretta e provinciale di quella nazionale (lui che successivamente con le sue simpatie per il regime fascista sarà un campione della italianità, sia nelle imprese come quella di Fiume che nella sua produzione letteraria) “Ma penso che oramai sarebbe tempo di tentar l'educazione di bipedi meno famigliari”.

Da questo iniziale scontro al 1912, anno in cui venne scritto il libretto di *Parisina*, nessuna notizia su una possibile rappacificazione tra i due, salvo una testimonianza di Antonio Lualdi che indica D'Annunzio che applaude alla prima romana di *Iris*, il 22 novembre 1898³⁹, o una testimonianza che Mario Morini, nel suo saggio su Pietro

³⁷ D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, lettera datata Napoli, 13 settembre 1892, p. 462.

³⁸ D'Annunzio, *L'arte letteraria nel 1892*, *Il Mattino* di Napoli n. 283 Anno I del 28-29 dicembre 1892, pp.1-2.

³⁹ Cit. in Martignoni, *Mascagni e D'Annunzio*, p. 38.

Mascagni, deduce da uno scritto dei Raffaele De Rossi del 1910⁴⁰ che vede il poeta presente anche ad una rappresentazione napoletana della stessa opera del 23 marzo del 1899.

Da un telegramma del 23 marzo del 1905 di Mascagni a D'Annunzio conservato negli Archivi del Vittoriale⁴¹ si deduce poi che il compositore avesse in qualche modo sanato i contrasti, infatti egli scrive "Al titanio rinnovatore del dramma il mio saluto, la mia ammirazione" facendo riferimento alla *Fiaccola sotto il moggio* andata in scena al teatro Manzoni di Milano il 27 marzo del 1905.

Ne deduciamo che nel momento in cui nasce questa collaborazione probabilmente gli animi erano più sereni⁴² infatti il telegramma di Mascagni a D'Annunzio del 24 aprile 1912, conservato sempre negli Archivi del Vittoriale, testimonia che Mascagni aveva ricevuto il manoscritto dell'opera e ne era rimasto profondamente impressionato, proponendo un incontro a Parigi prima di intraprendere il lavoro di composizione⁴³; il poeta si trovava infatti ad Arcachon sempre per sottrarsi ai creditori che lo assediavano. L'incontro tra i due avvenne all'Hotel Jena il 2 maggio e continuò nei giorni successivi con risultati giudicati da Mascagni molto positivi tanto che in una lettera⁴⁴ alla moglie del giorno successivo egli scrive:

Sono le 8 suonate ed esco ora da D'Annunzio. Che bella seduta: che importanza acquistano i nostri colloqui! Le ore passano senza che ne accorgiamo! Domani incomincio a suonare l'opera; ti dico che ho un poco di soggezione. Sai: trovarmi solo con D'Annunzio e fargli sentire come intendo interpretare la sua tragedia, è una cosa che fa paura! Intanto ti do la grande notizia: ho fatto vedere i tagli che ho segnati a D'Annunzio e lui li ha accettati, non solo, ma li ha approvati completamente. Questa cosa mi ha confortato tanto, tanto...

⁴⁰ Di cui non mi è stato possibile recuperare l'originale, apparentemente si troverebbe nel settimanale fondato dallo stesso de Rensis nel 1908 a Roma dal titolo *Musica*.

⁴¹ Cit. in Martignoni, *Mascagni e D'Annunzio*, p. 38.

⁴² Inoltre Guglielmo Gatti nel suo articolo *Come nacque la collaborazione fra D'Annunzio e Mascagni*, La Nazione, 30 luglio 1962, p. 3, asserisce, senza indicarne la fonte, che la collaborazione fra i due nacque nel salotto del celebre soprano Lina Cavalieri dopo aver già provato a unire artisticamente D'Annunzio e Giordano.

⁴³ Vedi nota 32.

⁴⁴ Mascagni, *Epistolario*, vol I, lettera n. 448 del 3 maggio 1912.

Mascagni alla fine, per allontanarsi dalla difficile situazione familiare di quel periodo⁴⁵, sceglie come residenza Bellevue presso Parigi, una località che gli consente contatti ravvicinati col poeta durante la gestazione dell'opera e una certa tranquillità in compagnia della figlia Emi⁴⁶.

Intanto fra Sonzogno e D'Annunzio le trattative andavano avanti anche riguardo gli affari di *Fedra* e *La rosa di Cipro* e alcune conferenze che il poeta avrebbe dovuto tenere in Sud-America, come si evince da alcune lettere comprese in **Esv**:

Ho accompagnato fino a Roma il Maestro Mascagni, sempre pieno di entusiasmo per *Parisina*. [...] Io sto già lavorando alla grande combinazione di cui le feci cenno a Parigi per il Sud-America: ai primi di giugno manderò espressamente una persona a Buenos Ayres, per trattare ed organizzare in sordina la cosa [...] Come le dissi il progetto mio riguarderebbe la sua partenza per Buenos Ayres, onde allestire l'opera *Parisina*; in quell'occasione lei si impegnerebbe a tenere una decina di conferenze al mese. La durata di permanenza in America non sarebbe superiore ai tre mesi⁴⁷. [...] Non ho potuto vedere ancora l'Avv. Barduzzi per redigere i contratti di *Parisina* e *Rosa di Cipro*.

Ma D'Annunzio spinge, forse anche per conto del suo editore Treves, per la stampa del libretto di *Parisina* in edizione di lusso e separata dal fatto operistico⁴⁸:

A proposito dell'edizione di lusso di *Parisina*, devo ricordarle che a Parigi si è precisamente stabilito d'accordo con Mascagni, di non fare alcuna pubblicazione del Poema, prima della rappresentazione dell'opera completa. Il mio impegno verso Mascagni per questo fatto è formale.⁴⁹

Il problema si ripresenta anche l'anno successivo, a poca distanza dalla prima rappresentazione:

Io le ho dimostrato le ragioni che rendono pericolosissima la pubblicazione letteraria prima della rappresentazione teatrale di *Parisina* e l'ho fatto nel comune interesse. Sono sempre disposto di

⁴⁵ Era infatti stata da poco scoperta dalla moglie la relazione clandestina che Mascagni cominciò ad intessere con Anna Lolli, una più giovane corista romagnola conosciuta durante il periodo di *Isabeau*, e che durò fino alla di lui morte nel 1945 non senza reiterati scontri e sventati scandali.

⁴⁶ Come ben testimoniato, pure non senza "ricami" narrativi, dal suo romanzetto autobiografico, Mascagni Emi, *S'inginocchi la più piccina*, che traccia un racconto molto dettagliato dei mesi passati in compagnia del padre "in terra di Francia".

⁴⁷ Il ciclo di conferenze non si attuerà nonostante invece l'opera avrà una lunga ed importante tournée in Sud-America.

⁴⁸ Segno già della mentalità "opportunistica" del poeta che non ascolterà nemmeno l'opera in teatro.

⁴⁹ Lettera del 11 giugno 1912 da L. Sonzogno a D'Annunzio in **Esv**.

rimborsare l'Editore Treves dell'anticipo fattole, ma come ho sempre detto: sostituendomi nelle sue ragioni creditorie sui diritti edizione che a lei competono. Le conferma ancora che l'edizione letteraria prima della rappresentazione minaccia di far pericolare la rappresentazione stessa di *Parisina* alla Scala; non si tratta di capricci di autore né di puntigli, ma di ragioni serie che hanno pure un'importanza artistica assai grave. Io non ho affatto l'intenzione di pubblicare il libretto prima della rappresentazione dell'opera e lo farei solo se costretto, tale essendo il mio sacrosanto diritto, qualora l'edizione di lusso comparisse. Caro Maestro, lei deve comprendere che la mia Casa editoriale ha già investito fortissime somme per il successo di *Parisina* ed io ho il dovere assoluto di tutelare oltre agli interessi degli autori, anche quelli della mia Casa. Le concessioni e le limitazioni che io ero pronto a fare ed a sopportare per la simultaneità delle due edizioni letterarie mi sembrava avessero un carattere di vera equità e piuttosto altruistiche nei miei confronti ed è per questo che mi sono permesso di rivolgermi al suo illuminato spirito di giustizia.⁵⁰

Tra la fine di luglio e l'inizio di agosto Mascagni inizia effettivamente a lavorare, come di consueto, producendo primariamente una particella continuativa per voci e pianoforte dell'intera opera, questo perlomeno è ciò che si desume dalla corrispondenza tra i due in questo periodo, anche se nell'articolo/saggio del compositore l'inizio del lavoro è dato al 2 settembre⁵¹. Per l'orchestrazione invece, come vedremo, occorreranno i mesi fra maggio e ottobre/novembre del 1913 infatti il compositore, in una lettera all'amico Gianfranceschi dell'8 dicembre del 1912⁵², in prossimità del suo ritorno in Italia, da per conclusa *Parisina*:

Parisina è finita. D'Annunzio, che in questi giorni è qui con me [a Bellevue] si mostra entusiasta del mio lavoro. L'opera è poderosa per contenuto musicale, arditissima nell'espressione della parola, estremamente forte e violenta nelle situazioni tragiche. Nella forma è liberissima, salvo alcuni brani, inquadrati nel ritmo, nella misura e nella tonalità. È tematica per eccellenza, con continui richiami e con riproduzioni e con ripercussioni di idee; però questi richiami sono ispirati a un concetto profondo, e qualche volta filosofico, che rispecchia l'animo dei personaggi più che la figura e la parola loro; e tutte le riproduzioni dei temi sono sempre velate, alcune volte addirittura nascoste meno in certi casi speciali in cui il richiamo deve imporsi ai sensi dell'uditorio⁵³ [...] L'opera dura circa tre ore e mezzo, suonandola di seguito senza pause. I versi sono 1400, ne ho tagliati 330. I tagli sono stati fatti da me, e mi sono costati fatica e pensiero, perché capisce io, più che tagliare, ho sfrondata la tragedia della eccessiva verbosità del Poeta; e non ho toccato nulla di ciò che è essenziale alla presentazione dell'opera integra di D'Annunzio. Ma per far questo, ho dovuto curare la forma del verso, in maniera che nessun taglio lasciasse un solo verso storpiato; quindi, con le parole stesse di D'Annunzio, ho dovuto ricostituire i versi; ed ho avuto la grandissima soddisfazione di vedermi tutto approvato dal Poeta, con aggiunta di sincero compiacimento per la mia fatica letteraria e poetica. Riesaminando, *Parisina*, credo in coscienza che essa, se non altro, rappresenti un raro esempio di fedeltà nella mia interpretazione della parola”

⁵⁰ Lettera del 29 agosto 1913 da L. Sonzogno a D'Annunzio in *Esv*.

⁵¹ Mascagni, *Come è nata Parisina*, p. 19.

⁵² Mascagni, *Epistolario*, lettera n. 467, vol I.

⁵³ Su questo autogiudizio, ed altri, tonerò nell'analisi musicale dell'opera.

Cosa accade realmente nel volgere di questo periodo, circa sei mesi, nel rapporto tra i due artisti che porterà D'Annunzio a non essere presente alla prima della Scala? Sappiamo che il poeta avrebbe dovuto partecipare attivamente all'allestimento dell'opera come preannuncia Sonzogno⁵⁴:

Parisina Mascagni lavora miracolosamente. Il gran duetto del secondo atto è veramente una cosa sublime. Per la première sono in trattative colla direzione della Scala. Trattandosi di un'opera così italiana io credo che non si debba rinunciare al nostro maggior teatro. L'opera si darebbe in novembre diretta e concertata dagli stessi autori.

La vicenda, per come risulta dalle informazioni a mia disposizione, soprattutto le lettere inviate ad Arcachon da Mascagni, evidenzia un'alternanza di entusiasmi e crescenti perplessità, per esempio qualche incomprensione nel testo, alcune parti definite di scarsa musicalità, le lunghissime *Litanie lauretane* ed anche la verbosità dei cori, l'episodio del canto dell'Usignolo ed infine l'eccessiva lunghezza dell'opera che comprometteva l'effettiva rappresentazione del dramma in teatro. Non solo, la vicenda accennata sulla concomitante opera di Pizzetti rischia di minare seriamente il lavoro in corso:

Io sono danneggiato quanto il Maestro [Pizzetti], e nessuno più di me deplora la mancata rappresentazione dell'opera a Napoli e Roma, ma devo purtroppo deplorare le cattive voci che gli amici di Pizzetti fanno circolare. L'attribuire a Mascagni una responsabilità in questa faccenda è vergognoso e falso e purtroppo questo fatto va a mettere in grave pregiudizio i nostri interessi. Dovunque si dice che lei ha tutte le preferenze per il M. Pizzetti e, se le lodi furono da lei espresso per la musica di *Parisina*, dei veri inni avrebbe elevato per la musica di *Fedra*! Tutto questo irrita Mascagni e pregiudica fortemente i nostri affari, perché è mio dovere dirle, indipendentemente dal valore artistico delle due opere, che mentre *Fedra* non mi è stato ancora possibile di trovare una offerta seria da qualche teatro importante, per *Parisina* abbiamo tutti i teatri del mondo che me la chiedono a qualunque condizione. Io credo sia necessario tutelare anche il lato commerciale compromesso da tutte queste pubblicazioni in odio a Mascagni. [...] Lei mi domanda se Mascagni lavora; come le ho detto sopra egli si trova in uno stato d'animo d'irritazione e di disgusto che mi preoccupa sulla consegna di *Parisina*. Il fatto della *Pisanella*, senza aver ricevuto nemmeno un rigo da lei, ha dato un colpo assai grave al suo temperamento specialissimo. Io avevo quasi tutto definito con la Scala, ma ora siamo in alto mare e Mascagni non vuol più saperne. Egli si vede accusato malignamente ed ingiustamente, attaccato con ferocia dai critici milanesi, e soprattutto trascurato da lei e preferisce rinchiudersi nel silenzio, in attesa che *Fedra*, *Pisanella* ed il resto abbiano avuto il loro turno in precedenza. Io non metterò certo bastoni fra le ruote al Maestro Pizzetti che stimo moltissimo come musicista, ma non posso essere davvero contento di questo stato di cose, che è di vero danno per tutti.⁵⁵

⁵⁴ Lettera del 24 settembre 1912 da L. Sonzogno a D'Annunzio in **Esv**.

⁵⁵ Lettera del 29 aprile 1913 da L. Sonzogno a D'Annunzio in **Esv**.

I fatti sono confermati anche dall'epistolario mascagnano, ad esempio dalla lettera n. 472 del 10 marzo 1913, proprio dal compositore a D'Annunzio, ma Mascagni ritorna in se stesso e può continuare così a lavorare alacremente, pur sotto i colpi dei critici:

Mascagni, nonostante le continue lamentele e proteste, l'ho trovato molto sollevato in seguito alla sua lettera. Io avrei già definito tutto con la Scala, ma ancora non posso firmare il contratto senza un impegno di Mascagni, il quale è sempre preoccupato per la stampa di Milano che gli ha fatto il viso dell'armi a proposito dei concerti. Si sono stampate delle cose veramente ignominiose; l'ira e l'invidia per questo prossimo avvenimento sono giunte al parossismo. Io spero di riuscire a calmare le ire del *Secolo*, ma per il *Corriere della sera*, bisognerà che se ne occupi un pochino lei, perché il contegno di Pozza è di nemico dichiarato. L'amico Barduzzi mi ha detto che il Pozza è tenuto in altissima considerazione al *Corriere* e mi ha consigliato di non toccare la sua persona; io non posso però nascondere a lei che il Pozza è diventato il consigliere della vecchia Casa Sonzogno e che questo non mi promette niente di buono. [...] Io andrò di nuovo a Roma in questi giorni per far firmare possibilmente il contratto a Mascagni per la Scala. Sarebbe molto utile una sua parola che rassicurare il Maestro sulle intenzioni del *Corriere della sera*, sempreché lei lo possa fare.⁵⁶

Il compositore propone quindi al poeta una serie di tagli che possono essere puntualmente rilevati dal confronto tra l'autografo del libretto e una versione a stampa dell'ottobre del 1912⁵⁷, sui quali D'Annunzio appone una serie di correzioni di carattere esclusivamente grammaticale o formale, ed il testo non è emendato, né vi sono suggerimenti da parte del poeta che prega solo l'editore di apporre le correzioni indicate, ma non fa alcun cenno ai tagli effettuati da Mascagni che quindi implicitamente erano già stati accettati, come dimostrato da queste lettere⁵⁸:

Oggi stesso le mandiamo pure le bozze di *Parisina* e la preghiamo vivamente di ritornarcele corrette prima del 10 agosto p.v. dovendo mandare il testo esatto a Lipsia per l'incisione dello spartito e dovendo anche tirare qualche copia di bozze di stampa corrette per gli artisti, maestri, traduttori, ecc.

Le mandiamo le bozze di *Parisina* corrette per il suo visto. Circa la copertina, le testate ed i fregi abbiamo incaricato il Pittore Previati, che già come le abbiamo scritto deve illustrare il volume con quadri. Le manderemo a suo tempo le bozze anche degli avantesto. In attesa di aver subito di ritorno queste seconde bozze la salutiamo cordialmente.

⁵⁶ Lettera del 26 maggio 1913 da L. Sonzogno a D'Annunzio in *Esv*. Dal clima giornalistico descritto in questa lettera si può ben comprendere il futuro sviluppo di certa critica avversa all'autore per motivi che esulano dal fatto musicale ma che hanno inevitabilmente pesato sulla vita dell'opera. Anche la "vecchia Casa Sonzogno" combatterà questo lavoro di Mascagni con l'accusa di essere passato dalla parte sbagliata, l'attività gestita da Lorenzo.

⁵⁷ Rispettivamente *La* e Lemma 628 (vedi fonti).

⁵⁸ Lettere rispettivamente del 26 luglio e 11 settembre 1913 da L. Sonzogno a D'Annunzio in *Esv*.

Gli sviluppi successivi sono più che noti: alla prima del 15 dicembre 1913 al Teatro alla Scala di Milano il poeta non sarà presente⁵⁹; *Parisina* subisce critiche soprattutto per la lentezza drammatica e la lunghezza eccessiva pur venendo apprezzate (come mostrerò in seguito nel paragrafo relativo alla rassegna stampa) molte componenti della musica e ottenendo complessivamente un ottimo successo di pubblico.

Sono presenti, tra gli altri, i musicisti Boito, Gallignani, Franchetti, Puccini, Montemezzi, Alfano, Zandonai, Giordano⁶⁰; il pittore Gaetano Previati, le cui tele ispirate all'opera verranno riprodotte a colori nello spartito, e Francesco Paolo Michetti che commenta: "Comprendo ora l'unità primitiva dell'arte: qui colori, suoni, parole non sono che un inno solo"⁶¹, avrò modo di dimostrare sul testo musicale quanto questo giudizio sublimato sia stato pregnante.

In occasione della seconda rappresentazione che ebbe luogo il 18 dicembre, in un articolo del *Corriere* a firma di Arnaldo Fraccaroli⁶² si riferisce di una chiacchierata col maestro e della decisione, sofferta ma inderogabile, di sopprimere il IV atto in quanto "è un atto fermo: la esaltazione dell'amore e della morte, dell'amore sopra ogni cosa, dell'amore oltre la morte" e "la tragedia finisce virtualmente al terzo atto", affermazioni di Mascagni per parare i colpi e a mio avviso non sincere proprio perché, come vedremo, questo ultimo atto suggella musicalmente e drammaturgicamente una così particolare opera artistica. Poteva il suo creatore, il più strenuo credente nelle qualità del lavoro poi disconoscerlo alla sua coscienza? Furono tagliate anche diverse parti interne (anche su questo ritornerò in maniera esaustiva), questo il laconico comunicato della direzione della Scala "Questa sera si rappresenta la seconda di *Parisina* [...] che gli autori hanno deciso di concludere in III atti per esigenze teatrali, il quarto, il quale

⁵⁹ "Vi è il senatore F. P. Michetti, intimo di D'Annunzio. D'Annunzio non ha potuto intervenire benché reiteratamente sollecitato dagli amici." in [anon.], *La 1ª rappresentazione dell'opera Parisina al teatro alla Scala*, La Nazione, 16 dicembre 1913, p. 3.

⁶⁰ Menzionati, fra gli altri, nell'articolo di cui alla nota precedente.

⁶¹ Cit. in Morini, *Nascita e vicenda di Parisina*, p. 68.

⁶² Arnaldo Fraccaroli, *Mascagni e Parisina I tagli e la soppressione del IV atto*, Corriere della sera, 18 dicembre 1913, p. 5.

costituiva un epilogo lirico, mentre l'azione della tragedia è compiuta al terzo"⁶³. Il silenzio mantenuto da D'Annunzio, dopo la sua assenza alla prima, potrebbe essere interpretato come una reazione alle "amputazioni" subite dal suo lavoro per mano del "illetterato" Mascagni. Tale definizione appare tuttavia contraddetta dal risultato conseguito: grazie ai numerosi tagli imposti dal compositore, il testo dannunziano si rivelò infatti più scorrevole e coerente dal punto di vista drammaturgico e sintattico, tanto da acquisire la forma di una tragedia in versi pienamente funzionale alla rappresentazione scenico-musicale. Le modifiche, tacitamente accettate dal poeta, non sembrano averlo soddisfatto; una volta che il testo fu messo in musica, esso risultò inevitabilmente più legato al compositore, e l'opera, in quanto prodotto teatrale, cessò di interessare direttamente D'Annunzio⁶⁴.

Nella forma in III atti l'opera fu replicata per più sere alla Scala⁶⁵ quindi ripresa dal 28 febbraio al 14 marzo del 1914 al Teatro Goldoni di Livorno dove, con la direzione dello stesso Mascagni, si ebbero 18 rappresentazioni e a Roma al Teatro Costanzi il 21 marzo del medesimo anno con la direzione alternata del compositore e di Edoardo Vitale che la porterà, a partire da maggio, in una lunga tournée in Sudamerica.

Nel 1914 la società italiana di Fonotipia, della quale era direttore artistico Umberto Giordano, realizzava una selezione di *Parisina* su dischi acustici i cui misteri tratterò più avanti fornendo le prove di quanto ho scoperto.

Da alcune lettere di D'Annunzio all'amico editore Treves collocabili tra il dicembre del 1921 e la primavera del 1922⁶⁶ e alcuni annunci pubblicitari dell'*Illustrazione italiana*

⁶³ Trafiletto dopo l'articolo di cui alla precedente nota.

⁶⁴ Vedi la confessione di Tom Antongini citata da Morini, *Pietro Mascagni*, p. 382, vol I.

⁶⁵ In Martignoni, *Mascagni e D'Annunzio*, p. 42, è citato erroneamente l'articolo del Morini come riportante il numero di 10 rappresentazioni, vi si legge invece il numero 13 (di cui una prima in 4 atti e 12 repliche in 3 atti), ciò è confermato anche da Tintori, *Teatro alla Scala: Cronologia*, p. 59.

⁶⁶ Cit. in Martignoni, *Mascagni e D'Annunzio*, p. 42.

si deduce una imminente ristampa di *Parisina*⁶⁷, ed infatti proprio nel dicembre del 1921 la tragedia è rappresentata nel testo originale al Teatro Argentina di Roma dalla compagnia Talli. Stranamente, Mascagni in una lettera da Verona del 25 luglio del 1921 auspicava ad una “redenzione gloriosa della nostra creatura” ed un telegramma a D’Annunzio ricevuto a Gardone Riviera del 5 maggio 1921 afferma “Ora dobbiamo pensare a *Parisina* che non è abbandonata, ma vive sempre nelle mie vene ti abbraccio Pietro Mascagni”.

Da qui uno scontro legale tra i due poi ricomposto⁶⁸, ma che non recò nessun vantaggio all’opera che fu ripresa solo nel 1938, quando la radio di stato, l’EIAR, la inserì nella sua programmazione lirica, pochi mesi dopo la scomparsa di D’Annunzio, e fu richiesta la direzione di Mascagni per la sua trasmissione integrale, col ripristino del IV atto.

⁶⁷ *L'Illustrazione italiana*, n. 52, 25 dicembre 1921 anno XLVIII, p. 766 è un esempio in cui compare una pubblicità che annuncia che la pubblicazione della tragedia di D’Annunzio è in preparazione. Nella stessa pagina è riportato anche il trionfo da Roma della prima rappresentazione diretta dal regista Virgilio Talli (vedi anche Granatella, *Arrestate l'autore*, p. 868) a firma di “Emmepi” che si dice (nella pagina seguente) amico di Mascagni e cerca di indurlo pubblicamente alla resa dell’azione giuridica da lui intentata contro la rappresentazione della tragedia sciolta dalla musica. È bene riportare una curiosa frase dello stesso articolista per ribadire di che considerazione godesse Mascagni in quel tempo in cui non solo Giordano, Leoncavallo, Cilea, Zandonai ed altri operavano ma soprattutto Puccini era ormai alle soglie della sua ultima opera: «Ah Pietro! Pietro! Sei forse il più grande ingegno lirico teatrale che l’Italia abbia avuto da Verdi in poi.»

⁶⁸ Vedi nota precedente.

1.2. Ricezione storica, interviste, recensioni

Per analizzare la ricezione che l'opera ha subito, spesso "suo malgrado", nel pubblico dell'epoca ho condotto le mie ricerche nelle emeroteche fisiche e digitali delle più importanti biblioteche pubbliche italiane, nonché in alcuni portali digitali stranieri, per rinvenire quanto più materiale possibile, interviste, recensioni ecc. Mi sono fatto guidare da alcuni minuti resoconti dei cronisti presenti alla prima che appaiono ad esempio nella recensione del *Corriere d'Italia*⁶⁹ e altri. In questo modo ho potuto collezionare un gran numero di commenti notando somiglianze di giudizio, ma anche pareri "fuori dal coro" dai quali emergono, a distanza di più di un secolo, le correnti, le mode nei giudizi e la struttura mentale dello strato "critico" della popolazione italiana e internazionale.

La prima recensione da citare è senz'altro quella del *Corriere della sera*⁷⁰ che fa un ampio resoconto di tutta la serata, dalle personalità presenti alla cronaca dei momenti che precedono il raggiungimento dello scranno direttoriale da parte di Mascagni, alle pause fra gli atti. Viene poi riportata tutta la trama divisa per atti in cui si intervallano con un certo equilibrio i giudizi specifici alle sezioni dell'opera e, in particolar modo, della musica. Si notano quelli che per il critico sono alcuni difetti, come ad esempio gli interventi delle donne astanti la battaglia che ne raffredderebbero l'episodio, ma le lodi a Mascagni non mancano nel suo porsi innanzi ad un compito quasi impossibile, mettere in musica tale tragedia dannunziana uscendone indenne. Per fare ciò, si legge nell'articolo, Mascagni "era obbligato a trarre dall'arte sua tutto quanto essa poteva dare, sì per riprodurre la profondità dei sentimenti, le lotte delle passioni, la crudeltà degli eventi, sì per dipingere colle tinte più suggestive l'ambiente del dramma". Vengono poi giustamente notati i rimandi tematici nell'opera, tutt'altro che casuali, e il grande passo evolutivo nell'arte dell'autore, quando si afferma che "fra la *Cavalleria rusticana* e *Parisina* la distanza è grande", mentre si ravvisa che "ciascun personaggio vive e si muove in una atmosfera musicale sua propria".

⁶⁹ Belli, *La prima di Parisina alla Scala*, Corriere d'Italia, 16 dicembre 1913, p. 3.

⁷⁰ [Anon.], *Parisina alla Scala*, Corriere della sera, 16 dicembre 1913, p. 3.

Mario Sobrero⁷¹ dedica una intera pagina alla narrazione della serata, procedendo atto per atto nella descrizione della trama con brevi commenti sulle frasi musicali, sull'orchestrazione, pur in maniera non sempre attendibile come quando riporta "Poche battute d'introduzione mormorate dagli archi, con qualche strappata d'arpa, precedono l'aprirsi del velario", niente di più lontano dalle iniziali battute dell'opera. Più avanti il critico afferma che:

musicalmente questa scena [quella della svestizione di Parisina di fronte alla Madonna], non breve, dell'offerta è tutta segnata di pura bellezza". Il Postludio che chiude il secondo atto è così descritto "Il tragico amplesso è commentato dalla musica con una lunghissima sinfonia, di lento sviluppo affidato quasi per intero agli archi. Si avvicinano in esso singhiozzi d'oboe, sussulti d'arpe, sospiri e gemiti di violini, con qualche sommesso richiamo alle preghiere del principio dell'atto. E finisce con una nota sostenuta delle viole. Ma finisce tardi, quando la sua virtù evocatrice ed emotiva è già svanita. Scoppia pertanto l'applauso ma si sente la stanchezza del pubblico.

L'episodio del terzo atto del canto dell'usignuolo è invece così commentato "Salvo una sconcertante affinità del canto dell'usignuolo col canto analogo del *Siegfried* questa è davvero una pagina dello spartito fatta per incantare l'orecchio"⁷². La pagina ha certamente un alto valore espressivo, ma non meno di moltissime altre lungo l'arco dell'opera, il fatto che il critico abbia rimarcato, fra le varie, proprio questa ci fa capire il focus critico del gusto musicale dell' "intelligentsia" del tempo. Un altro commento però sull'ultimo atto mi trova in perfetta sintonia con il suo autore e conferma uno dei tanti pregi dell'opera "C'è in questa musica la gioiosa rassegnazione al destino, il pieno distacco dalla vita, il senso della perfetta fusione nella morte: quale il D'Annunzio infuse nei suoi adulteri". Nel proseguo della cronaca della serata si rimarca l'eccessiva

⁷¹ Sobrero, *La prima rappresentazione di Parisina*, Gazzetta del Popolo, n. 348 del 16 dicembre 1913, p. 4.

⁷² Si riferisce sicuramente all'episodio della seconda scena del II atto dell'opera wagneriana nella quale il protagonista ode il canto di un uccello della foresta in attesa che Fafner si palesi. Sia drammaturgicamente che musicalmente i due episodi sono alquanto diversi, pur nella conoscenza certa che Mascagni aveva della produzione wagneriana che stimava non meno di altri suoi coetanei, la costruzione musicale è resa in ben altro modo. In *Siegfried* un tappeto di tremoli degli archi sostiene alcuni piccolissimi incisi di timbro diverso, dal flauto al clarinetto passando per l'oboe, in *Parisina* la scena è molto più lunga e sorretta unicamente da soluzioni accordali dei legni chiari sulle quali un solo peculiare timbro si erge ad imitazione dell'Usignolo, il flauto in sol acuto, creato appositamente su richiesta del compositore per la sua opera (come vedremo più avanti). Questo flauto si produce in continui "gorgheggi" musicali che fanno da ornamento alle frasi vieppiù "calde" della protagonista fondendosi in una unica cosa e culminando in grande climax orchestrale. Nell'opera tedesca il protagonista cerca invece invano di comprendere il breve canto che prova a riprodurre con una canna per poi contrapporgli il suono del suo corno. Appare quindi superficiale l'accostamento fatto dal critico ma comprensibile nel momento storico in cui le opere di Wagner erano paradigma di qualsiasi produzione posteriore.

lunghezza mal sopportata dal pubblico, gli applausi o i tentativi di essi in alcune scene, come al termine della battaglia del secondo atto, anche in questa recensione, come in quella del *Corriere della sera*, viene riportato un certo fastidio per un suono acuto e fisso “l’uditorio si spazientisce facilmente prima per una nota fissa di flauto che insiste eccessivamente”. Il critico ribadisce la stanchezza del pubblico lungo il terzo atto che applaude la scena finale del baritono Galeffi, mentre il quarto atto, particolarmente lodato dallo stesso, fa notare essere passato sotto silenzio perché cominciato ormai dopo l’una di notte. L’esecuzione è ritenuta impeccabile come anche i protagonisti vocali, al tenore Lázaro si lamenta solamente uno scarso e inefficace “gioco scenico” di lui e degli altri cantanti eccettuato il baritono che impersona Niccolò d’Este. Più in generale il critico loda la maestria di Mascagni, non senza qualche strafalcione, come ad esempio asserendo che l’orchestrazione sia “semplice” o faccia troppo uso del “violinato”, un modo per descrivere l’unisono dei violini in una frase melodica, cosa che in *Parisina*, come vedremo, è assai rara e sempre funzionale, mai si raddoppia il canto per semplicità di intenzioni. Il Sobrero nota comunque il percorso evolutivo nell’arte mascagnana dagli esordi di *Cavalleria* e nel quale nemmeno la di poco precedente *Isabeau* sarebbe stata, a suo dire, presaga di tali rinnovamenti. Recrimina all’opera un certo disequilibrio e generica prolissità di alcune scene come la mancanza di un certo pathos di talaltre, il bilancio è comunque essenzialmente molto positivo.

*L’illustrazione italiana*⁷³ dedica una ampia pagina di presentazione di *Parisina* parlando soprattutto della trama e della genesi del testo dannunziano e dei suoi richiami con la precedente *Francesca da Rimini*, oltre ad alcuni dettagli sui precedenti fra il poeta e il compositore che di certo non preludevano ad una collaborazione, mentre il numero seguente⁷⁴ ne riporta altrettanto ampia trattazione, con delle illustrazioni di L. Bompard, dichiarando che “dalla collaborazione di Gabriele D’Annunzio e di Pietro Mascagni non poteva nascere che un’opera d’arte nobilissima; e davanti al nome di questi due grandi

⁷³ Guido, *Parisina, la tragedia di D’Annunzio, musicata da Mascagni*, *L’illustrazione italiana*, n. 50 del 14 dicembre 1913, p. 586.

⁷⁴ Guido, *Parisina di G. D’Annunzio e P. Mascagni*, *L’illustrazione italiana*, n. 51 del 21 dicembre 1913, pp. 608-612.

artisti cadde ogni intemperanza di giudizio.” L’autore parla inoltre delle difficoltà di mettere in musica una tragedia di D’Annunzio e riecheggia le gesta di Mascagni col giovanile *Ratcliff* il cui testo è tutto scritto in endecasillabi. Nega un progresso melodico nel compositore a favore invece di una “notevole” evoluzione nella tecnica orchestrale. Aggiunge “nessuna volgarità nello spartito” e “Pietro Mascagni sfoggia qualità di sinfonista che nessuno gli sospettava, e sotto questo aspetto *Parisina* è un progresso.” Ancora una volta lodata oltremodo l’esecuzione diretta dall’autore, degli interpreti vocali che vengono anche ammirati per la loro resistenza vocale e il Maestro Venturi “istruttore dei Cori” è acclamato alla ribalta.

*La Stampa*⁷⁵ riporta ugualmente il resoconto atto per atto, rimarcando nuovamente la eccessiva lunghezza dell’opera e di certi episodi, lodando il maggior equilibrio dell’ultimo atto, non negando l’autentica bellezza di molte pagine e dell’entusiasmo, sebbene mitigato dal lungo protrarsi della serata, sempre vivo verso l’autore e gli interpreti. In un trafiletto si sottolineano anche le acclamazioni con tanto di telegramma inviato all’autore da parte della cittadinanza livornese che si augura presto una rappresentazione dell’opera in città.

In un altro articolo, sempre sulla medesima testata⁷⁶ (dettato “per telefono dal nostro critico musicale”) si insiste sulla lunghezza e sulla non adeguatezza del testo poetico per il teatro musicale, si recriminano la mancanza di azione e la verbosità, per quanto viene lodata la bellezza della poesia e della costruzione formale. Si attribuiscono all’imperizia di Mascagni i tanti versi potenzialmente inutili e si cita la futura *Francesca da Rimini* di Zandonai, che andrà di lì a poco in scena al Teatro Regio di Torino, il cui libretto fu “a quanto dicesi” assai tagliato rispetto alla tragedia originale. Il critico inoltre si profonde in una lunga dissertazione estetico-filosofica sulle strutture del dramma per musica, dei rapporti fra poesia e musica e, nonostante ribadisca la ricchezza di invenzione e una certa vena musicale, degli effetti su queste due componenti, “soffocate” loro malgrado

⁷⁵ Ferretтини, *Il successo di Parisina alla Scala*, La stampa, 16 dicembre 1913, p. 7.

⁷⁶ Ferretтини, *La prima di Parisina al Teatro alla Scala*, La stampa, 16 dicembre 1913, p. 5.

l'una dall'altra. Infine si preannuncia sicuramente una ripresa dell'opera al Teatro Regio di Torino, che non avverrà mai.

Un ulteriore articolo della medesima testata tre giorni più tardi⁷⁷, dopo la seconda recita, riporta alcune informazioni circa i tagli allo spartito dopo la prima esecuzione. A queste operazioni, compreso il taglio del “pur bello e suggestivo quarto atto”, l'uditorio “imponentissimo” ha decretato il trionfo dell'opera. Si riporta l'orario del termine della funzione commentando che l'opera è ancora troppo lunga, per ragioni perciò non teatrali, ma puramente di “mondanità”. Al termine del pezzo si riportano dei brevi colloqui avuti con l'autore all'alba della prima, al termine dell'ultima prova orchestrale, in cui, ancora una volta Mascagni, assillato dagli spauracchi della lunghezza e invitato a tagliare l'opera ancor prima della prima, ribadisce la sua fermezza di propositi nel aver voluto affrontare il pubblico con l'opera intera e senza “sconti”.

*Il Messaggero*⁷⁸ riporta un articolo a firma Edoardo Pompei che racconta minuziosamente la serata e lo svolgimento musicale dell'opera lodando innumerevoli passi: “potenza di intenzione”, “ricchezza di ritmi”, “lodevole per effetto e per virtù di contrappunto” l'episodio corale della prima scena, il lungo sfogo della madre al figlio Ugo è “violento e convulso, brano musicale pieno di impeto lirico, in cui la melodia si alza, si dilata con foga e con ricchezza di ispirazione, con svolgimento spontaneo ed efficace.” Prosegue: “questo secondo atto di *Parisina* può ben considerarsi la più elevata concezione musicale del Mascagni”, la preghiera “è uno dei brani più belli dell'opera” mentre il successivo duetto “è tutto un prodigioso inno alla vita” e bisogna pur arrendersi al fatto che, benché lungo, “tutto il grande ampio commento sinfonico con cui termina l'atto sono altrettante pagine di una bellezza incomparabile”. Nota anche, diversamente da altri critici, che il terzo atto, specialmente nella seconda parte, ha ottenuto il più grande successo. L'ultimo atto è così descritto:

⁷⁷ Ferretтини, *Applausi fragorosi a Parisina ridotta*, La stampa, 19 dicembre 1913, p. 7.

⁷⁸ Edoardo Pompei, *Il grande successo di Parisina a Milano*, Il Messaggero, n. 348 del 16 dicembre 1913, p. 1.

È il meno lungo dei precedenti e si stacca completamente da essi per una diversa concezione. L'elemento ardente della passione non preme più l'acre sete della vendetta. La scena ha nella prima parte un'andatura piena di calma e di languore. Gli amanti non sono più di questa terra. L'ispirazione lirica, felicissima, unisce nel canto dolcissimo le anime di Ugo e Parisina: è una trasfigurazione della vita celebrata con una melodia di passione che anima e commuove. [...] Dalle alte gallerie risuonava insistente il grido di Viva Mascagni.

I cantanti protagonisti sono tutti egualmente lodati e ci si chiede quali altri tenori possano reggere l'immane sforzo. Nelle successive impressioni estetiche il critico deve rimarcare “sembra che il poema e la musica siano concepite da un artista unico, tanto la nota è aderente alla sillaba, tanto l'espressione verbale e quella musicale formano una cosa sola, un solo respiro, un suono solo, quasi fossero scaturite ad un tempo da un unico atto creativo”, caratteristiche che avrò modo di trattare ampiamente.

“La volontà tenace, il genio sicuro, l'arte profonda di Pietro Mascagni, anche attraverso le verbosità dannunziane hanno creato un prodigio armonico tra i più varii e fastosi che mai siano apparsi in questi ultimi tempi espressi da un'orchestra moderna”. Si ribadiscono anche i difetti dell'opera che sono rappresentati unicamente dalla sua eccessiva lunghezza nonostante sia “riuscita organica e perfetta in ogni sua parte”.

Enrico Cavacchioli⁷⁹ riporta l'esito della serata in due grandi pagine intere nelle quali viene prima (tutta la prima pagina) narrata tutta la vicenda e la drammaturgia del libretto, con diverse citazioni e commenti sulla prolissità della tragedia di D'Annunzio che spesso ha sacrificato l'azione per la “lirica” e cioè per la verbosità, il ricamo lessicale, mentre nella seconda pagina vengono trattate la musica, l'interpretazione e le scenografie. Sul versante musicale il critico, che dipana la sua discussione lungo i quattro atti dell'opera, apre subito attestando, “malgrado i suoi difetti”, che l'opera è “una delle più nobili creazioni di questi ultimi anni. Si notano certe somiglianze con la precedente *Isabeau*, si notano i molti punti apprezzati dal pubblico e giudicati dallo stesso critico degni di nota come “il miglior brano musicale dell'opera, quello del racconto della battaglia che sottolinea il racconto: *Ho combattuto, ho combattuto per mio voto*”. Il quarto atto viene giudicato “inutile” all'azione e alla drammaturgia (ma è pur vero che almeno il personaggio della madre, Stella, non poteva essere lasciato a

⁷⁹ Cavacchioli, *Parisina opera di poesia d'armonia di G. D'Annunzio e di P. Mascagni è accolta con grande entusiasmo*, Il Mattino (di Napoli), n. 349 del 16 dicembre 1913, pp. 4-5.

mezz'aria, come D'Annunzio stesso rimprovererà a Mascagni⁸⁰ dopo il taglio netto di questo atto alla seconda rappresentazione) e un bilancio generale spiega com i caratteri così contrastanti e lontani del poeta e del compositore abbiano nuociuto ad entrambi ma soprattutto l'obbedienza al poeta nel seguire ogni più piccolo rivolo testuale, affossando così l'opera nella sua stringatezza e velocità.

D'Atri⁸¹ si dice ancora restio nell'emettere un giudizio definitivo per mancanza di approfondimento, ma giudica il successo un "successo di stima" verso due fra le più eminenti figure culturali del momento (Mascagni e D'Annunzio) e rimarca però i pregi del finale del primo atto perché

veramente bello ed originale: bello nella struttura e nell'ispirazione, originale nella trovata scenica, poiché mentre s'ode un canto lontano e suggestivo di voci, sulla scena tutti i personaggi ed i cori si atteggiavano in un quadro plastico riuscitissimo.

Tuttavia gli applausi tributati a Mascagni al termine di ciascun atto sono da attribuire, a detta del critico, ad elogi del personaggio più che alla sua musica. L'insieme della critica all'opera appare caratterizzato da una costante oscillazione tra apprezzamento e riserva, spesso compresenti negli stessi interventi, nonostante l'esplicita dichiarazione preliminare di non voler formulare un giudizio definitivo sull'opera. Ogni scena ha dei caratteri che si impongono "ma...", ogni aspetto musicale possiede queste peculiarità "tuttavia..." ecc. Più volte vengono menzionate "ascendenze" wagneriane nella musica e gli episodi orchestrali più "puri", come la battaglia, il postludio del secondo atto ed altri sono ritenuti inutili perché rallentano il dramma, così come sarebbe inutile l'ultimo atto. Inoltre la musica appare eccessivamente frammentata nel procedere per seguire minuziosamente la parola. L'ultima colonna riporta i giudizi della stampa milanese (poiché il *Giornale d'Italia* è periodico romano) come il Nappi della *Perseveranza* che asserisce l'opera essere troppo statica quando invece il libretto prometterebbe "azione vorticosa". Cesari dal *Secolo* conferma le discussioni degli spettatori fra gli atti nelle

⁸⁰ Lettera di D'Annunzio a Mascagni da Parigi il 6 marzo 1914, conservata presso la Biblioteca Labronica di Livorno, Inv. 239.

⁸¹ D'Atri, *La prima rappresentazione di Parisina di D'Annunzio e di Mascagni alla Scala*, *Giornale d'Italia*, 17 dicembre 1913, p. 3.

quali si dichiarava la lentezza dello spettacolo e “della mancanza di misura e di sentimento di proporzioni accentuata nelle scene principali dell’opera”; asserisce inoltre che Mascagni avrebbe messo in musica il libretto “nella forma quasi integrale d’origine”. L’On. Camerini dal *Italia* tuona lapidario che non ha mai creduto “nell’alleanza poetico musicale D’Annunzio-Mascagni” e dichiara che il “mezzo successo” è stato forzatissimo dalle claque e “che si è voluto creare ad ogni costo”. Albini del *Avanti* ancor più negativo: “vi è in questa musica mascagnana una prodigalità senza garbo e senza misura: la fecondia dell’oratore che ha più avverbi che idee, il virtuosismo facile e facilone del poeta estemporaneo”. Infine per Gustavo Macchi della *Lombardia Parisina* è certamente un’opera d’arte ma la prolissità del poeta ha immobilizzato il musicista facendo risultare l’opera “una sequela di quadri che sembrano lunette affrescate in una chiesetta del 1500”.

Ne *Il Popolo romano*⁸² si racconta la trama della tragedia, indi una cronaca della serata la quale riporta applausi vivissimi e grandi effetti sul pubblico mentre sulla musica non ci si prodiga in una minuta disanima della partitura in quanto “*Parisina* dovrà tra breve affrontare il giudizio del pubblico di Roma” ma è chiaramente dichiarato il successo, nonostante la lunghezza, e quindi l’abilità di Mascagni di “tenere desta l’attenzione del pubblico per ben cinque ore”. Inoltre vi si afferma che:

La melodia, la bella e fluente melodia Mascagnana, vi sia afferma ispirata e limpida, risale ai più alti gradi dell’espressione e del sentimento, avvalorandosi di tutte le moderne conquiste della tecnica, così da produrre un’impressione di alta e complessa vigoria. Il m. Mascagni sembra aver affinato sempre più le sue doti; il suo stile si stacca qua e là sensibilmente dallo stile consueto per assurgere ad una più grande e nobile espressività di linguaggio. Alcuni effetti orchestrali raggiungono magnifica evidenza, altri appaiono caratteristicamente coloriti, essendosi il maestro adoperato a ricostruire, a maggiore efficacia del dramma lirico, procedimenti musicali di ben appropriata arcaicità.

*Il Momento*⁸³ di Torino del 16 dicembre inizia prendendo in esame il testo poetico la cui disanima termina con le seguenti parole “Ecco la novella bocaccesca intorno alla quale ha logorata la sua genialità Pietro Mascagni: così che c’è da chiedersi come mai la musica italiana si riduca a prendere ispirazione da questa robaccia torva ed epilettica”.

⁸² Rossi, *La Parisina alla Scala di Milano*, *Il Popolo romano*, 16 dicembre 1913.

⁸³ Brusa, *L’incerto successo di Parisina alla Scala di Milano*, *Il Momento*, 16 dicembre 1913.

La musica viene invece in parte lodata ma si fa notare che “l’architettura dell’opera poi non essendo prettamente sinfonica, non essendo cioè il portato e la risultante di un organico sviluppo di temi, ne risulta una frammentarietà più avvertibile che non laddove fosse costruita con pezzi chiusi”. Il genio di Mascagni è ribadito come anche certe evoluzioni di linguaggio, ma si auspica un nuovo lavoro maggiormente organico nelle proporzioni.

Sulla *Gazzetta di Venezia*⁸⁴ si ripercorre l’esito della serata, riportando applausi e momenti salienti e, nonostante alcuni oppositori o giudizi altalenanti, “all’una precisa si inizia il quarto atto, la sala è ancor completa e magnifica. Questo può dirsi il miglior segno di vittoria”. Il quarto atto, sebbene contenga buonissime pagine non è interrotto da applausi perché il pubblico è ormai stanco. Infine si lamenta l’atteggiamento di Mascagni nei confronti dei versi che hanno così sacrificato “le qualità sue caratteristiche di sincerità e di impulsività melodica che lo resero popolare”.

Il già citato *Corriere d’Italia*⁸⁵, a firma del celebre critico Adriano Belli, dedica infine una pagina completa alla prima di *Parisina* la cui introduzione termina con “*Parisina* è opera essenzialmente aristocratica”. Segue poi un lungo commento del libretto, accostato ad altri lavori dannunziani quali *il Mistero di S. Sebastiano* e *la Pisanella*, che viene deplorato per l’usata commistione fra sacro e profano, la verbosità che ammazza l’azione e l’artificio retorico che non tocca la sensibilità del pubblico, si ricorda infine Francesco Maria Piave quale più grande librettista “dei nostri tempi” per saper ben delineare situazioni e personaggi pur con un verso ridicolo e una sciatteria di forma. Il giudizio della musica parte invece con l’assunto che pur contenendo l’opera bei dettagli, nell’insieme manca invece di equilibrio. Si dichiara però che, dopo *Iris*, *Parisina* è l’opera migliore di Mascagni e in realtà i versi “più che commentarli li ha fusi con la forma musicale”, “la parola rimane sempre intellegibile all’uditorio e non è sopraffatta, o quasi mai, dall’orchestra”. Si rimarca tuttavia, anche in questo articolo, che il rispetto per il testo da parte di Mascagni sia stato esagerato, in particolare nel non voler sovrapporre mai, nei duetti e nei cori, i versi in polifonia e riporta un esempio:

⁸⁴ Pascolato, *Parisina alla Scala*, *Gazzetta di Venezia*, 15-16 dicembre 1913, p. 3.

⁸⁵ Vedi nota 69.

Durante il duetto del primo atto tra Stella e Ugo, il poeta fa ritornare due volte, come eco interna e lontana, gli stornelli del coro; ebbene, il musicista abbandona in quel punto i personaggi sulla scena (che non sanno naturalmente più cosa fare) e corre a rivestire di note il coro interno, per tornare poi al duetto quando il coro ha terminato; senza pensare che fondendo invece la parte vocale con le voci dei solisti avrebbe ritratto un effetto grandissimo.

Questa valutazione appare, a mio avviso, discutibile e sarà oggetto di ulteriore analisi nel corso dello studio musicale. Va tuttavia rilevato che Belli esprime un apprezzamento significativo nei confronti dell'autore, ridefinendo l'etichetta critica in senso positivo: da un Mascagni genericamente associato al wagnerismo a un wagnerismo "all'italiana", contraddistinto da un'ispirazione appassionata e suggestiva. Il discorso estetico musicale termina con:

quanti temi non si perdono nella grande abbondanza e che pure farebbero la fortuna di tanti sterili nostri compositori. Benvenga quindi l'enfasi ed accettiamo pure l'esuberanza della forma se questa è l'indice di un inesauribile ingegno. Saranno difetti, ma chi non ne ha? I difetti sono inerenti ai pregi; ammiriamo invece in lui l'attività infaticabile, il sentimento innato della drammaticità, la varietà dei suoi mezzi espressivi, la passionalità istintiva, la visione larga e sicura nelle scene di colore, lo studio accurato nell'istrumentazione, il nobile tentativo d'arte iniziato con questa *Parisina*, l'aristocrazia della forma usata nella sua nuova opera.

Nella successiva cronaca minuziosa della serata si racconta un buffo aneddoto che precede la rappresentazione, allorquando il libretto dell'opera pubblicato da Sonzogno costa due lire vi sono "strilloni" che lo propongono a due soldi, salvo scoprire poi che si tratta del libretto che Felice Romani scrisse per Donizetti oltre settant'anni prima. La lunga descrizione degli atti è ricolma di elogi a molteplici momenti musicali e all'aderenza al dramma, molti dei quali non sono menzionati adeguatamente o affatto in altre recensioni, come ad esempio l'episodio "di colore" delle buccine in apertura del secondo atto che viene ritenuto fra i migliori dell'opera. Tuttavia non si comprende il senso drammaturgico degli interventi di Parisina e poi di Ugo al termine del terzo atto dopo la reprimenda di Niccolò che, si ritiene, raffreddino l'effetto scenico di questo finale.

Lo stesso Adriano Belli, sempre sul *Corriere d'Italia*⁸⁶, ma questa volta sulla prima romana dell'opera, tratterà una ulteriore disamina che si collega in parte a quella già

⁸⁶ Belli, *Parisina di Mascagni al Teatro Costanzi*, Corriere d'Italia, 22 marzo 1914.

fatta per Milano, aggiungendo che in questa seconda versione accorciata dai tagli potesse effettivamente presentarsi ad un giudizio di appello presso il pubblico romano. Tuttavia la prima sera non vi fu, causa la mal disposizione di un certo pubblico “inamidato” che era partito prevenuto, effetto completamente diverso alla seconda rappresentazione come si legge dalla stessa testata⁸⁷, il pubblico “scevro da preconetti, ascoltò il genialissimo lavoro mascagnano decretandogli pieno e incontrastato successo” e “basterebbe il solo secondo atto per assicurarle il successo”. Negli *addendum* del Belli sulla seconda “audizione dell’opera” il giudizio si dice immutato, mentre fa notare che “chi accusa il Mascagni di reminiscenze con altre sue opere s’inganna, confondendo lo spunto melodico del motivo con quella speciale maniera dalla quale il maestro è caratterizzato”⁸⁸. Inoltre:

l’istrumentazione di *Parisina* è di gran lunga superiore a quelle delle precedenti opere del maestro, il qual mostra così di aver compiuta un’evoluzione veramente sorprendente. Questo lavoro fatto di ardore e di coraggio, frutto del maturo ingegno del grande musicista rimarrà come esempio di una forza inventiva eccezionale, di un fervore e di un’audacia che non hanno confronti”.

Ancora una volta il critico insiste sulle “oscurità” del libretto quasi con malcelato timor di Dio e loda gli interpreti (alcuni dei quali sono nuovi rispetto a Milano) compresa la concertazione di Edoardo Vitale. Al Tenore Lázaro (o Lazzaro com’è sovente riportato nella stampa italiana) viene dato un “consiglio”, di lasciare cioè opere così pesanti come *Parisina* per non affaticare la sua fresca e giovane voce incorrendo in probabili problemi fisiologici.

Nella rassegna stampa romana dei giorni delle rappresentazioni di marzo si legge, ad esempio sul *Messaggero*⁸⁹, che l’opera è stata freddamente accolta per colpa dello stesso pubblico (il verdetto si ribalterà alla successiva replica e a Livorno aveva già avuto clamorosi successi) infatti l’opera palesa “una forza innovatrice che non tutti sono

⁸⁷ [anon., probabilmente Belli], *La seconda di Parisina al Costanzi*, Corriere d’Italia, 25 marzo 1914.

⁸⁸ Vedi nota 86.

⁸⁹ Pompei, *Parisina di Mascagni e D’Annunzio la prima rappresentazione al Costanzi*, Il Messaggero, 22 marzo 1914.

in grado di valutare ed apprezzare”. Il secondo atto, come avanzato da altri, “può bene considerarsi la più elevata concezione musicale del Mascagni”. Nel giudizio estetico dell’opera appare anche un periodo da me condiviso e che dimostrerò nell’ultimo capitolo:

in questa *Parisina* l'antico suo amore per l'orchestra lo riafferra, lo ghermisce, lo domina così fieramente, che tutte le magnifiche energie del temperamento nobilissimo infonde e profonde per creare un'atmosfera musicale nuova e diversa, un ambiente melodico in cui i pensieri e le idee, i motivi e gli sviluppi, le melodie vocali e le sonore, i temi delle voci e quelli degli strumenti, le polifonie ricche, impetuose o solenni e il canto limpido, si uniscono, si raccolgono, si fondono, e sono le parti di un organismo concreto e saldo, sono le voci e i suoni di una nuova espressione musicale, destinata a vincere il tempo.

Anche *Il popolo romano*⁹⁰ si unisce ai festeggiamenti della seconda rappresentazione romana in cui tutti quanti i quali formularono sbrigativi o partigiani giudizi devono ricredersi e unirsi agli enormi applausi e manifestazioni di vivo interesse che l’opera ha finalmente suscitato e ironizza sui lunghissimi resoconti di altri colleghi critici “si parlò della prolissità di *Parisina*, ma anche molti dei critici non scherzano!”. Sempre il *Messaggero*⁹¹ riporta che anche all’ultima replica romana (la 7^{ma}) il teatro è stracolmo, non ultimo perché questa volta vi dirige proprio l’autore. *La Tribuna*⁹² si unisce al giubilo del successo della seconda rappresentazione affermando che chi ne annunciava “il funerale” è costretto a riscontrare una giusta “resurrezione” e ricorda i tempi dell’*Iris*, data per la prima volta proprio al Costanzi⁹³:

la prima sera? Fu un miracolo se il terzo atto poté giungere in fondo. E poi? Fu un delirio, quasi un delirium tremens...L’*Iris* era un’opera «di avvenire»: *Parisina* lo è anche di più e per questo le sono riservati, nel futuro, giorni di gaudio e d’onore.

⁹⁰ Boni, *Parisina* di G. D’Annunzio e P. Mascagni, 22 marzo 1914.

⁹¹ [anon.], *L’ultima di Parisina al Costanzi*, Il Messaggero, 20 aprile 1914.

⁹² Gasco, *La seconda di Parisina*, La Tribuna, 26 marzo 1914.

⁹³ Gasco, *Parisina al Costanzi*, La Tribuna, 23 marzo 1914.

Vi è infine il periodico *La vita*⁹⁴ che si profonde in una lunga analisi estetica dell'opera nella quale ricorrono riferimenti infondati a Strauss e si ricorda la natura “non raffinata” del compositore che traspare in alcuni momenti nei quali emergerebbe il suo vero e più schietto carattere musicale. Per restituire adeguata misura al carattere stereotipato e talvolta artificioso di tale analisi, è sufficiente riportare una delle affermazioni conclusive: “Mascagni [...] prima di accingersi alla composizione occorre con grande pazienza ricercare e studiare il libretto”.

Per quanto riguarda la stampa estera vi sono periodici francesi, tedeschi e austriaci in primo luogo che riportano nei rispettivi paesi informazioni sulla prima milanese di prima o seconda mano:

Il quotidiano francese *L'Eclair*⁹⁵ si limita a rendere una breve cronaca dei quattro atti commentando solamente la disomogeneità degli applausi al termine di ciascun atto e delle critiche mosse da alcuni sulla lunghezza dell'opera.

*Le Monde artiste*⁹⁶ parla di un vivo successo del quale è difficile dire chi sia stato applaudito maggiormente, se il poeta (che non era presente) o il musicista, grandi complimenti agli interpreti in particolare alla Poli-Randaccio e al giovane e sconosciuto tenore spagnolo “Lazzaro”, l'orchestra meravigliosa, l'unico appunto viene fatto sulla lunghezza della rappresentazione.

L'ugualmente francese *Comoedia*⁹⁷ parla della prima per mano della penna di Renzo Sacchetti che, a suo dire, avendo assistito alla prova generale nota un'elevazione di ideali artistici dell'autore. La musica segue dal principio le situazioni del dramma e

⁹⁴ [anon.], *Parisina D'Annunzio e Mascagni*, *La Vita*, 23 marzo 1914.

⁹⁵ Gilberto, *Parisina de MM Gabriel d'Annunzio et Mascagni obtient un succès douteux et provoque des bagarres au théâtre*, *L'Eclair*, 16 dicembre 1913.

⁹⁶ [anon.], *Milan*, *Le Monde artiste*, n. 51 del 20 dicembre 1913, p. 808.

⁹⁷ Sacchetti, *A la Scala de Milan Première représentation de Parisina*, *Comoedia*, n. 2268 del 17 dicembre 1913.

aggiunge che, sebbene Mascagni non abbia voluto imitare i maestri di scuola francese contemporanea, rinuncia anche alle tentazioni tradizionali del “belcanto”. La musica non si piega al soggetto, ma si fonde con l’orchestra in prestigiosi sviluppi sinfonici; il secondo atto, nonostante l’eccessiva lunghezza, viene salutato con ripetute ovazioni, il canto dell’usignolo è particolarmente apprezzato, mentre nell’ultimo atto la tragica azione è toccante e abilmente valorizzata dall’espressività della musica. La Poli-Randaccio è ritenuta grande interprete e una grande sorpresa e vivo successo ha suscitato il giovane tenore “Lazzaro” per la voce e per le doti attoriali; il Baritono Galeffi aggiunge ai suoi precedenti successi anche questo mentre la sala è gremita e spiccano personalità fra le quali, in prima linea, Puccini, Franchetti e Giordano.

Sulla medesima testata, diversi mesi più avanti⁹⁸ si riportano i successi dell’opera in Argentina per la penna di Max Albert che riconosce la bellezza di molte pagine musicali tra le quali i cori del primo atto, l’Ave Maria e il duetto del secondo atto e il canto dell’usignolo nel terzo. Si ricordano i tagli apportati alla Scala dopo la prima rappresentazione e si lamenta una certa irregolarità nella musica. Gli interpreti sono lodati ma viene contestata la facoltà attoriale del tenore “Lazzaro”, ritenuta ancora acerba e suscettibile di miglioramenti.

Dai paesi in lingua tedesca (Austria e Germania) ho rinvenuto 12 testate, alcune anche con articoli in più numeri, che oscillano fra il 16 dicembre 1913 (giorno dopo la prima scaligera) al marzo del 1914. Molti di questi periodici riportano le notizie della prima in maniera più o meno sintetica, ma comunque assai più concisa che non le testate italiane i cui inviati erano tutti presenti alla rappresentazione e i giudizi hanno perciò spesso il carattere del “sentito dire” con tutte le manipolazioni che in mezzo possono essere occorse. Dai riscontri italiani sappiamo infatti che, della stampa austro-ungarica, alla prima doveva essere presente almeno l’inviato del *Neues Wiener Tagblatt*. Un articolo apparso sul *Signale für die Musikalische Welt*⁹⁹, periodico specializzato berlinese con

⁹⁸ Albert, *Comoedia a Buenos Aires Parisina*, Comoedia n. 2460 del 27 giugno 1914.

⁹⁹ [anon.], [senza titolo], *Signale für die Musikalische Welt*, n. 52 del 24 dicembre 1913.

una sede anche a Vienna, si riallaccia alle imponenti “6 colonne” della recensione del *Corriere della sera* che in parte parafrasa con punte di semplicismo. Fa notare però, e questo è un punto di vista squisitamente d’oltralpe, che il pubblico italiano non è di certo il più “paziente”. Fra le testate accoglienti positivamente l’opera troviamo il *Die Zeit*¹⁰⁰ che riporta sinteticamente uno splendido successo, il *Prager Tagblatt*¹⁰¹ e il citato *Neues Wiener Tagblatt*¹⁰². Il *Neues Wiener Journal*¹⁰³, del 21 dicembre, parla dell’organico nutrito della partitura, del ruolo del coro e della resistenza vocale necessaria ai protagonisti oltre a elogiare alcuni momenti salienti dell’opera come i cori all’inizio del primo atto, la scena della battaglia e il successivo duetto d’amore e la scena drammatica con Niccolò che chiude il terzo atto. A mezz’aria rimangono il *Österreichische Illustrierte Zeitung*¹⁰⁴ del 4 gennaio 1914, il *Salzburger Volksblatt*¹⁰⁵ e il *Ostdeutsche Rundschau*¹⁰⁶ del 19 dicembre che riportano un successo non pieno e l’impressione più limitata dalla lunghezza nonostante alcune parti riuscite oltre a non riscontrare grandi differenze con *Isabeau* o altre opere precedenti dell’autore. Per quanto riguarda i detrattori invece menziono l’inviata del già citato *N. W. T.*¹⁰⁷, la celebre violinista Teresina Tua, che ravvisa un risultato mediocre, sebbene abbia alcuni dettagli giudicati splendidi, e la lunghezza eccessiva, a suo dire, ha fatto piombare il pubblico in una “nuvola di noia”. Anche l’*Illustriertes Wiener Extrablatt*¹⁰⁸ riporta un giudizio freddo e attribuisce il successo solamente agli interpreti e alla coreografia,

¹⁰⁰ [anon.], *Die Premiere von Mascagnis Parisina*, *Die Zeit*, n. 4031 del 17 dicembre 1913, p. 3.

¹⁰¹ [anon.], *Die Uraufführung des Mascagnis Parisina*, *Prager Tagblatt*, n. 347 del 19 dicembre 1913, p. 2.

¹⁰² [anon.], *Premiere von Mascagnis oper Parisina*, *Neues Wiener Tagblatt*, n. 342 del 16 dicembre 1913, p. 6.

¹⁰³ [anon.], *Mascagnis Parisina*, *Neues Wiener Journal*, n. 7240 del 21 dicembre 1913, p. 20.

¹⁰⁴ [anon.], [senza titolo], *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 4 gennaio 1914, p. 13.

¹⁰⁵ [anon.], *Parisina*, *Salzburger Volksblatt*, n. 289 del 19 dicembre 1913, p. 8.

¹⁰⁶ [anon.] [senza titolo], *Ostdeutsche Rundschau*, n. 338 del 19 dicembre 1913, p. 6.

¹⁰⁷ Tua, *Parisina in der Scala von Mailand*, *Neues Wiener Tagblatt*, n. 347 del 21 dicembre 1913, p. 13.

¹⁰⁸ [anon.], *Mascagni-Première in Mailand*, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, n. 342 del 16 dicembre 1913, p. 3.

mentre la *Neue Freie Presse*¹⁰⁹ del 18 dicembre la definisce un'operazione mancata dati i propositi di Lorenzo Sonzogno nella pubblicizzazione del grande evento e l'aspettativa del pubblico italiano. I due autori non sarebbero stati all'altezza, gli interludi vengono definiti puramente decorativi, gli interventi finali della madre a Parisina non vengono assolutamente compresi e la strumentazione (orchestrazione) viene definita monotona (!). Vi è poi un altro articolo dal *Die Zeit*¹¹⁰ attinente però alle repliche romane, che parla in maniera infida di claqué di giornalisti favorevoli a Mascagni, insulta la capacità di invenzione musicale dell'autore definendola "zoppicante" e sprezza le abilità tecniche del teatro Costanzi nei cambi scena eccessivamente lunghi, probabilmente il giornalista non aveva idea della grandezza di tali scene.

Ho riscontrato anche un breve giudizio dell'opera da parte di Alberto Franchetti, compositore ed amico di Mascagni che assistette alla prima rappresentazione, infatti in un articolo del *Corriere della sera*¹¹¹ che riporta un colloquio avuto con "un redattore del *Giornale d'Italia*" gli si chiedeva dell'andamento di una sua nuova opera (*Notte di leggenda*) e "richiesto del suo parere su *Parisina* Franchetti ha detto: nella nuova opera di Mascagni, che a me piace, gusto soprattutto le parti del coro, spesso per me interessantissime e veramente geniali."

Anche il vecchio compagno di studi Puccini si esprime sull'opera, avendola vista proprio nella sua prima rappresentazione scaligera, in una breve intervista fatta da Enrico Cavacchioli su *il Telegrafo*¹¹² di Livorno nella quale parla delle nuove tendenze "futuriste" nella musica e della natura melodista italiana. Ma chiestogli cosa ne pensasse di *Parisina* risponde:

Quello che dicono tutti. Dunque non faccio fatica a pensarlo: che Mascagni si è rovinato per essere troppo ossequente a D'Annunzio. [...] Ora, nella *Parisina* sono cose bellissime; ma anche la

¹⁰⁹ [anon.], *Die neue Oper D'Annunzios und Pietro Mascagnis*, *Neue Freie Presse*, n. 17714 del 18 dicembre 1913, p. 3.

¹¹⁰ [anon.], *Die Uraufführung von Mascagnis Parisina in Rom*, *Die Zeit*, n. 4129 del 27 marzo 1914, p. 3.

¹¹¹ [anon.], *Le nuove opere del maestro Franchetti*, *Corriere della sera*, 9 gennaio 1914, p. 4.

¹¹² Cavacchioli, *Il pensiero di Puccini su Parisina e il futurismo musicale*, *Il Telegrafo*, 26 gennaio 1914.

musica bella quando si perde, diventa...come dire? Sul teatro non ci vogliono parole, ci vogliono fatti. Il padrone deve essere sempre il musicista.

Naturalmente questa sua ultima esternazione esemplifica il tipo di rapporto che Puccini aveva coi suoi librettisti, di dominio assoluto per piegarli ad una sua concezione musicale già in parte realizzata. Dunque una prospettiva alla creazione drammatica affatto diversa da quella di Mascagni che, potremmo dire più alla “maniera verdiana”, ricercava nelle parole la musica stessa. Puccini non poteva certo sfacciatamente negare le qualità musicali dell’opera (dalle quale egli stesso, ne sono convinto, prenderà spunti per la realizzazione di *Turandot*, come mostrerò nell’ultimo capitolo), tuttavia lanciò una frecciata al collega, forse per rifarsi di un brusco giudizio sulla *Butterfly* dato da Mascagni in un’intervista su *Il Momento*¹¹³ di Torino nel lontano maggio 1904. In questa intervista Mascagni parla della giovane scuola operistica italiana e traccia un lucido quadro estetico:

noi giovani siamo tutti su una strada sbagliata. Schiavi, da una parte, degli editori, che sono i peggiori nemici nostri e dell'arte; dimentichi, d'altro lato, del rapporto che deve passare tra l'azione e la musica, abbiamo abbandonato le tradizioni genuine e insostituibili dell'arte italiana, per sfuggire all'esagerazione dei nostri vecchi, che sacrificavano completamente l'azione drammatica allo svolgimento musicale; e seguendo, in un certo senso, l'innovazione wagneriana, l'abbiamo condotta a tal punto che non sarà possibile salvarsi se non tornando all'antico, alla melodia pura, tenendo naturalmente conto di tutto il progresso che nella tecnica in genere è stato introdotto per l'influenza wagneriana. È quella la forma d'arte rispondente all'anima nostra, e fuori di essa non vi è salvezza.

Ma spronato dal giornalista a parlare dell’influenza esercitata dagli editori sui compositori continua:

Hanno ridotto, vede, il mio amico Puccini, come altri, a tradire il suo ideale artistico, molto diverso da quello che ora appare, o meglio non appare affatto nelle sue opere d’arte. Ben lo posso sapere io che gli fui compagno di vita e di studi nella giovinezza, e che con lui divisi, per molto tempo, persino una stessa cameretta! Hanno invece voluto che egli faccia della piccola arte, a base di canzonette napoletane portate sulla scena; e tutto per scopo commerciale. Ma il pubblico ha detto basta, alla sua ultima opera, *Madame Butterfly*, come avrebbe potuto dirlo alla *Tosca*, o anche alla *Bohème*, che rappresentano sempre un ritorno dell'autore su se stesso.

Appare chiaro quindi che una tale requisitoria del Mascagni abbia generato ulteriore astio più di quello consueto e tacito fra autori “concorrenti”.

¹¹³ [anon.], *Il credo di un artista confessioni e battaglie di Pietro Mascagni*, *Il Momento*, n. 143-144 del 24 maggio 1904, p. 1.

Nei giudizi dei colleghi riporto infine la lunga recensione di Alfredo Soffredini, vecchio maestro di Mascagni quando questi era allievo dell'istituto musicale di Livorno, pubblicata sulla *Gazzetta musicale drammatica*¹¹⁴. Tale recensione non si configura, come potrebbe apparire, quale semplice omaggio a un ex allievo divenuto celebre, bensì come un lucido riscontro critico. Essa non riguarda soltanto l'opera in sé, ma, e ancor più significativamente – motivo per cui viene qui riportata integralmente – mette in luce la facilità con cui certa critica tende a formulare giudizi superficiali, l'approssimazione di alcune letture e la scarsa competenza nel ridurre il commento a un singolo cavillo, che, una volta enfatizzato, finisce per condizionare durevolmente la ricezione complessiva di un'intera opera d'arte.

Le opinioni sull'argomento musicale Mascagni, oramai non sono più opinioni, sono chiacchiere. Così tutti i grandi uomini. L'arte si affermò in essi nel più alto suo concetto e nel più profondo suo sviluppo; di questa affermazione la critica giunse sempre a riconoscerne l'indiscutibilità; ma le piccinerie pettegole della povera gente volgare rimasero, come rimarranno in eterno. Dante trova ancora il sarcasmo ingenuo della buona mamma di famiglia, che crolla melanconicamente il capo, osservando le fatiche del figlio che ne studia il contenuto; il povero borghesuccio bottegaio ride delle meraviglie del Museo; il povero mercantello, abbeverato di corse e di sport da strada, non sa nemmeno che ci sono le biblioteche; i pallidi, consunti abitatori degli ibridi caffè concerto non conoscono dell'arte musicale che quel tanto d'opera ridicibile a tempo di valzer! Tutta questa povera gente ha una buona lingua e una buona voglia di dire la sua in fatto di teatro, dove chiunque può entrare. Le opinioni di tutti costoro non sono più opinioni, sono chiacchiere, naturalmente il più spesso maldicenze, perché non arrivando essi a quel di sopra che sta troppo in alto per essi, è in quel di sopra il difetto, non nelle loro basse intelligenze, e nella loro assente coltura!

Converrebbe e conviene non occuparcene affatto. Se la critica, nello svolgere una superba recensione sulla *Parisina*, fra mezzo a pagine e pagine di giuste e profonde frasi di ammirazione, è costretta, per dovere di verità, ad un accenno al punto debole, (dove non c'è in opera umana?) questo punto debole è afferrato, abbrancato dalla suddetta povera gente, che ne fa l'arma del trionfo, come per concludere, che dessa lo sapeva, lo conosceva, lo prevedeva quel punto debole, e in quel microscopico punto debole, secondo il suo criterio, sta tutto il lato negativo di un'opera d'arte mirabile e sbalorditiva!

“Il milione è stato versato in tanti bei scudi d'argento, e se ne è trovato uno fuori corso! Ah! C'era dunque quello scudo fuori corso! Ah! C'era dunque! Lo sapevamo, lo dicevamo noi! Ah, povero milione, che vale mai esso con quel maledetto scudo fuori corso?!...”

Il materialissimo esempio che diamo, forse convincente forse non inutile; perché... perché è proprio così. E in questo abbiamo voluto accennare in quanto che noi siamo di quelli che non amiamo i malintesi. E nel chiacchiericcio degli sfacendati a proposito di *Parisina* c'è stato e c'è appunto un melanconico malinteso. Ci pare di essere ritornati i tempi del *Guglielmo Tell* e degli *Ugonotti*! indigeribili (allora) perché duravano più di quattro ore! L'arte misurata con l'orologio. La stanchezza, l'esaurimento di un simile pubblico, cosa rara, indiscussa, e dovuta per forza riconoscere, ha fatto credere a taluni a difetto d'arte! S'è dovuto dire che al quarto atto di *Parisina* alle ore 1.40 di notte (ossia del mattino) alcuni, una dozzina o due, di spettatori si sono mossi, in punta di piedi, per uscire e andare a casa, per mille ragioni che possono essere più che in mille modi giustificabilissime, e si è subito fatto del minuscolo incidente un fatto di importanza: la gente se ne andava!

¹¹⁴ Soffredini, *Parisina di D'Annunzio e Mascagni*, *Gazzetta musicale drammatica*, n. 24 del 20 dicembre 1913.

Oh, no, la gente rimaneva, è rimasta, fedele, attenta, plaudente, fino al fine inchiodata nei loro posti, e le signore tutte. Venti saranno usciti e quattromila sono rimasti; perché non giudicare piuttosto il lieto fatto che i quattromila sono rimasti, a lode del lavoro d'arte? Questo sarebbe bene far comprendere a lettere di scottola!

Ma allo scendere del velario, a cotesta ora avanzatissima, con ritorno della luce, anche noi che eravamo rapiti dalla meraviglia dell'arte, anche noi abbiamo emesso il nostro oh! lungo, lungo, un oh! di sollievo per aver raggiunto la fine di uno sforzo di attenzione per il quale cinque ore simili avevano messo a dura prova le nostre facoltà fisiche e morali! Ma tutto ciò è tutt'altra cosa; e quell'ora tarda e quell'ultimo generale saluto, un po' stanco al musicista poderoso e gagliardo, (lui non stanco!!!) era la più gran prova del grandissimo successo. Sfidiamo a contestarci questa nostra conclusione, così evidente nella sua logica. Ma prima di assistere allo spettacolo sapevamo già della sua estesa mole per due, anzi per tre buone ragioni. Il poema, cioè la sua ampiezza, poi la necessità insita nell'espressione dei versi e delle immagini di qualunque lavoro D'Annunziano, poi la natura insita alla musica, che è quella, per forza, di allungare la durata della parola, almeno triplicandola; poi, e questa è la quarta buona ragione, il commento orchestrale a versi, a situazioni, sentimenti, che in mano ad un commentatore come Mascagni, così ricco, strarico di risorse, avrebbe fatto il resto. Recitata, la tragedia avrebbe consumato due buone ore e mezza di spettacolo teatrale di prosa; musicata, le cinque ore [contando tre lunghi intervalli] erano indispensabili e prescritte. Bisognava... eh!... si fa presto a dirlo; allora tanto valeva non pensare mai a *Parisina*, né mai a D'Annunzio, nemmeno che mai a Mascagni! Nulla dunque di tutto questo magnifico nuovo trionfo italiano, perché su quattromila spettatori ce ne sarebbero stati dieci o venti, che dopo la mezzanotte bisognava che andassero a casa! Eh, via, lasciamole anche noi queste piccinerie da paese piccolo e meschino. E abbiamo insistito su questo apparentemente superfluo argomentuccio, perché sappiamo che precisamente in esso posano i cardini delle poche reticenze di alcuni al fatto di: *Parisina*.

Mirabile opera d'arte! Mascagni ha superato quanto da lui era lecito sperare. Oramai è assodato l'assioma, che il solo suo nome rappresenta una primissima e purissima gloria italiana. A tutte le sue premières è la stessa storia. Il teatro... mai visto così; la critica di tutta Europa; tutti i più illustri uomini d'ogni arte e d'ogni scienza un consesso infine quale non possono pretendere che i grandi genii; ebbene, dunque se da otto premières ciò è sempre stato così, conveniamo che le reticenze sul conto di Mascagni, come dicevamo in principio, sono opinioni che si risolvono in chiacchiere ovvie ed inutili. E per certo che per *Parisina* tutto fu superato; Mascagni sono solo dunque poteva riunire, chiamare in un teatro simile uditorio, fargli sborsare fior di quattrini, e non fargli rimpiangere e incatenarlo per cinque ore con l'arte propria, col fascino dell'arte propria. Ecco il successo - il trionfo! Avremmo desiderato scrivere un articolo critico d'arte solamente. Noi veniamo in ultimo. I più avranno letto il Corriere della Sera. Non l'abbiamo scritto noi ma se l'avessimo scritto, l'avremmo scritto così! Il nostro pensiero collima parola per parola, idea per idea. Strana coincidenza di due criteri critici. Ma sempre ciò non avvenne. Adesso è avvenuto. Perché prima no? Perché noi prima la pensavamo già così; oggi è il corriere che è venuto (un po' tardi) a pensarla come noi! Mascagni dalla *Cavalleria* è asceso, così. Noi lo abbiamo seguito nell'ascesa. Vi abbiamo trovato in ogni gradino la costante elevazione nei fregi, come la ferma, costante qualità dei suoi difetti. Le sue perorazioni, postulati, che dirsi voglia, gli effetti di voci lontane, le successioni di terze maggiori, la dominante con la terza minore, tutto ciò era in lui. Quando noi, a scuola, avevamo su di lui la naturale autorità, tagliavamo nelle sue prime produzioni un'infinità di superflue code orchestrali, di cui lui era entusiasta, ma che freddavano la svelta conclusione drammatica del fatto, o del pensiero musicale, fosse pure accademicamente adoperato. Ed erano liti, questioni. Proprio l'altra sera, con un suo condiscipolo livornese, venuto espressamente per *Parisina*, ci siamo trovati seduti vicini, e allorché il pubblico, e non a torto, ha mormorato per la eccessiva lunghezza del brano orchestrale al termine del secondo atto, egli prontamente: "Dica, maestro, se Pietro l'avesse fatto a scuola, si rammenta, lei lo avrebbe tagliato! Sicuro, abbiamo prontamente risposto. E lo consiglieremmo anche adesso, da queste colonne, di non danneggiare quel magnifico quadro, insistendo sull'estensione di quel brano, il quale se pare ancora più lungo e perché alcuni incisi, oltre modo semplici, si ripetono a sazietà, e stancano. Anche la pagina orchestrale che segna la stupenda scena delle offerte di Parisina alla Madonna è lunga, ma non stanca, perché l'azione, tenue, la sorregge, e perché la musica si svolge, melodicamente rinnovandosi, in una melopee ispirata e freschissima. In quanto al modo riferentesi alla musicazione della tragedia D'Annunziana, esso conserva e accentua, come abbiamo già detto, i difetti di essa; le molte, le troppe parole, gli interminabili squarci per una sola voce, la necessità del vastissimo e profondo commento esposto nelle didascalie. Ma tutto il prodotto musicale a sé è la più bella prova della potenzialità creatrice del Mascagni. Le idee sono centinaia. Non una impropria o volgare. Non un accenno a stranezze (di cui altri abusano e anche lui in *Amica* ed

Isabeau qualche volta!) mai un ritmo che sconfini dal naturale, mai uno squilibrio fra le forze foniche.

