

CARMELO SPALANCA

DALL'INDIVIDUO ALLA SOCIETÀ: *LA ZOLFARA*  
DI GIUSEPPE GIUSTI SINOPOLI

1. Ad un osservatore attento delle vicende italiane nella seconda metà del XIX secolo risulta abbastanza evidente che esse testimoniano la crisi degli ideali risorgimentali, di quegli ideali che hanno determinato i moti insurrezionali e hanno sancito l'unione della nazione. Dopo l'unificazione, infatti, si acuisce il divario fra il Nord e il Sud dell'Italia; alla crescente ricchezza delle regioni settentrionali, dovuta allo sviluppo dell'industria, fa riscontro l'angosciosa povertà delle regioni meridionali, determinata dalla persistenza del modello latifondistico, un modello che privilegia la classe aristocratica e pone ai margini della società il sottoproletariato rurale. In tale contesto le plebi meridionali non possono aspirare ad alcun riscatto e la loro crisi raggiunge esiti esplosivi in Sicilia; qui si assiste verso la fine del secolo ad un avvenimento importante: la rivolta delle campagne e la nascita dei Fasci, l'organizzazione dei contadini e degli zolfatari sorta fra il 1892 e il 1893 in seguito alle condizioni sempre più drammatiche del sottoproletariato isolano<sup>1</sup>.

È un fenomeno che investe la società, dal momento che s'incrinano i rapporti fra le classi, e che ha riflessi significativi sul piano letterario. Del suddetto fenomeno si hanno in effetti testimonianze sia nella sfera narrativa, sia nella sfera teatrale. Emerge in questo ambito la figura di Giuseppe Giusti Sinopoli. Esaminando il suo dramma più famoso, *La Zolfara*, composto intorno al 1894 e rappresentato per la prima volta a Messina nel 1895, non può sfuggire il fatto che l'opera è elaborata in concomitanza con la nascita dei Fasci. Si tratta di una coincidenza per nulla casuale; da un esame pur superficiale della *Zolfara* è evidente che l'opera è imperniata

<sup>1</sup> Su questo avvenimento cfr. S. F. ROMANO, *Storia dei Fasci siciliani*, Bari, Laterza, 1959, pp. 13 - 93.

sul passaggio dall'individuo alla società, dal dramma intimo al dramma sociale. È un processo, che contraddistingue l'opera e che conferisce ad essa il timbro dell'originalità. Fin dall'inizio l'autore illustra le misere condizioni degli zolfatari e mette in rilievo la crescente preoccupazione, che investe gli avventori della bettola sorta nei pressi della zolfara. Emblematica la scena seconda del primo atto, in cui è delineato l'incontro di tre personaggi: il picconiere Cecco, l'affittuarìa della bettola gna Brigida e il capomastro Iacopo.

- IACOPO *(entra infastidito)* No...
- Cecco *(lo segue)* Per carità, capomastro!
- IACOPO Ho detto no, non può essere; mettimi il cuore in pace.  
*(A Brigida)* Gna Brigida, sentite qua... Ha scritto il padrone...  
Dice, quando vi benignate a mandargli i soldi?
- BRIGIDA Gesummaria, non ho potuto!... Nessuno paga... Vedete?...  
*(Mostra i conti segnati sulla parete)* Tutta la roba a credito.  
Eccolo lì tutto il fatto mio: più nero del carbone con cui l'ho  
segnato. Dove li piglio i denari in questo momento?
- IACOPO *(si stringe nelle spalle)* Questo è affar vostro...  
*(a Cecco, ch'è rimasto in atteggiamento umile col berretto in mano)*  
Ancora?... Che vuoi?...
- Cecco *(supplichevole)* Per carità, capomastro!
- IACOPO Quante volte te l'ho a dire?... Non può essere.
- Cecco Lo faccia pe' i miei figliuoli, capomastro! Se ho mancato, mi perdoni!
- IACOPO Hai fiato da sprecare?... Sfogati!
- Cecco Capomastro...
- IACOPO *(bruscamente)* Levatelo dalla testa, in quel posto non ci lavorerai più.
- Cecco Ma perché, capomastro?
- IACOPO Perché così!
- Cecco Capomastro, si metta ne' miei panni... Che posso guadagnare nella cava della Mala-caduta? Vossignoria lo sa meglio di me che, per tirar via un pezzo di zolfo da quel posto, ci vuole una santa giornata... Ed ho tre figli sulle spalle.
- BRIGIDA Compare Cecco, il capomastro è un galantuomo. Quando non si può, non si può.
- Cecco *(a Brigida, esasperato)* È la mia rovina, gna Brigida!... Ho tre bocche da sfamare.
- IACOPO Insomma, ho detto di no e basta.
- Cecco Mi vuol rovinare, dunque?... Mi vuol levare il pan di bocca?
- IACOPO *(irritato, lo spinge fuori per le spalle)* Gnorsi... Vattene!
- Cecco *(fra sé, mordendosi un dito)* Malannaggio! ... *(Esce).*

- IACOPO Gna Brigida, vi raccomando di mettere insieme i soldi per il padrone.
- BRIGIDA Non dubitate: quando si farà la paga della quindicina, ve li trattiene voi stesso<sup>2</sup>.

All'aumento dei prezzi e alla diminuzione della paga fanno riscontro l'arroganza e la prepotenza della classe imprenditrice, rappresentata nel caso specifico dal capomastro Iacopo. Non altrettanto severo è quest'ultimo nei confronti di chi gestisce la bettola, la gna Brigida; tuttavia, egli subordina la gestione al pagamento del canone. Su tutti incombe la figura del padrone, il quale pretende la perfetta organizzazione del lavoro e la riscossione di tutto ciò che gli spetta.

Giusti Sinopoli tende ad offrire un ritratto cupo della zolfara e raggiunge risultati notevoli nel momento in cui mette in risalto l'intenzione di alcuni picconieri di tendere un agguato al capomastro. Bisogna precisare, però, che egli non procede rigorosamente in questa direzione, non si limita a delineare un affresco della società. Desideroso di soddisfare le esigenze del pubblico, il Nostro si preoccupa di mettere in luce la dimensione sentimentale dell'opera. Particolarmente interessante al riguardo la scena nona del primo atto, dove gna Brigida dissuade la figlia Mara dall'intrecciare una relazione con il capomastro Iacopo e la esorta ad accettare il fidanzamento con il picconiere Vanni.

- BRIGIDA (*aspramente*) Sempre avanti la porta, sempre!
- MARA (*tirandosi indietro*) Santa pazienza!
- BRIGIDA E levatelo dalla testa quel pensiero.
- MARA Che volete da me, che volete?
- BRIGIDA Voglio che finisca questa storia col capomastro.
- MARA Che storia, che storia! Io non so di storia.
- BRIGIDA Lo so io... Sai come si dice?... Il diavolo è vecchio e sono vecchia io pure; ma ci vedo.
- MARA (*rivoltandosi*) No, levatevelo dalla testa... Non lo voglio mastro Vanni.
- BRIGIDA Perché figlia, perché? Non è un galantuomo mastro Vanni? Non sa il fatto suo? Non te lo potrebbe dare un tozzo di pane onorato, finché Dio ti darebbe vita e salute?

<sup>2</sup> Della *Zolfara* esistono due edizioni: la prima è stata pubblicata a Catania, presso la tipografia Zammataro, nel 1896; la seconda è stata edita a Roma, presso la tipografia "La Speranza", nel 1904. Per le citazioni del testo si fa riferimento alla seconda edizione, riprodotta recentemente da Alfredo Barbina nel volume da lui curato *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli, 1970, pp. 284-286.

MARA Per questo: non lo voglio.  
 BRIGIDA Lo vorrai, perché te lo dico io, che sono tua madre... O ti maledirò ... Maledirò quel latte che ti diedi...  
 MARA Non lo voglio...  
 BRIGIDA (*irritata*) Mara, senti qua... se pel tuo diavolone... (*si segna*) Padre, Figlio, Spirito Santo... non mi ubbidisci, e ti arrischi a parlare col capomastro, ti spacco la testa...  
 (*Pausa*) Ah figlia mia, figlia mia!... Quando il padre e la madre ci ammoniscono, vuol dire che ci vogliono bene. ...Io, figlia mia, se parlo gli è perché ti voglio bene, e ti voglio felice.  
 MARA (*dispettosa*) Alla felicità mia ci debbo pensar io.  
 BRIGIDA (*prorompe*) Bellezza! Ci debbo pensare io, che ho i capelli bianchi, e so come è fatto il mondo<sup>3</sup>.

È un dialogo rapido e incalzante, che fa emergere la diversa personalità dei due personaggi. A differenza della figlia, la quale sembra ingenua e sprovvista, la madre è abbastanza risoluta e autoritaria. Si profila fra i due personaggi uno scontro, che affiora nella fase in cui Mara dichiara di non avere alcuna intenzione di sposare Vanni e gna Brigida pretende che la figlia accetti la scelta del giovane in nome dell'autorità materna. Siamo in presenza di un conflitto, il quale culmina quando la giovane confuta la tesi della madre, secondo cui ella agisce per il suo bene, e la madre ribadisce la sua opinione, sostenendo che è guidata nella scelta dall'esperienza. È probabile che Giusti Sinopoli si ricollegli in questa circostanza al dramma *La lupa* del Verga, in cui gna Pina impone alla figlia di sposare compare Nanni in virtù dell'autorità materna.<sup>4</sup> Occorre precisare, tuttavia, che esiste una notevole differenza fra i due autori: mentre il Verga subordina la scelta della gna Pina a ragioni sentimentali o passionali, al fatto che ella è segretamente innamorata del giovane, Giusti Sinopoli riconduce la scelta della gna Brigida al suo affetto nei confronti della figlia e alla sua conoscenza del mondo, al timore che compare Iacopo – definito eloquentemente un bel mobile – non lasci le ossa nel suo letto.

2. Non è difficile rintracciare in questa occasione una caratteristica dell'opera: l'alternanza del dramma sociale e del dramma intimo; si tratta di una caratteristica, che contraddistingue l'opera e che ha un ulteriore

<sup>3</sup> Ivi, pp. 292-294.

<sup>4</sup> Sull'originalità del dramma *La Lupa* si veda S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 191-252.

riscontro di lì a poco. Basti considerare l'episodio in cui l'autore illustra il progetto di alcuni operai di tendere un agguato al capomastro per punirlo della sua arroganza e della sua malvagità. È un episodio cruciale, che raggiunge una notevole intensità nel momento in cui il picconiere Cecco invita il capomastro a partecipare insieme con i suoi compagni al gioco del tocco. Al rifiuto opposto da Iacopo fa riscontro l'invettiva del picconiere nei suoi confronti per la «malvagità» e la «consuetudine» di derubare il prossimo; il capomastro ordina agli operai di stare al loro posto, perché egli è in grado attraverso la rivoltella di «far rinsavire» chi ha perduto il senno, e gli operai non esitano a mettere in risalto la sua «viltà», dal momento che oppone la rivoltella al coltello del suo avversario; si profila un'atmosfera infuocata, che raggiunge il culmine subito dopo, quando Iacopo ordina ancora una volta agli operai di indietreggiare e lancia il guanto di sfida a Cecco (I, 19)<sup>5</sup>. È evidente la tendenza di Giusti Sinopoli a conferire all'episodio una dimensione spettacolare, facendo ricorso a due elementi: la perfetta corrispondenza delle battute, messe in bocca ai personaggi, e la capacità di imprimere all'azione nel corso del suo svolgimento un timbro drammatico.