Un' esagerazione di tempi lenti, è vero, ma se si pensa alla recitazione di Zucconi e della Duse delle opere drammatiche di D'Annunzio, si vedrà che ciò è nello stile del poeta. Ma il musicista ha composto quel coro a quattro fazioni del primo atto, che segnò un successo di parossismo, quel coro che si rincorre, si solleva, incalza in una clamorosa mattana, spingendosi fino all' esasperazione della sonorità: una sonorità piena, trascinante, spinta nella esaltazione del canto fino al parossismo. Si ha come l'impressione che qualche cosa si deva spezzare, tanto è teso l'arco della sonorità. E scoppia irresistibile il primo grande applauso: sul tumulto dell'orchestra e del coro scroscia furioso il grandinar dei battimani. Così scrive il Corriere a proposito di questo coro, che con quello delle *Maschere* fa il paro, e mette il Mascagni fra i più grandi compositori di musica corale, forse il primo! Il musicista plasma quella grande scena fra madre e figlio, che è tutto un mirabile esempio di fedeltà interpretativa. I sentimenti sono scolpiti con rara evidenza e ha trovato poi episodi nuovi per il vecchio motivo di caccia, e quel lamento delle viole nel toccantissimo finale del primo atto. E il musicista sale nel secondo atto all'altezza dei grandi classici e li supera in tutto il misticismo della prima scena. In Francia si scriverebbe un libro sulla materia artistica di questa pittura di ambiente. E Parisina dona tutto il suo lusso mondano alla Madonna di Loreto e canti e suoni soavissimi sfiorano in un contorno poetico di figura di sentimento. E fremente una battaglia, cosa meno bella, ma che è come il riposo del bello, che riprende il suo scettro formidabile alla gran scena fra i due amanti, (perché chiamarlo duetto?) qui c'è tanta musica passionale da cavarne un'opera intera. L'analisi sarebbe ovvia; il Corriere la fa e la fa bene; noi rimandiamo il lettore a lui. Noi riepiloghiamo: una scena che può avere poche rivali... se ne avrà!... Ma sul finire di essa, il più bello vuol diventare qualche cosa di più! E il meglio, lo si sa, è nemico del bene. Quel commento orchestrale è superfluo, non tutto, ma in parte. Se esso non c'era avrebbe giovato al successo, pur vivissimo anche di questo quadro. Il terzo è l'atto capolavoro. Se c'è dello Strauss, ben venga, se c'è del Wagner, sia ben accolto; questi sono modelli che vanno imitati per religione d'arte. Così fecero tutti i grandi. L'usignolo è un particolare delizioso, lungo... già, ma sono le molte parole che hanno dovuto allungarlo. Che importa? Si sono mai misurati i canti della Divina Commedia? Allorché il dramma sorge terribile, e le sue vicende si affastellano e si snodano, Mascagni trova il sé stesso del teatro, il solo spirito teatrale moderno, e la conquista è trionfale.

L'atto quarto è un atto di passione di dolore; forse per questo lato il più bello. Per gustarlo bisognerebbe udirlo dopo il primo. Dopo quattro ore di audizione musicale siamo stanchi, lo confessiamo, siamo distratti. Che importa? L'arte non pensa a noi, né alla nostra stanchezza, l'arte pensa a sé stessa. Il suo sacerdote nulla deve sacrificare, e Mascagni non ha mai osato di farlo. Oggi la sua evoluzione è compiuta. Questo lavoro di concezione, il suo lavoro di disposizione, di organizzazione sono compiuti, hanno raggiunto il loro apice. Il suo lavoro tecnico, il suo sapere (come diceva Verdi) hanno raggiunto il loro grado massimo. Nulla più occorre a lui. Nulla più deve chiedere né può chiedere nessuno a lui. L'opera teatrale odierna è ben diversa cosa da quella che la gente odierna crede; fra mezzo secolo la conquista sarà completa; il maestro avrà fatto scuola; ahimè verranno anche i seguaci, gli imitatori, i quali, allora, saranno il tormento dei nostri posteri!! Parlare di stile, di colore, di scuole, di tendenze in tutto questo lavoro è impossibile ed inutile. Musica è questa, come quella di D'Annunzio è poesia. Il teatro poco sentito dal poeta è ritrovato dall'arte del musicista. Il pubblico ha assai compreso. Il successo lo ha dato, e grande; innumerevoli volte salutò al proscenio il grande artefice, che aveva sviscerato, lui stesso, da quelle masse l'anima di sé stesso. Per due volte dopo il 1° atto e dopo il 3°, l'ovazione parve un'apoteosi. Ottimo lo spettacolo. Gli esecutori di palcoscenico e quelli d'orchestra degni del capo direttivo. Visione e udizione lasciarono e lasceranno un ricordo incancellabile.

E un'opinione personale nostra, se ce la domandasse lettore? Mah, per la fisionomia melodica noi daremo la preferenza ad *Isabeau* e anche ad *Iris*; se non vogliamo ripetere, che per noi le due più geniali creazioni del maestro rimarranno sempre *Amica* e *Ratcliff*; *Amica* specialmente, che vorremmo vedere alla Scala, nella sua giusta cornice. Parisina sta a tutte queste, come *Guglielmo Tell* sta al *Barbiere*, come *Otello* sta a *Rigoletto* - come infine tutte le cose della maturità di un ingegno stanno alle prime più fresche espressioni di questo stesso ingegno. Ma l'arte chiede l'evoluzione. Mascagni con la sua è ascenso a quel livello donde non può più discendere, e dove è duopo che salgano, col tempo, coloro che vorranno intenderlo interamente.

1.3. Storia esecutiva, le riprese successive e la “versione Gavazzeni”

Parisina è andata in scena per la prima volta il 15 dicembre 1915 al Teatro alla Scala di Milano sotto la direzione dell'autore, con un caloroso successo, nonostante la più volte rimarcata lunghezza inusitata dell'opera, e per 12 repliche successive.

Si può dire che da quando il celebre Leopoldo Mugnone diresse la prima fortunatissima esecuzione di *Cavalleria rusticana*, operando dei tagli all'insaputa di Mascagni, la storia delle opere del compositore livornese sia stata indissolubilmente legata alle interpretazioni che lo videro protagonista anche nella veste direttoriale. Del resto se, come noto, egli fu un grandissimo direttore d'orchestra e ammirato anche in tale disciplina da un gigante come Gustav Mahler, non poteva soffrire facilmente esecuzioni non sue, meno che mai alle prime delle sue opere¹¹⁵.

Parisina non fa eccezione, del resto una magnifica e sintetica visione del Mascagni con la bacchetta si ha da una recensione della prima esecuzione sul *Corriere della sera*:

Mascagni direttore d'orchestra è pur sempre travolgente: pare che la musica passi a traverso la sua persona e lo elettrizzi. Egli si prodiga, rivive la sua musica, si esalta, e l'orchestra e i cantanti lo seguono galvanizzati.

La durata dell'opera, eccessiva per gli spettatori italiani dell'epoca¹¹⁶, ebbe ripercussioni sul giudizio complessivo, nonostante ciò non si può negare il successo che ebbe ad ogni rappresentazione, non solo nelle dodici repliche milanesi, ma anche nelle riprese successive, come testimoniano le recensioni riportate nel precedente paragrafo. Dalla seconda recita Mascagni fu quasi obbligato a tagliare di netto il quarto e ultimo atto,

¹¹⁵ “È qualche cosa come un duello col pubblico e preferisco esserci anch'io: voglio pagare di persona” così al *Corriere della sera* nel lungo e minuzioso resoconto della prima pubblicato l'indomani, il 16 dicembre 1913.

¹¹⁶ Si pensi che le opere di Wagner ma anche quelle poderose di Verdi subivano costantemente, ancora dopo decenni, pesanti mutilazioni per assecondare l'impazienza del pubblico italiano di fronte a opere più lunghe di 2 ore/2 ore e mezza. Del resto una conferma di ciò si ha proprio nel trafiletto finale del già citato articolo ad opera di Alfredo Soffredini in cui si legge: “Alla seconda rappresentazione di *Parisina* fu privata del suo quarto atto, e furono saviamente accorciate varie pagine sinfoniche. Così accade per *Don Carlo* di Verdi, i cui cinque atti divennero quattro, e per *Colombo* di Franchetti, che di cinque atti si ridusse in tre, e come *Gli Ugonotti* di cui non si eseguisce mai il quinto atto. Lo stesso *Lohengrin* alla seconda riproduzione fu accorciato di oltre cento pagine, circa un'ora di musica. Il successo di *Parisina* fu ancora più brillante e convinto. Lo spettacolo adesso non è più lungo del dovere. Noi avremmo preferito che il quarto atto rimanesse.”

nonché una serie di pagine musicali per snellire certi episodi¹¹⁷, ma quali? Risulta difficile ricostruire minutamente i tagli, quelli di poche battute e quelli più cospicui, che l'autore ha apportato alla partitura in assenza del suo manoscritto autografo¹¹⁸ nel quale, in accordo con altri suoi manoscritti da me esaminati, verosimilmente potrebbe aver riportato i tagli e le modifiche decise all'indomani della prima rappresentazione¹¹⁹. In una lettera inviata ad Anna Lolli da Livorno il 4 marzo 1914, in mezzo alle repliche in quella città, Mascagni scrive¹²⁰:

alle 3 arrivarono il M° Romeo, il M° Vitale¹²¹ e la Sig.ra Pasini-Vitale, che sarà Parisina al Costanzi invece della Dalla Rizza. Avevano bisogno di sentire l'opera da me, di conoscere i tagli e tutte le altre cose che necessitano per l'esecuzione di Roma.

È chiaro che dei tagli ci furono, oltre alla soppressione totale del discusso quarto atto e per la quale Mascagni, se pur non pubblicamente, si difese così¹²²:

¹¹⁷ Già durante la fase di preparazione dell'opera l'ombra dei tagli inizia a farsi sentire come possiamo leggere da una lettera di Sonzogno a D'Annunzio del 3 dicembre (in *Es*): "illustre Maestro - Ho ricevuto la sua lettera e la ringrazio. Avrò saputo da Barduzzi tutte le notizie ed avrà pure ricevuto nuove da Pietro - L'opera è meravigliosa piena di vitalità e che peserà temo un po' la lunghezza dei due primi atti e ritengo siano indispensabili dei tagli nel bellissimo ma eccessivamente lungo duetto del primo atto, fra Stella ed Ugo e nella prima parte del secondo atto sacrificando delle litanie. Mascagni senza una sua parola non toglierà una sola parola e nota quindi bisogna assolutamente che lei scriva e telegrafi autorizzandolo o meglio consigliandolo al sacrificio se vogliamo assicurare il grande successo a *Parisina* che già vibra nel massimo splendore! La sua venuta qui sarebbe il prodigio! E tutti la vorrebbero ma io non oso sperarlo! Certamente la sua presenza sarebbe di conforto a tutti e calmerebbe tutti gli animi. La data della prima è fissata per il 13. È un numero buono nell'anno che corre. Per i tagli telegrafi anche a me."

¹¹⁸ Perché conservato gelosamente dagli eredi a Roma unitamente alla particella autografa che Mascagni sempre produceva prima della strumentazione e probabilmente anche di una copia personale della stampa della stessa partitura con i suoi segni.

¹¹⁹ Nell'articolo apparso sul *Corriere teatrale (Corriere della sera)* la mattina della seconda rappresentazione dal titolo *Mascagni e Parisina - i tagli e la soppressione del quarto atto* il suo autore, Arnaldo Fraccaroli, scrive: "anche quel tale suono stridulo dell'ottavino al second'atto che pareva un sibilo è stato tolto: l'ottavino speciale ha fatto una cattiva prova, abolito."

È probabile che il critico si riferisse al raddoppio acuto dell'ottavino (un normale ottavino, nessuno strumento speciale, in questo caso, come invece afferma erroneamente) sul sol a cavallo del numero di prova 126 per una decina di battute e che fa, insieme ad altri legni, da pedale acuto alla piccola ripresa delle litanie. Forse Mascagni aveva soppresso tale raddoppio dalla seconda rappresentazione in avanti riportandolo nel suo originale.

¹²⁰ Mascagni, *Epistolario*, vol. II, lettera n. 488.

¹²¹ Il direttore, stimato da Mascagni, che diresse alcune delle recite romane e la lunga tournée in Sud-America nei mesi successivi.

¹²² Sempre ad Anna Lolli in Mascagni, *Epistolario*, vol. II, lettera n. 491 del 12 marzo 1914.

Ieri ebbi una lettera di D'Annunzio che si arrabbia con me per il taglio del 4° atto di *Parisina*. Pare davvero che io abbia voluto quel taglio, mentre tu sai quante pressioni mi furono fatte e quanti telegrammi ebbi da D'Annunzio stesso. Ora pare che sia stato io a tagliarlo. Lo vedi com'è il mondo? Eppure la mia fede seppi dimostrarla eseguendo, la prima sera tutta l'intera opera, malgrado i consigli e le pressioni di tutti quelli che mi circondavano¹²³. Ma non importa. Bisogna sopportare tutto.

Le rappresentazioni romane andarono complessivamente molto bene per il successo di pubblico e critica, come mostrato nel precedente paragrafo, subirono invece una diversa sorte in quanto ai tagli della musica. Infatti Anna Lolli, che assistette alla prima di queste sette recite, dovette riportare al suo amato in maniera dettagliata l'esito musicale se lui, dopo essersi lamentato di un telegramma di Lorenzo Sonzogno¹²⁴ che lo assicurava che i tagli fossero gli stessi da lui decisi, ebbe a scrivere il 23 marzo¹²⁵:

Con la tua lettera alla mano, Renzo non ha potuto negare i tagli, ed io ho minacciato di far sospendere le recite per mezzo della questura. Renzo parò il colpo dicendo che Vitale lo aveva ingannato assicurandolo che quei tagli erano stati combinati con me.

Altri indizi su questi tagli li abbiamo da alcune recensioni delle successive recite milanesi e di quelle romane, anzi è proprio in queste ultime che registriamo delle divergenze, conferme a quanto appena detto sugli scambi con Anna Lolli. Nell'articolo del *Corriere teatrale (Corriere della sera)* dal titolo "La *Parisina* di D'Annunzio e Mascagni al Teatro Costanzi", e i cui contenuti furono (come viene riportato) dettati dall'inviato nella notte appena dopo lo spettacolo, si legge:

Com'è noto i tagli del primo atto sono stati specialmente operati negli "Ohimè" con cui inizia il canto della Verde, nel lungo duetto fra Stella dell'Assassino e Ugo, che è ridotto quasi alla metà, e in uno degli stornelli della caccia. [...] In quest'atto [il secondo] fu abbreviata specialmente la perorazione orchestrale finale [...] Al terz'atto - l'ultimo, il quarto essendo stato interamente soppresso - vennero pur fatti alcuni tagli.

¹²³ Come testimoniato ulteriormente da una lettera di Sonzogno a D'Annunzio del 24 febbraio 1914 (in **Esv**): "Io sono rimasto completamente estraneo ai tagli di *Parisina* che furono stabiliti d'accordo fra i di lei amici del *Corriere della sera* e lo stesso Mascagni per quanto riluttante. Io non potevo che approvare ogni decisione che portasse all'abbreviazione dell'opera bellissima, ma che è riuscita troppo lunga, come io e tutti quanti abbiamo lamentato. Le di lei considerazioni circa l'opportunità di un incontro con Mascagni, sono giustissime ed io purtroppo sono stato assai danneggiato da questo esilio forzato che non le permette di portare all'opera tutto il grande appoggio morale della sua presenza. *Parisina* può ancora essere un grande affare, ma bisogna che ad essa non manchi più l'appoggio del Poeta. In questi giorni l'opera va in scena a Livorno e lì non mancherà certo il successo, ma per Roma io sono molto preoccupato e se lei non interviene l'esito potrebbe essere incerto e io devo declinare ogni responsabilità."

¹²⁴ Cit. in Mascagni, *Epistolario*, vol. II, lettera n. 492.

¹²⁵ Mascagni, *Epistolario*, vol. II, lettera n. 493.

Se un vasto taglio dell'episodio orchestrale che chiude il secondo atto era stato consigliato anche dal suo vecchio maestro Soffredini¹²⁶, e da altri vicini a Mascagni, oltre ad essere verosimilmente accettato dall'autore, appare invece strano quanto detto sugli "ohimè" della Verde, l'episodio infatti non dura che 31 battute, meno di un minuto e mezzo, non un grande risparmio di tempo oltre la difficoltà oggettiva nell'individuare un punto di taglio e ricucitura in un discorso armonico assai cromatico, ma poggiante su basi tonali più solide del resto dell'opera; è lecito quindi pensare che questo sia un taglio di quelli non approvati e subito a distanza dalla capitale. La riduzione del duetto del primo atto "alla metà" è inoltre troppo vaga indicazione per poterne cogliere gli effetti minuti e quelli del terzo atto sono quanto mai vaghi. Sul *Corriere d'Italia*¹²⁷ invece il resoconto è più dettagliato e appare forse più chiaro cosa Mascagni non avrebbe potuto accettare:

Sono stati abbreviati gli «ohimè» con i quali si apriva il primo atto, e il duettino con Aldobrandino. Il grande duetto tra Stella dell'assassino ed Ugo, ridotto addirittura alla metà, ed è stato tolto uno dei stornelli della caccia. È stata alleggerita tutta la grande magnifica scena di colore con la quale si apre il secondo atto, scorciata della metà la battaglia, ed abolito completamente il lungo interludio orchestrale con il quale si chiudeva l'atto e che a Milano sollevò giustamente così vive proteste. Non meno importanti sono i tagli dell'atto terzo. È stato tolto il preludio; accorciati il lungo monologo di Parisina, e la scena dell'usignolo. Il grande belliniano duetto d'amore è rimasto integro; mentre dei tagli sono stati praticati all'invettiva di Parisina alla chiusura dell'atto.

A Livorno, in cui l'opera passò prima che a Roma, un articolista riporta:

L'opera di D'Annunzio e Mascagni è stata riprodotta nella stessa seconda edizione di Milano, con una sola variazione: è stata qui eseguita dalle ancelle la ripresa dell'Ave Maria, che a Milano veniva omessa nella seconda edizione.

Ma la più ampia trattazione è quella, sempre sul *Corriere teatrale*, ad opera del Fraccaroli nella sua intervista a Mascagni (dal titolo "Mascagni e *Parisina* i tagli e la soppressione del quarto atto")¹²⁸:

- Dunque, per tornare a Parisina: niente tagli?

¹²⁶ Vedi nota 116.

¹²⁷ [anon.], *Parisina di Mascagni al Teatro Costanzi*, Corriere d'Italia, 21 marzo 1914.

¹²⁸ Vedi nota 62.

- Come no? Li ho fatti subito. Potrei quasi dire che li avevo già preparati.

e più avanti:

Alla seconda rappresentazione che è fissata per questa sera *Parisina* apparirà sensibilmente ridotta. [...] Il primo atto, che ha avuto un così pronto successo e nel quale sono pure il lungo duetto e la scena di Stella dell'Assassino, resta così com'era¹²⁹. Nel secondo il maestro ha ridotto al minimo il postludio: quel commento orchestrale del bacio di Ugo e Parisina, che compromise le sorti del finale dell'atto, alla prima rappresentazione. [...] E nel terz'atto è soppresso tutto il preludio che descrive Parisina "a giacere in un tappeto [...]. Ora l'atto comincerà col coretto interno: che fuoco è questo ch'arde e non consuma?

Il maestro aveva caro quel preludio, ma la soppressione non ne uccide la melodia, perché quel tema è poi ripreso [...] E nel terzo il maestro ha anche abbreviato di molto il canto dell'usignolo.

Da questo più preciso resoconto possiamo dedurre la struttura che l'opera assunse dal 18 dicembre in avanti, fatte salve le modifiche ai danni dell'autore che possiamo pensare lo stesso Sonzogno abbia voluto apportare per ridurre ancora l'opera e renderla, a suo modo di pensare, più commerciabile e circolante, cosa che non avverrà; tuttavia, una lettera dell'autore all'amata Lolli del giorno di Natale 1913¹³⁰ ci fornisce qualche dettaglio ancor più utile a capire la situazione:

Le cose di *Parisina* vanno di male in peggio: non sono ancora contenti dei tagli fatti: ora ne ho fatti dei nuovi; fra i quali c'è tutto il postludio del 2° atto che è tagliato completamente: ho tagliato anche tutta la scena del 1° atto, quando Ugo parla alla madre; e così ho dovuto togliere la frase: e in qualche luogo, in un cammin selvaggio....povera *Parisina*!... Oramai è morta.

Se, da un lato, Mascagni qui è di umore tragico (complice soprattutto la lontananza dalla sua amante in un periodo di crisi nel loro rapporto) si risolleverà per i buonissimi esiti dell'opera nelle altre città d'Italia. Vi sono poi degli altri tagli, prima ancora che l'opera andasse in scena, di cui Mascagni ci parla, infatti intervistato da Alberto Gasco per *La Tribuna*¹³¹ nel periodo in cui si accingeva alla strumentazione dell'opera:

né potrei dirle quanto abbia dovuto faticare per non eccedere tale durata [3 ore e mezza secondo lo stesso Mascagni, poco sopra]. Ho sacrificato pagine e pagine di musica scritta da me con emozione e sincerità, pagine sinfoniche che, prese a parte, sarebbero state - ne ho fiducia - del massimo effetto.

¹²⁹ Ulteriore conferma di quanto sopra detto.

¹³⁰ Mascagni, *Epistolario*, vol. I, lettera n. 483.

¹³¹ Gasco, *Come fu creata Parisina un colloquio con Pietro Mascagni*, La Tribuna 1913.

- che peccato!
- no, non è un peccato. Il teatro ha le sue leggi. Un'opera di acce passionalità, come appunto la mia *Parisina*, non deve essere troppo lunga. Deve correre rapida, senza interruzioni, senza pause inutili, che se no, finirebbe con lo stancare. Tra le...soppressioni più dolorose - per quanto necessarie - è da notarsi quel del preludio all'ultimo atto, ed ora, mi trovo un pò imbarazzato perché, durante l'atto ci sono due richiami a quel preludio che ho spietatamente amputato. Ma con un po' di buona volontà si viene a capo di tutto.

Se avessimo accesso a quel “abbozzo continuativo” propedeutico alla fase di orchestrazione, sono sicuro, avendone studiati molti altri dell'autore, troveremmo, a conferma di quanto da lui detto, pagine e battute cancellate con righe diagonali, cassate prima di metterle in partitura; sarebbe anche curioso capire quali sono i materiali musicali che Mascagni cita poi durante l'atto e che evidentemente non presenta nella pur lunga introduzione che conosciamo, fatta di 28 battute lente in 4/4 di cupo mistero e di certa suggestione.

Dello scambio epistolare fra D'Annunzio e Mascagni, dopo le vicende della prima, riporto anche alcune righe del poeta nelle quali, o ingenuamente o in malafede, rimprovera il compositore¹³²:

So che - dopo la nostra separazione - tu ti sei lasciato andare alla tua meravigliosa vena e che, per esempio, hai aggiunto circa venti minuti di musica sinfonica alla fine del secondo atto.

Quanto detto è falso, il già citato postludio orchestrale “del bacio” che chiude il secondo atto dura all'incirca 5 minuti, e non venti, per un totale di 65 battute. Ritengo infatti che tagliare quest'opera sia sempre e comunque un danno, poche battute, pochi minuti in questo o l'altro episodio amputano uno svolgimento non solo nel dramma e nella psicologia dei personaggi (dove il taglio non interessi la sola orchestra), ma anche del flusso continuo della musica nella quale, come dimostrerò, nulla è superfluo e tutto è necessario. Pur non dandolo a vedere, anche nelle interviste dopo la prima rappresentazione, Mascagni rimarrà alquanto ferito dai pesanti tagli ai quali, come abbiamo visto, fu praticamente costretto, né il così breve futuro dell'opera sarà mai ferita sanabile nell'animo di Mascagni se non per la sua indole positiva ed energica.

¹³² vedi nota 80.

L'opera fu ripresa in seguito per una tournée in Sud-America che toccò diversi teatri avendo, come protagonista maschile, il tenore catalano Hipolito Lázaro, primo interprete dell'opera anche a Milano, e la direzione dello stimato Edoardo Vitale.

L'autore ritornerà a dirigere l'opera nel 1916 a Genova e nel '38¹³³, ormai settantacinquenne, a Torino presso l'EIAR, in una rappresentazione in forma di concerto, poiché era sempre viva in lui la speranza di risollevare da un ingiusto oblio questo suo più alto raggiungimento artistico.

Ecco quindi un resoconto dettagliato di tutte le produzioni dell'opera, o di sue sezioni eseguite in concerto, aggiornato al 2025.

Gli interpreti solo contrassegnati da lettere che ne indicano il ruolo:

U=Ugo d'Este

P=Parisina Malatesta

N=Niccolò d'Este

S=Stella dell'Assassino

V=la Verde, la figlia di Niccolò di Oppizi

A=Aldobrandino de' Rangoni

Dopo il luogo, il numero indica il numero di rappresentazioni.

15 dicembre 1913, Teatro alla Scala, Milano, 12: (N) Carlo Galeffi; (U) Hipolito Lazaro; (P) Tina Poli-Randaccio; (S) Luisa Garibaldi; (A) Italo Picchi; (V) Giuseppina Bertazzoli; Direttore: Pietro Mascagni; Maestro del coro: Aristide Venturi; Scene: Antonio Rovescalli; Costumi: Caramba.

¹³³ Come si evince, fra gli altri, dal *Radiocorriere*, n. 34 del 21-27 agosto 1938, p. 7-8.

28 febbraio 1914, Teatro Goldoni, Livorno, 18: (N) Attilio Belletti; (U) Alessandro Dolci; (P) Mercedes Aicardi/Francisca Solari¹³⁴; (S) Laura Del Lungo; (A) Mario Pinheiro; (V) Giulia Martinengo; Direttore: Pietro Mascagni; Istruttori dei cori: Luigi Trebbi, Silio Taddei.

21 marzo 1914, Teatro Costanzi, Roma, 7: (N) Mario Sammarco/Edoardo Faticanti (le ultime due rappr., dal 13 aprile); (U) Hipolito Lazaro; (P) Lina Pasini-Vitale/Gilda Dalla Rizza (24 e 27 marzo); (S) Elvira Casazza; (A) Giovanni Bardi; (V) Maria Galeffi; Direttore: Edoardo Vitale/Pietro Mascagni (le ultime tre rappresentazioni, dal 6 aprile).

Tournée Sudamericana con cast¹³⁵: (N) Mario Sammarco; (U) Hipolito Lazaro; (P) Lina Pasini-Vitale; (S) Luisa Garibaldi; (A) Teofilo Dentale; (V) Adele Ponzano; Direttore: Edoardo Vitale.

L'opera toccò:

27 maggio 1914, Coliseum, Buenos Aires

24 giugno 1914, Teatro de la Opera, Rosario

25 giugno 1914, Teatro Rivera Indarte, Cordoba

¹³⁴ Il Soprano Francisca Solari subentrò a partire dal 17 marzo. Mascagni infatti era alquanto deluso dalla Aicardi come riporta ad Anna Lolli il 5 marzo 1914 (Mascagni, *Epistolario*, vol. II, lettera n. 489): “gli artisti di *Parisina* sono deficienti al massimo limite. Il baritono ed il tenore alla meglio possono tirare avanti, perché il primo si difende discretamente nella scena del terzo atto, ed il secondo ogni tanto ha qualche nota o qualche frase che strappano l'applauso (perché ha una gran bella voce, ma è un bestione). Quella che è insopportabile è la donna, deficiente di voce è più deficiente di intelligenza: canta tutto come una ninna-nanna, con una voce fioca, velata, senza mai un accento, senza l'ombra di espressione. Un vero disastro! E poi sta sempre ferma, con una figura meschinissima e con una faccia brutta, truccata in modo orribile. Insomma una cosa scandalosa. L'altra sera, alla terza recita, non cantava più, non aveva più voce. Ieri stesso scrissi un espresso a Barbacini, dicendogli di far partire subito e segretamente la Solari. Vediamo un po' se mi riesce di prepararla subito. La prima sera l'incasso fu enorme: quasi 12.000 lire il più grande fatto a Livorno, anche più grande di quello della prima di *Cavalleria* nel 1890.”

¹³⁵ Nel romanzo autobiografico Hipolito Lázaro (*El libro de mi vida*, pp. 297-304), l'allora giovane e sensazionale tenore che per primo interpretò Ugo, racconta, dopo aver scritto sulle prove a Milano per la prima esecuzione nelle quali pare che Mascagni inveisce sovente contro di lui per spronarlo a fare meglio (in realtà lo ebbe dal quel momento sempre in grazia e lo scelse come primo interprete de *Il Piccolo Marat* nel 1921), la tournée sudamericana con dovizia di dettagli, specie riguardo i titoli cantati di volta in volta nelle città. A Buenos Aires scrive di aver cantato “tres *Parisina*”, a Santa Fe “dos”, a Tucumán “dos”, a Córdoba “una”, a Montevideo “dos”, a Río de Janeiro “dos”, a San Paulo “dos”. In totale sarebbero 14 recite dell'opera ma, almeno in un caso, Lázaro parrebbe smentito dai fatti, nella “La historia del Teatro Solís” di Susana Salgado, sul teatro allora in voga presso Montevideo, risulta che l'opera *Parisina* fosse annunciata per il 24 agosto ma sostituita, all'ultimo momento da *Il Barbiere di Siviglia* con Tito Schipa.

27 luglio 1914, Teatro Municipal, Rio de Janeiro

12 agosto 1914, Teatro Municipal, São Paulo

L'opera torna poi in Italia, a Genova ma termina il suo corso nei teatri, almeno fino alla morte dell'autore.

26 febbraio 1916, Politeama Genovese, Genova, 2: (N) Gaetano Morellato; (U) Ettore Bergamaschi; (P) Francisca Solari; (S) Anna Gramegna; (A) Carlo Scattola; (V) Giulia Martinengo; Direttore: Pietro Mascagni.

Nel 1938, in pieno ventennio fascista, Mascagni viene invitato dal E.I.A.R. di Torino per dirigere l'opera nella stagione radiofonica andata in onda il 22 agosto con il quarto atto ripristinato anche se non è dato sapere se e con quali tagli¹³⁶, gli interpreti:

(N) Apollo Granforte; (U) Renato Gigli; (P) Maria Carbone; (S) Ebe Stignani; (A) Aldo Mevi; (V) Rhea Toniolo; Direttore: Pietro Mascagni; Maestro del Coro: Achille Consoli.

Dopo la morte dell'autore, fu inizialmente Gavazzeni, strenuo difensore della causa mascagnana (e non solo) a volerla riprendere nella città natale del compositore e presumibilmente in quattro atti ma con tagli a noi sconosciuti:

22 agosto 30 settembre 1952, Teatro Goldoni, Livorno, 3: (N) Giangiacomo Guelfi; (U) Mario Binci; (P) Maria Caniglia; (S) Elena Nicolai; (A) Antonio Cassinelli; (V) Rina Corsi; Direttore: Gianandrea Gavazzeni; Maestro del coro: Giuseppe Conca; Regia: Giovacchino Forzano; Scene e costumi: realizzati dal Teatro dell'Opera di Roma¹³⁷, su bozzetti di Cesare Mario Cristini.

¹³⁶ Nel primo risguardo della grande partitura d'orchestra a stampa dell'opera conservata presso l'editore Curci, e servita in numerose produzioni è indicata con un timbro la data del 16 maggio 1938, presumibilmente la partitura era stata richiesta all'editore Sonzogno (passerà più avanti nelle mani di Curci) per esigenze di programmazione ma non è chiaro se è questa la copia utilizzata da Mascagni per dirigere l'opera e che si intravede nella fotografia del *Radiocorriere* (vedi nota 133) che ne annuncia la messa in onda riportandone la trama ed altre caratteristiche di interesse.

¹³⁷ La partecipazione dell'Opera di Roma, teatro assai più strutturato nel dopoguerra del Goldoni di Livorno, è indicata anche in un curioso documento conservato presso l'archivio dell'editore Curci di Milano: una copia manoscritta (approntata dall'archivio del teatro) del quarto atto che riporta tutta la strumentazione ma poi ne cancella alcuni raddoppi (specie nei molti legni richiesti dal compositore) con una penna rossa trasportandoli ad altre sezioni "libere" in quei momenti, un chiaro intento di semplificare in parte l'enorme organico prescritto, probabilmente per ragioni economiche e di spazio nella buca. In questa partitura del solo quarto atto vi è un timbro dell'Opera di Roma e una data (1 ottobre 1952).

Più di vent'anni dopo la RAI di Milano ripropone l'opera in forma di concerto, questa esecuzione verrà, per fortuna, registrata; si tratta della versione meno tagliata dell'opera, almeno dalla morte del compositore fino ai nostri giorni (in quattro atti).

9 ottobre 1976, R.A.I., Milano, 1: (N) Benito Di Bella; (U) Michele Molese; (P) Emma Renzi; (S) Mirella Parutto; (A) Ferruccio Mazzoli; (V) Mirna Pecile; Direttore: Pierluigi Urbini; Maestro del coro: Mino Bordignon.

Due anni più tardi, sempre G. Gavazzeni la riporterà in scena, questa volta proprio a Roma e sempre in quattro atti, con dei tagli che sono descritti più avanti (l'opera verrà registrata dal vivo):

28 novembre 1978, Teatro dell'Opera, Roma, 8: (N) Riccardo Ferrari-Acciajuoli¹³⁸/Aldo Protti; (U) Giuseppe Vendittelli/Angelo Mori¹³⁹; (P) Atarah Hazzan/Gabriela Cegolea; (S) Katia Angeloni/Laura Didier-Gambardella; (A) Ferruccio Furlanetto/Carlo Padoan; (V) Ida Bormida; Direttore: Gianandrea Gavazzeni; Maestro del coro: Luciano Pelosi; Regia, scene e costumi: Pierluigi Pizzi.

Per l'ultima volta l'opera sarà eseguita, anche se in tre atti e in forma di concerto con la giovane moglie di G. Gavazzeni (Denia Mazzola), morto solo tre anni prima, nel ruolo eponimo, e con altri numerosi tagli nei restanti atti:

22 luglio 1999, Corum, Montpellier (in forma di concerto): (N) Alexandre Vaneev; (U) Vitali Taraschenko; (P) Denia Mazzola; (S) Tea Demurishvili; (A) Valery Ivanov; (V) Laura Brioli; Direttore: Enrique Diemecke.

Inoltre, nel 2013, in occasione del centenario dell'opera, il Teatro Goldoni di Livorno metterà in scena *Cavalleria rusticana* accostata ad alcune pagine scelte da *Parisina* cantate da giovani borsisti del teatro sotto la direzione di Mario Menicagli:

- *O Parisina Malatesta* – atto I (Stella dell'assassino)

Luciana Pansa mezzosoprano

¹³⁸ Sostituirà A. Protti, perché indisposto, alla prima rappresentazione e canterà poi il 17 e 20 dicembre.

¹³⁹ Insieme a Gabriela Cegolea, Laura Didier-Gambardella, Carlo Padoan canta il 17 e 20 dicembre.

- *Bene morirò d'amore* – atto II (Parisina)
Anna Consolaro soprano
- *Or voi composto* – atto II (Ugo d'Este)
Nicola Simone Mugnaini tenore
- *Cristo Signore, perché tu mi fulmini?* – atto III (Niccolò d'Este)
Mamuka Lomidze baritono

E il 7 dicembre 2022, in occasione del genetliaco dell'autore, lo stesso teatro presentava al pubblico una serie di pagine sinfoniche e corali da diverse opere del proprio conterraneo culminanti nel famoso quarto atto, sempre in forma di concerto, gli interpreti: (P) Noemi Umani, (S) Mae Hayashi, (U) Vladimir Reutov. Orchestra del Teatro Goldoni, Laboratorio Corale del Teatro Goldoni, Direttore Valerio Galli, Maestro del coro Maurizio Preziosi.

Il 23 gennaio 2023 Denia Mazzola-Gavazzeni proponeva, in forma di concerto la rarità di Ezio Camussi *Il volto della Vergine* e il quarto atto di *Parisina* con un organico in parte ridotto.

Non dimentico di annoverare, fra queste esecuzioni in forma di concerto, il quarto atto portato da G. Gavazzeni a Livorno e Firenze, insieme ad altre pagine mascagnane, nel 1995:

30, settembre 1995, Teatro La gran Guardia, Livorno (solo il IV atto in forma di concerto): (U) Kaludi Kaludov; (P) Denia Mazzola Gavazzeni; (S) Martha Senn; Direttore: Gianandrea Gavazzeni.

1 ottobre 1995, Teatro Comunale, Firenze.

Fra gli stralci di quest'opera non posso infine non menzionare alcuni concerti dati dallo stesso autore a Roma con le compagini di Santa Cecilia, concerti, come si può vedere dai programmi, in cui Mascagni accostava una sinfonia di repertorio a proprie musiche tratte da diverse opere.

Il primo concerto si tenne il 13 gennaio 1924 all'Augusteo e, oltre all'ultima Sinfonia di Tchaikovsky e il preludio di *Die Meistersinger von Nürnberg*, l'autore diresse la Sinfonia da *Le Maschere* e il preludio del I atto del *Guglielmo Ratcliff* insieme a tre sezioni di *Parisina* così denominate nel programma: Il bacio, il voto, il combattimento. Segue un concerto dell'11 gennaio 1939 al Teatro Adriano con sole pagine operistiche dell'autore e da *Parisina* la "sequenza delle tre donzelle", uno il 3 gennaio 1940 sempre al Teatro Adriano con programma simile e uguale estratto. Due anni più tardi, il 26 agosto 1942 nella basilica di Massenzio, dirige un concerto che comprende la 2^a Sinfonia di J. Brahms e pagine scelte da *I Rantzau* e *Le Maschere* oltre ai seguenti estratti da *Parisina*:

- Preludio Atto I
- "Ohimè grido il mattino" (canto della Verde), Soprano Gilda Alfano
- Cori delle compagnie
- "Mi parto alla ventura" (Ugo), Tenore Renato Gigli
- Coro delle fanti e finale Atto I
- Sequenza delle tre donzelle (Atto I)

L'anno seguente, il 23 e 26 agosto 1943 presso il Teatro Adriano diresse il suo ultimo concerto che comprendeva l'amata 6^a Sinfonia di Tchaikovsky (il 23) che per primo aveva fatto conoscere in Italia all'inizio del secolo e la 3^a Sinfonia di Beethoven (il 26), la Sinfonia da *Le Maschere*, alcune pagine corali da *Isabeau* e la *Visione lirica* per orchestra, scritta proprio per un concerto a Roma venti anni prima. Di *Parisina*, questa volta, solamente un piccolo episodio corale dal primo atto "Non dormite o cacciatore" (il 23) e la solita "Sequenza delle tre donzelle" (il 26), che leggiamo poeticamente come l'ultimo tenue sforzo di riproporre la propria opera nelle ultime occasioni in cui alzerà la bacchetta, si spegnerà proprio a Roma appena due anni più tardi, furono

vergognosamente¹⁴⁰ vietati i funerali di stato e le cerimonie ufficiali. Tre anni dopo la morte dell'autore, il direttore Oliviero De Fabritiis volle riproporre un concerto interamente mascagnano presso la Basilica di Massenzio ricco di pagine dalle opere *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz*, *I Rantzau*, *Guglielmo Ratcliff*, *Silvano*, *Iris*, *Le Maschere*, *Isabeau*, *Lodoletta*, la *Visione lirica* e di *Parisina* la "Sequenza delle tre donzelle".

Un mistero aleggia inoltre sull'incisione di alcuni brani (26 tracce) dell'opera per la "Fonotipia" nel 1914. Nell'epistolario dell'autore non ve n'è menzione, in particolare nei mesi in cui queste incisioni hanno avuto luogo, cioè fra marzo e aprile di quell'anno. Nelle etichette di questi dischi a 78 giri vi sono solamente i "titoli" degli estratti e gli interpreti vocali (i già citati Alessandro Dolci, tenore e Francisca Solari, Soprano, Laura del Lungo, mezzosoprano, reduci dalle recite livornesi) e la dicitura "con accompagnamento a grande orchestra". Non sono menzionati né la compagine orchestrale, né il direttore che alcuni hanno ipotizzato fosse proprio Mascagni. Il portale CHARM (Center for the History and Analysis of Recorded Music) indica tutti gli estratti pubblicati dalla fonotipia evidenziando anche, giustamente, l'orchestra del Teatro alla Scala, ma non menziona il direttore che invece l'ampio volume di Michael E. Henstock¹⁴¹ asserisce essere Raffaele Bracale.

Gli estratti dell'opera sono compresi nei numeri 69131 - 69152 - 74179 - 74182 e riportano, alle volte, dei tagli musicali interni alla sezione registrata come mostrato dalla successiva tabella. Confrontando le date riportate nel volume di Henstock e nel portale

¹⁴⁰ Di questa grave assenza vi è menzione in diverse pubblicazioni tra le quali: Hotellier, *Zanetto di Pietro Mascagni*, p. 16: "Imbarazzante è la totale assenza del mondo politico al suo funerale che sceglie di non partecipare in forma ufficiale alle esequie di un artista famoso e amato."; Orselli, *Pietro Mascagni*, p. 9: "Il 2 agosto 1945 la morte di Pietro Mascagni in Roma cadeva tra la diffusa indifferenza di una nazione appena uscita dagli sconvolgimenti della guerra, e nell'imbarazzata assenza del mondo politico, che, intento a seppellire frettolosamente le memorie di un lacerante passato, sceglieva di non partecipare in forma ufficiale ai funerali di un artista tanto famoso ed amato."; Confalonieri, «Umanità di Giordano», in Mario Morini (a cura di), *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1968, p. 263. "Un telegramma del ministro a Riccardo Pick Mangiagalli, allora direttore del Conservatorio milanese, vietava qualunque sorta di cerimonia in memoria di Mascagni defunto"; Umberto Giordano, lettera a Franco Abbiati, in *Corriere d'informazione*, 1° aprile 1947: "È una vergogna che il nostro Paese non abbia finora commemorato degnamente questo Genio che onora e onorerà sempre l'Italia nel mondo intero. Ai suoi funerali non una rappresentanza del nostro Governo, nel cartellone della Scala non un'opera sua, ed ancor oggi si fa silenzio intorno a lui. Vergogna!", cit. in Morini, *La vita e le opere*, in Id., *Umberto Giordano*, Milano, p. 257, riportato in Orselli, *Pietro Mascagni*, p. 9.

¹⁴¹ Henstock, *Fonotipia Recordings*, pp. 388-393.

CHARM possiamo stabilire che le sessioni di registrazione hanno avuto luogo nel solo mese di aprile nei giorni¹⁴²: 18(4) - 21(4) - 22(5) - 24(4) - 26(3) - 27(1) - 29(1) - 30(5). Dai luoghi di spedizione delle lettere comprese nell'epistolario mascagnano deduciamo inoltre che l'autore si trovava senz'altro a Roma almeno nei giorni: 21, 22, 26, 28, 29 aprile. Le sessioni "dubbie" rimarrebbero quindi quelle dei giorni 18, 24, 27 e 30, tutti giorni attigui a quelli nei quali la sua presenza romana è certificata portandoci alla conclusione che Mascagni non possa essersi mai trovato a Milano per prendere parte al progetto fonografico, è quindi da credere che il citato M^o Bracale si sia assunto tutto il compito. È chiaro che l'orchestra aveva eseguito l'opera fino a pochi mesi addietro, ma non disponiamo di ulteriori documenti che accreditino l'interessamento alla vicenda da parte dell'autore, il che risulta strano dal momento che Mascagni si interessava a tutto quello che lo riguardava, per di più dei dischi destinati a circolare con la nuova opera della quale era tanto orgoglioso. Mascagni si recherà a Milano solo più avanti ma per questioni inerenti altri affari con Sonzogno e le trattative della sua prima impresa nell'ambito della musica da film, *Rapsodia Satanica* di Nino Oxilia.

Numero sequenziale che identifica il brano	titolo o incipit testuale	data di registrazione	sezione musicale interessata (i numeri si riferiscono ai numeri di prova nello spartito e nella partitura)
69131	O tristo, tristo che per rivederti	22/04/1914	atto I: da 51 a 3 (battute) prima di 69, riattacca a 90 con levare
69132	O Parisina Malatesta	22/04/1914	da 113 a 119
69133	Meglio campar la vita	26/04/1914	dalla terza di 135 a 139
69134	L'Usignolo (solo orch.)	30/04/1914	versione orchestrale della traccia 69143 nella quale la tromba sostituisce la voce (atto III)
69135	Ecco la rete	26/04/1914	atto II: da 37 a 38 e da 39 alla quarta di 42
69136	Sequenza delle tre donzelle	27/04/1914	dall'inizio dell'atto fino a 3 poi si ripete da 2 a 3 e si salta a 4 per battute
69137	Vittoria	18/04/1914	da una prima di 70 a 75

¹⁴² Fra parentesi il numero di brani incisi in quel giorno.

69138	Or voi composto m'avereste	18/04/1914	dalle terza di 86 a 91 (continuazione della traccia successiva)
69139	Vogliate qui sedere	26/04/1914	da 82 alla terza di 86
69140	Se pietà ho di voi	18/04/1914	da 96 (quattro battute) poi attacca a 98
69141	Le grida e il clamore	18/04/1914	da 105 (continua la traccia precedente) fino alla sesta di 112
69142	Stanno in mucchio tra i lauri	21/04/1914	da una prima di 115 alla quarta di 116 poi da 118 a 119 poi da due prima di 123 a due dopo 125
69143	Commessa fu la mia colpa	24/04/1914	da 23 a 24 poi dalla quarta di 27 fino a 38 (con diversi piccoli tagli da 31 a 33 ca. e anche prima e dopo 36)
69144	Canto dell'usignolo	24/04/1914	da 31 a 38 (con tagli interni, continuazione della traccia precedente)
69145	Prendimi su la tua spalla	21/04/1914	da 3 prima di 53
69146	Amico mio bello	21/04/1914	da 57 a 61 (continuazione della traccia precedente)
69147	Hai tu veduto dentro	22/04/1914	da 4 prima di 80 alla seconda di 83 poi da 85
69148	Ah com'è bella	22/04/1914	da una prima di 87 alla seconda di 90
69149	Sequenza liturgica (solo orch.)	30/04/1914	non è stato possibile recuperare la registrazione
69150	Rimembranza (solo orch.)	30/04/1914	non è stato possibile recuperare la registrazione
69151	Offerta alla Madonna (solo orch.)	30/04/1914	non è stato possibile recuperare la registrazione
69152	Delirio di Parisina (solo orch.)	30/04/1914	non è stato possibile recuperare la registrazione
74179	O fiore di mia vita	24/04/1914 e 29/04	atto I da 60
74180	Giungesti in punto	24/04/1914	da 4 prima di 94 fino alla quinta di 99 (continuazione della traccia precedente)
74181	Mercé Maria	22/04/1914	atto II da 134 all'ottava di 140
74182	Ah! serra ancora	21/04/1914	atto III da 38 alla terza di 44

Le esecuzioni dopo la guerra sono, come abbiamo visto, quattro (di cui due in forma scenica e due in forma di concerto), ma non hanno mai riproposto il testo integrale

mutilando in maniera più o meno cospicua la partitura originale. Alcuni di questi tagli sono riscontrabili dall'ascolto delle incisioni dal vivo rimasteci (del '76 e '78), ma anche nella controversa fonte a stampa: l'unica copia della partitura orchestrale esistente, passata dalla proprietà dell'editore Sonzogno a quella di Curci, in cui sono riportati segni di utilizzo in una stratificazione alquanto indecifrabile, anche se spesso, accanto ai segni di tagli più o meno cancellati, vi è riportata la lettera G o la U, che indicano verosimilmente le iniziali di Gavazzeni e di Urbini che la diressero.

Di seguito riporto i tagli effettuati dal M° Gavazzeni nel 1978 e quelli di Pierluigi Urbini nel 1976 che sono, rispetto al primo, assai più parchi e solamente in alcuni casi interamente sovrapponibili.

I numeri forniti nell'elenco dei tagli si riferiscono a quelli "di prova" racchiusi da piccole caselle rettangolari e non ai numeri di battuta, non presenti né nello spartito per canto e pianoforte, né tantomeno nella partitura orchestrale.

Atto	Gavazzeni 1978	Urbini 1976	Diemecke 1999
I	da 32 a 3 prima di 36 (in mezzo alla battuta per l'ingresso di Aldobrandino con "O mio Ugo...") tralasciando quindi il breve episodio di risposta dei compagni di Ugo.	-	taglia tutta l'introduzione corale da 14 a 31 e applica poi lo stesso taglio di G.
I	da 58 a 60 tagliando una breve e più compiuta risposta dopo il "madre, non so."	-	idem
I	da 82 ("la ghirlanda del sonno" di Ugo abbassato all'ottava inferiore) fino a una prima di 96 (dall'intervento di Stella "taci, taci!") il taglio più corposo di questo atto che cassa diversi interventi del duetto Stella-Ugo probabilmente anche per evitare il sovraffaticamento del tenore che in questa sezione, specie nella parte terminale, campeggia sulla tessitura acuta; dal punto di vista drammaturgico invece si tagliano una serie di offese e pungoli di Stella al figlio per cercare in lui una risposta fiera di rivolta verso il padre ma più propriamente verso la matrigna e rivale di Stella, Parisina Malatesta.	idem (unico taglio in questo atto)	idem
I	4 prima di 100 fino a 103 tagliando il botta e risposta fra Ugo e la madre in cui Ugo risponde con asservimento e la struttura musicale cerca il "refrain" testuale.	-	-

I	-	-	da 108 a 113
I	da 122 a 124 taglio di una piccola parte (21 batt. ca) di cori con fanfara fuori scena.	-	idem
II	-	-	comincia l'atto dal numero 5
II	da 3 a 4 poche battute delle tre donzelle	-	-
II	da 7 a 9 tagliando una ripetizione delle "laudi alla vergine" con intromissione dei marinai e con la soppressione, al termine del taglio, di un intervento delle buccine.	da 8 a 10	da 8 a 10
II	le 4 battute prima di 13	-	-
II	da una prima di 14 alla quinta di 17 posticipando l'ingresso de la Verde	-	-
II	dalla quarta di 18 a quattro (con levare) prima di 20	-	-
II	da 30 a 34 tagliando le "litanie" e la ripetizione della sezione "delle tre donzelle".	-	da 32 a 34
II	da 2 e mezza prima di 39 a metà della sesta di 40, mantenendo il mi maggiore come perno del taglio.	idem posticipando l'inizio di due battute	-
II	da 4 prima di 45 a 47, episodio in cui i cori interni della battaglia cominciano a palesarsi.	-	idem
II	da 2 prima di 52 a una prima di 70, una più che cospicua sezione che racchiude tutta la battaglia, episodio sinfonico corale di grande interesse.	taglio della battaglia meno corposo, da 3 prima di 56 alla sesta di 66	da 52 a una prima di 70
II	da una dopo 81 a 84 con elisione delle note sul secondo e terzo mov. (di 81) della battuta di corni e oboi mentre Ugo canta a cappella le parole "non duole".	-	-
II	fra 87 e 88 la frase di Ugo "accompagnato fra le dolci cose di primavera" è cantata un'ottava sotto.	-	-
II	dall'ottava di 91 alla quinta di 94.	-	-
II	da una prima di 96 (con levare) togliendo l'intervento de La Verde "Ecco, Dama." a una prima di 98 con levare.	-	-
II	da una prima di 108 a 119 in cui viene citata in orchestra la battaglia e probabilmente per risparmiare ancora una volta sulla fibra del tenore e della sua impervia tessitura.	-	idem
II	da 4 prima di 126 a 128 con il levare di Parisina "la notte viene".	-	-
II	taglio di 4 battute centrali da 128 a 129 (questo intervallo di numeri ha 4+4+4 battute).	-	-

II	dalla seconda metà della seconda di 131 a una e mezza prima di 140, altra importante sezione in cui viene riecheggiata la battaglia (anche musicalmente) e vi è una perorazione a Maria da parte di Parisina in La bemolle maggiore e poi in La maggiore e Parisina implora Ugo di “aspettare” a ghermirla.	-	idem
II	da 141 a 148 tagliando quasi tutto il postludio strumentale che chiude l’atto.	idem ma riattacca due battute dopo, alla terza di 148	idem Urbini
III	da 1 a 6 tagliando molta musica strumentale che apre l’atto.	-	da 1 alla quinta di 3
III	da 14 con levare a 16 con levare.		
III	da 4 prima di 20 a 27 tagliando una buona parte del dialogo fra Parisina e La Verde.		
III	da 29 a 30 in cui viene più compiutamente citata Francesca (da Rimini) le cui sorti Parisina assimila alle sue.		
III	da una dopo 31 a 37 in cui viene citata Isotta e Tristano, anch’essi nel medesimo peccato d’amore con il lungo solo di flauto in sol	Urbini mantiene il passo, taglia solo 8 battute, dalla quinta di 31 a quattro prima di 32 col levare di Parisina “Ascolta l’usignuolo” e applica un altro piccolo taglio da 5 prima di 36 a 3 prima di 37	idem Urbini ma riattacca una battuta prima, poi taglia altre due battute, la quarta e quinta di 32
III	43 Parisina canta “intriso” ??	-	-
III	dalla terza di 47 a 49	-	-
III	le due battute precedenti 58	-	-
III	a 92 l’ultimo grido a Parisina di Ugo è sovrapposto alla successiva entrata dell’orchestra anziché essere a cappella come prescritto in partitura.	-	-
III	nell’ultima battuta dell’atto la partitura prescrive un unisono in pizzicato che è disatteso e trasformato in “arco”.	idem	idem
IV	la 7ma, 8a, 9a battuta di 10 sono cantate l’ottava sotto.	-	non esegue l’atto
IV	da una prima di 15 a metà battuta prima di 18.	idem	non esegue l’atto
IV	la seconda di 25 archi unisono con arco non pizz.	-	non esegue l’atto
IV	-	da due prima di 38 alla terza di 41	non esegue l’atto

1.4. *Parisina* oggi

Alla luce di quanto riportato nei precedenti paragrafi, e anche non avendo ancora affrontato un'analisi tecnica che dimostri incontrovertibilmente le enormi qualità di questa partitura, possiamo senz'altro tracciare un bilancio delle vicende rappresentative di *Parisina*. Troppo poche sono state le riprese fino ad oggi e sempre più o meno incomplete; nel nostro presente, dopo che molte “renaissance” si sono ampiamente svolte a partire proprio dal periodo storico preso in esame, mi riferisco, almeno per quanto riguarda l'opera italiana, a quelle terminate e ancora in corso sulle opere di Vivaldi e Monteverdi, su Cimarosa e Paisiello e altri autori della scuola napoletana, sulle opere uscite presto dal repertorio moderno di Bellini, Donizetti, Rossini e Verdi. Negli ultimi decenni la musicologia e la prassi esecutiva hanno raggiunto risultati notevoli, portando alla luce numerosi autori e opere spesso considerati “minori” dalla storiografia o comunque meno presenti nel repertorio tradizionale. In questa prospettiva si sono moltiplicate edizioni critiche, festival e incisioni che hanno arricchito la conoscenza del patrimonio musicale italiano. Tuttavia, tale attenzione si è rivolta anche verso titoli marginali o poco rappresentativi, mentre opere di indubbio rilievo storico-artistico, come la *Parisina* di Mascagni, non hanno ancora beneficiato della stessa considerazione. Qualcuno ha già notato, in sede critica, la quantomeno curiosa presenza discografica non esigua di un'opera assolutamente di secondo piano nella produzione donizettiana quale la sua *Parisina* col libretto di Felice Romani, mentre per quella di Mascagni dobbiamo, per il momento, rassegnarci ad alcune vecchie registrazioni tutte dal vivo e, come abbiamo visto, con molte sezioni tagliate. Il melodramma del sette e dell'Ottocento, accanto ad opere “cardine”, presenta anche una massa enorme di utili documenti d'archivio, testimoni di un mercato spesso meccanico e rapido, tanto nella ricezione quanto nella creazione stessa. Ma è specialmente nel secondo '800 e primo '900 che si assiste ad un ripensamento, in così tante direzioni diverse da potersi definire unico, del modo di fare opera, nella scelta dei soggetti, nel legame con la parola, con la vocalità, con la “verità” scenica ecc. Perché sacrificare, come è sempre stato fatto

finora, un periodo della storia musicale italiana ed europea, forse il più fiorente e diversificato da quei primi esperimenti nei salotti fiorentini dei Bardi?

Quale funzione può dunque assumere questa opera, a lungo dimenticata e svalutata, se non quella di offrire una rilettura di quel complesso momento storico da una prospettiva diversa, fondata innanzitutto su una coerenza di linguaggio non solo riconducibile al contesto italiano, ma pienamente inserita nel panorama europeo? In tal modo si supera anche il diffuso luogo comune secondo cui Puccini costituirebbe l'unico operista italiano del periodo ad aver raggiunto una notorietà internazionale e ad essersi mostrato realmente "aggiornato" sul piano delle tecniche armoniche, orchestrali e drammaturgiche. Vedremo ampiamente nel terzo capitolo come ciò, proprio guardando attraverso il prisma di *Parisina*, sia falso e fuorviante alla comprensione dei fenomeni estetici. Sul piano editoriale, come già accennato, i contributi derivanti da nuove edizioni scientifiche relative al Novecento italiano, e in particolare al repertorio operistico, risultano pressoché inesistenti. Una delle ragioni va individuata nella complessità strutturale di tali partiture, che si presentano spesso di più difficile analisi rispetto ai melodrammi dei secoli precedenti, i quali si fondavano su un repertorio relativamente limitato di formule armoniche immediatamente riconoscibili. È necessario allora redigere, e questa tesi vuole esserne proprio un motivo di avvio, un'edizione critica di quest'opera per renderla finalmente disponibile al confronto scientifico e agli interpreti. Accanto alle già citate innumerevoli riscoperte, spesso di dubbio interesse, è necessario riportare in scena, e in disco, tutta la mole di questo lavoro. Rieducare gli interpreti ad una vocalità complessa, difficile ma non inaccessibile, ripulirla da vieti cliché che l'hanno ultimamente rivestita: quelli cioè di un canto rozzo, urlato, bestiale. Nulla di più lontano dalla realtà, come illustrerò in un paragrafo dedicato, basti solo pensare ai primi interpreti di certe opere di Mascagni (ed altri coevi) e la giovane età con la quale questi affrontarono i ruoli principali oppure ai molti successivi interpreti delle stesse opere nei decenni successivi. Hipolito Lázaro, ad esempio, aveva ventisei anni quando portò a compimento molte rappresentazioni dell'opera con estremo successo, e la sua carriera fu lunga e costellata di ruoli oggi definiti "incantabili" (vedi anche *Il piccolo Marat* di cui fu ugualmente primo interprete). Si pensi al giovane

Beniamino Gigli nel ruolo di Folco della appena precedente *Isabeau* o di Fernando de Lucia, primo interprete non solo del più “leggero” *L’amico Fritz*, ma anche de *I Rantzau* e del veristico *Silvano*. Questo solo per citare alcuni tenori, vocalità spesso “in crisi” quando si tratta di interpretare in tempi moderni le opere del livornese. Una volta che quest’opera si sarà riportata in scena, 10, 20 volte, che la si sarà registrata come merita e con i moderni mezzi di incisione affidandola alle qualità tecniche delle compagini orchestrali odierne, allora si sarà cominciato a ripristinare questo complesso lavoro agli occhi di tutti.

1.5. Stato delle fonti, reperibilità e storia editoriale

Per assurdo che possa sembrare è più complicato rintracciare le fonti musicali delle opere italiane del primo '900 che non i manoscritti autografi di opere sconosciute del '700. La musica di Mascagni, come degli altri autori Sonzogno, ha subito una diaspora, in parte mentre era ancora in vita, infatti durante il già citato passaggio di proprietà della casa editrice milanese, completato nel 1923, dalla famiglia Sonzogno a quella Ostali, molti dei manoscritti vennero venduti illegalmente a collezionisti esteri¹⁴³, e sono finiti nelle proprietà più disparate. Alcuni manoscritti di Mascagni si trovano in importanti biblioteche americane che, per fortuna, rendono oggi facile accesso e digitalizzazione. Altri sono poi tornati a Livorno, andando a costituire un cospicuo corpus di abbozzi continuativi e di partiture strumentate, nonché di lettere e altri documenti, confluiti nell'ormai defunto Museo mascagnano e successivamente acquisiti, in parte, dalla Biblioteca Nazionale Labronica. Quelli attinenti a *Parisina* sono qui descritti¹⁴⁴:

- Fotografia di Mascagni con l'avv. Lorenzo Sonzogno, editore di *Parisina*.
- Telegramma di Dario Niccodemi a Mascagni, da Parigi, dopo il trionfale successo di *Parisina* al Teatro Goldoni di Livorno (3 gennaio 1914).
- Biglietto del celebre soprano Emma Carelli a Mascagni per ringraziarlo delle magnifiche recite di *Parisina* al Teatro Costanzi di Roma e per chiedergli uno spartito dell'opera (20 aprile 1914).
- Frammento di lettera di Mascagni alla moglie Lina da Bellevue (Parigi) per darle notizie di sé e del lavoro di *Parisina*.
- Fotocopia del frontespizio del manoscritto autografo di *Parisina* di Gabriele D'Annunzio.
- *Parisina* tragedia lirica in quattro atti di G. d'Annunzio, musicata da Pietro Mascagni. Riduzione per canto e pianoforte. (Milano - Edizioni Sonzogno, 1914).
- *Parisina* libretto (Milano - Edizioni Sonzogno, 1914).
- Riproduzione di una delle cinque tele che il pittore G. Previati dipinse per *Parisina* e che illustrarono la riduzione per canto e pianoforte e il libretto dell'opera.

¹⁴³ Vedi l'emblematico caso di U. Giordano che dovette riacquistare il suo stesso manoscritto di *Andrea Chénier* (nella versione per pianoforte e canto che servì alla stesura della partitura) da un collezionista inglese, e a caro prezzo. In Giordano, *Diari*, vol. II, p. 118.

¹⁴⁴ I documenti elencati non hanno purtroppo un numero di catalogo né di inventario.

- Il dipinto, olio su tela, di G. Previati che illustra la scena finale di *Parisina*.

L'archivio di Stato di Milano possiede anche una lettera di Mascagni del 1914 all'amico librettista Targioni-Tozzetti in cui si parla del manoscritto di *Parisina* di D'Annunzio¹⁴⁵; altri manoscritti musicali sono gelosamente custoditi nell'archivio privato di Casa Sonzogno, o delle Edizioni Curci (che negli anni '70 acquisì proprio da Sonzogno quattro titoli operistici di Mascagni), o dell'archivio Ricordi, sempre a Milano. Il caso di *Parisina* è invece diverso, alcuni abbozzi della musica sono stati battuti all'asta dalla casa romana Bertolami Fine Arts e ivi conservati, ma con dichiarazione di interesse storico e quindi liberamente consultabili. Riporto i lotti interessati con indicazione sintetica del contenuto¹⁴⁶:

- Lotto 282, contenente 60 lettere autografe che vanno dal 1882 al 1925, tra le quali qualcuna del periodo di *Parisina*.
- Lotto 289, 3 lettere autografe che parlano di *Parisina*.
- Lotto 295, 2 pagine manoscritte delle litanie del 2° atto.

Il piccolo museo parrocchiale voluto da Anna Lolli, che conserva circa 5000 lettere fra questa e il suo celebre amante, detiene anche alcuni altri abbozzi dell'opera che qui riportiamo (si tratta interamente di abbozzi per canto e pianoforte)¹⁴⁷:

- Frammento di *Parisina* - 2 fogli, manoscritto (Roma 10 aprile 1913, altra data presente 2 febbraio 1913)
- "ansia attesa di Parisina" - mezzo foglio, manoscritto (Roma 28 marzo 1913)
- Abbozzo di *Parisina* - 4 fogli e mezzo, manoscritto (Roma 26 luglio 1913)
- "Or voi composto..." - 1 foglio, manoscritto (Roma 21 giugno 1912)
- Abbozzo scena del santuario - 4 fogli e mezzo, manoscritto (Castel Fleury 10 dicembre 1912, altra data Bellevue 23 novembre 1912)

¹⁴⁵ Fondo Galletti Autografi - Busta Mascagni, Fasc. 62.

¹⁴⁶ Senza numero di catalogo ma solamente contraddistinti dal numero di lotto.

¹⁴⁷ Senza numero di catalogo.

- Abbozzo “prima ebbrezza d’amore di Ugo e Parisina” - 2 fogli, manoscritto (Roma 13 marzo 1913, altra data Roma 5 marzo 1913)

Presso gli eredi Mascagni, in Roma, sono conservati altri documenti fra i quali l’intero manoscritto autografo dell’opera in partitura. Nonostante tali eredi siano, incomprensibilmente, restii nel dare accesso a questo importantissimo documento, possiamo avvalerci di una riproduzione dello stesso per il solo IV atto, poiché è mancante nella versione a stampa.

Infatti, la partitura dell’opera fu stampata da Sonzogno nel 1914 (non conosciamo la data precisa ma, anche fosse il primo mese dell’anno, sarebbe comunque successiva alle rappresentazioni Milanesi dirette dall’autore) dopo cioè che l’ultimo atto venne espunto dalla partitura per le esecuzioni dalla seconda replica in avanti. È quindi assai probabile che l’editore non abbia stampato l’ultimo atto dopo la decisione che l’opera avrebbe continuato a circolare con i soli primi tre atti. La casa editrice Curci possiede infatti una unica copia a stampa di tale partitura divisa in volumi, ciascuno contenente un atto, mentre il IV atto è una copia anastatica dell’originale mascagnano e usata anche per le esecuzioni, sicuramente a partire da Gavazzeni. Nell’archivio Curci vi è anche una curiosa copia manoscritta prodotta sicuramente nel ’51-’52 da un copista dell’opera di Roma (appare infatti il timbro del relativo archivio storico) di questo ultimo atto con cancellature e rimaneggiamenti in penna rossa per ridurre in alcuni punti il vasto organico necessario, con riscritture di brevi passaggi a strumenti che in quei punti non sono già impegnati per permettere evidentemente l’esecuzione con un organico meno vasto, specialmente nella sezione legni, la più ampia e articolata, come vedremo.

Per quanto riguarda il libretto invece abbiamo accesso a diversi documenti importanti conservati presso l’archivio del Vittoriale qui descritti, nonché del manoscritto autografo dello stesso conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara da quando il suo autore ne fece dono alla città.

Archivio del Vittoriale:

- Lemma 624, Brogliaccio di *Parisina*.
- Lemma 628, Libretto a stampa con annotazioni e correzioni autografe di D'Annunzio.

Biblioteca Ariostea:

- Libretto autografo
- Lettere da e per il Prof. Agnelli con richiesta di informazioni per redigere il testo e riguardo la donazione del manoscritto nel 1915.

Altre lettere di Mascagni indirizzate a diversi interlocutori e che parlano dell'opera sono conservate in diversi archivi menzionati di volta in volta nella riproduzione delle stesse all'interno dell'epistolario mascagnano edito dalla LIM¹⁴⁸. Nell'archivio del Vittoriale è inoltre conservata una busta con diversi documenti relativi all'opera che comprende tutta la corrispondenza dell'editore Lorenzo Sonzogno indirizzata a Gabriele D'Annunzio, lettere manoscritte, dattiloscritte, telegrammi, contratti e distinte, il fascicolo è registrato: XLIX,5 Archivio del Vittoriale. **Es_v** è la sigla da me attribuita a questa documentazione di cui ho fatto uso nei riferimenti in nota.

Per quanto riguarda le recensioni e gli articoli di giornale, sono stati rinvenuti presso l'archivio storico del *Corriere della Sera*, in altre emeroteche e in un faldone conservato da Anna Lolli a Bagnara di Romagna che raccoglie ritagli di giornale delle varie esecuzioni comprese quelle, entusiastiche, livornesi e un articolo di grande interesse del primo maestro di Mascagni, Alfredo Soffredini, presente alla prima esecuzione e che ne traccia un bilancio ravvicinato e di grande concetto.

¹⁴⁸ Mascagni, *Epistolario*, 2 voll.

Purtroppo della messa in onda radiofonica dell'opera diretta dall'autore nel 1938 non esiste alcuna registrazione perché, conferma l'archivio Rai di Torino, fino agli anni '50 le fissazioni venivano fatte molto di rado e mai con sistematicità. Una incisione in dischi a 78 giri del 1914 della Fonotopia è invece rinvenuta e contiene 24 (26) estratti dell'opera con gli interpreti della ripresa livornese, come ho già descritto.

2. L'unico "libretto" del Vate

2.1. Struttura del libretto, ricerche storiche e anticipazioni letterarie

Prima di entrare nel vivo dell'analisi della struttura drammaturgica del libretto, mi pare opportuno fare alcuni brevi considerazioni. Il testo fu scritto e pensato per una finalità musicale, diversamente dal dramma che precede questo nel senso cronologico di stesura come per quello drammaturgico-narrativo: *Francesca da Rimini*.

Questa è una vera e propria tragedia da mettere in scena senza intonazione musicale, tanto è vero che quando Zandonai decise di musicare il soggetto fu l'editore Tito Ricordi a modificare il testo originale per l'adattamento musicale, l'opera andò in scena il 19 febbraio 1914 al Teatro regio di Torino.

Bisogna inoltre ricordare che il testo originale di *Francesca da Rimini* era stato scritto per essere rappresentato in teatro (l'ultima collaborazione tra il poeta vate e Eleonora Duse, allora sua amante, che gli aveva commissionato il dramma) e di una rappresentazione in prosa aveva tutte le caratteristiche, compreso un numero spropositato di personaggi. Come ha agito Ricordi sul testo dannunziano per ridurlo ad un libretto utilizzabile da Zandonai per l'intonazione? *Francesca da Rimini*, rappresentata al Teatro Costanzi il 9 dicembre 1901, consta di 4169 versi, mentre Tito Ricordi la riduce a meno di 1000, più che di tagli possiamo parlare di un dramma ricostruito su di una ossatura già predisposta, mentre i tagli operati da Mascagni sul testo di *Parisina*, come vedremo, ammontano a circa 3-400 versi su un totale di quasi 1700, per giungere ad un libretto definito in circa 1300 versi che giustifica sia l'impegno del compositore livornese nel metterlo in musica che la durata dello spettacolo ritenuta da molti eccessiva. Al contrario l'opera di Zandonai rientra in una dimensione più consueta per i canoni tardo ottocenteschi: il numero degli atti nel testo originale di *Francesca da Rimini* è di cinque, Ricordi riduce il testo a IV atti, ma divide in due parti il IV Atto mantenendo quindi una simile disposizione del dramma originale¹, Mascagni invece opera i tagli suddetti senza alterare la divisione in atti. I

¹ Il IV atto consta di tre scene per la prima parte e cinque brevi per la seconda.

personaggi nell'originale dannunziano sono 27 (alcuni solo con qualche battuta), Ricordi li riduce a 15, i personaggi di *Parisina*, sono invece il frutto meditato delle scelte di D'Annunzio, 4 personaggi principali, due secondari per un totale di 6, il dramma infatti è concentrato essenzialmente su Parisina ed Ugo; la storia comunque è rispettata da parte di Ricordi e le situazioni canoniche che portano al tragico finale sono rese fedelmente.

La struttura drammaturgica

I numeri delle pagine si riferiscono all'edizione del libretto Sonzogno 1913, quando non diversamente indicato.

Atto I

Il primo atto è forse quello dei quattro in cui l'azione drammatica è più articolata poiché è quello nel quale i personaggi entrano in scena e acquistano una loro fisionomia, si presentano per così dire direttamente o indirettamente.

La scena si svolge alla villa estense nell'isola del Po.

Primo nucleo drammatico: L'atto inizia con un lamento della Verde, che sintetizza lo stato d'animo di Parisina che "sempre": "mattino...sera...notte...mezzogiorno" ed ancora "verno...primavera...state..." o quando "spero...poso...vado...torno...dormo" "il mio core...strugge" per "pena...doglia" (L p. 8, **La** vv. 1-8). La ricostruzione sintattica è dovuta a questo lamento che scopre il suo significato nella anticipazione delle pene che aspettano la protagonista.

I cori successivi della I, II, III e IV compagnia sottolineano inoltre, prima della sua comparsa, lo stato d'animo del figlio di Niccolò, gli amanti si struggono per amore ed il luogo dove è acceso il fuoco è il loro cuore (I compagnia); non c'è altro modo di conquistare "la rocca" ben fortificata, l'amore della donna amata (ma già maritata) se non attraverso la forza del sentimento che però deve vincere la resistenza del nuovo

amore “adirato”, per la rabbia che non ha posto per sfogare (II compagnia, **L** p. 8, **La** vv. 13-16), “Amor” grida all’anima nella quale alberga di scacciarlo da sé “spazza, spazza”, ma grida ancor più forte che il suo destino è nella morte “ammazza, ammazza” (III compagnia, **L** p. 8, **La** vv. 13-17), l’amore ferito dal tradimento chiama ancora la morte (IV compagnia, **L** p. 9, **La** vv. 21-24) e tutto il coro conclude inneggiando alla vendetta per amore “Falce falce!” (**L** p. 9, **La** vv. 25-28). Le quattro compagnie evocano la vicenda del giovane che forse è già tentato dalla conquista di tanto periglioso amore, dice a se stesso di rifuggire un sentimento che inevitabilmente lo condurrà alla fine.

Questo preambolo del primo atto sembra racchiudere in nuce tutta la storia mentre il lamento della Verde sottolinea la condizione di sofferenza, pena, dolore di Parisina. Ugo è il primo personaggio che si presenta all’inizio di questo atto, immediatamente dopo il lamento della Verde (Oimè) e i cori che sono in un certo senso astratti dall’azione drammatica. D’Annunzio sottolinea immediatamente nei dialoghi con Aldobrandino e gli altri compagni l’indole irrequieta ed insoddisfatta di Ugo; nonostante egli sia il figlio preferito di Niccolò, l’essere il frutto di una relazione extraconiugale lo rende insicuro ed insoddisfatto e crede anche di essere invisibile a coloro che lo accompagnano “Alcuno/ di voi, ah certo, mi ha falsato l’arme/ per tristizia. Io lo so.” (**L** p. 9, **La** vv. 29-33) ed ancora “Alcuno ghigna?/ Volete dunque ch’io riprovi?...io dico/ che solo valgo contra tutti voi” (**L** p. 10, **La** vv. 47-53).

Secondo nucleo drammatico: giunge Stella dell’Assassino, alla quale è negato l’accesso alla corte, ella in assenza di Niccolò e Parisina lo avvicina e nelle prime frasi che pronuncia si evidenzia già l’odio viscerale nei confronti di quest’ultima, una Malatesta figlia del signore di Cesena, definita appunto “la viperetta di Cesena” (**L** p. 13, **La** v. 110), sottolineando che per vedere il figlio ella è costretta a “mettere agguati” (**L** p. 13, **La** v. 109). Ugo condivide superficialmente questo odio, la madre è stata allontanata dopo il matrimonio con la bella e giovane Parisina e Stella nel dialogo cerca di alimentarlo rimarcando la sua sofferenza dovuta all’allontanamento forzato dei due “O fiore di mia vita/ che mai non diedi perché tu fiorissi?...Ora sei diviso da me sei reciso

da me,/ o fiore/ della mia carne...Ah non soffri per questo?” (L p.1 5, **La** vv. 133-144). Stella prosegue instillando ancor di più l’odio nel figlio che alla fine quasi per amore della madre accetta di odiare Parisina “Dimmi,/ ah dimmi: se tu m’ami, l’odii?” (L p. 16, **La** vv. 159-160) dopo averlo provocato fino al dolore “Sofferitore sei. Sei paziente./ Ricurvi al giogo ruminando l’odio/ come il vitello ruminava il suo strame,/ Ugo bastardo” (L p. 18, **La** vv. 214-217). Qui Stella mostra tutta la sua crudeltà dimenticando pure l’amore per il figlio di fronte all’odio per la novella sposa tanto da proporgli subdolamente di uccidere l’odiata rivale: “Far vuoi la mia vendetta?” cui Ugo risponde in maniera ormai automatica “Voglio.”, “Ma non col ferro./ Vendetta cauta” replica Stella (L p. 21, **La** vv. 273-276), accennando ad una fiala di veleno.

Terzo nucleo drammatico: giunge Parisina poiché sta per tornare Niccolò d’Este dalla caccia e Stella è costretta a ritirarsi dopo un monologo nel quale inveisce contro la rivale (L p. 24, **La** vv. 309-335). Indi Niccolò al quale la sposa riassume le parole sprezzanti nei suoi confronti pronunciate da Stella ed Ugo reagisce manifestando il suo odio per Parisina e la volontà di finire ucciso in battaglia. Negli ultimi versi dell’atto però si coglie un qualche smarrimento nel giovane d’Este nei confronti della figura della matrigna, poiché se alle parole di Parisina nei confronti di Stella egli afferma “Ah serrate,/ ah soffocate quella bocca, padre,/ e io, se Dio mi dannava,/ farò che taccia” (L p. 27, **La** vv. 376-379) poco prima aveva detto quasi con stupore di gioia “È Parisina. È Parisina, Madre,/ madre, odi. È Parisina./ Ecco, viene. Ecco, scende.” (L p. 22, **La** vv. 292-294). Nel II atto sarà infatti totalmente infatuato della matrigna e perso nel suo amore.

Atto II

La scena si svolge nella santa casa di Loreto.

Il primo nucleo drammatico è organizzato intorno a Parisina che, consolata dalla Verde, sua dama di compagnia, vuole spogliarsi di tutti gli orpelli e gioie che il suo rango le consente, sciogliendosi anche i capelli in segno di penitenza verso la Madonna Nera, per

scontare così il suo peccato, cioè l'amore per Ugo. Un amore che, se tecnicamente non può essere considerato incestuoso², è comunque carico di implicazioni: la giovane età di Parisina rispetto a Niccolò, lo status di figlio illegittimo di Ugo, Stella essere stata amante di Niccolò, ma comunque di schiatta nobiliare.

L'incontro dei due giovani si carica di tutte queste problematiche ed infatti Parisina, nel primo e unico coagulo lirico dell'opera avvicinabile al sorpassato (quanto meno in Mascagni) concetto di "romanza" individuabile nel II atto "Bene morirò d'amore" (L pp. 139-40, **La** vv. 562-620), spogliandosi di tutte le sue gioie e vestiti preziosi configura la sua morte a causa dell'amore (per Ugo).

La didascalia alla fine del brano sottolinea: "Rimasta con la tonacella bianca, avendo compiuto l'offerta, ella si prostra fino a terra". Inizia a questo punto una scena che introduce il secondo nucleo drammatico dell'atto, cioè l'incontro tra Ugo, reduce dalla battaglia, e Parisina che lo attende preoccupata per la sua incolumità.

Ha luogo un lungo dialogo tra i due (L p. 49, **La** v. 787) nel quale la donna cerca di dissimulare le attenzioni del giovane "Ah signore mio figlio, già m'avete/ voi maculata,/ m'avete insanguinata in mezzo al petto, ora perché volete/ ardermi" (L p. 50, **La** vv. 803- 805). Parisina afferma che consacrando ella le gioie e le vesti e Ugo la sua spada hanno ottenuto il perdono di Dio, ma il giovane alla fine del racconto della battaglia, che la donna segue con grande partecipazione, afferma di aver combattuto per lei: Ugo "lo non so se la mia gola/ facesse grido né qual grido; ma/ nel rombo de' miei polsi/ udivo il cor gridare un nome, un nome,/ un aguzzato nome penetrabile/ come stocco..." (L p. 53, **La** vv. 849-853), quindi Parisina "Qual nome?" (L p. 53, **La** v. 854) cui naturalmente segue "Parisina! Parisina!" (L p. 53, **La** v.855), esclamazione che tornerà nella bocca di Ugo più volte con tono quasi ossessivo, come alla fine del III e del IV atto.

Il dialogo continua finché Ugo afferma il suo amore anche di fronte alle porte dell'Inferno "L'ardor dell'Inferno mi sarà,/ dopo, più dolce, sette volte più/ dolce che se

² Questo tipo di rapporto fra i personaggi non è del tutto nuovo in campo operistico, basti pensare alla posizione di Carlo nei confronti di suo padre Filippo II ed Elisabetta, precedentemente promessa sposa del delfino di Spagna ma poi, per ragioni politiche, al padre, il re. Come anche i drammi esplicitamente citati da D'Annunzio nel libretto, rispettivamente *Francesca da Rimini* nella quale la sposa è del fratello e *Tristan und Isolde* di R. Wagner in cui Tristan è nipote del re Marke.

dormissi/ nelle tue braccia avvinto/ e ti sentissi abbandonar l'un braccio/ nel lieve sonno” (L p. 57, **La** vv. 933-938) e Parisina tenta un atto per salvare le loro anime: “Ugo ascolta,/ ascolta. Dammi tregua./ Il Nemico ci tiene,/ il Maligno è su noi./ Concedimi la prova/ della preghiera. Ascolta. Aspetta. Dammi tregua. Vieni./ M’inginocchio. Inginocchiati. Preghiamo.” (L p. 58, **La** vv. 947-957).

Ma è la didascalia con cui il poeta conclude l’atto che è più chiarificante di tutto il dialogo:

Ella si getta ginocchioni, traendo per le mani il giovine, che s’inginocchia di contro a lei. Sono senza colore entrambi, anelanti, a viso a viso, con le pupille nelle pupille; col respiro nel respiro, in un attimo soprano d’attesa, di terrore e di passione. All’improvviso, quasi che l’attimo scocchi, con una veemenza unanime, le due bocche aride si congiungono come per beversi o per divorarsi. Così congiunti, i due perduti a poco a poco si piegano sul fianco; sicché l’una e l’altro toccano insieme con la gota il tappeto disteso su la nuda terra. L’uno accanto all’altra, senza disgiungere le labbra e le braccia, s’allungano nel letto dell’ombra per giacersi e morire.

Mascagni ha rivestito quest’ultima parte dell’atto di una musica struggente che pur non creando una vera e propria isola lirica cesella tutto l’arco della scena in un’arcata tensiva anticipando lo straniamento dei due amanti di fronte al giudizio (atto III) e alla morte (atto IV). Qui però è necessario un confronto con *Francesca da Rimini*, poiché ben dieci anni prima D’Annunzio aveva già concepito l’innamoramento legato non tanto all’eroismo (di Paolo o di Ugo, entrambi agiscono nella battaglia, il primo nella torre il secondo in campo aperto, entrambi vengono feriti e curati dalle due donne), quanto all’attrazione per il tono della battaglia e del sangue che vi si genera; Francesca in particolare addirittura prima dell’arrivo di Paolo, disquisisce con un Torrigiano sulla bellezza devastante del fuoco greco.

Atto III

L’azione si svolge nella camera “a Ursi” in Belfiore e il testo si apre con due endecasillabi particolarmente significativi “Che foco è questo ch’arde e non consuma? Che piaga è questa che sangue non getta?” (L p. 61, **La** v. 960) che erano stati pronunciati da Ugo nel I atto (L p. 13, **La** v. 96) poco prima dell’arrivo di Stella prima di proseguire con “Mangiato ho il miel novello,/ ti dico, Aldobrandino. [...] Chi m’ha

dato quest'ale senza piuma?/ Chi m'addimanda e chiama e non aspetta?" (L p. 13, **La** vv. 98-100). Come ho accennato per il I atto Ugo, per il suo carattere e le sue vicende di vita, si trova in una condizione che non riesce a sostenere e l'amore per Parisina lo conduce insieme a lei all'unica fine già auspicata nell'introduzione: la morte. Questi endecasillabi infatti descrivono i due amanti presi da un fuoco d'amore che fisicamente non brucia, ma che consuma lo spirito ed apre una piaga che non stilla sangue, ma è incapace di risanarsi, la didascalia precedente al coro è chiarificante in questo senso "alcun lembo d'un coro noto ma remoto", noto non solo perché era nelle parole di Ugo, ma perché è ben conosciuto dai due giovani, remoto perché giunge dal profondo, quasi un ammonimento flebile che vista la forza dell'amore è impossibile da ascoltare.

Come se quelle parole rimaste nell'aria ritornassero prepotentemente ancora una volta a chiarire la condizione dell'amore tout court, non solo quelle dei due amanti, sfortunati o fortunati.

Parisina nella sua stanza attende Ugo, ma l'attesa è tanto snervante che neanche la Verde riesce a mitigarla, se non insinuando nella donna il dubbio che via sia qualche delatore che può aver avvertito Niccolò. È in questo momento che Parisina, ricordando la macchia di sangue sul vestito lasciata da Ugo, dopo la battaglia, paragona la sua sorte a quella di Francesca da Rimini "Non vivo: di mia vita mi sovviene,/ mi sovviene di me come discesa/ nel mondo io sia pe' rami/ d'un nero sangue./ A Rimino sposata fui, menata/ a Ravenna il dì due d'aprile. Intendi./ Feci a ritroso la sua via. Rifeci/ la via mala. Il suo pianto fu ripianto/ entro me, senza lacrime..." (L p. 66, **La** vv. 1039-1047), la Verde "Chi, Dama vi tormenta" e Parisina "Francesca, Francesca" (L p. 66, **La** v. 1047).

Giunge Ugo e la scena d'amore pur relativamente breve (secondo i canoni dannunziani) sottolinea ancora una volta l'abbandono dei due all'amore, un amore totale, ma vissuto come viatico verso la morte. Vi si trovano alcune immagini poeticamente molto significative, "la landa d'Oblianza" (L p. 72, **La** v. 1242 un luogo senza spazio né tempo dove Parisina ritroverà "l'arpa sospesa al ramo/ dell'avellano" (L p. 72, **La** v. 1244) con la quale accompagnerà, come i bardi di antica memoria, il suo canto d'amore

con la flebile ed armoniosa voce dell'usignolo "nè tu senza me,/ né io senza te."³ (L p. 72, **La** vv. 1251-1252). Questo dialogo/duetto d'amore assume un significato diverso da quello del II atto nella casa di Loreto perché Parisina e Ugo hanno per certi versi due "fisionomie" psicologiche diverse. Prima l'eccitazione del giovane di fronte alla battaglia e al sangue che lo riporta al suo amore per Parisina e la donna, eccitata dall'ardente sentimento che nasce appunto "dal sangue", dimentica il luogo e la ragione per la quale era lì (la richiesta del perdono alla Madonna Nera per il suo adulterio), in questo caso invece, pure di fronte al timore di essere scoperti, come avverrà poco dopo, le immagini sono di dolcezza e meditazione: Parisina "Guarda, per il tremore/spaventoso degli astri, la via bianca,/ la via di latte:/ Galassia!" (L p. 72, **L.** vv. 1230-1233). Ugo risponde "Ah come in te/ dolce cosa a toccare/ e dolce a respirare/ è la vita!" (L pp. 72-73, **La** vv. 1253-1256), considerando che anche qui, come nel IV atto, il dialogo è introdotto dalla figura della madre sempre portatrice di scompiglio nella sua vita: Parisina "Ma quale creatura/ ha pianto sopra te così gran pianto?/ Chi, dimmi, aver poteva tante lacrime?", Ugo "La madre mia" (L p. 70, **La** vv. 1101-1104) .

Giunge poi Niccolò che in breve scopre il tradimento e recita in questo terzo atto la parte drammaticamente più rilevante con "Cristo Signore, perché tu mi fulmini?" (L p. 77, **La** v. 1312). Un vero e proprio monologo lirico incastonato da Mascagni, pur in una forma libera come vedremo, quasi come pezzo chiuso, una lunga rampogna non distante da quella in cui re Marke nell'ultimo atto della celebre opera wagneriana esclama "Warum mir das?".

Egli accusa i delatori che l'anno condotto alla scoperta "O Zoese⁴, Zoese, e tu non hai/ se non un capo solo/ al ceppo, ch'io tel prenda!/ Tu lo sapevi,/ tu lo sapevi, e non me l'hai svelato.", senza rivelargli il nome dell'amante "A viso/ a viso mi volesti/ col mio figlio che voltola nel mio/ lenzuolo la sua foia." (L p. 77, **La** vv. 1320-1324) .

L'atto infatti si conclude con la condanna senz'appello di Niccolò "Abbian l'istesso ceppo sotto l'istessa scure i due capi, e i due sangui faccian l'istessa pozza." (L p. 80, **L.** vv. 1446-1448), non senza due momenti preliminari particolarmente significativi: il

³ In altro contesto verrà ripresa l'immagine dell'arpa, che stavolta tace appesa al salice, nella lirica *Alle fronde dei salici* (1946) di Salvatore Quasimodo.

⁴ Un'ancella della corte.

primo in cui Parisina si definisce corrotta, nata da una stirpe “di rubatori e drude” (L p. 78 **La** v. 1361), “corrotta sin nell’ossa” (L p. 78, **La** v. 1355) “come gridò la madre del tuo figlio,/ Stella dell’Assassino” (L p. 78, **La** v. 1363) riferendosi alle parole proferite nel I atto dalla donna e ricordando al consorte che Ugo in principio la odiava profondamente asserendo infine che l’unico modo per corromperlo era la frode “come una Malatesta vendicarsi usa [...] di filtri infami l’abbeverai [...] l’avvelenai d’ogni veleno” (L p. 79, **La** vv. 1374-1388). Il secondo legato ancora al tema del “beveraggio”, che era stato anche centrale nella precedente *Francesca da Rimini*, ma che viene totalmente sovvertito dallo stesso Ugo - distaccandosi così anche dalla poetica tristaniana che affida ad un elemento esterno (il filtro d’amore) la matrice del loro amore - che fieramente tuona “non riarso,/ e non avviluppato,/ né bevato fui/ di filtri o di veleni,/ ma dall’anima mia/ inebriato d’un divino sogno/ che noi sognammo/ in doglia e in gioia/ che sogneremo/ fino al trapasso,/ finché tutto il mio sangue/ non balzi incontro al suo,/ come segnale e pegno di vittoria” (L p. 80, **La** vv 1412-1424). In questi 12-13 versi i vari elementi simbolici del dramma sono riuniti con maestria da D’Annunzio, la battaglia sanguinosa e il sangue come peccato, la vittoria sul nemico, bellico e “familiare”, la gioia della vita contrapposta alla morte (trapasso) e il filtro/veleno che è rigettato dal protagonista, egli non si cela dietro alle “scuse” di infatuazioni “magiche” ma vuole ribadire la sua precisa volontà individuale di amare Parisina, una consapevolezza che dona all’opera una sfumatura psicologica affatto novecentesca.

Atto IV

L’ultimo atto si svolge nella torre del leone dove i due condannati attendono la loro sorte.

La prima parte è un dialogo struggente tra Parisina ed Ugo prima dell’arrivo di Stella, e questa è una delle vette più alte raggiunte dalla poesia di D’Annunzio non solo in questa tragedia, ma probabilmente in tutta la sua produzione poetica, tanto che meriterebbe una citazione integrale poiché tutto il dialogo è degno di essere ascoltato: due terzine di endecasillabi, prima Parisina “Se tanto ardemmo,/ se tanto ci struggemmo,/ se fummo in

tanto foco,/ novel tempo d'ardore/ pur nel mondo di giù/ andrem noi ritrovare?" poi Ugo "Non nel mondo di giù,/ non nel mondo che rugge./ Detto l'hai. Tutto è fresco, / tutto è mondato,/ o mio fastello d'erbe,/ dove t'ho da posare?" (L p. 86, **La** vv. 1514-1525). Giunge infine Stella che, prima della morte, vuol cercare di stabilire un nuovo contatto col figlio e persino con l'aiuto di Parisina alla quale, non senza nuove invettive di rabbia, infine riconosce l'aver conquistato l'amore del figlio. Le parole di Stella a Parisina

L'hai suggellato in te
meglio che nella pietra
del sepolcro. Ma rendimelo
per un attimo solo,
ch'io lo baci e riversa piombi giù!
Rendimelo pel bacio d'agonia!
Sì, forte sei. È tuo,
tuo. M'inclino, mi piego,
imploro. È tuo per sempre.
Lo so. Perdono
ti chieggo d'ogni grido.
Ma sol voglio baciarlo,
toccare il suo mento
e i suoi capelli,
guardarlo per un attimo
negli occhi, e nulla più.

creano un'oasi lirica che il compositore usa per ritagliare definitivamente la figura di Stella la quale non ha compreso la natura del figlio, ma soprattutto la natura del loro amore. Parisina risponde di non opporre alcun veto, ma forse è il figlio che non l'ascolta più; l'estraniamento di Ugo, quasi protetto da Parisina, si conclude con la morte. Ella cerca di sospingerlo un'ultima volta verso la madre, ma Ugo non può interrompere il loro legame divenuto ormai eterno.

I personaggi del Dramma

Le persone della tragedia:

Niccolò D'ESTE

UGO D'ESTE

PARISINA MALATESTA

STELLA DELL'ASSASSINO

ALDOBRANDINO DEI RANGONI

LA VERDE, la figlia di Niccolò degli Oppizi

I compagni, le sonatrici, le fanti, i garzoni, i cacciatori, i canattieri, gli uomini d'arme, gli incappati, i corsali, i monaci.

Questi i personaggi della tragedia per come sono elencati nell'autografo e nel libretto a stampa.

Fornisco ora dei cenni biografici procedendo all'analisi psicologico/drammaturgica.

Niccolò d'Este⁵ è il padre di Ugo, nato dalla relazione che egli ha avuto con una sua favorita, Stella dell'Assassino. Per motivi politici e dopo aver “ripudiato” Stella allontanandola dalla corte, il duca d'Este sposa nel 1418, in seconde nozze, Parisina. Da qui l'odio che sin dall'inizio del testo Stella prova nei confronti della giovane Malatesta e che essa cerca di instillare in Ugo definendolo ella stessa “bastardo”, in quanto nato al di fuori del matrimonio.

Aldobrandino dei Rangoni⁶: figlio di Jacopino vassallo della famiglia Estense che gli affidò la custodia di vari castelli e città (Parma), la sua presenza alla corte di Niccolò è quindi giustificata mentre di Ugo era probabilmente coetaneo (non conosciamo l'anno di nascita, ma probabilmente è morto nel 1441), sposò inoltre una figlia naturale del Duca Niccolò, Orsina d'Este. Nel libretto di D'Annunzio egli interviene nel I e nel II atto ed in entrambi i casi è descritto come amico fraterno di Ugo, all'inizio cerca di placare l'ira del giovane amico di cui non comprende fino in fondo il disagio, lo

⁵ Bassi, *Breve ma veridica storia di Ferrara*, p. 48.

⁶ Litta, *Famiglie celebri di Italia. Rangoni di Modena*; Montanari, *Guido Rangoni: un condottiero fra Evo Medio e Moderno*.

ritroviamo poi nel II atto a tranquillizzare Parisina poco prima che infuri la battaglia, mentre ella è preoccupata per la sorte del suo amante. Le poche battute che pronuncia infatti non possono andare oltre questo giudizio, né chiarire se egli fosse al corrente della relazione tra l'amico e Parisina.

La Verde: di lei, oltre essere la figlia di Niccolò degli Oppizi come dichiara D'Annunzio, non abbiamo altre notizie. È la dama di compagnia di Parisina e ne condivide tutti i segreti compresa la relazione col figlio di Niccolò. È lei che con un lamento apre l'opera, due quartine di endecasillabi: nella prima il lamento "Oimè" si estende a tutte le fasi del giorno e a tutte le stagioni dell'anno, "mattino...sera...notte... mezzo giorno...verno...primavera...quando la state fa ritorno", nella seconda il "cor", cioè il sentimento, in tutte le condizioni possibili "se si strugge...se spera...s'io poso... se vado a torno...se dormo..." cioè "il mio core...da tutte l'ore ohimè pena... doglia". Questa la condizione umana vista dal poeta, di estrema sofferenza; ma quale significato ha l'introduzione fatta da La Verde? La donna è un elemento neutro, assiste per così dire al dramma che consuma sin dall'inizio la sua padrona del quale è consapevole come anche dell'unica gioia nella vita di Parisina che la porterà ad una dipartita prematura. Per questo, nel II atto quando invano cerca di acconciare nel miglior modo possibile la sua dama nel momento in cui lei cerca di indurla al pentimento e al pianto (Parisina si vuole presentare alla madonna di Loreto priva di qualsiasi acconciatura e gioiello degni del suo stato) La Verde replica "Ah non è tempo ancóra/ che in lacrime l'amor si cangi, Dama" (L p. 37, **La** vv. 513-514) e quando Parisina la rimprovera di non provare vergogna di fronte al Santuario per questi pensieri ella replica con questa "frottola": "Amor prese Vergogna/ per lo mento. E, com'ei l'ebbe tocca,/ ella si fece bianca. Sacramento/ fu 'l bacio nella bocca", (L p. 37, **La** vv. 516-519). Infine quando poco più avanti la Verde si rende conto che Ugo in battaglia è stato ferito al collo ed egli risponde di non provare dolore la donna ancora sentenza "È come intacco di mannaia?/ quando la man del giustiziero trema/ e il colpo falla." (L p. 48, **La** vv. 769-772). Sentenze queste, quasi detti, come se fosse lei portatrice di una saggezza popolare che i due giovani aristocratici faticano a comprendere.

Niccolò III d'Este⁷, figlio naturale di Alberto V e Isotta Albaresani, nacque a Ferrara il 9 novembre 1383, ebbe la signoria di Ferrara alla morte del padre nel 1393 ancora bambino, sotto la protezione di Venezia. Nel 1394 sposò la quindicenne Gigliola da Carrara, figlia di Francesco Novello da Carrara signore di Padova, un chiaro matrimonio politico, raggiunse così il potere effettivo solo con la maggiore età; durante il suo governo ampliò i territori estensi e stabilì alleanze politiche con Venezia e Milano e con signori locali come con i Malatesta, nel caso del matrimonio in seconde nozze con Parisina⁸. Ebbe anche un terzo matrimonio con Ricciarda di Saluzzo con la quale convolò a nozze nel 1429. Di lui si dice che ebbe molte amanti e figli illegittimi, tra i quali oltre Ugo, i fratelli Lionello e Borso. Morì nel 1441 a Milano forse a causa di un avvelenamento. Niccolò appare per la prima volta nel I Atto dell'opera, di ritorno da una caccia oltre il Po, annunciato da una didascalia "S'ode per il folto del barco il suono dei corni, il latrato delle mute, il grido dei canattieri. Niccolò d'Este ritorna dalla caccia d'oltre Po. Il clamore s'avvicina." (L pp. 24-25) e da un coro di cacciatori. Si rivolge immediatamente a Parisina magnificando la sua caccia e chiedendo immediatamente di Ugo, ma trovando entrambi adombrati ne chiede la ragione. La donna riferisce gli epiteti rivoltigli da Stella e quando Ugo difende la madre imponendo a Parisina di tacere il padre lo accusa di ingratitudine nei suoi confronti. "Me/ Dio danna, me percote, che sempre mi travaglio/ tra odio ed ira, tra rancura/ e furia per careggiarti, per averti presso/ il cor mio, per colmarti d'ogni dono/ e d'ogni onore e d'ogni/ carezza, mentre/ ogni dì mi ti mostri più selvaggio..." (L p. 28, **La** vv. 379-386). Le attenzioni di Niccolò per il figlio sono dovute anche al fatto che egli trova in lui una natura simile, sia la condizione di figlio illegittimo che come vediamo dall'ultimo monologo del I atto mette fortemente a disagio il giovane, ma anche il suo carattere impetuoso ed è infatti per domare questo che indirettamente si rende complice dell'innamoramento di Ugo e Parisina, ordinando ai due (vicenda implicitamente menzionata nel libretto) di compiere un viaggio insieme per cercare di riappacificarsi. In questa prima fase però non c'è alcuna attenzione nei confronti della figlia di Lucrezia degli Ordelaffi, l'atto infatti

⁷ Tiraboschi, *Dizionario topografico storico degli stati Estensi*.

⁸ Bassi, *Breve ma veridica storia di Ferrara*, p. 48.

termina con lo sfogo di Ugo, senza che Niccolò possa in nessun modo esprimere una condanna nei confronti del comportamento della sua ex amante Stella. La seconda apparizione di Niccolò è nel III atto quando giunge, su suggerimento di Zoese (un'ancella realmente esistita, nominata anche dal libretto), inatteso nella camera di Parisina per scoprire l'amante che la donna nasconde. Anche in questo caso mostra una solenne freddezza iniziale e un maggior rammarico per la scoperta che l'amante sia proprio il figlio prediletto, ironicamente le si rivolge: "Maculata voi non siete,/ donna. Ne una macula/ è in voi; e in lui son cento." (L p. 75, **La** vv. 1296-1298). Niccolò accenna alla donna la scusa per cui si è recato di notte nella sua camera, alla ricerca di un leopardo che gli è fuggito "Voi l'avevate caro/ pel suo pelame costellato. Et egli / v'aveva in grazia. Forse/ rifugiato egli s'è/ presso voi, senza mordere?" (L p. 75, **La** vv. 1298-1299); e con rinnovata ironia "E pure/ ben vi piacquero un tempo le mie cacce/ notturne con le fiaccole e le nacchere./ Ma non v'attendavate a questa. Fate/ lume! Ecco. Bene, bene./ Ch'io recuperi almen la gaia pelle/ del leopardo/ che mi donò quel buon Pagliàloco." (L p. 76, **La** vv. 1301-1309). Anche quando Parisina ammette la presenza di Ugo nel suo letto lo sfogo di Niccolò non accenna minimamente all'amore tradito, ma alla vergogna perché tale tradimento è "familiare": "Cristo Signore, perché tu mi fulmini?/ Se raccattai la terra dal Calvario/ con le mie pugna,/ se il Sepolcro toccai, Cristo Signore,/ tu fa ch'io non mi perda,/ ch'io non raccatti il ferro, che le mani/ mie stesse io non insanguini/ nel sangue mio!..." e "A viso, a viso mi volesti, col mio figlio [qui si rivolge a Zoese, la delatrice] che voltola nel mio/ lenzuolo la sua foia." (L p. 77, **La** vv. 1312-1331). Infine concentrandosi ancora e solamente su Ugo: "ch'io lo veda/ ch'io ben lo veda,/ fatto di pietra contro la colonna/ del mio letto infamato,/ quel capo che ogni giorno inghirlandai,/ quel viso ch'io mi tenni in mezzo al cuore!" (L pp. 77-78, **La** vv. 1339-1346). Niccolò mostra quindi affetto nei confronti del figlio, sin dall'inizio, dal momento in cui non lo vede contento nella sua condizione ma scoperta l'atroce colpa la condanna conseguente è allora rivolta specialmente a lui, lasciando Parisina sullo sfondo.

Stella dell'Assassino⁹, o meglio Stella de' Tolomei, era nata a Ferrara nel 1386, per divenire poi negli ultimi anni del Trecento amante del duca Niccolò III d'Este a cui dette tre figli. I Tolomei erano una famiglia di mercanti il cui capostipite Pietro di Mino Tolomei, dopo essere stato bandito dalla città, approdò a Ferrara intorno alla fine del Duecento e gli inizi del secolo successivo. Prima di giungere in Ferrara, si mossero verso Assisi modificando il nome da Tolomei ad Assisini. D'Annunzio la ritrae fin dal I atto come una donna estremamente volitiva, ma in collera con tutto il mondo per la sorte di amante ripudiata che le era toccata ed in questa sorte coinvolge direttamente anche il figlio che spinge ad un'odio smisurato verso colei che, secondo il suo modo di vedere, le aveva tolto il posto che le spettava di diritto. Quindi l'odio instillato in Ugo passa per un subdolo sillogismo "Mio mio mio ti sento, o bello/ e dolce figlio mio/ in me, risuggellato in me! Tu m'ami" perciò "L'odii tu, con tutte le tue vene?" (Parisina, **L** p. 16, **La** vv. 153-155). Ma nel momento in cui ravvisa nelle espressioni del figlio un segno di incertezza, immediatamente rinnova le minacce ed arriva persino ad insultarlo "Sofferitore sei./ Sei paziente./ Ti curvi al giogo ruminando l'odio" (**L** p. 18, **La** vv. 214-216). Quando Ugo cerca di difendersi accusandola di essere crudele nei suoi confronti ella ribatte "Non hai più madre./ Hai la matrigna che ti dà 'l pane e rigna.¹⁰/ E tu t'appaghi di menar la vita/ del bastardello,/ e i suoi cani di séguito tenerle/ a guinzaglio, e portare al collo l'arpa;/ ché Maestro Domenico Calceda/ per te le fece il cordoncin di seta." (**L** p. 19, **La** vv. 220-230). Parafrasando: la moglie di Niccolò gli dà da mangiare e ringhia contro di lui come una cagna ed Ugo si accontenta di condurre una vita comoda, ma senza alcuna libertà. Questo è il punto di vista di Stella che equipara la sua condizione a quella del figlio e lo vuole coinvolgere a forza nelle sue trame non preoccupandosi del suo destino. Ed infatti alla fine gli propone di avvelenare Parisina "Non per te, non per me v'è salute,/ finché viva. Lo sai?" (**L** p. 20, **La** vv. 269-270), perché solo con la sua morte la loro sorte cambierà. L'odio non per Niccolò, che forse ancora amava, ma per Parisina, la porta ad una risoluzione che prevarica finanche l'amor materno e neppure nel momento finale della vicenda, la sua apparizione

⁹ Guerra, *Stella de' Tolomei* in *Dizionario biografico degli italiani*.

¹⁰ Un toscanismo da "ringhiare".

nel IV atto, dimostra di aver compreso la condizione del figlio. Del resto un accenno vi è anche nel III atto quando Ugo giunge nella camera di Parisina umido di pianto e spiega che gli è apparsa all'improvviso la madre bandita da Ferrara aggirarsi ancora cercandolo; infine anche nella prigione (atto IV) in cui sono reclusi i due amanti ella giunge urlando "O figlio, dove sei?/ dove sei? Non ti scorgo,/ non ti trovo. Rispondi!/ Rispondi! Cieca sono/ di pianto. Dove sei? Tardi son giunta?/ T'hanno ucciso? Discendo/ in un sepolcro? Tutto è spento già?" (L p. 87, **La** vv. 1590-1597). L'accusa è immediatamente rivolta a Parisina per averlo allontanato da lei come se l'amore che lega i due giovani fosse una lotta tra il possesso della madre e dell'amante. Dobbiamo poi considerare la diversa condizione delle due donne: Parisina ancora nel fiore degli anni, giovane e coetanea di Ugo e Stella già donna matura. Forse la giovane Malatesta le ricorda quando lei stessa è entrata nelle grazie di Niccolò, entrambi giovani, ma la loro unione non è mai stata benedetta da un matrimonio. Infine si rende conto dell'inconsistenza di tali accuse ed anche la "leonessa" di Siena è costretta ad arrendersi "Ebbene, sì, tu l'hai./ Tu me lo prendi, [...] È tuo." (L p. 90, **La** vv. 1645-1648). Ancora l'uso del verbo "suggellare" a sottolineare il possesso, che però non è l'obiettivo di Parisina né il desiderio di Ugo, da cui la diversità di piani dialogici. E nonostante tutta la sua insistenza Ugo è ormai straniato nell'amore per Parisina che poi è il sepolcro che scopre la morte. Quello che voleva dire D'Annunzio: l'amore è morte e distruzione, altro è la felicità.

Ugo D'Este¹¹, noto anche come Ugo Aldobrandino, nato a Ferrara nel 1405, figlio naturale di Niccolò nato dall'unione con Stella de' Tolomei, dalla quale ebbe altri due figli Leonello, nato due anni dopo e morto nel 1450, e Borso nato nel 1413 e morto nel 1471 (entrambi regnarono su Ferrara dopo la morte del padre). La predilezione per Ugo, da parte del padre si può spiegare anche con la condizione di primogenito che, pur illegittimo, era indicato come successore di Niccolò; a differenza dei fratelli minori viveva nel lusso e si permetteva spese ingenti. Bisogna però considerare che il matrimonio del padre con la giovane Malatesta, sua coetanea, lo poneva di fatto in una

¹¹ Gruppioni, *La nostra storia Storie di storia ferrarese*; Lazzari, *Ugo e Parisina nella realtà storica*.

condizione di conflitto con questi pensando ad un probabile erede che potesse nascere dalla loro unione. Alla prima apparizione nel dramma infatti Ugo è estremamente insoddisfatto della sua esistenza e convinto dell'invidia e anche dell'odio dei giovani cavalieri che lo circondano "Per Madonna Ferrara,/ ogni colpo mi falla!/ Non tien la mira la balestra. Alcuno/ di voi, ah certo, m'ha falsato l'arme/ per tristizia. Io lo so." (L p. 9, **La** vv. 29-32). Il termine "tristizia" va qui inteso nella sua accezione più forte di invidia crudele; quindi da queste prime battute del giovane si comprende che esse celano già il suo stato d'animo e la condizione di persona non accettata nella sua cerchia, nonostante la sua condizione privilegiata. Infatti poco dopo ribadisce "Alcuno ghigna?" cui segue la provocazione: "Balestrerò senza pavese e senza/ giaco, e col capo/ scoperto, e a tutta gola/ cantando lo Strambotto del macello./ Menatemi al macel se far volete/ cosa che piaccia al mio dannato core?" (L p. 11, **La** vv. 47-54). Alla richiesta dell'amico Aldobrandino che richiede la ragione del suo umore egli risponde con forte ironia "Sono infermo di gioia,/ ti dico, fratel mio./ Odo il mio sangue/ cantare come tutte le fontane/ di Belfiore. Entro il petto/ il cor vivo mi balza/ come il cerbiatto che il mio padre insegue/ nelle selve di Po./ Se di gioia si muore,/ lode a Dio, io son prossimo a morte./ Aldobrandino." (L p. 12, **La** vv. 84-93). Naturalmente la gioia è dissimulata mentre è la prossimità alla morte che egli vuol mettere in evidenza, contrastata dalla vitalità propria di un giovane dei suoi anni e anche l'incontro con la madre non fa che confermare questa sua condizione: (Stella) "Smagrato/ mi sembri, e fatto pallido;/ e intorno agli occhi il cerchio degli insonni/ hai, su le gote scarne;/ e troppo t'arde l'alito/ come se febbricassi, o bello e dolce/ figlio. Che hai? Che hai?" (L p. 14, **La** vv. 116-122). La madre è acuta osservatrice, ma non sembra averne compreso la ragione anche quando Ugo cerca di spiegarla: "Così m'avessi tu, madre, tenuto/ in te chiuso, m'avessi/ tu suggellato in te,/ m'avessi fatto tuo per sempre nel tuo/ sangue e nel tuo soffio;/ e prima le tue braccia dato avessi/ al taglio crudo, che lentar la stretta/, o madre!" (L p. 15, **La** vv. 145-152). La stretta, seppur amorosa, della madre lo ha soffocato e gli ha impedito di raggiungere la libertà, il verbo tanto usato dal poeta è "suggellare", per chiarire la condizione di assorbimento, quasi un fiore che fagocita il suo seme. Ugo accetta sommessamente il punto di vista materno, ma con più di un

dubbio infatti al nome di “Parisina Malatesta” “Egli rovescia in dietro il capo” e la madre notandolo: “Come ti sbianchi! Come il cor ti balza! Ah, mio figlio verace! Tanto dunque/ tu l’odii? Lascia ch’io t’ascolti il cuore./ Figlio, che cuor terribile t’ho fatto!/ Suona come il broccchiere/ percosso dal martello d’arme.” (L p. 16, **La** vv. 160-165). Sotto la pressione di Stella Ugo accetta la fiala per avvelenare Parisina, ma quando il padre giunge dalla caccia Ugo non riesce a contenersi o dissimulare, facendo emergere tutte in una volta le sue contraddizioni e la sua rabbia repressa: “Ah serrate,/ ah soffocate quella bocca, padre,/ o io, se Dio mi danna,/ farò che taccia” (L p. 27, **La** vv. 376-379) oppure “Ah, meglio in selva vivere che in questa/ onta; meglio campar la vita in arme/ alla ventura sotto una masnada/ che in coppa d’oro tracannare il tossico [...] La vita non mi vale/ più che la pelle del cervo sbranato/ dai tuoi cani.” (L p. 28, **La** vv. 388-399). Tutto ciò suona come una ripicca di matrice adolescenziale, egli è internamente contrastato e Parisina è la personificazione della sua “onta” infatti conclude l’atto con questa affermazione “Né più mi rivedrai vivo, né più/ crescerò a quella che t’acconcia il letto/ e figli ti darà men selvaggi...” (L p. 29, **La** vv. 405-408), malcelando anche il timore che la novella sposa darà a Niccolò dei figli “legittimi” (cosa che non accadrà neanche con la terza moglie). Non sorprende dunque il cambiamento radicale che avviene nel II atto nei confronti di Parisina, d’altro canto non poteva essere sufficiente l’ordine paterno di un viaggio insieme alla matrigna per trasformare il loro rapporto con queste conseguenze, dall’atteggiamento di Ugo nel I atto si nasconde probabilmente già una tensione “erotica” nei suoi confronti non ancora compresa e sfogata. Dopo la battaglia la sussistenza di un nuovo sentimento è immediatamente compresa: “ahimè, non più non più v’avrei veduta con questi occhi!/ Sol tal pensiero/ m’era nel cuore mentre combattevo,/ e tanto erami forte che sol esso,/ sol esso e non il ferro,/ parava alla mia vita/ ogni colpo mortale” (L p. 49, **La** vv. 793-799), ovvero che durante il combattimento egli pensava solo a lei ed era questo che gli permetteva di sopravvivere, l’idea che l’avrebbe rivista dopo la battaglia, per quanto cruenta. Se ad una iniziale ritrosia da parte di Parisina, che lo chiama ancora “figlio”, Ugo risponde “Chi sanerà la fiamma?/ E che giova stagnare alcuna goccia,/ se il cuor lascia fuggirsi/ tanto flutto che il mondo n’è vermiglio?” (L p. 50, **La** vv. 810-813) non

tarderà ad esaltarsi di un sentimento d'amore nato sotto il simbolo del sangue, un elemento certamente erotico e pregno di energia vitale che deve "sfogare" verso l'esterno, non può essere contenuto dalle vene. Inoltre, al sangue è rapidamente associata la morte, il trapasso ad un'altra condizione dell'anima, una meta inevitabile: "come il campo del grano/ alla fine dell'opra/ raso è dal mietitore;/ e noi due, soli insieme/ noi due, lasciati fossimo di qua/ dalla morte, noi due/ in un nodo, così come ti serro,/Parisina..." (L p. 55, **La** vv. 889-896). L'atteggiamento di sfida usato nel finale del I atto ritorna amplificato alla fine del III con tragica coerenza "Ah com'è bella! La vedete voi?/ la vedete? Le vostre/ torce non fanno luce, né avete/ pupille per la sua bellezza. Sola/ ella fa luce. La vedete voi?" (L p. 80, **La** vv. 1398-1406) perché nessuno è in grado di cogliere l'infinito "dietro la siepe". È curioso come tematicamente D'Annunzio riprenda (e forse senza volerlo) l'atteggiamento di Folco nella precedente opera di Mascagni (*Isabeau*, con un libretto "dannunziano" di L. Illica) nella quale il protagonista si pone allo stesso modo di fronte al re e padre della donna amata e al "cieco" popolo (cfr. la conclusione del II atto dell'opera). Infine nel IV atto Ugo è assunto ad una dimensione onirica, trasognata e anche il registro linguistico si fa diverso, più tenue: "È più dolcezza nella tua tempia,/intra 'l ciglio e i capelli,/ che in qualunque contrada/ del chiaro mondo. Or dove/ andrem noi dimorare?" (L p. 86, **La** vv. 1508-1513). Una tenera domanda che umilmente attende una risposta: "Non nel mondo di giù,/ non nel mondo che rugge./ Detto l'hai. Tutto è fresco,/ tutto è mondato,/ O mio fastello d'erbe, dove t'ho da posare?" (L p. 86, **La** vv. 1520-1525). Una speranza è questa che li attenda un mondo pulito, mondato dalle vergogne di quello terreno e nel momento in cui giunge Stella a reclamare un addio, egli non sa che solo pronunciare il nome di colei che ha dato un senso alla sua esistenza, "Parisina!".

Parisina Malatesta¹², il cui vero nome era Laura Malatesta, nacque a Cesena nel 1404, il padre Andrea Malatesta era signore di Cesena mentre la madre, sposata in seconde nozze, era Lucrezia Ordelaffi che era stata avvelenata dal padre Francesco III Ordelaffi crescendo presso lo zio Carlo Malatesta a Rimini. Quindi quando ella affermerà di aver

¹² Lotti, *Parisina Malatesta* in *Dizionario biografico degli italiani*.

ripercorso a ritroso la strada di Francesca da Rimini il fatto risponde a cruda realtà. Nel 1418 sposò Niccolò III d'Este a Ravenna ed entrò in una Ferrara crudelmente colpita dalla peste; durante una visita ai suoi familiari nel 1424 Parisina, su suggerimento del marito, fu accompagnata dal figliastro Ugo. I due ragazzi ebbero modo di conoscersi intimamente durante il viaggio e già a Ravenna dichiareranno reciprocamente il loro amore; il rapporto proseguì nell'ombra anche al loro ritorno con incontri a Belfiore, Fossadalbero e Quartesana. Alcune fonti indicano che per non essere colpiti dalla peste nel 1423, Parisina e il suo figliastro si fossero rifugiati nel castello di Fossadalbero, il luogo dove si presume fosse nata la loro relazione. La realtà comunque ci descrive l'ennesimo matrimonio di interesse e alleanze tra casate, tra una giovane e sicuramente bellissima Parisina ed un uomo maturo non innamorato, con schiere di amanti e figli illegittimi, quale Niccolò; quindi niente di strano che sia nato un sentimento tra due coetanei. D'Annunzio ci racconta la figura della giovane Malatesta quando appare sulla scena nel parco estense scendendo una scala e la didascalia è molto indicativa della sua grazia e bellezza "Parisina Malatesta appare in cima alla scala seguita da una schiera di giovani sonatrici che portano strumenti e intavolature, come nel trionfo di Venere su la parete di Schifanoia." (Didascalia **L** p. 22). Nel momento in cui le sue dame si accorgono della presenza di Stella, che dovrebbe essere bandita dalla corte, avvertono la dama di non avvicinarsi, nel frattempo però la madre di Ugo scaglia le sue invettive e quando giunge Niccolò di ritorno dalla caccia, ella scendendo le scale sorretta dalle sue dame è "soffocata dalla vergogna e dal furore." (Didascalia **L** p. 25). Da qui le sue prime parole che concludono la fugace apparizione nelle quali accennando all'invettiva della Tolomei afferma "Non più son la donna/ vostra; ma son la schiava/ di vil sangue venduta/ dal mio padre al piacer vostro, sicché/ lecito è che qualsisia/ delle passate vostre concubine/ mi getti vituperio e mi minacci/ di trascinarli/ per i capegli,/ come schiava ch'io sono,/ fuor delle vostre soglie..." (**L** p. 26, **La** vv. 355-372), una frecciata che da sfogo ad una condizione esistenziale non meno opprimente di quella già descritta per Ugo. Per D'Annunzio l'amore sembra essere già nato fra i due, Parisina si presenta umile e sicura di spogliarsi di tutto ciò che denota la sua classe sociale, vestiti, ornamenti, gioie per chiedere il perdono alla Madonna nera. Poco prima, a sottolineare

la sua smania di riscatto dal peccato, afferma di voler tagliare le sue trecce come se dovesse entrare in convento, rivolgendosi alla Verde: “Tonderle voglio et offerirle a Nostra/ Donna per voto,/ tonderle insino alla radice.” (L p. 35, **La** vv. 484-486) affermando già il suo stato di colpevole, “Sono piena di mali./ A te m’offro, Salute degli infermi.” (L p. 33, **La** vv. 537-540). L’inizio della successiva struggente preghiera “Bene morirò d’amore” (L pp. 39-40, **La** vv. 562-620) è significativo della sorte annunciata mentre la testa rimanga “inghirlandata” dai soli capelli senza alcuna acconciatura, il viso pronto a ricevere “la tua rugiada”, il mantello “della tua grazia ammanta il mio dolore”, la cintura che “fascia il tuo vigore” e i piedi perché “bianca e scalza io cammini per le tue strade”, un pentimento totale e affidamento con tutte le intenzioni alla Madonna, simbolo della grazia. La devozione cede ben presto, perché quando Ugo le confessa che il pensiero durante la battaglia era solo per lei, Parisina cerca per qualche momento di “difendersi” da questo assalto amoroso: “Ah, signore mio figlio, già m’avete/ voi maculata, m’avete insanguinata/ a mezzo il petto. Ora perché volete/ ardermi?” (L p. 50, **La** vv. 803-806). Ella comprende poi la natura del sentimento peccaminoso “Ah follia, perdizione,/ morte nostra!” (L p. 55, **La** vv. 896-897) e per scacciare il maligno sceglie la soglia del Santuario della Madonna di Loreto che a mo’ di ripresa incalza “Mercé, Maria! Mercé, Vergine santa! /Se tutto ti donai,/ se tutta mi t’offersi,/ salvami!” (L p. 57, **La** vv. 938-941) e “Ascolta. /Aspetta./ Dammi tregua. Vieni./ M’inginocchio. Inginocchiati. Preghiamo” (L p. 58, **La** vv. 947-956), in questo momento, che chiude il II atto, vi è totale sublimazione dei due estremi, l’amore (anche fisico) può reggere il confronto con il divino. Nel III atto, che è sicuramente quello nel quale gli avvenimenti sono più incalzanti, tre sono i momenti salienti per la figlia di Lucrezia degli Ordelaffi che la definiscono ancor più come personaggio: l’attesa di Ugo, il suo arrivo e il momento della condanna.

- L’attesa: prima il timore che La Verde si assopisca e la lasci sola nell’angoscia per il ritardo di Ugo che, come si è visto, è determinato dalla madre; poi il timore della delazione, e infatti sarà Zoese che la tradirà, infine il pensiero a Francesca da Rimini

“Francesca! Francesca/ Or ell’è tra la lampada e la notte,/ e mi guarda; e la guardo/
come se me medesma/ io mirassi in funesto specchio” (L p. 67, **La** vv. 1048-1053).

- L’arrivo: vale la pena citare una delle parti più poeticamente riuscite di tutta l’opera in cui Parisina chiede ad Ugo di amarla come Lancillotto con Ginevra: “Prendimi/ su la tua spalla/ come un fascio di foglie/ legato con un vimine,/ e portami lontano./ Portami alla foresta,/ rapiscimi lontano,/ come Isotta la Bionda,/ tu con l’arco e la spada,/ io con l’amor mio solo.” (L p. 76, **La** vv. 1229-1241).
- La condanna: dopo aver cercato di distogliere l’attenzione dal letto sotto le cui coltri è nascosto Ugo nel momento in cui Niccolò irrompe nella sua stanza, Parisina cerca di difendere l’amato accollandosi tutta la responsabilità del tradimento arrivando addirittura ad irridere Niccolò fieramente: “Guardami. Ho il viso nudo/, l’anima tesa./ Nulla in me trema./ L’onta è la luce/ del mio peccato.” (L p. 79, **La** vv. 1392-1396). Il IV atto vede in Parisina una figura più matura e solida di Ugo, che è totalmente straniato, l’unica in grado ancora di mediare con la ragione “Intendi, o dolce amico./ Venuta è la tua madre/ all’altra riva/ per donarti commiato./ Convien che tu ti volga,/ che incontro a lei ti muova” (L p. 91, **La** vv. 1679-1684).

Collocazioni temporali

Nell’opera non vi è il rispetto delle indicazioni aristoteliche (il tempo di un levar di sole), ma indubbiamente D’Annunzio, pur in giorni diversi, divide l’opera nelle quattro parti del giorno conferendo alla tragedia una macrostruttura tematica nella quale le ambientazioni sono parte stessa del dramma e non mero fondale decorativo: la mattina, il pomeriggio, la sera, la notte fonda. Per certi versi la litania della Verde che apre l’opera rispetta questa scansione “Oimè grido il mattino, oimè la sera, oimè la notte, oimè da mezzo giorno”.

I atto: Al Barco Estense è mattino tutto freme di attività fino all’arrivo di Niccolò al ritorno dalla caccia. Nonostante il sentore dei contrasti tra i vari personaggi l’atmosfera è gioiosa, ridente e luminosa: “Per le sovrapposte logge del palagio appaiono le fanti e

i garzoni ai telai, alle opere dell'ago, alle opere dei profumi, ai giuochi, ai concerti,” e ancora, “Nel barco estense che si spande con i suoi vivai, con i suoi serbatoi, con le sue peschiere sino ai margini dell'isola”.

II atto: l'atto inizia nei pressi del mezzogiorno, la seconda parte del giorno, per poi svilupparsi con la battaglia e finire al tramonto di fronte alla chiesa della Madonna di Loreto. L'atmosfera di penitenza iniziale di fronte al Santuario si trasforma in un momento di luminosità attraverso il racconto, da parte di Ugo, delle fasi della battaglia. Particolarmente vivace è l'immagine dello splendore del Mare Adriatico sul fondo della scena e il calore della sera nel momento in cui Parisina cerca, insieme al suo amante, il perdono della Madonna di fronte alla cancellata del chiostro.

III atto: è sera inoltrata, quasi notte, nella camera è tutto cupo e buio come nei sogni ad occhi aperti di Parisina che immagina la sua fine nel ricordo di Francesca e Ginevra, la luce sotto la porta che indica l'arrivo di Ugo è quasi un piccolo spiraglio di luce in mezzo alle tenebre. La camera di Parisina, pur “profonda e ricca”, è sostanzialmente spoglia, un letto e “i doppiieri” spenti, mentre si diletta nella lettura di un romanzo. Giunge Ugo ed i due godono di un breve momento di amore poiché immediatamente giunge la luce delle torce del seguito di Niccolò ad illuminare tutta la stanza alla ricerca dell'amante.

IV atto: l'ambientazione della prigione avviene nella parte buia del giorno che precede il sorgere del sole, “Le segrete”, “il luogo di giustizia”, tutto è odore di morte, ma dalle parole dei due amanti destinati al supplizio c'è una leggerezza, quasi un sentore di pioggia che monda e purifica, tale che non sappiamo se veramente scenda la pioggia.

Le didascalie

Prima di iniziare una disanima puntuale delle didascalie dell'opera, cominciando da quelle di **La** confrontate con **L** e verificando i tagli o le aggiunte di Mascagni possiamo affermare che il linguaggio, le osservazioni e le considerazioni sui personaggi, rispecchiano una visione peculiare del poeta vate nel concepire un libretto per un

melodramma. La funzione delle didascalie è forse l'aspetto che meno è cambiato nel melodramma dal '700 in poi, esse hanno sempre avuto una funzione di ausilio alla messa in scena, utilizzando un linguaggio più prosaico rispetto al libretto. D'Annunzio, almeno in questo caso, crea innanzitutto un linguaggio peculiare che riproduce lo stile utilizzato nel libretto, quasi delle didascalie poetiche ad integrazione del testo stesso che, oltre a collocare nello spazio gli avvenimenti, commentano anche vicende e pulsioni dei personaggi in maniera approfondita. Da qui forse la scelta da parte del compositore di musicare il libretto autografo ed emendarlo, tagliando alcune didascalie o rendendole più immediatamente comprensibili. Bisogna infatti sottolineare che le didascalie appartengono al libretto o tutt'al più allo spartito per canto e pianoforte, ma nello spettacolo lo spettatore non le può cogliere se non indirettamente, da qui l'impronta "registica" delle didascalie tradizionali. Il poeta, anche in questo caso, cerca di andare oltre, rendendo il libretto e le didascalie quasi fondamentali per l'ascoltatore che in questo caso deve anche essere lettore e deve aver possibilmente metabolizzato il libretto prima dell'ascolto. Intendo procedere adesso ad un'analisi delle didascalie atto per atto partendo dall'autografo e confrontandolo anche, ove necessario, col libretto a stampa (Sonzogno, 1913) nelle sue varianti o tagli.

Atto I - La villa estense nell'isola del Po

Nella didascalia introduttiva, "Ugo figlio di Niccolò e di Stella dell'Assassino" (**La**, p. 2), D'Annunzio presenta la scena nella quale si svolgerà il I atto utilizzando dal principio un linguaggio poco prosaico e quindi poetico, termini ricercati come "palagio" o metafore come quella delle logge del palazzo estense nelle quali abitano le compagnie che sono come "sciame in uno smisurato alveare".

Rispetto a p. 5 di **La** in cui Ugo sbaglia il colpo di balestra e rimprovera i suoi pari, in **L** a p. 9, viene aggiunto "Di parola in parola la sua concitazione sale sino al furore", forse per giustificare la reazione esagerata di Ugo e le parole successive di Aldobrandino che chiede spiegazioni per l'inusitato furore.

A p. 9/10 dell'autografo e p. 11/12 del libretto a stampa, Aldobrandino abbraccia fraternamente Ugo mentre gli altri compagni, qualcuno sorpreso, altri contrariati, si ritirano fra gli alberi lasciando spazio alla ripresa in lontananza del coro. Qui, come del resto alla fine della didascalia precedente, il poeta suggerisce a Mascagni non solo la collocazione, ma anche quasi la forma musicale dei cori.

La didascalia di p. 13 del libretto a stampa sostituisce l'originale "servente" (p. 12 **La**) con "fante".

Anche nella didascalia a p. 13 dell'autografo, in particolare l'ultima frase "Egli le si abbandona, quasi divenuto fragile a un tratto, ridivenuto fanciullo.", il poeta indica più che una posizione uno stato emotivo che va oltre la semplice nota di regia.

A p. 18 del libretto autografo Ugo appare "smarrito e tremante" ma **L** sottolinea poi con un'aggiunta (p. 16): "Muove le labbra quasi senza soffio", quasi che solo il ricordo di Parisina già lo rendesse estraniato.

A p. 26 del libretto autografo (**L** p. 20) va sottolineata l'inversione "Egli chiude le palpebre su l'anima sua disperata" (in origine "torbida") come anche il livello introspettivo dell'analisi, quasi ad anticipare l'influenza nefasta che Stella ha nei confronti del figlio.

Nella didascalia a p. 30 dell'autografo (**L** p. 22) l'apparizione di Parisina è sottolineata dal paragone con l'affresco di Venere, dea della bellezza, sulle pareti del palazzo. Nella pagina successiva (31, **L** p. 23) ci si sofferma sulla figura di Stella, "Le donne" (di Parisina) infatti "sbigottiscono" alla vista de "la Senese", in altri punti definita "leonessa" per il carattere impetuoso ed autoritario che dimostra già dalla sua prima apparizione, oltre al tentativo reiterato di imporre la sua volontà al figlio.

A p. 33 dell'autografo (**L** p. 23) Stella "scaglia l'oltraggio" contro la più giovane Parisina accecata da un odio atavico contro la giovane Malatesta, come se la responsabilità del matrimonio combinato fosse sua.

Per quanto riguarda la didascalia posta alla fine dell'invettiva di Stella, nella quale si annuncia l'arrivo di Niccolò d'Este, sottolineo le aggiunte e i cambiamenti del libretto a stampa rispetto all'autografo (p. 35, **L** p. 25) nel quale è aggiunto un paragone tra i cani del duca d'Este e un affresco del palazzo di Schifanoia e la definizione di Parisina come figlia di Lucrezia degli Ordelaffi, la madre.

Atto II - La Santa Casa di Loreto

Nella prima didascalia che introduce l'atto il poeta colloca l'azione nel santuario di Loreto con vista sul Mar Adriatico, nessuna particolarità se non un linguaggio peculiare come "traslatarono" per significare la traslazione dell'immagine della Madonna nera ed una misteriosa rettifica fra **La** e **L**: l'autografo a p. 46 cita le "quattro donzelle" mentre nella versione a stampa (p. 31), come del resto nella partitura e nello spartito, le donzelle che subito dopo intonano un coro diventano tre, cambiamento che non possiamo che imputare a ragioni artistiche partorite dalla mente di Mascagni.

A p. 59 dell'autografo, (**L** p. 38) viene descritta la bellezza di Parisina mentre esce dal padiglione, abbigliata come le si confà, D'Annunzio sottolinea "gli alti zoccoli" che la conducono fino ai cancelli del Santuario, accolta da "uno stuolo di fanti" che le stendono dinnanzi i tappeti perché ella non cammini sul suolo nudo.

A p. 62 (**La**) troviamo due brevi ma importanti didascalie, Parisina è giunta ai cancelli e offre "doni preziosi" "all'officiatore", mentre a p. 64, vi è una frase in seguito tagliata (**L** p. 39): "Nella pausa s'ode la litania, il suono delle buccine, l'appello dei marinai". Parisina poi, come declina puntualmente nell'oasi lirica "Bene morirò d'amore", comincerà a spogliarsi di tutti i preziosi vestimenti rimanendo con una "semplice tonacella di tabì bianco" e con dei "calzaretti di tela d'argento". La descrizione del poeta è in questo caso sobria, ma molto puntuale, parla di una tonaca di stoffa leggera, quasi un lino chiaro, e i calzari di tela color argento¹³, a sottolineare il suo gusto per il bello ma semplice.

¹³ Colore già più volte utilizzato nell'immaginario dannunziano come nel caso di *Stabat nuda aestas*: "Scorsi l'ombre cerulee dei rami/ su la schiena falcata, e i capei fulvi/ nell'argento palladio trasvolare/ senza suono."

Compiuta l'offerta, Parisina si prostra a terra in segno di umiliazione e le donne che la seguono raccolgono i tappeti che le avevano steso, mentre una parte della didascalia di p. 67 dell'autografo è in seguito tagliata da parte di Mascagni (**L** p. 40) come lo sono le *Litanie lauretane*, il coro delle quattro (tre) donzelle e la chiericia. Ugualmente la didascalia di p. 73/74 dell'autografo ha una parte successivamente tagliata: "Le implorazioni, le litanie, gli inni si mescono al clamore ostile" (**L** p. 42). Sottolineo ancora il linguaggio ricercato di D'Annunzio che non utilizza un semplice "si mischiano" bensì "si mescono" e per descrivere un carro da battaglia utilizza "plaustro", anche se in realtà si tratterebbe di un carro romano condotto da due buoi con due o quattro ruote e utilizzato anche per cerimonie religiose, oppure nel caso di Parisina che si ferma per non abbracciare palesemente Ugo ("rattiene", **L** p. 45).

Seguono una serie di didascalie la cui struttura e i tagli dall'autografo sono dipendenti da quelli fatti sul testo o delle scelte musicali di Mascagni come ad esempio quella di p. 82 (**La**) "Ancora s'ode echeggiare per tutta la marina il suono delle buccine", ne "le *Litanie lauretane*". Le didascalie di p. 83/84 dell'autografo sono fuse in una unica più breve nel libretto a stampa (p. 47), l'originale dannunziano è più preciso anche dal punto di vista storico, il taglio infatti si riferisce all'atto del sacerdote che ha ricevuto l'offerta votiva della spada di battaglia: "Col piatto della spada egli [il sacerdote] tocca tre volte la spalla del giovane, come costuma in una cerimonia di cavalleria". Forse qui il musicista voleva concentrare maggiormente l'attenzione sull'atteggiamento dei due giovani che anche di fronte a Dio dimostrano il loro amore, "Ella abbraccia il suo figliastro e lo bacia su la gota", senza inserire elementi di distrazione; infatti la didascalia successiva conferma "Entrano nel padiglione come smemorati, senza parola" e alle parole della Verde "Entrambi sussultano in un subito risveglio" (**La** p. 85, **L** p. 47). Vi sono poi una serie di brevi frasi (di didascalia) nelle quali si mostra la viva preoccupazione di Parisina per la possibilità che Ugo sia stato ferito e infatti "Ella gli solleva i capelli su la nuca". A p. 92 dell'autografo, (**L** p. 51) è descritto lo stupore della Verde di ritorno con i "pannilini" e quanto serve per sanare la ferita di Ugo, ella poi

osserva “i due perduti” come se la condanna sia già stata emessa, naturalmente non dal poeta, ma dalle stringenti dinamiche sociali contro le quali nulla si può.

Le didascalie seguenti sottolineano la loro condizione di amanti il cui desiderio carnale si mesce con quello sanguinario della battaglia appena finita dalla quale Ugo è ancora “inebriato”; ma è in particolare Parisina che è “tutta tremante” (**La** p. 93, **L** p. 51) e “subitamente s’infiamma, quasi che le si apprenda l’ebbrezza sanguinaria” (**La** p. 94, **L** p. 52). Parisina cerca allora di riprendere il controllo, ma Ugo è ormai perso, come ben delinea la didascalia di p. 99 (**La**, **L** p. 55): “Perdutamente egli ghermisce la donna, che si divincola atterrita e si distacca”, addirittura nel momento in cui ella chiama le sue compagne Ugo “a forza e con la mano osa chiuderle la bocca” (**La** p. 101, **L** p. 56). A p. 106 (**L** p. 56) la frase, “Ancora nella sera che si costella, s’ode lungo la marina il suono roco delle buccine. L’Idolo è alzato nel carro, tra i lauri, sul crine del poggio, contro l’ultima banda di rossore crepuscolare. Giunge dagli Ospizii l’infinita litania.”, è una sorta di contraltare alla loro estraniamento, un segno che contestualizza il loro momento supremo nel procedere delle cose del mondo, inesorabile.

La didascalia che conclude l’atto è infine particolarmente chiarificante della situazione oramai fuori controllo, i due amanti si inginocchiano davanti alla Madonna, a viso a viso, ma col respiro ansante “di terrore e di passione” e “All'improvviso, quasi che l’attimo scocchi, con una veemenza unanime, le due bocche aride si congiungono come per beversi o per divorarsi. Così congiunti, i due perduti a poco a poco si piegano sul fianco; sicchè l’una e l’altro toccano insieme con la gota il tappeto disteso su la nuda terra. L’uno accanto all’altra, senza disgiungere le labbra e le braccia, s’allungano nel letto dell’ombra per giacersi e morire.”. Ancora una volta, l’amore e la morte.

Atto III - la camera “a ursi” in Belfiore

L’atto inizia (**La** p. 108, **L** p. 61) con la descrizione della camera in cui Parisina, con la Verde che sonnecchia, attende l’arrivo di Ugo, la notte è calma e “i verzieri” sono “in fiore” e se ne avverte “l’orezzo”. Alcune considerazioni lessicali, la predilezione di

D'Annunzio per il femminile “pugna” per pugni, l'uso reiterato di termini prettamente poetici come “verzieri” per giardini, già usato da Carducci e Pascoli.

La didascalia termina con un “coro noto ma remoto” che ricorda la condizione dell'amore che “arde e non consuma”, “piaga...che sangue non getta” oltre ad un accenno alla vicenda di Tristano e Isotta descritta da Parisina che “inganna l'attesa [di Ugo] leggendo il Romanzo di Tristano” in una sorta di presagio.

Nelle brevi didascalie successive Parisina è preoccupata e tesa: “guarda nell'andito buio. Si ritrae rabbrivendo; e si volge, con la faccia sbiancata dal terrore.” (La p. 110, L p. 61/62).

A p. 116 dell'autografo (L p. 67), un melodia notturna intonata dall'usignolo le ricorda ancora la vicenda di Tristano ed Isotta “Trasognata, con le parole d'Isotta accompagna sommessamente la passione del cantore solitario”. Finalmente giunge Ugo ed i due si abbracciano “con una fermezza che sembra infrangibile”, il termine vuole infatti rimarcare la passione che li lega oramai al di sopra di qualsiasi possibile intervento terreno (La p. 118, L p. 68). La Verde poi li lascia soli, ma Ugo è sconvolto e tutto sudato, tanto che Parisina crede sia ancora sangue (La p. 120, L p. 69), s'inganna, sono invece lacrime piante dalla madre, Stella dell'Assassino.

Vi sono poi alcune didascalie eliminate insieme al grande taglio dei versi, queste trattano di nuovo dell'ascolto del canto dell'usignolo che ritorna prepotente e le profferte d'amore che i due si scambiano (La p. 122/133).

Giunge quindi Niccolò allorché Parisina nasconde Ugo sotto le coltri per affrontarlo mentre questi illumina la stanza e cerca di scoprire il nascondiglio del drudo (La p. 134/135, L p. 73) con una spada (“verduco”), menando fendenti alla ricerca di un corpo. Le didascalie successive fino alla fine dell'atto descrivono e chiariscono maggiormente la scena del testo: Niccolò giunto vicino al letto ne saggia tra le coltri con la spada la consistenza, fino a che Parisina presa dal panico per l'incolumità di Ugo ne scopre la figura. La reazione del padre è di profondo sgomento “come s'egli medesimo avesse ricevuto il colpo sviato. Le fiaccole vacillano a sommo delle braccia che lo sgomento dirompe.” (La p. 140, L p. 76). La condizione di smarrimento di Niccolò di fronte a tale situazione è ulteriormente sottolineata: “Quasi dementato dallo spasimo, egli afferra la

lampada che tuttavia arde sul pavimento, presso il libro aperto; e, prendendo il figlio a' capelli e tenendolo fermo, con quella gli rischiara il viso mortale e lo scruta, più inumano verso sé che verso lui. Ma Parisina toglie un drappo e arditamente con quello acceca la lampada avvolgendola, sì che cessa il supplizio.” (**La** p. 142, **L** p. 78).

La didascalia successiva annuncia la sortita di Ugo che vuole dividere la sorte con Parisina: “Rompe Ugo col grido la rigidità dell’orrore; e la delirante vita scoppia come la sorgente della roccia.”, quasi a volere superare l’orrore del padre con la sua voce. Infine la sentenza di Niccolò, rimasto fino a quel momento “dementato”, con “la voce pacata e grave” annuncia la sentenza di morte.

Atto IV - La torre del Leone

La didascalia introduttiva, come di consueto, dipinge l’atmosfera della scena; nel lessico vi sono alcune scelte da rimarcare: il posto è definito “luogo della giustizia”, ma subito dopo “il giustiziere” è “co’ suoi manigoldi” dove “i torchi v’ardono”. Infine i due amanti sono “in piedi entrambi, allacciati così che sembrano indissolubili” e “La voce di lei, nella gola che sta per essere mozza, è fresca come il giubilo dell’allodola”, una espressione questa estremamente delicata che riporta ad una dimensione di “purezza” del loro amore (**La** pp. 152-153, **L** p. 83).

Giunge Stella che cerca in ogni modo di attirare l’attenzione di Ugo, ma “La coppia non si scioglie: annodata e fissa rimane, come escita dal senso, come già dipartita e lontanissima” (**La** p. 161, **L** p. 88). Ella non riesce a infrangere l’unione indivisibile dei due amanti, Parisina cerca di discostarsi da Ugo per consentirgli l’ultimo saluto materno, tuttavia il giovane, giacendo bocconi, afferra il cuscino (“origliere¹⁴”) con le due mani per immergersi ancor di più “nel nero sonno”.

Nonostante Parisina lo sospinga verso la madre “Egli non più s’avanza. Non può giungere fino a lei. Non può ricevere il bacio materno. Altri suggellò le sue labbra per l’amore e per la morte. Chiama ancora dal profondo; e si rivolge. E di subito la forza gli

¹⁴ Termine già usato da D’Annunzio in *Francesca da Rimini*.

si riprecipita nelle vene, per gittarlo ancora sul petto dell'invitta amante.” (La p.170, L p. 93). Ugo è oramai in un'altra dimensione ed è come se Parisina fosse l'unico legame che ancora lo trattiene alla dimensione terrena.

Ed è infine proprio una didascalia che compie l'atto finale del testo:

Dalla disperazione materna erompe un urlo inumano. Parisina prende tra le palme la faccia del morituro l'affisa. Poi lieve involupa in un drappo nero il bel capo che dev'essere mozzato [...] Si scorge Ugo inginocchiarsi dinanzi al ceppo e di contro a lui inginocchiarsi Parisina, togliergli d'intorno al capo il drappo, ancora prendergli tra le palme il capo e quivi sul ceppo tenerlo sotto il colpo imminente. Per la balestreria entrano il barlume dell'alba e il segno fioco della Salutazione angelica.

2.2. Aspetti Metrico - lessicali

Il testo è articolato in quattro atti, forma abbastanza consueta per l'epoca, per un totale, nella versione autografa, di circa 1690 versi, divenuti poco più di 1300 dopo i diversi tagli operati da Mascagni durante la composizione e approvati da D'Annunzio, questo è infatti il numero di versi impressi nel libretto pubblicato da Sonzogno nel 1913. I primi tre atti sono sostanzialmente uniformi per numero di versi mentre è più breve, come di consueto, il IV atto.

Dal punto di vista metrico, il testo è prevalentemente scritto in versi endecasillabi, ma articolato polimetricamente, se si escludono i cori tutti in endecasillabi rimati che si concentrano nei primi due atti.

Del resto Mascagni era sempre alla ricerca di testi che uscissero dalla consueta articolazione dei librettisti di questo periodo storico, si pensi al *Guglielmo Ratcliff*, adattamento in endecasillabi sciolti da una tragedia di Heine tradotta da Andrea Maffei.

Il “lamento” de la Verde che apre il primo atto è costruito in un'ottava di endecasillabi i cui capoversi recitano anaforicamente sempre la parola “Ohimè”, i primi sei versi in rima alternata e i due versi conclusivi in rima baciata. La parola “Ohimè” crea una sorta di rima interna nei primi tre versi, nel quinto, sesto e settimo, con una doppia ripetizione nell'ottavo verso; anche nella tragedia *Francesca da Rimini*, fortemente connessa a questa, la V scena del I atto inizia con un coro di donne¹⁵, formato da una quartina di settenari con schema ritmico libero ed il quarto verso tronco [a(7)bbc’]: “Ohimè che adesso io provo/ che cosa è troppo amore. Ohimè./ Ohimè ch’egli è un ardore/ che al cor mi coce. Ohimè.”. Anche in questo caso un’anafora che si ripropone con la stessa forma lessicale “Ohimè”, quasi il poeta avesse una predilezione particolare per questa espressione.

Seguono cinque quartine di endecasillabi, a rima alternata (prima, seconda, terza e quarta compagnia) nella cui ultima quartina canta tutto il coro, per introdurre il personaggio di Ugo: “Per Madonna Ferrara/ogni colpo mi falla!” (p. 9¹⁶).

¹⁵ Probabilmente cantato, o con commento musicale/musiche di scena, come accadeva in molti spettacoli di prosa.

¹⁶ Da qui in avanti il numero di pagina, se non diversamente indicato, si riferisce al libretto a stampa (L nelle fonti).

Nel I atto i cori intercalano i dialoghi come in quello di Aldobrandino e Ugo, nel quale la compagine delle fanti e dei garzoni e il gruppo dei compagni (di Ugo) hanno sempre una quartina di endecasillabi ognuno a rima alternata (p. 11). Un coro delle fanti posto all'inizio del II atto che annuncia l'arrivo di Parisina è costruito ugualmente da una quartina con lo stesso schema metrico:

Che foco è questo ch'arde e non consuma?
Che piaga è questa che sangue non getta?
Chi m'ha dato quest'ale senza piuma?
Chi m'addimanda e chiama e non aspetta?

Quasi un presagio della loro vicenda.

Infine un coro di cacciatori che precede la comparsa di Niccolò nel finale del I atto ha uno schema metrico più libero: un prima strofa di quattro versi ottonari a rima incatenata [a(8)bba] con il quinto verso che riprende il primo, "Non dormite, o cacciatore", e una seconda strofa di quattro versi a rima incatenata conclusa da un distico (tutti ottonari) e la ripetizione del ritornello come nella prima strofa.

L'atto si conclude con il coro delle fanti sempre caratterizzato da un quartina di endecasillabi a rima incrociata:

Sapete perché grido guerra guerra?
Perché pace non trovo al mio languire.
Sapete perché grido serra serra?
Perché le porte non mi vole aprire...

Il significato di questi versi allude al destino dei due futuri amanti come se il poeta volesse mostrare già lo svolgimento della vicenda. Significativo, in entrambe le quartine qui riportate, è l'uso del punto interrogativo in tutti i versi nella prima quartina, come domande che non trovano risposta, si potrebbe pensare ad un amore, "Chi m'ha dato quest'ale", che non può che compiersi, non può essere vissuto se non nella morte "senza piuma". Nella successiva quartina, "guerra", è in senso ossimorico perché non trova pace, ugualmente "serra" perché non riesce ad aprire; una risposta questa volta esiste alle domande, ma purtroppo è negativa.

Una considerazione sulla struttura di questi ultimi due cori delle fanti, nel primo l'uso ancora dell'anafora quasi a contraddire la forma metrica che invece è a rima alternata, sottolineata dai quattro punti interrogativi anch'essi in forma anaforica; nel secondo la rima incrociata esiste anche nell'incrocio delle anafore: I e III verso "Sapete", II e IV verso "Perché", enfatizzati dai due "perché" che seguono "Sapete" e dai punti interrogativi sul I e III verso.

Dal punto di vista musicale queste particolarità hanno, come vedremo in seguito, influenzato la messa in musica da parte di Mascagni ed evidenziano il perfezionismo di D'Annunzio che va molto al di là di un libretto d'opera.

Il II atto inizia col coro delle tre donzelle, una invocazione alla Madonna (Nera di Loreto), quattro sestine polimetriche seguite da una *Laus Virginis* (in latino) ed una cantilena dei marinai che identifica la Madonna come la stella del mare: due sestine polimetriche concluse da un ritornello.

Le *Litanie lauretane* introducono la figura di Parisina nell'atto di penitenza. Ancora due versi della cantilena dei marinai, la sequenza delle tre donzelle, una sestina polimetrica dedicata alla Madonna e le *Litanie lauretane* che introducono una breve oasi lirica di Parisina: "Bene morirò d'amore" (di questa tratterò nella parte dedicata al significato del testo).

In questo caso il poeta crea un netto contrasto spaziale tra i marinai nel Mare Adriatico e le lodi religiose cantate nella chiesa di Loreto, contrasto tra interno ed esterno, terra e mare, ma anche livello mare-altura immaginato in un preciso contesto marchigiano in cui le colline sono proprio a ridosso del mare e la Basilica domina la collina. Forse però il contrasto più evidente è tra l'amore rappresentato dalla figura di Parisina che cerca la purificazione, e che è sottolineata dai cori *Laus Virginis* e *Litanie lauretane*, e la guerra che si svolge sullo sfondo, anche in questo caso sottolineata dai cori che esortano alla vittoria degli estensi: "Este! Este! Diamante, Diamante!". Il coro delle fanti che osservano ed esaltano le gesta in battaglia degli Este e di Ugo, e le relative atrocità, intonano poi: "Mozza! Mozza! Taglia! Taglia". Anche in questi dialoghi il poeta usa un linguaggio sempre non comune: "pontano" (spingono con forza) o "guata" (per guarda), forse per offrire al compositore una forma poetica suggestiva e perciò adatta

all'intonazione, inoltre i versi sono brevi o facilmente divisibili e perciò adatti a rapide successioni di interventi, per D'Annunzio la battaglia doveva dare un senso di slancio, di rapidità, ma anche di fragore e bagliore.

Come anticipato, nel III e IV atto non sono presenti cori.

In questa tragedia dannunziana il coro ha sostanzialmente una funzione coloristico-descrittiva, di creazione d'ambiente e di una particolare atmosfera della fine del XV secolo, si pensi all'inizio dell'opera in cui pur essendo "personaggio collettivo" non commenta le vicende dall'esterno, come era nella tragedia greca, ma canta strambotti in antifona e saltuariamente anticipa come un monito metaforico le vicende che accadranno nel corso del dramma. Eccezionalmente solo i versi delle Sonatrici (p. 23) nel I atto hanno un diretto rapporto con la vicenda che infatti commentano accennando a Stella de' Tolomei (dell'Assassino¹⁷) e consigliando di ignorarla: "Malvagia ell'è. Non iscendete, in grazia.". Altro simile caso è nel II atto durante la battaglia, le fanti commentano la scena davanti ai loro occhi e fanno una cronaca in tempo reale di quanto accade, ma la battaglia è pur sempre sullo sfondo, lontana e comunque non fa parte della vicenda se non come fonte da cui attingere metafore nel corso del successivo duetto fra i due protagonisti. I cori del II atto che invece introducono la figura di Parisina mettono in scena l'elemento religioso, ogni intervento è stagliato, anche musicalmente come vedremo, dalla cosiddetta "vicenda" e non vi è mai una compenetrazione fra i due registri.

La struttura metrica del resto del testo è prevalentemente in versi polimetrici, con prevalenza di endecasillabi, senza uno schema di rime (sciolti), possiamo altresì individuare delle "oasi liriche" da cui scaturirà anche una certa organicità dello sviluppo musicale in un dato momento. Ad esempio, nel I atto la prima stasi riflessiva è quella che vede l'apparizione di Stella dell'Assassino e il successivo dialogo, piuttosto lungo, tra la donna ed il figlio, i momenti lirici qui coincidono con le strofe dei due personaggi che esprimono delle riflessioni, ma nessuno di questi ha uno schema metrico definito. Stella esordisce: "Sei tu prigionero? o viperato sei?/ Ugo, figlio mio dolce,/ gli occhi hai

¹⁷ Il soprannome proviene dalla storia della famiglia che, prima di spostarsi a Ferrara, soggiornò per un lungo periodo ad Assisi diventando così "Assisini", poi storpiato in "Assassini" e utilizzato anche in atti ufficiali almeno fino al XVI secolo; fonte: *Dizionario biografico degli italiani Treccani*, vol. 96.

pieni di lacrime! Che pianto/ è questo? [...] Di che soffri, o mio bello e dolce figlio?/ Di che t'angosci? Dimmi.”, qualsiasi risposta Ugo le dia lei riporta sempre l'attenzione sull'odio che anche lui deve provare nei confronti di Parisina. I momenti di riflessione come quello che di seguito riporto

O fiore di mia vita,
che mai non diedi perché tu fiorissi?
Ti diedi col mio petto
la speranza del mondo e il novel tempo
e tutte l'allegrezze ch'ei rimena.
Mi feci come l'alba e la rugiada
per addolcirti.
Or sei diviso da me, sei reciso
da me, o fiore
della mia carne; e sol rimasta è in me
una radice amara
che non si può divellere.

non sono pensati dal poeta come collegati né attraversati da avvenimenti e richieste, semmai il paragone del fiore nato nel grembo di Stella e poi tagliato evoca un atteggiamento di possesso, di qualcosa che la donna stenta ad allontanare da se per paura che sfugga al suo controllo. Altri analoghi accostamenti concettuali si trovano nel IV atto quando Ugo parla a Parisina: “O mio fascio di foglie,/ o mio fastello d'erbe, dove ti porterò,” e ancora “Tutto è fresco,/ tutto è mondato,/ o mio fastello d'erbe,/ dove t'ho da posare?”. In questo caso però è un paragone legato alla indivisibilità dell'amore che lega i due i quali in faccia alla morte sono sereni nella loro estasi, infatti Parisina qualche verso prima recita: “Tutto è fresco/ tutto è mondato/ or mi ricreo/ come il fil d'erba./ E so che nel ciel ride/ già la stella diana.”.

Il testo è carente di azione, come è stato notato in primo luogo dai critici dell'epoca, l'intenzione di D'Annunzio però era proprio quella di mettere in evidenza, nella storia di Ugo e Parisina, la potente forza dell'amore e la sua capacità di trascendere anche la vita terrena al di là dei vacui eventi narrati. Infatti, il primo atto non è altro che una presentazione dei personaggi che comporranno il dramma: Ugo, con le sue inquietudini, Stella e il suo odio mentre Niccolò, tornato dalla caccia, è un personaggio sospeso a mezz'aria, allo stesso tempo interessato e indifferente alla vicenda, perfino dopo il suo monologo nel terzo atto che si conclude con la condanna, non arriva a definirsi psicologicamente come gli altri tre protagonisti. Il ritratto di Parisina è sbizzato invece,

in maniera distorta da Stella senza che ella, oltre le poche parole che rivolge a Niccolò ed il suo commosso pianto, dica molto di più, si svilupperà lungo i rimanenti tre atti nel rapporto con Ugo. Nel II atto Parisina è compromessa sin dall'inizio, il poeta non si è preoccupato né di chiarire il ruolo di Niccolò, che suo malgrado ha avvicinato i due, né di descriverne l'innamoramento. I due giovani sono già perduti e quando Parisina cerca in tutti i modi purificazione e perdono dalla madonna, prima dell'arrivo di Ugo dalla battaglia, non è che un tentativo in extremis. Il secondo e terzo atto sono una lunghissima riflessione sulle vicende amorose dei due, nella quale i fatti hanno veramente un ruolo marginale e questo connota l'opera in maniera inequivocabile. All'inizio del '900 ormai non esiste più una "forma" del libretto per musica, o comunque dell'opera, né tematiche ben delineate e codificate come invece nei secoli precedenti. Nel caso specifico tutto il componimento non cerca l'azione fine a se stessa o il racconto lineare di una storia, ma amplifica l'emotività e la psicologia dei personaggi nella sua rappresentazione più profonda, è dentro di loro che vive l'azione. D'Annunzio, e poi Mascagni, mette in scena la psiche e tutti i rivoli del pensiero e del sentimento, più che (salvo alcuni episodi) l'azione tangibile. Parisina, dopo essersi resa conto che la sua tunica è macchiata di sangue, deduce che Ugo è ferito e invia la Verde a prendere dei panni e dell'acqua per medicarlo, questa è l'unica vera "azione", il resto è un dialogo, una riflessione, uno straniamento del loro amore.

Anche in *Francesca da Rimini*, nel II atto, quando nella torre infuria la battaglia, Francesca teme per la vita di Paolo a cui una freccia da balestra ha sfiorato il capo, ma se il dialogo tra i due è significativo come testimonianza dell'ormai avvenuta nascita del loro amore, è anche molto più breve, subito infatti giungono sia Gianni lo sciancato che il fratello Malatestino. Semmai alcuni termini ricorrenti come "quadrella", la freccia della balestra, individuano anche a distanza di dieci anni un linguaggio dannunziano ormai consolidato.

Posso solo menzionare un elemento sul quale tornerò parlando della partitura, che Mascagni non segue la prosodia dannunziana, ma il senso della parola, la sintassi. Infatti, in questo testo, il lessico ha una funzione importante, più che della struttura

metrica, estremamente libera da schemi preconcepi, come sempre ricercato, ma le cui finalità sono tutte da comprendere.

A questo punto mi pare opportuno un confronto con *Francesca da Rimini*, la tragedia dannunziana del 1902, soprattutto perché Parisina, paragona la sua storia a quella di Francesca all'inizio del III atto prima dell'arrivo di Ugo (L p. 66-67). Essendo un dramma non pensato per l'adattamento musicale, semmai con un commento (le musiche di scena) essenzialmente affidato ai cori che il poeta pescarese inserisce saltuariamente, prevede molti personaggi; il testo anch'esso in versi, è molto più lungo¹⁸ e strutturato in cinque atti. I personaggi prendono un certo spazio all'interno del testo essendovene un numero molto elevato, circa 20; infatti le figure principali che potremmo sostanzialmente ridurre a quattro (Francesca e Paolo, poi Giovanni e Malatestino) riportano al numero di quelle di *Parisina* (Ugo e Parisina, Stella e Niccolò). La differenza evidente tra i due testi sta nel fatto che quello del 1902 (*Francesca*) non può in nessun caso essere pensato come un libretto, da qui l'intervento di Tito Ricordi per Zandonai. Un breve schema del dramma confermerà le affermazioni fatte: il I atto inizia con la presenza del giullare che conversa con le dame di Francesca, nella II scena appare Ostasio, il fratello, che continua il colloquio col giullare, e nella terza scena parla con Ser Toldo dell'inganno nei confronti di Francesca, cioè il matrimonio per procura col fratello di Gianni, Paolo il bello. Solo nella V scena appare Francesca annunciata dal coro delle donne, che dice a Smaragdi, la sua schiava, che andrà con lei a Rimini; l'atto si conclude con l'apparizione di Paolo visto dalla donna da dietro un albero.

Nel II atto, che si svolge nella torre durante la battaglia, Francesca è già sposata con Gianni, e osserva la battaglia vicino a Paolo che viene ferito. Anche in questo caso tutte le prime due scene raccontano il dialogo tra un torreggiano che si sta occupando di preparare il fuoco greco per utilizzarlo contro i nemici (di cui vi è un parallelo più fugace in *Parisina* nell'intervento di Aldobrandino) e solo all'inizio della III scena appare Paolo. Il colloquio che segue tra i due, già amanti, sottolinea gli stati d'animo di ciascuno, da una parte Paolo è disperato perché non ha mai occasioni per stare accanto alla donna amata (era appena tornato da Cesena per la conquista di alcune postazioni

¹⁸ La tragedia del 1902 infatti consta in più di 4000 versi!

utili al dominio sulla zona da parte dei Malatesta) dall'altra Francesca che cerca di consolarlo mettendo in evidenza una calma quasi serafica pur nel mezzo dell'infuriare della battaglia.

Questa porzione dei dialoghi occupa la parte centrale dell'atto che poi si conclude con l'arrivo di Gianni annunciante a Paolo che dovrà partire per Firenze dove è stato eletto Podestà, e l'arrivo di Malatestino, ferito ad un occhio, che non accetta neanche le cure di Francesca, sprezzante del dolore nei confronti di tutti. Anche tutta la parte iniziale e centrale del terzo atto vede solo la presenza di Francesca che prima colloquia con le sue dame sul testo che sta leggendo, la storia di Lancillotto e Ginevra, poi col mercante di stoffe, infine giunge Paolo di ritorno prima del tempo da Firenze che, rimasto solo con Francesca, rinnova le sue profferte amorose rifiutate dalla donna con scarso successo. Il IV atto inizia con il tentativo di bieca seduzione di Malatestino rifiutato subitamente da Francesca ed una volta giunto Gianni, il quale annuncia che la sera successiva si recherà a Gradara per affari politici insieme a Malatestino, il giovane rimasto solo con lui insinua nella sua mente il dubbio che Francesca lo tradisca con Paolo. Così insieme organizzano la finta partenza per Gradara, Gianni ritornerà nella notte e vedrà con i suoi occhi la verità.

Nel V atto Francesca è nella propria camera con le dame che infine congeda perché sa che sta per giungere Paolo, anche in questo caso un breve dialogo d'amore, fino a che giunge Gianni che irrompe nella stanza e, scoperto Paolo nel tentativo di nascondersi, uccide prima Francesca e poi anche il fratello. Il poeta sottolinea che Francesca morente cerca la bocca di Paolo come in un ultimo gesto d'amore.

In *Francesca* il I atto funge da introduzione/antefatto, soprattutto dal punto in cui il fratello di Francesca, Ostasio, parla dell'inganno ordito alle sue spalle, ma nessuno dei personaggi principali è veramente presentato in scena. La vicenda centrale si svolge nella torre durante la battaglia ed è in qualche modo simile al II atto di *Parisina* a Loreto, entrambi gli uomini, Paolo e Ugo, vengono feriti e medicati dalle rispettive e già amanti. Nel terzo atto una parte significativa del testo è declamata da Francesca che si riflette nella storia di Lancillotto e Ginevra (Dante - Canto V dell'*Inferno* "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse") come del resto *Parisina* conversando con La Verde dice di aver

ripercorso la strada a ritroso di Francesca. In *Parisina* manca un personaggio che costruisce la trappola per i due amanti, Malatestino che nella tragedia ha una parte importante, seppur di secondo piano; la Verde nel III accenna a qualche nome, ma senza precisare la fonte. Infine i dialoghi tra Parisina e Ugo sono molto più ampi e profondi che quelli di Paolo e Francesca e lo struggente ultimo atto si conclude in *Francesca* con una barbara uccisione per mano di Gianciotto, mentre in *Parisina* non c'è la necessità di mettere in scena l'atto della morte¹⁹ perché quella fisica è solo una mera conseguenza terrena, su un piano diverso rispetto al significato infinito del loro amore. Gianciotto è un personaggio bieco, rozzo, ed è lui stesso che si macchia di sangue mentre Niccolò mantiene la sua freddezza austera, quasi disinteressato, pure dopo l'accorato monologo del III atto, e non sarà lui ad eseguire la condanna bensì il boia: "Jacomo, prendili!". Sotto questo profilo non si può non pensare alla vicinanza con re Marke del wagneriano *Tristan und Isolde*.