L'autore esalta i gesti dei personaggi e la sincronia dei loro movimenti, sicché non gli riesce difficile conferire all'avvenimento un'impronta spettacolare. Bisogna precisare, però, che egli non procede sistematicamente in questa direzione; desideroso di soddisfare il gusto del pubblico contemporaneo, il Nostro introduce l'elemento sentimentale e raggiunge risultati interessanti nel momento in cui gna Brigida impone alla figlia di sposare compare Vanni e la figlia è costretta ad assecondare gradualmente la volontà della madre. È un dialogo rapido e incalzante, in cui si possono individuare tre tappe principali. Se in un primo tempo Mara rifiuta di accogliere la richiesta della madre, perché è «innamorata» di Iacopo e ritiene «offensivo» il suo giudizio stroncatorio nei confronti del capomastro, successivamente ella implora la madre di spiegarle le «ragioni» del suo sacrificio e la madre non esita a ricondurre la «scelta» di Vanni al desiderio di vederla felice, accanto ad un buon marito, finché il contrasto fra le due opinioni raggiunge il culmine: siccome Mara confuta la tesi della madre, ritenendo che ella rappresenti per lei soltanto una fonte di infelicità, gna Brigida si scopre il «petto» e maledice il «latte» con cui l'ha nutrita, provoca il panico nella ragazza e la costringe a promettere il matrimonio con compare

<sup>5</sup> G. GIUSTI SINOPOLI, *La Zolfara*, in *Teatro verista...*, pp. 304-305.

Vanni (I, 21)<sup>6</sup>. Siamo ad una fase cruciale dell'opera: il dramma sociale cede il luogo al dramma intimo, l'autore cessa di illustrare il dramma degli operai e si preoccupa di rappresentare il dramma dei sentimenti.

3. Osservato il problema da tale prospettiva, non ha torto allora Paola Alonge Trivero nel sostenere che la struttura drammaturgica della *Zolfara* risulta sbilanciata, incerta fra tematica sociale e vicissitudine passionale<sup>7</sup>. Giusti Sinopoli trascorre da un polo all'altro e ne offre un'ulteriore testimonianza nell'atto secondo. Fin dall'inizio egli non esita a rappresentare le plebi diseredate della zolfara. Degna di nota la scena prima del secondo atto, in cui emergono i personaggi di Iacopo e di Mara.

VANNI (*durante questa scena sarà triste ed agitato*).  
IACOPO (*seduto alla tavola, a Filippo*) Il tuo conto ammonta a sessanta lire e tredici soldi. Ora veniamo a quello del Mulo... Il Mulo trasportò due casse e mezza di zolfo.  
COLICCHIA (*risentito*)  
Due casse e mezza, e mezzo quarto, capomastro.  
IACOPO Taci, mulaccione!  
COLICCHIA Vossignoria sgarò nel segnarlo.  
IACOPO Ancora?... (*a Filippo*) Buovo D'Antona ne trasportò due casse.  
FILIPPO Sissignore.  
IACOPO Tutto il conto ammonta... (*Fa il calcolo a matita*).  
PAOLA (*piano a Silvestra*) Madonna, s'avesse a spicciare!  
SILVESTRA (*piano a Paola*) Uhm! Non se ne parla per ora.  
IACOPO Ottant'una lira e diciassette soldi. Ora vediamo che ha preso dalla bottega. (*Ricerca tra le tasche quella di Filippo*) Eccola qua... Filippo Testa-di-Gatto... (*conta i segni*) Diciannove lire... (*Ne prende nota*).  
MARA (*a Filippo*) Ora viene il conto nostro.  
... La vostra farina è due tumoli e due mondelli.  
FILIPPO Quella bella farina, gna Mara...  
MARA Quando non vi conviene non la prendete.  
FILIPPO Pel bisogno ladro gna Mara, pel bisogno ladro!  
MARA A quattordici tarì il tumolo...  
FILIPPO Un'onza e cinque tarì.

<sup>6</sup> Ivi, p. 306.

<sup>7</sup> P. ALONGE TRIVERO, recensione al volume *Teatro verista siciliano* a cura di A. Barbina, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLI, 1974, p. 108.

ROSA (piano a Paola) È più ladra della volpe.  
 PAOLA (piano a Rosa) Ehehe! Comare Rosa! Il sangue del povero è dolce, ma non dura. Quanti figli di usurai ho veduti morire nella miseria!  
 ROSA La farina che costa a cinque lire il tumolo!  
 MARA (a Filippo) Ora c'è l'olio. Tre rotoli d'olio è il vostro, un rotolo quello di Buovo D'Antona, e un rotolo e mezzo quello del Mulo.  
 COLICCHIA (a Mara) Un rotolo e mezzo?  
 MARA (rettifica sorridendo) No, no, mulaccionello mio, sbaglio io... Un rotolo è il tuo...  
 COLICCHIA Vossignorìa sgarra sempre a favor suo<sup>8</sup>.

Nonostante compaia anche Vanni, i veri protagonisti dell'episodio sono il capomastro e la figlia di gna Brigida, perché entrambi compiono vessazioni nei confronti di coloro che lavorano nelle viscere della terra e che frequentano la bottega. Se Iacopo taglieggia gli zolfatari, sottraendo dalla paga i soldi degli alimenti, del medico, del fabbro e dell'anticipo sul lavoro, il cosiddetto soccorso morto, Mara impone prezzi esosi sulla farina e sull'olio, senza dimenticare la tendenza a fare talvolta i calcoli in suo favore.