Ritornando al lessico usato da D'Annunzio posso anzitutto notare che in *Parisina* non si giunge mai ad un linguaggio dialogato poiché anche i dialoghi sono in realtà monologhi se escludiamo le poche battute dei personaggi di secondo piano, Aldobrandino e La Verde; inoltre il linguaggio comunque ricercato del poeta, non tralascia però mai di utilizzare un terminologia che si adatti al contesto, qualche esempio: nel tiro della balestra in cui Ugo fallisce, vi sono termini come "arco" o "teniere", "quadrello", "balestriere" che richiamano ad un gergo militare. La sintassi invece è abbastanza lontana da quella librettistica coeva, non che nelle opere per così dire "veriste" si usasse un linguaggio plebeo, anzi il linguaggio è anche in questi casi se non aulico, ma non comune. Qui invece il poeta cerca un marchio personale, le scelte non sono imposte da problemi di metrica, se escludiamo l'endecasillabo, ma da scelte sintattiche e lessicali, inversioni come per esempio "Stanco io son di balestrare a segno morto" oppure "Mangiato ho il miel selvaggio" o, ancora, troncamenti come "Miel", "Fratel", "Macel".

Molti sostantivi o verbi sono ripetuti con insistenza, "falsa", "mi falsò", "falsaste", in dialoghi abbastanza ravvicinati, come quello iniziale tra Aldobrandino e Ugo, mentre

¹⁹ Vedi la lunga didascalia finale.

quando successivamente giunge Stella un altro lemma è usato frequentemente: “suggellare”, “risuggellare”.

In generale però il linguaggio è sempre alla ricerca di effetti che, più che stupire, si imprimano nella mente di chi ascolta, suppongo per la loro musicalità, per esempio l'uso di molti femminili al posto del maschile, come “le calcagna”, “le gomita”, ma anche la ricerca di termini al femminile come “strozza” per “gozzo”. Un lessico similmente ricercato, in linea con la poesia dannunziana, si può trovare in *Alcyone*, il terzo libro delle *Laudi* pubblicato nel 1903, questo perché la produzione successiva del poeta vate, prima di *Parisina*, si concentra sulla produzione di libretti come *Le Martyre de san Sébastien* (poco prima), o su opere celebrative, come il IV libro delle *Laudi* per esaltare la guerra in Etiopia. Pur considerando le numerose ricerche storiche fatte per stendere il testo, non c'è un'idea di imitazione del linguaggio cinquecentesco, ma più che altro il tentativo di creare un linguaggio irripetibile. Per potere verificare le scelte di D'Annunzio è opportuno analizzare i nuclei drammatici più importanti e, al di là del loro contenuto, verificare le ricorrenze lessicali che danno significatività allo stesso, che infine individuano i quattro personaggi principali; i dialoghi del II, III e IV atto tra Parisina ed Ugo e il monologo di Niccolò nel III atto e quello di Stella nel IV atto.

Nel II atto, prima dell'arrivo di Ugo, il momento forse più prettamente lirico dell'opera è “Bene morirò d'amore”, il significato: Parisina offre il suo amore alla Madonna di Loreto spogliandosi di tutti gli orpelli che caratterizzano il suo status sociale. Dal punto di vista metrico il testo è polimetro e i versi sono sciolti, organizzati in tre terzine, un distico e quattro quartine il cui ultimo verso rima con la strofa successiva (dolore/vigore, caritate/strade), un uso nuovamente ricorrente dell'anafora (“Ecco”) e alcune scelte lessicali che privilegiano il cambio di genere già accennato in precedenza (“cinto”, “vestimento”), latinismi (“caritate”) o arcaismi/toscanismi (“anco”). Questa vera e propria oasi lirica all'interno del testo dannunziano è molto interessante dal punto di vista della struttura narrativa, l'incipit contiene una dedica della vita alla Madonna Nera “per te, mistica Rosa, e pel tuo Figlio.” incastonata tra i due “morirò d'amore” il primo ripetuto, ad uso probabilmente del compositore, e il secondo a chiusura della quartina, le cui ripetizioni confermano quanto in Parisina si agiti già questa estrema

consapevolezza/contraddizione di una giovane vita consacrata all'amore e alla morte. Seguono sette strofe introdotte sempre dall'anafora "Ecco" nelle quali la donna, cercando di recuperare una dimensione ascetica, si sveste prima della rete che le avvolge i capelli e rimane, come afferma lei stessa, incoronata della sua attenzione, poi scioglie i capelli come appunto una Madonna e scopre il viso dal velo per ricevere la rugiada del mattino. Gli anelli e gli ori rappresentano la superfluità dell'esistenza che non ha bisogno di alcun commento, mentre il mantello che Parisina offre alla Madonna la lascia ricoperta solo della sua grazia "il cinto", anche in questo caso un cambiamento di genere caro al lessico del poeta, per essere fasciata dalla sola forza della Madonna; come a dire che il "dolore" e la "fatica" sono alleviati dalla grazia della Signora celeste. Infine le ultime due strofe nelle quali Parisina si toglie la veste luminosa, "il drappo che brilla" e "anco i calzari", per camminare scalza e solo con la veste della penitenza nelle strade di Dio. Qui D'Annunzio è riuscito a concentrare in relativamente pochi versi lo stato d'animo della protagonista che rappresenta quasi per intero il suo percorso terreno dall'amore alla morte.

Il dialogo vero e proprio inizia al ritorno di Ugo ferito dalla battaglia "O Verde, porta l'acqua e i pannilini", ma più che dialogo è invece l'espressione degli stati d'animo dei due di fronte alla manifestazione dell'amore. Il lessico di conseguenza è altamente poetico e per così dire poco librettistico: ancora cambi di genere ("giumento") o termini desueti ("maculata" che ricorrerà anche nel III atto in bocca a Niccolò) come "stagnare"; particolarmente significativo il verso "le grida e il clamore/ parevano rilucere", come se i rumori squarciassero il cielo sopra Loreto.

Nel II atto l'attesa di Parisina introduce il dialogo dopo l'arrivo di Ugo, anche in questo caso vi è estrema ricercatezza nel linguaggio utilizzato: "mendico", "scolte" usato per sentinelle, "capegli", "camaglio" (parte di un'armatura che protegge il collo), "veltro" per cane e nel momento in cui giunge Ugo il poeta usa forme quasi al limite della sintassi: "Combattuto io ho un combattimento" o "non ti sovvenga più, sol ti sovvenga". Cito a questo punto un passaggio particolarmente interessante nel quale si concentrano molte delle scelte dannunziane che ricorrono però anche altrove nelle poesie: "Ma forse nella landa d'Oblianza/ ritroverò la mia/ arpa sospesa al ramo/ dell'avellano in volto/

dal caprifoglio in fiore;/ e, come l'usignuolo/ canta, io ti canterò. "Amico mio bello,/ così di noi è:/ né tu senza me, né io senza te."

"Oblianza" è naturalmente l'oblio, l'abbandono, mentre l'arpa, metaforicamente, è simbolo della poesia stessa, appesa al ramo dell'avellano, pianta particolarmente cara al poeta e già citata dieci anni prima nella poesia *Pastori* (da *Alcyone*): "Rinnovato hanno verga d'avellano", il bastone sul quale essi si appoggiavano²⁰, ed infine l'anafora finale a suggerire la loro unione indivisibile.

Nel III atto, quando in apertura Parisina veglia nell'attesa dell'arrivo di Ugo, i termini risultano quasi dialettali, "capegli", "scoterò", "mannaia" e "inchiodata come serrame" che sottolinea la paura del tradimento e di essere scoperta. Poi in un lucido monologo ella annuncia quella che sarà la sua sorte, "la febbre del peccato", e di seguito D'Annunzio condensa in sei versi la sorte della donna: "Commessa/ fu la mia colpa,/ patito il mio dolore,/ sofferto il mio spavento;/ sospesa fu la mia sciagura, inflitta/ la mia morte". Ripercorre inoltre una vicenda già accaduta "Non sogno,/ o meschina, non sogno: mi rimemoro"; come se tutta la sua esistenza fosse una sorta di "Déjà-vu". Infatti rivive la vicenda che portò alla morte Francesca da Rimini: "A Rimino sposata fui, menata/ a Ravenna il dì due d'aprile. Intendi [alla Verde]./ Feci a ritroso la sua via." e rimirandosi in un "funesto specchio" la vede. Tutt'altro che casuale quindi il verso "non divide la fiamma che s'aderse" che nel libretto appare virgolettato perché è citazione letterale di un verso del testo originale della tragedia del 1902 (*Francesca da Rimini*) detto dalla protagonista nel V e ultimo atto, poco prima della venuta dell'amante; curiosamente fa parte di un gruppo di versi tagliati da Tito Ricordi e mai messi in musica da Zandonai. Giunge però Ugo a rompere il sogno funesto, ma qui pur giustificando il ritardo con una visita di Stella, il lessico si fa contrastante "la tazza dell'amore e della morte", "salvezza e perdimento", ma continua anche la ricerca delle iterazioni "non ti sovvenga più, sol ti sovvenga" e "La notte ha la sua via, ha la sua via la notte".

²⁰ Il riferimento potrebbe essere anche biblico, Mosè che con il bastone batte sulle sponde del Mar Rosso che si apre in due colonne d'acqua per far passare gli Ebrei in fuga dall'Egitto e poi si richiude rovinosamente sulle orde degli Egiziani.

Mentre Parisina cerca di calmare Ugo, reduce dalla sfuriata della madre, giunge Niccolò che infine scopre la tresca nella stanza della moglie, interessanti sono quindi dal punto di vista lessicale i tre monologhi che concludono il terzo atto.

In quello di Niccolò, “raccattai la terra del Calvario [...] tu fa [...] ch’io non raccatti il ferro, che le mani mie stesse io non insanguini nel sangue mio!”, D’Annunzio utilizza termini quasi dialettali o non certamente aulici, ripetizioni e nuove forzature della sintassi: “io non [mi] insanguini nel sangue mio”, “Mio figlio che voltola nel mio lenzuolo la sua foia”, in cui “voltola” è termine non particolarmente elegante ma ricco d’immagine e “foia” per definire l’incontenibile desiderio sessuale del figlio, infine “onta d’Este” e il “letto infamato” da quella (Parisina) che “ogni giorno inghirlandai, “quel viso ch’io tenni in mezzo al cuore!”. In questo sfogo Niccolò dimostra la sua totale incomprensione di ciò che è accaduto e la sottolineatura del poeta nella didascalia “Quasi dementato dallo spasimo” e scrutando il viso di Ugo “più inumano verso sé che verso di lui” conferma l’incapacità di comprenderlo.

Parisina cerca di difendere Ugo addossandosi la colpa dell’adulterio, egli è “un fanciullo”, una “fiera” “più maculata che la pelle del leopardo”. Di seguito utilizza gli appellativi usati da Stella nel I atto nei suoi confronti “corrotta sin nell’ossa,/ dal mio retaggio ontoso,/ nata d’un sangue/ di rubatori traditori e drude,/ come gridò la madre del tuo figlio,/ Stella dell’Assassino”, inutile dire della ripresa anche musicale del momento da parte di Mascagni.

Vi troviamo ancora lessico arcaico come “ontoso” per ingiurioso, termini spregiativi fino alla conquista dell’ingenuo fanciullo con l’inganno, “l’abbeverai”, l’avviluppai”, “L’onta è la luce del mio peccato”, qui un riferimento obbligato è al filtro d’amore di Tristano e Isotta, in cui però la donna è ignara protagonista, mentre in questo caso Parisina sarebbe l’artefice della seduzione consapevole. Di seguito Ugo nega con le stesse parole di Parisina di essere stato irretito “non riarso, e non avviluppato....né bevato fui di filtri o di veleni” che è anche un mezzo formale per connettere i due interventi non propriamente dialogici.

Il linguaggio dannunziano è perciò denso e personale, incisivo, fuori dalle rotte anche del novecentismo imperante, ma non nei termini attribuitigli da un Montale: “i poeti

laureati si muovono tra piante dai nomi poco usati, bossi ligustri o acanti”²¹. Il poeta vate in realtà non disdegna nemmeno un linguaggio di provenienza dialettale, come ho fatto già notare, ed alcuni toscanismi che probabilmente gli erano rimasti in memoria nella sua formazione giovanile²², il tutto è fortemente aderente alle situazioni, ma mai eccessivo e forse in questa tragedia la parte più poetica è proprio il IV atto, o perlomeno il punto d’arrivo di una poeticità costruita a partire dai due atti precedenti, in cui gli innamorati giungono consapevoli della fine, ma liberati dalla morte per l’eternità.

I due giovani dialogano in brevi strofe di versi variabili e tendenzialmente brevi, ma mai con uno schema delineato, il senso che inducono le parole è di purezza e pulizia “crosciare/ la piovà? Tutto è fresco,/ tutto è mondato.”. Le parole sono comunque inusuali, sue: “Forse ti nasco;/ e la morte, ch’è sopra,/ par si lontana” come pure la bellezza di questa quartina e successivi cinque versi

Tutte le lacrime,
ah tutte le mie lacrime
son divenute un sorso
d’acqua sorgente!
L’ho nella bianca gola.
Ho la più fresca
acqua del chiaro mondo
nella mia gola
che sta per sanguinare.

dalla velata sfumatura erotica, quasi un ricordo del momento dell’innamoramento dopo la battaglia al Santuario di Loreto quando Ugo tuonava “Io solo,/ ti guarderò, io solo”. L’iterazione rafforza qui il loro legame come quelle di “e noi due soli insieme,/ lasciati fossimo di qua/ dalla morte, noi due/ in un nodo, così come ti serro/ Parisina”, già un presagio della loro fine, ma uniti dall’amore, a cui Parisina risponde “Ah follia, perdizione,/ morte nostra! Il Nemico è sopra di noi,/ che tra i suoi beveraggi/ ha scelto il più crudele/ ha scelto il sangue per inebriarci!”. La scelta, ancora qui ripetuta, di un “beveraggio” che inebria attraverso il sangue è pregnante, una dimensione terrena ed

²¹ All’inizio della lirica *I Limoni* tratta dalla prima raccolta *Ossi di seppia*, pubblicata nel 1929, tra l’altro inizia con un “Ascoltami”, chiaro richiamo a *La Pioggia nel pineto* del poeta pescarese.

²² Aveva studiato al Liceo Cicognini di Prato, dove altri poeti prima di lui si erano formati, uno fra tutti il librettista e poeta Ranieri de’ Calzabigi, livornese, ma soggiornerà spesso in Toscana come quando nel 1902 scrisse *La pioggia nel pineto*, ambientata nella riserva di San Rossore sul lido pisano.

estremamente carnale che successivamente li congiunge nell'amore indi nella morte, dal IV atto infatti Parisina: "C'inginocchiammo due volte [...] La prima nel peccato,/ la seconda nell'onta,/ la terza nella morte,/ la quarta nell'eternità...".

Ad interrompere l'unione sempre più mistica di questo finale è l'irruenza di Stella dell'Assassino che non si è accorta che il figlio è ormai proiettato in un'altra dimensione ed è lei che cerca di riportarlo a quella terrena con un'ansia di malcelato amore egoistico di una madre che non comprende le volontà e i sentimenti del proprio figlio, o si ostina a non volerli accettare; qui Stella usa parole quali "sogno", "sortilegio", "somiglianza di follia", che dimostrano subito la distanza dal piano sopraelevato di Ugo che ella crede vittima di un sortilegio ordito da Parisina. "Se più/ ti chiamo, più la serri" e ancora "Sciogliti, slacciati,/ da te scacciala, salva/ l'anima tua!", ma Parisina le mostra: "Vedi, non io lo serro/ e non io tel diniego", pur esortando Ugo ad ascoltarla cerca di far capire a Stella una suprema verità che in pochi versi è ancora una volta riassunta dal poeta in un'immagine altissima e densa:

Ma forse non udità
da lui fu la tua voce
né forse ei l'ode ancòra;
ché già, quando apparisti,
èramo là
dove non più ritorna
né più si volge
l'anima innamorata.

Mentre ella cerca di indirizzarlo verso la madre le ultime parole di Ugo sono "Non posso. Parisina! [...] Parisina!".

Queste sono anche le ultime parole del dramma quasi che il giovane, ricordando le sue affermazioni "lo non so se la mia gola/ facesse grido né qual grido; ma/ nel rombo de' miei polsi/ udivo il cor gridare un nome, un nome,/ un aguzzato nome penetrabile/ come stocco... [...] Parisina! Parisina!", nel momento in cui alla fine della battaglia si rende conto consciamente del suo amore per la donna, volesse chiudere un cerchio, concludere la sua esperienza mortale con il nome dell'amata sulle labbra.

Concludo il paragrafo con una breve analisi della struttura tematico-narrativa dei quattro atti e della struttura interna di ciascuno.

Nel primo atto l'arrivo di Stella dell'Assassino rappresenta quasi subito la rottura di un equilibrio già annunciata dal disagio iniziale mostrato da Ugo nei confronti della sua situazione di figlio "bastardo" che la madre chiarirà senza mezzi termini al figlio. Il primo climax è rappresentato nel II atto dalla visione della battaglia che culmina con la dichiarazione dell'amore tra Ugo e Parisina. Nel III atto all'apparire del giovane estense inizia un nuovo climax che porta alla *Spannung* dell'arrivo di Niccolò d'Este ed alla sofferta condanna che è anche una precipitosa risoluzione della tensione nelle parole dell'uomo "Abbian l'istesso ceppo/ sotto l'istessa scure/ i due capi, e i due sangui/ faccian l'istessa pozza", laddove le anafore, ma meglio le due "istessa", incastonano anche in questo caso l'anafora interna "due", da sottolineare ancora il plurale di sangue, ai limiti della "licenza poetica", ma effettivamente molto efficace.

Nel IV atto è ancora Stella dell'Assassino a creare forse l'unico punto di forte tensione dell'atto, quando cerca nuovamente un legame stretto col figlio, legame oramai dissolto; questo episodio sottolinea ancora le caratteristiche della figura della donna-madre, ma soprattutto chiude un cerchio rispetto al primo atto.

Medesime considerazioni possiamo fare per la singolarità di ogni atto; nel primo, Ugo si presenta fragile ed inquieto, in un'ansia che lo consuma probabilmente per la mancanza di amore e a causa del moto ormonale della sua giovane età, confermato dall'arrivo della madre che lo induce solo a pensare ad una vendetta non sua e che non renderebbe giustizia a nessuno. In questo primo atto i personaggi principali sono già caratterizzati dalle loro fragilità e forse questa è una cifra sottovalutata della poetica dannunziana, non solo intorno a *Parisina*. Il poeta racconta dei personaggi solo apparentemente super umani che poi, in perfetta concordanza con l'*Übermensch* di Nietzsche, non trascendono l'umano, ma rappresenta l'uomo con tutte le sue fragilità. A questo proposito vorrei citare, in un contesto completamente diverso, il protagonista de *L'Innocente* Tullio il quale alla fine è molto meno forte della moglie Giuliana e in generale la figura maschile storicamente (nel melodramma in primis) eroica e salda rivela in questa poetica novecentesca tutte le fragilità di un universo emotivo

multisfaccettato e difficile da ricomporre, non a caso Ugo è praticamente muto all'arrivo della madre, mentre è la sola Parisina che trova la forza di risponderle. Nel II atto invece la penitenza autoimposta da Parisina verso la Madonna di Loreto per il senso di colpa che ella sente per l'amore che nutre nei confronti di Ugo è scongiurata dagli echi della battaglia che giungono al culmine nel momento dell'incontro con Ugo sanguinante e con l'ebbrezza estatica suscitata dal sangue dei nemici versato in nome dell'amore del giovane per la matrigna. Infine la chiusura dell'atto contiene il richiamo di Parisina alla preghiera ed alla contrizione:

Ugo, ascolta,
ascolta. Dammi tregua.
Il Nemico ci tiene,
il Maligno è su noi.
Concedimi la prova
della preghiera.
Ascolta. Aspetta. Dammi tregua. Vieni.
M'inginocchio. Inginocchiati. Preghiamo.

Un'atro cerchio che si chiude concettualmente e formalmente intorno ai due amanti, iniziato con le parole delle tre donzelle "Ave Maria, gratia plena". Tutto l'atto è concentrato sui due amanti che pur nella coscienza da parte della donna della loro condizione di peccatori, sono vinti da un sentimento nato, come si evince, sul o dal sangue.

Il III atto ha due momenti distinti prima della venuta di Ugo, l'attesa morbosa e piena di presagi funesti di Parisina nel ricordo della vicenda di Francesca da Rimini, poi il coronamento del sogno all'arrivo di Ugo che ancora introduce, pur in pochi versi, il tema della madre in lacrime quindi al culmine del loro incontro, l'arrivo di Niccolò e il disvelamento del tradimento.

Il IV atto, se escludiamo l'intervento di Stella dell'Assassino che accende l'atmosfera e tipica caratterizzazione, come già notato, del personaggio, è senz'altro l'estrema isola di contemplazione dell'amore dei due giovani, evidentemente per il poeta amore e morte non sono che facce di una stessa verità, ma soprattutto il primo non ricerca mai la felicità ma il completamento nell'altro, la compenetrazione totale, in questo senso veramente due anime che si uniscono in un medesimo destino.

2.3. I tagli operati da Mascagni

Come ho anticipato Mascagni tagliò in totale autonomia alcune centinaia di versi dal libretto originale non senza diverse modifiche occorse prima della composizione musicale ma anche durante il processo stesso. La metodologia di lavoro mascagnana prevedeva infatti la lettura a oltranza del testo poetico per interiorizzarlo mentre le idee musicali gli si palesavano nella mente. Questo, unito all'esperienza ormai consolidata attraverso dieci opere gli permise di prevedere in anticipo le zone testuali superflue o non necessarie, se non impedenti, allo svolgimento musicale-drammaturgico. Il confronto fra le fonti librettistiche mi ha permesso di redigere questo elenco di tutte le cassazioni e modifiche del compositore sul testo poetico commentandole, ove lo ritenga necessario. Il numero di pagina si riferisce sempre, quando non diversamente specificato, a quella del libretto autografo di D'Annunzio.

Atto I

- p. 8 - 5 vv. - Ugo si rivolge ai compagni dicendo loro che non devono preoccuparsi dell'ira del padre se lo affrontano senza le protezioni sul corpo.
- p. 19 - 1v. - Ugo: "La lancia è in su la resta il caval ringhia".
- p. 20 - 3 vv. - Ugo: "e il baleno degli occhi è come quel del ferro forbito".
- p. 22 - 7 vv. - Stella vive emarginata e nascosta come sotto terra ed il figlio vivendo con Niccolò è come se la calpestasse, in un certo senso l'emarginazione di Stella rappresenta anche l'emarginazione del figlio ora che lei non è più a corte.
- p. 24 - 2 + 2 vv. - Stella rimprovera Ugo di vivere negli agi ma con la catena d'oro al collo come un cane, la donna ribadisce la sua condizione di figlio illegittimo.

- p. 25 - 2 vv. - Ugo: “giungesti in punto, in giorno propizio, giungesti. Il signore è lontano a seguir altra fiera”.
- p. 25 Ugo: “o catenella”.
- p. 26 - 3 vv. - Ugo: “e ch’io la getti, com’ei torni, nel mucchio sanguinoso delle sue prede e dica...”.
- p. 28 - 1 v. - Stella: “Sento il tuo cuore, i grandi colpi”.
- p. 28 - 3 vv. - Stella: “A viso a viso, con l’alito nell’alito. In me sei, sono in te.” (simile verso recitato anche da Parisina sempre nei confronti di Ugo, nel II atto), questa condizione di inclusione nell’una o nell’altra donna è quasi un aut-aut che Stella impone a se stessa “o lei o me” anche nel IV atto lei parla di “suggello”, Parisina lo ha suggellato in se, togliendo così il “privilegio” della madre.
- p. 29 - 2 vv. - Stella: “famigliare tu sei, a mensa, in camera, in giuochi, in suoni, ogn’ora.”.
- p. 33 - 3 vv. - Stella: “ben ti sovvenne come dai Senesi tal di tua razza castigato fu e disfatto alla Croce del travaglio”.
- p. 35bis - 18 vv. - Coro dei cacciatori mentre descrivono alcuni passaggi della caccia.
- p. 36 - 13 vv. - Coro degli strozzieri mentre accompagnano Niccolò di ritorno dalla caccia.
- p. 38 - 5 vv. - Parisina: “in piazza, in sul mercato di Cesena, signore. E i Malatesti sangue di rubatori, traditori e drude furon sempre”.

- p. 38 - 5 vv. - “che nel conspetto della famiglia (testimoni chiamo queste mie donne, testimone il figlio vostro che motto non fece né diede crollo) [...] dico”.

vv. tagliati: 75.

Atto II

- p. 50 - 7 vv. - La prima strofa de “la cantilena dei marinai”, il significato della I e della II strofa è analogo, una richiesta d’aiuto alla Madonna; Mascagni conclude la II strofa reinserendo “Oh voga! Ponza!” che terminavano la strofa tagliata, inoltre aggiunge l’esclamazione dei marinai “Aiuta! Aiuta!” facente parte ugualmente dei versi tagliati.
- p. 51 - 9 vv. - Delle *Litanie lauretane* gli ultimi versi con attributi della Madonna: “Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris.”
- p. 58 - 5 vv. - Parisina: “A che sorte mandata fui dall’ignaro! Come nemica accompagnata al mio nemico, per ispegner la rancura nei lenti giorni, pellegrina d’odio all’Arca d’Alleanza!”.
- p. 60 La ripresa dei versi “Stella del mare, aiuta aiuta!” e la successiva “sequenza delle quattro donzelle” è posticipata da Mascagni a prima dell’inizio della brano lirico di Parisina “Bene morirò d’amore”.
- p. 60, 61 - 9 vv. (3 + 6) - *Litanie lauretane*, attributi della Madonna.
- p. 61 - 2 vv. - La seconda ripresa della cantilena dei marinai.

- p. 62 - 24 vv. - Parisina rivolge alla Madonna una preghiera per il perdono in quanto essa è peccatrice.
- p. 67/68/69/70 - 29 vv. (in realtà 25) - Le *Litanie lauretane* (11 vv., in realtà 7), le 4 donzelle (8 vv., 4+4), la chiericia (10 vv.).
- p. 72 - 4 vv. - Aldobrandino: “a braccia lo trascinano col carro per metterlo nel luogo profanato. È follia. Già balenano, in disfatta, respinti al mare”.
- p. 73 - 2 vv. - Aldobrandino (a Parisina): “Non temete Madonna. Sotto il padiglione statevi sicura.”.
- p. 74 - 8 vv. - L'inno dei cherici.
- p. 76 Il coro delle fanti: l'originale “razzi delle ruote” diventa, in musica, “raggi”.
- p. 76 - 2 vv. - Le fanti: “azzurro e verde come il pavone”.
- p. 77 - 2 vv. - Le fanti: “e chi con lei si giace trapassa nell'Inferno senza piangere”.
- p. 81 - 1 v. - Ugo: “Tutti gli assalitori sono in fuga”.
- p. 84 - 4 vv. - I versi del sacerdote (probabilmente per non aggiungere un nuovo personaggio solista per poche battute) “Ugo d'Este, figliuolo di Niccolò marchese di Ferrara, fatto sei cavaliere di Madonna Madre di Dio”.
- p. 85 - 6 vv. - Le *Litanie lauretane*.
- p. 100 Mascagni aggiunge 4 versi delle litanie tagliate dopo il lungo monologo di Parisina associati a un solo verso dei 3 che concludono l'atto “Regina Virginum”

interponendoli, insieme a una ripresa del coro dei marinai, ai versi “che nell’ombra ci agguata.” e “La notte viene...”.

- p. 104 - 3 vv. - Parisina: “Inginocchiati su la soglia santa fummo. Per noi salvare Maria non varcherà la soglia santa”.
- p. 106 - 2 vv. - Da Le *Litanie lauretane*.

vv. tagliati: 115.

Atto III

- p. 112/113 - 4 vv. - Parisina: “Notte di maggio, notte di Maria! O stelle, abbiate voi pietà di me, se la Stella del mare, se la Stella matutina non n’ebbe.”
- p. 122 Parisina: “Aldobrandino?”.
- p. 123 - 3 vv. - Ugo: “Di sùbito apparisce, come quel giorno; entra col vento, avvolge in turbine, trascina; non conosce impedimento”; si riferisce alla madre che come nel atto I è comparsa all’improvviso incurante del fatto che Niccolò le abbia negato l’accesso alla corte estense.
- p. 123 - 2 vv. - Ugo: “Una furia di leonessa è presa nelle sue ossa...”.
- p. 124 - 88 vv. - (il taglio termina a pag. 131) Parisina, confermando il loro amore, ricorda quando è scoppiato dopo la battaglia a Loreto e ode ancora la natura in fremito, l’idolo (la Madonna nera) e la santità del luogo. Ugo risponde che lì dove è nato il loro amore lui vorrebbe essere sepolto insieme a lei mentre Parisina ricorda ancora una volta come furono uniti nel corpo e nell’anima, ora vorrebbe rivivere quei

momenti ascoltando lo stormire delle foglie dei lauri²³. Ugo quindi, ascoltata la melodia dell'Usignuolo proveniente dalla finestra esorta Parisina a una risposta "Vivere, vivere, o morire? Dimmi! Morire, o vivere?". Il tema dell'amore e della morte è sempre presente nella loro storia, in questo caso però Ugo sembrerebbe proteso alla vita, ripete due volte "vivere" e con la stessa parola conclude la strofa, sia per la sua fanciullezza che per il loro sentimento da poco sbocciato. Il taglio è probabilmente da imputare all'eccessiva lunghezza che questo secondo duetto (dopo quello nell'atto precedente) avrebbe avuto, pur non privi di suggestione poetica.

- p. 132 - 3 vv. - Parisina: "seduta sopra il sasso, mi parrà essere ricca più che reina".
- p. 133 - 4 vv. - Parisina: "Nel giorno d'odio, prima ch'io rompessi in singulti, gridavi: «Ah, meglio in selva vivere che in questa onta!» Non ti sovviene?." Parisina ricorda quando nel I atto, nel colloquio con Stella, Ugo parlava della sua vita a corte da figlio illegittimo, sottolineato dalla madre con l'epiteto "bastardo".
- p. 141 "e doppieri".
- p. 143/44 - 4 vv. - Parisina: "col mal turpe intorno alle mie gote, con l'arsura e la schiuma tra' miei denti io, io, la Malatesta della genia di Rimino".
- p. 144 - 3 vv. - Parisina: "Non ci mandasti pellegrini al luogo santo, per la speranza di spegnere il rancore?".
- p. 145 - 4 vv. - Parisina: "Una di mia genia, la dannata di Rimino, mi recò nella palma della mano il fuoco giallo".

²³ In questi versi D'Annunzio fa più volte uso della parola "Ascolta", in analogia con il celebre componimento dalla raccolta *Alcyone, La pioggia nel pineto*.

- p. 147 - 4 vv. - Ugo: “La menzogna splende su la sua faccia come la verità santa, fiammeggia come la gioia del Paradiso.”
- p. 148/149 - 30 vv. - Niccolò invoca Dio perché lo incenerisca poiché la morte è migliore di questo flagello, il tradimento della moglie col figlio. La morte è senz’altro meno dolorosa della vita ed egli si umilia di fronte a Dio e nella sua gloria interpreta la sua sentenza, per D’Annunzio quella finale “Abbian l’istesso ceppo sotto l’istessa scure i due capi, e i due sangui faccian l’istessa pozza” è l’emanazione della volontà di Dio, una punizione divina.

vv. tagliati: 149.

Atto IV

- p. 162/163 - 16 vv. - Stella, rivolgendosi a Ugo lo avverte che il padre, crudelmente, non accetta suppliche e da tre giorni urla il suo strazio in cima alla torre come un leone e anche tutta la città e lo stesso Aldobrandino soffrono del suo dolore, lo avverte che il sangue delle adulate cola dalle guance di Parisina, ma Ugo non le sembra turbato.
- p. 164 - 2 vv. - Stella, a Parisina: “Te lo dico. Più forte sei della morte.”.

vv. tagliati: 18

Totale vv. tagliati 357.

2.4. Il testo dopo l'opera, conclusioni

Successivamente alla scomparsa dell'opera di Mascagni, dopo le tournée del 1914 e una sparuta ripresa genovese del '16, il testo di D'Annunzio venne da lui stesso scorporato dalla musica per essere rappresentato come dramma di prosa al teatro Argentina di Roma nel dicembre del 1921, pochi mesi dopo gli enormi successi dell'ultima fatica del compositore livornese de *Il piccolo Marat* (che sarà anche l'ultimo suo grande lavoro se si esclude il suggestivo ma controverso *Nerone* che vedrà la luce ormai in tarda età e in piena era mussoliniana, nel 1935). Mascagni si sentì, giustamente, tradito da D'Annunzio in questa operazione poco leale anche perché il testo aveva riacquistato solo pochi versi, a quanto emerge dalle cronache del tempo e da una esplicativa lettera di Mascagni:

Nessun giornalista, nessuno, nessuno, ha avuto il pensiero di poter credere che la ragione potesse essere dalla parte mia. Sono stato trattato come un mascalzone. Tutti hanno avuto la furia di far sapere che la tragedia eseguita dalla compagnia Talli è tutt'altra cosa del libretto musicato da me. E tutti sapevano di mentire, perché tutti sanno che le parole recitate dalla compagnia Talli sono quelle stesse, identiche, musicate da me, senza una virgola diversa. [...] Pensa Giggi mio: quelle parole, quei versi che furono la fonte della mia ispirazione che crearono le mie melodie, sono, o dovrebbero essere, cosa mia, incisi nella melodia da essi generata; e quindi anche legalmente dovrebbe essere proibita la loro esecuzione che fosse disgiunta dalla mia musica. E tutti lo sapevano!"²⁴

Parisina era stata quindi presentata sulla scena teatrale dalla compagnia Talli (Ruggeri-Borrelli-Talli) senza il benestare del compositore che cercò con i mezzi legali di vietarne la rappresentazione, ma venne invece portata a termine una volta che D'Annunzio, la SIAE e la stessa casa Sonzogno ebbero dato il permesso, emarginando così Mascagni e privandolo dei suoi diritti di coautore²⁵. La vicenda aveva poi avuto ulteriore seguito scaturendo una causa legale fra Mascagni e D'Annunzio nei primi mesi del 1922 salvo recuperare l'amicizia alcuni mesi più tardi. La tragedia, in prosa, proseguì il suo giro a Milano il 14 febbraio del 1922 per poi tornare a Roma nel 1926 e 1927, in quest'ultima data con la regia di Giovacchino Forzano, che di Mascagni era

²⁴ Lettera a Luigi Lodi del 22 dicembre 1921, in *Epistolario*, vol. II.

²⁵ La legge sul diritto d'autore per come è oggi applicata e conosciuta fu ridefinita solo venti anni dopo, nel 22 aprile 1941 (Legge 633).

stato controverso librettista in occasione de *Il piccolo Marat*. Dalla rassegna stampa milanese del '22 abbiamo contezza anche grazie alla pubblicazione di Laura Granatella²⁶ dalla quale emergono recensioni (del giorno successivo, il 15 febbraio) di diversa penna non sempre identificata che lodano la messa in scena e la prestazione attoriale degli interpreti, nonché il testo dannunziano non senza notare una certa “luce riflessa” rispetto alle più meritevoli *La figlia di Jorio* e *Francesca da Rimini*. Una delle recensioni, quella sul *Corriere della sera*, è a firma di Renato Simoni che, oltre ad essere stato un importante critico teatrale aveva collaborato alcuni anni prima con Umberto Giordano per la realizzazione della sua opera *Madame sans-gêne* e stava, mentre recensiva questa *Parisina*, collaborando insieme a Giuseppe Adami all’ultima opera di Giacomo Puccini, *Turandot*. Nella recensione il riferimento alla musica di Mascagni è praticamente impercettibile per concentrarsi subito sugli aspetti drammaturgici e poetico-testuali, da questa disamina emerge che l’azione è poca e in risalto sta soprattutto “l’amore” privato di ogni elemento ingombrante e superfluo presentandosi in tutto il suo “gigante” splendore; nota inoltre che manca semmai una certa umanità invece presente ne *La figlia di Jorio* e i “grandi contrasti appassionati”, quelli che proprio la musica, come vedremo nel prossimo capitolo, aveva “risolto”. Anche l’articolo su *La perseveranza* è più o meno dello stesso tenore, mentre un certo M.R. de *Il secolo* cita la prima rappresentazione scaligera per commentare che al fiorito testo dannunziano Mascagni non aveva potuto aggiungere alcunché. Contrariamente, un altro anonimo su *L’arte drammatica* loda la musica di Mascagni di cui si sente la mancanza in diversi punti della tragedia definendo il suo autore “quell’altro magnifico colosso di artista”. Tutti comunque concordano essere il III atto quello più applaudito dal pubblico e maggiormente apprezzato, forse anche per la maggiore azione che vi si svolge rispetto ai precedenti due, tanto più che il IV è quasi un epilogo “in cielo”, per citare il *Mefistofele* di Boito. Queste rappresentazioni teatrali di *Parisina* di fatto non accrebbero la fama del componimento tragico come probabilmente avrebbe voluto D’Annunzio e la sua “avidità” finì per danneggiare non solo il lavoro completato a quattro mani con Mascagni, ma anche il suo preso separatamente. Che Mascagni

²⁶ Granatella, *Arrestate l’autore*, pp. 936-948.

sentisse ormai indissolubili i versi del Vate e la sua musica è innegabile come credo ormai, con uno sguardo/ascolto critico, possa sembrare a chiunque si avvicini all'opera per comprenderla scevro da qualsivoglia pregiudizio. È mio parere che questa unione fra testo e musica sia particolarmente felice tale da configurarsi altissimo esempio di come la musica possa tradurre le emozioni di una florida e complessa parola, quale ho descritto in questo secondo capitolo, innalzandone il livello sintattico e simbolico senza tuttavia castrarla o maltrattarla e mantenendo invece integra la propria ragion d'essere, il proprio linguaggio espressivo, ed è quello che mi accingo a dimostrare nel prossimo capitolo.

3. La partitura

Introduzione

Mascagni fu non solo compositore prolifico, se si considerano le ben 15 opere (più un'operetta), ma anche un infallibile direttore d'orchestra fra i più lodati e dal vastissimo repertorio, sia operistico che sinfonico. Fu anche attento riesumatore di titoli operistici all'epoca dimenticati e proprio grazie a lui restituiti al repertorio con un atteggiamento che non esagero a definire a tratti "musicologico" e pionieristico¹. Oltre a ciò è opportuno ricordare gli ampi resoconti e pareri sulla vita musicale dell'epoca espressi nel suo folto epistolario che restituiscono una figura ancor più complessa di intellettuale fra i più accorti del tempo e conoscitore come pochi del sostrato musicale internazionale. Alle pagine epistolari si aggiungono anche dei veri e propri discorsi preparati per diverse conferenze nell'arco della sua vita professionale che attestano, ancora una volta, la sua statura intellettuale e professionale. Mi riferisco, fra gli altri, a tre discorsi, il primo dal titolo *Il testamento musicale del secolo XIX* preparato per una conferenza tenuta al Teatro Goldoni di Venezia e al Castello Estense di Ferrara pubblicato ne *La cronaca musicale* di Pesaro il 15 marzo 1900, *Il melodramma dell'avvenire* per l'Università Popolare di Milano il 22 novembre 1903, riportato dal *Corriere della sera* del 23 novembre, mentre il terzo dal titolo *Come si scrive un'opera* pubblicato su *La lettura* nel gennaio 1907²; in questi discorsi l'autore offre una lucidissima analisi dello status stilistico-estetico della musica del tempo e delle sue radici, sia in ambito nazionale che internazionale-europeo. I tanti lavori citati appartenenti al genere sinfonico oltre che operistico e gli autori, tutti inseriti in un organico discorso storico, citati da Mascagni dovrebbero permettere il lettore contemporaneo di formarsi un'idea più veritiera della sua figura nella storia della musica rispetto a quella purtroppo logora da tanti giudizi superficiali della critica. La

¹ Si pensi, ad esempio, alla tournée del *Mosè in Egitto* nei primi decenni del secolo e ad altre opere rossiniane (ma non solo) allora quasi sconosciute, o alla ripresa de *I Puritani* di Bellini al San Carlo nel 1919 grazie ad una operazione filologica sul testo musicale ad opera di Luigi Mancinelli.

² Si possono ritrovare tutti pubblicati in Morini, *Pietro Mascagni*, vol. II, pp. 129-180.

conoscenza delle culture musicali europee ed extraeuropee, nonché degli strumenti musicali tipici e delle forme musicali popolari di qualunque nazione, lo avvicina a futuri esperti di organologia e etnomusicologia quali i più giovani Bartók e Kodály. Tutto in Mascagni è ragionato e chiaramente espresso, nulla viene lasciato a una superficialità di pensiero o di trattamento, in questo possiamo definirlo un artista totale, dotato di tutte le competenze e del talento necessario a governarle ed estrinsecarle. Forse risiede in questo una parte delle ingiuste critiche nei suoi confronti, della sua produzione e sulla sua persona? Un personaggio scomodo, dotato di una personalità debordante in grado di tener testa alle manipolazioni culturali, come quelle perpetrate ai danni della produzione italiana dell'epoca da parte della critica musicale austro-germanica che, proprio in quegli anni, ambiva a costruire una immagine culturale autonoma spesso ai danni di quella italiana, anche con l'aiuto di doppiogiochisti ben istruiti. È quanto emerge, ad esempio, da un lungo resoconto epistolare di Mascagni indirizzato all'amico Giuseppe Maria Viti durante una tournée in Sudamerica nei mesi estivi del 1922³ che spiega come certe opere tedesche, a prescindere dal loro intrinseco valore artistico, siano state “violentemente” imposte al pubblico e alla critica nel tentativo di demolire la produzione italiana dell'800 e del primo '900. La polarizzazione che in modo strumentale ancora oggi si porta avanti su chi debba avere il primato sulla musica strumentale e chi su quella operistica, che decreta quasi sempre una “vittoria a tavolino” a favore della musica d'oltralpe, non esiste in artisti del calibro di Mascagni secondo il quale pur nei giusti distinguo le caratteristiche intrinseche di tali produzioni musicali sono da ricercarsi nella natura socio-antropologica di un popolo. Le sue posizioni non sono mai volte al contrasto sterile e “nazionalistico”, come molti hanno cercato di dipingere accostando fin troppo facilmente la sua personalità e le sue volutamente incomprese posizioni a quelle becere della propaganda politica del ventennio fascista. Mascagni è perfettamente consapevole del posto che occupa nella storia della musica internazionale, e di quale posto occupino anche i suoi colleghi, pur nelle giuste connotazioni di “concorrenza” in un mercato della musica e dell'arte quale ormai si era configurato a partire dalla nascita del teatro borghese. È ugualmente conscio

³ Lettera n° 691 in *Epistolario*, vol. II, p. 92-97.

dell'influsso di Wagner sulla musica internazionale, senza sentire il bisogno di genuflettersi a quello che lui stesso definisce il primo e ultimo esponente dell'opera tedesca, nel senso che la particolarità del teatro wagneriano (inteso come *Gesamtkunstwerk*) ha raggiunto in lui il suo apice di perfezione che non lascia spazio che a pallide imitazioni, non certamente ad ulteriori evoluzioni in quella stessa direzione, e nonostante questo, Wagner rappresenta anche per Mascagni, un fulgidissimo esempio di arte pura al massimo livello. Così, la sua affermazione in uno dei discorsi sopracitati

La costruzione del genere sinfonico è data da poche idee riunite da molta scienza: la creazione del genere melodrammatico, invece, richiede poca scienza e molte idee.⁴

può essere facilmente fraintesa da chi vuole continuare a denigrarne la figura quando invece egli riesce in maniera, solo apparentemente, semplicistica a distillare concettualmente l'intero processo creativo dei due principali generi musicali occidentali. In *Come si scrive un'opera* Mascagni esprime un'altra grande verità tristemente riscontrabile, più che nel pubblico, nella letteratura scientifica⁵ anche del secondo Novecento:

il pubblico italiano, in materia di melodramma, si è formato un criterio e si è accomodato una coscienza da renderlo assolutamente sereno e tranquillo nel suo giudizio; per lui la musica seria è quella dei forestieri: la nostra è robaccia; del musicista d'oltre Alpe sa ammirare ogni più recondita battuta e ne sa approfondire e lumeggiare ogni intima intenzione; del maestro indigeno non trova conveniente occuparsi con qualche importanza, bastandogli di mostrarsene soddisfatto se non ha guastato con la sua musica una bella situazione drammatica, e se è riuscito a bagnare gli occhi delle signorine con una canzone napoletana, ripetuta poi e sempre dal dilettantismo meccanico ed umano.⁶

⁴ In Morini, *Pietro Mascagni*, vol. II, p. 134.

⁵ Come fanno notare diversi studiosi tra i quali Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Greenwald, *Recent Puccini Research*, pp. 23-50, Wilson, *The Puccini problem*, Senici, *Giacomo Puccini and His World* o nella tesi dottorale di Ellen Falconer, *The Case for Casella*. Nei loro scritti emerge lo scarso interesse, ad esempio in Puccini, in sede scientifica o il giudizio affrettato e dannoso da parte della musicologia in generale, generatori infine di una scarsa quantità di letteratura approfondita.

⁶ In Morini, *Pietro Mascagni*, vol. II, p. 152.

3.1. Aspetti delle strutture e costruzioni formali

Nel percorso evolutivo, se di evoluzione si può parlare⁷, del melodramma possiamo riscontrare chiaramente, accanto a momenti identificabili con compositori o poeti caratterizzati da istanze di rinnovamento e di sperimentazione, lunghi periodi di supina accettazione di stilemi formali e *modus operandi* ormai in voga. Così poteva accadere che nel lungo corso del '700 operistico si avvicendassero centinaia e centinaia di autori che sfornavano opere a ritmi vertiginosi per un mercato, qual era ormai diventato quello dello spettacolo, fatto di produzione “in serie” assimilabile quasi alla seconda rivoluzione industriale⁸, tutta ancora da venire. In questo mare magnum produttivo, spesso anche sugli stessi soggetti, i più creavano copie alquanto simili di opere secondo strutture e modi ormai codificati e accettati, come il libretto metastasiano e la struttura musicale di recitativo-aria, le arie col “da capo” ecc. Se alcune importanti istanze di riforma sono state portate avanti in maniera più o meno “politicizzata” da personaggi come Gluck, Calzabigi, Mozart, Rameau, Paisiello ed altri vi è un ricchissimo sostrato di opere, ora perlopiù dimenticate (nonostante i recenti notevoli interessi dell’editoria musicale e musicologica in questo periodo storico), che poco o nulla apportano alla ricerca inter-secolare di una “perfezione” nei mezzi per raccontare una storia in musica esaltando i caratteri psicologici dei personaggi e delle loro emozioni. In questo senso parlare di “evoluzione” è senz’altro controverso perché da ciò scaturirebbe la conseguente tesi che più la produzione musicale/operistica si avvicina cronologicamente a noi e più è efficace/efficiente e “migliorativa” nei mezzi di espressione atti al raggiungimento soprammenzionato come se la storia fosse una linea retta. Non è così naturalmente, significherebbe che le opere di Verdi sono necessariamente “migliori” di quelle di Donizetti, le quali a loro volta sarebbero

⁷ Non cioè in senso qualitativo e al pari dell’evoluzione scientifica o tecnologica, come è stato ben sottolineato, ad esempio, in Croce, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Parte I, cap. I, Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, p. 29, Dahlhaus, *Ästhetik der Musik*, p. 45, Barzun, *The Use and Abuse of Art*, Lecture I, o addirittura Igor Stravinskij, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Première leçon.

⁸ L’associazione alla produzione “industriale”, spesso più legata alla quantità che non alla qualità, non è qui causale ma proviene da musicologi come Petrobello, *L’opera in Italia tra Sette e Ottocento*, cap. introduttivo, Bianconi e Pestelli, *Storia dell’opera italiana*, vol. IV, Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi* o Strohm, *Opera: The Eighteenth Century*.

migliori di quelle di Paisiello e via scorrendo. In che termini allora possiamo parlare di “evoluzione” dei mezzi espressivi? Anzitutto bisogna isolare la componente fondamentale cioè l’obiettivo estetico. Non è affatto detto che un’opera del ‘600 o del ‘700 volesse raggiungere gli stessi scopi di un’opera di Puccini, per esempio, anzi non lo è affatto. La tanto dibattuta questione sulla “veridicità” dei personaggi e delle situazioni è in effetti una tematica alquanto complessa e risposte semplicistiche possono solo portare a sminuire, per esempio, il mondo del cosiddetto “verismo” musicale che coinvolge la produzione, fra gli altri, del nostro Mascagni. Se col termine “verismo” vogliamo identificare delle opere che hanno come soggetto un testo letterario “verista” allora quelle che si inscrivono in questo insieme sono ben poche, e nella produzione mascagniana possiamo isolare di fatto la sola *Cavalleria rusticana*, sebbene opere come *I Rantzau*, *Silvano* e *Amica* abbiano alcuni tratti di somiglianza nella storia e nei caratteri dei personaggi, ma non provengono da testi letterari dichiaratamente veristi o esplicitamente naturalisti. Se invece, come qualcuno⁹ chiosò parlando di “opera dei bassifondi”, intendessimo opere i cui soggetti, indipendentemente dalla loro realizzazione drammatico-musicale, parlano di “vinti” o di persone ai margini della società borghese-aristocratica, incapperemmo in un errore grossolano di etichettatura a priori di diversi titoli operistici che poco serve alla reale comprensione dei singoli prodotti artistici. Il fatto che, ad esempio, si tenda a giustificare la presunta non iscrizione di un’opera come *Il tabarro* di Puccini in questa cerchia pur rispecchiando perfettamente la descrizione appena data definisce tutti i limiti di questa inutile catalogazione¹⁰. Se invece per “verismo” volessimo comprendere opere i cui autori ricercano la verità espressiva, quella del mondo delle emozioni, che poi è l’obiettivo semantico della musica stessa, allora bisognerebbe includere opere scritte e rappresentate ben prima del fatidico 1890 e non “in odore” di verismo. Non solo

⁹ Scardovi, *L’opera dei bassifondi*.

¹⁰ Diversi autori hanno trattato la caducità della definizione e della sua associazione “automatica” a certi titoli che critici e musicologi hanno portato avanti fino ai nostri giorni: Egon Voss, *Verismo in der Oper - Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo*; Giger, *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term*; Dorgan, “The Reality of ‘Verismo’”: “*Verismo* is misleading and inadequate as a term for turn-of-the-century Italian opera,” says Grove’s, and finally gets it right! But, in getting it right, Grove’s gets it wrong! For it is “misleading” to define a so-called *genre* based on only one opera (maybe two); and it is “inadequate” to cite operatic failures or rarely-revived operas, in support of its argument.

naturalmente, come Leoncavallo stesso descrive programmaticamente nel Prologo dei suoi *Pagliacci*:

Ma non per dirvi come pria: «Le lagrime
che noi versiam son false! Degli spasimi
e de' nostri martir non allarmatevi!»

ma dovremmo interrogarci se opere come *Rigoletto* o *Don Giovanni* ci sembrano meno aderenti alla realtà, non già quella meramente “tangibile” degli eventi, perché pur nei tratti più fantastici certe opere ci arrivano con una “verità” e credibilità espressiva che in fondo è quella che conta¹¹. Il fatto che Gilda, pugnalata a morte da un energumeno come Sparafucile canti ancora per altri dieci minuti non ci commuove di meno solo perché probabilmente nella realtà ciò sarebbe impossibile, così la scena del commendatore in sul finire della più potente opera mozartiana non ci appare ridicola per le apparizioni degli spettri che avocano a sé l'audace libertino nel regno della redenzione eterna. Ma il testo del Prologo dei *Pagliacci* in verità è la perfetta spiegazione, sublimata in poesia, di cosa, perlomeno la maggior parte, abbiano cercato di ottenere i compositori d'opera a partire dagli ormai lontani intenti monteverdiani, e attraverso gli intendimenti estetici più disparati, forse nemmeno il barocco può dirsi escluso da questo obbiettivo finale. Nei successivi versi

No. L'autore ha cercato invece pingervi
uno squarcio di vita. Egli ha per massima
sol che l'artista è un uomo e che per gli uomini
scrivere ei deve. Ed al vero ispiravasi.

Leoncavallo parla del “vero”, ma non quello superficiale, del “realistico”, ma di quello interiore, fatto di sentimenti eterni nell'essere umano e sempre “reali”.

Dunque, vedrete amar sì come s'amano
gli esseri umani; vedrete de l'odio
i tristi frutti. Del dolor gli spasimi,
urli di rabbia, udrete, e risa ciniche!

Ovvero quelle che lo spettatore vedrà rappresentate sono le proiezioni di sé, di emozioni comuni e che per questo generano una comunicabilità fra l'artista e lo spettatore stesso.

Infatti

E voi, piuttosto che le nostre povere
gabbane d'istrioni, le nostr'anime

¹¹ Un simile ragionamento si può leggere nell'articolo del Bonaventura, *Il realismo nella musica*, in *Gazzetta Musicale di Milano*, LI/36 1896, pp. 604–5.

considerate, poich  noi siamo uomini
di carne e d'ossa, e che di quest'orfano
mondo al pari di voi spiriamo l'aere!

L'autore invita a non considerare l'esteriorit , le parrucche posticce, i fondali di carta, gli indumenti pi  o meno realistici, ma quello che dalle anime pu  muovere verso altre anime, perch  l'arte   qualcosa dell'uomo e per l'uomo. Nel corso dell'800 sono molti gli stravolgimenti che portano a inevitabili conseguenze nella strutturazione di un'opera lirica: dal mondo dell'aria tripartita¹², la "solita forma" secondo Abramo Basevi, e imperante almeno in tutta la prima met  del secolo, non poteva che nascere una diaspora estetica grazie agli influssi provenienti da diversi paesi europei con una solida tradizione musicale (essenzialmente Spagna, Francia, Germania, altro discorso invece per i paesi di lingua slava) e ogni compositore pesava sempre pi  ogni aspetto della propria nuova opera, in parte anche perch  doveva emergere nel mercato musicale e assicurarsi un posto nel "repertorio". Da qui la ricerca di soggetti sempre meno "casuali" o scontati, per dare a ciascuna creazione drammatica una connotazione peculiare, per aver modo di sviluppare dei sempre pi  specifici caratteri psicologici attraverso la musica e situazioni drammatiche che infiammassero la fantasia del compositore. Questa multidirezionalit  drammaturgica non pu  che tradursi in nuovi mezzi di realizzazione musicale, potremmo forse immaginare la straripante fantasia di un Wagner senza il tramite dei miti e leggende nordiche? Consideriamo anche quanto qualitativamente differiscono, e non solo per un diverso grado di maturazione interiore nella cronologia wagneriana, i primi esperimenti di *Das Liebesverbot* o *Rienzi*. O ancora quanto la forza della drammaturgia shakespeariana abbia fornito il destro per grandi innovazioni musicali non solo nei tardivi *Otello* e *Falstaff*, ma anche nel giovanile e visionario *Macbeth* di Giuseppe Verdi. Credo di poter affermare, anche dalla mia personale esperienza come compositore, che   proprio il soggetto, e come questo viene estrinsecato con le parole, che riesce a generare un pensiero musicale "nuovo", che permette alla musica di stagliarsi da qualsiasi schema preformato o stilema

¹² Cos    codificata (originariamente) in Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 56: "La forma ordinaria dell'aria moderna, che dicesi *solita forma*,   tripartita: la prima parte o *cantabile*, la seconda o *tempo di mezzo*, e la terza o *cabaletta*. Cfr. anche Pestelli, *Storia della musica*. In realt  diversi studiosi come Budden, Parker la correggono in "quadripartita" per la presenza della *Scena* iniziale che precede il cantabile, tuttavia non   sempre il caso nella letteratura operistica dell'epoca e questo schema   spesso in parte disatteso dai compositori come fa notare Gossett, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Donizetti*, p. 25: "This structure is flexible, and individual works may omit or transform some of its components."

conosciuto¹³. In questo senso il secondo '800 è, dopo la lunga esperienza verdiana in Italia, il punto, ancora una volta, di svolta, nei paesi europei summenzionati. C'è stato nel frattempo ogni stimolo musicale, strumentale, formale, i soggetti stantii di re, regine e consimili hanno finito il proprio corso (a meno che questo tipo di personaggi non sia solo un espediente per dell'altro), c'è una volontà da parte di ciascun autore di trovare una propria personalissima voce, fatte salve le assimilazioni di cui sopra.

Mascagni, all'interno dell'alveo degli autori definiti già allora della "giovane scuola", incarna in tutto e per tutto questo atteggiamento di ricerca del nuovo, solo in apparenza per sensazionalistica *réclame* pubblicitaria, ma per dare una giustificazione formale alla propria fantasia musicale. Benvengano quindi gli "spunti" wagneriani, anche se, nonostante Mascagni amasse e conoscesse ottimamente la produzione del predecessore tedesco non si può dire che le sue opere siano "wagneriane" in alcuna accezione. La ricerca spasmodica di un soggetto "nuovo" era dunque un tramite per "dire" qualcosa di altrettanto nuovo, non già nell'evoluzione generale del dramma per musica, ma nel proprio percorso estetico personale. La difficoltà ulteriore di questa lunga e quantomai prolifica stagione di compositori italiani d'opera non è solo quella di stare "sulle spalle" di quasi tre secoli di "giganti" ma, allo stadio dei processi compositivi e delle complessità, ritmiche, armoniche, melodiche, timbriche di allora, di non avere alcuna "guida" nella strutturazione musicale.

Potremmo dire che per gran parte del '800 (per non dire del secolo precedente) la struttura dei cosiddetti pezzi chiusi, pure nelle rispettive differenze interne, era un punto alquanto fermo, che di per sé dava forma ad un'idea musicale ivi inserita. Con la distruzione delle forme chiuse e l'abbandono graduale dei confini sempre meno netti fra parti "recitative" e parti "cantabili" e ariosi il compositore si trova a dover inventare una

¹³ Di questo parere sono sia Verdi "La parola, l'idea poetica, il soggetto: ecco quello che mi guida, quello che mi suggerisce la musica" (in una lettera a Francesco Maria Piave del 17 aprile 1849, Verdi, *Carteggi*, p. 221) che Wagner "und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hat diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, im vollsten Einverständnis mit der dichterischen Absicht, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht - eine Form, wie sie der Musiker bisher willkürlich sich zusammenstellte, die aus der dichterischen Absicht aber erst zu einer notwendigen, wirklich einheitlichen, das ist: *verständlichen*, sich gestalten kann." (Wagner, *Oper und Drama*, vol. 3, p. 109-111).

struttura *ex novo*¹⁴, laddove invece prima le opere erano spesso, o potevano permettersi di essere “autoportanti”, come la struttura della cupola del Brunelleschi. Tutto, in questo periodo storico, e sempre di più verso i primi decenni del ‘900 è messo in discussione, tutto è potenzialmente possibile, anche armonicamente, e trovare una propria strada in questo “tutto” estetico può far rabbrivire chiunque. Ciò detto, al netto di mezzi espressivi personalissimi (opinabili o meno) e affinati col tempo, opera dopo opera, Mascagni dopo ben 10 lavori, i più disparati, da soggetti simbolisti a “naturalisti”, a esperimenti con tratti storiografici, da drammi sanguinosi a leggere commedie si trova, ancora una volta, a dover definire una struttura musicale che abbia senso di per sé e che allo stesso tempo sia indissolubilmente legata al testo dal quale proviene. *Parisina*, in questo senso, è il più ardito e complesso prodotto mascagnano, anche perché, come ho potuto dimostrare nel capitolo precedente, la complessità poetico-testuale era già elevata. E per la forma mentis di Mascagni, a suo stesso dire, la musica non può non scaturire dalla parola:

Ti dirò: con tutta la tenacia dell’animo, mi diedi a leggere e studiare il nuovo libretto: l’avevo letto prima almeno duecento volte: ma l’avevo sempre letto col cuore indispettito e con la mente distratta. D’altronde mi sentivo urtato da tutte le deficienze del lavoro poetico, deficienze sparse con mano troppo prodiga; e non ero capace di fissarmi i versi nella memoria.

Lo so, tu mi hai visto lavorare con un libretto completo, perfetto, nel quale tutto era stato vagliato, scelto, accettato. Allora per me è un’altra cosa: allora mi chiudo nella mia stanza e a voce alta declamo i versi, esprimendone marcatamente il senso, calcando sugli accenti, scandendo con esattezza le parole piane e quelle sdruciole, dando alla voce tutte le inflessioni volute dal poeta; e ripeto questa operazione (che non è punto breve nè facile, come potrebbe parere) tante volte quante ce ne vogliono per farmi ritenere nella memoria tutto il libretto con tutte le sue sfumature di espressione.

Poi mi metto al pianoforte; e, possedendo già completamente lo spirito del soggetto ed il colore dell’ambiente, con tutta la serenità mi accingo alla composizione musicale.

Si capisce che, a questo punto, ogni sistema ed ogni volontà non hanno più alcuna ingerenza: non si potrà mai sapere come si fa la musica bella, per la semplice ragione che non si sa ancora come si fa quella brutta.¹⁵

¹⁴ Era chiaro, ad esempio, a Debussy quando scrive: “Je ne prétends pas avoir tout découvert dans *Pelléas*, mais j’ai essayé de frayer un chemin que d’autres pourront suivre, l’étendue de découvertes personnelles qui débarrasseront peut-être la musique dramatique de la lourde contrainte dans laquelle elle vit depuis si longtemps.” Da Debussy, *Pourquoi j’ai écrit Pelléas*, p. 64. Il compositore francese sentiva questa necessità di cambiamento, di trovare altre strade, non meno di tanti altri autori, e anche italiani come Puccini, e Mascagni, la costante ricerca nei loro lavori e i risultati sempre diversi, di opera in opera, certificano proprio questo.

¹⁵ Da Mascagni, *Come si scrive un’opera*, in *La Lettura* del gennaio 1907.

Si può allora ancora credere che il processo compositivo mascagnano sia frutto di estemporanea e casuale ispirazione e non di meditata genesi e accortissimo scavo nel soggetto da musicare? In un altro passo dello stesso articolo si legge:

Quando gli ho mostrato un brano lirico [al librettista], facendogli toccare con mano che alcuni versi non combinavano negli accenti cogli altri, si è messo a ridere e mi ha tacciato d'ingenuo, citandomi lì per lì una quantità di esempi, nelle opere moderne, dove gli accenti del verso non hanno nulla a vedere con quelli della musica.

Con questa consapevolezza del rapporto fra parola e musica, da molti altri grandi trattato con assai più superficialità non posso che accingermi all'analisi delle strutture musicali e del tessuto tematico di cui quest'opera è formata.

In una lettera dell'8 dicembre 1912 all'amico Gianfranceschi, Mascagni scrive¹⁶:

L'opera è poderosa per contenuto musicale, arditissima nell'espressione della parola, estremamente forte e violenta nelle situazioni tragiche. Nella forma è liberissima, salvo alcuni brani, inquadrati nel ritmo, nella misura e nella tonalità. L'opera è tematica per eccellenza, con continui richiami e con riproduzioni e ripercussioni di idee; però questi richiami e queste ripercussioni sono ispirati ad un concetto profondo, e qualche volta filosofico, che rispecchia l'animo dei personaggi più che la figura e la parola loro: e tutte le riproduzioni dei temi sono sempre velate, alcune volte addirittura nascoste, meno che in certi casi speciali, in cui il richiamo deve imporsi al senso dell'uditorio.

L'analisi non può che partire da questa dello stesso Mascagni sulla propria opera appena finita. Naturalmente è "liberissima" nella forma, come diversamente non poteva essere dati i presupposti sopra spiegati, mentre i brani che si possono circoscrivere e quindi eventualmente espungere dal contesto musicale (al pari di un'aria o una sinfonia) sono davvero pochi e portano tutti una giustificazione drammaturgica o all'interno del testo. È necessario, ai fini dell'analisi strutturale, individuare ed enumerare i principali temi e/o motivi musicali, siano essi melodici, armonici o entrambe le cose per poterne discutere direttamente; non qualsiasi inciso musicale riscontrabile, ma quelli che hanno una funzione nella creazione di una struttura o che hanno diverse ripercussioni nello svolgere del discorso musicale.

¹⁶ Lettera n° 467, p. 361 in *Epistolario*, vol. I.

Ho isolato più di 60 cellule tematiche o incisi, oltre a molti altri presenti che però non hanno una vera funzione micro o macro strutturale o la cui apparizione risulta fugace e istantanea con altre funzioni drammaturgico-musicali. Procedo quindi all'illustrazione di ciascun esempio descrivendo il punto in cui si trova, la sua funzione e la sua reiterazione, preciso inoltre che la numerazione di tali esempi riparte da 1 per ognuno dei 4 atti dell'opera e che in alcuni casi ho aggiunto una sottonumerazione con lettere (a-b-c) per indicare materiale tematico riconducibile ad uno stesso nucleo. Non ho provveduto ad associare a ciascun inciso un "nomignolo" come si è soliti usare a partire dall'abusata analisi dei drammi wagneriani per alcuni motivi: non tutte le estrapolazioni possono considerarsi "temi" nel senso più comune, spesso si tratta di incisi o altri elementi più "grezzi", il gran numero di questi elementi genererebbe solo caos nella comprensione schematica della forma. Inoltre ho sempre ritenuto velleitario e *naïve* questo procedimento, nella maggior parte dei casi arbitrario e manipolatore da parte di chi procede all'analisi, in pochissimi casi possiamo associare un tema ad un elemento preciso (primariamente "la morte", in quest'opera), inventare nomi bizzarri o di natura fraseologica non aiuta la comprensione, anzi la mistifica¹⁷. Nella pur importante monografia di Carlo Botteghi¹⁸ che ho già citato la parte dell'analisi musicale è la più debole, sia perché molti sono gli errori materiali di comprensione del linguaggio armonico (centri tonali scambiati per altri, analisi errate di accordi ecc), ma anche perché l'analisi stessa non è sistematica, quale io mi prometto di intraprendere. Essa consiste in una serie di spunti, peraltro spesso pertinenti e interessanti, che evitano (e volutamente, a detta dell'autore) l'analisi puntuale e sotto un profilo tecnico-compositivo, ma si limita ad un certo descrittivismo degli eventi musicali/drammaturgici, ne perde quindi l'immagine dell'opera nel suo divenire formale, nell'estrinsecazione magistrale della forma che Mascagni volle dare al suo lavoro. Naturalmente non fu il solo Botteghi, benché animato da ottimi propositi, a non centrare il punto sulle peculiarità formali musicali di *Parisina*, anche Alfredo Mandelli, da

¹⁷ Così la pensa anche Adorno "Die Motive sind ungezählt von der Wagnerliteratur etikettiert und psychologisch oder mythologisch gedeutet worden, ohne daß der Zusammenhang ihres musikalischen Gefüges durchdrungen worden wäre." (da Adorno, *Versuch über Wagner*, p. 9).

¹⁸ Botteghi, *Parisina*.

Botteghi¹⁹ citato nelle pp. 217-218, ad esempio analizza la sequenza accordale di una frase (“Or che saria di Parisina”, dal II atto) con una descrizione di una sequela di accordi come se non ci fosse un discorso armonico orizzontale che si sgomitola, ecco allora che lo strumento dell’analisi si fa banale, inutile. Botteghi è anche d’accordo con Jürgen Maehder²⁰ nell’affermazione che spesso nell’opera c’è troppa varietà e manca un discorso organico che lega tutto in maniera più moderna, generalizzando ancora una volta su una trattazione invece assai complessa. Per non parlare dei giudizi *tranchant*, sorretti da alcuna analisi musicale, di Teodoro Celli²¹ o di Massimo Mila²² imposti ai lettori come assiomi incontestabili che di certo hanno nuociuto all’idea che ancora oggi si ha di un’opera così poco eseguita. Gli esempi musicali sono tratti dallo spartito per canto e pianoforte e a questo fanno riferimento i numeri di pagina forniti nella dissertazione, mentre la dicitura “numero x” cita i cosiddetti “numeri di prova” inseriti nello spartito come nella partitura orchestrale e sono punti di riferimento incontrovertibili.

Atto I

L’opera si apre a piena orchestra con una cellula tematica all’unisono che trova immediatamente la sua voce di contrappunto e si scontra melodicamente con la prima per risolvere su una triade maggiore di mi bemolle in primo rivolto a cui segue la discesa del basso per tritono, il nuovo accordo aumentato si allarga per poi muovere verso un imprecisato fulcro tonale. Tutto è armonicamente instabile e anche il florilegio di cellule motiviche (ben 7 in appena 50 battute di musica) è “sintomo” drammaturgico non solo del clima “Festoso”, come suggerisce la stessa indicazione agogica iniziale (es. 1), ma allo stesso tempo di incontrollato “spasimo” dei personaggi della vicenda, in primo luogo Ugo e Stella che fra i protagonisti sono i primi ad entrare in scena. Il primo

¹⁹ Botteghi, *Parisina*.

²⁰ *Literaturoper* (p. 122), citato da Botteghi a p. 194.

²¹ Nella recensione della ripresa di *Parisina* al Teatro dell’opera di Roma: Celli, *Il Messaggero*, 30 novembre 1978.

²² Nella recensione: Mila, *La Stampa*, 30 novembre 1978.

blocco formale che costituisce l'articolata introduzione dell'opera consta di ben 273 battute fortemente coese nell'utilizzo dei materiali musicali. In rapida successione, dopo il materiale di cui all'es. 1 si susseguono uno dopo l'altro anche gli incisi più o meno estesi di cui agli es. 2, 3, 4, 5, 6, 7²³.

1) *Festoso - 6 movimenti vivaci* $\text{♩} = 176$
ff marcato e vibrato

2) *mf*

3) $\text{♩} = 63$
ff

4) $\text{♩} = 160$
mf

5) *rit. largamente* $\text{♩} = 48$
f animando

L'esempio 2 entra subito in contrasto con le prime battute per il carattere fluido e melodico iniziando una concatenazione di none maggiori senza risoluzioni fino ad una battuta di congiunzione con il successivo inciso (es. 3) caratterizzato da due triadi maggiori oscillanti e rese con arpeggi discendenti e ascendenti pur mantenendo il carattere lirico-brioso, nonché un certo diatonismo. Il successivo inciso (es. 4) riporta ad un sapore cromatico portato all'esasperazione nelle battute che seguono per poi nuovamente tornare al "cantabile" (es. 5). Il materiale di cui all'es. 6 aggiunge un ulteriore movimento di "spirito" (così prescrive l'autore nell'indicazione agogica), quasi a ricordare un vorticoso girotondo, interrotto dai marcati e ritmati accordi dell'es. 7 che,

²³ 1) bb. 1-7; 2) bb. 8-9; 3) bb. 22-23; 4) b. 24; 5) bb. 28-30; 6) bb. 36-37; 7) bb. 44-45.

6)



7)



ancora una volta, insistono su passaggi cromatici. Nelle successive ca. 30 battute alcuni di questi elementi tematici si rimescolano per poi spegnersi e lasciare posto al primo intervento cantato de “La Verde” con la sua lamentazione. Un elemento che accomuna tutti i materiali musicali fin qui presentati, proprio nella loro rapida successione, è l’emiolia, il passaggio da una scansione ritmica composta a quella semplice, pur non variando il metro che rimane 6/8, un metro che è disatteso fin dalla prima battuta (es. 1) nella quale la musica disegna tre movimenti uguali da un quarto ciascuno. Non è un caso che Mascagni abbia scelto questo accorgimento ritmico musicale che dona elasticità e varietà portando sempre in avanti il discorso musicale, ma anche come omaggio all’invenzione di questa tecnica nata in Europa proprio negli anni dell’ambientazione della vicenda e alquanto caratteristica anche dei secoli a seguire almeno fino al barocco. Questa prima sezione strumentale si spegne su una settima di 1^a specie/nona maggiore sul re bemolle che non risolve, come ci si aspetterebbe, sulla tonica di sol bemolle ma, con alcune oscillazioni armoniche di poche battute sulla prima vera tonica dall’inizio dell’opera (oggettivata anche dalla comparsa dell’armatura in chiave): sol minore.

È in questo punto che si innesta il lamento de “La Verde” di 31 battute prevalentemente in metro ternario, un breve brano “chiuso” da un punto di vista formale il cui sviluppo si basa essenzialmente su un nuovo materiale (es. 8).

8)

Lamentoso $\text{♩} = 50$ *dolcemente*
[La Verde]

O - i - mè gri - do il mat - ti - no, o - i - mè la

Lamentoso $\text{♩} = 50$

al numero 11, p. 8.

Il tema cantato appartiene ad una scala minore lidia, con il quarto grado alzato (do#) per rendere il carattere di lamentoso, unito alla costante ripetizione del modulo, come in una cantilena, modulando senza sosta a toni spesso lontani e con una linea di contrappunto incessante (in orchestra) cromatico-enarmonica. Anche il piccolo episodio, giocato tutto sui ritardi, si spegne con un ritorno alla triade di sol minore come era cominciata; non è forse casuale la scelta di questo centro tonale e del metro ritmico se guardiamo all'introduzione della sperimentativa, benché ancora giovanile, opera *Guglielmo Ratcliff* (scritta in buona parte prima della stessa *Cavalleria*, ma che vide la luce solo nel 1895): in quest'altra introduzione, imperniata sul sol maggiore, si inframezza un piccolo episodio nel modo minore nella quale Margherita, nutrice della protagonista (e figura non dissimile da quella de *La Verde*) canta una canzone lamentosa prima che l'introduzione riprenda il suo corso. Fu proprio questa bistrattata (forse anche causa dell'impervia tessitura del ruolo tenorile) opera ad aprire un nuovo corso nella cosiddetta *Literaturoper* (provenendo il testo da Heine, nella traduzione di Andrea Maffei) con un particolare libretto interamente in endecasillabi. È alquanto probabile che Mascagni, memore di quel lavoro a cui teneva molto, volesse farne omaggio, con una "citazione" che è meramente concettuale. Nel passo di questa *Parisina* la complessità armonica e contrappuntistica è ben altra cosa e sancisce infatti un arricchimento e maturazione della tecnica compositiva già notevole in queste poche battute.

Ogni qual volta un compositore dopo Wagner, soprattutto se italiano, si profonde in passaggi cromatici è uso dire che "c'è del cromatismo wagneriano", come se Wagner fosse solo cromatismo (è invece, spesso, diatonico), come se ne fosse lui l'inventore e come se chiunque dopo di lui non possa inventare ben altri modi di diversificare il tessuto armonico musicale²⁴. Siccome questa opera è stata sempre tacciata, e lo è ancora, di un atteggiamento epigonico wagneriano²⁵, in parte per la trama e in parte per

²⁴ Questa generalizzazione in cui sono incappati e incappano molti musicologi è condannata anche da Taruskin "The reflex to label chromatic harmony as 'Wagnerian' is one of the laziest habits of criticism" (in Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3, p. 77).

²⁵ Vedi, ad esempio, la recensione di Teodoro Celli di cui alla nota 21.

la sua arditezza cromatica appunto, eviterò di incappare in una simile semplificazione e mistificazione, non solo di Mascagni e della sua opera, ma anche dello stesso Wagner.

Tornando all'introduzione, dopo l'episodio de *La Verde* si innesta il primo di una serie di 5 cori a cappella da ben 4 compagnie corali, prima ciascuna singolarmente, con un canto via via diverso, poi tutte insieme in un processo imitativo. Dopo ogni breve episodio corale l'orchestra si aggancia nuovamente per alcune poche battute ogni volta utilizzando blocchi diversi o diversamente assortiti di quelli presentati nei primi 7 esempi. Abbiamo quindi un primo Coro di 15 bb. poi una sezione orchestrale sui materiali degli esempi 3 e 5 (3 in primo luogo e una cellula di 5 appena successiva alla parte mostrata in esempio), poi un altro Coro di 9 bb. e una nuova sezione orchestrale sugli esempi 6/4 e in parte materiale dell'es. 1. 3° Coro di 16 bb. e altra sezione orchestrale soprattutto imperniata sull'es. 5 alla quale segue il 4° Coro di 18 bb. e un nuovo slancio orchestrale basato questa volta sull'es. 7 ma poi 1 e 2, viene anche ripreso l'attacco iniziale dell'opera per la prima volta per lasciare poi spazio al rincorrersi fonico delle compagnie corali tese sulla tonica di la maggiore per esplodere ex abrupto, in un accordo a distanza di tritono, mi bemolle maggiore. È qui che l'orchestra può portare a conclusione la lunga introduzione innestandosi a metà dell'accordo della compagine corale con il materiale dell'esempio 1, ma da b. 4; le 22 battute che seguono sono una variazione del tema lirico (es. 2) arricchito nelle fioriture di controcanti che sfocia nell'ultima riedizione di 1 tagliato dopo 4 battute di netto.

Mi pare doveroso citare la descrizione²⁶ che lo stesso Mascagni fece di questa introduzione, con particolare riferimento alla parte corale che conferma quanto ho finora descritto.

Sono quattro compagnie che cantano una dopo l'altra, e che poi cantano insieme a dispetto, a chi urla di più. Quando si uniscono nella rima iterata si esaltano fino alla violenza. È una caratteristica dei cori del trecento e del 400, e credo che questo possa subito portare nell'ambiente e nello spirito della tragedia. Io li ho scritti a imitazione dei vecchi canti tradizionali fioriti in Toscana e dilagati poi ovunque. Gli ho fatto lo stesso per un coretto di cacciatori che anche letterariamente è la riproduzione di un canto del 300.

Emerge quindi chiaramente l'intento etnomusicologico dell'autore nel voler evocare un preciso momento storico anche se il fulcro della drammaturgia, come descritto nel secondo capitolo, ha caratteri di atemporalità.

²⁶ Dall'intervista del Fraccaroli, *Corriere della sera*, *Mascagni si sfoga e presenta Parisina*, 13 novembre 1913.

Nel successivo blocco narrativo la musica che lo riveste accompagna Ugo, Aldobrandino e i compagni nel tiro con la balestra attraverso un materiale musicale unico fatto di tre componenti:

9a)



al numero 31, p. 29.

9b)



alla terza b. di 31, p. 29.

9c)



alla sesta b. di 31, p. 29.

I tre esempi qui riportati costituiscono uno stesso materiale tematico, fatto di più elementi o di sfaccettature diverse dello stesso. 9a apre questo episodio con un carattere baldanzoso ma in un metro inusitato, l'instabile 5/4, 9b con il passaggio temporaneo, fra le due battute mostrate, al terzo grado (fa#minore) vela il carattere iniziale di tristezza e anticipa un collegamento col coro che avverrà poco più avanti. 9c è invece una risposta melodica che farà da fulcro strutturale della sezione a seguire costruita tutta su un procedimento imitativo e modulante, ma che ritorna ciclicamente all'originale re maggiore. Una brusca interruzione ad opera di Ugo da l'avvio ad una zona maggiormente recitativa che culmina con la frase qui riportata (es. 10), due scarse linee, una vagamente melodica (quella di Ugo) l'altra di contro canto alquanto statica, ma con un richiamo alla cellula della seconda battuta (es. 1).

L'effetto fonico è di straniamento, di sospensione, associato alla citazione cantata da Ugo (virgolettata), non è un caso che un qualsiasi senso armonico verticale ricompaia alla fine della frase quando poi Aldobrandino lo richiama alla realtà ("Che follia t'acceca?"). La successione di settime, di 4^a e 6^a specie riportata nell'es. 11 mostra in modo espressionista lo "strazio" del protagonista, il senso di inadeguatezza verso la

10)

Spasmodico $\text{♩} = 42$

[Ugo]

"Me - na - te - mi al ma - cel se far ____ vo - le - te

Spasmodico $\text{♩} = 42$

co - sa che piac - cia al mi - o ____ dan - na - to co - re."

The musical score for example 10 consists of two systems. The first system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a rest, then enters with the lyrics "Me - na - te - mi al ma - cel se far ____ vo - le - te". The piano accompaniment features a forte (ff) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics "co - sa che piac - cia al mi - o ____ dan - na - to co - re." and the piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The tempo is marked "Spasmodico" with a quarter note equal to 42 beats.

al numero 38, p. 35.

11)

Straziante $\text{♩} = 40$

The musical score for example 11 shows a piano accompaniment in 2/4 time. The tempo is marked "Straziante" with a quarter note equal to 40 beats. The music features a series of chords and intervals, with a forte (f) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

una b. prima di 40, p. 36.

vita. Parlerò più avanti dell'aspetto armonico di questo punto e di altri, ma è importante notare che questo inciso, aumentato nei valori ritmici ricompare fra il numero di prova 93 e 94 (p. 66 dello spartito) in momento in cui lo strazio di Ugo si esplica nella volontà di condannare la matrigna Parisina. Non solo, a ben guardare è anche trasfigurazione dello stesso inciso che apre l'opera, diminuito ritmicamente e in un contesto binario, si guardi la direzione intervallare (non gli intervalli specifici).