Giusti Sinopoli dimostra notevole abilità nel delineare un ritratto della zolfara, che coinvolga gli operai e le loro famiglie. Non a caso: essendo nato nel cuore dell'Isola - ad Agira - in provincia di Enna, l'autore conosce perfettamente le terre della zolfara e la problematica relativa al mondo dei minatori.<sup>9</sup> Occorre fare, tuttavia, una precisazione; egli non restringe il suo orizzonte nella sfera sociologica, non si limita a rappresentare l'ambiente. Desideroso di assecondare il gusto del pubblico, il Nostro tende a scandagliare l'animo degli individui e si sforza di risalire alla genesi dell'infelicità umana, rintracciandola nel fatto che i personaggi non possono realizzare i loro sogni, dal momento che Vanni teme di non essere ricambiato sul piano affettivo da Mara, divenuta nel frattempo sua sposa, e Mara non riesce a fuggire dalla sua mente l'immagine di Iacopo. È una situazione intricata, che turba i loro animi e che raggiunge il culmine nel momento in cui Mara accoglie fra le pareti domestiche Iacopo mentre Vanni, ritornato improvvisamente a casa, scopre la tresca. Si profila un caso non dissimile rispetto a quello rappresentato da Verga nel celebre dramma *Cavalleria*

<sup>8</sup> G. GIUSTI SINOPOLI, *La Zolfara*, in *Teatro verista...*, pp. 308-311.

<sup>9</sup> Su questa problematica si veda C. TORRISI, *La Sicilia dello zolfo fra Ottocento e Novecento*, in AA.VV., *Dallo zolfo al carbone. Scritture della miniera in Sicilia e nel Belgio francofono*, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, 2005, pp. 27-38.

*rusticana*, dove compare Alfio scopre mediante la confessione di Santuzza la relazione della moglie con Turiddu Macca<sup>10</sup>. Giusti Sinopoli offre una testimonianza diretta dell'episodio, rende esplicito ciò che nel testo verghiano è implicito, sicché conferisce alla vicenda un'impronta drammatica.

- IACOPO (bussa piano).  
MARA (s'avvicina alla porta, ma non l'apre) Chi è?  
IACOPO (di fuori) Io, comare.  
MARA (apre sollecitamente; a Iacopo, con apprensione)  
A quest'ora?!... (Chiude).  
IACOPO Che fa?  
MARA Che fa?!... Or ora è partito.  
IACOPO L'ho veduto.  
MARA E se ritornasse?  
IACOPO Ma che!  
MARA (chiude la finestra dopo di aver guardato sulla via; a Iacopo). Se t'ha visto qualcheduno... (fa un gesto come per aggiungere: Sarò rovinata!).  
IACOPO Chetati!  
MARA (piano) Parla adagio.  
IACOPO Ih, che paura!  
MARA Fossi venuto più tardi... Chi sa?... Il diavolo...  
Alla porta picchiano violentemente.  
MARA (atterrita e piano) Vergine santa!  
IACOPO (impallidisce; si ode picchiare di nuovo).  
MARA (piano a Iacopo) Scappa!... (Domanda) Chi è?...  
VANNI (di fuori, con ferocia) Compare, apriete.  
MARA Vengo... (Terrorizzata, a Iacopo) Scappa!...  
IACOPO (piano a Mara) Non aver paura!  
MARA Scappa, per carità!  
IACOPO (fa per estrarre una pistola; piano) No; apri...  
VANNI (picchia rabbiosamente) Non apri, eh?... Chi ti tiene?...  
MARA (a Iacopo, supplice e tramortita) Scappa!... (Rispondendo al marito)  
Vengo, vengo!  
IACOPO (piano) Per amor tuo!... (La bacia; poi apre adagio la finestra e si lascia cader fuori sulla via).  
VANNI Apri o no?

<sup>10</sup> Per la genesi e la storia del dramma cfr. F. ANGELINI, *Cavalleria rusticana di Giovanni Verga*, in AA.VV., *Letteratura Italiana. Le Opere*, III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 955 - 980.



MARA (al colmo del terrore) Sì, sì... vengo (II, 11)<sup>11</sup>.

È una situazione delicata e complessa, imperniata sul passaggio dall'idillio al dramma. Dopo aver superato le perplessità iniziali, Mara riceve Iacopo e cede alle sue lusinghe amorose, finché non giunge il marito, il quale scopre la tresca e costringe alla fuga il rivale. L'autore imprime all'episodio un timbro drammatico e ne offre una successiva testimonianza di lì a poco, quando Vanni irrompe sulla scena con il coltello in mano, sancisce la crisi coniugale attraverso la distruzione delle fedi nuziali, caccia di casa Mara<sup>12</sup>. Giusti Sinopoli mette in luce la disperazione del personaggio e il metodo da lui seguito fa emergere la sua tendenza all'introspezione psicologica. Non è difficile rintracciare nel dramma *La zolfara* l'oscillazione dell'autore fra due poli: l'individuo e la società. Se in un primo tempo egli predilige l'affresco sociale, successivamente pone in risalto la dimensione sentimentale; dal dramma della società si passa gradualmente al dramma intimo.

4. È un elemento, che contraddistingue l'opera e che ha un'ulteriore conferma nel terzo atto. Qui il Nostro delinea un ritratto fosco della miniera: illustrato il dramma del picconiere Menico per l'infortunio occorso al figlio nella zolfara durante il lavoro, egli mette in risalto l'indifferenza e l'ipocrisia manifestate nei confronti dell'avvenimento dal proprietario della zolfara, don Lorenzo, e dall'ispettore delle miniere Amilcare. All'osservazione dell'ingegnere che la zolfara presenta gravi pericoli e che occorre effettuare urgenti riparazioni al suo interno, don Lorenzo oppone il «costo» elevato della spesa. Dal momento che l'ispettore sottolinea la necessità dei lavori, il proprietario si mostra recalcitrante ad accogliere il suo invito, precisando che i guadagni «diminuiscono» sempre più e che gli operai «cominciano ad avanzare» pretese assurde, sotto l'influsso nefasto dei sovversivi. Si profila il conflitto fra i due personaggi: siccome Amilcare non esclude l'eventualità che possa verificarsi entro breve termine una disgrazia, don Lorenzo osserva che gli operai «sono assuefatti» ad una vita infernale. A questo punto il contrasto subisce una svolta: l'ingegnere constata che la miniera versa in uno stato deplorabile, il proprietario fa intuire all'interlocutore che nel caso in cui si mostrasse «indulgente» nei suoi confronti gli saprebbe

<sup>11</sup> G. GIUSTI SINOPOLI, *La Zolfara*, in *Teatro verista...*, pp. 328 - 330.

<sup>12</sup> Sullo stereotipo del siciliano, che brandisce il coltello per vendicare l'onore offeso, si veda S. PATTAVINA, *Introduzione* a G. Giusti Sinopoli *Teatro*, Palermo, Dharba, 1987, p. 27.

dimostrare la più viva gratitudine, e l'ingegnere lo rassicura, facendo presente che non ha alcuna intenzione di rovinarlo e si preoccuperà di far le cose con coscienza. In tale contesto è naturale il commento di Vanni al colloquio fra i due personaggi: «Lupo non mangia lupo!»; gli esponenti della borghesia non hanno la consuetudine di azzannarsi fra loro, al massimo possono far ricorso al compromesso (III, 3)<sup>13</sup>. Dall'analisi dell'episodio emerge un elemento molto importante: la polemica contro la borghesia per la tendenza a salvaguardare i propri interessi e la costante indifferenza verso le classi umili.

Giusti Sinopoli non esita in questa circostanza a manifestare il suo impegno civile, trae spunto dalle misere condizioni delle classi subalterne per delineare un ritratto severo delle classi egemoni; bisogna precisare, però, che non segue scrupolosamente il percorso tracciato; desideroso di soddisfare le esigenze del pubblico coevo, egli inserisce l'elemento sentimentale e la scelta imprime una svolta all'azione scenica: il dramma sociale non è per nulla scisso dal dramma intimo; al contrario, il dramma della società s'intreccia indissolubilmente con il dramma dell'individuo. Emblematico l'episodio in cui Vanni esige dal proprietario della zolfara la rata di denaro a lui dovuta per il ruolo di socio e don Lorenzo si rifiuta di riconoscere il suddetto ruolo, precisando che gli ha saldato la rata attraverso la somministrazione di una cifra assai elevata. Fin dall'inizio Vanni si rende conto che il padrone ha ordito l'inganno nei suoi confronti con la «complicità» del capomastro, ha realizzato il suo progetto mediante il ricorso a cambiali e testimoni falsi; successivamente, impreca contro don Lorenzo e i suoi collaboratori, lancia invettive verso di loro, definendoli «ladri» e «briganti», riflette amaramente sulla sua condizione di diseredato; infine, chiede al fratello Gennaro notizie del capomastro e, al suo invito di non compromettersi, oppone il desiderio di vendetta nei confronti di chi gli ha fatto del male; per lui, il compare si dispone sullo stesso piano del padrone: «a chi ti toglie onore e pane, toglie la vita» (III, 4)<sup>14</sup>. Non è difficile riscontrare in questo caso un elemento molto importante: la compresenza del dramma sociale e del dramma intimo; il dramma della società s'intreccia progressivamente e inestricabilmente con il dramma dell'individuo.

5. È una caratteristica, che contraddistingue l'opera e che ha una significativa conferma nella parte conclusiva di essa. Proseguendo nella

<sup>13</sup> G. GIUSTI SINOPOLI, *La Zolfara*, in *Teatro verista...*, pp. 333-334.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 337-338.

sua indagine, l'autore disegna un profilo sempre più cupo della classe imprenditrice. All'indifferenza di don Lorenzo verso le drammatiche condizioni degli operai nella miniera fa riscontro l'arroganza del capomastro Iacopo, il quale si rifiuta di riconoscere che il giovane Masuccio abbia la febbre e lo costringe, nonostante le precarie condizioni di salute, a riprendere il lavoro. Si profila una situazione delicata, che esaspera l'animo degli operai e che fa balenare nella loro mente il principio della lotta di classe. Non è improbabile che Giusti Sinopoli si proponga in questa occasione di rappresentare la fase eroica dei Fasci siciliani: la fase in cui gli operai si organizzano nelle società di mutuo soccorso e rivendicano energicamente l'aumento del salario<sup>15</sup>. L'autore avverte il fascino del suo tempo e si sforza di riprodurre l'atmosfera nell'opera. Particolarmente interessante a questo proposito la scena ottava del terzo atto, dove il picconiere Filippo si fa portavoce dei suoi colleghi, confutando il ribasso eccessivo del prezzo dello zolfo e rivendicando con forza l'aumento salariale.

FILIPPO (agli intervenuti) Signori miei, silenzio! Sentite qua ciò che dico al capomastro.

ALCUNE VOCI Silenzio!

ALTRE VOCI Zitti!

FILIPPO Capomastro, io e i miei compagni lavoriamo qua dentro giorno e notte per guadagnare tredici lire e mezza per ciascuna cassa di zolfo; così non possiamo vivere...

IACOPO E che pretendete?

FILIPPO Vogliamo esser pagati come comanda la coscienza.

TUTTI (meno Iacopo e Filippo) Bene!... Bravo!... Come comanda la coscienza!

IACOPO Picciotti... un momento...