Interessante è anche la mancanza di contesto musicale per questa particolare battuta, quasi una interruzione, seguono infatti 10 battute di ripresa di 9c con una mutazione fatta di inversione di alcuni intervalli a partire però da un modo minore e con articolazione legata (anziché la originale staccata), conferendo al tutto un certo mistero. Una modulazione porta alla ripresa di 9a in mi maggiore che non può che portare, tramite 9b al terzo grado, a sol# minore, qui un lungo pedale di tonica sostiene alcuni

scambi di battute fra le sezioni del coro delle Fanti e dei Garzoni che si scambiano con un ritornello che ritornerà a chiusura dell'atto (es. 12a-b). Il materiale musicale si articola su due semifrasi dal carattere di lamento, e infatti il quarto grado alterato vi è presente. Il dialogo fra Ugo e l'amico Aldobrandino continua, inframezzato da altri interventi assai meno mesti e più beffardi e alla nuova domanda di quest'ultimo "Parli

12a/b)

Malinconico $\text{♩} = 46$ *pp* dolcemente e triste

[Soprani]

A Sa - pe - te per - ché gri - do guer - ra

Malinconico $\text{♩} = 46$

pp

rall. insensibilmente B a tempo *pp* dolce e pieno di sconforto

guer - ra? Per - ché pa - ce non tro - vo al mio lan - gui - re.

[Tenori]

rall. insensibilmente a tempo

al numero 41, p. 37.

come chi esca di senno o trasogni” Ugo si estranea nuovamente con una “nostalgica” melodia destinata a diventare “eco” negli atti successivi. Si tratta infatti di una melodia a cappella quasi interamente per grado congiunto dal sapore a tratti cromatico, a tratti modale (A, es. 13) cui segue una risposta dell’orchestra con un senso di figura retorica (Epifora); l’effetto si ripete per ben 4 volte con lievi variazioni del profilo melodico e di quello armonico. Questa apparente tranquillità carica di tensione funge anche da

13a/b)

Nostalgico $\text{♩} = 42$ *p espress.* *rall.* *a tempo*
 [Ugo]
 A “Che fo - co è que - sto ch’ar-de e non con - su - ma?”
 Nostalgico $\text{♩} = 42$ *mp* *pp* *rall.* *a tempo*
 B

al numero 48, p. 41.

contrasto con la scena successiva, l’ingresso della madre Stella, accompagnata da un inciso fra i più ricorrenti nell’intera opera e di maggior pregnanza formale (es. 14)²⁷.

14)

Violento $\text{♩} = 72$

al numero 51, p. 44.

Di questo inciso Mascagni utilizzerà maggiormente le prime due battute, vale a dire le due terze maggiori (qui fa-la e mi sol \sharp), fino all’esasperato monologo di Stella nel IV atto. Il duetto/dialogo che qui si avvia è alquanto consistente, ben 400 battute ca. (su ca. 1200 dell’intero primo atto) in cui si snodano molteplici elementi, incisi, motivi, agglomerati armonici, alcuni dei quali concluderanno la funzione strutturale col finire del “duetto” mentre altri saranno fondamento di diverse scene degli atti a seguire, fino al IV. Ho isolato ben 10 elementi all’interno di questo lungo episodio.

Solamente i materiali di cui agli esempi 16 (solo in parte), 23 e 24 rimarranno circoscritti al I atto mentre gli altri, come vedremo, circuiteranno ben oltre questo confine, alcuni variandosi ed espandendosi altri ripresentandosi quasi intatti, a mo’ di ripresa. Andiamo per ordine: l’inciso dell’es. 14 che genera un effetto stridente, duro è

²⁷ Questo inciso potrebbe essere una volontaria parziale citazione trasfigurata da parte di Mascagni di un tema del *Werther* di Massenet che appare nel III atto nella scena in cui Charlotte legge le lettere del protagonista, un tema già lì straziante e associato alle parole “crié”, “pleure”, “frémiras” ecc. L’atteggiamento del protagonista di queste due opere non è molto dissimile, soprattutto nella lettura decadente, più che romantica, che il compositore francese fa del testo di Goethe. L’opera era di sicuro conosciuta da Mascagni molto bene, anche se non mi è stato possibile stabilire che l’abbia addirittura diretta.

senz'altro da associare al personaggio di Stella, il suo marchio tematico, compare molte e molte volte nel tessuto orchestrale, mentre lei canta o quando viene evocata da Parisina o da Ugo nei successivi atti e resiste anche come elemento costruttivo di una serie armonica in sovrapposizione, l'inciso viene cioè sezionato nei due blocchetti di terze e lievemente dilazionato orizzontalmente a generare così accordi di sesta eccedente sospesi, senza risoluzione (cfr. fra i numeri di prova 99 e 101, pp. 70-71 dello spartito). Si potrebbe anche azzardare che questo inciso derivi da quello iniziale (es. 1) con l'intervallo di quarta che diventa terza, ma lo *shift* discendente di semitono e il carattere marcato sono molto simili. In questo caso, la derivazione che ne farebbe Mascagni donerebbe ancor più coesione all'intera opera conferendo al personaggio di Stella un'importanza seconda solo a quella dei due giovani protagonisti e comunque non autonoma da questi. Una madre non può inoltre non avere un lato di dolcezza, di tenerezza verso il figlio, che è quello espresso dal materiale tematico dell'es. 15 composto da 4 battute, le prime due cantabilissime, memori forse della più nobile tradizione melodica italiana, le seconde 2 in discesa per grado congiunto con una

15)

Tenerissimo $\text{♩} = 40$ rit.....a tempo, con abbandono

[Stella] *p dolce*

U - go, fi - glio mio dol - ce, gli oc - chi hai pie - ni di la - cri - me!

Tenerissimo $\text{♩} = 40$ rit.....a tempo, con abbandono

pp dolce

p

al numero 53, p. 45.

inflessione cromatica e che possiamo associare alle lacrime dette dalla stessa Stella. L'inciso infatti riemerge anche nei successivi atti, fino a moltiplicarsi e mutarsi nell'ultimo atto incessantemente, e sempre associato al pianto della madre per il proprio figlio o alle lacrime del figlio stesso, come in questo caso. Esso viene subito ripetuto con una risoluzione d'inganno anziché sul primo grado, al numero di prova 57 (p. 47

dello spartito), in risposta delle parole “di che t’angosci?” e cioè riferenti al pianto di Ugo ravvisato dalla madre poco prima. Il materiale dell’es. 16, dal carattere che possiamo definire “nobile” costruirà, insieme alla prima parte di 15, l’inizio del successivo dialogo, ma nasconde poi un elemento di tre note, qui re bemolle, si bemolle, do (es. 16, b. 4) ancor più strutturale e reiterato. Il motivo ascendente col successivo

16)

[Stella] *anim. Ansioso*

anim. Ansioso Sma - gra - to mi sem - bri, e fat - to pal - li - do; e in

p *doloroso*

al numero 54, p. 46.

salto di quarta (es. 17) è ripreso, sempre in questo lungo episodio in orchestra 6 battute dopo il numero 98 e dalla voce di Stella al numero 99, ed evoca probabilmente il legame fra madre e figlio, la direttiva vitale che dalla madre genera il figlio, si innalza da essa aprendosi (la quartina ascendente) in moto di speranza (la quarta).

17)

alla seconda di 61, p. 49.

Bisogna anche considerare che l’inciso potrebbe essere fonte di derivazione del “fastello d’erbe” che compare, ad esempio, nel III atto (2 battute prima di 60, p. 268 dello spartito) e nel IV atto (terza battuta di 14, p. 304) e con simile significato, una vita che sgorga (l’erba, le foglie) dal terreno, dal ramo, che è figlia di qualcos’altro e da questa

deriva. La metafora della vita vegetale è espressa dalla stessa Stella in questo punto (pp. 50-51, numero 64) “Or sei diviso da me, sei reciso/da me, o fiore/ della mia carne; e sol rimasta è in me/ una radice amara/ che non si può divellere”, il trasferimento di Ugo dalla madre all’altra donna, Parisina, è ancora di là da venire. Ecco che dopo un intervento di risposta di Ugo la madre ritrova per un’altro attimo la dolcezza che le dovrebbe essere propria (numero 69) riprendendo la prima parte di 15 ma, ritornando l’inciso quasi completo dell’es. 14, Stella inizia ad insinuare nel figlio l’odio per la sua nemica anticipata da un nuovo motivo (es. 18) costruito su due elementi convergenti: quello melodico espresso sotto forma di arpeggi lenti e dal ritmo diversificato con



alla seconda di 71, p. 54.

un’inclinazione alla discesa cromatica e un sostegno armonico con la tendenza a salire. Questi due elementi che si stringono l’uno con l’altro (la melodia scende mentre l’armonia al basso sale) evoca il senso di restringimento dello “spazio” di Ugo, una sorta di vicolo cieco che sua madre gli stringe intorno per raggiungere il suo obbiettivo; anche questo motivo sarà più volte ripreso e variato. Al numero 73 il materiale dell’es. 14 ritorna con la sua chiosa originaria che nasconde per un attimo la “tropizzazione” di un nuovo importante tema dell’opera (es. 19), non possiamo affidargli con certezza un



al numero 74, p. 55.

“nome” o una funzione evocativa particolare, ad un primo sguardo si potrebbe pensare alla morte, ma a questa è associato sicuramente un’altro inciso (es. 22) e personalmente credo che questa sia l’altra faccia della morte, non quella truce e violenta dell’esempio 22, ma quella di rassegnazione elegiaca al destino segnato, non a caso questi due sono avvicinati nelle ultime 4 battute dell’opera.

L’es. 18 riemerge subitamente, questa volta non in orchestra, ma dalla voce di Stella (5-6 battute dopo 74, pp. 55-56) sulla nuova inchiesta “Tanto dunque tu l’odii?”, mentre la donna si avvicina per auscultare il cuore del figlio l’orchestra mormora un ulteriore nuovo tema (es. 20) costituito da accordi paralleli oscillanti di semitono con un movimento di terzine dal carattere lirico.



al numero 75, p. 56.

È il tema, non già di *Parisina*, ma del grido di invocazione a questa fatto da Ugo nel corso del II, III e in parte IV atto; l’orchestra quindi suggerisce, anche se l’ascoltatore ancora non può saperlo come non lo sa nemmeno Ugo, cosa gli stia nel cuore, un germe ancora celato, ma dalle potenzialità inarrestabili. Il protagonista si sente immediatamente attraversato da un’energia, una “forza terribile” che confonde con quella dell’adrenalina da battaglia, ma sarà molto peggio. In questo punto, dal numero 77 al 79 (pp. 57-58) Mascagni scrive un episodio al limite del dodecafonico, in stile fugato, con intervalli così instabili che è impossibile riconoscere un centro tonale; un’altra volta l’orchestra dice la verità sulla condizione emotiva dei personaggi, un movimento astruso, incontrollato, instabile appunto, senza una meta precisa, come il giovane Ugo. A questo punto troviamo altri due nuovi materiali, il primo (es. 21, numero 80 p. 59) è in metro ternario costruito con un pannello armonico oscillante

21)



al numero 80, p. 59.

(materiale musicale alla mano destra) che passa per concatenazione, per affinità di terza, da fa maggiore a la minore indi do maggiore, poi nuovamente da la maggiore a do# minore dal sapore dorico (il sesto grado, il la, è #) in una direzione sempre ascendente e ancora per affinità di terza con direzione discendente da sol bemolle maggiore a mi bemolle e infine do minore.

Ogni “stasi” armonica occupa un’intera battuta in un crescendo timbrico ed emozionale che ben evoca le parole di Ugo, l’agognato “cammin selvaggio” per mezzo del quale trovare la morte che viene per la prima volta annunciata in tutta la sua crudezza espressiva con le quasi due battute di cui all’es. 22 (numero 81, p. 60). Un pedale sul V grado di re minore lancia un “grido” orchestrale dalle caratteristiche tutte espressioniste

22)



al numero 81, p. 60.

con le voci superiori che si scontrano con questo ad intervalli di semitono, prima con una triade diminuita sul II grado (mi-sol-si bemolle) poi con una sesta aumentata difettiva (re-fa-sol#, anche letta come ulteriore triade diminuita, un tono più in basso) e infine un’altra triade diminuita sulla sensibile (do#-mi-sol) che si sovrappone allo stesso pedale per generare una quadriade di 1ª specie sulla dominante. Il disegno “melodico”

creato dalla voce superiore che ruota attorno alla dominante (si bemolle e poi sol#) non può che collegarsi con l'es. 7, non le due battute qui mostrate, ma alcune battute più avanti (5 b. di 6, p. 5) in cui continuano ad alternarsi, in quel movimento ritmico vorticoso, VI grado minore e IV alterato e che dopo l'affermazione del "tema della morte" (es. 22) dobbiamo in coscienza rileggere come una sorta di danza sacrificale. Il dialogo fra madre e figlio continua per altre quasi 100 battute con gestualità musicali e giochi timbrici i più disparati e di cui parlerò più approfonditamente nella sezione che riguarda il linguaggio armonico. Quando invece Ugo rievoca Parisina per illustrare alla madre come intenderebbe ucciderla, alla menzione dell'Arpa un nuovo inciso ritmico appare (es. 23, numero 94, p. 67), un modulo di due terzine dal sapore modale che si ripete incessantemente per 4 battute fino a spegnersi, verrà ripreso ben presto, al numero 105 (p. 74), alla vera apparizione della protagonista in scena in un passo assai più lungo con un basso che scende (come Parisina dalla scala) e alcune reminiscenze dell'es. 20, fino a moltiplicarsi in senso contrappuntistico e prima di essere interrotto dal breve episodio delle Sonatrici.



al numero 94, p. 67.

L'ultima sezione di questo lungo dialogo viene inaugurata con la ripresa di 18 trasportato verso il basso di una terza minore seguito da una lenta successione accordale fino all'es. 24 il cui materiale musicale funge da "idée fixe" per le 41 battute che seguiranno. Qui l'atto di persuasione intentato dalla madre verso il figlio, la volontà di instillargli il germe della vendetta "cauta" (tramite veleno), si dipana attraverso questa sorta di ostinato (es. 24, numero 98, p. 70) che si muove attraverso metri ternari e binari variamente interrotto da piccole riprese di 15 e 14 (come sopra illustrato) per poi riprendere. Una breve e sospesa sezione prima dell'arrivo di Parisina rimette nell'aria il

24)

Penetrante $\text{♩} = 40$

sost. e allarg.

Musical score for example 24. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a fermata. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring triplets of eighth notes. The tempo is marked "Penetrante" with a quarter note equal to 40 beats. The dynamics include *p espress.* and the instruction "sost. e allarg." (sostenuto e allargando).

al numero 98, p. 70.

tema 13A cantato da alcuni Soprani, arricchito di un controcanto orchestrale, e sempre per 4 ripetizioni totali, così come era stato per Ugo; dopo il già citato episodio della discesa dalla scalinata, musicalmente raccontato dall'orchestra, le Sonatrici impaurite suggeriscono la loro padrona di non avvicinarsi a Stella e Mascagni racconta questo siparietto con un contrasto tra brevi bicordi staccati e giustapposti e parti legate e altamente cromatiche. Tutto ciò genera l'oltraggio scagliato da Stella nei confronti della più giovane donna (es. 25, numero 113, p. 80) che si sviluppa attraverso più battute e che verrà ripreso verso la fine dell'opera dalla stessa Stella "O sciagurata femmina", al numero 29 del IV atto (p. 315).

25)

Veemente $\text{♩} = 60$ [Stella] *ff con impeto ed irruenza**sempre molto, f marc. e rit.*

Musical score for example 25. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "O Pa - ri - si - na Ma - la - te - - sta, fi - glia del - l'Or - de-". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring triplets and a quintuplet. The tempo is marked "Veemente" with a quarter note equal to 60 beats. The dynamics include *ff* and the instruction "sempre molto, f marc. e rit." (sempre molto, forte marcato e ritardando).

alla quarta b. di 113, p. 80.

Nel proseguo della sfuriata della donna uno degli ultimi materiali tematici di questo primo atto trova spazio (es. 26, p. 83), quello che probabilmente vuole dipingere il carattere “indomito” della senese, come emerge ad una sua ripresa nel III atto (numero 47, p. 258) e dalle stesse parole di Ugo.

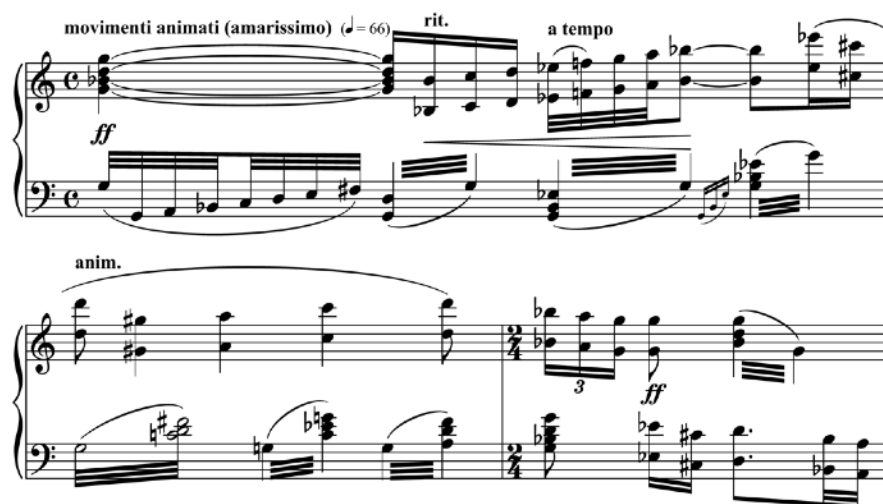


alla seconda di 117, p. 83.

La sezione successiva è una sorta di “Villereccio” e “Pastorale”, come Mascagni stesso li chiama, che annuncia l’arrivo di Niccolò dalla battuta con grande utilizzo di corni da caccia interni al palcoscenico. Le due componenti formali, il villereccio dei corni e il coro a cappella dei cacciatori si alternano quattro volte, la strofa musicale della quale termina sempre con un ritornello. Al chiudersi di questa sezione “festosa” con l’ingresso in scena di Niccolò il clima ripiomba immediatamente nel “cupò” di pag. 89 (numero 128) e si ode ancora una volta il tema 18, una sezione mista caratterizza la risposta pungolosa di Parisina al marito che scatena in Ugo una brusca reazione e in lui una rampogna sostenuta da un’orchestra piena di linee melodiche intersecate, una nuova brusca risposta di Ugo che sfocia in altrettanta risposta orchestrale con un ultimo tema (es. 27a, pp. 94-95) brulicante nel sostegno alla parte melodica e costituita da una propaggine minacciosa di morte al basso (la terza battuta dell’esempio).

Nel centro tonale di passaggio (sol minore) troviamo infatti il IV grado minore e il IV alzato (do#), trasfigurazione dell’esempio 22, per poi essere ripetuto a re minore (la tonalità che chiuderà di fatto l’opera) e con una propaggine più lunga del basso che cita anche l’es. 19. Il presagio della morte si fa sempre più accentuato tanto che a pag. 97 (numero 137) il passaggio di cui all’es. 21 viene ripetuto interamente, compresa la culminazione nel tema della morte e una nuova ingiuria di Ugo nei confronti del padre

27a)



alla terza di 135, p. 94.

viene scagliata generando un'ulteriore “grido” orchestrale dal sapore cromatico costruito sul tema 18, la musica si spegne velocemente fino a farci sentire la ripresa del refrain (es. 12) delle Fanti, in un lugubre pedale di si (minore), qui una Viola sola con sordina (es. 27b, p. 99) medita sul materiale tematico precedente (27a ma anche 19) con connotazioni assai differenti. Sarà proprio questa trasfigurazione ad essere uno dei fulcri formali del duetto del II atto fra Parisina e Ugo.

27b)



alla quinta di 140, p. 99.

L'orchestra chiude infine l'atto con un lungo “si” armonizzato solo in parte da un coloristico e pregnante accordo del coro femminile associato armonicamente al “tema della morte” con il IV grado (il mi) alzato di semitono. Il clima lugubre, e con la stessa tonica, ci riporta alla conclusione dell'ultima sinfonia di Tchaikovsky, quella stessa sinfonia amata dal Mascagni direttore che aveva personalmente portato all'attenzione del pubblico italiano per la prima volta alcuni anni prima.

Atto II

Il secondo atto è il più lungo dei 4, oltre 1400 battute di musica con tre grandi blocchi narrativi e quindi musicali: l'introduzione d'ambiente e il dialogo di Parisina con La Verde, la grande scena della battaglia, il duetto fra Parisina e Ugo.

L'atto si apre con un passo "liturgico" suonato dagli organi portativi in un fa maggiore dal sapore modale e accompagna, dopo 11 battute iniziali, tre donzelle che cantano una Ave Maria le cui strofe sono delimitate sempre da alcune battute di soli "organini"; l'ultima cadenza strumentale risolve su una cadenza evitata, ma evitata dall'orchestra che si introduce sull'accordo di fa maggiore con un pedale, inizialmente, di mi bemolle, creando così un effetto di settima in terzo rivolto. A questo punto si avvia una delle pagine più sperimentali di quest'opera, pagine che, se l'opera non sopravvivrà nei successivi decenni, non saranno dimenticate da autori come Giacomo Puccini (di questo approfondirò alla fine del capitolo). Mascagni si trova a dover inventare una spazializzazione sonora multipla: in lontananza il suono di alcune buccine e il canto dei marinai, da vicino le Laudi della chiericia. Sotto i pedali al basso in orchestra che si spostano scendendo gradualmente per toni interi, le buccine si rispondono a distanza di quarta inferiore, quasi libere dallo scorrere del tempo, finché un vero tema viene presentato, melodioso, "dolcissimo" in un re maggiore con un pedale di dominante al basso (es. 1, p. 105); un piccolo movimento melodico che subito si ferma su un ampio accordo di tonica su più registri, qui nuovamente le buccine si fanno sentire con qualcosa di simile ad un tema (es. 2, p. 105), un motivo fatto essenzialmente di salti di quarta come pure la risposta (mi-si) noncurante della triade di re maggiore sempre presente.

Nuovamente il tema 1 questa volta in uno *shift* di terza a fa maggiore per una battuta, poi nuovamente a si maggiore, quindi a sol e poi do, ma con l'aggiunta armonica della settima minore, rispettivamente fa e si bemolle, in quest'ultimo caso però il tema non inizia dalla terza dell'accordo (mi), ma proprio dalla settima minore (si bemolle) cambiando il sapore stesso del tema e aggiungendo anche una nona (re).



all'ottava di 5, p. 105.



alla nona di 5, p. 105.

Su questa sospensione armonica di nona maggiore ritornano le buccine con il tema 2 in lieve variazione ritmica per lasciare spazio alle Laudi a cappella, citazione musicale reale; al termine di queste un nuovo pedale di do sostiene un inciso destinato a refrain dei marinai (es. 3, p. 107) in un do maggiore lidio.



al numero 8, p. 107.

Il coro continua a cantare accennando appena un nuovo tema, quasi un'inversione di 1, ma che sarà presentato in maniera completa solo poche pagine più avanti (es. 4, numero 11, p. 111). Altre Laudi recuperano lo spazio sonoro perso prima che i marinai prendano nuovamente il sopravvento per un più lungo intervento con il tema 3 che si apre con una progressione orchestrale fino ad un luminosissimo re maggiore nel quale 1 viene riproposto con immediata ripetizione, qualcosa che fa pensare al processo microcostruttivo della musica di Debussy (al quale *Pelléas et Mélisande* non si sottrae), fino a quasi spegnersi dopo il climax. Qui, al numero 11, il tema 4 può affermarsi più compiutamente con le risposte "Oh voga" che espandono, ad ogni ingresso, il pannello

4) **Implorante** $\text{♩} = 40$

[Tenori e Bassi]

vet - ta

vie - ni al - l'al - bo - re in Oh vo - ga! Oh vo - ga! Pon - za!_____

Implorante $\text{♩} = 40$

pp

al numero 11, p. 111.

armonico, con seste e seconde aggiunte, creando quasi una sovrapposizione armonica dall'indubbio fascino coloristico. Lo stesso procedimento viene trasportato a re maggiore per poi tornare a do grazie alla triade comune (sol); altre buccine si rispondono, questa volta anche sovrapponendosi a delle *Litanie lauretane* intonate sul pedale dei Timpani (do), l'orchestra rientra nuovamente e ci pare quasi, per il gioco di distanze appena conclusosi, che sia una nuova orchestra, che prima non ha preso parte alla spazializzazione, ora ci arriva da un'altro piano semantico. L'unisono (fa-mi-do-re) non è casuale perché ricalca le note del tema 3 (i marinai), come se nello spazio a noi vicino fosse rimasto qualcosa di quei canti lontani, posizionandosi poi su un pedale di re, qui Parisina inizia a cantare, recuperando per un attimo anche l'incipit che era stato del lamento de La Verde nel primo atto ("ohimè"), il dialogo fra le due donne si sofferma spesso su una accordo di sesta aumentata di cui ho già fatto cenno, che proviene dalla contrazione del tema della morte, ritorna più e più volte con l'aggiunta di bisbigli orchestrali che suonano sinistri. L'intervento di Parisina verso La Verde è costruito tutto su questa nuova cellula (es. 5, numero 18, p. 121) fatta di terzine multidirezionali, quasi con movimento melodico circolare, non solo, ma le peculiarità di

5) **Ansioso** $\text{♩} = 69$

al numero 18, p. 121.

questo inciso torneranno a breve nell'unica "romanza" dell'opera che si possa definire tale.

Quando poi La Verde nomina indirettamente Ugo e l'amore sbocciato fra i due Parisina la rimprovera chiedendole retoricamente se non ha vergogna. È curioso notare come dopo queste parole in orchestra compaia un nuovo inciso ritmico puntato al quale seguono due biscrome, anch'esso multidirezionale, un segmento si muove verso il basso di semitono, quello successivo sale di una terza minore (es. 6, numero 23, p. 124). Il materiale ora presentato funge qui da "introduzione" alla successiva "frottola" de La

6)



numero 23, p. 124.

Verde, il cui accompagnamento arpeggiato e ritmicamente cadenzato scende via via per toni interi da do a sol bemolle (es. 7, numero 24, p. 124), ma non sarà sprecato,

7)

[La Verde] *f* Sfrontato ♩ = 48

A - mor - pre - se Ver -

Sfrontato ♩ = 48

f ben sostenuto

- go - gna per lo men - to.

al numero 24, p. 124.

riecheggerà infatti, trasformato, nella scena del III atto in cui Niccolò scopre i due fedifraghi. Sembra proprio che sia la parola “vergogna” a generare l’inciso musicale, sempre a preannunciare il “momento” della vergogna, non di Parisina, ma del più anziano consorte; anche il tema della frottola viene ripreso poco dopo (p. 126, numero 27), questa volta dall’orchestra.

Ritornano gli echi precedenti e Parisina si avvia a spogliarsi dei suoi gioielli, ma si odono nuovamente le *Litanie* e le buccine in sovrapposizione, a ricordarci che lo spazio è popolato e brulica di qualcosa che sta per avvenire, Mascagni crea così una tensione fonica che diventa drammaturgia. Gli organi ricominciano a suonare come le tre donzelle a cantare, ma questa volta la cadenza finale sul V di fa maggiore non risolve che su un’accordo evitato di la bemolle maggiore sui quali accordi successivi Parisina intona le prime parole della romanza “Bene morirò d’amore”. Di questa breve introduzione della romanza (8 battute prima del “Mistico” di p. 132) mi soffermo sull’ultima parte della linea melodica vocale che insiste sulle parole “Per te aulente giglio morirò d’amore” perché non sarà solamente la chiusura strumentale della romanza stessa (es. 8, p. 131), ma anche dell’estatico duetto finale dei due protagonisti, prima del sopraggiungere isterico della madre Stella. Qui Parisina prega la madonna, il sacrificio a cui allude e l’amore sono per la madonna, ma sarà l’amore per Ugo a farla morire.

8)

Fidente
[Parisina]

te, mi - sti - ca Ro - sa, e pel tuo fi - glio.

Fidente

Per te a - u - len - te gi - glio mor - rò d'a

alla quarta di 35, p. 131.

La romanza è formalmente articolata seguendo l'anafora poetica "Ecco", alla cui ripetizione il tema principale (es. 9a, numero 36, p. 132) viene trasportato sempre più in alto, dall'iniziale do maggiore attraverso re maggiore, mi maggiore e fa maggiore per



al numero 36, p. 132.

raggiungere il climax, anche vocale, sul la naturale acuto e su re minore, poi un collegamento evitato fa ripartire l'anafora poetico-musicale da mi bemolle, poi mi naturale per poi discendere nuovamente a re e al do maggiore d'impianto del brano.

La caratteristica di questo materiale musicale è la continua tensione creata con i ritardi della quarta e di altri gradi, senza mai un centro tonale stabile, con un movimento interno delle voci fluido e continuo. Il frammento fraseologico 9a è generatore anche dei due successivi 9b e 9c, il primo come diminuzione della linea superiore della seconda battuta di 9a con l'aggiunta di una sensibile, il secondo come esasperazione del ritardo della voce interna della medesima battuta di 9a (seconda metà).



alla sesta di 36, p. 132.



alla settima di 36, p. 132.

Questi tre elementi continuano ad intersecarsi nei modi più disparati e solo fanno capolino alcuni echi del tema 5 (le terzine), ad esempio nelle bb. 8-9-10 del numero 38 (p. 133); il continuo fiorire di voci interne e di incastri armonico-melodici ad un certo

punto si ferma in accordi statici che sottendono a quelli delle prime due battute di 9a, proprio quando la protagonista rimane spoglia di tutti gli orpelli decorati anche l'orchestra si fa improvvisamente “umile”, semplice. Come ho anticipato, la romanza si chiude come si era aperta, con il tema 8 in un accordo finale di do maggiore; questo brano, sublimazione di un unico concetto musicale attraverso una fattura complessa, così cesellato nei suoi simbolici significati e così lirico-elegiaco è forse l'aria maiuscola di tutta la produzione mascagnana, da sola basta a soddisfare ogni desiderio di ulteriori pezzi chiusi.

10a)

Più agitato $\text{♩} = 84$

10b)

inciso incompleto

inciso completo

rispettivamente all'ottava di 45, p. 138 e alla settima di 54, p. 145.

La macrosezione successiva raccoglie gli avvenimenti della battaglia per salvare l'idolo della “vergine nera”, un episodio di oltre 300 battute di musica che mi accingo ad analizzare. L’“agitato” (numero 43, p. 136) comincia con il rincorrersi dell'inciso da parte delle buccine su un pedale, inizialmente, di do, sul quale si alternano parti dell'inciso 3 e un nuovo piccolo inciso “Este! Diamante” che sottende progressivamente a tre armonie per affinità di terza (si bemolle maggiore, sol bemolle maggiore e mi bemolle maggiore); nel frattempo gli incisi delle buccine quasi si accavallano a diverse distanze intervallari per poi confluire nel prossimo materiale tematico (es. 10a/b, p. 138).

Tale materiale può essere suddiviso in due incisi che verranno continuamente mescolati e sovrapposti nelle numerose battute a seguire: il primo genera movimento, caratterizzato da terze sovrapposte che si muovono in due rapide terzine (il metro ritmico qui è 2/2) e su un collegamento armonico II-V di un centro tonale che non sarà mai definito, il secondo mette insieme la verticalità di una quartina marcata di semiminime su intervalli di quinta e la direzionalità più fluida della terzina discendente. In un primo momento 10b viene presentato a metà (come mostrato nell'esempio) e accostato semmai all'inciso 10a e solo dopo il numero 54 (p. 145) appare completo. Questo alternarsi fa da base per diversi interventi corali provenienti da gruppi altrettanto diversi, non restando mai fermi armonicamente, ma passando rapidi attraverso tonalità lontane (benché scalarmente vicine): fa minore (dal sottinteso mi minore iniziale), fa# minore. Lo schema modulante subisce poi un immediato arresto per il ritorno, nel tono originale, dell'inciso "Este! Diamante" dopo il quale si innesta il breve dialogo fra una preoccupata Parisina e Aldobrandino, compagno d'arme di Ugo in battaglia; il dialogo è scandito da un ostinato ritmico (es. 10c, numero 48, p. 141) che si muove attraverso il discorso armonico, alcune mutazioni dell'es. 3 abbracciano le parole "quale idolo?" suggerendo il medesimo significato (di richiesta di "aiuto") e un'altra ripetizione di "Este! Diamante" chiude questo breve passaggio.

10c)



bemolle e poi a fa# (omofono di sol bemolle) poi, in un passaggio più lungo, a re minore. A questo punto (numero 57, p. 147), in un visionario atteggiamento compositivo di Mascagni, l'orchestra si fa improvvisamente scarna di volume e di timbro, la dinamica passa a un "ppp" e l'armonia cede completamente il passo ad una esile monodia all'unisono con una parte del coro femminile quando improvvisi ritorni di 10b vengono sovrapposti in maniera politonale all'inciso delle buccine (qui fa maggiore su do minore). L'effetto straniante è evidentemente costruito dall'autore per creare uno spazio sonoro immediatamente diverso, più lontano, di contrasto; l'orchestra riprende poi il possesso della scena, con interventi corali che si fanno più forti e più marcati, sempre con l'inciso 10b in progressioni questa volta discendenti di quinta in quinta, da re minore a sol, poi a do e infine a fa. Una nuova deflagrazione in fa minore (4 battute prima di 60, p. 150) e una nuova ripartenza per un'ulteriore progressione con l'inciso 10b, qui salendo di tono, da un improvviso re (al basso il fa# segno di una mutazione data dall'ambiguità tonale dell'inciso stesso, la quinta vuota delle prime 4 semiminime può essere infatti considerata sia tonica-dominante sia dominante-sopratonica di una tonalità una quinta sotto) a mi e poi a fa# mentre l'inciso delle buccine viene sovrapposto sempre in maniera polimodale. Il detto inciso viene poi tagliato e moltiplicato "istericamente" su più note, mentre un ostinato al basso ritmico-armonico sulle note la#-do# si ripete diventando sempre più stretto (ritmicamente, da semibreve a minime poi a semiminime) scontrandosi con gli incisi melodici che si creano nelle parti superiori; l'incalzando agogico e ritmico fa scaturire un'altra delle numerose ripetizioni dell'inciso "Este! Diamante" per poi ricominciare uno degli altrettanti climax di questa battaglia. Ritorna anche 10c che porta il discorso musicale sempre verso l'alto, ancora una deflagrazione che scema cromaticamente verso il basso (numero 64, p. 153) e una nuova progressione con 10b che aggiunge un nuovo elemento melodico ascendente e legato (5 dopo 64), inizialmente alla linea del basso, sovrapposto a questo, poi le parti si invertono quando il centro tonale si sposta da fa minore a sol minore (7 dopo 66, p. 154), poi a do minore (numero 66, p. 155). In queste pagine gli urti melodici si fanno sempre più marcati, la sensibile al basso delle tonalità toccate viene raddoppiata nei registri più acuti collidendo con la funzione di sottosensibile dell'inciso 10b creando un

effetto lacerante. Al numero 67 (“impetuoso”, p. 156) Mascagni sovrappone le terzine di 10a all’inciso 10b raddoppiato di valori ritmici in una potente immagine sonora, è il culmine massimo della battaglia e della forza fonica dell’orchestra, questa scende poi vorticosamente per progressioni con settime diminuite fino alla settima sul fa (numero 68, p. 157) sul quale vengono “montate” le buccine in mi maggiore (altro effetto politonale), il brulicare dei tremoli agli archi cresce di intensità fino alla riaffermazione del principale fa minore (numero 69, p. 158). È qui che si riafferma per l’ultima volta, in un rapido si bemolle maggiore anticipato proprio dalle buccine poche battute prima (sempre in maniera politonale), l’ “Este! Diamante”, culminando nell’eroico ingresso in scena di Ugo recante la vittoria dello scontro armato; al numero 72 (p. 161) questa mastodontica scena d’insieme può dirsi conclusa, non sarà lo stesso per i materiali musicali ivi coinvolti. La scena successiva, l’inizio del dialogo fra Ugo e Parisina, ancora presente La Verde con i suoi servigi, comincia curiosamente con un tema che abbiamo già sentito, si tratta del 27b (del I atto), quel sommesso tema della Viola solista qui fiorisce nella sezione degli archi e si ramifica velocemente costituendo di fatto tutti i collegamenti del dialogo; sembra quasi di sentire l’estrinsecarsi di un discorso, ogni qualvolta questo riprenda il suo corso, diverse saranno infatti le interruzioni, a cominciare dagli interventi de La Verde e di alcune Antifone della Chiericia di cui il compositore si serve per ricordare allo spettatore l’ambiente sacro in cui i due giovani amanti si trovano.

A questo scopo concorre anche la ripresa del tema della romanza di Parisina arricchito di un nuovo elemento melodico ascendente (es. 11, p. 163 creando un’apertura luminosa che tornerà sovente anche nel IV atto), è infatti Ugo che “consacra” la sua spada al santuario, la musica si dissolve per un attimo mentre si sente l’antifona citata (numero 76, p. 163) per poi riprendere in maniera alquanto cinematografica da dove si era interrotta.

11)



alla settima di 74, p. 163.

Le premure de La Verde e la paura alla vista del sangue proveniente da una ferita di Ugo fanno muovere il dialogo velocemente reso musicalmente con l'ausilio di quel 27b (atto I), anche in una sua inversione melodica (seconda battuta del numero 81, p. 166) o nella sua forma originaria, ma dando vita ad un discorso più articolato di linee interne (dal numero 82, p. 167).

Mascagni introduce di seguito alcuni altri elementi tematici: un inciso terzinato e che qui delinea una settima di 7^a specie (es. 12, p. 169) esprimente un forte senso di dolore, uno struggente tema melodico che ritornerà alla fine dell'opera (es. 13, stessa pagina) e



alla nona di 85, p. 169.



tre bb. prima di 86, p. 169.



al numero 86, p. 169.



alla terza di 86, p. 170.

un tema ampio, solenne (es. 14, stessa pagina) che apre la successiva frase di Ugo (es. 15, p. 170).

Questa frase cantabile, inizialmente in sol minore, dona alla scena una ieratica espressione, mentre Ugo canta l'orchestra non raddoppia il canto, ma scorre lentamente in un ennesimo profluvio di morbide linee abilmente contrappuntate fino a che il discorso rievoca con degli elementi ritmici il momento della battaglia e ritorna, in orchestra, anche l'inciso della vittoria (numero 90, p. 172) che era nato come armonizzazione dell'inciso della buccine. Ugo frema nel rievocare certi momenti, ma l'apice del climax lo raggiunge, dopo il sol acuto del protagonista, l'orchestra, già esasperando con continue progressioni cromatiche l'inciso 12 (numero 91, p. 172) sovrapposto ad un elemento simile scaturito dal 27b (atto I) nella versione offerta in questo atto. Le ultime quattro note sono già estrapolate nella battuta che precede il numero 22 (p. 124) e sottoposte all'inciso 12, nel secondo e terzo sistema di p. 173 vediamo anche un'inversione delle due parti, quella che prima era nella voce superiore ora è al basso e viceversa; si tratta comunque dello stesso inciso ritmico (una terzina puntata) con diversi intervalli, in un caso tutte le note per grado congiunto, nell'altro un iniziale salto di terza maggiore ascendente, uno scarto di semitono e un'altra terza maggiore discendenti. Anche nell'appena precedente passaggio al numero 88 (p. 171) la linea melodica vocale ricalca il medesimo inciso iniziale, dal la al sol bequadro con l'elisione del fa#, inciso più ritmicamente esplicito nelle battute poco precedenti, la frase "ricondotto laggiù" (p. 170).

L'impeto fremente del giovane combattente sembra placarsi e così fa la musica, ma ad una provocazione di Parisina "Ora perché volete ardermi" non riesce più a contenersi; quest'ultimo può anche essere visto come trasfigurazione dell'inciso che apre l'opera: mi-la-sol#-mi simile a fa-la-sol#-mi (in una delle tante trasposizioni). Solo la riapparizione de La Verde fa sciogliere la tensione accumulata fra i due e il discorso sembra procedere più cauto, allorquando Parisina avvicina il necessario per sanare la ferita promettendosi di non toccare il giovane "ma non più io m'ardisco", con il nuovo ingresso del 27b (I atto). Qui un inciso formato da due accordi minori giustapposti (es. 16, p. 176) che nell'episodio che seguirà avrà una funzione di punteggiatura, quasi

un'epifora che per pochissimi secondi ferma l'azione, ci fa sentire un lugubre silenzio circostante. Parisina inizia il suo intervento lirico (es. 17, numero 97, stessa pagina) dal

16)



17)

Jeratico ♩ = 44



alla terza di 96, p. 176.

al numero 97, p. 176.

carattere armonicamente modale quando per due battute l'impeto in lei vorrebbe accendersi e la musica lo certifica con il ritorno dell'inciso 12 ("Agitato", nona di 97).

Ecco che ritornano i due accordi di 16 a ripristinare la successiva ripresa del tema 17 che prosegue il suo sviluppo interrotto, ma quando lei ricorda a Ugo la consacrazione della sua spada si sente, lievemente trasfigurato, l'elemento scalare dell'es. 11 (qui l'ottava battuta del numero 99), non è forse di immediato ricordo nell'ascoltatore, ma sancisce ancora una volta l'attenzione di Mascagni a qualsiasi già piccolo dettaglio testuale, descrittivo, emotivo che si fa incredibilmente musica. Il tema riprende una terza volta ed è chiuso dall'ulteriore ripetizione di 16, con la differenza che il secondo accordo, quello di si minore, rimane staticamente prolungato per ben 10 battute, è come se il compositore volesse farci ascoltare lo spazio che circonda i due protagonisti e che racconta la stasi degli stessi che vedono quasi proibito dalla sfera sacra della Madonna nera il loro slancio emotivo. In questo pannello armonico si sentono ancora una volta le buccine in un sovrapposto do# minore e il timpano rintocca con dei flebili colpi ritmici la tensione che sta per sfociare, il battito convulso del cuore, quello di Ugo.

Le battute che seguono sono tutte incentrate, così come il testo del libretto, sul ricordo della battaglia e sulle similitudini amorose nelle quali il sangue finisce per inebriare non solo il combattente, ma anche la più cauta Parisina. Musicalmente, un nuovo inciso, perché tema non lo si può chiamare (es. 18, numero 102, p. 179), è aggiunto alla narrazione, un accordo minore con uno *shift* per moto parallelo di semitono verso il



al numero 102, p. 179.

basso in ritmo puntato e il ritorno alla stessa triade, a seguire un rapido arpeggio sul collegamento placale (in questo caso si minore).

Questo inciso composito viene subito spezzato nei due principali elementi per costruire tutto l'intervento di Ugo sia nella forma intera (e trasportata) sia come inciso ritmico ripetuto (il ritmo puntato). Questo ci fa sentire il “ruggito” di Ugo, l'exasperazione di un fanciullo che scarica sulla violenza fisica i drammi della sua esistenza e della sua adolescenza.

Il racconto della battaglia continua sopra un ulteriore inciso (es. 19, numero 105, p. 183) dal sapore meccanico e costruito su uno stesso accordo per battuta (inizialmente mi minore) che si sposta verso l'alto con un ritmo misto di duine e terzine, l'indicazione agogica recita infatti “Marziale”, ma la musica non ci racconta un andamento regolare, “quadrato”, sembra quasi ci voglia suggerire la presenza stessa del pensiero a Parisina che si sovrappone allo sforzo fisico. Ciò è dato dalla terzina, per sua natura irregolare e



al numero 105, p. 182.

quindi ritmicamente instabile, è il germe della passione che sfocerà di qui ad appena 13 battute (numero 107, p. 183) quando il tema 20 (del atto I) tornerà in tutto il suo splendore annientando l'impulso della guerra. È la prima volta che questo tema ritorna dopo essere stato “sobillato” nel duetto iniziale con la madre, raggiunge qui il suo vero significato ed è destinato a ben altre riprese. All'apparizione al numero 107

l'armonizzazione è diversa, solo nelle due battute precedenti il numero 108 ritornano gli *shift* di accordi paralleli all'invocazione di Ugo "Parisina!", e insiste su armonie di dominante-tonica-sottodominante di un fugace sol maggiore. I riferimenti testuali alla battaglia non sono finiti così come la ripresa degli incisi ad essa associati, in questo caso il materiale di 10a, di cui vengono isolate le sole terzine (non armonizzate dalle terze superiori) affidate ad uno spasmodico movimento del basso; alle voci superiori invece 10b compare prima in re minore poi in fa minore; il climax poi sale e porta ad una citazione quasi completa di un momento fragoroso della battaglia (cfr. dal numero 110 al 111 con la musica da 67 a 68). L'impeto del racconto coglie infine anche Parisina che ricrea nella sua mente i molti caduti in battaglia con una morbosità erotica (es. 20, numero 115, p. 189), il clima si fa gelido, con il pedale acuto di si (tremolo dei violini) e il sottostante movimento modale di due voci.

20) **Misterioso** ♩ = 52
 [Parisina]
pp con voce profonda

Stan - no in muc - chio tra i la - u - ri, — stan - no ri - ver - si per la chi - na,

Misterioso ♩ = 52
ppp

al numero 115, p. 189.

L'inciso 18 sposta il piano tonale da questo ipotetico si minore ad un re minore (altro *shift* di terza) che si fa improvvisamente "lucente" per il cambio di modo (numero 116, p. 190) in un climax vocale-orchestrare al quale Ugo subito risponde "Io solo ti guarderò". Su queste parole l'orchestra irrompe con una autocitazione di Mascagni, dalla precedente opera *Isabeau*, il si bemolle acuto e le successive terzine discendenti che insistono su una settima diminuita sono senz'altro quelle riscontrabili alla quarta battuta del II atto di quest'opera. La citazione non è casuale, ma ha un preciso

significato semantico: nell'opera col libretto di Illica, *Isabeau*, in questa scena, la protagonista si appresta a cavalcare nuda per la città, solo Folco (il tenore protagonista, ugualmente giovane come Ugo) osa guardarla ed ammirarla, contro l'editto del Re. Ecco che allora le parole di Ugo qui, animate da un impeto di gelosia, trovano immediato riscontro nel precedente capolavoro mascagnano.

Al numero 117 (p. 190) si prepara poi un altro lungo climax ascendente, costruito accostando due incisi ritmici, il puntato di 18 e 19 in rapporto di una misura a due; il movimento incalzante porta all' "Appassionato" del numero 118 (es. 21, p. 191), uno

21)
Appassionato ♩ = 38
 [Ugo]

du - - e, so - - li in - sie - me noi

du - - e, la - scia - ti fos - - si - mo di qua dal - la

mor - - te, noi du - - e in un

al numero 118, p. 191.

dei momenti più voluttuosi della musica di Mascagni in quest'opera dove si intrecciano modalismi e cromatismi per culminare nella reiterazione del tema 20 (atto I), ancora una volta con l'invocazione a Parisina e stavolta con i consueti accordi paralleli. L'orchestra spinge ancor di più il parossismo sonoro fino a placarsi in rivoli di esacerbati cromatismi (numero 120, p. 193) e ripete poi il tema 20 (atto I) in una texture sonora affatto diversa (il "Sensuale" dopo 121, p. 193), acutissima e sfavillante, e in continua ascesa cromatica per quasi 10 battute. Parisina si accorge di aver ignorato il suo voto e torna a supplicare Ugo con il tema 17, l'orchestra poi in una fulminea ascesa cromatica si accende in un accordo di do maggiore (numero 125, p. 196) che lascia spazio a delle nuove litanie, nuove sovrapposizioni di quarte che creano un pannello armonico alquanto singolare e nuovi accenni delle buccine. Questo episodio di 36 battute (fino al numero 129, p. 202) quasi congela gli animi dei due protagonisti che si sentono immersi, come gli spettatori, nell'atmosfera suggestiva dei marinai che si rispondono vicendevolmente (tornano infatti anche gli incisi 3 e 4). Parisina tenta ancora di liberarsi dal giogo della passione che la avvince, invocando i servi ad accendere le fiaccole per riportare la luce, Ugo la ferma e le intima di tacersi, la loro passione deve consumare e nel mistero del buio; il giovane si riaccende e contrappone al misticismo religioso di Parisina il "paganesimo" della battaglia che ritorna in orchestra per l'ultima volta (numero 132, p. 205) come ritorna il tema 20 (atto I), ma la protagonista invoca in un estremo tentativo Maria, l'orchestra allora si fa dolce e tonale (numero 134, p. 207), prima in la bemolle maggiore, poi in una ripetizione un semitono più in alto, a la maggiore (numero 136, p. 209) finché, ingannando se stessa "impone" ad Ugo di inginocchiarsi per pregare. L'ultimo intervento vocale è proprio su questa parola "Preghiamo" scritta da Mascagni su un si bemolle acuto e flebile, l'orchestra ha già preso il sopravvento della scena nell'evocazione precisa delle didascalie dannunziane che chiudono l'atto. Torna il tema della romanza di Parisina "Ecco la rete..." che viene arricchito di linee; questo secondo atto si chiude con un lungo epilogo orchestrale di oltre 70 battute di musica della più mistica che il compositore abbia mai creato, nascono anche nuovi elementi nel discorso musicale come il tema "Erotico" (es. 22, numero 141, p. 213), perfettamente diatonico ma con una linea parzialmente esatonale, dimensione

22)



al numero 141, p. 213.

armonica suggerita anche da alcune stasi del discorso come ad esempio le battute che precedono questo stesso passaggio.

O ancora il breve tema mostrato nell'esempio 23 (dopo il numero 143, p. 214) dalla struggente linea discendente con una triade maggiore che sale si semitono su un pedale di dominante (il fa#) a cui risponde una linea interna (le note si-sol# della battute di 3/4) che è eco dei richiami dei marinai. Eco è anche il tema 24a (quinta di 144, p. 215) del

23)



alla terza di 143, p. 214.

passaggio di cui all'es. 18 del I atto trasfigurato con un andamento ascendente e poi discendente a cui fa seguito l'inciso ondeggiante delle terzine dell'es. 24b (la battute che segue l'esempio precedente) che anela verso una nuova asserzione del tema "Erotico" con una texture sonora più piena; tutti questi elementi si rimescolano ancora, compreso il tema 20 (atto I), fino a degli accordi sospesi, dei cluster esatonali (attorno al

24a)



alla quinta di 144, p. 215.

24b)



alla settima di 144, p. 215.

numero 149, p. 217) che risolvono su un sereno accordo di do maggiore con la settima maggiore aggiunta.

Atto III

L'atto terzo, e ancor più il quarto, sono meno generatori di nuovi materiali musicali, com'è normale che sia, la maggior parte del materiale costitutivo dell'opera è stato presentato e, in parte, sviluppato. Questi ultimi due atti sono, non solo i più brevi (meno di 1000 battute il III, meno di 500 il IV) ma anche quelli che narrativamente scemano dopo il climax del secondo atto, l'amore fra i due protagonisti. Ho isolato quindi 10 diversi temi/incisi che si possono definire nuovi, seppure molti di questi lungo tutta l'opera sembrano più o meno vagamente imparentati tra loro, una forza maggiore che da unitarietà a questa complessa opera musicale. L'atto si apre con quattro accordi diversi giustapposti, ciascuno seguito da un mormorio grave, un pedale di do che viene scandito in maniera minacciosa; curiosamente questi quattro accordi si trovano già, mescolati diversamente nella sezione che precede il duetto finale del terzo atto di *Isabeau* (fra il numero 9 e 10, p. 199 dello spartito, "Lento e doloroso"). Lì si susseguono triadi di sol minore, re minore, si bemolle maggiore, mi minore, si minore, con un pedale mobile, prima sol al basso, poi mi, in un senso di smarrimento, di ricerca errabonda del proprio destino. Non diversamente sono posti i simili accordi (in sequenza: mi minore, sol minore, re minore, si maggiore) in questa *Parisina*, danno un senso di multidirezionalità, di ingressi diversi che portano a soluzioni diverse, diversi epiloghi; è il dramma di Parisina, "sola" (La Verde sonnecchia su una sedia) in preda alle paure, ai rimorsi. I freddi e nudi accordi lasciano poi spazio all'introduzione del primo nuovo tema (es. 1, numero 1, p. 218) dall'inizio sinistro, la linea melodica infatti comincia da



al numero 1, p. 218.

uno scontro armonico con la quinta dell'accordo (si) per poi muoversi verso l'alto e arricchirsi di linee melodiche interne.

Il discorso musicale si fa sempre più incalzante, armonicamente complesso, fino a sfociare in un primo climax sonoro (le tre battute che precedono il numero 4, p. 220) che riprendono proprio il tema 1 e che è voluta reminiscenza della sequenza²⁸ del *Tristano* wagneriano. La citazione è trasfigurata: lì una settima di 3^a specie seguita da una di 1^a col ritardo della quinta mentre qui settima di 4^a specie in primo rivolto e settima di 1^a specie (es. 1) o nona difettiva della fondamentale (b. 46 p. 220) sempre con ritardo della quinta; questa è voluta dall'autore per la citazione che D'Annunzio stesso fa proprio in questo atto per bocca della protagonista e non mera imitazione musicale. L'apice orchestrale si interrompe subito e tornano nuovamente gli accordi giustapposti iniziali poi, allo stabilizzarsi di un pedale acuto sul si, ritorna ciclicamente il tema 13a (atto I) nella forma con accompagnamento orchestrale che aveva assunto al numero 103 (p. 73), arricchito da un ridondante e sinistro pedale di do al termine di ogni semifrase (quinta battuta di 6 e due prima di 7). Parisina, "agitatissima" com'è, sveglia La Verde mentre compaiono altri due nuovi incisi imparentati (2a e 2b, rispettivamente dopo il numero 7, p. 221 e numero 9, p. 223): il primo costruito su un ostinato ritmico di quartine di sedicesimi che sale cromaticamente in maniera sempre più stretta, sormontato da un inciso dal carattere più melodico che accosta terzina a duina, il secondo presenta sempre un ostinato anche se dal piede dattilo, mentre la parte superiore modifica leggermente il primo e aggiunge un pezzo di frase maggiormente cantabile (mi bemolle-fa-re bemolle-do-si bemolle).

Entrambi i materiali tra loro correlati apportano un carattere sinistro alla scena, di minaccia incombente, naturalmente quella della scoperta di Niccolò dell'unione clandestina. Questi elementi ricorrono più e più volte nella concitata rampogna di Parisina alla sua ancella finché il tema 1 non ricompare (numero 12, p. 226) venendo

²⁸ Parlo di sequenza, e non di accordo, come si è sempre usato e si continua a fare nei più disparati contesti critico-musicologici, giacché non è nella semplice settima di terza specie l'innovativo concetto armonico wagneriano bensì la reiterata sequenza di cui fa parte la "risoluzione" sospesa su una dominante apparentemente lontana. È significativo che ancora oggi autorevoli studi musicologici e teorici si riferiscano comunemente al cosiddetto "accordo del Tristano" come a una sonorità autonoma, perpetuando così una convenzione terminologica fuorviante. Si veda, ad esempio, Burnham, "Narrative and Tonal Structure in Herrmann's *Vertigo*," p. 241; Cooke "Reception (VI)," in *Richard Wagner in Context*, p. 305; Rehding, "On a Chord in the 'Kreutzer' Sonata," in *The Event of Music History*, p. 190; Scruton, *Death-Devoted Heart*, p. 105.



alla seconda di 7, p. 221.



al numero 9, p. 223.

bruscamente interrotto dal “Concitatissimo”, rapidi accordi in terzina che accostano le caratteristiche dell’inciso 7 (atto I) agli elementi del tema della morte. Al numero 13 (una battuta dopo, p. 227) quella canzone intonata da La Verde all’inizio del secondo atto riecheggia in orchestra, quasi a prendersi gioco della protagonista, subito infatti irrompe nuovamente il tema 1 più agitato che mai. Le terzine discendenti che seguono per spegnere poi la tensione accumulata vengono subito riutilizzate da Mascagni per la successiva breve sezione nella quale La Verde risponde a Parisina cercando di tranquillizzarla nella descrizione dei suoi servigi giorno e notte. Il meccanismo compositivo non è, ancora una volta, casuale: prima le terzine che insistevano su arpeggi discendenti (ultima battuta di p. 227) mostravano l’irrequietezza della protagonista, lo stato d’ansia, qui quello stesso materiale è impiegato da La Verde come a cercare di trasformare quelle stesse ansie in qualcosa di più dolce, più pacato. Il discorso musicale infatti fluisce nel metro ternario composto (9/8) ma dura poco, l’inciso 2a si fa risentire (numero 16, p. 229) così come, poco più avanti, anche il 2b (numero 18, p. 231) mentre i sospetti delle due donne su un possibile delatore finiscono sull’ancella Zoese. Lo spavento di Parisina accresce e così 2a e 2b vengono sovrapposti per una maggior potenza evocativa (dalla seconda battuta di 19, p. 233), ella infatti comincia a comprendere di stare percorrendo la via di una sua sciagurata antenata: Francesca da Rimini. “Tutto ritorna dal profondo”, e Mascagni ci fa sentire tutta la profondità di una storia familiare che riemerge con soli quattro accordi (3 in verità, al

“Pensoso” di tre battute che precedono il numero 23, p. 236), tale è la forza della sua concezione musicale; qui vi si allaccia un nuovo tema piuttosto articolato (es. 3, p. 236)



al numero 23, p. 236.

perché non essenzialmente monodico, ma caratterizzato proprio da ramificazioni melodiche che si muovono prendendo, ad una ad una, il sopravvento solo per pochi istanti, sembra di sentire la ramificazione dell’albero genealogico di queste famiglie estensi che attraversano la storia. Il “tema” procede a svilupparsi condividendo con la linea non propriamente “lirica” di Parisina il peso emotivo di una frase memorabile (“Commissa fu la mia colpa, patito il mio dolore”) finché La Verde, che non capisce il riferimento, chiede spiegazioni di chi la tormenti, Parisina risponde “agitatissima” con il nome della precedente protagonista dannunziana e a questa esplicitazione ricompare nuovamente l’ansigeno 2b. Quando la protagonista poi rievoca la macchia di sangue di cui Ugo l’aveva sporcata durante la battaglia, riemerge anche il tema 27b (atto I) nella forma che aveva assunto nel dialogo del secondo atto, a farci capire che evidentemente il disegno melodico ascendente facesse riferimento al rivolo di sangue stesso. Il tema 3 porta ad un nuovo climax che culmina con una triade di sol minore cui procede in aperto contrasto il successivo episodio coloristico “il canto dell’usignolo”. L’episodio inizia infatti “ex-abrupto” in un luminoso si maggiore/mi maggiore non preparato

(numero 31, p. 242) e costruito tutto su rapidi movimenti di uno speciale flauto, di cui parlerò in seguito, ad imitazione del piccolo uccello. Su questo lieve sostrato musicale Parisina cita il libro fatale letto da Francesca, quello di Tristano e Isotta; gli interventi vocali sono spezzati in piccole frasi che si alternano al “cinguettio” dell’evocato uccellino fino al raggiungimento del climax (dal numero 37, p. 248) in mi maggiore con un’impennata vocale all’acuto si naturale da parte di Parisina. Il centro tonale appena conquistato diventa subito V grado del successivo e fugace la minore del numero 37 (p. 249) al quale viene reintrodotta il tema I con ulteriori fioriture melodiche interne e dalla esacerbata velocità agogica, è l’ingresso in scena dell’atteso amante e amato Ugo. Egli invoca subito la donna con la nuova citazione del tema 20 (atto I) mentre La Verde li lascia soli; nel breve racconto di Parisina all’amante durante la sua assenza un piccolo arabesco vocale appare, quello mostrato nell’esempio 4 (p. 251) e che sarà ripreso a breve nell’ultimo atto.



all’ottava prima di 41, p. 251.

Ugo ricorda il momento della loro unione fisica e in orchestra ricompare anche il tema “Erotico” che chiudeva l’atto precedente; Parisina si accorge di Ugo “madido” di qualcosa, teme sia ancora sangue, e il rivolo del tema 27b (atto I) ricompare, sono però lacrime, quella della madre Stella che ha pianto sopra il figlio, ed ecco che l’inciso a lei associato ricompare (numero 44, p. 255). Alla rievocazione della madre diversi materiali musicali riemergono, non solo il suo inciso che ho già citato e che ricompare lievemente camuffato nella linea vocale di Ugo (la battuta che precede il numero 47, p. 258), ma anche (soprattutto in orchestra) la linea di canto del numero 59 del primo atto (p. 48) “e rimpianto di ciò che fu perduto per me” mentre qui il fanciullo parla di “orrore della sorte”. E ancora il tema 26 (atto I) e 24 (medesimo atto) fino ad una breve reminiscenza della battaglia attraverso il tema 18 (II atto) al numero 49 (p. 260) e

l'inciso 10b (II atto) al “Veemente” 5 battute prima del numero 50 (p. 261), vengono poi recuperati anche il tema 19 del primo atto (numero 50, p. 261) e un inciso del materiale dell'esempio 16 del medesimo atto, qui tre battute più avanti. Parisina evoca la galassia, una dimensione spazio-temporale lontana da quella in cui i due amanti sono costretti a sopravvivere e l'orchestra suggerisce un clima “Voluttuoso” tramite il tema 18 del primo atto in una mutazione in metro ternario e con inversioni di intervalli, ancora una volta una trasfigurazione tematica, riporta anche all'orecchio dello spettatore quel movimento ondoso descritto dalle terzine dell'esempio 24b (atto II) finché un tema dolcissimo (es. 5, dopo il numero 53, p. 263) rende Parisina un “fascio di foglie” che solo può stare sulla spalla di Ugo.

5)

[Parisina]

Co - me un fa - scio di fo - glie

ppp dolciss.

alla seconda di 53, p. 263.

La dimensione si fa onirica, transumanata, come le morbide terzine ascendenti per grado congiunto, a partire dal numero 53 (p. 263), che anelano a qualcosa al di sopra dei due. Parisina rievoca il canto dell'usignolo e canta una breve canzone all'amato, ecco che in orchestra ricompaiono i folti arabeschi del flauto, per poco, fino a diventare un lieve fruscio (tremoli dei violini) sopra il quale Ugo risponde con tono altrettanto dolce con un nuovo tema destinato anch'esso a tornare (es. 6, numero 58, p. 267).

6)

Rapito $\text{♩} = 34$

[Ugo] *pp in estasi*

Ah co - me in te dol - ce co - sa è toc - ca - re e dol - ce a re - spi - ra - re è la vi - ta!

al numero 58, p. 267.

L'orchestra commenta nuovamente lo straniamento dei due giovani con l'utilizzo delle sopracitate terzine ascendenti mischiate al materiale usato al numero 52 (p. 262) e al moto ondoso di 24b (atto II); poi Parisina invoca ancora Ugo affinché la prenda sulla sua spalla, una frase tenerissima (es. 7, prima del numero 60, p. 268), "ti sarò lieve". E l'estrema levità del momento, con la rinnovata presenza dell'inciso 5, è bruscamente

7)

[Parisina]

Co - me un fa - stel - - lo d'er - - be

due bb. prima di 60, p. 268.

interrotta da un terribile accordo di mi bemolle minore (numero 61, p. 269), Niccolò entra minaccioso nella buia stanza e riporta la dimensione alla cruda realtà.

In quest'ultima sezione dell'atto terzo nuovi elementi vengono proposti dalla musica, associati tutti al personaggio che finora ha avuto meno spazio nella vicenda in prima persona, Niccolò d'Este. Tutta la prima parte di questa nuova scena è incentrata su di lui, sia in orchestra, sia sotto l'impegno vocale del ruolo baritonale; il primo tema, bieco, grezzo, quasi senza armonizzazione, è offerto nell'esempio 8 (prima del numero 62, p. 269) che nell'ultima propaggine, la terza battuta, sembra quasi echeggiare

8)

Concitato $\text{♩} = 84$

Calmò $\text{♩} = 66$

Co - me un fa - stel - - lo d'er - - be

alla sesta di 61, p. 269.

l'unisono degli archi, ugualmente cromatico, discendente, puntato, che apre il monologo dell'*Otello* verdiano nel III atto (lettera N della partitura d'orchestra) “Dio mi potevi scagliar”.

Il riferimento è chiaramente voluto da Mascagni proprio perché i due personaggi, Niccolò e Otello, sono entrambi vittime della gelosia ed entrambi invocano il divino nella scoperta atroce dell'infedeltà, reale o presunta. Lì Otello recrimina a Dio di avergli fatto portare il peso del “più nero delitto” fra “tutti i mali della miseria, della vergogna”, qui Niccolò dirà (al numero 72, p. 278) “Cristo Signore, perché tu mi fulmini?”. Il secondo tema (es. 9, numero 63, p. 270), guiderà la maggior parte delle pressanti inchieste del personaggi alla moglie infedele onde farla confessare e svelare l'amante, è



al numero 63, p. 270.

costituito di due elementi, uno melodico che si muove per intervalli brevi adoperando gli scarti intervallari del tema della morte (VI grado minore-IV alterato, qui sol bemolle e mi naturale in un contesto di si bemolle minore) e uno ritmico, quasi un ostinato fatto di una quartina acefala di sedicesimi e sempre un colpo nel registro grave a metà del tempo debole. Il tema 9 si fa più pressante ad ogni ripetizione venendo trasportato verso l'alto, dall'originario si bemolle a do minore (quarta di 64, p. 272), poi a mi (numero 65, p. 273), quindi a fa# (numero 68, p. 275) ma all'apice della rabbia, e montata la tensione, Mascagni innalza nuovamente il materiale musicale fino al la bemolle minore “Minaccioso” del numero 69 (p. 276), portando la tessitura del baritono verso i suoi estremi. Niccolò decide quindi di ferire “al buio” l'ignoto amante che si nasconde dietro i drappi delle cortine della camera, l'orchestra “ruggisce” con un movimento cavernoso, proveniente dal registro grave e salendo velocemente nella descrizione dei reiterati colpi

di spada del signore di Ferrara. Questi incisi puntati conclusi sempre da due biscrome che si muovono per semitoni non sono di nuovissimo ascolto, infatti riscontriamo delle notevoli somiglianze con il tema 6 del secondo atto, come del resto avevo accennato nell'analisi di quel passaggio. La terribile scoperta poi che l'amante è proprio il suo stesso figlio lo fa piombare in una dimensione di sconforto e smarrimento, ben evocata da un'orchestra ancor più cupa che insiste su una particolare nona. Da questi accordi fermi (numero 72, p. 278) si iniziano ad avvertire alcuni movimenti melodici interni, sempre nel registro grave, Niccolò inizia a riprendersi dal duro colpo iniziando la sua rampogna verso il cielo ed ecco che un terzo tema a lui associato compare in orchestra (es.10, quarta di 73, p. 279).



285), il numero 25 dell'atto primo (che è proprio una citazione dell'oltraggio scagliato da Stella verso di lei), infine il tema di Stella (numero 83, p. 286). Alla pronuncia della parola "peccato" Ugo prende la parola in un delirante intervento che vede riproporre, sul piano musicale, il tema 6 (numero 88, pagina 290), nuovamente il tema 1 ("Non riarso e non avviluppato", p. 291) fino al culmine della sfida all'odiato padre; qui Mascagni fonde insieme due momenti del secondo atto, entrambi scaturenti dal tema 20 (atto I), quelli rispettivamente ai numeri 107 (p. 183) e 118 (p. 191), in questo secondo tratto innestato è l'orchestra a "sfondare la quarta parete" con una forza inaudita, in un iniziale re maggiore che sovrasta tutto ciò che incontra, è l'ultima espressione della debordante energia giovanile di Ugo, infiammata dall'amore per Parisina. L'atto si conclude così bruscamente con la condanna dei due giovani, non senza aver sobillato la morte, più o meno nascosta negli accordi della quinta e sesta battuta del numero 91 (p. 203, il centro tonale a cui ascrivere le giuste funzioni è un velato sol minore), riecheggiato il tema 23 (atto II, qui al "Penetrante" p. 204) ed aver, ancora una volta, imposto l'imperante tema 20 (atto I, qui al numero 92, p. 294) dopo lo straziante grido "Parisina!".

Atto IV

L'atto quarto è naturalmente il più breve dei quattro, ma quello dove gran parte dei materiali musicali impiegati nel resto dell'opera trova compimento, compiutezza, pleonastico rimarcare quindi che il suo taglio compromette la circolarità musicale e priva di una sua parte essenziale l'intera opera. Sarebbe come eliminare il quarto movimento della 9ª sinfonia di Beethoven, o delle cicliche 4ª e 1ª sinfonia, rispettivamente di Schumann e Mahler. Solo tre nuovi elementi sono di fatto nuovi nel contenuto musicale, i primi due nella prima parte dell'atto sono mostrati dagli esempi qui riportati (es. 1 al numero 3, p. 296 mentre l'es. 2 al numero 7, p. 298).

L'atto si apre con un'introduzione musicale che parte dal basso, dagli "inferi", con sinistri e particolari accordi fino a trovare una risoluzione nell'estatico re maggiore sul quale si impernia tutta la prima parte, il dialogo/duetto dei due protagonisti. In questo

1)

[Parisina] *pp*

Non o - do più, non o - do più la stil - la del tem - po che ca -
- de - re u - di - vo nel - le not - ti sen - za ri - po - so.

pppp *pp espress.*

al numero 3, p. 296.

punto è Parisina che avvia il discorso musicale “extraterreno” con un tema che porta delle similitudini, anche nell’accompagnamento degli arpeggi ascendenti, con la seduzione di Kyoto nel II atto di *Iris* (1898, p. 261 della partitura d’orchestra). Ugo e Parisina si rispondono ormai in un susseguirsi di frasi estatiche, che non risentono dell’ansia dei precedenti atti, della violenza, i due protagonisti sono uniti entrambi senza più contraddizioni. Il tempo, evocato sin dall’inizio da Parisina, si fa sentire solamente per poche battute, con un inciso ritmico misto (es. 2), ma dal carattere non perentorio. Una sorta di orologio interiore, non del tutto regolare, infatti ad un piccolo accento sulla sincope si aggiungono tre sedicesimi e una terzina, nelle battute seguenti rimarrà

2) *Mesto* ♩ = 40

pp con espress. di dolore

al numero 7, p. 298.

soprattutto la prima parte dell'inciso. Non è forse allora insensato scorgere in questo movimento "inceppato" di terze l'ombra dello straussiano *Tod und Verklärung* (1889) nel suo iniziale incedere fra Violini II e Viole, un tributo ad un illustre collega carico di significati drammaturgici.

Intanto frasi ascendenti dal carattere mistico si elevano nel discorso musicale di tanto intanto, come quella al numero 6 (p. 298) o quella alla fine di pagina 299, fino alla enigmatica frase musicale che chiude la pagina 301; in queste tre battute di Ugo "Non ho il tuo sguardo sotto la fronte" la linea melodica sembra ricalcare, trasfigurata, la frase del primo atto "Chi m'addimanda e chiama e non aspetta?" (p. 43), il sostegno armonico è differente, ma possiamo notare, ad uno sguardo più approfondito, che non solo la frase rimane sospesa su un'armonia di dominante, ma anche che la parte superiore degli accordi disegna il consueto passaggio VI minore-IV alterato del tema della morte (si bemolle e successivo la bemolle, letto come l'omofono di sol#). Un breve episodio criptico dalla texture armonica particolare (inizio di p. 302) apre la seconda sezione del duetto, che sarà carico di reminiscenze. Ritorna il tema del "fascio di foglie" e del "fastello d'erbe" (es. 5 e 7 del II atto, qui dal numero 14, p. 304 o prima del numero 18, p. 307), poi quello che apriva l'atto terzo (es. 1 di quell'atto) quando Parisina rievoca lo "struggimento" e il "fuoco" della loro passione, l'orchestra si fa per poco magmatica e meno limpida di quanto non facesse prima, è la "paura" di non ritrovare quei momenti nel "mondo di giù", nell'inferno dove saranno condotti. È Ugo che qui riporta il discorso musicale alla luminosità precedente, evocando un destino forse diverso "non nel mondo di giù", Parisina allora chiede al suo amato di posarla "accanto al ceppo" che le taglierà la testa e lo struggente tema 15 (atto II), quello del "or voi composto m'avereste nella bara", si sente in orchestra in un serafico si minore ("Mesto", fine pagina 307), compresa la sua introduzione (es. 14 dell'atto II, qui posposta, al numero 19, p. 308); la chiusura di questo duetto è memorabile nella fattura musicale, Parisina evoca a parole quattro momenti di inginocchiamento e la musica rievoca tematicamente ciascuno e lo sublima:

- 1) "La prima nel peccato", e l'orchestra riprende il tema "Erotico" (es. 22 atto II, qui prima due battute dell'ultimo sistema di p. 308)

- 2) “la seconda nell’onta”, e l’orchestra riprende il tema del “letto infamato” di Niccolò (atto III, p. 283, qui ultima battuta della p. 308)
- 3) “la terza nella morte”, e due sinistri accordi su un pedale di dominante (si) ricalcano la sequenza del tema della morte tanto presente in quest’opera.
- 4) “la quarta nell’eternità”, e l’orchestra chiude il duetto con 4 celestiali battute che mettono insieme (numero 20, p. 309) l’impennata lirica del tema di Parisina “per te aulente giglio morirò d’amore” (es. 8 atto II) al tema dell’inizio di questo duetto (es. 1) in una voce interna, l’indicazione agogica “sereno” aggiunta da Mascagni ci dà, nel caso ce ne fosse bisogno, la certezza che l’amore fra i due protagonisti è trascorso ormai in un’altra sfera.

Un accordo secco di si minore chiude la frase precedente per annunciare la presenza di Stella, che è venuta disperatamente a cercare il figlio, è la seconda macrosezione dell’atto. Il suo fare affannoso è raccontato perfettamente dalla musica che riprende il tema della lacrime (es. 15 atto I, seconda metà) facendolo diventare strumento formale attraverso il quale si sviluppa tutta il grande episodio musicale appena cominciato. Esso compare al numero 22 (p. 310) e viene costantemente ripetuto con trasposizioni di tono verso l’alto, arricchito di una contro-linea al basso dal sapore arditamente cromatico. Anche l’inciso di Stella riemerge (all’inizio di p. 312) e nuove discese cromatiche con il tema delle lacrime si susseguono come il suo pianto non potesse avere fine; trova poi un impeto di forza, di rabbia ancora verso la rivale, Parisina, ben delineato dalla ripresa del tema dell’oltraggio (es. 25 atto I). L’orchestra prende il sopravvento (ottava battuta di 30, p. 316) in un’apoteosi violenta, ancora una volta col tema delle lacrime, ma posto al basso (ultima battuta della pagina), poi si stempera per ritrovare la dolcezza della prima parte di quello stesso blocco tematico (quella della frase “Ugo, figlio mio dolce”, qui al numero 31, p. 317, con la frase “ma volgi il capo”) che però è arricchito di brulicanti tremoli al basso che ne esasperano il momento. Una nuova apoteosi orchestrale (nelle pagine 317-319) cita il tema 26 (atto I), ma soprattutto porta ad estremo truculento cromatismo l’inciso stesso di Stella (numero 32, p. 318) con ripetizioni continue su un lungo pedale acuto di si, in sovrapposizione ritmica per seste, finché la parabola parossistica si disgrega per piombare nel buio (numero 34, p. 319). Un piccolo accenno

al tema del pianto (inizio di p. 320) che risolve, esausto, su un accordo d'inganno (re bemolle maggiore col ritardo della terza) fa riemergere anche il tema 19 (atto I). Dalla discesa melodica verso il basso nasce l'ultimo materiale tematico dell'opera, un tema "lungo", in evoluzione (es. 3, numero 35, p. 320).

3) Supplichevole $\text{♩} = 36$

al numero 35, p. 320.

L'andamento è quasi processionale, Stella è ormai vinta, affranta, rassegnata, ma implora solamente Parisina per l'ultima volta di rendergli il figlio per un ultimo bacio; su un plumbeo re minore ("Lamentoso", p. 322) tornano lente le "lacrime" musicali, partendo dalla sensibile (do#) ormai in una certa staticità armonica, Mascagni fa ascoltare ancora una volta il tema 18 (atto I, qui ultima battuta della stessa pagina e prima della successiva). Le pochissime pagine che seguono sono, escluse le battute finali, scarse, pochissimo si muove, piccoli accenni, ancora dei richiami tematici, ma sempre dimessi e desolanti. Parisina risponde teneramente alla madre di Ugo, in

semplici triadi, inizialmente do maggiore e si bemolle, l'arditezza armonica sembra ormai superata, la complessità contrappuntista annientata. "Che saria di Parisina?", "dice" l'orchestra riprendendo (numero 44, p. 325) il tema a questa frase associato, e anche il tema del "dolce" amico risuona cameristicamente fra gli strumenti, altri tre piccoli richiami: le lacrime (all'inizio della p. 326), l'inciso di tre note del tema 16 (atto I) e del "rimpianto di ciò che fu perduto per me" (p. 48, atto I), vengono scanditi dall'orchestra che ormai ha preso possesso del discorso musicale, i tre personaggi non hanno che poche note, accenni. L'ultimo ruggito orchestrale (numero 48, p. 327) fa impennare il desolato clima sonoro verso una rapida ascesa, è anche l'ultimo grido di Ugo (questa volta non sulle note la bemolle-sol, ma un tono sopra: si bemolle-la) "invocante" Parisina, è il momento della morte. L'orchestra riempie le orecchie dello spettatore con le ultime 8 fragorose battute nelle quali si mescola il tema della morte a quello più desolante (es. 19, atto I) che qui diventa solenne ("Fatale", terzultima battuta) e la "sciabola", anche musicale s'intende, vola sulle teste dei protagonisti.

3.2. Analisi del tessuto armonico

Nell'opera del '900 l'aspetto armonico diventa una parte centrale dello sviluppo musicale, non elemento "conseguenziale" di una forma ma ulteriore mezzo attraverso il quale la personalità, la marcatura specifica di un autore, si palesa. Diventa anche elemento strutturale, si sostituisce in alcuni casi alla forma o alla micro-forma costituendosi in pannelli più o meno statici, in "bagni" di colore musicale, un accordo può anche sostituire un tema o un inciso, infine un insieme di scelte armoniche totalizzanti possono dare forma alla cosiddetta "tinta" di cui si è parlato molto con riferimento alle opere di Puccini e nello specifico di *Turandot*. Già negli ultimi due decenni del secolo precedente si era emancipata l'idea che ad un accordo potesse seguirne un'altro qualsiasi, senza per forza legami di note in comune, di preparazioni armoniche da tempo "canoniche". L'aveva ben capito, fra gli altri, Gabriel Fauré che attua nella sua produzione sospensioni diatoniche continue, accordi di nona uno dietro l'altro, il più giovane Debussy lo seguirà a ruota espandendo queste possibilità in nuce fino all'estremo, così Ravel ancora dopo. Accanto al diatonismo e al cromatismo che avevano già subito diverse esasperazioni dal linguaggio wagneriano alla fine del suo secolo ora vi stanno anche altri sistemi scalari, associati culturalmente a paesi "orientali" o comunque "esotici", la scala esatonale, scale modali tra le più svariate ecc. Tutti questi elementi armonici sono nuove frecce nella faretra dei compositori che capiscono come integrarle senza soppiantare in toto il classico sistema tonale, una coesistenza, a volte giustapposizione che dona varietà al discorso. Basta osservare anche solo le battute introduttive del *Pelléas et Mélisande* o i vari interludi orchestrali (ma non solo) per avere prova di quanto affermo; il modalismo ha il suo spazio per poche misure, poi vi si afferma l'esatonismo, oppure il cromatismo ecc; in questo fiorire delle potenzialità armoniche nel campo musicale tout court Mascagni trova la sua via attraverso i primi lavori compiuti mostrando una personalità eclettica fin da subito, tanto che nella "popolare" e popolaresca *Cavalleria rusticana* (che fu composta nel 1888, a soli 25 anni) vi sono tutti i germi di uno sviluppo armonico non solo personale di Mascagni, ma del contesto europeo tutto. Il preconconcetto sul quale si costruisce tutta la

critica musicologica dal secondo '800 in poi secondo cui i compositori italiani sono a priori "provinciali" o "non aggiornati" alle innovazioni europee, fino a prova contraria, è stato in parte abbandonato ma ancora persiste per autori come Leoncavallo, Giordano e Mascagni²⁹, soprattutto quando Puccini è esaltato a discapito dei suoi contemporanei³⁰. Il contesto culturale europeo era per sua natura e storia commisto, e in ogni direzione, già questo dovrebbe bastare a far cadere la retorica unidirezionalista che presuppone ogni novità provenire dall'estero in Italia. Negli ultimi decenni, la stessa rivalutazione di Puccini si è spesso legata alla dimostrazione della sua statura "internazionale". Mentre questa prospettiva si è rivelata efficace per controbilanciare l'immagine di un compositore "provinciale" ereditata da parte della critica novecentesca, tale etichetta rischia di semplificare un fenomeno complesso nel quale è facile mischiare la qualità intrinseca dei lavori alla loro ricezione continuativa nel tempo. Riguardo la musica e l'opera basta scorrere le corrispondenze fra gli editori musicali che smerciavano e licenziavano opere straniere di continuo, anche se queste non erano ancora approdate alle scene italiane: un esempio, il *Parsifal* (1882), ultima opera di Wagner, avrà la sua prima italiana tardivamente (nonostante la maggior parte delle altre sue erano ormai note al pubblico italiano) solo nel 1914, ma era ben nota perlomeno agli addetti ai lavori sin dalla sua creazione, le prove sono almeno due: il racconto di Mascagni della giovinezza insieme a Puccini e dei soldi raccolti per

²⁹ Vlad, in *Novità del linguaggio in Cavalleria rusticana*, p. 25, cita la *Guida all'opera* di Gioachino Lanza Tomasi per mostrare quali giudizi venissero ancora espressi su un'opera come *Cavalleria rusticana*: "un'armonizzazione elementare che vuole ignorare persino la lezione verdiana, a parte il rifiuto di intendere il naturale e progressivo evolversi, sia pure di riflesso, della music europea.". Continua Vlad asserendo che l'opera "non solo non era distaccata dall'evolversi della musica europea, ma che vi ha partecipato con un apporto valido quanto originale, contribuendo in modo decisivo a fare la storia di questa musica."