FILIPPO Lasciamolo parlare!...

TUTTI Lasciamolo parlare!...

IACOPO (arrogante) Tanto per concludere, vorrei sapere da voi che volete.

TUTTI (meno Iacopo) L'aumento del salario!

IACOPO L'aumento del salario con questi lumi di luna?... Pazzi siete!

FILIPPO Non siamo pazzi, capomastro; e, per dargliene una prova, non lavoriamo più e la salutiamo.

IACOPO Non lavorate?!

FILIPPO Se non aumentate il salario.

IACOPO Questo non può essere.

<sup>15</sup> Su questa problematica cfr. G. MANACORDA, *I Fasci e la classe dirigente liberale*, in AA.VV., *I Fasci siciliani*, Bari, De Donato, 1975, vol. I, pp. 65-101.

Sottolineate le misere condizioni degli operai, il picconiere chiede che essi siano pagati secondo coscienza, rifiuta l'ipotesi formulata dal capomastro che la crisi dello zolfo sia grave, subordina la ripresa del lavoro all'aumento del salario. È uno degli episodi più drammatici dell'opera; occorre aggiungere, tuttavia, che l'autore non procede sistematicamente in siffatta direzione; da questo momento in poi la prospettiva muta notevolmente. Iacopo è convinto che gli operai siano stati indotti a chiedere l'aumento salariale da Vanni, per vendicare l'onore offeso. Dal canto suo, il fratello di Vanni, Gennaro, osa definire il capomastro carogna e vile, perché rientra nella schiera di quelle persone che non hanno il coraggio di affrontare il rivale e fuggono dalla finestra della sua casa. Si crea un clima infuocato, che spinge gli zolfatari alla rivolta e che costringe Iacopo alla resa. Non vi sono dubbi: il dramma sociale s'intreccia con il dramma intimo; il dramma della società si alimenta e si irrobustisce a contatto con il dramma dei sentimenti. È una caratteristica, che contraddistingue la *Zolfara* e che avrà un riscontro alcuni anni dopo nel dramma del Verga *Dal tuo al mio*, dove l'elemento sentimentale si alterna all'elemento economico<sup>17</sup>. Bisogna fare, però, una precisazione. A differenza del Verga, il quale fa sí che i principî morali siano subordinati agli interessi economici, per cui Luciano il capopopolo infrange nell'epilogo dell'opera il patto di solidarietà con gli zolfatari e si schiera con il suocero – il barone Navarra – proprietario della zolfara, Giusti Sinopoli sancisce la compresenza dell'elemento sentimentale e dell'elemento economico. È naturale allora che in tale contesto emerga la figura di Vanni. Egli assume gradualmente le sembianze dell'eroe romantico, che si vendica perché è stato offeso nell'onore e nella roba, è stato tradito dalla moglie e defraudato dal padrone, in qualità di socio della zolfara. Per questo motivo, il marito di Mara non esita ad impugnare la fiaccola e ad appiccare il fuoco alla miniera. Si determina una situazione drammatica,

<sup>16</sup> G. GIUSTI SINOPOLI, *La Zolfara*, in *Teatro verista...*, p. 343.

<sup>17</sup> Ha osservato a questo proposito Anna Barsotti: «La drammaturgia verghiana offre un quadro fluido e fuso dei legami e delle derivazioni fra questione privata e questione sociale»; A. BARSOTTI, *Sul dramma verghiano: "Dal tuo al mio"*, in «Problemi», n. 71, 1984, p. 273. Per un profilo complessivo del teatro verghiano si veda inoltre N. TEDESCO, *Introduzione a G. VERGA Tutto il teatro*, Milano, Oscar Mondadori, 1980, pp. 7-25.

che provoca il panico negli operai e che raggiunge il culmine subito dopo, quando il protagonista s'imbatte in Iacopo.

VANNI *(che porta una torcia a vento accesa in una mano e impugna con l'altra un coltello, irrompe dal fondo come belva sitibonda di sangue; egli gira intorno rapidamente lo sguardo, e, appena scorge Iacopo, che sta per raggiungere l'orifizio della buca di destra, grida)* Giuda!!!...

Iacopo *(si volge repentinamente, getta via il piccone e fa per estrarre sollecito la rivoltella; ma non fa a tempo).*

VANNI *(piantandogli il coltello nel cuore)*  
Bevi coltello!...

Iacopo *(cade mandando un grido).*

VANNI *(con gioia feroce)* Compare e padrone... m'hanno tradito...  
*(Guarda il coltello, poi lo getta lontano da sé, mentre sghignazza).*  
Ah ah ah!... E la zolfara brucia!... *(S'allontana ratto per la galleria in fondo ridendo sinistramente)*<sup>18</sup>.

Dopo aver definito il rivale un giuda e avergli conficcato il coltello nel cuore, Vanni precisa che è stato offeso dal compare e dal padrone, è stato tradito nell'onore e nella roba. Siamo in presenza di una conclusione dilemmatica. Giunto alle battute finali del dramma, lo spettatore non è in grado – come ha osservato giustamente il Nicastro – di sciogliere l'enigma, non riesce a comprendere se il protagonista incendi la zolfara per salvaguardare l'onore o la roba<sup>19</sup>. In effetti, non ha tutti i torti; fin dall'inizio l'autore fa sì che l'opera oscilli fra due poli: l'individuo e la società, il dramma intimo e il dramma sociale. Non avendo il coraggio e la forza di rappresentare compiutamente il dramma della società, Giusti Sinopoli introduce l'elemento sentimentale e la scelta si converte inequivocabilmente in un omaggio alla tradizione. Sembra che il Nostro si rifugi nella sfera del sogno in una fase in cui si profila all'orizzonte una drammatica realtà, si

<sup>18</sup> G. GIUSTI SINOPOLI, *La Zolfara*, in *Teatro verista...*, pp. 347-348.