³⁰ Non è infatti infrequente trovare nella letteratura confronti superficiali come in Budden (*Puccini. His Life and Works*, p. 134) "Unlike Mascagni and Leoncavallo, who never managed to repeat the success of their first ventures, Puccini built on each opera, extending his mastery and strengthening his hold on the public" e "Giordano's melodramas, though effective vehicles for star singers, lack the finesse and structural mastery that make Puccini's works endure", oppure in Girardi, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, p. 116 "Oggi la *Bohème* di Leoncavallo, che pure contiene qualche pagina vitale, è soltanto un documento del gusto d'epoca, mentre l'altra domina fin dal suo debutto il repertorio internazionale." e "Credo che Puccini fosse consapevole di quanto la sua statura di drammaturgo e compositore sopravanzasse quella di Mascagni. Immagino inoltre che in cuor suo non si rassegnasse al destino di essere un isolato «musicista internazionale» nel proprio paese, per dirla col Torrebranca." (Girardi, *Esotismo e dramma in «Iris» e «Madama Butterfly»*, in *Puccini e Mascagni*, p. 9). Anche nell'introduzione di Mallach, *The Autumn of Italian Opera*, p. XII, lo studioso individua nella musicologia contemporanea una falla nello studio di Puccini e una negligenza: While Puccini, once taboo among serious scholars, has become a popular subject not only for biography but for serious musicological research, rarely if ever does he appear in his true musical and cultural context: one member of a large body of composers, working in a common milieu, and maintaining a common perspective on the composition of opera and on the musical world of which they where a part."

acquistarne la partitura da condividere nello studio e la citazione quasi letterale del tema d'apertura nella prima opera di Puccini *Le Willis*. L'“italietta³¹” non era all'oscuro di quello che succedeva in Europa, ma pienamente inserita in un contesto comune ed estremamente collegato, all'interno del quale ognuno cercava la propria personale strada estetica. Fatta questa premessa, mi accingo ad analizzare il linguaggio mascagnano di quest'opera che è estremamente variegato e risente di molti influssi assimilati negli anni dello sviluppo artistico, direi nel decennio che intercorre tra il 1888 e il 1898. Il punto d'arrivo della prima fase della sua produzione è *Iris* (1898), nella quale le “inquietudini” armoniche dimostrate anche in lavori più apparentemente semplici come *L'amico Fritz* si coagulano in un linguaggio finemente articolato e bilanciato. Il melodiare “aperto” tipico della musica di Mascagni si unisce ad un sostrato armonico che non è frutto di banale importazione, ma di creazione “dal nuovo”. Il largo uso della scala esatonale e dei relativi risvolti armonici è manifestato con tale importanza, nell'intera produzione musicale europea, in *Iris* per la prima volta, basti pensare che le musiche di scena per *Pelléas et Mélisande* di Fauré sono dello stesso anno insieme ai celebri *Nocturnes* di Debussy e che l'idiomatico *Prélude à l'après-midi d'un faune* li precede di appena quattro anni. In Puccini le potenzialità offerte dalla scala esatonale esplodono appena dopo con *Tosca* e ancor più con *Madama Butterfly*; in *Iris*, shift tonali (presenti già in *Cavalleria*), accordi distanti senza concatenazione, cromatismo affiancato al diatonismo e modalismo, sono già una realtà multiforme e sapientemente organizzata, per non parlare del trattamento timbrico-orchestrale. La successiva *Amica* (1905), tralasciando *Le Maschere* (1901) che dal punto di vista armonico interessano di meno in questa trattazione, espande nuovamente le ricerche armoniche, aiutato dall'ambiente franco/piemontese della vicenda narrata e dalla stessa lingua francese

³¹ Termine usato da diversi studiosi tra i quali Bonomi in *La bohème*, libretto di sala, p. 123 e soprattutto Pinzauti, in *Tavola rotonda su “La figura di Cilea”*, p. 109-111, “Nel filone polemico della generazione dell'80 i giovani della mia generazione avevano messo sotto accusa musicisti come Giordano, Cilea, Mascagni, Leoncavallo e lo stesso Puccini. [...] In tutti era diffusa l'idea che si trattasse di musicisti, come si diceva, provinciali. [...] Con il senno di poi, ci accorgiamo oggi che se l'etichetta di provinciale si doveva dare a qualcuno, si poteva darla tranquillamente proprio a qualche musicista della generazione dell'80. [...] Pizzetti non ha avuto mai, nonostante la protezione di Toscanini, il respiro internazionale che aveva invece un musicista, da lui disprezzatissimo, come Giordano, il quale era in cordiali rapporti con Mahler. [...] L'Italietta di fine '800 e del primo '900 – quale ci era stata dipinta in odio al costume del melodramma e al suo modo di ascoltare la musica – era piuttosto bene informata di che cosa stava accadendo nel mondo. È proprio il caso di dire che bisogna riscrivere la storia della musica del '900.”

utilizzata (non è curioso che un compositore considerato “ignorante³²” come Mascagni abbia scritto un’opera in una lingua straniera meno conosciuta che non da Leoncavallo, trapiantato per anni in Francia e sposato a una donna francese, o Alfano, francofono da parte di madre?). Qui, accanto alle none di cui Mascagni fu tendenzialmente meno abusatore rispetto a Puccini, si insediano anche settime di 6^a specie (una quadriade che avrà particolare importanza nel delineare il clima musicale primo novecentesco europeo) che sarà ancor più protagonista nel tessuto armonico di *Isabeau* (1911), fino a questa *Parisina*. Tale quadriade già di per se definisce un clima “freddo”, tetro, ansioso, comunque di accezione negativa, tale è il significato che tutti i compositori ne danno, già a partire dalla terza sinfonia di Mahler di pochi anni prima, avvolta da un plumbeo e tragico re minore (in particolare il primo movimento) che Mascagni non poteva certo aver dimenticato. In quest’opera Mascagni espande ancora lo spettro armonico, inteso proprio come sovrapposizione di terze fino al raggiungimento di veri e propri cluster, o nella sovrapposizione di più centri armonici in momenti di politonalità. Non è nemmeno un caso che questo atteggiamento si verifichi in Mascagni, nel clima musicale del tempo, nelle tendenze estetiche spesso parallele o sovrapposte, non pensiamo solamente all’abusato esempio de *Le Sacre du Printemps* di Stravinskij, ma anche al terribile cluster immaginato da Mahler nella sua incompiuta decima sinfonia scritta appena 2-3 anni prima di *Parisina* (mi riferisco all’accordo di 19^a alla battuta 206 del primo movimento, l’unico completamente orchestrato). In questo momento storico della parabola artistica dello stesso Mascagni, l’armonia può quindi essere frutto di sovrapposizione di linee (ascendente contrappuntistico) o per scelta espressiva anche al di fuori del contesto armonico-tonale (laddove presente) di un dato momento. Così, nell’introduzione dell’opera già analizzata si avvicinano non solo linee non armonizzate (quelle dell’inciso iniziale, ad esempio), ma anche contesti esatonali (b. 6), diatonici (da b. 8), cromatici (bb. 19-21, 27), solo per citare i primi esempi.

³² Così, fra i vari, in Bastianelli, *Pietro Mascagni*, p. 66: “com’ebbi già a dire altrove, Pietro Mascagni con la sua solita beata ingenuità ignorante...”.

Occorre richiamare, a titolo esemplificativo di certa critica, una recensione di Teodoro Celli del 1978³³, in cui l'autore, con intento apparentemente ironico nei confronti di Mascagni, banalizza una questione assai complessa:

«Qui bisogna ch'io diventi cromatico - dev'essersi detto - perché qui c'è l'alta letteratura, c'è la morte, la carne, il sangue e il diavolo con l'incenso per di più: tutte cose cromatiche, come quel satanasso di Richard Strauss» Ma diventare cromatico non poteva, era nato meravigliosamente diatonico.

Questa osservazione appare problematica in quanto presuppone un'associazione quasi esclusiva tra cromatismo e tradizione tedesca. Tuttavia, l'analisi delle partiture mascagnane – e in particolare di *Parisina* – mostra come l'autore abbia elaborato un linguaggio armonico ben più sfaccettato e capace di integrare procedimenti cromatici in modo personale e non riconducibile a stereotipi stilistici.

La naturalezza del concatenato linguaggio cromatico di Mascagni si dimostra sin da subito: nel lamento della Verde, in una trentina di battute il compositore livornese, pur rimanendo nel fulcro tonale di sol minore, in particolar modo nella linea melodica vocale, passa attraverso molteplici centri appena sfiorati, tutti instabili nel discorso musicale e perciò protesi in avanti. Si guardino ad esempio le 5 battute di pagina 9 (dalla sesta alla decima del numero 12): nella battuta precedente il modo si cambia con una “piccarda” a sol maggiore, perno per far partire queste cinque battute altamente cromatiche che passano da una triade di si minore ad un ipotetico V di fa# col ritardo proprio del si, qui una progressione dal modulo di due battute non conferma mai il nuovo “traguardo”, nemmeno nelle linee interne che si muovono. Infatti il sol, alla sesta battuta di 12 non è #, ma naturale e l'accordo sul terzo movimento non è solo una dominante (anche se ne conserva la funzione) ma viene subito trasformato in sesta aumentata e tramite l'enarmonia della battuta successiva si muove verso un ipotetico la bemolle minore, prima della cadenza che torna al principale sol. In tutto questo passaggio la sesta aumentata con funzione di dominante non è un mero vezzo sfoderato una tantum, ma diventa sintassi formale che dà unità a tutto il brano e uniformità di colore armonico fin dal collegamento con l'introduzione strumentale che si ferma,

³³ Celli, *Il Messaggero*, 30 novembre 1978, p. 12.

quattro battute prima del numero 11, proprio sul medesimo accordo a parti late che contribuisce alla decontestualizzazione dello stesso per le regole dell'armonia classica. Appare infatti come una sovrapposizione di due tritoni, alla voci inferiori do-sol bemolle, a quelle superiori re (mi doppio bemolle)-la bemolle; in questa configurazione l'agglomerato armonico dà un senso di estrema sospensione, un colore mistico, ma può anche essere visto come appoggiatura armonica dell'accordo che segue, una settima di prima specie in un registro più acuto (si perde così il senso di concatenazione fra i due accordi che hanno in comune ben 3 suoni su 4), il la bemolle (o sol#) che sale al la naturale. Un altro ingegno dell'autore utile a farci perdere le coordinate è il ritmo armonico, il primo di questi due accordi dura tre volte tanto il secondo e questo, dal punto di vista fraseologico non è che l'avvio in levare di un nuovo periodo musicale. È da queste sottigliezze di procedimento compositivo che si coglie l'essenza della sperimentazione di Mascagni e di quanto fosse pregno e conscio dei meccanismi del linguaggio armonico ai più alti livelli. Lo stesso agglomerato è inoltre presentato quasi subito nell'opera, alla già citata sesta battuta, ed è lo stesso che funge da fittizia dominante appena prima del numero 31, quando inizia la scena con Ugo e i compagni; se non è ricerca di una particolare tinta questa!

L'instabilità armonica data dal rapido e contrappuntato discorso musicale delle pagine a seguire fino al numero 36 ci dà requie solamente nelle battute che immediatamente precedono il numero 37. Qui (terzo sistema di p. 34) per la prima volta la sesta aumentata ha la sua canonica funzione, aprendosi in un accordo di do minore in secondo rivolto e poi sul suo V grado di questa tonalità. È la sola voce di Ugo però che ci dà la risoluzione sul do dopo la cadenza appena descritta, con un'appoggiatura sulla sopratonica (re) e l'orchestra si innesta su quello stesso do in una posizione ritmicamente debole, è infatti già terzo grado del tono di la bemolle a cui si giungerà al numero 37. Il già citato "straziante" di p. 36 è poi costituito di 4 soluzioni accordali giustapposte in rapida successione ritmica: triade di do# minore, settima di 2^a specie di fa#, settima di 4^a specie sul do e di 6^a specie sul mi; il sapore di questa successione sta anche nelle diverse direzioni, prima la "melodia" data dalla voce superiore procede verso l'acuto, poi verso il basso. È un esempio di come la musica racconti lo stato

d'animo del personaggio anche al di là delle parole stesse, il carattere dissonante della successione e delle ultime due settime e l'articolazione marcata ci raccontano così di una forza non bene indirizzata del protagonista, una forza adolescenziale, selvaggia e intrisa al contempo di disperazione. Non posso non porre l'attenzione su un certo lessico mascagnano di cui indubbiamente la sua opera non può fare a meno, un suo tratto distintivo, fra gli altri; uno di questi è la predilezione per accordi maggiori a distanza di tono, soprattutto in rapide "strappate" che concludono una frase musicale e che servono quindi di collegamento, uno dei tanti esempi citabili è quello di p. 39 (le ultime due battute), una triade di do# maggiore, una di si maggiore che risolve "canonicamente" su mi maggiore la battuta seguente. Altri sono le cadenze V-I, non si tratta di sciatteria o di mancanza di invenzione, che proprio a Mascagni in questa opera non si può certo recriminare, ma di un tratto lessicale distintivo e trasversale della sua musica, una scelta estetica. Non è possibile applicare in maniera diretta, come talvolta è stato fatto, i criteri dell'evoluzione armonica di Strauss nelle opere *Salome* o *Elektra* al contesto italiano. L'adozione di soluzioni armoniche considerate "innovative" nel linguaggio del compositore bavarese non comporta l'esclusione di altre pratiche compositive, come l'uso di triadi maggiori, che in realtà ricompaiono ampiamente nelle sue opere successive, a partire dal *Rosenkavalier*. In una prospettiva comparativa, si potrebbe ricordare come Stravinskij stesso osservasse di non gradire la cadenza sul I grado in secondo rivolto, o certe formule cadenzali diffuse nei *Walzer* di queste sue opere, ma ciò non ne ha impedito la presenza in contesti specifici, anche espressionistici, dal punto di vista armonico. È quindi opportuno considerare come i parametri critici vengano applicati in modo differente quando si confrontano le produzioni "straniere" con quelle italiane, come già Mascagni aveva notato con chiarezza nei suoi stessi scritti.

Nel discorso armonico, spesse volte è la voce di uno dei protagonisti a collegare due diversi centri tonali, non essenzialmente per "suggerimento", uno dei tanti casi si trova a p. 45 (secondo sistema) quando Stella canta "o viperato sei?". Mascagni gioca su diverse ambiguità tonali, l'accordo dal quale proviene l'intervento di stella è una settima di prima specie difettiva della quinta (la) in terzo rivolto (ma mancando proprio la

quinta potrebbe trattarsi anche di una sesta aumentata, in questo caso mancherebbe il sol#), l'accordo che segue dopo la breve pausa è una settima di dominante di fa# (che non troverà risoluzione) mentre la linea melodica disegnata da Stella che confluisce in questo ultimo accordo è perfettamente ascrivibile alla tonalità di sol maggiore. Non c'è quindi nel "collegamento" un do# che suggerisca il successivo approdo accordale e questi tre elementi, appartenenti a sfere tonali diverse, sono ravvicinati in una certa continuità musicale.

Non solo, il passaggio orchestrale preso a parte o il solo intervento melodico vocale non starebbero in piedi, hanno bisogno l'uno dell'altro per creare un divenire musicale. Questi procedimenti rientrano in una tradizione secolare italiana di trattamento drammaturgico-musicale nell'opera che pur nella tendenziale maggiore semplicità armonica sono in grado di suggellare delle frasi cantate compenetrandole nella musica. Di diverso discernimento estetico è Wagner (in parte) e ancor di più Strauss che lascia all'orchestra tutto il discorso musicale mentre le voci si inseriscono armonicamente nel tessuto musicale già esistente che procede secondo sue leggi³⁴.

Quell'accordo di settima di dominante di fa# che poi non viene confermato è recuperato poche battute dopo (la penultima della stessa pagina) con un collegamento armonico precedente simile a quello appena descritto e lasciato nuovamente sospeso; entrambe queste sospensioni avvengono proprio su due domande che la madre pone al Figlio, la prima delle quali senza risposta, la seconda, come ad insistere, ricalca gli stessi schemi armonici.

In questo contesto musicale ormai non ci sono più esigenze di raggiungere degli specifici centri tonali per l'inizio di un successivo brano, ma c'è assoluta libertà di muoversi in ogni direzione e con finalità espressive o drammaturgiche diverse. Ci si chiede ad esempio il perché, razionalmente, di certi improvvisi *shift* come quelli di p.

³⁴ Di questo parere è anche Umberto Giordano che offre una breve ma lucida affermazione in una pagina dei suoi diari personali dopo aver ascoltato *Die Frau ohne Schatten* di Strauss nel gennaio del 1940 (dopo averla già ascoltata altre volte negli anni precedenti): "Se si potesse sentire quest'opera soltanto con l'orchestra, sarebbe per molti brani un godimento, ma purtroppo ci sono le voci le quali ti straziano l'orecchio con i loro urli. Quando la parte creativa musicale non è nata per le voci ma per l'orchestra, e le voci sono aggiunte alla parte sinfonica esse sono per la loro monotonia insopportabili. Come è ben preferibile p. es. la Morte di Tristano e Isotta con la sola orchestra e senza la fastidiosissima voce di Isotta." Faccio notare che Strauss era un autore preso in ottima considerazione da Giordano, lo si evince da altrettante pagine diaristiche, e Wagner era stato uno dei suoi idoli, già dai tempi degli studi presso il Conservatorio di Napoli, non sono pertanto giudizi sbrigativi o dettati da una rivalità personale-professionale. In Giordano, *Diari*, vol. II, p. 345.

51, nella quale la frase di Stella termina su un accordo di re maggiore (terzo sistema) e tramite un arpeggio si finisce su una triade in primo rivolto di do minore, poi un collegamento vocale e un accordo, ancora una volta non preparato, di dominante di mi bemolle col ritardo della quinta, questo anziché risolvere sulla sua tonica porta ad un ulteriore accordo di dominante un semitono più in alto (quarto e ultimo sistema della pagina), solo da qui la musica si muoverà in tre battute alla tonica di mi minore. Non poteva rimanere, Mascagni, su uno dei toni minori toccati e starci per queste 5/6 battute? Probabilmente, ma avremmo perso il diverso peso delle frasi; l'improvviso *shift* verso l'alto al numero 65, in concomitanza della richiesta di Stella "dimmi", alleggerisce il tono della domanda stessa, si fa dolce rispetto al più contrito "non soffri per questo", dona una sfumatura alla parola ben voluta dall'autore. E a cosa serve altrimenti l'istinto di un compositore, al di là degli espedienti tecnici?

Altre volte un clima scalare specifico viene impiegato per delimitare una porzione della scena e quindi dei versi, ad esempio quello modale che aleggia all'inizio del numero 66 per alcune battute e che ritorna sul vocativo "o madre!" (inizio p. 53) a chiusura dell'intervento di Ugo. La "traccia" armonica può anche essere associata ad una parola o al modo di pronunciarla, sempre Ugo che assente a Stella "sì, madre" (inizio p. 57) è accompagnato dallo stesso accordo di mi minore di p. 53 e da quello di p. 64 (ultima battuta del secondo sistema). La texture armonica ugualmente può servire da separatore fra due situazioni diverse, ma temporalmente vicine, anche emotive, come nel caso di p. 67 nella quale la rabbia di Ugo viene momentaneamente interrotta (al numero 94) da un improvviso e leggero accordo di si maggiore, poi di mi senza la terza. Queste 4 battute dal sapore modale lasciano poi il posto al successivo "Furente", punto in cui Ugo, seguendo la didascalia, "riprende con furore" con sottese armonie diatoniche e poi cromatiche.

L'armonia può inoltre essere desunta da un inciso musicale e di questo essere rappresentativa ed essere trattata sempre come sospensione temporanea di un discorso musicale in essere. Dal numero 98 al 101 questo espediente è inserito da Mascagni per due volte, appena dopo la pronuncia, da parte di Stella, di "non tremare", la prima volta la fondamentale è il si bemolle sulla quale si generano in sequenza una settima di 4^a

specie e una sesta aumentata, la seconda volta, in uno spazio temporale più ristretto, un tono sopra, a partire cioè da do. Anche il tema principale di questo passaggio è armonizzato, pur nella sua reiterazione continua, in maniera diversa, la prima volta (dal numero 98) in maniera diatonica, la seconda volta, dopo la prima interruzione di cui sopra, arricchito con triadi aumentate, la terza volta, dopo la seconda interruzione, con delle settime maggiori e minori discendenti parallele.

È interessante notare, per quanto riguarda l'arcata armonica dell'intera opera e la pianificazione accorta del compositore per una maggiore unità, che il refrain "Che fuoco è questo ecc" torna sempre in quest'atto sulla sospensione della dominante di re minore, sia quando è cantato da Ugo (numero 48) sia quando lo è dalle Fanti (numero 103), senza mai risolvere se non alla fine dell'opera la cui chiusura è infatti in re minore.

Mi soffermo su alcuni altri punti di questo primo atto, anzitutto il passaggio di transizione della scena all'ingresso di Parisina che all'ascolto appare alquanto diafano, pur nel veloce articolarsi dell'inciso ritmico ternario. Il colore armonico creato in queste battute è assai particolare perché in esso ricadono delle istanze pentatoniche date dal motivo stesso (che si basa essenzialmente su tre note) e da una spesso acuta linea di basso che procede sovente in maniera cromatica generando di battuta in battuta sfumature diverse al motivo in ostinato. Quando il motivo si coagula, poco prima dell'intervento delle sonatrici, questo viene sovrapposto a canone alla quinta inferiore su un basso "di bordone", un doppio pedale in intervallo di quinta giusta (sol#-do#). Tutto ciò, unito a una studiata orchestrazione, rende sonoramente e fonicamente l'ambiente musicale quattrocentesco, per poche battute la musica si fa scena per poi rientrare nei suoi ranghi semantici.

Le ricchezze armoniche sono disseminate ovunque nella partitura, anche in passaggi fugaci e insospettati, come ad esempio una successione di tre accordi a p. 81 (terzo sistema, ultime due battute): al primo posto una settima minore al terzo rivolto (mi al basso) poi una settima maggiore al secondo rivolto e infine una triade maggiore in posizione di dominante (anche se non risolverà). A ben guardare però il fa# in entrambi i primi accordi funge da pedale interno e alla luce di questo bisogna rileggerli come semplici triadi maggiori in secondo rivolto. La nota allora estranea, aggiunta (e sarebbe

la tonica supposta della dominante che segue), trasforma la sensazione sonora del procedimento armonico eludendo in parte perfino la sensazione del collegamento napoletano prima del quinto grado, la velocità del passaggio infine fa il resto.

Spesso, nel discorso musicale centri tonali assai lontani sono avvicinati caleidoscopicamente senza alcun passaggio modulante, un elemento però è, se non sempre, assai presente, il collegamento melodico. Nel contesto compositivo di primo '900 è questo un procedimento molto usato e che risolve moltissimi collegamenti armonici altrimenti distanti, non è necessario infatti che tutte le voci armoniche si muovano sensatamente (secondo l'armonia classica perlomeno) in avanti nel tempo, ma è sufficiente che una linea melodica (sia essa alle voci superiori o al basso) si muova per grado congiunto nel collegamento stesso (di tono o di semitono). Uno dei tanti esempi si trova a p. 83 (secondo sistema, le prime due battute), qui una settima di terza specie sul si (si-re-fa-la) precede una triade di si bemolle minore. L'elemento che tiene insieme i due accordi collegandoli nel tempo che scorre è la linea melodica che sta al basso, questa infatti approda al re bemolle per grado congiunto (di semitono) ed è quanto basta al nostro orecchio per giustificare il nuovo accordo perché l'attenzione uditiva prevale nelle linee melodiche, una volta seguito l'andamento di questa fino al re bemolle perdiamo il riferimento armonico precedente e ci troviamo all'accordo di si bemolle minore senza aver percepito il cambio.

Come dicevo sopra, una tinta armonico-scalare può delineare un'intera scena in opposizione a quelle che precedono e succedono. È quello che Mascagni ottiene all'ingresso di Niccolò di ritorno dalla caccia, il clima terribile delle pagine precedenti e culminanti in una lunga triade a piena orchestra di do# minore (fine pagina 83) lascia immediatamente spazio al più semplice diatonismo (arricchito da diversi modalismi) di un mi bemolle maggiore. La semplicità musicale e armonica di questo episodio ha una duplice funzione: giustificare l'impiego dei corni da caccia (che come è noto hanno possibilità limitate non essendo cromatici), ma soprattutto delineare una certa iniziale semplicità del personaggio di Niccolò, quasi superficialità. Finché questi non è assorbito nel clima armonico degli altri personaggi, finendo nel vortice che li contiene tutti, la triade di dominante che precede il numero 128 non risolverà sulla sua tonica, ma dovrà

cedere il passo ad un tremendo accordo sospeso aumentato, nel registro grave, fa#-mi-la#-re; tale accordo è solo il viatico per quello successivo, la nona minore su fondamentale do# sopra la quale riecheggia uno dei temi già presentati. Ultime due considerazioni che riguardano l'atto primo, a p. 98 ritorna il "tema della morte", con una lieve, ma peculiare modifica armonica; nei due primi accordi, rispettivamente il mi e il re sono sostituiti entrambi dal do# perdendo così la loro struttura di triadi diminuite. Ci troviamo di fronte a una differente triade diminuita (con fondamentale sol anziché mi) e una triade maggiore (letta in enarmonia) con fondamentale do#, sul medesimo pedale di dominante di re (la), per poco tempo si genera un particolare colore armonico dissonante, quasi uguale a quello pensato da Puccini anni più tardi nella sua *Turandot*.

Ho già menzionato la triade aumentata sospesa del coro femminile nella terzultima battuta dell'atto, ma vorrei aggiungere che questa crea, insieme al pedale al basso di si, una sesta aumentata come quelle che hanno abbondantemente farcito il discorso musicale di queste prime 1200 battute, donando in questo modo quell'unità di tinta di cui ho già trattato.

Nel secondo atto il ritmo armonico della prima scena musicale è abbastanza lento, appositamente strutturato per dare un senso di distensione, per creare il suggestivo clima serale, i pedali sono lunghi spesso diverse battute e le propaggini armoniche sono allungate nel tempo prima di dissolversi o confluire in un nuovo accordo. In tutto questo secondo atto gli episodi bi o politonalità sono diversi e Mascagni li costruisce per creare, come ho già accennato nel precedente paragrafo, immagini sonore sovrapposte in uno stesso grande spazio scenico. Così accade, ad esempio, che le buccine così ridondanti (con accezione positiva lo scrivo) sottendono spesso ad altri centri tonali che non quelli dell'orchestra. Già il fatto che una parte del loro inciso sia costituito di quarte discendenti (solitamente due) conferisce una certa aleatorietà tonale, inoltre a p. 116 quando le buccine risuonano sottoposte alla più spazialmente vicina Chiericia delle *Litanie*, entrano in conflitto cromatico e anche di ordine modale. L'intervento corale è infatti estremamente modale (manca quindi l'idea di una "tonica"), ma Mascagni decide di contestualizzarlo con il pedale orchestrale di do istituendo una sorta di armonia di dominante (del fa del numero 13). Le buccine però che rispondono ad una logica

pentatonica riportano inizialmente (tre prima di 13) un si naturale che, nonostante non sia sovrapposto al si bemolle del coro all'inizio della battuta, sa di "falsa relazione". Costringe così l'ascoltatore a percepire i due elementi musicali come distinti e non collegati tra loro stabilendo nell'orecchio una gerarchia fonica, di cui l'autore era certamente ben conscio. Simile caso si trova al numero 30, poco più avanti, qui il pedale orchestrale è doppio (re-la) mentre le buccine rispondono rispettivamente su armonie sottintese (rispetto alla fondamentale re minore) di dominante maggiore, di sottodominante maggiore, di modale, di tonica maggiore, in appena 5 battute.

La marcatura armonica della sesta aumentata di cui ho parlato riguardo il primo atto non ha certamente esaurito la sua funzione, non è un caso che, dopo lunghe note all'unisono (dal numero 13 per quasi 5 battute), essa torni come refrain al temporaneo "lamento" di Parisina (cfr. con il lamento de La Verde). Queste seste affollano tutte le battute successive fino a trovarsi in un'aperta quinta vuota (re-la) che prepara la successiva scena di dialogo (numero 18) avente come punto d'inizio il fa#, ovvero la terza mancante; un esempio questo di come l'armonia possa collegare due episodi distinti in maniera invisibile.

Accennavo poco sopra all'utilizzo dei cluster, uno di questi è aggiunto da Mascagni a p. 126 in una rapida terzina di semicrome; se riposizionassimo i suoni secondo una logica accordale ci accorgeremmo di come in realtà si tratti una semplice nona maggiore con fondamentale fa#, ma la scelta (anche quella timbrica in orchestra fatta di trombe, legni chiari e xilofono) di stringere le parti a distanza di seconde sovrapposte crea un effetto di cluster voluto per accentuare la parola cantata "stride".

Dei piani armonico-tonali della "romanza" di Parisina ho già trattato nel precedente paragrafo perché questi erano strettamente collegati con l'aspetto formale, ma mi preme aggiungere un particolare procedimento che è una delle firme di Mascagni nella maggior parte delle sue opere, il collegamento V-I. Tale collegamento senz'altro il più utilizzato in musica da quando esiste il sistema tonale, eppure Mascagni riesce a conferirgli, complice l'orchestra, un sapore tutto suo, peculiare, anche per il contesto del discorso musicale nel quale si trova. Prendiamo, ad esempio, le due battute che precedono il numero 38, la prima battuta contiene tre accordi di settima con funzione di

dominante (di toni diversi naturalmente) aventi per fondamentali rispettivamente fa, la bemolle, re. Solamente l'ultima risolverà sull'accordo di sol maggiore nella battuta seguente, pur con un ritardo della tonica alla voce superiore. Accade la stessa cosa dalla quarta battuta di 41, un tono sopra, e in entrambi i casi è il timpano che marca chiaramente il collegamento V-I con due leggeri rintocchi. La particolarità sta ovviamente nel contesto del discorso armonico, la linea melodica passa con ambiguità tonale attraverso un la bemolle (fondamentale del secondo accordo) e un enarmonico sol# sul terzo accordo creando un ritardo lidio sulla fondamentale successiva (re) prima di smarcarsi e ascriversi semplicemente all'armonia di dominante che risolve sulla sua tonica. La risoluzione in apparenza banale è utile, e diventa caratteristica, per rilassare il discorso musicale dopo le diverse peripezie cromatiche e prima di intraprenderne delle ulteriori; come un breve riposo per poi continuare un cammino tortuoso, inutile dire che questo espediente diatonico, immerso in un simile contesto, delimita i confini delle frasi e dona varietà.

Un ulteriore esempio di cluster momentaneo è quello che si crea nella sovrapposizione di voci durante la battaglia a p. 144, l'inciso dattilo parte dal fa (primo sistema, terza battuta, poi nuovamente nell'ultimo sistema) e in due battute sale fino al do superiore aggiungendo ad ogni tono raggiunto quello precedente. Così la tonica (il centro tonale momentaneo è fa minore) si arricchisce del suo secondo grado, poi del terzo (maggiore) e del quarto (alterato), sovrapponendoli ad uno ad uno tutti e quattro. Questo incremento armonico, unito all'incalzante ritmo ostinato dell'inciso genera un forte effetto all'ascolto.

Ho già parlato dello sviluppo formale della battaglia e degli aspetti armonici che la riguardano, aggiungo solamente un'altra segnalazione del bitonalismo spaziale causato dalle buccine. Si noti dal numero 67 come il si bemolle minore dell'orchestra si sovrapponga al mi bemolle maggiore degli strumenti fuori scena anche in questo climax fonico di grande impatto; la tonica di mi bemolle maggiore suggerita da questi strumenti non è casuale, perché è quella che decreta la vittoria due battute prima del numero 72.

Il discorso armonico mascagnano, specializzatosi molto nella ricerca di una orizzontalità, dopo *Iris* nelle successive due opere (*Amica* e *Isabeau*), si fa

all'occorrenza più pregnante e fluido, pur conglobando con estrema naturalezza accordi afferenti a centri tonali lontani usati in sostituzione di altri possibili "canonici". Si guardino a questo proposito le due battute del "Calmo" di p. 169, una breve frase melodica della protagonista che comincia e si conclude in do maggiore con una risoluzione V-I, passa però velocemente attraverso un accordo di sol bemolle maggiore e uno di mi bemolle, modellando di fatto anche la stessa linea melodica con fa#, re# e la#. Se ci focalizziamo sulle parole "e fu ventura grande che via passasse" troviamo il senso di questa armonizzazione che altrimenti risulterebbe forse arbitraria: in essa c'è l'esaltazione delle parole. La "ventura", il lungo tempo necessario a che la ferita sarebbe guarita da sola, passa attraverso toni lontani, incerti, per poi riapprodare al placido do maggiore iniziale sulle parole "via passasse".

Il sapore armonico di uno stesso inciso dal carattere melodico, e quindi più propriamente "tema", può incidere sugli intervalli del tema stesso, portandolo in un'altra direzione tonale. È il caso, ad esempio, del tema ascendente che caratterizza molti dialoghi nel secondo atto, quello che ricompare, fra gli altri, al numero 96; in questa occasione il tema parte da una triade di fa# minore cominciando dal la e terminando su un V grado di fa minore. Osserviamo come lo stesso tema, partendo dagli stessi intervalli (ma un accordo diverso al suo avvio, una settima di dominante di mi), finisce, anche perché accorciato, su do minore (quinta e sesta battuta di 72).

Vorrei soffermarmi ora su una successione armonica alquanto singolare, posta da Mascagni prima del numero 113, una serie di sempre più incalzanti collegamenti fra una settima maggiore con fondamentale fa e un si al basso (anche leggibile come un'accordo di undicesima sul si difettivo della terza, re) e una settima di prima specie sul mi. Oltre alla mancata risoluzione e sempre più pressante successione, l'autore aggiunge un simile collegamento trasportato in basso di una terza e con una leggera modifica (la battuta che precede il numero 113). Infatti, se avesse voluto ricalcare lo stesso schema armonico, il do del primo di questi accordi sarebbe dovuto essere #. Possiamo identificare in queste battute una propensione all'agglomerato armonico denso, fatto di 5 suoni, 3 dei quali in urto fra loro, che poi si scioglie in funzioni riconoscibili come quella di dominante che risolve al numero 113 su fa# minore. Senza

dubbio una soluzione armonica particolare che “ingombra” lo spazio sonoro a più riprese quasi ad imitazione di un respiro ansioso e profondo, una iperventilazione.

L'ultimo sintomo della esasperazione emotiva di Parisina data da questi grandi accordi è presente anche al numero 122 che, dopo una breve linea melodica discendente per grado congiunto, perviene ad un'accordo sul V grado di la. Questo accordo è però arricchito nello spettro fino alla tredicesima (do, il la non è esplicitato ma è sottinteso proprio dall'avvio del breve motivo monodico che precede l'accordo) che si “siede” su un collegamento d'inganno, con fondamentale fa e arricchito dalla settima minore (mi bemolle). Alle parole della protagonista “mi risveglio, ecco, mi scrollo” la musica ugualmente si “scrolla” di queste armonie divenute volutamente “asfissianti” e ritrova la linearità modale con semplici e “raffrescanti” triadi quasi tutte maggiori. Improvvisamente Mascagni, che ci ha tenuto sotto scacco di contorti discorsi armonici, ci libera con una ventata di semplicità facendoci nuovamente respirare con Parisina, ecco un modo tutto suo e unico di legare lo spettatore alle emozioni dei personaggi; il procedimento ritornerà in maniera molto simile al numero 139, mentre Parisina supplica nuovamente Ugo di lasciarla alla preghiera di purificazione.

L'avvicendamento fra sistemi scalari diversi è, come ho già dimostrato, parte integrante del discorso musicale di Mascagni, come di altri autori coevi, ulteriore dimostrazione sono le 5 battute che precedono il numero 193, accordali e in pieno esatonalismo confluente poi in un successivo passaggio arditamente cromatico.

La battuta che precede il numero 132 funge da collegamento con il successivo accordo di mi minore, si tratta di una unica funzione armonica variamente ritmata in orchestra, un'accordo di nona col quinto grado abbassato (fa). In questo collegamento fra le due battute è centrale la funzione dell'appoggiatura sul sol data alla cantante, questa infatti ha la forza di far “risolvere” questo fittizio accordo sul V grado (di mi) che altrimenti risulterebbe debole perché, così formato, è una sorta di cluster esatonale di 5 suoni e quindi dalla scarsa tendenza risolutiva. Segnalo inoltre che il tema della battaglia che qui vi si reinsedia è armonizzato differentemente nelle prime battute, la triade minore sul mi scende parallelamente sul re, uno *shift* di tono che arricchisce questa ripetizione rendendola più nuova all'ascolto.

Infine non si può negare la suggestione sonora che proviene dal postludio orchestrale che chiude l'atto nelle sue armonie dense, ricche di richiami nelle voci interne che emergono appena da un contesto magmatico di agglomerati di suoni. Si noti come i si naturali ribattuti in armonico dalle due arpe cambiano e arricchiscono di sfumature le armonie cangianti al di sotto (dal numero 144 al 145) scontrandovisi in maniera alterna (cfr. le quattro battute che precedono il numero 145, il si non è estraneo ad un'armonia ogni due); o ancora come l'armonia si scioglie, si distende, al numero 147 dopo un'ulteriore cluster esatonale completo (6 suoni) al la bemolle maggiore. Ancora più potente è il simile effetto finale (numero 194) nel quale l'agglomerato di sei suoni è sospinto per 4 battute, come a non voler mollare la presa, prima di abbandonarsi su una delle più stupefacenti settime maggiori che siano mai state orchestrate nella storia della musica³⁵.

Nel terzo atto, già dalle prime battute, il linguaggio armonico si intensifica così come gli agglomerati sonori, le note di passaggio nelle varie funzioni sono più esasperate, più complesse che nei due atti precedenti. Si può sicuramente affermare che anche la complessità del tessuto armonico segue il coagularsi del dramma attorno a questo atto cruciale per lo sviluppo dell'opera e della vicenda. Dopo i 5 accordi iniziali separati dal pedale di do di cui ho già parlato in precedenza troviamo, prima del tema al numero 1, altre quattro battute dal linguaggio armonico criptico. In esse vi è un pedale acuto di si sotto il quale si muovono in maniera convergente due particolari linee "melodiche" che, anche estrapolate, risultano errabonde, di certo non ascrivibili ad un semplice contesto tonale; sovrapposte, come sono nella musica, perdono ancor più un qualsivoglia riferimento tonale, almeno fino al conclusivo accordo di si maggiore. È un'esperienza uditiva alquanto straniante, soprattutto considerando il contesto musicale coevo, operistico e non (fatte salve alcune vistose eccezioni come le già citate *Salome* ed *Elektra* di Strauss, sarebbe troppo complesso discuterne in questa sede), ma non è un semplice "vezzo" compositivo, una prova di arditezza fine a se stessa; è invece un transfert musicale, sonoro, dello stato d'animo della protagonista, brancolante nel buio

³⁵ Un simile e liberatorio effetto sonoro ricordo di averlo vissuto solamente con la chiusura della nona sinfonia di Gustav Mahler. Considerando la fraterna amicizia fra il boemo e Mascagni credo, ne sono convinto, avrebbe amato quest'opera se fosse vissuto ancora pochi anni.

della camera, della sua mente, della sua vita, alla ricerca di una salvezza/redenzione impossibile.

Anche nella successiva introduzione orchestrale il linguaggio armonico-accordale che sottostà alle avvicendate linee melodiche superiori colora in modo sinistro le stesse. Si notino, ad esempio, le progressioni accordali nell'ultimo sistema di p. 218: il secondo accordo, una settima di prima specie (la terza sta nel ritardo della terzina superiore), è seguito da due triadi minori a distanza di semitono (mi minore e fa minore). Il pattern si ripete immediatamente con una uguale settima, con fondamentale re bemolle, alla quale seguono una triade di sol minore e una di la bemolle minore. Anche la linea melodica superiore non trova mai un punto di "riposo", di risoluzione, è sospinta attraverso centri tonali i più disparati che la attirano a sé in un climax ascendente. La mancanza di una via d'uscita per i due amanti è espressa dalla musica con irrefrenabile fedeltà se pensiamo, ad esempio, ai collegamenti armonici a cavallo di battuta nel secondo sistema della pagina successiva (p. 219) con le dissonanze di semitono fra le triadi maggiori (di si bemolle) e il sottostante la (o si doppiobemolle) che portano a momentanee ed effimere aperture su none maggiori (fondamentale la bemolle).

Il perché poi, al numero 4, Mascagni ci faccia risentire gli accordi iniziali partendo dal pedale basso e in un diverso assortimento è solo in apparenza un mistero: la "via a ritroso" di cui parlerà Parisina, quella che lei starebbe seguendo con riferimento a Francesca da Rimini. La successione di questi accordi è infatti invertita nel blocco delle prime tre battute, prima il do basso, poi la triade di re minore, ancora il do basso, la triade di sol minore, ultimo do basso. All'appello manca la triade minore di mi che Mascagni non ripete perché la successiva reminiscenza musicale (numero 5 e 6) è offerta in una sospensione sul V grado proprio di mi.

Fra i vari notevoli punti di interesse nella condotta armonica di questo atto e delle soluzioni adottate da Mascagni per arricchire i personaggi, le situazioni, le parole, va menzionato l'oscuro agglomerato che si presenta a p. 278 (attorno al numero 72), secondo una logica accordale (stratificazione di terze) parrebbe una particolare nona con la quinta diminuita (la bemolle), due terze minori e due maggiori. Il prolungamento di questo accordo per ben 9 battute ci fa perdere le coordinate tonali ed assume quindi

caratteristiche estremamente coloristiche. Come avevo già accennato, si tratta di un magma indistinto, coadiuvato dal registro estremamente grave nel quale è ascritto, di un'implosione armonica che si riaprirà gradatamente nelle battute successive.

Mascagni riesce a dare "forma" musicale anche ad una sola parola con un artificio squisitamente armonico, come nel caso della "macula" nominata prima da Niccolò (prima del numero 67) e poi rievocata da Parisina (numero 82). In questi due punti il legame è dato dalla esatta ripetizione dei 4 agglomerati esatonali di 5 suoni discendenti per semitono, disposti fra le voci come della none in terzo rivolto per generare una forza gravitazionale verso il basso degli accordi stessi che infatti scendono; "macula" è identificata così in un'accordo peculiare, una nona "macchiata" dall'alterazione della quinta (inizialmente il fa#).

Le 28 battute che costituiscono l'introduzione orchestrale all'ultimo atto portano la firma del Mascagni maturo, anche sotto il profilo delle scelte armonico-espressive, al quale era approdato con la precedente *Isabeau* e che confermerà, non tanto con la successiva *Lodoletta* che porta con sé altre istanze drammaturgiche ed estetiche, ma con *Il Piccolo Marat*. Come non vedere nel lento incedere di queste prime battute, nella ricerca di timbri e colori armonici scuri, l'introduzione al fosco dramma ambientato durante la rivoluzione francese? La prigione della "Torre del Leone" di questa *Parisina* è in diretto collegamento estetico-musicale con le tette prigioni francesi così ben evocate nel 1921 con la differenza che l'oscurità regna sovrana per gran parte dell'opera prima del liberatorio do maggiore finale, mentre in queste poche battute si passa dal buio alla luce del successivo re maggiore con una rapida catarsi. Il susseguirsi di none maggiori dalla battuta 14 alla 24 dona una parvenza di calore armonico e quindi emotivo, che però viene presto a mancare nelle ultime 4 battute nelle quali tre elementi di queste rimangono spogliate della terza e della settima. Ciò che resta sono due quinte vuote sovrapposte, non sempre giuste che continuano ad alternarsi freddamente, fuori da qualsiasi dimensione spazio-temporale, sembra qualcosa che possa appartenere al minimalismo americano, a certe pagine mistiche di Copland e altri.

Interessante anche l'utilizzo di un collegamento V-I modificato, con il secondo grado alzato, come quello che si trova al numero 8 (p. 299), tale lieve modifica rende più

leggera la cadenza, più soave nella sua risoluzione; o ancora il pannello armonico ottenuto con le quarte vuote dal numero 12, un sol maggiore “naturalistico”, l’evocazione della sorgente d’acqua nella “bianca gola” di Parisina, una texture armonica alquanto inedita nel linguaggio di Mascagni che però, come tutti gli elementi di quest’opera, ha la sua precisa ragione estetica di trovarsi lì, e ancora una volta la varietà linguistico-espressiva offerta è al suo massimo grado di compiutezza. La tendenza del centro armonico di questo duetto è sempre il re maggiore limpido con il quale è cominciato al numero 3, è la proiezione finale delle anime dei due amanti, giacché i loro corpi appartengono invece alla tonica minore (re minore) che concluderà l’opera. È come se l’autore proponesse due finali distinti dal punto di vista semantico: le anime si compiono in questo punto, ritrovandosi dopo le vicende precedenti nella limpidezza della “eternità”. Tale approdo viene reso vocalmente attraverso uno *shift* armonico, che insieme a un successivo passaggio analogo contribuisce a delineare l’altezza espressiva raggiunta da Mascagni in *Parisina*. L’ultima semifrase della protagonista inizia in re bemolle maggiore (la battute che precede il numero 20) ruotando attorno alla tonica (mi bemolle-re bemolle-do-re bemolle o do#), ci si aspetta una gestualità vocale ascendente verso il V grado (la bemolle), invece la nota raggiunta è un la naturale sopra un’armonia di re maggiore! Dopo le 3 genuflessioni evocate e patite la quarta invoca l’elevazione che arriva come un fiume in piena ed eleva lo spirito dell’ascoltatore insieme alla musica.

L’altro struggente esempio si trova a p. 325 quando Parisina spiega alla madre di Ugo con infinita dolcezza “Ma forse non udita/ da lui fu la sua voce;/ nè forse ei l’ode ancora;/ che già quando apparisti,/ èramo là/, donde non più ritorna/ nè più si volge/ l’anima innamorata”. La frase è armonicamente ascritta a tonalità con i bemolli, parrebbe un si bemolle minore: il risultato espressivo ottenuto da Mascagni sta nell’armonizzazione della linea di canto al cambio di tempo (3/4) e nello *shift* della linea vocale verso l’alto alle parole “èramo là”. La terzina ascendente si muove verso quello che crediamo essere la tonica di sol bemolle a partire dal suo V grado (re bemolle), invece approda ad un sol naturale (un semitono più in alto della naturale tendenza motivica) sostenuto dall’armonia di sol maggiore. L’autore poteva mantenere

gli stessi accordi successivi nello stesso ambito armonico, un semitono più in basso di quanto invece è scritto e avrebbe avuto comunque un effetto incredibilmente dolce e struggente, ma questo improvviso e inaspettato innalzamento del piano tonale ci riporta al piano semantico raggiunto dalle anime e opposto a quello in cui versa il resto del mondo e la madre di Ugo. In pochi secondi la musica dice tutto ancora prima che la frase sia finita. Non è nemmeno un caso che questa si concluda sul re maggiore di cui sopra (la battuta che precede in numero 44) e che a questa sia opposta, nella battuta appena successiva, il re minore.

Lo stesso re minore che cala come la scure sulle teste di Ugo e Parisina, inesorabile, inevitabile. L'elemento "melodico" del tema della morte, l'oscillazione fra VI grado minore e IV alzato, è trasfigurato addirittura nelle battute finali nelle quali è posto in tre accordi diversi (do#minore-si bemolle maggiore-mi maggiore) che si innalzano (dalla seconda alla quinta battuta di 49) progressivamente, si nasconde nelle pieghe armoniche del passaggio prima dell'esplosione finale sulla tonica.

3.3. Musica, prosodia e drammaturgia, alcune considerazioni

Di diversi aspetti della drammaturgia musicale imbastita da Mascagni nel corso dell'opera attraverso dettagli strutturali e/o armonici ho già discusso nelle pieghe dei paragrafi precedenti. Non era possibile dividere in maniera netta i vari aspetti, separarli da alcuni altri ad essi indissolubilmente legati e ciò deve servire a dimostrazione della complessità di quest'opera. L'armonia non è una fatto a se, un mero colorito aggiunto dall'autore per "imbellire" l'opera o arricchire le frasi in maniera generica, la struttura dei temi e le loro ricorrenze e trasfigurazioni sono un tutt'uno con la drammaturgia musicale generale. La divisione in paragrafi "tematici" di questo capitolo serve a porre maggior attenzione a degli aspetti volta per volta, evitando così di mescolare tutto l'oltremodo complesso discorso analitico in un'unica ciclopica esposizione; è così inevitabile che molti aspetti trattati "separatamente" rientrino comunque anche in altri paragrafi dedicati ad altrettanti aspetti e diversi.

Non mi resta quindi che aggiungere alcune considerazioni non già esaurite alle modalità di cui Mascagni si serve per rendere indissolubile il rapporto fra musica e personaggi, musica e situazioni drammatiche, musica e poesia.

Mascagni, fra gli autori della sua generazione (la cosiddetta "giovane scuola") è stato senz'altro il più accorto, il più fedele alla forma poetica, alla prosodia testuale, anche più di Puccini che, com'è noto, componeva con un procedimento diverso, costruiva le idee musicali sulla base della suggestione drammatica delle scene e poi obbligava i suoi librettisti a correggere il tiro dei versi per farli rientrare in una struttura musicale già delineata³⁶.

Il compositore livornese, per differente sensibilità estetica, partiva da un libretto "pronto" - non che gli andasse bene qualsiasi testo così com'era, come spesso si è detto,

³⁶ È noto il celebre scambio epistolare fra Puccini e i suoi librettisti durante la composizione de *La Bohème*, e riportato in particolar modo da Mosco Carner, nel quale chiedeva dei versi con un preciso metro ritmico che aveva lui stesso abbozzato in forma "maccheronica" per inserirli in un'idea musicale già formata, il tema del "Valzer di Musetta" nel II quadro. Cfr. Carner, *Puccini: A Critical Biography*, p. 218.

chiedeva anch'egli numerosi rifacimenti e miglioramenti³⁷ - per potersi dedicare alla composizione musicale e decideva di rimanere “fedele” a quei versi, trasformandoli direttamente in musica.

Ho già ricordato l'impegno profuso nella stesura del giovanile *Guglielmo Ratcliff* e di come Mascagni ne fosse orgoglioso nei risultati ottenuti, anche in tarda età. È così pressoché impossibile trovare, nelle sue opere, dei versi “incastrati” in una prosodia musicale che ne modifica i connotati, le accentuazioni naturali; in *Parisina* poi questo è ancora più evidente.

Mascagni dimostra di voler “inseguire” la parola con l'inflessione musicale tanto che in tutta l'opera le apparentemente semplici parti declamate o di “recitativo” sono ottenute attraverso ritmi terzinati o puntati e con propaggini legate al movimento debole successivo per non interrompere il flusso della parola, anche se alla fine di un verso; “anela” così al prossimo intervento, o ad un silenzio che misura il ritmo stesso della parola appena cantata.

Vi troviamo perfino l'attenzione alla divisione nelle due sillabe del pronome “io” o “mio” con due note legate (in alcuni casi per una maggior pregnanza della pronuncia, vedi, ad es. p. 53 dello spartito o p. 203), l'alleggerimento delle sillabe dopo l'accentuazione delle parole sdrucchiole (es. “inginocchiati” di *Parisina* alla fine del II atto con una terzina) oppure nel II atto, prima del numero 98, “ed ecco il balsamo”, in cui Mascagni utilizza una terzina puntata con l'ultima nota legata al movimento successivo quasi a voler “lenire” l'effetto delle due ultime sillabe.

È per questo che le frasi pronunciate in musica dai personaggi acquistano un grande senso drammatico, la parola è come scolpita nella linea musicale che non è mai fine a se stessa. Da questa considerazione nasce una conseguenza: gli interpreti mascagniani non possono essere generici, non mi riferisco all'aspetto meramente vocale-qualitativo, ma dell'attenzione ad una pronuncia chiara con piena consapevolezza del senso delle parole stesse. Nelle opere di altri autori, anche notevolissime, la musica spesso supplisce una eventuale mancanza di queste qualità negli interpreti vocali; si assiste spesso a

³⁷ Si pensi, a questo proposito, agli scontri con G. Forzano durante la macchinosa stesura de *Il piccolo Marat*. Il librettista fu costretto a riscrivere numerose scene perché, a detta di Mascagni, povere di contenuto poetico, addirittura per diversi ritocchi più o meno estesi fu richiamato all'appello il fedele amico G. Targioni-Tozzetti. Cfr Mascagni, *Epistolario*, vol. II.

rappresentazioni in cui i cantanti hanno più o meno chiara la situazione drammatica, ma non danno un particolare peso alle parole perché la melodia soverchia tutto. Pensiamo naturalmente alle opere di Puccini malamente cantate perché l'interprete si lascia "vincere" dalla bellezza esteriore della sua musica o alle opere di Strauss nelle quali poche volte il testo è messo in risalto dalle linee vocali ed è perciò uno sciorinare continuo di vocaboli, quanto di una scrittura sinfonica oltremodo ricca. In Mascagni, melodie memorabili, incisi sorprendenti, soluzioni armoniche innovative ce ne sono di continuo, la musica non perdona l'interprete generico, non lo "salva" da un'interpretazione sciatta perché musica e parola sono fuse insieme e non più scindibili. Questa credo sia una delle peculiarità di un autore così bistrattato, non già le pur avvincenti espansioni liriche che poco ci mettono a raggiungere il cuore dello spettatore. Per capire più a fondo quanto egli tenesse a questo connubio, riporto uno stralcio dell'intervista già citata a cura di Alberto Gasco pubblicata prima della prima rappresentazione nel 1913³⁸:

(A.G.)

Dunque, maestro, ella si è accostato al tipo delle opere recitative in cui la declamazione predomina, mentre l'orchestra commenta, evoca, descrive, suggerisce a *demi-voix*?

(P.M.) Non per la per l'amor di Dio! Io apprezzo altamente il tentativo di alcuni musicisti stranieri od anche italiani che per voler rendere particolare omaggio ad un testo poetico, si limitano a "colorirlo appena" di suoni, imponendo ai cantanti un eterno recitativo, mentre tutto l'interesse musicale si concentra nel discorso sinfonico che l'orchestra va svolgendo per conto suo ma questo tentativo, per quanto nobile e teoricamente sostenibilissimo, mi sembra praticamente inefficace e destinato a duraturi insuccessi. E poi, il compositore ha il dovere di non evitare e risolvere con un gioco di abilità il massimo problema dell'arte drammatico musicale, che è appunto questo: dare al canto una linea musicale bella e possibilmente assai melodica, pur conservando le parole del testo il loro carattere la loro più alta potenza espressiva. In verità è troppo facile lasciare in un'opera il predominio alla parola quando si abolisce il vero canto e neppure si dà al declamato una forma melodica: d'altra parte porre in rilievo ogni elemento del discorso poetico e tuttavia far sì che la voce umana - lo strumento, di mille, il più delizioso - si espanda in onde di melodia, questo, amico mio, è un problema pauroso, tale da atterrire il più agguerrito ed esperto compositore. Wagner solo, forse, l'ha risolto, con i meravigliosi *Maestri cantori*.

Come non si può intravedere in queste sue lucide parole un riferimento a Debussy e il suo *Pelléas*, o a Strauss e le sue opere? Wagner è posto su un altro piano, specialmente con l'opera da lui citata; in essa il compositore tedesco riuscì effettivamente a dare una forma alle sue stesse parole più che non nelle pur splendide opere precedenti, l'orchestra non soverchia mai, non si sostituisce mai alla vocalità, pur non rimanendone

³⁸ Gasco, *Come fu creata Parisina, un colloquio con Pietro Mascagni*, in *La Tribuna*, 1913.

ai margini. Questo il succo della valutazione di Mascagni, il fulcro estetico della sua intera produzione lirica e in questa unicità varrebbe ricercarne la rivalutazione. Debussy è stato in più occasioni assunto dalla critica come esempio di “melodramma dell’avvenire”, anche in letture retrospettive sviluppatesi lungo il Novecento. La sua unica opera compiuta, *Pelléas et Mélisande*, ha rappresentato un caso singolare nella storia del teatro musicale, suscitando giudizi diversi sulla possibilità di considerarla un modello paradigmatico. In Italia, figure come Ildebrando Pizzetti hanno elaborato prospettive estetiche non direttamente assimilabili a quelle debussyane, pur muovendosi in un’analoga direzione di rinnovamento del rapporto fra canto e declamazione e rinuncia delle espansioni liriche. Per quanto riguarda Strauss, la letteratura critica ha frequentemente posto l’accento sulla rilevanza della componente sinfonico-orchestrale delle sue opere, in particolare in lavori quali *Salome* ed *Elektra*, che sono stati oggetto di ampie discussioni in relazione alla loro collocazione nell’ambito del teatro musicale del tempo. Puccini poi è stato interpretato come autore di una personale sintesi drammaturgica, fondata sul costante affinamento del rapporto tra musica e scena e sul cosiddetto “canto di conversazione”. In questo contesto giova considerare Mascagni non come un caso isolato, ma come parte integrante di un ampio panorama di esperienze operistiche ed estetiche europee tra Otto e Novecento.

Vi è poi una caratteristica singolare in quest’opera e afferente alla drammaturgia musicale: le indicazioni agogiche/di tempo. Mascagni pervade tutta la partitura delle più personali e particolareggiate indicazioni che, se non possono parlare direttamente allo spettatore, spiegano ancor meglio all’interprete il senso della musica, quello che può essere alla base della scelta del tactus per quella data sezione, del sentimento nascosto che deve emergere. A volte queste indicazioni sembrano apparentemente collidere con quello che la musica evoca, prendiamo ad esempio proprio l’inizio dell’opera, l’indicazione è “festoso”, e in effetti i canti e gli strambotti dei cori danno una prima immagine di gaiezza e di vivacità. Ma nella musica delle prime battute si ascolta qualcosa di tremendo, a partire del primo pesante la basso; se Mascagni avesse scritto inizialmente “tragico” oppure “terribile” (per fare qualche esempio di termini effettivamente usati in altri punti) il direttore avrebbe enfatizzato questo aspetto, magari

sostenendo eccessivamente il tactus e facendo perdere il sottile ossimoro musicale scritto dall'autore per il quale la musica appare sì terribile, ma con un movimento audace, vivamente energico. Ecco una lista dei più particolari termini inventati da Mascagni per questo uso che daranno già così elencati l'idea di quanto fervida e accorata fosse stata l'imbastitura del testo musicale:

- | | | | |
|---------------|---------------|---------------|-----------------|
| • lamentoso | • altero | • iroso | • ardente |
| • affettuoso | • straziante | • represso | • supplichevole |
| • esuberante | • lugubre | • sconsortato | • disperato |
| • aspro | • sinistro | • amarissimo | • erotico |
| • eccitato | • ambiguo | • liturgico | • quieto |
| • doloroso | • freddo | • blando | • angoscioso |
| • nostalgico | • implacabile | • implorante | • garrulo |
| • esaltato | • ironico | • intimo | • desolato |
| • violento | • furente | • sfrontato | • tormentato |
| • tenerissimo | • veemente | • fidente | • voluttuoso |
| • ansioso | • penetrante | • mistico | • rapito |
| • carezzevole | • mesto | • aggravato | • minaccioso |
| • fatale | • timido | • vittorioso | • terrorizzato |
| • cupo | • evanescente | • marziale | • crudele |
| • insinuante | • smarrito | • selvaggio | • audace |
| • affranto | • rassegnato | • palpitante | • sereno |
| • baldanzoso | • nervoso | • tragico | • estatico |
| • profetico | • dignitoso | • lascivo | • spasmodico |

Appaiono quasi come delle didascalie che esplicitano il carattere emotivo della frase, della parola, ma anche della musica stessa; non sono quasi mai termini che indicano un movimento del tactus musicale e infatti sono sempre associati ad una precisa indicazione metronomica, ma appunto vanno al di là della canonica funzione che questo tipo di indicazioni hanno sempre avuto. Si potrebbe fare un parallelo con le articolate

indicazioni agogiche delle sinfonie di Gustav Mahler, in quel caso sono spesso di carattere fraseologico ma l'intento, pur non trattandosi di opere con una drammaturgia e un testo (salvo la 2^a, 3^a, 4^a solo parzialmente, 8^a), è simile. Qui Mascagni affida ad un solo vocabolo l'intento evocativo della musica anche nell'interpretazione del testo dannunziano, diventando di fatto drammaturgia.

Vorrei soffermarmi ora su alcuni specifici punti che trovo esemplari nella condotta musicale che segue quella prosodica del testo e ne esalta i significati espressivi.

Avevo già fatto cenno riguardo la macro-struttura dell'episodio finale del duetto Stella-Ugo nel primo atto, la musica che intercorre fra i numeri di prova 98 e 103. Il carattere di automatismo delle monosillabiche risposte di Ugo alla madre è perfettamente espresso dalla musica perché il tema che funge da motore a tutto questo dialogo subisce un'interruzione ad ogni sua risposta che cade come un peso morto sempre nel battere iniziale di una battuta. Stella porta avanti il suo discorso, si sente il lavorio della sua vendetta nelle terzine del tema che viene quasi "spenta" dalla totale mancanza di entusiasmo da parte del figlio. C'è un totale asservimento alla madre che fa ricadere la frase sulla tonica (fa minore) dalla dominante come una cadenza sempre uguale, non importa quanto la stessa frase si sia espansa in arcate melodiche, la risposta è sempre, anche "melodicamente" sulla stessa nota (fa, qualche volta telegraficamente la bemolle-fa) come la domanda (sul do).

Altre volte Mascagni si serve di mezzi semplicissimi, gestualità musicali pure, ma dal grande potere evocativo; guardiamo la battuta che precede il numero 38 del primo atto, una sola nota, un si all'ottava suonato fortissimo dai violini (entrambe le sezioni), un flauto e un clarinetto dopo la parola "macello". L'effetto sonoro è chiarissimo, ci appare come una lama affilatissima (l'accento sulla nota aumenta l'intensità del gesto) che passa per una volta a gran velocità, ci ghiaccia in un istante evocandoci inconsciamente la lama del macello, esaltando così la parola appena pronunciata. O il "Tetro" di p. 51 (dello spartito), la linea vocale di Stella nel registro grave si muove attorno a tre note (do-re-mi) più o meno alterate nelle due battute che seguono. L'orchestra la sostiene con 5 accordi, quattro dei quali hanno il re (escluso naturalmente quello sul V grado per la cadenza V-I). Ella canta "e sol rimasta è in me una radice amara che non si può

divellere”. Qui Mascagni ci fa “sentire” non solo l’amarezza (per suggestione, è chiaro) evocata, ma anche il senso di impossibilità del personaggio ad allontanare da sé il figlio, a estirparlo dal ventre che l’ha generato. Il compositore ci riesce creando degli urti fra la melodia della linea vocale nel medesimo registro della voce superiore degli accordi: nel primo, già di per sé dissonante avente la bemolle-re-mi bemolle, il re di Stella oscilla verso il basso e verso l’alto, nel quarto il re confligge con il do# della voce, così nel quinto, ma al contrario. Mascagni avrebbe potuto, per queste ultime 4 crome, scegliere delle note per rendere la linea più “normale”, ad esempio: re-si-do#-mi, perfettamente ascritte armonicamente; invece il carattere ostinato di insistere su quelle note avverse provoca gli urti descritti che ci restituiscono un’impressione “costretta” e ancora una volta esaltando il senso delle parole scelte da D’Annunzio.

Nella musica di *Parisina* sovente l’orchestra anticipa di pochissimi attimi il carattere semantico della parola cantata facendo così da collante che amplifica la parola stessa creando in anticipo lo spazio per risuonare nella nostra testa; è il caso, ad esempio, della penultima battuta prima del numero 139 (atto primo) nella quale, prima ancora della parola “selvaggi” pronunciata da Ugo, l’orchestra, in particolare trombe e tamburo, si esprime in una rapidissima quartina staccata. Una gestualità netta, quasi una scarica inconsulta, “selvaggia” appunto, anche nel timbro scelto.

La stessa linea di canto dei personaggi non latita più o meno genericamente facendosi trasportare dall’orchestra o dal discorso armonico, anche quando la voce si trova da sola per una o due battute, la scelta intervallare è sempre curata e “insinuante” qualche significato recondito. A p. 119, ad esempio, Parisina parla dei capelli sparsi dentro i quali si trova la sua faccia nell’affannato risveglio notturno, i capelli sono sparsi “come fiamma”. Queste parole sono disegnate su tre note ascendenti (mi bemolle-fa-sol bemolle) che ricalcano esattamente, un semitono più in basso, una parte dell’inciso iniziale, legando così in maniera arcana la fiamma a quel movimento melodico che abbiamo già sentito in altre sedi, generando una sorta di sinestesia.

Mascagni è inoltre sempre particolarmente attento a mantenere quanto più intatta possibile la forma del verso nella sua trasposizione musicale, quanto l’accento della parola, uno dei molteplici esempi si trova a p. 123 (ultimo sistema): la porzione del

verso “e piangi” non è che una parte dell’endecasillabo che si completa con le parole de La Verde “Ah non è tempo ancora”. Mascagni innanzitutto fa suonare la seconda sillaba di “piangi” sull’ultimo movimento della battuta, in una posizione quindi debole, quando moltissimi altri compositori avrebbero scritto sicuramente due minime uguali per le due sillabe; e questa posizione più a destra nello scorrere della musica avvicina la sillaba stessa a quella seguente pronunciata da La Verde. In questo modo le due frasi musicali sono quasi concatenate fra loro pure negli interventi dei due personaggi distinti, ma che fanno parte dello stesso endecasillabo.

L’attenzione alla forza della parola in musica è generalizzata in tutto il tessuto dell’opera, come quando Parisina (p. 134) impenna melodicamente verso il registro acuto in un salto d’ottava, l’unico così ampio in tutta la “romanza”, e proprio sulla parola “dolore” che nella tradizione musicale dai tempi di Monteverdi è associata a questo estremo intervallo vocale. L’autore avrebbe potuto continuare il raddoppio della linea melodica in orchestra, invece l’improvviso distaccamento e salto scolpisce la parola caricandola di potenza evocativa. Ed è con lo stesso dolore estatico che Parisina pronuncerà l’ultima parola del secondo atto “preghiamo” in un reiterato salto d’ottava di si bemolle.

Molto importante per Mascagni è anche il giusto ritmo “naturale” da affidare alle sillabe finali delle parole sdrucchiole o bisdrucchiole come il “balsamo” di p. 176 reso, non come molti avrebbero fatto semplicemente con tre crome di cui la prima col punto o tre crome semplici, ma con una nota più lunga sulla prima sillaba “bal-” legata ad una terzina di crome puntata mentre l’ultima sillaba “-mo” è prolungata con una legatura oltre i limiti del movimento ritmico; questo per scongiurare qualsiasi accentuazione non voluta sulle sillabe più “scariche”.

La centralità della parola risulta costantemente valorizzata lungo l’intero spartito, al punto che l’analisi potrebbe essere ulteriormente ampliata attraverso molteplici osservazioni di dettaglio; qui, tuttavia, appare opportuno limitarsi a richiamare soltanto alcuni esempi significativi. A p. 237 la discesa della linea melodica vocale nella descrizione dell’immagine evocata dai versi “come discesa nel mondo io sia pe’ rami d’un nero sangue”: le terzine di crome scendono anch’esse progressivamente per poi

slanciarsi sulla parola “rami” (quindi in alto nella pianta) in un la acuto con un salto di undicesima che tronca anche il discorso orchestrale di netto per poi scendere drasticamente al registro grave (do# sotto il rigo). A p. 258 il richiamo del tema usato nel primo atto per il freddo assenso e soggiogamento di Ugo alla madre appare in orchestra a segnalarci le stesse emozioni e sensazioni provate da Ugo nel suo racconto in questo punto. Nel verso “non v’era in me più forza ne coraggio ne soffio”, quel coraggio che mancava anche nella scena del I atto, di ribellarsi ai disegni di vendetta della madre, quell’immobilità di fronte al suo forte volere è evocato potentemente dalla ricomparsa di questo tema nelle maglie del tessuto orchestrale. A p. 282 l’esaltazione di Niccolò nella reiterata richiesta di illuminare la stanza onde vedere meglio in faccia il suo colpevole figlio è data dall’orchestra e dal clima armonico che passa dal linguaggio cromatico delle battute precedenti a quello diatonico delle battute nel secondo e terzo sistema, in particolare con il sopraggiungere improvviso della settima di seconda specie sul fa che crea un “calore” armonico in grado di colorare anche la stanza “di splendore”. A p. 284 la tessitura di Parisina si fa immediatamente grave estendendosi fino ad un do e un si grave sulla parola “profondo”.

Interessante anche l’identità armonico-melodica fra Parisina e Ugo nel duetto dell’ultimo atto, divenuti ormai una sola cosa, che si esprime nella quasi totale uguaglianza fra le frasi musicali e gli altrettanti simili versi, rispettivamente Parisina “Ho la più fresca acqua del chiaro mondo” e Ugo “che in qualunque contrada del chiaro mondo” (pp. 303 e 305).

Infine i due intervalli estremi e consequenziali di Stella nel secondo sistema di p. 314, un sol# acuto, un salto di ottava in basso e subito un’altra quarta giusta fino al re# grave; le tre note stanno rispettivamente sulle parole monosillabiche “me da te” e indicano la separazione ormai irrecuperabile del figlio dalla madre. Segnalo ancora il continuo ritornare sul re grave in tutti gli ultimi interventi della madre straziata, sempre più rassegnata alla morte (re minore), e l’urto fra il suono di Ugo “ah, soffro!” (due battute prima del numero 46) su un fa e la linea monodica in orchestra sul mi, in un atteggiamento finemente espressionista.

Anche Jürgen Maehder nel suo saggio³⁹ nel suo saggio, osserva attraverso alcuni esempi la fedeltà di Mascagni ai versi di D'Annunzio e alla loro struttura, sottolineando come la musica si organizzi in costante riferimento al testo. Egli rileva tuttavia che tale aderenza comporta una ridotta autonomia della componente musicale e quindi una minore percezione di equilibrio tra parola e suono. In questa prospettiva, ciò che in altri autori come Debussy o Strauss può essere interpretato come un pregio, viene spesso considerato, nel caso di Mascagni, un limite.

³⁹ Maehder, *Literaturoper*, pp. 111-122.

3.4. Ruolo della vocalità nel tessuto musicale

Uno degli aspetti ricorrenti nella critica alla produzione di Mascagni riguarda la presunta difficoltà delle sue linee vocali, talvolta giudicate “impossibili”, caratterizzate da una tessitura ritenuta ardua sul piano canoro e da un trattamento definito “stentoreo” o “volgare” in alcuni contributi critico-musicologici. Per iniziare a problematizzare tali valutazioni, è utile richiamare un breve scritto di Eugenio Gara, apparso all’interno del più ampio omaggio pubblicato in occasione del centenario della nascita del compositore su *Il Telegrafo* di Livorno⁴⁰. In questo articolo Gara invita ad un rapido confronto con la vocalità verdiana, anch’essa per anni ampiamente contestata e con gli interpreti vocali dei suoi ruoli più “micidiali”. Ne emerge un fatto: la maggior parte dei cantanti del secondo ‘800 non ha avuto carriere brevi, prematuramente distrutte da ruoli impervi e “scassavoci” ma, al contrario, sono state lunghe e durature se pensiamo che di molti di questi si conservano interessanti testimonianze incise nei rulli di cera. Così è stato anche per i primi e i secondi e successivi interpreti della musica delle opere di Mascagni, pensiamo a Maria Farneti, Tina Poli-Randaccio (prima Parisina), Carlo Galeffi (primo Niccolò), Gilda dalla Rizza, Emma Carelli, Luisa Garibaldi (prima Stella), Giuseppe Borgatti, Aureliano Pertile, Beniamino Gigli, Rosa Raisa, Adelina Stehle, Francesco Merli, Hariclea Darclée, Giovanni Battista de Negri, Piero Schiavazzi, Rosina Storchio, Hipólito Lázaro (primo Ugo), Lina Bruna Rasa, Bernardo de Muro e moltissimi altri; chi creò i ruoli per la prima volta continuando a portarli in giro per il mondo, chi vi si affacciò più tardi per ragioni anagrafiche e di certi ruoli ne fece ruolo d’elezione. I cantanti mascagnani del secolo scorso (e in parte di quello ancora precedente) erano anche interpreti di ruoli del cosiddetto belcanto (si pensi, uno fra tutti, a Gigli), interpreti verdiani, dell’opera francese e così via. Un caso esemplare è Fernando de Lucia, celeberrimo tenore il cui repertorio spaziava da Nemorino a Guglielmo Ratcliff (!), quest’ultimo da sempre considerato come il ruolo più impervio mai scritto per un

⁴⁰ Gara, *Era proprio il Gengis-Khan delle voci?* in *Il Telegrafo* di Livorno, 16 giugno 1963, p. 19. Una versione molto più dettagliata e corposa si trova nel capitolo a sua stessa firma *Cantanti mascagnani tra pregiudizio e verità* in Pietro Mascagni a cura di Mario Morini (pp. 203-249).

tenore⁴¹. È significativo che un tenore con la sua tecnica e vocalità, non un Tamagno o un Pertile, o ancora un del Monaco, riuscisse a sostenere questo estenuante ruolo. Lo stesso vale per Beniamino Gigli, dal repertorio sterminato e dotato di una voce meno “drammatica” dei tenori appena citati, ma perfettamente a suo agio con ruoli più “pesanti” come Giannetto Malespini da *La cena delle beffe* di Giordano, Lionetto da *Gloria* di Cilea, Avito da *L'amore dei tre re* di Montemezzi, Paolo da *Francesca da Rimini* di Zandonai e, in quello mascagnano, nel ruolo titolo de *Il piccolo Marat* o Folco dell'*Isabeau*. Questi ultimi due ruoli furono anche fra i principali della carriera del catalano Hipólito Lázaro che dell'opera ambientata nella rivoluzione francese andata in scena nel 1921 fu primo interprete come lo fu di questa *Parisina*. Dalle registrazioni pervenuteci emerge chiaramente la differenza del tipo di vocalità, di timbro, con il più lirico Gigli, ad esempio, prova del fatto che i temuti ruoli tenorili delle opere del livornese possano essere affrontati in diversi modi e da paste vocali ben diverse. Lázaro canta il personaggio di Ugo d'Este per molte recite, ad un'età impressionante se si pensa che al debutto scaligero dell'opera aveva solo 26 anni! Un fenomeno, si potrebbe ribattere, certamente lo fu come lo furono molti altri, ma autori così importanti, che hanno lasciato una così personale impronta nella vocalità come Puccini, Giordano, Cilea, Leoncavallo, Mascagni ecc, non possono sopravvivere nel repertorio senza un'adeguato talento e tecnica vocale. Il fatto che le tessiture siano “scomode” in certi passaggi, estenuanti ed irte non significa che siano insostenibili, un cantante può rovinarsi la voce anche con Elvino de *La sonnambula* di Bellini se non adatto al ruolo e non tecnicamente preparato.

Un confronto con la vocalità pucciniana può risultare illuminante: la tessitura di Luigi ne *Il tabarro* non ha certo impedito a quest'opera di mantenere una presenza, seppur non tra le più frequenti, nei repertori teatrali. Basti ricordare le due arie e il duetto con Giorgetta, nelle quali il tenore è chiamato a sostenere ripetuti sol, sol# e la naturali (con l'aggiunta persino di un'acciacatura sul si naturale). Tale scrittura non appare, da un punto di vista vocale, meno impegnativa di quella di *Isabeau*, ad esempio. Per non

⁴¹ Come viene rimarcato da Pullinger in una sua recensione di una recente messa in scena dell'opera (“Ivory Gothic Madness: a Visceral *Guglielmo Ratcliff* in Wexford,” *Bachtrack*, 23 ottobre 2015): “Opportunities to see Mascagni's *Guglielmo Ratcliff* come few and far between, mainly because the title role is an absolute killer for any tenor mad enough to attempt it.”

parlare, e il paragone lo suggerisce già Gara, del primo ruolo sopranile di *Turandot*, opera ancora oggi fra le più eseguite e di certo ruolo non più massacrante di Parisina o di Iris; per non parlare dell'*Otello* di Verdi. Un nodo critico riguarda la diffusa convinzione che la vocalità mascagnana debba essere interpretata in maniera eccessivamente forzata o gridata, quasi a suggerire che tale fosse l'intenzione stessa della scrittura. Le testimonianze degli interpreti prediletti da Mascagni, insieme alla precisione della notazione vocale in partitura, indicano invece come l'autore mirasse a un controllo attento della linea di canto, che non lascia spazio a esecuzioni approssimative o stilisticamente dozzinali. Un'altro esempio, quando si parla de *Il piccolo Marat* si è soliti citare una frase dell'autore proveniente da una delle lettere⁴²:

Il *Piccolo Marat* ha muscoli d'acciaio. La sua forza è nella sua voce: non parla, non canta: urla! urla! urla!

La frase è stata frequentemente citata per sostenere l'idea che la sua vocalità fosse "gridata", anche in virtù del fatto che l'espressione provenga dallo stesso autore. Tale lettura, tuttavia, rischia di fraintendere la portata del passo, che appare piuttosto come un'iperbole riferita al carattere complessivo dell'opera e al suo intento drammatico. In questo senso, l'indicazione "urla" sembra alludere all'urgenza espressiva di un lavoro improntato a un linguaggio cupo e teso a rappresentare, anche simbolicamente, l'orrore e la violenza di determinate condizioni storiche e sociali, più che a definire puntualmente un approccio esecutivo alla linea vocale. Una simile interpretazione consente di collocare le parole di Mascagni in un contesto semantico e drammaturgico più ampio, evitando letture riduttive che tendono a fornire un'immagine preconcepita della sua scrittura musicale

Faccio ancora riferimento all'articolo e al saggio di Gara, nel primo '800 per gli standard vocali ormai codificati la vocalità delle opere di Meyerbeer era considerata distruttiva, così anche dei ruoli del Verdi maturo rispetto ai più cantabili e lirici di Donizetti o Bellini. Eppure da decenni ormai molti titoli anche desueti, e non di particolare interesse musicale (ma invece, magari, prettamente vocalistico-funambolici), vengono riproposti di continuo e sono ormai repertorio alquanto frequentato, attorno a

⁴² A Giovanni Orsini, del 2 novembre 1919, n° 648, in *Epistolario* vol. II.

certi autori ed opere si è creata una “scuola” di canto e di interpretazione, infine una “prassi esecutiva”. Anche per Puccini, in verità, manca questa istituzionalizzazione in grado di saper interpretare finemente i suoi personaggi e la sua vocalità, sempre di più lo spettatore assiste a cantanti “prestati” alle sue opere con ben altri intendimenti vocali e di avversa forma mentis. Nel caso delle opere di Mascagni, si rileva l’assenza di un consolidato consesso internazionale in grado di formare nuove generazioni di interpreti specializzati nella sua musica; tale mancanza rappresenta, a mio modo di vedere, uno dei principali ostacoli alla più ampia circolazione del suo repertorio. Mancano interpreti “professionalizzati” alla vocalità mascagnana, al modo di porgere la voce nelle frasi, di declamare il testo, di salvaguardarne gli effetti. Nelle rare occasioni in cui viene rappresentata un’opera di Mascagni diversa da *Cavalleria rusticana*, l’esecuzione appare spesso segnata da un certo grado di approssimazione, con esiti talvolta caricaturali e caratterizzati da effetti stilisticamente poco controllati, simili a quelli che possono talora emergere anche in ambito pucciniano. Le modalità interpretative finiscono per ridimensionare, agli occhi del pubblico, anche i titoli più significativi del catalogo mascagnano, in una fase storica in cui le riproposte dei suoi lavori più complessi risultano comunque estremamente sporadiche, se non addirittura assenti.

I quattro protagonisti di *Parisina* hanno tutti vocalità “piene” e complesse, tutta la gamma timbrico-espressiva è utilizzata da Mascagni ai fini drammaturgici, come pure l’estensione delle voci.

La protagonista ha un’estensione piuttosto ampia che corre dal si bemolle acuto, anche preso con dinamiche contenute, sul fiato senza eccedere nella potenza vocale, al si naturale grave sotto il rigo (p. 284 dello spartito). In verità si spingerebbe oltre, ad un estremo sol sotto il rigo (numero 85 del terzo atto, p. 287) da cantare forte, non si potrà quindi prescindere dall’uso di una buona voce di petto per ottenere l’effetto desiderato dall’autore. Mascagni qui propone un’alternativa in “oppure” (in note piccole), come spesso accade nelle opere di questo periodo storico, ben conscio che pochi soprano possono avventurarsi così in basso salvaguardando anche il registro acuto con morbidezza. Quest’ultimo comunque non è mai estremizzato e le grandi aperture verso l’alto sono centellinate lungo lo spartito, troviamo più spesso sol naturali, la bemolli e

naturali, al massimo. I si bemolle si contano sulle dita di una mano: il filato alla fine del secondo atto (“preghiamo”, p. 212) e il ff del terzo (“l’onta è la luce del mio peccato”, pp. 288-289), un solo estremo si naturale in questo stesso atto (“a eternità”, pp. 248-249). La zona attorno al passaggio è quella privilegiata nei momenti di maggiore tensione emotiva con suoni sostenuti da un’orchestra spiegata, ma anche il registro medio è ampiamente utilizzato per le scene “discorsive” o comunque dal carattere più pacato. È chiaro che chi volesse affrontare questo ruolo deve avere una tecnica perfetta e controllo di tutti i registri, una certa sicurezza e pienezza di suono fino al la naturale e tutte le altre caratteristiche interpretative di cui sopra. Del resto altri “ruoli titolo” non richiedono meno abilità vocali per le interpreti, pensiamo ad esempio a Tosca, Butterfly, Minnie, Fedora, Adriana, ma dopotutto anche Violetta alla quale sono richieste diverse vocalità lungo i tre atti.

Ugo ha una vocalità tipicamente mascagnana, in particolar modo nei caratteri del personaggio, spesso infatti il tenore nelle opere del compositore livornese è un giovane ragazzo (Turiddu, Giorgio da *I Rantzau*, Folco ecc) con una vocalità molto accentuata e incisiva. L’individuazione di un’apparente dicotomia fra età anagrafica del personaggio e vocalità è ricorrente nelle critiche rivolte alle opere di Mascagni, in particolar modo per il registro tenorile. Tuttavia, anche in altri autori coevi si riscontrano ruoli caratterizzati da un’analoga complessità vocale: il giovane Des Grieux pucciniano, ad esempio, è spesso indicato come una delle parti più estenuanti della letteratura per tenore, così come lo sono i protagonisti di opere quali *Andrea Chénier*, *Il trovatore* o *La Gioconda*. In questo senso, la scrittura di Mascagni non appare isolata, ma si inserisce in una più ampia contesto estetico vocale fra Ottocento e primo Novecento. Non è detto che la vocalità debba necessariamente rispecchiare in modo realistico l’età anagrafica dei protagonisti ma anzi la vocalità può rendere implicitamente aspetti interiori e caratteriali degli stessi personaggi, o una certa irruenza energetica e adolescenziale. Anche il repertorio lirico tedesco offre numerosi esempi di personaggi giovani ai quali è associata una scrittura vocale insolitamente drammatica, come dimostra il caso della protagonista del *Tristan un Isolde* wagneriano o della *Salome* straussiana. Il secondo ‘800 ha visto enormi mutamenti nella tecnica vocale, nella sperimentazione dei mezzi

fonatori di tutti i registri, ma questo è anche uno dei perni su cui si basa la scrittura vocale di questo periodo storico e del primo '900, non solo in Italia. L'utilizzo della voce nell'opera italiana, in questo periodo storico e nel primo Novecento, rappresenta un punto di particolare rilievo per l'espressività emotiva. Diversamente da quanto spesso si è sostenuto attraverso luoghi comuni sul ricorso frequente al registro acuto o a una vocalità eccessivamente enfatica, molti compositori - tra cui Mascagni, Puccini, Cilea, Giordano e Leoncavallo - hanno saputo valorizzare al massimo grado le sfumature timbriche e cromatiche della voce, impiegandole a fini espressivi e drammaturgici, soprattutto in relazione all'esaltazione della parola e delle situazioni sceniche.

Per contro, la scrittura vocale in ambito straussiano si configura in modo differente: il rapporto con un'orchestra di grande densità sonora, spesso in primo piano, comporta che una parte significativa della funzione drammatica venga veicolata dal tessuto strumentale, mentre la voce si integra in questo quadro con modalità proprie. In tale prospettiva, si può osservare come, nella tradizione italiana coeva, anche con mezzi vocali più contenuti fosse possibile delineare figure di grande impatto drammatico: basti pensare alla caratterizzazione di Mimì ne *La Bohème*, costruita attraverso poche parole e risorse musicali essenziali, ma tali da dare vita a una delle eroine più amate del repertorio.

La "verità" espressiva emerge proprio, in Mascagni in primis, dalla vocalità come giustamente fece notare anche Fedele d'Amico in una sua riflessione/recensione sulla *Parisina* dell'opera di Roma nel 1978⁴³.

Ugo è giovane fanciullo in cui coesistono gli slanci più disparati e le contraddizioni psicologiche ne delineano tutti gli aspetti, da questo una vocalità non asciutta e "casta", ma che risente ora della forza degli impeti che lo attraversano, ora delle malcelate debolezze. Questo ruolo, ha un'estensione simile a quella di Parisina (naturalmente un'ottava più in basso), anche se nella sua gola qualche si bemolle in più risuona: quello del grido di vittoria (p. 161) non come punto d'arrivo, ma nota di volta in un passaggio comunque nel registro acuto, i due ravvicinati alla fine di questo secondo atto (pp.

⁴³ d'Amico, *Elegia per il divo Gabriele*, in *Cronache l'Espresso*, vol. II, n° 524, p. 1666.

203-204) con un vertiginoso salto di sesta minore (dal re sottostante), quello lungo due battute e mezza (p. 261) nel terzo atto e quello (doppio in verità, su due sillabe) che chiude l'opera (p. 328) al quale succedono due la naturali. La vocalità è sì svettante verso il registro acuto, non tanto per i si bemolle da me ricordati e per i pur moltissimi la e la bemolle lungo tutto il ruolo, ma per la tessitura che insiste nel registro centrale, sovente sulle note del "passaggio". Per cantare questo ruolo, oltre a tutti gli elementi che valgono anche per Parisina, è necessaria una grande potenza di fiato e resistenza nel sostegno delle linee medio-acute. Esclusi i "raptus" del personaggio, espressi già dalle parole e quindi esacerbati dalla vocalità, molte frasi si muovono con una certa dolcezza e liricità in sviluppi melodici non meno impervi; l'adeguata misura, in fase interpretativa, di questi aspetti fa la differenza su chi è in grado di portare in fondo il ruolo (come evidentemente il giovane Hipólito Lázaro nel 1913) e chi rimane spiazzato dalle difficoltà tecniche ben prima; non solo ma anche nel non "gettare" le frasi con una generica potenza di "canna" e in maniera indistinta, noncuranti del contesto musicale/drammaturgico, ma centellinando le aperture vocali sempre sostenute da un perfetto controllo del diaframma. Un solo esempio dal secondo atto: il cantabile che comincia a p. 170 "Or voi composto m'avreste nella bara..." è una linea che inizia sul re, in un registro medio, sotto il passaggio, ma è una linea melodica tesa che non dà mai occasione di prendere fiato con comodo. I respiri devono essere tutti rubati, ma il diaframma deve conseguentemente abbassarsi velocemente per esser pronto a sostenere il proseguo della frase che man mano sale di registro altrimenti al punto di cantare "accompagnato fra le dolci cose di primavera" che si gioca tutto attorno al sol, la bemolle, fa, rischia di far crollare la voce. Inoltre questa frase non può essere cantata con voce spiegata, primo perché l'intervento di Ugo durerà ancora due pagine e con altri climax ascendenti, e infine perché è voluta dall'autore legatissima e "con estrema dolcezza".

Il terzo personaggio per importanza, anche vocale, è Stella dell'Assassino, sulla carta un mezzosoprano, in realtà un ruolo anfibio perché si muove sì spesso nel registro medio con escursioni nel basso (re, do#, do, si, si bemolle), ma la maggior parte della tessitura è simile a quella di Parisina meno l'ultima terza di estensione. Lungo il ruolo troviamo

diversi fa#, sol e sol# sia di passaggio, ma anche da sostenere pienamente e con volume, pensiamo al lungo sol# che chiude il suo intervento nel primo atto (p. 83) sostenuta da un'orchestra piena. Spesso i passaggi a lei affidati, specialmente nell'ultimo atto, ricoprono in poco tempo un'ottava e mezza o quasi due ottave; è necessario quindi un timbro pieno, una buona e ampia tessitura e, nonostante sia impegnata "solo" in parti del I e IV atto, una resistenza vocale notevole.

Niccolò d'Este è il più defilato dei quattro protagonisti perché impegnato nella fine del primo atto e maggiormente in quella del terzo, è un tipico baritono post-verdiano nella vocalità, senza grandi incursioni nel registro grave, la nota più bassa è un la (cantato una volta sola, p. 279, altrimenti sarebbe do o do#), ma spesso con frasi che ruotano attorno al mi bemolle, fa. Nel suo più lungo monologo, nel terzo atto, accanto a brevi frasi, accenni motivici dovuti alla situazione drammatica, vi sono frasi ampie da sostenere con molto fiato, soprattutto nel culmine finale dell'intervento vocale (pp. 282-283) che si spinge per due volte a breve distanza fino al sol bemolle, sia di passaggio che come punto nevralgico della frase.

Infine le vocalità dei due comprimari, La Verde e Aldobrandino è più generica in quanto a sviluppo canoro e di estensione più contenuta non senza però il bisogno di un certo sostegno nei rispettivi registri vocali e di partecipazione nel discorso musicale che affianca sempre i protagonisti, rispettivamente Parisina e Ugo.

Altra considerazione merita l'utilizzo del coro da parte di Mascagni in quest'opera che ha, anche sotto il profilo drammaturgico, una funzione coloristico-ambientale e solo in parte di vero "personaggio". È una tendenza in realtà comune ai compositori dopo Verdi, le cui antologiche pagine corali provenienti dalle opere più disparate sono anche facilmente estrapolabili per essere eseguite in concerto. In Verdi il coro è sempre un "personaggio" dotato di vita propria nell'economia della vicenda, si pensi a *Nabucco*, *Macbeth*, *Don Carlos*, *Simon Boccanegra* e altri lavori. Mentre invece nella "diaspora" stilistica successiva il coro ha sempre meno episodi centrali o pagine espressamente scritte. Anche la scrittura si fa meno contrappuntista e armonica, spesso regna l'unisono o parti monodiche raddoppiate, sovente utilizzate come colore armonico. Pensiamo al celebre Te Deum nella *Tosca*, il coro non è mai veramente polifonico, lo sarà solamente

nella cantata del II atto dove però ha quasi una funzione storico-citazionale, oppure al coro a bocca chiusa della *Butterfly*, infine nella *Turandot* il coro è sì piuttosto presente durante l'opera ma in una tendenza poco pucciniana le cui radici indagherò nell'ultima sezione di questo capitolo.

Mascagni, fra i compositori della sua generazione, e non solo, è quello che più ha scritto per il coro, anche se questo non era spesso un carattere della vicenda autonomo. I cori della *Cavalleria* si trovano a metà strada (era però ancora il 1890 e Verdi doveva ancora varare il *Falstaff*) fra le due tendenze, coadiuvati da una trama e un'ambientazione favorevoli. In *Iris* troverà maggior agio, ma come figura estranea alla vicenda, il celebre *Inno del sole* è una pagina squisitamente sinfonico-corale che ha meramente un carattere simbolico, altrove nell'opera il coro è impegnato come "personaggio", ma solo fugacemente oppure come effetto coloristico (le triadi a bocca chiusa che danno colore in orchestra). Anche ne *Le maschere*, *Lodoletta* o *Amica* vi sono belle pagine pur non così centrali nelle rispettive opere. *Isabeau*, *Il Piccolo Marat* e *Nerone* offrono un trattamento già diverso, nella prima il coro è un vero personaggio che ha ripercussioni nella vicenda (il linciaggio del giovane Folco, la pressione sul Re), ad esso vengono affidati molti interventi, uno fra tutte la pagina del primo atto "Onde di polve si elevano" dall'intricato gusto contrappuntistico. Ne *Il Piccolo Marat* il coro ha un ruolo proprio anche se per di più confinato alla mastodontica e superba scena iniziale della quale Puccini farà certamente tesoro. Tale trattamento corale, nell'opera del 1921, Mascagni l'aveva messo in pratica, o meglio in musica, in questa *Parisina* le cui cospicue pagine sono ardite negli effetti complessivi anche se asciugate dal discorso polifonico. Lasciate da parte le pagine "coloristiche" del primo atto nelle quali alla grande compagine sono richiesti molti sforzi e abilità funamboliche, le scene iniziali del secondo atto e la grande scena della battaglia sono senza dubbio più articolate negli interventi fra le sezioni e offrono così la possibilità di mostrare tutta la tavolozza espressiva di una moltitudine di voci.

Il coro rappresenta senza dubbio uno degli elementi più caratteristici dell'opera italiana lungo i secoli, costituendo un tratto distintivo di numerose produzioni e un vero e proprio segno identitario della tradizione culturale nazionale, indipendentemente dalla

funzione che esso assume in scena o fuori scena (si pensi, ad esempio, all'effetto del vento evocato nel terzo atto del *Rigoletto* di Verdi). Tale componente, costantemente alimentata dal contributo delle più diverse personalità artistiche italiane, trova in Mascagni uno dei suoi massimi interpreti: il compositore livornese può infatti essere considerato tra i più significativi rappresentanti della scrittura corale operistica a cavallo tra XIX e XX secolo.

3.5. Considerazioni storico/organologiche sulla strumentazione

L'ampliamento degli organici orchestrali, sia sul versante sinfonico che in quello operistico è stato un processo graduale nella storia della musica occidentale che ha visto però una notevole accelerazione lungo la seconda metà dell'800. Le ragioni vanno ricercate in una evoluzione tecnologica degli strumenti, soprattutto quelli a fiato, dal momento che violini, viole (da braccio), violoncelli e contrabbassi erano e sono rimasti legati ai principi costruttivi teorizzati e messi in pratica dalla scuola cremonese. L'eclettico Theobald Böhm offrì notevoli progressi al mondo della meccanica musicale attorno alla metà del secolo, gli strumenti a fiato avevano infatti notevoli limiti di intonazione, disparità timbrica fra le ottave ecc⁴⁴. Il suo sistema di chiavi e la correzione della forma interna del flauto traverso e del clarinetto sancirono nuove possibilità acustiche, timbriche, foniche di questi e altri "legni". Anche gli strumenti in ottone (corni, trombe e tromboni) videro importanti progressi costruttivi, abbandonando gradatamente i tagli naturali in favore di strumenti cromatici a valve e piston⁴⁵. Come giustamente fa notare Samuel Adler nel suo enciclopedico libro⁴⁶, gli strumenti a tagli naturali e quelli cromatici hanno convissuto pacificamente per diversi decenni, non deve perciò stupire l'utilizzo di tipologie diverse nelle produzioni musicali di compositori coevi o anche all'interno della produzione di uno stesso autore. Puccini, per esempio, lungo tutta la sua produzione lirica rimase sempre fedele alla tromba in fa, una scelta timbrica condivisa anche da Gustav Mahler che la userà in tutte le sue sinfonie (a volte alternata con quella in si bemolle), da *Le Willis* a *Turandot* con una parziale eccezione di *Manon Lescaut* (anche trombe in mi); i corni invece, passata proprio *Manon*, rimarranno sempre in fa come quelli ancora oggi usati. Strauss, grande esperto dello strumento per via del padre⁴⁷, utilizzò sempre diversi tagli, dal fa al mi al mi bemolle ecc, così come anche per le trombe, non solo all'alba del secolo con *Salome* ed *Elektra*,

⁴⁴ Vedi, ad esempio: Lazzari e Galante. *Il flauto traverso*.

⁴⁵ Vedi: Tintori e Meucci, *Gli strumenti musicali*; Baines, *Gli strumenti a fiato*; Meucci, *Gli ottoni italiani del XIX secolo*; Meucci, *Valved Brass in Italy, 1830–1910*; Meucci, *La banda e l'orchestra italiana dell'Ottocento*.

⁴⁶ Adler, *The Study of orchestration*.

⁴⁷ Era il primo corno dell'orchestra di corte di Monaco. Vedi Krause, *Richard Strauss*.

ma anche nelle più mature *Die Frau ohne Schatten* (1919) e fino all'ultima opera compiuta *Capriccio* (1942!); in Italia invece perlomeno i corni si stabilirono sul taglio cromatico in fa dall'ultimo decennio del '800 in poi, con alcune eccezioni.

Le trombe vennero predilette in genere in si bemolle oppure, come nel caso di Puccini, in fa; Riccardo Zandonai ad esempio, nella sua *Francesca da Rimini* (anche nella precedente *Conchita*), opera coeva a *Parisina*, impiega addirittura trombe in la, forse un retaggio del suo maestro di composizione a Pesaro (proprio Mascagni in persona) che le aveva utilizzate ne *L'amico Fritz* (1891), ne *I Rantzau* (1892) e nell'*Iris* (1898), ma sempre corni in fa.

Bisogna anche considerare, al fine di inquadrare *Parisina* sotto l'aspetto organologico-orchestrale, l'ascesa del gigantismo sinfonico europeo a partire dagli ultimi due decenni dell'Ottocento fino ai primi del Novecento⁴⁸. Un gigantismo che aveva, per dire la verità, preso piede più che altro nel versante sinfonico: la partitura della prima sinfonia di Mahler (la versione definitiva rielaborata e riorchestrata⁴⁹), ad esempio, comprendeva già legni a 4 parti, ben 7 corni ecc, così anche Strauss nei poemi sinfonici a partire da *Also sprach Zarathustra* (1896). Questa tendenza si coagulò sempre più attorno alla conclusione del primo decennio del secolo, fioriscono infatti in questo periodo partiture mastodontiche a vario titolo, come l'*ottava sinfonia* di Mahler (1910), *Daphnis et Chloé* (1912) di Ravel, *Jeux* (1913) di Debussy, i tre balletti centrali di Stravinskij *L'Oiseau de feu* (1909), *Petruška* (1911) e *Le Sacre du printemps* (1913), ma anche il ciclopico *Gurre-Lieder* (1913) di Schönberg e *Eine Alpensinfonie* (1915) di Strauss. In qualche misura, fu proprio lo stravolgimento, anche nelle ripercussioni estetico-musicali, a far implodere un accrescimento degli organici che aveva di fatto raggiunto il suo limite massimo. Vediamo allora lo stesso Stravinskij "ripiegare" su organici quasi cameristici nei successi *Le noces*, *Renard*, ma soprattutto nell'*Histoire du soldat* per soli 7

⁴⁸ Tema ampiamente discusso in ambito scientifico e tendenza notata già un secolo fa dal critico Paul Bekker: "Das Problem der Sinfonie des 19. Jahrhunderts gipfelt im Gigantismus der letzten Werke. Bei Bruckner und Mahler erreicht die Sinfonie eine Dimension, die kaum mehr zu überbieten ist." (Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, p. 349).

⁴⁹ Dopo una prima versione in cinque movimenti data a Budapest nel 1889 con esito negativo, la prima esecuzione delle versione definitiva venne diretta dall'autore il 16 marzo 1896 a Berlino, con la cassazione del movimento originariamente previsto "Blumine". Cfr. de La Grange, *Gustav Mahler*, vol. 1, pp. 640-650 e Mitchell, *Gustav Mahler: The Early Years*.

esecutori, Ravel gettarsi nella musica da camera o vocale con piccole formazioni come quella dei *Trois poèmes de Mallarmé* (1914), *Le tombeau de Couperin* (1919) ecc.

Tuttavia, gli organici delle partiture d'opera, italiane e non, rimasero sostanzialmente invariati (escludendo eventuali strumenti speciali, percussioni ecc) rispetto a quelli del secondo Verdi fino al '900 inoltrato.

Pressoché tutte le opere degli anni '80 dell'Ottocento, attraversando le fasi centrali di compositori come Puccini, Mascagni, Zandonai, Alfano, Cilea, Giordano, Leoncavallo, Franchetti, Wolf-Ferrari, Respighi ecc, comprendevano sempre (salvo poche eccezioni) il quartetto di legni (flauti, oboi, clarinetti, fagotti) almeno a 2, se non a 3 (di cui spessissimo il 3° di ciascuna famiglia poteva cambiare rispettivamente con l'ottavino, il corno inglese, il clarinetto basso, il controfagotto) e per gli ottoni 4 corni (in due coppie con tagli diversi nei primi decenni del periodo menzionato, poi tutti in fa), 2 o 3 trombe, 3 tromboni e uno strumento basso che poteva essere il trombone basso, quello contrabbasso oppure la tuba (quest'ultima adottata in Italia tardivamente e in genere meno preferita).

Gli archi erano suddivisi nelle ormai canoniche cinque sezioni con più o meno ulteriori suddivisioni interne a seconda della scrittura dell'opera specifica, mentre quasi sempre sono aggiunte una o due arpe, spesso una celesta e/o i campanelli (il moderno Glockenspiel), per le percussioni è assodato l'uso di timpani in varia misura, grancassa e piatti, spesso arricchite da triangolo, tam-tam, tamburo rullante.

Puccini, ad esempio, non rinuncerà mai ad avere il 3° esecutore di ogni famiglia dei legni impegnato in maniera stabile con lo strumento "alternativo", corno inglese, clarinetto basso e controfagotto sono parti stabili nei suoi organici come il loro utilizzo nel tessuto orchestrale non è centellinato o "particolare", ma alla stessa stregua degli altri strumenti; solo l'ottavino è sempre cambiato col terzo flauto, utile a formare triadi dallo stesso timbro.

La maggiore variabile era quindi l'utilizzo di strumenti fuori scena per particolari effetti timbrici legati alla drammaturgia e percussioni specifiche come le campane. Lo xilofono, invece, è usato con molta parsimonia, sempre Puccini lo introduce nell'organico de *La Bohème* (1896) per pochissime battute nel secondo atto (l'episodio

dei monelli) senza che sia particolarmente “in vista” (chi si ricorda che in questa opera è impiegato lo strumento??), ma poi lo abbandona per riprenderlo solamente con *Turandot* (ben due tipi, uno anche grave), nemmeno in *Butterfly* viene utilizzato. A partire da *Manon Lescaut* Puccini stabilì un organico orchestrale che, nelle sue caratteristiche fondamentali, rimase sostanzialmente invariato per il resto della produzione, con la sola eccezione dell’ultima opera, che presenta elementi differenti e meritevoli di considerazione specifica.

Mascagni, dal canto suo, fu un vero pioniere e sperimentatore in questo ambito⁵⁰, a maggior ragione nel contesto italiano che era, anche per ostinate volontà di compositori e strumentisti, rimasto indietro rispetto alla Germania e alla Francia. Il fatto che suonasse bene o male tutti gli strumenti dell’orchestra, dal violino al corno, dal contrabbasso al flauto, al pianoforte, è un dettaglio non trascurabile se si pensa a quanto tenesse alla qualità intrinseca degli strumentisti alle prime delle sue opere nonché alla tecnologia stessa degli strumenti⁵¹; e l’innata curiosità e conoscenza del repertorio coevo grazie alla sua doppia figura di compositore-direttore fece il resto.

A partire proprio dall’*Iris* Mascagni iniziò le sue sperimentazioni, ad esempio fu così scrupoloso da specificare che l’ottavino dovesse funzionare col sistema Böhm quando la questione in Italia era ancora dibattuta e per nulla scontata, che il clarinetto basso dovesse avere una chiave aggiuntiva in basso (il do#), per non parlare dell’aggiunta di gong intonati giapponesi che saranno poi impiegati anche da Puccini nella successiva *Butterfly* e dei contrabbassi con diverse accordature delle corde. Nella scrittura poi si evince la cura di tutti gli effetti sonori, le molte prescrizioni su che bacchette debbano usare i percussionisti per un dato momento, che tipo di colpo, la sapiente scrittura con armonici degli archi che prenderà piede proprio negli anni successivi. Per non parlare dei particolarissimi effetti armonici che interpellano il “terzo suono di Tartini”, basta infatti leggere le indicazioni dell’autore sulla pagina della partitura che apre il III atto di

⁵⁰ Si pensi anche al suo *Zanetto* (1896) e al ridotto organico orchestrale: legni a due, due corni, assenza di trombe e tromboni.

⁵¹ Non stupisce quindi la prefazione apposta al libro del celebre Alessandro Vessella, indimenticato riformatore del sistema bandistico in Italia e nume tutelare per moltissime questioni tecniche strumentali all’epoca, (*Vessella, La banda dalle origini fino ai nostri giorni*), sia proprio di Mascagni.

Iris per rendersi conto della sapienza tecnica in fatto di strumenti musicali e loro possibilità espressive che Mascagni doveva avere, sopra tutti i suoi colleghi⁵².

Nell'*Isabeau* invece introdurrà lo xilofono in maniera esemplare e stabile (lo userà in tutte le sue successive opere fino a *Nerone*, non quindi una mera “spruzzata di colore” ma parte integrante della compagine orchestrale), messo adeguatamente in risalto dalla scrittura, e uno strumento particolarissimo: lo xiloafono [*sic*].

La descrizione è data dallo stesso Mascagni in una delle pagine del manoscritto autografo: “strumento a percussione formato da una o più asticelle di legno, piuttosto massiccio, senza nessun suono definito”. Le note pertanto riportano i soli gambi senza la testa, un dettaglio di scrittura apparentemente ininfluenza, ma che sarà poi implementato nei decenni a seguire fino alle avanguardie storiche del ‘900 (a questa contribuì parallelamente anche Umberto Giordano).

La ventata di sperimentazione strumentale (oltre che negli effetti sonori inventati ed immaginati) aveva, all’inizio del nuovo secolo, percorso tutta Europa e riguardava compositori e costruttori legati a doppio filo, i primi ricercavano nuovi timbri, nuove possibilità tecniche da sfruttare nel linguaggio musicale, i secondi non vedevano l’ora di mettere in risalto la propria attività artigianale-commerciale legando ad autori e opere potenzialmente celebri loro particolari creazioni.

L’Heckelphon, ad esempio, fu creato proprio nel 1904 per Richard Strauss che lo inserì nell’organico delle sue *Salome*, *Elektra* e *Eine Alpensinfonie*.

Mascagni, in *Parisina*, volle spingersi ancora più in là con la sperimentazione timbrica e sonora, a partire da alcuni strumenti particolari introdotti per l’occasione, infatti nella già ampiamente citata intervista di Arnaldo Fraccaroli sul *Corriere*⁵³ prima della prima rappresentazione così risponderà alla domanda “ci sono novità in orchestra?”:

(PM) Qualcuna. L’orchestra è vastissima, centodieci professori.

(AF) dice per gli strumenti?

(PM) C’è un contrabbasso clarone che è di un ottava più bassa del clarone: una novità per l’Italia. L’ha usato una volta in Francia il Saint-Saens. Poi ci sono dei flauti bassi che danno un suono

⁵² “Con un piccolo risuonatore di porcellana, in forma di tazzina da caffè, adattato sullo strumento alla sinistra del ponticello verso la cordiera (rispetto alla posizione dell’esecutore) mediante questo risuonatore che vibra al suono delle due corde, si ottengono le note fondamentali degli accordi, di cui il violino eseguisce che la 3^a e la 5^a rinvoltate.” (Cfr. Mascagni, *Iris*, partitura d’orchestra, p. 377). Oppure, nella pagina seguente riguardo i clarinetti prescrive “una specie di sacchetto di pelle da applicarsi in modo che venga a racchiudere la parte inferiore dell’istrumento.”

⁵³ Fraccaroli, *Mascagni si sfoga e presenta Parisina*, del 13 novembre 1913.

strano, misterioso. Li ha inventati l'Albisi, il primo flauto della scala, e verranno certamente nell'uso comune per una loro grande espressione di dolcezza e di dolore, e c'è anche un piccolo flauto in sol per il canto dell'usignolo.

Andiamo per ordine: il “contrabbasso clarone” non è altro che il clarinetto contrabbasso, strumento molto poco usato anche fino ai giorni nostri e di cui è assai difficile reperire informazioni di repertorio (è stato sicuramente utilizzato da Vincent D'Indy nella sua opera *Fervaal* del 1897, da Schönberg nei suoi *Fünf Orchesterstücke* del 1912 (data della prima esecuzione) e nel balletto *Josephslegende* di Strauss del 1914). Seguendo la menzione di Saint-Saens nell'intervista ho personalmente rintracciato il lavoro a cui faceva riferimento, si tratta dell'opera *Henry VIII* del 1883 che raggiungerà l'Italia solo nel 1895, Teatro alla Scala, e protagonista il celebre baritono Mario Sammarco, lo stesso che affronterà il personaggio di Niccolò d'Este nella *Parisina* nel 1914 all'Opera di Roma e nella tournée sudamericana.

Probabilmente è in questa occasione che il livornese era venuto a conoscenza dell'utilizzo dello strano oggetto, proprio in quel periodo, fra gli impegni come direttore dell'istituto musicale di Pesaro, si recherà a Milano in dicembre e potrebbe aver anche assistito alla rappresentazione, era infatti in trattative con la Scala per la rappresentazione del suo nuovo *Zanetto* e verrà anche, da lì a poco, ripreso il *Guglielmo Ratcliff* dopo la prima assoluta dell'anno precedente.

Per quanto riguarda i flauti invece erano stati inventati da Abelardo Albisi, allora primo flauto dell'orchestra, il flauto basso a cui si riferisce Mascagni è, dal nome del suo inventore, l'Albisiphon, prodotto a partire dal 1911 e utilizzato per la prima volta dal più giovane Zandonai nella sua opera *Melenis* (1912), un anno prima che *Parisina* fosse varata, e impiegato nuovamente anche nella successiva *Francesca da Rimini* (1914). Lo strumento aveva la particolarità della forma “a T” e si suonava come un flauto dritto, appoggiato a terra come un clarinetto basso. Dato lo spessore e la lunghezza del caneggio aveva una testata ricurva sulla cui “U” (la curva) era impiantata una normale boccia da flauto traverso. L'altro flauto in sol per la scena del canto dell'usignolo fu creato appositamente per l'opera e sopravvive (quello originale usato nelle rappresentazioni) presso la grande raccolta di flauti di Dayton C. Miller (celebre fisico acustico statunitense ed esperto flautista) conservata alla Library of Congress. Molti dei



Abelardo Albisi. Flauto in Sol acuto "usignuolo".

flauti della collezione, incluso questo reperto storico veramente unico mostrato in foto⁵⁴, furono venduti a Miller dal flautista italiano Glauco Meriggioli, tramite dello stesso Albisi che morì insieme a lui nel 1938.

Ecco quindi la lista dell'organico di *Parisina* estrapolato dalla partitura d'orchestra:

1 ottavino (cambia con flauto normale in do)
 1 flauto in sol acuto (cambia con flauto normale in do)
 2 flauti in do (cambiano rispettivamente con flauto basso in fa e flauto basso in do)
 2 oboi
 1 corno inglese
 1 clarinetto in mi bemolle
 2 clarinetti in si bemolle (con chiave del do# basso)
 1 clarinetto basso in si bemolle
 1 clarinetto contrabbasso in si bemolle
 3 fagotti
 1 controfagotto (ad libitum)

timpani
 grancassa e piatti
 triangolo
 tamburo
 tam tam
 celesta
 carillon
 xilofono
 2 arpe

sulla scena:
 organi portativi
 buccine interne divise in due gruppi che comprendono rispettivamente
 4 tombe in si bemolle
 4 corni in fa
 1 trombone in fa
 e
 2 trombe in si bemolle
 4 corni in mi bemolle
 2 tromboni in si bemolle

6 corni in mi/fa (la terza coppia impegnata nel IV atto)
 4 trombe
 3 tromboni tenori
 1 trombone contrabbasso in si bemolle (legge in do)
 1 trombone basso (nel IV atto)
 1 basso tuba (nel IV atto)

violini I
 violini II
 viole
 violoncelli
 contrabbassi (la metà a 5 corde)

⁵⁴ Lo strumento è conservato alla Library of Congress con numero di catalogo: DCM 1345. Milan. Image. <https://www.loc.gov/item/2023866624/>.

A conti fatti la parte “obbligata” dell’orchestra, ovvero legni, ottoni, percussioni e arpe raggiungeva il numero di 42-43 esecutori (rimane qualche dubbio sul numero effettivo di percussionisti impegnati nelle diverse parti), sulla scena si contano almeno 18 persone (17 ottoni più un numero non definito di musicisti per gli organi portativi, verosimilmente un paio). Togliendo il primo numero al totale dichiarato da Mascagni nell’intervista (110) si ottiene ca. 67, numero da ripartire fra le sezioni degli archi che verosimilmente potevano avere “base 16” (16 primi, 14 secondi, 12 viole, 10 violoncelli, 8 contrabbassi). Rimangono alcune unità ambigue (6-7 persone) che potevano forse arricchire ulteriormente le file degli archi.

Uno degli aspetti che salta all’occhio, guardando la lista riportata, è la massiccia presenza di clarinetti che tra l’altro Mascagni scrive inaspettatamente fra i fagotti e i corni (anziché fra oboi e fagotti, com’è d’uso), forse per poterli meglio raggruppare, occupando ben 4 righe, ed isolare a colpo d’occhio nella partitura. Oltre al clarinetto contrabbasso al clarinetto basso ormai largamente in uso, non va dimenticato il piccolo clarinetto in mi bemolle, anch’esso una rarità nel contesto operistico italiano.

Sugli ottoni vi sono 2 misteri provvisoriamente⁵⁵ irrisolti: la terza coppia di corni (5° e 6°) sembrerebbe impiegata solamente nell’ultimo atto e il trombone contrabbasso che compare nei primi tre è “sostituito” nell’ultimo da due strumenti gravi della sezione, un trombone basso e un basso tuba. Perché Mascagni avrebbe impiegato due corni in più solo nell’ultimo atto quando i più “fragorosi” e giustificanti l’utilizzo sono i primi tre? Perché prevedere ben due strumentisti oltre i tromboni solamente per l’ultimo atto mentre inoltre il trombone contrabbasso viene del tutto sostituito dagli altri due?

Non avendo accesso alla partitura autografa non posso essere certo dell’ipotesi che qui formulo: la partitura, come ho già detto nella parte relativa alle fonti, è stata stampata all’inizio del 1914 (data del copyright apposta) tralasciando proprio l’ultimo atto che era stato ormai estromesso nelle esecuzioni, è probabile quindi che l’autore, pressato dall’editore per cercare di favorire l’allestimento dell’opera in altri teatri, abbia tolto una coppia di corni per raggiungere l’usato numero di quattro e condensato gli interventi dei

⁵⁵ Il manoscritto autografo della partitura di *Parisina* è conservato presso l’archivio privato degli eredi dell’autore e non è ancora stato messo a disposizione degli studiosi, solamente il IV atto fu fotoprodotto negli anni ’50 per le prime riprese dell’opera grazie all’intercessione di Gianandrea Gavazzeni.

due strumenti gravi in un unico anfibio, il trombone contrabbasso. L'atto IV non fu toccato perché non interessava le esecuzioni successive, rimangono comunque altre due domande. Se l'ipotesi fosse verificata, perché non escludere anche il clarinetto contrabbasso, di difficile reperibilità? Infine, avendo l'autore ripristinato il IV atto nel 1938 con l'esecuzione radiofonica, avrà forse ripristinato anche le sue scelte d'organico originali? E con quali materiali d'orchestra? (considerando che la partitura a stampa, i primi tre atti di cui sopra, è stata effettivamente utilizzata proprio nel '38).

Che i corni potessero essere effettivamente 6 lungo tutta l'opera lo conferma Mascagni in una sua intervista alcuni mesi prima della prima a cura di Alberto Gasco⁵⁶ nella quale si legge:

avrò poi tre fagotti, oltre al controfagotto, e sei corni. [...] Una falange strettamente necessaria per rendere gli effetti di sonorità da me immaginati. E poi, credo, che effettivamente l'orchestra moderna sia troppo debole nei legni, tenuto conto dell'esuberante sonorità degli ottoni.

Mascagni, come è chiaro, era molto attento ad ogni dettaglio orchestrale e di effetto sonoro e di volume, ci si accorge di questo anche nel peso dell'orchestra alle frasi cantate che raramente rischiano di coprire le voci. L'ultima curiosità d'organico riguarda il "carillon" e lo xilofono cui l'autore si riferisce in una nota in calce alla partitura, infatti prescrive che "debbono essere entrambi a tastiera ed a sistema pneumatico. I due strumenti speciali sono costruiti dalla ditta Agati-Tronci di Pistoia e sono riuniti in un unico mobile".

Parisina è sì un'opera poderosa, ma il suo organico orchestrale non la rende di per sé ineseguibile essendo più contenuto rispetto a opere di Strauss come *Die Frau ohne Schatten*, eseguita di rado, e la sovente rappresentata *Elektra*.

⁵⁶ Gasco, *Come fu creata Parisina, un colloquio con Pietro Mascagni, La tribuna*, 1913.

3.6. Utilizzo dell'orchestrazione ed effetti timbrico-espressivi

La distinzione che spesso si usa fare tra le tradizioni musicali italiane contrapposte a quelle tedesche (per intendere austro-germaniche naturalmente) è quella rispettivamente del “melodismo” e del “sinfonismo”. Anche quando si parla di opera intesa come dramma musicale queste “tendenze” vengono sempre addotte da critici e tecnici, compositori compresi; basti pensare all’ammonimento di Verdi all’esordiente Puccini sulla sua prima opera (*Le Willis*, 1884, pur non avendola ascoltata) per la “paura” che in essa vi fossero troppe pagine sinfoniche (intese come musica orchestrale senza le voci) e che l’opera doveva essere “l’opera”, un compositore, specialmente se italiano doveva smarcarsi dall’inserire brani eminentemente sinfonici “per il solo piacere di far ballare l’orchestra”⁵⁷. È un discorso, inutile dirlo, complesso, ma di cui cercherò di delineare le basi principali e concettuali. Non potendo l’opera, gradatamente nel corso dell’800, più servirsi di forme musicali autoportanti nelle quali ascrivere il contenuto poetico in versi i compositori si sono trovati, avevo fatto cenno di ciò nei precedenti paragrafi, a dover “inventare” di volta in volta una forma che calzasse la struttura poetica. Nelle tendenze italiane comunque la forma musicale è sempre più o meno attirata dalla forza centripeta del dramma, sia questo nell’aspetto metrico-prosodico o nelle specifiche parole o situazioni drammatiche. In questa volontà estetica Verdi ha portato certamente l’opera al massimo grado, non vi sono, tralasciando alcune opere giovanili, episodi musicali che non nascano da una necessità drammaturgica o poetica, e per questo non si possono tacciare i suoi lavori di “sinfonismo”, non tanto nella mancanza di brani squisitamente musicali e “autonomi”, ma nella ricerca pervasiva di una forma della musica, della linea di canto, ecc, costruita sulla parola e sul suo significato. In questa ragione assai più profonda bisogna operare criticamente dei distinguo, da questi emergerà che l’opera tedesca si discosta in genere da quella italiana proprio perché alla musica è affidato un compito, e non già un campo semantico, ritenuto più “importante” che non quello dei versi. La diversa relazione fra parola e musica, più saldamente radicata nella sensibilità italiana, ha contribuito a determinare le peculiarità delle due aree operistiche. Nel

⁵⁷ Lettera di Giuseppe Verdi all’amico Opprandino Arrivabene del 10 giugno 1884. In Verdi, *Carteggi*.

contesto tedesco si può parlare di una produzione meno continua e quantitativamente più esigua rispetto a quella italiana, pur caratterizzata da momenti di altissimo rilievo che hanno inciso profondamente sulla storia del teatro musicale europeo⁵⁸. Quando si fa riferimento alla “forma sinfonica” nelle opere di Puccini, si incorre, a mio avviso, in un fraintendimento concettuale: la continuità del discorso musicale all’interno degli atti operistici non dovrebbe infatti essere interpretata come un’applicazione di principi formali sinfonici, bensì come esito di una diversa logica compositiva, specifica del teatro musicale pucciniano. E sebbene, come ho già detto altrove, il compositore lucchese fosse incline a trovare idee musicali sulle quali inserire poi le parole adatte, la sua musica è comunque costruita e ritmicamente (nel senso del ritmo del discorso musicale) associata ai versi del libretto. Le melodie così celebri e la loro indissolubilità dalle parole che ascrivono è proprio la prova di questa sublimazione di due elementi, come che sia avvenuta negli intricati processi creativi del compositore. Naturalmente non esiste solo il “canto di conversazione” pucciniano (e che non ha comunque niente a che fare con la forma sinfonica, né tecnicamente, né concettualmente) ma, per fortuna, il ‘900 “storico” (e *in primis* quello italiano) ci fornisce a posteriori tipologie tutte diverse e meccanismi variopinti di imbastire il telaio drammatico-musicale. Quello di Strauss d’altra parte ha ben altre basi estetiche che sono da ritrovarsi principalmente nella musica (e per questo le opere di Strauss si possono definire “sinfoniche”) e non nel suo connubio con il testo poetico. Non che la prima si discosti dall’altra o ne sia totalmente impassibile, ma il ritmo musicale delle opere del compositore tedesco ha una sua autonomia per l’estrema velocità degli avvenimenti musicali e delle gestualità orchestrali che è impossibile, se non in pochi casi, fissare o associare a un gruppo di parole specifiche, anch’esse fluenti a gran velocità. Basterebbe contare il numero di battute di una delle sue opere e rapportarlo ad un’opera italiana di simile durata per accorgersi di quante più cose accadano al livello musicale e gestuale. I concetti strutturali di Mascagni, e non poteva essere diversamente date le premesse, hanno

⁵⁸ Questo è particolarmente riscontrabile durante il settecento, in termini meramente quantitativi, ma anche durante il corso del secolo successivo, se si pensa che la nascita di una opera “tedesca” - scevra cioè da forme e strutture importate dall’opera italiana - avverrà in parte con Carl Maria von Weber e poi con Richard Wagner, comunque non paragonabile alla continuità, ad esempio, della “scuola napoletana” prima e di operisti come Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi, per citarne solo alcuni.

precipue caratteristiche che lo rendono unico fra altri “unici”, come il menzionato Puccini. Unico vero comune denominatore della “scuola” italiana è l’interpunzione musicale e la circoscrizione delle frasi musicali su quelle del testo librettistico, vale a dire che un compositore italiano “sacrifica” sempre la musica per assecondare le diverse situazioni sceniche o offerte da un gruppo di parole. Mai si troveranno in Strauss semplici accordi che delimitano una parola, la mettano in risalto sulle altre, la rendano particolarmente intellegibile, nel suo modo di fare musica il canto è sempre derivato dal contesto musicale-armonico e mai la ragione principale che forma il discorso musicale, in questo individuo il suo “sinfonismo”.

La tradizione italiana ha privilegiato una stretta aderenza tra testo e drammaturgia, producendo opere in cui la struttura musicale, pur caratterizzata talvolta da una relativa semplicità architettonica o strumentale, è costantemente finalizzata all’esaltazione del dramma e della parola. In questo senso, il confronto tra Verdi e Wagner risulta complesso, poiché i due autori si collocano su traiettorie estetiche differenti e difficilmente comparabili. Per lungo tempo, tuttavia, parte della critica ha interpretato tale orientamento come un segno di minor complessità della musica italiana, in opposizione alla raffinatezza orchestrale e alle soluzioni armoniche tipiche della tradizione tedesca, senza però sempre riconoscere le diverse radici storiche e culturali che ne hanno determinato le rispettive specificità artistiche.

In Mascagni il discorso musicale orchestrale, l’abbiamo visto, è estremamente articolato e complesso, pienamente inserito nel contesto internazionale del primo ‘900, ma con un’attenzione assoluta alla parola e ai significati che questa porta con sé. Attenzione anche dal punto di vista fonico-volumetrico - infatti sono pochi i momenti in cui Mascagni soverchia le voci con mastodontiche accensioni orchestrali che mettono in seria difficoltà i cantanti - nonostante la tessitura nelle sue opere, e in *Parisina*, la massa sonora che li sostiene è sempre rispettosa dei limiti fonici, proprio per salvaguardare l’intelligibilità della parola poetica. Il traguardo artistico di *Parisina* sta proprio nell’equilibrio fra gli elementi, tutti di altissima qualità intrinseca, ma coesistenti: la bellezza evocativa della poesia di D’Annunzio (tutt’altro che semplice da mettere in

musica), la potenza irruente e la più sublime tenerezza della musica del livornese costruita, come ho dimostrato, non di getto, ma con studiatissima architettura formale, gli effetti coloristico-timbrici, le aperture, gli “sfoghi” orchestrali, la tensione drammaturgica costante, le scene “di colore”, il canto sillabico e gli afflati lirici. Tutto ciò è compreso nell’opera, tutto centellinato al meglio senza mai che uno di questi elementi debordi sugli altri o risulti preponderante.

Nell’apertura dell’opera l’orchestra mostra subito una certa esuberanza, è la protagonista dei primi minuti, in essa risiedono molti degli elementi formali sviluppati o echeggiati in seguito e Mascagni riversa in essa già le sue unicità di scrittura. La “giustificazione” della scelta di un organico così vasto si ha immediatamente dal rombo del primo la basso affidato in unisono a tutti i legni gravi, tromboni, percussioni e violoncelli e contrabbassi che scuotono un universo sonoro tutto in formazione. Non solo la poderosità è in grado di fornire questa grande orchestra ma anche un “fiorire” di colori e di vita brulicante, come al numero 1 con i vari tremoli su altrettante ricchezze timbriche. E così è chiaro quanto scientificamente studiata sia l’orchestrazione, come al numero 6 dal quale il tema 7 (I⁵⁹) è spezzato fra le sezioni degli archi impegnate alternatamente con rapide “volate” di biscrome verso l’alto (es. a).

in 2 fortemente ritmati

The musical score is for five parts: Violini I, Violini II, Violenze, Violoncelli, and Contrabbassi. It is in 2/8 time, marked 'in 2 fortemente ritmati'. The key signature has one flat (B-flat). The score is characterized by a powerful, rhythmic melody with many accents and dynamic markings of 'ff' (fortissimo). The Violini I and II parts have a melodic line with many accents. The Violenze part has a more rhythmic, pulsating line. The Violoncelli and Contrabbassi parts provide a strong, rhythmic foundation with many accents.

Es. a, al numero (di prova) 6 del I atto.

⁵⁹ Il numero romano accanto al numero dell’esempio o il numero di prova sta ad indicare l’atto nel quale questi si trovano.

Questo espediente crea, più che varietà, sempre nuovo impulso alla semifrase (di una battuta, l'inciso tematico si sviluppa in due battute e poi viene ripetuto) dato necessariamente dagli strumentisti cui è evitato il rimanere sulle crome ribattute troppo a lungo come sui rapidi movimenti di biscrome. Anche dalla ottava alla undicesima battuta di 3 (III) la linea principale superiore è passata continuamente fra violini primi e secondi (es. b), generando un notevole intreccio sonoro che indubbiamente affascina.

The image shows a musical score for orchestra, measures 8 to 11. The score is written for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked 'animando molto e crescendo sempre'. The dynamics are marked 'f' (forte) and 'con sord.' (con sordina). The score features a complex interweaving of the main melodic line between Violin I and Violin II, with various triplets and sixteenth notes. The Violoncelli and Contrabbassi provide a steady bass line. The Violini I and II parts are highly active, with many sixteenth notes and triplets. The Viole part is more melodic, with some triplets. The Contrabbassi part is more rhythmic, with some triplets. The score is marked 'rit.' (ritardando) at the end of measure 11.

Es. b, all'ottava b. di 3 (III).

Questo paragrafo non sarà la mera descrizione degli avvenimenti musicali in orchestra lungo i quattro atti dell'opera, dopotutto una partitura così ampia e complessa offre innumerevoli spunti di analisi, ma mi limiterò a segnalare e discutere i più particolari e interessanti utilizzi dell'orchestrazione da parte dell'autore.

In tutta l'opera Mascagni usa frequentemente dividere le sezioni degli archi per due motivi principali: avere la possibilità di variare la texture interna della macrosezione e alleggerire all'occorrenza il peso sonoro della stessa. Spesso infatti troviamo l'indicazione "metà", anche in una frase musicale già iniziata, oppure al contrario il ritorno al "tutti" per aggiungere volume e massa di suono velocemente, senza mutare sensibilmente il timbro generale del passaggio.

La scrittura delle sezioni degli archi è sempre molto particolareggiata in Mascagni che conosceva bene gli strumenti, tanto che i molteplici segni di arcata disposti lungo il testo sono sempre originali e pensati dall'autore⁶⁰ come le diteggiature che addirittura inserisce in alcuni passaggi (vedi ad esempio la battuta delle viole che precede il numero 53 nel primo atto). A questa sezione affida anche passaggi particolarissimi come quello al numero 5 (III) in cui due violini e un violoncello solo con sordina suonano un rapido glissando esposto con una escursione di tritono (non casualmente), sostenuti da un piccolo bicordo della celesta (es. c). Gli stessi tre strumenti rimangono poi su un pedale trillato, e flebile, di si a distanza di due ottave, riprendendo l'effetto dell'episodio dei numeri 103-104 (I) con una differente texture; si percepisce che qualcosa di sinistro

Es. c, al numero 5 (III).

sta per succedere, l'ansia è avvertita proprio grazie a questo scarno e peculiare pedale in leggero movimento. Anche l'utilizzo degli armonici naturali non manca nella tavolozza orchestrale dell'opera, come quelli sovrapposti nella seconda battuta del numero 3 (IV): secondi armonici (di ottava) e terzi armonici (di ottava più una quinta).

L'aumento dei numeri, e delle particolarità timbriche, della sezione legni ribilancia totalmente l'intera orchestra che tradizionalmente privilegia gli archi per il continuum del discorso musicale, così nella stragrande maggioranza delle opere coeve, italiane e

⁶⁰ Diversamente, ad esempio, da Puccini per il quale questi segni che si trovano pure sovente nelle partiture Ricordi sono spuri e aggiunti da prime parti d'orchestra o direttori lungo le prime esecuzioni e poi rimasti a stampa.

non. In *Parisina* i legni, ben 16 unità, diventano una sezione importantissima, sia per giustapposizione timbrica di frasi musicali che per arricchimento timbrico di un effetto più generale, ma anche per accompagnare il canto discorsivo in alternativa alla “classica” sezione archi, mantenendo un volume contenuto e adatto allo scopo senza coprire il volume delle voci nei registri medio-bassi. Nel primo caso posso citare ad esempio tutto il “lamento” de La Verde (al numero 11, I) che è accompagnato per la maggior parte dai soli legni, mentre gli archi insieme al corno colorano appena con “pezzetti” di pedale di tonica (sol). Gli archi entrano un poco alla volta nel discorso già avviato, senza soluzione di continuità. Il “sistema” pedale qui è interessante perché condiviso fra tre sezioni in alternanza timbrica e di ottava, prima metà dei violoncelli con sordina, poi il corno, quindi metà delle viole, ad ogni ingresso il valore ritmico si fa più lungo, prima un quarto e mezzo, poi due quarti e mezzo (il corno) infine quattro quarti e mezzo alle viole, quasi un eco (es. d).

Lamentoso, in 3 lenti

Flauto I
II

Oboe I

Corno inglese

Clarinetto I
II in Sib

Fagotto I

Corno III
in Fa

La Verde

Lamentoso, in 3 lenti

Viole 1
2

Violoncelli 1
2

O - i - mè gri - do il mat - ti - no, o - i - mè la

Es. d, al numero 11 (I).

Esempio simile si può trovare dal numero 85 (II), qui per 6-7 battute il discorso musicale è lasciato ai legni mentre gli archi si aggiungono solo per piccoli tratti in maniera puntilistica, ma anche al numero 1 (III) dove per 12 battute il discorso musicale è lasciato ai soli legni (4, più un corno), in questo modo l'ingresso improvviso degli archi alla tredicesima battuta conferisce un senso di drammaticità molto intenso; la musica dopo ulteriori 5 battute sembra nuovamente spegnersi e i legni rimangono ancora una volta da soli. Il colore di tutta la sezione è apprezzabile poi nelle tre battute che precedono il numero 23 (III), con l'aiuto solamente dei due corni e di alcuni pizzicati dei contrabbassi, un colore scuro, una successione di tre accordi che suonano arcani. Gli stessi accordi verranno ripresi un semitono più in basso al numero 25 (III), ma orchestrati diversamente, con l'aggiunta dei tromboni per evocare maggiormente le parole pronunciate da Parisina "nero sangue". Porto ora l'attenzione su dei piccoli interventi di clarinetti e fagotti quattro battute prima di 26 (III) caratterizzati da rapidi incisi di tre note per terze che non tardo a definire "stravinskiani" nella gestualità, completata dal pizzicato dei violoncelli sullo stesso registro (es. e). Un'altro simile caso,

The image shows a musical score for measures 24, 25, and 26. The instruments listed on the left are Clarinetto I in Sib, Clarinetto II, Fagotto I, Fagotto II, Violini II, Viole, and Violoncelli. The woodwinds (Clarinetti and Fagotti) play a rhythmic pattern of three eighth notes beamed together, marked *f marc.* The strings (Violini II, Viole, and Violoncelli) play a sustained chord, with the Violoncelli part specifically marked *div. pizz.* and *f*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Es. e, alla terza b. di 25 (III).

di questi due strumenti, lo troviamo nel quarto atto fra la terza e la sesta di 21, con rapide terzine convergenti e poi quartine di biscrome articolate, sempre senza nessun supporto timbrico-armonico di altre sezioni, cosa che avverrà invece al numero 30 (IV) con l'aggiunta degli archi che però raddoppieranno solamente la prima e l'ultima nota di ogni terzina lasciando il sedicesimo centrale al puro timbro di questi legni. Dal numero

22 (IV) Mascagni tornerà ad utilizzare solamente i legni per un articolato intreccio cromatico, gli archi entreranno gradatamente solo a partire dal numero 23.

Alcuni strumenti poi vengono utilizzati in modo particolare per effetti timbrici complessivi argutamente studiati, è il caso, ad esempio, dei timpani ai quali prescrive la sordina (numero 8, I), un effetto alquanto innovativo all'epoca che ha ripercussioni non solo sul volume, ma anche sul timbro della rullata ottenuta con "bacchette di battuta tenerissima". Oppure quando questo strumento viene usato come protagonista ma amplificato nell'effetto percussivo da altre sezioni, è il caso delle tre battute a partire da 2 prima del numero 80 (III). In questo passaggio le note a distanza di tritono fa-si sono crudamente marcate senza ulteriore sostegno armonico, ma vengono raddoppiate dai contrabbassi (metà pizzicati, metà con arco), fagotti e controfagotto. Un'ulteriore punto di interesse nell'utilizzo di questo strumento si trova al numero 25 (II) e serve per troncare la sfrontata canzone intonata da La Verde, non vi troviamo però la classica rullata o un semplice colpo, ma due misurate terzine di sedicesimi raddoppiate dai contrabbassi sul sol grave. Esempio simile si trova alla terza di 81 (II), per tre battute il timpano ribatte dei sedicesimi misurati per poi procedere con due terzine di crome (aumentazione), sotto lunghi accordi di clarinetti e fagotti, fungendo da pedale di dominante con caratteristiche ritmiche che acuiscono la sensazione di ansia del momento musicale. Alla settima battuta di 47 (III) troviamo anche un particolare ostinato, raddoppiato dai contrabbassi, fatto di terzine con valori irregolari (4 sedicesimi e una croma in seconda posizione) che creano un clima angoscioso.

Lo xilofono poi è particolarmente amato da Mascagni, da *Isabeau* a *Nerone*, che lo usa qui sia in passaggi armonici (triadi, ricordo che lo strumento da lui richiesto è a tastiera) che in rapidi passaggi alternati (dal numero 17, I), o comunque per arricchire in maniera tagliente, plastica, un inciso ritmico-melodico. Un utilizzo timbrico particolare si trova al numero 76 (I) nel raddoppio del ritmo vario di oboi, clarinetti e fagotti, il tutto arricchito dal tamburo in contrattempo ("battendo l'una bacchetta con l'altra"), es. f. Nella lunga scena della battaglia (atto secondo) lo strumento è aggiunto in alcuni punti per risaltare degli elementi melodici o degli incisi particolari come quello dattilo 10c (II) ascendente attorno al numero 53 o, in raddoppio delle trombe all'inciso di due

The musical score is for a percussion section, likely from an opera. It features several instruments: Oboe I, Clarinet in Sib, Clarinetto basso, Clarinetto contrabbasso, Fagotto, Tamburo militare, Xilofono, Stella, and Contrabbassi. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings like *f marcato e pesante*, *f martellando*, and *cresc. e string.* The lyrics for the Stella part are: "Suo - na co - me il broc - chic - - re per - cos - so dal mar - tel - lo d'ar - me." The score is divided into three sections: Marziale, cresc. e string., and Fiero.

Es. f, al numero 76 (I).

prima di 69. Nel quarto atto il timbro penetrante dello strumento è associato ai tremendi colpi del tamburo (tenore, quarta di 33, IV) per esasperare il timbro già aspro e sempre più pressante del resto dell'orchestra.

Le percussioni hanno un ruolo alquanto importante, non solo nei momenti più fragorosi, pensiamo alla battaglia ovviamente, ma anche per rifiniture timbriche o per arricchire lo spettro sonoro, il tam-tam, ad esempio, è usato spesso nel "piano" come nella battuta che precede il numero 82 (I), sottoposto ad un accordo dei legni in crescendo prima dell'attacco di una rapida sestina dei violini, o al numero 84 (I) presso il quale è prescritto un estremo "pppp". Il piatto sospeso, che ho già citato in un'altro suggestivo utilizzo, ritorna anche nel secondo atto in più punti tra i quali quello alla quarta di 61 (II) con delle forcelle che prescrivono un'escursione dinamica dal piano al forte in un crescendo progressivo di quattro battute, sovrapponendosi così ai tremoli all'unisono degli archi.

L'arsenale di flauti dispiegato da Mascagni in questa partitura è ampiamente utilizzato in tutti i registri, con veloci figurazioni, scale e arpeggi, ma anche per accordi tenui e

soffusi come quelli al numero 42 (IV) dove per ben 13 battute sostengono il canto da soli (e di esempi se ne potrebbero fare altri). In alcuni momenti l'autore prescrive il cambio dei due flauti in do per imbracciare i due flauti bassi che sono impiegati soprattutto nel primo atto, nella parte finale del duetto Stella-Ugo (numero 100, per il tema 24, con raddoppio del fagotto), e nel quarto atto nel duetto dei due amanti, ad esempio in evidenza nell'inciso del numero 5 o in quello del numero 7 o ancora negli arabeschi intrecciati da due prima di 12 al 13 (sapiente la sovrapposizione retrograda dell'inciso ritmico costituito da due 16^{mi} e una terzina di 16^{mi}) e dalla 5^a alla 7^a di 15 con un grande dispiegamento di fioriture ritmico-melodiche (es. g). Il timbro dei

The musical score for Example g, measures 15 to 25, is written for four parts: Flauto I, Flauto II, Flauto basso in Fa, and Flauto basso in Do. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system (measures 15-25) is marked 'molto sostenuto, come prima rall. e molto cresc.' and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The second system (measures 26-35) is marked 'Animato, con moto' and 'dim. e rall. un poco.....'. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score includes various performance instructions such as 'molto sostenuto, come prima rall. e molto cresc.', 'Animato, con moto', and 'dim. e rall. un poco.....'.

Es. g, alla quinta b. di 15 (IV).

particolari albisiphon è usato anche nel postludio del secondo atto aggiungendo quella linea cromatico-esatonale che caratterizza l' "erotico" di 141 (II), mentre i violini e violoncelli disegnano un tema diatonico e dal carattere più estatico/elegiaco (es. 22, II). Il flauto in sol creato appositamente per Mascagni è utilizzato in impasti abbastanza massicci e quindi non particolarmente percepibile, ma a questo è affidato tutto il lungo

episodio solistico del canto dell'usignolo nel terzo atto. In questo brano (numero 31) il particolare strumento si profonde in molteplici arabeschi sonori fatti di veloci arpeggi, note ribattute, acciaccature ecc per fornire un'antologia "ornitologica" alquanto varia, sostenuto solamente dagli altri flauti e, in pochissimi punti, dal clarinetto. Solo al numero 37 l'orchestra rientra cambiando il peso specifico sonoro mentre gli arabeschi e movimenti rapidi continuano ergendosi al di sopra della massa, raddoppiati da un flauto normale, un clarinetto e l'ottavino.

Il clarinetto contrabbasso espleta la sua funzione, assieme ai due bassi, di strumento grave della sezione, supportandola in maniera simile a quanto fanno i contrabbassi per la sezione archi oppure per dare maggior peso nel registro grave ad un passaggio di "tutti" orchestrale. Come esempio per il primo caso cito i tre accordi (quinta di 36, I) ritmati resi dall'autore con una certa identità timbrica, infatti, come si può vedere dall'esempio **h** sono impiegati solamente strumenti della famiglia dei clarinetti e due

rit.

Clarinetto I
in Sib

Clarinetto II

Clarinetto basso

Clarinetto contrabbasso

Fagotto I

Fagotto II

Es. h, alla quinta di 36 (I).

fagotti. Il particolare strumento rimane anche da solo, così che se ne possa apprezzare il suo timbro puro, al numero 17 (III), con un accentato e lungo si naturale basso che prelude al prossimo sospetto (quello che si rivelerà fondato): Zoèse. Il clarinetto piccolo in mi bemolle arricchisce spesso lo spettro acuto dell'orchestra insieme agli altri legni

acuti, ma è anche usato per il suo timbro peculiare in passaggi in evidenza, come le terzine che accompagnano la discesa di Parisina dalla scala, al numero 94 e 106 (I), raddoppiato dall'arpa in un'altra ottava. Mascagni non rinuncia anche a passaggi "puri" per esaltare le caratteristiche timbriche della famiglia, come nelle cinque battute che precedono il numero 11 (IV) nelle quali l'intricato passaggio cromatico è affidato solamente al clarinetto piccolo, i due clarinetti in si bemolle e uno dei due clarinetti bassi.

Le arpe vengono impiegate spesso in tutta l'opera, o in raddoppio con alcune variazioni per amplificarne gli effetti acustici o con accordi di colore, altre volte vengono raddoppiate, come anticipato, dai violoncelli oppure dai clarinetti, come al numero 80 (I) presso il quale questi ripetono verticalmente i disegni di biscrome creando un colore particolare. A questi strumenti è anche chiesto un suono particolare, "cupò", e per ottenerlo aggiunge questa prescrizione "le mani basse, vicino alla tavola", così facendo il transitorio d'attacco sulle corde sarà meno diretto e quindi meno brillante.

Gli arpeggi esplicitati nella scrittura si possono trovare, com'è naturale, in moltissimi punti, ma è interessante notare un notevole incastro ritmico nei raddoppi, quello alla terza di 135 (II). Qui vengono affidate loro 4 terzine di biscrome per movimento (ascendenti e discendenti) raddoppiate dal clarinetto e dalle viole in maniera alterna, il primo suona solo la prima e l'ultima terzina mentre le due centrali spettano alle viole, il tutto è tenuto insieme proprio dalle arpe che hanno il disegno completo.

Le trombe sono usate naturalmente per le loro qualità penetrative nei contesti orchestrali massivi, ma anche in raddoppio di linee melodiche di altri fiati in dinamiche contenute, oppure ancora per dare un colore timbrico puro giustapponendolo ad altri. Alla sesta battuta di 132 (I) troviamo un accordo in forte (e senza la sordina) delle quattro trombe senza raddoppi di altri strumenti, balzando immediatamente all'orecchio dello spettatore. Questo timbro penetrante è usato in molti punti dell'opera, come nello "straziante" alla sesta di 93 (I), con raddoppio questa volta delle ane doppie e del clarinetto in mi bemolle (tutti timbri tendenzialmente striduli), similmente anche la

battuta prima di 40 (I). Un altro esempio dell'atteggiamento "fauvista" di Mascagni sui timbri puri delle trombe (ma anche di altri strumenti) lo troviamo due battute prima di 47 (III), qui ai quattro strumenti d'ottone è affidata una quadriade di terza specie in crescendo, raddoppiata solamente dalle arpe, per poi lasciare il posto allo stesso accordo, un semitono più in basso, reso più massicciamente da legni e corni. Le trombe vengono poi associate ai compagni di sezione, corni e tromboni per generare accordi di molti suoni come i "cluster" esatonali al numero 82 (III), mantenendo un'unità timbrica funzionale alla volontà espressiva dell'autore, come pure dopo il numero 19 (IV) dal quale un morbido accordo in diminuendo di trombe e tromboni appare ogni qualvolta Parisina enumera i quattro inginocchiamenti.

I 3 tromboni tenori sono usati per i ripieni armonici, naturalmente, ma anche per particolari momenti dal colore timbrico specifico e scuro (come nell'es. I arricchito da legni scuri e dal tam-tam, numero 128), oppure anche in passaggi rapidi, di agilità (es. I, 3 prima di 96, I), è quest'ultimo un utilizzo tipico proprio del '900 in cui si inizia a pensare allo strumento anche al di fuori del ruolo orchestrale ormai fissato lungo tutto il secolo precedente. Un dettaglio di scrittura, Mascagni utilizza quasi sempre la chiave di tenore per i tre tromboni, una pratica di tradizione francese, i compositori italiani, salvo casi particolari o escursioni nel registro acuto, Puccini compreso, prediligono la più generica chiave di basso. Come raddoppi "non canonici" segnalo anche quello dalla terza di 131 (I) nel quale i primi due tromboni con sordina raddoppiano le seste maggiori delle viole nel medesimo registro, unico elemento musicale in movimento e sottostante il tremolo in ottava dei violini. Il loro colore compatto viene sfruttato in molti punti della partitura, come quello alla quinta di 129 (II), nella quale una triade di tonica (sol minore, con raddoppio della fondamentale del trombone contrabbasso) sul terzo movimento arriva totalmente inaspettata e blocca per un attimo il discorso musicale, costringendoci all'attenzione per le parole di Ugo "l'ultima luce recato...".

Fra le gestualità mascagnane tipiche del periodo maturo vi sono le "strappate" timbricamente giustapposte per dare sovente il senso di nervosismo o di un'energia

Cupo

Corno inglese
Clarinetto I in Sib II
Clarinetto contrabbasso
Fagotto I II
Controfagotto
Corno I in Fa
Trombone I II III
Trombone contrabbasso
Tam-tam
Viola
Contrabbassi

Es. i, al numero 128 (I).

Corno I II in Fa
Trombone I II III
Trombone contrabbasso
Timpani
Violini I II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

Es. m¹, alla sesta di 36 (I).

[Represso]

Flauto
Oboe
Corno inglese
Clarinetto I in Sib II
Clarinetto basso
Clarinetto contrabbasso
Fagotto I II
Controfagotto
Corno I II in Fa
Corno III IV in Fa
Tromba in Sib
Timpani
Violini I II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

Es. m², alla sesta di 94 (II).

Veemente

Trombone I II

Es. l, tre bb. prima di 96 (I).

repressa, uno spasimo potente che si estingue velocemente. Molti esempi si possono ritrovare in *Parisina*, mi limito a citarne un paio, il primo alla sesta di 36 (I), l'esempio **m**¹, l'altro (esempio **m**²) alla sesta di 94 (II).

I violoncelli sono invece usati in maniera molto eterogenea, come anche in altri contesti operistici coevi, essendo dotati di un ampio registro e gamma espressiva molto varia possono essere impiegati come sostegno al basso in raddoppio ai contrabbassi, ma anche, ad esempio, per raddoppiare linee di canto nel registro medio-acuto. Mascagni non lesina sulle gestualità di questa sezione tanto da usarla spesso in rapidi arpeggi o scale, o in raddoppio delle arpe (raddoppi alquanto singolari, come ad esempio quello alla quarta di 6, II) oppure in autonomia e quasi in sostituzione di violini e viole, solitamente deputati a questo scopo, come nell'esempio **n**.

Es. n, una b. prima di 47 (I).

A questi sono affidati i velocissimi arabeschi che colorano il tema 17 (II) alla sua ripresa al numero 123 (II), pezzi di scale ascendenti e discendenti intervallati da tremoli per un movimento vorticoso e sibillino nel registro grave o rapidi accompagnamenti ritmati come quello di sedicesimi in terzine di ottavi dalla seconda di 40 (III) per dare un notevole senso di affanno, ritmicamente raddoppiati dalle vicine viole.

Se si scorre tutta la partitura ci si accorge di quante poche volte l'orchestra raddoppi il canto con le usate "violinate" (come le chiamavano diversi autori tra cui Mascagni e Puccini), anche quando sarebbe ben prevedibile. Ad esempio al numero 64 (I) violini I e viole di discostano ritmicamente dai valori del rigo di Parisina e affrontano uno *shift* di ottava verso l'alto per distanziarsi maggiormente dall'idea del raddoppio (es. o).

delirante

Stella

fio - re del - la mia

Violini I

assai f ancora

Violini II

f cresc. assai 3

Viole

assai f ancora

Violoncelli

f cresc. assai 3

Contrabbassi

pizz. f cresc. assai

Es. o, al numero 64 (I).

Accade anche che le sezioni dei violini primi e secondi si intersechino nei registri per una compenetrazione timbrica che smussa i contorni delle linee melodiche inserite, come nella battuta che precede il numero 70 (I), es. p.

div. f

Violini I

3

Violini II

f 3

Es. p, al numero 70 (I).

Oppure alla ottava di 140 (II) quando i violini primi scendono con la melodia per poi svanire mentre i secondi e le viole salgono intrecciandosi nei registri, qui il valore è simbolico-drammaturgico, infatti Parisina ha implorato per l'ultima volta “preghiamo”: la musica sale verso la dimensione mistica mentre vi si oppone la melodia discendente verso il basso, la dimensione dei corpi che si stanno unendo nell'amplesso. Le cinque battute dal numero 75 (I, es. q) ci offrono un saggio di quell'attenzione al dettaglio nella

Musical score for Example q, measures 75-79. The score includes parts for Piatto (Cymbal), Stella (Soprano), Violini I and II (Violins), Viole (Violas), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabbassi (Double Basses). The Piatto part is marked "Misterioso" and "un piatto con mazzuolo" with dynamics "pppp" and "legg. come un soffio". The Stella part has lyrics "cuo - re. Fi - glio, che cuor ter - ri - bi - le t'ho fat - to!" and dynamics "f" and "cresc. ancora ed anim. cresc. e anim. assai". The string parts (Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbassi) are marked "Misterioso" and "2 soli" or "1 solo" with dynamics "pp" and "un poco cresc.". The score ends with a "a tempo" marking and various dynamics like "f" and "tutti".

Es. q, al numero 75 (I).

divisione delle sezioni degli archi, per creare un'effetto spettrale (dopotutto Stella sta auscultando il cuore del figlio e solamente avverte qualcosa di sinistro senza comprenderlo appieno), coadiuvato dal piatto sospeso rullato “come un soffio”; al nuovo intervento della madre la musica torna nella dimensione del “reale”, il piatto smette di suonare e gli archi tornano a suonare tutti insieme.

Anche nel secondo atto non mancano episodi di divisione delle sezioni archi, come nella “romanza” di Parisina al numero 36, qui sono soprattutto le viole e i violoncelli a essere divisi per potersi meglio amalgamare con le sezioni superiori avendo quasi lo

stesso peso sonoro, in questo modo le linee sinuosamente contrappuntate del brano sono come uno stretto fascio di seta che avvolge il canto. Nel quarto atto invece segnalo ulteriormente le dieci battute dalla quarta di 18 nelle quali gli archi rimangono da soli quasi improvvisamente, cambiando la sensazione sonora che si fa più aulica e solenne, pur nell'atteggiamento cameristico della scrittura; o le battute fra 43 e 44 (IV) nelle quali Mascagni utilizza mezze sezioni con sordina per ottenere una "carezza" sonora degna dell'afflato poetico di Parisina in questo punto. Fra i molteplici passaggi divisi cito anche quello al numero 137 (I) dove il tema 21 (I) è orchestrato con delle lievi differenze rispetto alla sua apparizione al numero 80 e vengono aggiunti dei tremoli, quasi bisbigli, a violini e viole sfasati nella battuta, prima la seconda metà delle viole, poi la prima metà, infine metà dei violini secondi. Oppure ancora alla terza di 121 (II), in questo punto gli interessati sono più che altro gli archi acuti opportunamente divisi per ottenere una texture leggerissima, quasi evanescente, effetto ottenuto con l'apporto della celesta e dei tremoli di due flauti es. r; si noti anche come la seconda metà dei

The image shows a musical score for measures 121-123, marked "Sensuale". The score is for the following instruments: Flauto I & II, Corno inglese, Clarinetto I in Sib, Celesta, Violini I & II, and Viole. The music is in 3/4 time. The Flauto parts feature tremolos and sfz dynamics. The Corno inglese part has a sfz dynamic. The Clarinetto I part has a sfz dynamic. The Celesta part has a sfz dynamic. The Violini I & II parts feature tremolos and sfz dynamics. The Viole part has a sfz dynamic. The score is written for measures 121-123, with measure 121 being the first measure of the "Sensuale" section.

Es. r, alla terza di 121 (II).

secondi violini che raddoppia la linea superiore dei primi un’ottava sotto abbia valori sul battere più corti, non un raddoppio pedissequo, ma un’aggiunta lieve di “peso” sonoro; o ancora fra ai numeri 13 e 14 (IV) fra i quali i violini primi vengono divisi in due sezioni, la prima senza l’arco melodico, disegnato dalla seconda metà e da metà dei secondi e violoncelli, ma recante arpeggi veloci e scale di semibiscrome ad evocare lo scorrere lieve dell’acqua nella gola di Parisina.

Tutta la sezione archi è anche impiegata in diversi casi come pedale timbrico, un tappeto sonoro sul quale si erge un movimento melodico, è il caso del numero 8 (II), il canto dei marinai, sostenuto nello spazio vicino allo spettatore da un doppio pedale in rapporto di quinta (do-sol), questo non rimane però statico, ma viene “riacceso” più volte con la ripetizione della nota (sol) in movimenti deboli della battuta e degli accenti (es. s¹). A questo scopo sono utili anche solamente le due sezioni di violini con dei

The image shows a musical score for five string parts: Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The score is divided into three sections: 'Blando', 'rit.', and 'a tempo'. The Violini I and II parts show a melodic line with a double pedal point (do-sol) in the 'Blando' section, which is then 'riacceso' (re-activated) in the 'rit.' and 'a tempo' sections. The Viole, Violoncelli, and Contrabbassi parts provide a harmonic support with sustained notes and arpeggiated figures.

Es. s¹, al numero 8 (II).

pedali “mobili”, è il caso dei due episodi ripetuti a distanza di semitono, rispettivamente al numero 134 e 136 (II); qui il pedale acuto sulla dominante (mi bemolle e poi mi) non è fisso per tutta la durata del passaggio (15-16 bb.), ma si muove scendendo e salendo di ottava modificando lievemente il clima sonoro. O ancora, fra i numeri 41 e 42 (I) oltre al pedale di tonica fisso al basso (vlc e cb in tremolo) Mascagni aggiunge un suggestivo pedale all’ottava che si sposta dalla seconda alla prima ottava e viceversa alla sola sezione dei violini primi. Le due ottave sono scelte non casualmente dall’autore per

creare uno spazio sonoro contrapposto ai registri vocali del coro: quando la frase è cantata dalla sezione femminile i violini oppongono l'ottava più bassa mentre quando tocca ai tenori quella superiore.

I tremoli, che siano per grado congiunto o per intervalli più grandi, pervadono molte sezioni di questa intrigante partitura, sono spesso bisbigli, movimenti sotterranei che preludono a qualcosa, possono essere anche un vento che soffia basso, vicino alla terra. È quello che mi paiono descrivere le biscrome di viole e violini primi nella seconda e terza di 17 (II), l'unico elemento musicale in movimento rapido sul sinistro pedale di re grave. Nella battuta successiva (la quarta di 17) il bisbiglio si fa più evidente per poi ritornare da dove è venuto prima del numero 18. La compattezza timbrica dell'unisono degli archi è usata in alcuni punti chiave come quello al numero 29 (II) in cui questo defunzionalizza il fa iniziale che era terza maggiore della triade di re bemolle nella battuta precedente, la linea si muove poi subito in maniera diatonica per raggiungere il nuovo centro tonale di re minore; una modulazione ingegnosa perché il timbro degli archi nell'unisono grave e la lentezza nei passaggi di nota in nota fanno perdere la percezione dell'accordo abbandonato poc'anzi e rendono estremamente facile spostarsi ad un tono lontano senza doverlo "giustificare".

È anche interessante l'utilizzo degli archi come "spettro sonoro", come avviene nella battaglia, alla quarta di 66 (II), nella quale un tremolo oscillante su due note (sol-fa#) è raddoppiato su 4 ottave mentre gli oboi, i clarinetti e due tromboni tuonano il tema 10b (II); questo unisono "allargato" copre tutti i registri utilizzati dagli altri strumenti così riempiendo lo spazio sonoro e sovrapponendosi al materiale tematico.

Alla quinta di 69 le due sezioni di violini, raddoppiate dai legni acuti, distorcono ancora una volta il centro tonale con una sorta di trillo misurato a terzine di crome divergenti, infatti mentre entrambe le sezioni partono dal medesimo do, la nota di volta è per i primi re bemolle, per i secondi si naturale, creando un urto calcolato di seconda maggiore sopra la triade di fa minore del resto dell'orchestra.

Il timbro del violino solo è usato solamente una volta nell'opera e forse anche per questo motivo quando appare improvvisamente al numero 44 (IV), sostenuto dai soli flauti, è in grado di generare una certa commozione nell'ascoltatore.

Vi sono poi molti altri punti di interesse nell'utilizzo timbrico o negli impasti orchestrali funzionali al libretto che è impossibile passarle in rassegna tutte. Fra questi spicca il ritmo dei flauti e clarinetti in rapide terzine ostinate al numero 46 (I) che ricordano l'ultimo movimento de *La Mer* di Debussy o i trilli dei flauti per terze di due prima di 63 (I), e che ritorneranno più volte, ai quali associo invece quelli simili di *Im Abendrot* dai *Vier letzte Lieder* di Strauss. Come impasti cito ancora quello delle tre battute da 68 (I) fatto di fagotti, corni e archi chiari tutti nella medesima ottava per ottenere una ottima compattezza sonora delle triadi parallele ascendenti, o quello scuro 4 prima di 69 (I) ottenuto col clarinetto basso e contrabbasso raddoppiati dai contrabbassi in un pedale reiterato di mi sui quali si muovono le triadi dei tromboni tenori con sordina e il fagotto (a 4 prima di 98 l'utilizzo è molto simile). È proprio la predilezione per gli impasti scuri a spingere l'autore verso soluzioni come quella appena descritta a cui accosto anche il finale stesso del primo atto già altrove descritto, l'appesantimento dell'inciso marziale con l'aggiunta dei tromboni nella ripresa al numero 117 (II) o l'introduzione dell'ultimo atto dove inizialmente prevale il colore scuro di bassi e tromboni per poi schiarirsi con i legni in registri più acuti ma sempre con un contraltare fosco, misterioso, ottenuto con il tam-tam e il tremolo ricorrente del timpano.

Anche lo spettro armonico acuto è privilegiato da Mascagni all'occorrenza, come quando alla terza di 111 (II) l'inciso di "fanfara" appena dato alle trombe è passato ai legni acuti (flauti, oboe, clarinetto piccolo e clarinetti) per ottenere una trasfigurazione stridula, esasperata, della vittoria in campo di battaglia, "parea gridarmi...", declama infatti Ugo. O quando, nel primo atto al numero 107 il tema 23 (I) è affidato a legni, corni, arpe e poi anche celesta e carillon in un effetto "arcaicizzante" tutto particolare, ma suggestivi sono anche gli accordi timbrici creati a blocchi di entrate dilazionate come quelli alla quinta battuta di 71 (I) o di cinque prima di 126 (II), visibile nei due esempi s^2 e s^3 . Gli avvicendamenti timbrici orizzontali vengono impiegati anche nei passaggi con tactus rapido come l'episodio che comincia al numero 109 (II) dove l'inciso a terzine, reminiscenza della battaglia, viene affidato ad ingressi timbrici

The image shows a musical score for five instruments: Flauto I, Oboe I, Corno inglese, Clarinetto I in Sib, and Fagotto. The score is in 2/4 time. The Flauto I part has a dynamic of *f* and is marked *un poco accentato* and *accentato*. The Oboe I part has a dynamic of *f* and is marked *un poco accentato* and *accentato*. The Corno inglese part has a dynamic of *f* and is marked *un poco accentato* and *accentato*. The Clarinetto I in Sib part has a dynamic of *p* and is marked *un poco accentato*. The Fagotto part has a dynamic of *p* and is marked *un poco accentato*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Es. s², alla quinta di 71 (I).

sempre più numerosi (prima ai violoncelli, poi ai fagotti poi ai clarinetti, agli oboi ecc) generando così l'impressione di uno stile fugato.

Non mancano anche le gestualità orchestrali “astrattiste”, al limite dell'estetica russa di Stravinskij o Prokof'ev, come ad esempio le crome staccate in pizzicato raddoppiate da clarinetti e fagotti in tutto l'episodio che inizia al numero 108 (I), sono quasi piccole macchie di colore giustappose nello scorrere del tempo. Anche nel secondo atto, 3 prima di 109, gli accordi secchi e marziali sembrano quasi riportarci al futuro *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev⁶¹.

L'orchestra comunque, all'occorrenza, è trattata in maniera più monolitica e come valvola di sfogo fonico da scene più timbricamente specifiche o articolate, nel primo atto ad esempio abbiamo le due battute che precedono il numero 119 in cui l'intera compagine può avere il suo exploit, dalla ormai lontana introduzione dell'opera, in un compatto accordo di do# minore in crescendo o alla terza di 135 e tre prima di 136 (I) nelle quali la massa sonora si movimenta a stratificazioni, prima i bassi con la rapida scala poi le parti superiori e infine l'arpeggio di violoncelli e arpe. Cito ulteriormente, nel secondo atto, la battuta che precede il numero 70 nella quale l'inciso delle buccine

⁶¹ Mi riferisco all'episodio della morte di Tebaldo, al numero 80 della prima suite dal balletto. In Prokof'ev, *Romeo und Julia*, Suite Nr. 1.