<sup>19</sup> Ecco ciò che dice il critico: «La storia d'amore serve all'autore per dare uno sbocco plausibile ad una vicenda che sfuggiva alle sue capacità di rappresentazione; ma ciò aggrava la dicotomia, già presente in Verga, tra quadro d'insieme e storia privata, sicché rimane una sfasatura che il finale suggella piuttosto che risolvere»; vedi G. NICASTRO, *Il teatro dialettale*: G. Rizzotto, G. Giusti Sinopoli, N. Martoglio, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, vol. VIII, *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, Roma, Sanfilippo Editore, 2000, p. 99.

ostini ad offrire un'immagine della miniera che non ha un effettivo riscontro negli avvenimenti del tempo. A questo proposito, non è forse superfluo ricordare che negli stessi anni in cui l'autore compone e rappresenta la *Zolfara*, fra il 1894 e il 1895, il governo nazionale – presieduto da Crispi – proclama lo stato d'assedio in Sicilia e reprime duramente la rivolta degli operai, infliggendo gravi pene ai rappresentanti più illustri dei Fasci e costringendoli a scomparire definitivamente dalla scena politica italiana<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Per queste drammatiche vicende cfr. F. RENDA, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Palermo, Sellerio, 1985, vol. II, pp. 192 – 228. Sulla rappresentazione della zolfara nella letteratura siciliana dall'Ottocento al Novecento si veda inoltre P. M. SIPALA, «Una cosa nuova che la chiamavano sciopero»: ideologia e letteratura nella Sicilia del primo Novecento, in AA.VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sicilia*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 839 – 850.

SALVATORE ZARCONE

*TITO MARRONE: RE FERDINANDO.*

Ricostruendo i primi decenni del secolo alla fine degli anni Trenta Lucio D'Ambra non riusciva a trattenere un gesto di stizza nel ripensare il giovane Tito Marrone, luminosa ma non mantenuta promessa letteraria di quegli anni: «Che ne troveranno, i più giovani, un giorno lui scomparso? Quale sarà la sua ultima volontà? Un consenso? Un divieto? Nascerà quest'opera dopo la sua morte? O morrà anch'essa con lui? E qual è il segreto di questa rinuncia da vivo? Incontentabilità? Sdegno del successo? Paura? Orgoglio? Modestia? Candore immacolato d'arte davvero disinteressata, d'arte fine a se stessa? [...] interrogato dagli amici sorride appena e muta subito discorso [...]. E Cippico è senatore. Marrone, nell'ombra, zitto, sempre zitto... zitto tutta la vita, nella fioca luce di una candela, sepolto vivo... perché? Ma c'era negli occhi di quel ragazzo, se lo rivedo bene con la memoria, una gran luce... una di quelle luci che a vent'anni possono promettere un mondo e che a cinquanta possono anche spiagare una pazzia. Una pazzia o un eroismo».<sup>1</sup>

Questa scelta di vita appartata e marginale, una sorta di predilizione

<sup>1</sup> L. D'AMBRA, *Trent'anni di vita letteraria*, Milano, Ed. Corbaccio, 1929, vol. III, p. 379. Il brano aveva un avvio anche più melanconico: «Ah, Tito Marrone! l'ho visto anche giorni or sono... sempre lo stesso. Insegna adesso anche lui, nella provincia, attorno a Roma, a Veroli; in francese, come suo padre. Gli anni passano. Deve avvicinarsi ormai ai cinquant'anni. Ma par sempre un ragazzo. Abita dove allora abitava, al solito mezzanino del viale della Regina. Nulla di mutato, casa come allora... per lui non c'è progresso. Niente telefono, niente tappeti, niente termosifoni. Niente luce elettrica. Una lampada a petrolio e due candele, una per suo padre una per lui... e al lume di quelle candele, le solite letture: innumerevoli libri, quasi tutti francesi, nessun giornale... Lavorare? Sì, lavora tutto un teatro. Nel cassetto, chiuso a chiave commedie e commedie. Oltre le *Fidanzate* io ne conosco cinque o sei è [...] ingegno, cari da vendere ai più bravi e sempre s'intende Becque: il carattere, la verità essenziale, la nudetà schematica. La parola incisiva, il rigore classico delle linee di chi poneva e pone *I corvi* alla testa di tutto il teatro moderno. Ma arte solida, cari, - è uno scrittore!».

dell'*ombra* da parte di Marrone, ha precise ragioni esistenziali e troverà adeguata rappresentazione nei suoi testi poetici e teatrali. Sarà lui stesso, ad esempio, a rappresentarsi così:

DON ABBONDIO – Ma, no. Io la conosco bene. Lei scrive il libro, lo legge a tre o quattro amici sicuri, in una stanza con la finestra tappata. E poi va a chiuderlo a chiave dentro un cassetto. Così nessuno sa niente, e io vivo tranquillo. Perciò sono venuto da lei.<sup>2</sup>

L'atto unico di Tito Marrone *Re Ferdinando*, pubblicato per la prima volta su «Inventario» nel 1964<sup>3</sup> fu inserito nel volume *Teatro verista siciliano* curato da Alfredo Barbina<sup>4</sup> anche se al momento della sua pubblicazione non se ne conosceva ancora l'esatta collocazione temporale.<sup>5</sup> Oggi sappiamo che il manoscritto reca una data precisa, 12 settembre 1913,<sup>6</sup> che pone l'opera, almeno per quanto riguarda il contesto letterario, nella fase tardoveristica del teatro siciliano con lo sguardo già aperto al moderno, quando si affermavano sulle scene di tutta Italia con un buon successo di pubblico, in lingua e in dialetto, Nino Martoglio, con i Grasso e i Musco, e con loro Luigi Pirandello e poi ancora, in maniera certamente diversa, Alessio Di Giovanni, Giovanni Alfredo Cesareo e Rosso di San Secondo.