Tranquillo

Ottavino

Flauto in Sol (acuto)

Flauto I II

Oboe I II

Corno inglese

Clarinetto in Mib

Clarinetto in Sib I II

Fagotto I II III

Timpani

Tranquillo

Violini I II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Es. s³, cinque bb. prima di 126 (II).

ascoltato più o meno in lontananza per interminabili volte (e ancora verrà ascoltato, anche in una ripetizione “misteriosa” effettuata dai corni in orchestra per triadi in un tactus rallentato, 1 prima di 131, II) è finalmente reso in maniera massiccia e poderosa

da tutta l'orchestra (meno gli archi), oppure l'accordo "fendente" di do# minore secco a piena orchestra sulle parole "tagliato siete", numero 81 (II). Nel terzo atto invece vi è la grande perorazione fra 78 e 80 raggiunta in climax dopo un'orchestrazione sempre più pesante e massiccia del tema 9 (III) ad ogni ripetizione, ma anche lo "schiaffo" orchestrale (figurato, quello ricevuto da Niccolò alla scoperta del figlio) di 2 prima di 72. In questa scena segnalo anche la particolarissima scrittura orchestrale ottenuta con colpi alternati della terza battuta di 69, qui solamente lo xilofono suona tutte e tre le note delle terzine, mentre a tutte le altre sezioni è affidata in alternanza solo una parte, nei registri più acuti la prima e ultima croma di ogni terzina, nei registri gravi quella centrale, es. t.

Es. u, alla terza b. di 112 (II).

Es. t, alla terza di 69 (III).

Ho già discusso alcuni casi relativi alla drammaturgia di come l'orchestra esalti la parola e non la soffochi, o esprima più di quello che le parole non riescano a dire, aggiungendo dei particolari emotivi.

È il caso del tema dolce di Stella (15, I) che, ad ogni ripetizione, appare sempre diverso, si confronti il numero 53 (legni), la quinta di 55 (archi, come “accompagnamento”), il numero 69 (archi, ma con una “vampata” dei violini e una contro-linea al canto), la quarta di 98 in cui finalmente il tema è affidato agli archi per la prima volta, infine il numero 31 (IV) in cui è aggiunto un movimento spasmodico e incessante ai violini primi e viole, ma anche l'evocazione della “foglia” con pizzicati leggeri dei violini primi raddoppiati nella quartina ascendente dalla celesta “legata” o il cluster stridente già altrove descritto di due battute prima di 27 (II). Oppure Mascagni ci “disegna” la “vampa” alla ottava battuta di 104 (II) con un arpeggio veloce ascendente degli archi acuti, il “vento di Schiavonia” negli occhi di Ugo con veloci scale ascendenti negli archi, una risata isterica (“un riso arido”) alla seconda e terza di 112 (II) ottenuta con semicrome divergenti ribattute e marcate, es. u. Due battute prima del numero 123 (II) l'orchestra mima esattamente le parole “mi scrollo” con movimenti convergenti e molto

Es. v, al numero 21 (II).

articolati, arpeggi multipli e con diversi ritmi ad opera delle due arpe, degli archi e di flauti e clarinetti ma alla quarta e quinta battuta di 139 rende anche il “disperato” tentativo da parte della protagonista di placare Ugo, con una quartina ascendente per grado cromatico all’unisono nel registro acuto anelando così alla “salvezza”, ma venendo poi subito atterrata dal pesante do-fa nei registri estremamente gravi. Ulteriori esempi di questo descrittivismo musicale li troviamo ancora dal numero 51 (III): “la via di latte”, “galassia”, “astri” sono resi in orchestra con un brulichio di tremoli soffusi agli archi, arpeggi di arpe e accordi di celesta nonché di flauti e clarinetti nel registro acuto. Così come “il flutto”, “il mare” ecc sono descritti con movimenti verso l’alto di leggeri arpeggi degli archi e tremoli di flauti nel quarto atto (numero 10).

L’attenzione dell’autore a non coprire mai la voce con la massività dell’orchestra è riscontrabile in moltissimi estratti, uno fra tutti quello di 7 prima di 92 (II): questa battuta è l’unica nella quale Parisina non canta, proprio quando un primo climax ha uno sfogo fonico con l’ingresso dei tromboni.

L’orchestra ci ricorda anche un’associazione parola-musica precedente, come quella dell’inciso che sosteneva le parole “e tutte le collane al collo” (numero 19, II) e che ricompare nella “romanza” 4 battute prima di 39 (II) al flauto e clarinetto sulle parole “ecco le mie collane”.

L’avvicendamento poi delle varie sezioni per effetti suggestivi è parte fondamentale del linguaggio orchestrale di *Parisina*, alle volte appare quasi una *Klangfarbenmelodie* come nell’inciso al numero 21 (II, o anche 23) diviso fra legni e archi per ritrovarsi entrambi sulla stessa nota alla fine, es. v, oppure a 2 prima di 77 (II) dove la melodia si spegne nei violini primi gradatamente privati di metà della sezione per riaccendersi nel flauto che la “raccolge”. Anche al numero 38, 39 e nelle ultime battute prima di 43 (II) accade qualcosa di simile, la linea melodica passa infatti senza soluzione di continuità dagli archi ai legni e viceversa generando un agglomerato timbrico inestricabile. In altri casi, come quello nella seconda battuta di 95 (II), al generale discendere delle terzine su una settima diminuita contrappone rapidissime scale cromatiche dei clarinetti verso

l'alto, ottenendo così una varietà sonora ed eludendo in parte l'effetto armonico della settima di quinta specie.

Avevo poi già descritto una delle gestualità tipiche di Mascagni nel trattamento del collegamento armonico V-I, eccone alcuni esempi nell'opera: 2 battute prima di 38 tromboni e timpani, alla quinta di 40 aggiunge anche le ottave alle arpe, a cavallo di 75 (II) sempre con tromboni, timpani e arpa.

Infine non posso che citare alcune scene chiave per l'utilizzo timbrico e orchestrale complessivo che denotano tutta la maestria di questo "immaginifico" compositore, come quella dei marinai all'apertura del secondo atto, costruita in un crescendo emozionale e timbrico (con l'ingresso dei tromboni a tempo debito) che culmina alla nona di 11 (II), da qui per 3 battute i glissandi ripetuti di arpa e violoncelli generano quasi un piacevole vento che soffia sulla collina di Loreto. E sempre nel secondo atto la grande scena della battaglia inizia magistralmente con l'inciso 10a (II) affidato ai fagotti (non alle trombe, come farà invece più avanti nella scena) per un effetto "velato", quasi di lontananza, e poi clarinetti e corni come a suggerire qualcosa di più "vicino". Ulteriori particolari impasti sonori: quello di 57, l'unisono di archi (di cui alcuni legati e alcuni in tremolo), flauti e clarinetto contrabbasso con sottostante "brusio" del piatto sospeso e cassa rullati leggermente per diverse battute, i "tropi" ritmici come quelli delle quattro rapide crome in terzina dal numero 59 o 6 prima di 61 con anche il tamburo e la risposta a canone di xilofono, corni e viole per un accrescimento disumano della furia di combattimento. L'ultimo episodio di questo atto è naturalmente il postludio nel quale notevoli sono i punti di interesse, dallo sgretolamento della texture sonora da 5 prima di 141 fino a 141 stesso, all'utilizzo di timbri come il carillon e dai moltissimi tremoli timbrici e movimenti sempre brulicanti che si fanno sia dettaglio che "tutto", nell'evocazione della natura che circonda i due amanti, fino agli accordi "mistici", ma carichi di una certa tragicità data anche dai rintocchi del timpano dalla terza di 148, all'effetto straniante del numero 149 che sembra uscito da *Farben* di Schönberg o da *Atmosphères* di Ligeti, alle ultime battute con quei si ripetuti da flauto, corno inglese e arpa in armonici.

Per il terzo atto cito le due battute estatiche di 87, fresche nell'orchestrazione dopo moltissime battute tese, scure, tremende, che preludono all'intervento di Ugo, ma anche il tema 20 (I) finalmente brandito in maniera monolitica da trombe e tromboni (le terzine) inserite negli accordi tenuti e massicci di tutta la compagine. Infine le ultime due battute (es. z) la cui gestualità musicale ricorda quella che termina la *settima*

The musical score is for Act III, measures 87-89. It is written for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinets (in Bb and Eb), Bassoon, Horns (in F and Eb), Trombones, Trumpets, Timpani, Cymbals, Violins, Viola, Violoncelli, and Contrabass. The music is in 4/4 time and features a dramatic, monolithic theme for the brass section. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *ppp*, and *p*, and articulation markings like "tratt. molto" and "un piatto".

Es. z, alle ultime tre bb. del III atto.

sinfonia di Mahler, un accordo degli ottoni (là triade aumentata, qui triade minore di sol) fortissimo con un rapido diminuendo di una battuta all'estremo pianissimo su quale piomba la scure dell'accordo di tonica (là do maggiore, qui sol "vuoto"). È curioso che tutte le incisioni dell'opera modifichino l'originale pizzicato finale degli archi con l'utilizzo dell'arco marcato per una maggiore incisività, una variante nata perlomeno da Gavazzeni ed emulata successivamente.

Nel quarto atto, nelle ultime 8 battute, da 49, il discorso musicale è ancora una volta, pur nella massività orchestrale generale, affidato ai fiati perché gli archi di fatto eseguono solamente trilli e tremoli vari, il materiale tematico è alle sezioni superiori, mentre l'ultima quartina di biscrome di ottavino, flauto in sol, clarinetti, violini e tamburo descrive la lama che vola sulle teste dei due condannati a morte in una gestualità, ancora una volta, tutta mascagnana.

3.7 Confronti e contesti

In conclusione di questo ultimo capitolo vorrei soffermarmi su alcune opere che detengono alcuni legami con *Parisina* e che la precedono o la seguono di poco, per operare dei confronti contestuali, siano queste di Mascagni (*Isabeau*) o di altri autori italiani coevi (Zandonai e Puccini). Nel mio intento di dimostrare la qualità artistica di quest'opera saggiandone gli aspetti innovativi e frutto dello specifico momento storico-culturale credo che accostarla ad almeno altri tre cruciali lavori arricchisca non solo la comprensione endogena della complessa partitura quanto del legame col suo tempo e con l'alveo culturale italiano. Come mi accingo ad illustrare, *Isabeau* si può leggere, a posteriori, come un'opera preparatoria a *Parisina* e di simile sensibilità, *Francesca da Rimini* di Zandonai fu varata appena due mesi dopo da un compositore, benché allievo di Mascagni stesso, di diversa estetica teatrale-musicale e di generazione più giovane ed è attraversata nella drammaturgia dalla stessa penna (D'Annunzio), infine un breve confronto con *Turandot* aiuterà ancora una volta a decretare il comune bacino di due autori polarizzati dalla critica coeva e posteriore, Mascagni e Puccini, più vicini di quanto si pensi e sicuramente della stessa statura artistica.

3.7.1 Analogie e anticipazioni: *Isabeau*, *Parisina* e *Turandot*

Isabeau (1911) è la decima opera di Mascagni e quella prodotta dopo lo stacco temporale più lungo da quella che la precede (se escludiamo l'ultima opera *Nerone*, andata in scena nel 1935, ad ormai 72 anni, dopo l'ultimo grande successo de *Il piccolo Marat* nel 1921). Questo intervallo di tempo, circa 6 anni dalla precedente *Amica*, non è da ritenersi casuale, ma frutto di lunghi ripensamenti e di maturazioni, oltre che di ricerca spasmodica di un nuovo soggetto allettante. Lo troverà nel vecchio amico Luigi Illica che aveva firmato sia il libretto di *Iris* (1898) che de *Le maschere* (1901), con un soggetto da Mascagni stesso definito "romantico" e in cui lo stesso librettista piacentino riponeva molte speranze. Il linguaggio lessicalmente ricercato, un certo simbolismo onirico (i riferimenti agli sguardi, agli occhi, all'idea di "sogno") e il senso estetizzante

del topos centrale dell'opera, la celebre cavalcata della protagonista nuda sul destriero per le vie della città, rendono quest'opera ancillamente derivata dal gusto ormai imperante del dannunzianesimo cui neppure Illica seppe rifuggere. Sarebbe comunque sbrigativo tacciare il librettista di slancio epigonico o quantomeno di aver inseguito le mode letterarie del momento, molteplici sono i versi degni di nota come tutto il taglio del libretto è accattivante e funzionale e pregno di immagini poetiche significative. Non sfuggiranno a Mascagni queste peculiarità tanto da tuffarsi, come suo consueto, nell'attività di composizione, coadiuvato da un propellente amoroso (la più giovane Anna Lolli) che fungerà da vera e propria musa ispiratrice. L'opera, che avrà per anni un discreto successo e circolazione internazionale, mette in risalto tutti gli articolati strumenti del compositore livornese, maturati nelle nove opere precedenti e meditati nel silenzio artistico dopo *Amica*. L'orchestrazione quanto mai brillante, l'utilizzo di armonie ancor più complesse, la scrittura musicale alquanto densa e le linee di canto sempre più raffinate rendono questo titolo uno dei suoi migliori e in grado di autosostenersi nel repertorio mascagnano senza problemi.

Tuttavia *Isabeau* è anche il titolo "di passaggio", quello che avvia l'ultima fase della sua maturità artistica in modo affatto simile al ruolo che *La fanciulla del West*⁶² (andata in scena, si faccia attenzione alle coincidenze temporali, pochi mesi prima, nel dicembre del 1910 e, come *Isabeau* varata all'estero, al Coliseo di Buenos Aires, l'opera di Puccini al Metropolitan di New York) avrà nella produzione pucciniana aprendo agli ultimi titoli del *Trittico* (oltre che de *La Rondine*) e di *Turandot*. Lo slancio creativo innescato con questa opera, ambientata in un fantastico medioevo estetizzante, non si esaurirà presto, ma verrà raccolto appena l'anno successivo con la gestazione di *Parisina* e nel 1915 durante la composizione della colonna sonora⁶³ del film *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, dalla sceneggiatura ugualmente dannunziana e dai caratteri musicali assai affini. In *Isabeau* troviamo anche diversi, come li ha definiti Piero

⁶² Cfr. il capitolo specifico in Girardi, *Puccini* pp. 259-326.

⁶³ Utilizzo questo termine *ante litteram* come già Cesare Orselli, ad esempio, nel suo saggio *Le tentazioni cinematografiche di una generazione di operisti italiani*, par. 5, pp. 36-40. Come lo stesso Orselli fa notare, pur poco prima dell'avvento del sonoro nel cinema, Mascagni non compone una semplice accompagnamento ma segue con elevata accuratezza ogni gestualità musicale piegandola alle azioni narrate dalla pellicola misurandone le relative durate in secondi, un approccio per certi versi avanguardistico per quegli anni.

Santi⁶⁴, “arcaismi e folclorismi” musicali, sperimentati in questa accezione estetica per la prima volta e utilizzati, seppure con maggiore compenetrazione al resto del linguaggio musicale, in *Parisina*.

L'opera si apre di fatto con una particolare introduzione che non coinvolge minimamente l'orchestra per le prime 48 battute, ma che si regge interamente sulle 6 trombe e i timpani fuori scena in richiami di fanfare reali che accompagnano l'intervento dell'Araldo, ecco il primo “arcaismo/folclorismo”. Più avanti (dalla terza battuta del n°4, atto I), un'orchestrina sul palco suona una sorta di villereccio di cui è protagonista il violino solo, accompagnato al basso dai fagotti di sovente in quinte vuote, e dei coretti dall'afflato pastorale (grossomodo dal n°7 al 10) nei quali si può ravvisare, se non i poderosi cori ad imitazione che aprono l'opera del '13 almeno il “non dormite o cacciatore” sul finire del primo atto. Non solo, l'utilizzo di emiolie (come quelle alla quarta b. del n° 11, atto I) con un richiamo, più che al medioevo, a certa musica rinascimentale contrappuntistica o ancora l'inizio del III atto con il clavicordo solo che accompagna due voci femminili (Ermyntrude ed Ermyngarde), quasi un'anticipazione della sequenza delle tre donzelle accompagnate dagli organi portativi che apre il II atto di *Parisina*. In *Isabeau* Mascagni impiega anche, a piene mani, settime di IV e di VI specie, entrambe sperimentate già nell'ancora precedente *Amica*, si pensi solo all'intermezzo le quali trovano qui maggiore esasperazione fino alla successiva *Parisina*: si tratta di agglomerati armonici molto cari a questa generazione di compositori fino a *Turandot*, nella quale verranno impiegati come topos caratterizzante la tinta complessiva dell'opera. Altri agglomerati armonici interessanti si possono trovare scorrendo la partitura come quello alla decima battuta del n° 20 (atto I) formato da un pedale di sol# sul quale oscillano, in maniera altamente dissonante, una settima di I specie sul la (con il sol naturale quindi) e una sul sol# e che risolve, con uno *shift*, un semitono più in alto, a re minore (anziché do#). Altri accordi “aspri” che abbiamo riscontrato in *Parisina* sono già in questa precedente opera, come alla quinta battuta del n° 19 (atto III), o come i cluster esatonali che chiudevano il II atto che si trovano simili qui alla ottava battuta del n° 6 (atto III). Ancora, le sovrapposizioni

⁶⁴ Santi, *arcaismi e folclorismi nella musica italiana del primo novecento*.

armoniche create nello stesso centro armonico come nel caso della “canzone del falco” (“tu ch’odi lo mio grido”, dalla sesta battuta del n° 39, atto I) nella quale gli incisi ritmici discendenti generano delle seste e settime aggiunte all’armonia principale, o lo “spaesamento” tonale del fugato che anticipa la scena corale del I atto (n° 42), “onde di polve si elevano”, instabile sia dal punto di vista ritmico (soventi emiolie e sincopi nel tempo composto di 6/8) che da quello armonico al limite dell’atonale fino a trovare maggior stabilità all’ingresso della compagine canora.

Infine alcune tendenze politonali se non altro nei piani sottintesi dai diversi elementi del tessuto musicale, come ad esempio al tempo “Agitato”, otto battute prima del n° 38 (atto I), in cui la melodia sembra iscritta al contesto di un mi bemolle (o la bemolle) minore mentre il sostegno armonico è dato da accordi di fa# minore. Queste inquietudini armoniche, avviate con *Amica*, trovano in *Isabeau* ulteriore sperimentazione e maggior compiutezza in *Parisina* venendo sviscerate tecnicamente con fini espressivi-narrativi sempre più pregnanti. Curiosamente anche diversi topoi drammaturgici sono anticipati in quest’opera rispetto alla successiva, a cominciare dal personaggio di Giglietta, a metà strada fra La Verde e Stella dell’Assassino, senza i suoi crucci e il suo ruolo eminentemente drammatico, lì madre, qui nonna, ma ugualmente figura materna del fanciullo Ugo/Folco. Il collegamento con l’ancella di Parisina è invece dato da alcuni procedimenti musicali reiterati, quasi ad eterno ritornello, si guardi ad esempio il n° 26 (atto I), l’ingresso del personaggio insieme al giovane nipote che per certi versi anticipa la “cantilena” degli “Ohimè” in *Parisina*. Come non rivedere poi in Giglietta l’implorante madre di Ugo nel IV atto dove qui ella cerca il nipote nella prigione del castello nel quale è tenuto prigioniero mentre grida ad Isabeau “Reginotta, ridammi la sua vita”? Anche il duetto finale dei due amanti anticipa alcune situazioni poetico-musicali di quello ancor più elegiaco in *Parisina*, entrambi si aprono con una “processione” orchestrale (qui il “lento e doloroso” dalla nona battuta del n° 9, atto III o dalla settima del n° 11) di spaesamento emotivo, di ricerca di una direzione prima di trovare la “pace” nell’approdo al re maggiore (in entrambe le opere, qui alla sesta battuta del n° 13, in *Parisina* al n° 1 “Non odo più...”), qui con accordi minori giustapposti e una melodia che sembra vagare infinita. Inoltre la vocalità baritonale di

Re Raimondo è già prova generale di quella di Niccolò d'Este, fiera e abbondante anche nel registro medio-acuto pur senza eccessivi sbalzi vocalistici che ne minino il carattere “nobile”, diversamente dal trattamento musicale del primo baritono, Gianciotto Malatesta, della *Francesca da Rimini* di Zandonai. Infine, dal punto di vista orchestrale, se *Isabeau* non raggiunge numericamente la compagine di *Parisina* ci si avvicina con l'introduzione dello xilofono ampiamente utilizzato insieme al particolarissimo “xiloafono” nel II atto. In tutta l'opera comunque regna il senso estetizzante che proviene dal libretto, pur non raggiungendo questo le vette poetiche-lessicali di quello del Vate.

Vorrei ora prendere brevemente in esame un lavoro successivo, *Turandot*, l'ultima opera di Giacomo Puccini lasciata incompiuta a causa della morte del compositore, ma forse ancor più dalla difficoltà nel risolvere drammaturgicamente il finale, un problema che attanagliò il compositore lucchese per diversi mesi senza trovare una soluzione a lui pienamente soddisfacente. Per lungo tempo *Turandot* è stata interpretata come il capitolo conclusivo di una “tradizione” melodrammatica italiana giunta al tramonto⁶⁵, una lettura che rischia tuttavia di oscurare l'ampio panorama di operisti attivi nello stesso periodo e negli anni immediatamente successivi, ben oltre la prima rappresentazione dell'opera sotto la direzione di Arturo Toscanini alla Scala nel 1926. Analogamente a quanto spesso accade nel caso delle opere sinfoniche di area mitteleuropea, anche in *Turandot* si è talvolta cercato di rintracciare elementi considerati “avanguardistici”, sulla base di analisi che, pur presentando talora una certa approssimazione tecnica, hanno prodotto interpretazioni e concetti che ancora oggi risultano ampiamente accettati sia dalla critica musicologica sia dal dibattito scientifico più generale. Uno da sfatare per tutte: gli accordi secchi iniziali (dalla quinta battuta) la cui sostanza armonica pervade tutta la partitura; alcuni critici, tra i quali Leonardo Pinzauti⁶⁶, hanno identificato la loro provenienza nei celebri accordi degli *Augures*

⁶⁵ Così, ad esempio, il titolo della monografia di Kaye e Parker (*Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*). Anche altri studiosi si sono mossi in questa direzione: Anche Carner, *Critical Biography*, ha sottolineato in chiusura della sua monografia come *Turandot* rappresenti una sorta di conclusione della parabola operistica italiana; e Julian Budden, *New Grove Dictionary of Opera*, nella voce “Puccini, Giacomo” ha ribadito che con *Turandot* si chiude non solo la carriera di Puccini ma anche un'intera tradizione operistica.

⁶⁶ Almeno nell'occasione dell'intervista per il documentario: Derek Bailey, *Great Composers, Giacomo Puccini*, BBC, 1997.

Printaniers ne *Le Sacre du printemps* di Stravinskij (1913). Questa interpretazione è errata, nel cruciale lavoro del compositore russo questi accordi fauvisti sono il frutto di una sovrapposizione di terze, ma con una base di triade maggiore (sia che la si costruisca dal fa bemolle che dal mi bemolle, è quasi un palindromo armonico) e composti da ben 7 suoni mentre gli accordi in *Turandot* sono composti da 5 suoni e si basano essenzialmente su una settima di VI specie (con la terza minore quindi) a cui è aggiunta una quarta (il mi naturale), vedi es. 1. Laddove il primo è l'ampliamento dello



Es. 1

spettro armonico di una triade in una continua aggiunta di terze (anche se è più semplicistico vederlo come due triadi maggiori, di cui uno con settima, a distanza di semitono sovrapposte) il secondo sembra composto da due triadi, una minore e una maggiore, ma è in realtà un mascheramento di una settima di VI specie dove la settima svolge, in potenza, il ruolo di appoggiatura armonica sulla tonica, questo è confermato proprio da Puccini in alcune risoluzioni di questo accordo come quella al n° 41 (atto I) nella quale l'appoggiatura riguarda anche la quarta aggiunta.

Questa considerazione si rende utile anche in prospettiva comparativa con Mascagni: non è infatti indispensabile ricorrere a modelli quali Stravinskij per comprendere le ricchezze armoniche dell'ultima partitura pucciniana. È piuttosto il contesto italiano coevo a fornire gli strumenti adeguati per collocare *Turandot* nel corretto alveo culturale e musicale. Le settime di VI specie di *Turandot* si trovano ampiamente e con ragioni drammaturgiche simili in *Isabeau* che sicuramente, insieme a *Parisina* come vedremo, è stato in parte modello ben conosciuto da Puccini. Non solo alcuni elementi musicali che mi accingo ad elencare, ma anche degli aspetti della drammaturgia sono simili, si pensi ad esempio al ruolo del coro, rappresentate in entrambe le opere il popolo di un regno/

impero “vittima” degli editti e che diventa spietato carnefice, lì nella ricerca del nome del Principe ignoto, qui nel linciaggio del giovane falconiere che ha osato sfidare il volere del monarca (Folco ha infatti ammirato la nuda Isabeau durante la cavalcata quando era stato fatto divieto di aprire le finestre e di guardarla, pena l’accecamento). Anche nelle grida terribili della massa corale e orchestrale, nelle tragiche e tumultuose ultime battute dell’opera si sente questa settima stridente con fondamentale la, ripetuta per ben sette volte (seconda battuta del n° 32, atto III), rimbalzate fra coro e orchestra. Il tumulto del linciaggio è descritto da Mascagni sia nella conclusione del II atto dopo la sua aria “O popolo di vili” sia dopo il duetto finale del III atto, in entrambi i casi mediante un pedale in tremolo al basso di dominante (in *Turandot* sul sol, in *Isabeau* sul la) a cui sono sovrapposte oscillazioni armoniche che sostengono incisi ritmici incalzanti (e uguali a quelli usati in alcuni punti di *Parisina* come nel IV atto, fra il n°



Es. 2a, dalla sesta battuta del n° 21 (*Isabeau*, atto II).



Es. 2b, n° 23 (*Isabeau*, atto II).

31 e 32) in un vorticoso crescendo che sbatte su un'accordo di nona minore con un'appoggiatura sulla sottosensibile (ultime quattro bb. dell'es. 2a, cfr. con l'es. 3b); un procedimento affatto simile si trova anche in *Turandot*, nel III atto come si può bene vedere nell'es. 3a/b. Da questi due esempi possiamo estrapolare anche altre analogie, sia il ritmo uguale fra le prime battute dell'es. 2a con l'ultima dell'es. 3a (ma anche nelle voci interne delle prime battute dello stesso) che il tremolo sospeso dell'es. 2b (continuazione del 2a con uno stacco di sole 9 battute) con gli scontri aspri di seconde maggiori e minori sottostanti con quelli simili alle corrispondenti bb. 7-8 dell'es. 3a. Sempre prima della conclusione del II atto, nella citata aria di Folco, più specificatamente nell'ultima sezione "Gigli al bel giglio della tua bianchezza" (settima battuta del n° 20) si possono ravvisare alcuni elementi in comune con l'ultima sezione



Es. 3a, 5 battute prima del n° 13 (*Turandot*, atto III).



Es. 3b, dalla seconda battuta del n° 16 (*Turandot*, atto III).

della celeberrima romanza “Nessun dorma” della *Turandot*, l’oscillazione fra la tonica (in entrambi i casi re maggiore) e il suo quarto grado maggiore (sol), in un incalzare del ritmo puntato quasi a descrivere in entrambi i casi la gloria e la vittoria, oltre al topos dell’acuto finale sul la sopra il rigo per i rispettivi due tenori e il successivo accordo evitato per continuare l’azione (in *Isabeau* uno *shift* di tono verso il basso, a do, in *Turandot* una settima di III specie con fondamentale fa#, il terzo grado di re maggiore). Le analogie continuano come mostrano gli esempi 4, 5a/b che fotografano rispettivamente il tema accordale della marcia reale all’ingresso dell’Imperatore nell’esotica opera pucciniana e il tema, ugualmente accordale che descrive la magnificenza del regno di Raimondo nell’*Isabeau*, in entrambi i casi la struttura



Es. 4, seconda e terza battuta del n° 32
(*Turandot*, atto II)



Es. 5a, prime battute dell’opera (*Isabeau*, atto I).



Es. 5b, quarta e quinta battuta del n° 11 (*Isabeau*, atto I).

accordale è ritmata e semplice, paragonata con il resto del linguaggio musicale-armonico, e si basa su accordi principalmente di tonica e dominante (nell’es. 5b la tonica è re e non la) per raggiungere un effetto narrativo affatto simile. Altrettanto si può dire dell’intento in chiusura rispettivamente del I atto dell’opera mascagnana

quanto del II di quella pucciniana, nel cercare, prima della perorazione finale un clima sinistro, di incerta attesa mentre qui il re annuncia il suo volere alla figlia e lì l'imperatore si rivolge al "figliolo" Calaf. In entrambi gli esempi, 6 e 7, vi è un lungo pedale, doppio nel caso di Mascagni, che fa da pannello per il movimento interno di una linea di carattere modale, nel primo caso legata ed affidata al flauto e al fagotto a distanza di tre ottave, nel secondo ad ottoni e sassofoni fuori scena.



es. 6, quinta e sesta battuta del n° 59 (*Isabeau*, atto I).



Es. 7, terza e quarta battuta del n° 67 (*Turandot*, atto II).

Anche nei lirici modalismi troviamo delle importanti similitudini, come quelle fra una delle più belle frasi di Folco durante il duetto finale e quelle altrettanto commoventi di Liù nella sua romanza "tanto amore segreto". In entrambi i passi citati l'armonia è grossomodo statica, mentre in *Turandot* la stessa triade di si bemolle è arricchita verso il basso con un pedale di do (nelle battute successive alla prima il re permane comunque nelle note più lunghe della linea melodica che proprio sul re insiste), in *Isabeau* la triade di mi bemolle minore si smorza arricchendosi spettralmente verso il basso con delle aggiunte via via di terza inferiore in collegamenti armonici molto deboli (le triadi hanno di volta in volta in comune due suoni su tre). Inoltre entrambe le linee vocali sono simili dal punto di vista intervallare (lo scarto è di semitono), basta invertire la seconda e la terza nota della prima battuta dell'es. 8 e si ottiene l'inciso della terza battuta dell'es. 9; all'ascolto la somiglianza convince ancor più.



Es. 8, dalla terza battuta del n° 22 (*Isabeau*, atto III).



Es. 9, da sette battute prima del n° 25 (*Turandot*, atto III).

Inoltre due scene corali accomunano le due opere, la prima rispettivamente in “onde di polve si elevano” (il lungo passo comincia al n° 42, *Isabeau* atto I) e “gira la cote” (altrettanto lungo che comincia al n°9, *Turandot*, atto I). Nel primo caso una scena di frenesia che descrive, per bocca dello stesso popolo, l’avvicinarsi da tutti gli angoli del regno dei vari pretendenti della figlia del re, *Isabeau*, dall’altro il popolo oppresso ma ugualmente in stato febbrile che incita i giovani amanti a farsi avanti per risolvere gli enigmi. Una situazione drammaturgica simile, sebbene nell’opera cinese con maggiore aggressività ed esasperazione, realizzata con una certa grandiosità in entrambi i casi e con una percezione del climax in continuo divenire fino all’esplosione finale che viene troncata in *Isabeau* dalle trombe fuori scena mentre in *Turandot* dalla ripetizione dell’unisono orchestrale che aveva aperto l’opera. Nelle due rispettive mastodontiche scene, che sono realizzate in metri ritmici diversi, rispettivamente 6/8 e 2/4, c’è tuttavia un elemento comune, della parte centrale, una piccola “frenata” rispetto all’andamento incessante del tactus con un pedale al basso. In *Isabeau*, al n° 45 “Meno-con marzialità”, si susseguono delle triadi (sol minore, fa maggiore, mi bemolle maggiore, fa maggiore) su un pedale di si bemolle mentre il coro esplode in *ff* con un salto verso il registro acuto; in *Turandot*, al n° 11, “sostenuto”, si susseguono degli pseudo-accordi (se li consideriamo di volta in volta insieme al pedale sottostante) che insistono su

un'ambiguità tonale fra re minore e si bemolle maggiore di cui il doppio pedale ritmico è portatore. Nell'opera di Mascagni questa sezione è poi trasportata a mi (al basso) per una seconda ripetizione mentre nell'opera di Puccini occorre ugualmente per due volte ma sempre identica nel tono (fatte salve alcune variazioni in orchestra e nel trattamento del coro che si adatta a un differente testo). Tra l'altro in alcune battute di *Isabeau* (dal n° 44, atto I) ritroviamo una gestualità quasi identica in *Parisina* (dalla quinta battuta di 119, atto II) con triadi ribattute ossessivamente in oscillazione di tono in moto contrario rispetto a quella delle note al basso. L'altra scena è in apertura rispettivamente del II e III atto delle due opere, nel primo caso abbiamo un incipit irruento dell'orchestra mentre nel secondo un clima sinistramente sognante e soffuso ma i topoi sono simili e realizzati in maniera altrettanto simile: il coro maschile che tuona l'editto del re/di Turandot (qui il coro è fuori scena). Anche l'idea della ripetizione c'è in entrambe, in *Isabeau* due volte e con uno *shift* di semitono verso l'alto, in *Turandot* tre volte nella medesima tonalità ma con alcune variazioni. Per non parlare dell'aspetto drammaturgico comune di pretendenti alla mano della reginotta/principessa, la tenzone/scioglimento degli enigmi, il coro ora confacente ora avverso e crudele verso i protagonisti, l'araldo/mandarino che apre entrambi i titoli e certe esclamazioni del Re Raimondo: “come spada, o popolo, su te dunque ricada il dolore d'un re!” o “città di gente morta in regno morto” (entrambe suonate alla fine del I atto). Non possono non richiamarci a posteriori al tetto impero della “principessa di gelo” nel quale il popolo è oppresso per estensione del dolore/rabbia di un regnante frustrato.

Infine, a mero titolo di provocazione, si sostituisca al duetto finale di *Turandot*, che tanto aveva attanagliato il suo autore e che è rimasto di fatto incompiuto e irrisolto, quello conclusivo di *Isabeau* per rendersi conto che forse la soluzione drammaturgica poteva essere trovata non nel approccio realistico dello scioglimento, ma in quello simbolico-poetico ben architettato da Mascagni e dall'amato librettista di Puccini, Luigi Illica.

Anche fra *Parisina* e *Turandot* vi sono delle similitudini, delle idee musicali nate da un terreno culturale comune, alcune sono le medesime già sperimentate in *Isabeau*, che ho appena sviscerato, rese ancor più cristallizzate e sublimite da Mascagni nella sua

Parisina. Citerò, per concludere questo paragrafo, solo due punti sui quali porre l'attenzione. Il primo riguarda la gestualità orchestrale che apre le due opere (esempi 10 e 11), in entrambe infatti vi è un grosso unisono a piena orchestra che suona minaccioso, e che comincia dal la. In *Parisina* è affidato ad un primo un colpo nel



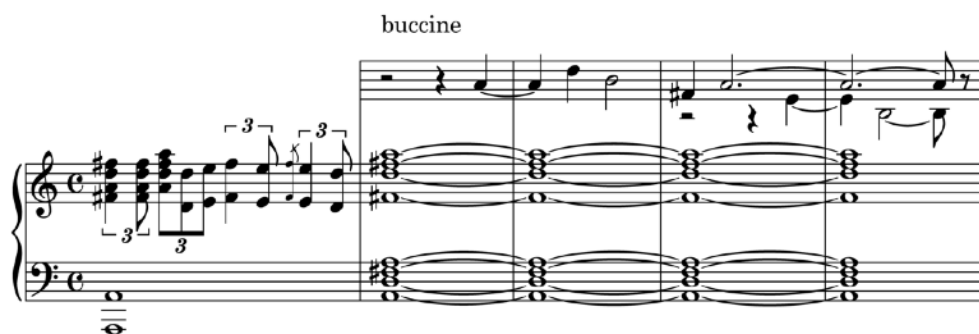
Es. 10, *Parisina*, prime 6 battute.



Es. 11, *Turandot*, prime 4 battute.

registro grave in battere prima che l'inciso si elevi nelle ottave più in alto mentre in *Turandot* l'orchestra comincia direttamente dalla seconda metà della battuta. So può affermare che l'inciso dell'opera pucciniana sia quasi l'inversione intervallare di quella di Mascagni, in entrambe infatti vi è un salto di quarta, rispettivamente ascendente e giusta - discendente e diminuita. Allo stesso modo dall'unisono si approda ad un primo agglomerato armonico triadico, nel primo caso mi bemolle maggiore in primo rivolto che “esplode” alla terza battuta, nel secondo una triade di fa# minore allo stato fondamentale alla terza battuta che ugualmente cambia di netto la texture sonora e

l'impatto uditivo. Inoltre vi è lo stesso intervallo di tritono messo in evidenza, in *Parisina* fra la quinta e la sesta battuta (e per due volte in sovrapposizione armonica) mentre in *Turandot* già nella prima in forma pura e in sovrapposizione alla terza battuta con un ritmo diminuito. Un'altra analogia legata allo stesso materiale è quella dell'interruzione *ex abrupto* della due rispettive scene corali in apertura. Nell'opera di Mascagni questo accade per due volte (al n° 23 e 28) nelle quali o l'orchestra stessa o l'accordo sospeso del coro nel registro acuto sono interrotti dalla ripresa del "mastodontico" materiale iniziale, prima integrale poi preso dalla seconda metà della terza battuta per fare da immediato contraltare sonoro verso il registro più grave. Nell'opera di Puccini invece questo accade cinque battute prima del n° 17 nelle quali troviamo le stesse prime due battute dell'opera aumentate di valori, anche in questo caso è un mezzo espressivo di grande impatto che frena immediatamente l'azione musicale giunta al parossismo. L'altro esempio che vorrei porre all'attenzione di chi legge è il serafico pannello orchestrale-corale all'inizio del II atto di *Parisina* di cui ho già ampiamente trattato comparandolo con quello simile del I atto di *Turandot* dopo l'esplosione del climax di cui ho appena accennato. In questo punto infatti, nell'opera pucciniana, l'azione si congela e il meccanico e turbolento incedere delle masse lascia spazio alla più serena apparizione della luna in cielo. Un momento narrativo molto simile giacché il momento della giornata in *Parisina* è il medesimo come uguale è il centro tonale di partenza, re maggiore. La scelta tonale non è causale in Mascagni quanto non lo è in Puccini, ben consci dell'aura di "naturalzza" e brillantezza che questa tonalità emana da secoli di storia della musica unitamente al bel timbro che fa scaturire dagli strumenti in orchestra, gli archi *in primis*. Se confrontiamo i due esempi, 12 e 13, riconosciamo una certa somiglianza fra la linea melodica cantata nel coro di *Turandot* con quella spezzata delineata invece dalle buccine in *Parisina*. Le prime tre note sono identiche, la-re-si poi l'inciso si differenzia ma il salto successivo rimane di terza minore (rispettivamente fa#-la e mi-do#); in realtà la quarta, quinta, sesta e settima nota dell'inciso mascagnano si ritrovano anche in quello pucciniano nelle battute seguenti "o amante smunta ecc" come delineano le frecce poste nell'es. 13.



Es. 12, cinque battute prima del n° 6 (*Parisina*, atto II).

The image shows a musical score for a section labeled 'coro'. It features a piano accompaniment in the lower staves and vocal lines in the upper staves. The piano part includes complex triplets and sixteenth-note patterns. The vocal lines are in a higher register, with some notes marked with triplets. The lyrics are in Italian: 'O ta - ci - tur - na!' and 'O_a - man - te smun - ta dei mor - ti!'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

Es. 13, dalla decima battuta del n° 17 (*Turandot*, atto I).

Alla luce di quanto esposto, è possibile individuare un terreno comune a questi tre lavori, i quali, pur nati da sensibilità differenti, rivelano affinità più profonde di quanto non si creda, riconducibili a un medesimo sostrato culturale. In questo senso, il confronto tra Puccini e Mascagni non va inteso in termini di dipendenza o imitazione, bensì come occasione per riconoscere la coesistenza di linguaggi distinti all'interno di una comune matrice culturale, senza ricorrere a una dialettica polemica che rischierebbe di sminuire il valore di entrambi.

3.7.2 Due titoli simili: *Francesca da Rimini* di R. Zandonai e *Parisina*

In ultima battuta vorrei brevemente confrontare l'opera oggetto di questo progetto di ricerca con quella più riuscita e celebre del compositore trentino, perché legate da un soggetto assai simile e dello stesso autore (D'Annunzio, naturalmente) e perché questa ha seguito la prima di appena due mesi. In questo breve resoconto si tenga anche presente il legame che Zandonai, di una generazione più giovane (nato nel 1883), ebbe con Mascagni del quale fu allievo presso l'istituto musicale di Pesaro. Da questo, benché di sensibilità più "moderna" e dai legami maggiori con la musica francese/tedesca, imparerà molto, sul trattamento orchestrale, sulle voci, sulla composizione in genere.

Come ho già ampiamente discusso, i due titoli provengono entrambi dalla penna del Vate, con la differenza che il "prequel" di Zandonai nacque come tragedia e fu trasformato in libretto, con abbondanti sfrondature da parte di Tito Ricordi; in entrambi i soggetti poggiano alcune istanze drammaturgiche sul "mito" tristaniano e a questo si legano indissolubilmente. Le due opere nacquero di fatto nello stesso periodo, la *Francesca* di Zandonai vide la luce al Teatro Regio di Torino il 19 febbraio 1914 diretta da Ettore Panizza (alla Scala approderà nel 1916, direttore Gino Marinuzzi) e risconterà subito un buon successo anche negli anni a venire. La durata inferiore, entro le due ore e mezza, e l'organico grande, ma non come *Parisina*, resero l'opera più appetibile presso i teatri e probabilmente verso il pubblico tanto da rimanere in repertorio tutt'oggi seppur ormai con poche rappresentazioni. Le similarità di strumentazione sono da ricercare nella presenza del flauto basso (impegnato in alcuni punti in maniera coloristica), di alcuni strumenti sulla scena per ricreare il contesto storico/timbrico come le buccine (presenti in entrambe le opere), e un'orchestrina sul palco fatta di un flauto, un piffero, un clarinetto in do, una viola pomposa e un liuto, oltre ad una normale viola da braccio sulla scena suonata dal giullare di corte all'inizio del I atto. La scrittura musicale di Zandonai è più straussiana e coloristica, mentre il ritmo musicale è in genere più veloce di quello di Mascagni che procede per tempi solitamente lenti o compassati. Mentre *Parisina* è opera "tematica per eccellenza"

Francesca è meno lineare drammaturgicamente, meno tematica e in cui conta maggiormente la gestualità musicale nel suo susseguirsi che lo sviluppo tematico organico. In questo è più simile, ad esempio, al *Pelléas* di Debussy (come sono simili alcuni pannelli diafani nell'orchestrazione) e ai titoli-“monstre” di Strauss: *Salome* ed *Elektra*; gli incisi sono perlopiù ritmici, adatti a diventare “filato” interno di una struttura musicale/orchestrale continua. Le vocalità si avvicinano a quelle più “cosmopolite” e tendenzialmente meno liriche, salvo alcuni passaggi, specialmente nei duetti, dal gusto tipicamente italiano, altrimenti le linee di canto risultano più frammentate che nell'opera di Mascagni seppur con diversi punti in comune. Il primo baritono, Gianciotto Malatesta, ha una vocalità a tratti simile a quella di Niccolò d'Este, ma ancor più esasperata verso l'acuto e con una voluta ricerca del “grezzo” che ben identifica il personaggio.

In *Francesca* c'è molta descrizione dell'ambiente, più che in *Parisina* e soprattutto c'è meno introspezione dei due protagonisti che invece nell'opera mascagnana raggiunge il massimo grado di estrinsecazione poetica-psicologica.

I cosiddetti “arcaismi e folclorismi” sono in parte fusi con il resto della materia sonora per donare all'opera una certa unità estetica-fonica, mentre in *Parisina* sono fusi indissolubilmente nel flusso musicale tale da non essere così immediatamente riconoscibili come in *Francesca*. Le uniche musiche veramente “aliene” al contesto globale sono le *Litanie lauretane* per il quale è evidente che si necessiti di idee musicali “arcaistiche”, al limite della citazione del canto gregoriano, oppure i cori di apertura “ad imitazione dei vecchi canti tradizionali”. Per il resto è chiaro che l'archetipo del medioevo esercita su Mascagni, come in altri autori coevi e più giovani (fra i quali proprio Zandonai), un certo fascino e il pretesto per l'utilizzo di formule armonico-timbriche nuove, spesso fondate su intervalli di 4^a, ascendente o discendente; così capita anche nel medioevo senese di *Gloria* di Francesco Cilea (del 1907) o ne *La cena delle beffe* (del 1924 su testo “dannunziano” di Sam Benelli) o nel *Gianni Schicchi* di Puccini (1918) ecc. Nell'opera di Zandonai, come ha fatto notare Cesare Orselli⁶⁷ “la musica

⁶⁷ Nel suo saggio: Orselli, *Panneggi medievali per la donna decadente*.

non canta i sentimenti in presa diretta, ma attraverso un continuo filtraggio che li sfuma e li attenua” in una “pittura umbratile” degna di certe pagine di Debussy.

Ulteriori punti di contatto fra queste due opere gemelle nate sotto il segno di D’Annunzio sono la scena degli “Oimè” (atto I, n° 26) o quella che chiude il I atto (dal n° 53), tutti pannelli armonici con arcaismi e con l’utilizzo del coro femminile che si possono accostare a quello iniziale del II atto di *Parisina*. A partire dal n° 40 (atto I) di *Francesca* si trova un inciso ritmico pentatonico, costruito con un intervallo di 4^a giusta ascendente, uno di 2^a ascendente e di nuovo la prima nota una 6^a minore sotto, che è curiosamente simile all’inciso del I atto di *Parisina* quando la protagonista scende le scale (Atto I, n° 94); qui, nell’opera di Zandonai, l’inciso accompagna l’ingresso di Paolo (alter-ego di Ugo) in scena e così sarà fino all’ultimo atto col medesimo significato. La scena della battaglia, in entrambe le opere, avviene durante il secondo atto ed è un topos drammaturgico comune generato dal poeta, ma, mentre in Zandonai occupa sostanzialmente tutto l’atto (e lo chiuderà), anche quando è sullo sfondo, in *Parisina* è una grossa scena richiamata anche a più riprese nel dialogo successivo dei due protagonisti che però lascia lo spazio agli amanti per lunghe introspezioni e dichiarazioni emotive lasciando da parte la maggiore azione che invece si ha nell’opera del più giovane compositore. L’orchestra di Zandonai è meno “umana” di quella mascagnana e più “crudele” e meccanica anche se l’utilizzo della compagine corale nelle due rispettive scene è simile. L’intervallo di tritono, che in *Parisina* ha la funzione che ho ampiamente descritto in questo stesso capitolo, è centrale nella *Francesca* tanto da diventare tematico, sia in bocca dei due protagonisti che nelle file della compagine orchestrale. L’ultimo esempio che voglio proporre per marcare invece le differenze estetico-drammaturgiche è la canzone cantata da Biancofiore e Garsenda nel III atto di *Francesca* della quale non troviamo riscontro in *Parisina* perché la scena dell’usignuolo è cantata dalla protagonista e non è una pura scena di colore, ma è carica di messaggi e significati relativi al dramma interiore. Un aspetto curioso infine: entrambe le opere finiscono con un secco accordo a piena orchestra di re minore, la storia poi ha voluto che delle due opere “tristaniane” di D’Annunzio ne sopravvivesse soltanto una che termina in questa tonalità, quella del più giovane Zandonai.

Conclusioni

L'indagine qui presentata ha cercato di restituire un quadro quanto più possibile completo di *Parisina*, considerando sia gli aspetti interni - il libretto, la partitura, le scelte armoniche e formali - sia quelli esterni, quali la genesi dell'opera, le vicende esecutive, la ricezione critica e il contesto culturale in cui essa vide la luce. È emersa in tal modo l'immagine di un lavoro complesso e stratificato, che riflette la maturità creativa di Mascagni e, al contempo, l'ambizione condivisa con D'Annunzio di superare i modelli operistici tradizionali, alla ricerca di nuove forme espressive adeguate alla sensibilità del primo Novecento.

L'analisi armonica e formale, la definizione dei caratteri psicologici e musicali dei protagonisti, l'uso drammaturgico dell'orchestra e il rapporto serrato fra parola e musica hanno contribuito a mettere in luce la fisionomia peculiare di *Parisina*, che può essere considerata tra i vertici della produzione mascagnana. Tuttavia, fattori di ordine editoriale, economico e gestionale, insieme alla scarsa disponibilità di materiali adeguati, hanno limitato la circolazione dell'opera e ne hanno ridimensionato la fortuna critica e teatrale. Dopo *Parisina*, il compositore livornese scriverà ancora quattro opere e un'operetta, ma solo *Il piccolo Marat* (1921) può essere considerato un impegno di analogia portata; *Lodoletta* (1917), infatti, resta un'opera di più contenute proporzioni, centrata su quelle "piccole cose" che Giovanni Pascoli aveva valorizzato poeticamente, e che si possono leggere come un omaggio implicito alla sua estetica. Per *Pinotta* (1932) e *Nerone* (1935), invece, il confronto con *Parisina* risulta meno pertinente, trattandosi di lavori che rielaborano materiali già abbozzati anni prima della fase più matura del compositore.

L'analisi condotta su *Parisina* ha permesso di mettere in luce i diversi livelli di un'opera monumentale, osservata sia nelle sue componenti interne sia nelle relazioni reciproche. È emerso come nessuna delle sue parti sia isolabile, poiché tutte rispondono a una progettualità consapevole. Lo studio delle strutture formali mostra un Mascagni tutt'altro che "improvvisatore" di melodie, capace invece di articolare il pensiero

musicale in maniera organica e coerente. L'esame degli aspetti armonici lo restituisce come autore aggiornato e talora innovatore, mentre la riflessione sulla drammaturgia musicale mette in evidenza l'abilità con cui seppe dar vita a personaggi vocalmente e psicologicamente complessi, arricchiti di simbolismi e di sfumature semantiche che amplificano il testo dannunziano. L'orchestrazione, infine, conferma il ruolo che Mascagni e *Parisina* possono rivestire nel panorama europeo, avvicinandoli a esperienze coeve di respiro internazionale.

Il lavoro svolto non pretende di esaurire le numerose questioni che *Parisina* solleva; piuttosto intende collocarsi come tappa iniziale di un percorso di studi che merita di essere proseguito. Restano aperti, ad esempio, i nodi relativi ai rapporti intertestuali con la produzione coeva europea, ancora poco indagati in modo sistematico, al peso effettivo delle revisioni e dei tagli nelle diverse riprese e alla ricezione internazionale dell'opera, non sono riusciti infatti a rintracciare tutti i documenti che mi ero prefisso in quanto a stampa estera, in particolare riguardante la tournée sudamericana. La consapevolezza dei limiti intrinseci di questo studio va di pari passo con l'auspicio che i risultati raggiunti possano stimolare ulteriori contributi e favorire un dibattito più ampio.

In quest'ottica, se questo lavoro ha potuto offrire strumenti interpretativi e documentari - dalla raccolta e sistematizzazione di fonti spesso difficilmente accessibili, all'analisi musicale condotta in relazione al testo dannunziano - il suo obiettivo più ampio è quello di sollecitare una riflessione condivisa sulla produzione mascagnana. Un simile percorso non mira soltanto a valorizzare un titolo trascurato, ma contribuisce a riconsiderare l'intero catalogo dell'autore nel quadro della cultura musicale europea del Novecento.

Un traguardo auspicabile in prospettiva sarà la realizzazione di un'edizione critica di *Parisina*, fondata su un esame filologico accurato delle fonti, quando queste saranno completamente rese disponibili, capace di aprire nuove possibilità tanto per la ricerca musicologica quanto per la prassi esecutiva. A tale obiettivo si lega anche l'auspicio di

una rinnovata presenza teatrale dell'opera, che potrà finalmente essere valutata e compresa in tutta la sua estensione, senza i limiti imposti da materiali incompleti o da consuetudini esecutive riduttive. L'assenza di una partitura orchestrale adeguatamente diffusa e di materiali accessibili ha rappresentato e rappresenta ancora oggi un ostacolo. Non tutte le biblioteche conservano la riduzione per canto e pianoforte, e nessuna dispone della partitura completa, mai depositata dall'editore: una lacuna che ha avuto conseguenze significative sulla circolazione dell'opera e sulla sua possibilità di studio e di esecuzione. La ricerca qui presentata, anche attraverso numerosi esempi musicali e orchestrali, si propone dunque come uno strumento che possa supplire almeno in parte a tale indisponibilità. Allo stesso tempo, l'analisi del libretto di D'Annunzio, scandagliato nei suoi diversi livelli testuali e stilistici, e le citazioni testuali inserite nel corso del lavoro intendono agevolare la comprensione critica senza spezzare il filo tra argomentazione e testo poetico, mantenendo una stretta connessione fra commento e fonte.

L'apporto estetico di D'Annunzio, come sottolineato da Cesare Orselli⁶⁸, esercitò una forza dirompente e centripeta nella cultura italiana ed europea, incidendo in maniera trasversale su letteratura, musica, arti visive e cinema (basti pensare al celebre *Cabiria* del 1914). In questo quadro, gli arcaismi musicali di *Parisina* si pongono in parallelo con la ricerca lessicale del dramma dannunziano, spesso liquidata come semplice ornamento ma in realtà parte integrante di un tessuto artistico unitario. La musica di Mascagni, lungi dall'essere decorativa, dialoga con la parola poetica su un piano di piena parità: nulla appare fine a se stesso, e la vitalità che percorre la partitura sublima la personalità del compositore ben oltre l'eredità di *Cavalleria rusticana*. In questo senso, possiamo infine leggere *Parisina* come la vetta espressiva della sua produzione, un'opera che da sola giustifica un'intera carriera.

⁶⁸ Orselli, *Panneggi Medievali per la donna decadente*.

Bibliografia

Fonti musicali e testuali primarie:

SP Mascagni Pietro, *Parisina: tragedia lirica in quattro atti di Gabriele D'Annunzio musicata da Pietro Mascagni*, Riduzione per canto e pianoforte, Milano, Casa Musicale Lorenzo Sonzogno, 1914. N° di lastra L632S.

P Mascagni Pietro, *Parisina: tragedia lirica in quattro atti di Gabriele D'Annunzio musicata da Pietro Mascagni*, Partitura d'orchestra, 3 voll., Milano, Casa Musicale Lorenzo Sonzogno, 1914. Senza numero di lastra e dei soli primi 3 atti.

P_{IV} Mascagni Pietro, *Parisina*, copia anastatica del manoscritto autografo della partitura d'orchestra del solo IV atto.

A Mascagni Pietro, *Parisina*, manoscritto autografo della partitura d'orchestra, proprietà degli eredi Mascagni, archivio privato, Roma.

Br Mascagni Pietro, *Parisina*, Bozze manoscritte dell'opera in particella, archivio privato % Bertolami Fine arts con dichiarazione di interesse storico, Roma.

Bb Mascagni Pietro, *Parisina*, Bozze manoscritte dell'opera in particella, archivio parrocchiale privato con dichiarazione di interesse storico, Bagnara di Romagna.

L Gabriele D'Annunzio, *Parisina: tragedia lirica in quattro atti di Gabriele D'Annunzio musicata da Pietro Mascagni*, Libretto a stampa dell'opera, Milano, Casa Musicale Lorenzo Sonzogno, 1913.

Lb Gabriele D'Annunzio, bozza/brogliaccio manoscritto (lemma 624, Archivio del Vittoriale) del libretto dell'opera.

Ld Gabriele D'Annunzio, copia dattiloscritta/bozza di stampa con correzioni autografe (lemma 628, Archivio del Vittoriale) del libretto dell'opera.

La Gabriele D'Annunzio, manoscritto autografo del libretto dell'opera conservato presso la biblioteca Ariostea di Ferrara, Classe II 434.

Monografie, articoli, saggi:

AAVV, *Mascagni*, Milano, Electa, 1984.

AAVV *Casa Musicale Sonzogno: Cronologie, Saggi, Testimonianze*, Milano, Sonzogno, 1995.

AAVV, *Pietro Mascagni. Contributi alla conoscenza della sua opera*, Livorno, Il Telegrafo, 1963.

AAVV, *D'Annunzio e la musica*, Atti del convegno internazionale, Gardone Riviera-Milano 22-23 ottobre 1988, Milano, Rosetum, 1989.

AAVV, *Alessandro Dolci una vita per il canto*, Roma, Edizioni del TIMAClub, 2004.

Adler Samuel, *The study of orchestration*, New York, W.W. Norton & Company Inc, 2002 (III ed.).

Adorno Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1949.

Adorno Theodor W., *Versuch über Wagner* (1939), *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.

Antolini Bianca Maria, *L'editoria musicale in Italia negli anni di Puccini*, in Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del convegno internazionale: Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte, Lucca, 25-29 nov. 1994, a c. di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca, Lim, 1997, pp. 329-360.

Antongini Tom, *Quarant'anni con D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1957.

Atzeri Corrado, *Mascagni italiano*, in *Rassegna musicale Curci* n°3 anno XXIX, 1976, pp. 47-51.

Baines Anthony, *Gli strumenti a fiato*. Torino, EDT, 1992.

Baldacci Luigi, *Quattro libretti per Pietro Mascagni*, Rassegna musicale Curci, XXVIII/2-3, dicembre 1975.

Barini Giorgio, *Parisina di Gabriele D'Annunzio e Pietro Mascagni*, in Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, serie 5 v. 169, 1914, pp. 148-157.

Barzun Jacques, *The Use and Abuse of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1974, Lecture I.

Basevi Abramo, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859.

Bassi Carlo, *Breve ma veridica storia di Ferrara*, Ferrara, 2G Libri, 2015.

Bastianelli Giannotto, *Pietro Mascagni*, Roma, NeoClassica, 2016 (I ed. 1910).

Bailey Derek, dir. *Great Composers: Giacomo Puccini*. BBC, 1997. DVD.

Beghelli Marco, «*Quel lago di Massaciuccoli tanto...misero d'ispirazione*». *D'Annunzio-Puccini: Lettere di un accordo mai nato*», Nuova rivista musicale italiana, XX/4, ottobre-dicembre 1986, pp. 605-625.

Bekker Paul, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Leipzig, Reclam, 1921.

Benvenuti Nedo, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Livorno, La Fortezza, 1981.

Biagi Ravenni Gabriella, Carolyn Gianturco (a cura di), *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte* (Lucca, 25-29 novembre 1994), Lucca, LIM, 1998.

Bianconi Lorenzo e Pestelli Giorgio (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV: Il Settecento, Torino EDT, 1988.

Bonomi Emanuele, *La bohème*, libretto di sala, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, Stagione Lirica e Balletto 2012, p. 123.

Botteghi Carlo, *Parisina*, Livorno, Il Gabbiano, 1997.

Budden Julian, *The Operas of Verdi. Volume 1: From Oberto to Rigoletto*. Oxford, Clarendon Press, 1973.

Budden Julian, *Puccini: His Life and Works*, 2a ed., Oxford, Oxford University Press, 2002.

Budden Julian, "Puccini, Giacomo." In *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, vol. 3, London, Macmillan, 1992. pp. 1230-1244.

Burnham Scott, *Narrative and Tonal Structure in Herrmann's Vertigo*, *Music Theory Spectrum*, 46/2, Oxford, Oxford University Press, 2024, p. 241.

Carner Mosco, *Puccini: A Critical Biography*, 2a ed., London, Duckworth, 1974.

Confalonieri Giulio, *Umanità di Giordano*, in Mario Morini (a cura di), *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1968.

Cooke Mervyn (a cura di), "Reception (VI)", *Richard Wagner in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2024, p. 305.

Criscione Caterina e Learco Andalò (a cura di), *Mascagni ritrovato, 1863-1945: l'uomo, il musicista*, Milano, Casa musicale Sonzogno, 1995.

Croce Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1902, Parte I, cap. I.

Dahlhaus Carl, *Ästhetik der Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1967.

Dahlhaus Carl, *Das Musikdrama des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1983.

Dahlhaus Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig, 1977.

Dahlhaus Carl, *Nineteenth-Century Music* (Translated by J. Bradford Robinson, Berkley), University of California Press, 1989.

Dahlhaus Carl, *Richard Wagners Musikdramen*, München, Piper, 1971.

d'Amico Fedele, «Elegia per il divo Gabriele», L'Espresso, 17 dic. 1978, in *Tutte le cronache musicali*, a cura di L. Bellingardi, 3 voll, Roma, Bulzoni, 2000.

D'Annunzio Gabriele, (a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella), *Taccuini*, Milano, A. Mondadori, 1965.

D'Annunzio Gabriele, *Lettere a Barbara Leoni*, Firenze, Sansoni, 1954.

D'Annunzio Gabriele, *Francesca da Rimini. Tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Riccardo Zandonai*, Milano, G. Ricordi, 1914

D'Annunzio Gabriele, *Francesca da Rimini, tragedia rappresentata in Roma nell'anno MCMI a dì IX del mese di dicembre*, Milano, Fratelli Treves, 1902.

Debussy Claude, *Pourquoi j'ai écrit Pelléas*, in *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Paris, Gallimard, 1987.

De Carlo Salvatore, *Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, Milano-Roma, De Carlo, 1945.

De Donno Alfredo, *Modernità in Mascagni*, Roma, casa editrice pinciana, 1931.

De Donno Alfredo, *Mascagni nel '900 musicale*, Roma, Casa del libro, 1935.

de La Grange Henry-Louis, *Gustav Mahler*, vol. 1: Vienna: The Years of Challenge (1860–1897), Oxford UP, 1973.

Dorgan Paul, *The Reality of 'Verismo'*, Utah Opera, March 5, 2018, <https://utahopera.org/explore/2018/03/the-reality-of-verismo/>

Elia Chomel Luisetta, *D'Annunzio: un teatro al femminile*, Ravenna, Longo editore, 1997.

Falconer Ellen, *The Case for Casella: towards new methods of understanding and performing the Italian Modernist pianist-composer*, Tesi dottorale discussa presso il Royal College of Music di Londra, 2021.

Ferrero Francesco, *Mascagni e Puccini nei loro rapporti di vita e d'arte*, La Provincia di Livorno, V/3, maggio giugno 1963.

Flury Roger, *Pietro Mascagni. A Bio-bibliography*, London, Greenwood Press, 2001.

Fortunato Federica e Irene Comisso (a cura di), *“Meravigliosamente un amor mi distringe”*, Rovereto, Osiride, 2017.

Forzano Giovacchino, *Come li ho conosciuti*, Torino, Edizioni radio italiana, 1957.

Franchi Susanna, *Tematiche e strutture nei libretti di Luigi Illica*, tesi di Laurea, Università di Torino a.a. 1985-86.

Gara Eugenio, *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi 1958.

Gavazzeni Gianandrea, *I nemici della musica*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965.

Gavazzeni Gianandrea, *Scena e retroscena*, Milano, Rizzoli, 1994.

Gavazzeni Gianandrea, *Parisina o delle liaisons dangereuses: intervista con Gianandrea Gavazzeni*, in *Rassegna musicale Curci*, A. 32, n. 1 (gen. 1979), pp. 15-18.

Gelati Giovanni, *Il vate e il capobanda: D'Annunzio e Mascagni*, Livorno, Belforte, 1992.

Giger Andreas, *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term*, *Journal of the American Musicological Society* 60/2, 2007.

Giordano Umberto (a cura di Carme Battiante), *Diari*, 4 voll., Foggia, Fondazione Banca del Monte di Foggia, 2013-2017.

Girardi Michele, *Esotismo e dramma in «Iris» e «Madama Butterfly»*, in *Puccini e Mascagni*, Atti della giornata di studi, Viareggio, 1995, a cura di Jürgen Maehder, Quaderni della Fondazione Festival Pucciniano, 2, Lucca, Pacini Fazzi, 1996.

Girardi Michele, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.

Gossett Philip, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Donizetti*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Gossett Philip, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

Gratella Laura, *«Arrestate l'autore» D'Annunzio in scena*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 866-971.

Greenwald Helen M., *Recent Puccini Research*, in *Acta Musicologica*, vol. 65, fasc. 1 (Jan.-Jun., 1993), pp. 23-50, International Musicological Society.

Guarnieri Corazzol Adriana, *Il dannunzianesimo*, in *Musica e letteratura in Italia tra ottocento e novecento*, Firenze, Sansoni, 2000.

Guarnieri Corazzol Adriana, Fiamma Nicolodi e Cesare Orselli (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico*, Atti del convegno internazionale di studi, Siena, 14-16 luglio 2005, Firenze Olschki, 2008.

Guarnieri Corazzol Adriana, *Il caso D'Annunzio in Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Guerra Erica, *Stella de' Tolomei* in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 96, Roma, 2019.

Gruppioni Graziano, *La nostra storia Storie di storia ferrarese*, collana Documenti per la storia di Ferrara 2, Ferrara, 2G Editrice, 2010.

Henstock Michael, *Fonotipia recordings: a centennial survey*, Cambridge, Cambridge Un. press, 2004.

Hipólito Lázaro, *El libro de mi vida*, Madrid, Editora Nacional, 1968.

Hotellier Monica, *Zanetto di Pietro Mascagni, da una scena all'altra*, tesi di laurea magistrale in Musicologia e beni musicali, Università degli Studi di Genova, a.a. 2021-2022.

Iovino Roberto, *Mascagni, l'avventuroso dell'opera*, Milano, Camunia, 1987.

Iovino Roberto, *Mascagni e D'Annunzio: Parisina*, in *Rassegna musicale Curci*, A. 41, n. 2 (mag. 1988), pp. 19-23.

Kaye Michael e Parker Roger, *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*. Oxford-New York, Oxford University Press, 2014.

Krause Ernst, *Richard Strauss: The Man and His Work*, New York: Philosophical Library, 1964.

Langham Smith Richard, *Debussy's Pelléas et Mélisande, The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

La Vaccara Stefania, *D'Annunzio, il teatro e la musica*, in *La letteratura italiana e le arti del XX congresso dell'ADI* (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, ADI editore, 2018.

Lazzari Alfonso, *Ugo e Parisina nella realtà storica*, Firenze, Rassegna Nazionale, 1915.

Lazzari Gianni e Galante Emilio, *Il flauto traverso: storia, tecnica, acustica; con Il flauto nel Novecento*. Torino: EDT/SIdM, 2003.

Litta Pompeo, *Famiglie celebri di Italia. Rangoni di Modena*, Torino, 1835.

Lotti Roberta, *Parisina Malatesta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 68, Roma 2007.

Lualdi Adriano, *Mascagni, D'Annunzio e Parisina (quattordici lettere inedite)*, Quaderni Dannunziani, fasc. XXX - XXXI, Il Vittoriale degli italiani, 1965.

Maehder Jürgen, *The origins of Literaturoper*, in: *Reading Opera* a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University press ed., 1988.

Mallach Alan, *The Autumn of Italian Opera: from Verismo to Modernism, 1890-1915*, Boston, Northeastern University Press, 2007.

Mallach Alan, *Pietro Mascagni and his operas*, Boston, Northeastern University Press, 2022.

Mandelli Alfredo, *Rileggere (o leggere) la Parisina*, in *Rassegna musicale Curci*, A. 28, n. 2-3 (dic. 1975), p. 8-12.

Mariani Renato, *Verismo in musica e altri studi*, Firenze, Olschki, 1976.

Martignoni Clelia, *Mascagni e D'Annunzio: una collaborazione difficile, Parisina*, programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 1978-79.

Mascagni Pietro, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, *Epistolario*, 2 voll., Lucca, LIM, 1996-97.

Mascagni Emi, *S'inginocchi la più piccina. Con un poeta e un musicista in terra di Francia*, Milano, Treves, 1936.

Mascagni Pietro, *Come è nata Parisina*, La lettura, gennaio 1914.

Mascagni Pietro, *Come si scrive un'opera*, in *La Lettura*, gennaio 1907.

Mascagni, Pietro, *Iris: dramma lirico in tre atti, Partitura d'orchestra*, Milano, G. Ricordi.

Meucci Renato, *Gli ottoni italiani del XIX secolo: strumenti, repertorio, prassi*. Pistoia, ETS/Accademia Musicale Toscana, 1996.

Meucci Renato, *Il cimbasso e gli strumenti affini nell'ottocento italiano*, in *Studi verdiani*. 5(1988-89), Parma, pp. 105-162.

Meucci Renato, *La banda e l'orchestra italiana dell'Ottocento: intrecci e differenze*. In *Studi verdiani* 13 (1997): 145-178.

Meucci Renato, *Valved Brass in Italy, 1830–1910*, *Historic Brass Society Journal*, 9 (1997), 1–38.

Mitchell Donald, *Gustav Mahler: The Early Years*, Berkeley, University of California Press, 1975.

Montanari G.C., *Guido Rangoni: un condottiero fra Evo Medio e Moderno*, Ferrara, 2005, Il Fiorino.

Morini Mario (a cura di), *Pietro Mascagni*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1964.

Morini Mario (a cura di), *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1968.

Morini Mario, *Nascita e vicenda di Parisina*, *Parisina*, programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 1978-79.

Morini Mario (a cura di), *Studi su Pietro Mascagni*. Atti del 1° convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni (Livorno 13-14 aprile 1985), Milano, Sonzogno, 1987.

Morini Mario (a cura di), *Mascagni e l'Iris fra simbolismo e floreale*. Atti del 2° convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni (Livorno 7-8 maggio 1988), Milano, Sonzogno, 1987.

Morini Mario e Piero Ostali jr. (a cura di), *Casa musicale Sonzogno, Cronologia delle opere*, Milano, Sonzogno, 1995.

Nicastro Aldo, *Melodramma e scommessa (appunti su Parisina)*, Chigiana, XXXII, 1980.

Orselli Cesare, *Pietro Mascagni*, Roma, NeoClassica, 2019.

Orselli Cesare, *Le tentazioni cinematografiche di una generazione di operisti italiani*, in *I quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia* a cura di Guido Salvetti, V/ 2017.

Orselli Cesare, *Panneggi medievali per la donna decadente: Parisina e Francesca*, Chigiana, XXXVII, nuova serie n° 17, 1980, pp. 135-150.

Orsini Giovanni, *Parisina! Parisina!: vento di libeccio (saggio polemico), vento di maestrale (saggio estetico)*, Firenze, R. Bemporad & figlio, 1918.

Petrobelli Pierluigi, *L'opera in Italia tra Sette e Ottocento*, Firenze, Olschki, 1977.

Pestelli Giorgio, *Storia della musica*, vol. VI, Torino, EDT, 1979.

Pinzauti Leonardo, *Tavola rotonda su "La figura di Cilea"*, al Convegno *Ritorno di Cilea* promosso dalla SIAE e dal Teatro alla Scala, Varazze 5-6 giugno 1989, Roma, SIAE, 1991, pp. 109-11.

Pompei Edoardo, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Roma, Nazionale, 1912.

Prokof'ev Sergej, *Romeo und Julia. Suite Nr. 1, op. 64bis*, Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski, 1936.

Rattalino Piero, *Gli strumenti musicali*, Milano, Ricordi II ed., 1973 (ristampa).

Rehding Alexander, *On a Chord in the 'Kreutzer' Sonata*, in Tom Beghin - Stefanie Acquavella-Rauch (a cura di), *The Event of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 190.

Ricci Luigi, *34 anni con Pietro Mascagni*, Milano, Curci, 1976.

Rosselli John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, 1984.

Santi Piero, *Arcaismi e folclorismi nella musica italiana del primo novecento*, Chigiana, XXXVII, nuova serie n° 17, 1980, pp. 73-80.

Santoli Carlo, *Gabriele D'Annunzio, la musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997.

Scardovi Stefano, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, LIM, 1994.

Scruton Roger, *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Senici Emanuele, *Giacomo Puccini and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2017.

Simeone Aldo, *G. D'Annunzio e G. Puccini, il carteggio recuperato (1894-1922)*, Lanciano, Carabba, 2009.

Simeone Aldo, *Parisina di Gabriele D'Annunzio: vivere l'eternità in un'ora diurna, in un'ora notturna*, Tesi di dottorato Università di Pisa a.a. 2005-2007, Pisa, 2008.

Stivender David, *Mascagni an Autobiography*, New York, Pro/Am Music Resources, 1988.

Stravinskij Igor, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Harvard University, 1939-40, Paris, Plon, Première leçon.

Strohm Reinhard, *Opera: The Eighteenth Century* in *The New Oxford History of Music*, vol. 8, Oxford University Press, 1989.

Taruskin Richard, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3: *The Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 77).

Tedeschi Rubens, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La nuova Italia, 1988.

Tiella Marco, *Gli strumenti per la musica antica in Francesca da Rimini e Giulietta e Romeo di Riccardo Zandonai*, Milano, ed. Renato Chiesa 1984, pp. 307-310.

Tintori Giampiero, *Duecento anni di Teatro alla Scala: Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Gorle, Gutenberg, 1979.

Tintori Giampiero e Meucci Renato (a cura di), *Gli strumenti musicali: storia e tecnica*. Torino, EDT, 1981.

Tiraboschi Girolamo, *Dizionario topografico storico degli stati Estensi*, Modena, 1824.

Tomelleri Luciano, *Gabriele D'Annunzio ispiratore di musicisti*, Rivista musicale italiana, XXII/2, 1939.

Venturi Fulvio, *Pietro Mascagni e le sue opere*, Livorno, Sillabe, 2012.

Venturi Fulvio, *Pietro Mascagni, Biografia e cronologia esecutiva*, Livorno, Debatte, 2006.

Verdi Giuseppe (a cura di A. Luzio) *Carteggi Verdiani*, 1913.

Vessella Alessandro, *La banda dalle origini fino ai nostri giorni (con una prefazione di Pietro Mascagni)*, Istituto editoriale nazionale, 1935.

Vlad Roman, *Novità del linguaggio in Cavalleria rusticana* in Atti del 1° Convegno di studi internazionali su Pietro Mascagni, Ed. Piero Ostali. Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1987, p. 25.

Voss Egon, *Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo*, in *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, lg. 49, Heft 1-2 (2003), p. 70.

Voss Egon, *Verismo in der Oper*, in *Die Musikforschung*, Jg, 31, Heft 3, 1978, pp. 304-305.

Wagner Richard, *Oper und Drama in Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig, E.W. Fritzsche, 1872.

Wilson Alexandra, *The Puccini problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Emerografia:

Albert Max, *Comoedia a Buenos Aires Parisina*, Comoedia n. 2460, 27 giugno 1914.

Belli Adriano, *La prima di Parisina alla Scala*, Corriere d'Italia, 16 dicembre 1913, p. 3.

[Anon., probabilmente Belli], *La seconda di Parisina al Costanzi*, Corriere d'Italia, 25 marzo 1914.

Belli Adriano, *Parisina di Mascagni al Teatro Costanzi*, Corriere d'Italia, 22 marzo 1914.

Bonaventura Arnaldo, *Il realismo nella musica*, Gazzetta Musicale di Milano, LI/36 1896, pp. 604-5.

Boni Enrico, *Parisina di G. D'Annunzio e P. Mascagni*, 22 marzo 1914.

Brusa, *L'incerto successo di Parisina alla Scala di Milano*, Il Momento, 16 dicembre 1913.

Campolonghi Luigi, *Il Secolo*, 3 maggio 1912.

Cavacchioli Enrico, *Parisina opera di poesia d'armonia di G. D'Annunzio e di P. Mascagni è accolta con grande entusiasmo*, Il Mattino (di Napoli), n. 349, 16 dicembre 1913, pp. 4-5.

Cavacchioli Enrico, *Il pensiero di Puccini su Parisina e il futurismo musicale*, Il Telegrafo, 26 gennaio 1914.

Celli Teodoro, *Parisina fra tartufi e baccalà*, Il Messaggero, del 30 novembre 1978.

[Anon.], *Il credo di un artista confessioni e battaglie di Pietro Mascagni*, Il Momento, n. 143-144, 24 maggio 1904, p. 1.

D'Annunzio Gabriele, *L'arte letteraria nel 1892*, Il Mattino di Napoli n. 283 Anno I, 28-29 dicembre 1892, pp.1-2.

D'Annunzio Gabriele, *Il Capobanda*, Il Mattino di Napoli n.171, Anno I, 2-3 settembre 1892, p.1.

d'Amico Fedele, *Elegia per il divo Gabriele*, in *Cronache l'Espresso*, vol. II, n° 524, p. 1666.

D'Atri Nicola, *La prima rappresentazione di Parisina di D'Annunzio e di Mascagni alla Scala*, Giornale d'Italia, 17 dicembre 1913, p. 3.

Ferrettini, *Il successo di Parisina alla Scala*, La stampa, 16 dicembre 1913, p. 7.

Ferrettini, *La prima di Parisina al Teatro alla Scala*, La stampa, 16 dicembre 1913, p. 5.

Ferrettini, *Applausi fragorosi a Parisina ridotta*, La stampa, 19 dicembre 1913, p. 7.

Fraccaroli Arnaldo, *Mascagni e Parisina I tagli e la soppressione del IV atto*, Corriere della sera, 18 dicembre 1913, p. 5.

Fraccaroli Arnaldo, *Mascagni si sfoga e presenta Parisina*, Corriere della sera, 13 novembre 1913.

Gara Eugenio, *Era proprio il Gengis-Khan delle voci?*, Il Telegrafo di Livorno, 16 giugno 1963, p. 19.

Gasco Alberto, *Come fu creata Parisina un colloquio con Pietro Mascagni*, La Tribuna 1913.

Gasco, *Parisina al Costanzi*, La Tribuna, 23 marzo 1914.

Gasco, *La seconda di Parisina*, La Tribuna, 26 marzo 1914.

Gilberto, *Parisina de MM Gabriel d'Annunzio et Mascagni obtient un succès douteux et provoque des bagarres au théâtre*, L'Eclair, 16 dicembre 1913.

Guido, *Parisina, la tragedia di D'Annunzio, musicata da Mascagni*, L'illustrazione italiana, n. 50, 14 dicembre 1913, p. 586.

Guido, *Parisina di G. D'Annunzio e P. Mascagni*, L'illustrazione italiana, n. 51, 21 dicembre 1913, pp. 608-612.

L'Illustrazione Italiana, n. 13, 1902, p. 255.

L'illustrazione italiana, n. 17, 1912, p. 422.

L'Illustrazione italiana, n. 52, 25 dicembre 1921 anno XLVIII, p. 766.

[Anon.], *Mascagnis Parisina*, Neues Wiener Journal, n. 7240 del 21 dicembre 1913, p. 20.

Mila Massimo, *Mascagni Esteta nel declino*, La Stampa, 30 novembre 1978.

[Anon.], *Mascagni-Première in Mailand*, Illustriertes Wiener Extrablatt, n. 342, 16 dicembre 1913, p. 3.

[Anon.], Milan, Le Monde artiste, n. 51, 20 dicembre 1913, p. 808.

[Anon.], *Die neue Oper D'Annunzios und Pietro Mascagnis*, Neue Freie Presse, n. 17714, 18 dicembre 1913, p. 3.

[Anon.], *Le nuove opere del maestro Franchetti*, Corriere della sera, 9 gennaio 1914, p. 4.

[Anon.] *[senza titolo]*, Ostdeutsche Rundschau, n. 338, 19 dicembre 1913, p. 6.

[Anon.], *[senza titolo]*, Österreichische Illustrierte Zeitung, 4 gennaio 1914, p. 13.

[Anon.], *Parisina alla Scala*, Corriere della sera, 16 dicembre 1913, p. 3.

[Anon.], *Parisina*, Salzburger Volksblatt, n. 289, 19 dicembre 1913, p. 8.

[Anon.], *Parisina D'Annunzio e Mascagni*, La Vita, 23 marzo 1914.

[Anon.], *Parisina di Mascagni al Teatro Costanzi*, Corriere d'Italia, 21 marzo 1914.

Pascolato, *Parisina alla Scala*, Gazzetta di Venezia, 15-16 dicembre 1913, p. 3.

Pompei Edoardo, *Il grande successo di Parisina a Milano*, Il Messaggero, n. 348 del 16 dicembre 1913, p. 1.

Pompei Edoardo, *Parisina di Mascagni e D'Annunzio la prima rappresentazione al Costanzi*, Il Messaggero, 22 marzo 1914.

[Anon.], *Premiere von Mascagnis oper Parisina*, Neues Wiener Tagblatt, n. 342, 16 dicembre 1913, p. 6.

[Anon.], *Die Premiere von Mascagnis Parisina*, Die Zeit, n. 4031 del 17 dicembre 1913, p. 3.

Pullinger Mark, *Ivory Gothic Madness: a Visceral Guglielmo Ratcliff in Wexford*, Bachtrack, 23 ottobre 2015.

[Anon.], *La 1ª rappresentazione dell'opera Parisina al teatro alla Scala*, La Nazione, 16 dicembre 1913, p. 3.

Radiocorriere, n. 34, 21-27 agosto 1938, p. 7-8.

Rossi, *La Parisina alla Scala di Milano*, Il Popolo romano, 16 dicembre 1913.

Sacchetti Renzo, *A la Scala de Milan Première représentation de Parisina*, Comoedia, n. 2268, 17 dicembre 1913.

[Anon.], *[senza titolo]*, Signale für die Musikalische Welt, n. 52, 24 dicembre 1913.

Sobrero Mario, *La prima rappresentazione di Parisina*, Gazzetta del Popolo, n. 348, 16 dicembre 1913, p. 4.

Soffredini Alfredo, *Parisina di D'Annunzio e Mascagni*, Gazzetta musicale drammatica, n. 24, 20 dicembre 1913.

Tua Teresina, *Parisina in der Scala von Mailand*, Neues Wiener Tagblatt, n. 347, 21 dicembre 1913, p. 13.

[Anon.], *L'ultima di Parisina al Costanzi*, Il Messaggero, 20 aprile 1914.

[Anon.], *Die Uraufführung des Mascagnis Parisina*, Prager Tagblatt, n. 347, 19 dicembre 1913, p. 2.

[Anon.], *Die Uraufführung von Mascagnis Parisina in Rom*, Die Zeit, n. 4129, 27 marzo 1914, p. 3.