Ma sappiamo anche che lo scrittore vi pose mano nuovamente molti anni più tardi, quando la rivide in funzione di una possibile pubblicazione inviandola al suo vecchio amico Federico De Maria: «Io ti vorrei mandare, poiché cortesemente mi chiedi qualcosa, un piccolo atto che si intitola *Re Ferdinando*: è un episodio quasi storico, visto da me umoristicamente, e c'è lo sfondo della tua, della mia Palermo rivoluzionaria».<sup>7</sup>

<sup>2</sup> T. MARRONE, *Aggiornamenti*, in «Pagine Nuove», Roma, Luglio-Agosto 1948, ora in Id. *Teatro*, a c. di S. Mugno, Palermo, ISSPE editore 2001 p. 130.

<sup>3</sup> Maggio-giugno, 1964.

<sup>4</sup> A. BARBINA, *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli editore, 1970, pp.541-550.

<sup>5</sup> Ma non andava molto lontano dal vero il curatore quando affermava: «Essendo gli altri testi inediti e mancando per essi la data di composizione, è impossibile collocare tale produzione in un contesto storico preciso. Ritengo tuttavia che l'atto inedito del Marrone che si pubblica in questo volume sia stato scritto all'inizio del secolo»; Ivi, p. 24, n. 38.

<sup>6</sup> Cfr. S. MUGNO, *Tito Marrone, uno e due*, in T. MARRONE, *Teatro...*, p. 41.

<sup>7</sup> *Lettera a Federico De Maria*, Roma, Ferragosto 1953, in S. MUGNO, *La corrispondenza tra Tito Marrone e Federico De Maria*, in AA. VV., *Tito Marrone poeta e commediografo trapanese tra crepuscolarismo e futurismo*. Atti del Convegno organizzato dall'Istituto Siciliano di Studi Politici ed Economici, a cura di S. Mugno, Palermo, ISSPE editore, 2003, p. 153.



Ed è altrettanto certo che qualcosa mutò rispetto alla prima redazione. In particolare, il finale per il quale chiedeva il parere: «Non mi dici niente riguardo alla sostituzione delle due pagine all'ultima di *Re Ferdinando*: ci terrei tanto che fosse possibile. E ricordati anche, a pubblicazione avvenuta, di mandarmi qualche copia in più della commediola, che raccomando, per la correzione tipografica, alla tua affettuosa premura».<sup>8</sup>

Ma, ben al di là delle eventuali motivazioni storico-culturali, Barbina inserì l'atto unico nel volume per una ragione molto precisa e apertamente dichiarata, e cioè perché esso «rappresentava, [...] un gustoso quadro di costume sulla Sicilia dopo l'annessione al Regno d'Italia e sulla crisi che investì la nobiltà dell'isola in quel momento di trapasso. Un motivo quest'ultimo, che è ricorrente – come è noto – nella migliore tradizione della letteratura siciliana dai *Viceré* ai *Vecchi e i giovani* al *Gattopardo*».<sup>9</sup>

Si trattava, com'è evidente, di una ragione sostanzialmente tematica. Ma, insieme con il tema, Barbina indicava anche la prospettiva storico-letteraria che la giustificava e le dava senso: la crisi di tutta la nobiltà siciliana al momento dell'Unità, dai catanesi Uzeda agli agrigentini Laurentano e da questi ai palermitani Falconeri e Salina, che, un po' più modestamente nell'opera di Marrone, coinvolgerà lo squattrinato cavaliere Ghigoli, lo spiantato barone Ramaglia e la sua signora, ex merciaia ed ora baronessa Ramaglia.

Il tema della «crisi» avrebbe costituito una precisa linea canonica al cui interno sarebbe stata identificata la «migliore tradizione siciliana».<sup>10</sup>

Che questo sia un chiaro punto di vista parziale della complessità e della varietà della costruzione dell'immagine letteraria della Sicilia dopo l'Unità è superfluo qui approfondire. È da dire, però, come nell'atto unico di Marrone il tema della crisi della nobiltà non costituisca l'asse portante della significazione complessiva del testo, ma sia semplicemente il sostrato storico sul quale viene costruita l'azione nel suo complesso. In altri termini, si può affermare che l'intento dello scrittore non è quello di esaminare la crisi della nobiltà siciliana in quello scorcio di fine secolo, le sue ragioni storiche e/o le sue implicazioni esistenziali, ma di collocare la sua azione scenica all'interno di un contesto tipico e riconoscibile.

<sup>8</sup> Lettera a Federico De Maria da Roma, 3 settembre 1953; Ivi, p. 155.

<sup>9</sup> A. BARBINA, *Teatro verista* cit., *ibidem*.

<sup>10</sup> Cfr. l'analisi dei tre romanzi in V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

L'arretramento della collocazione temporale «sul finire dell'ottocento»<sup>11</sup>, come Marrone indica all'inizio, ha proprio questa intenzione: identificare ampie ma estreme sacche di resistenza alla monarchia piemontese:

«CORONEO: – È vero, Oggi siamo piemontesi.

GHIGOLI: – Siamo liberali.

CORONEO: – E moriamo di fame» (82).

Qualche anno prima, ad esempio, nel 1904 e dunque prima ancora de *I vecchi e i giovani*, Pirandello identificava tra Roma e Napoli un'ancora viva e presente resistenza filoborbonica al nuovo stato liberale. Terenzio Papiano de *Il fu Mattia Pascal* era, come si ricorderà, segretario del borbonico marchese don Ignazio Giglio d'Auletta e costretto a vivere una esistenza doppia tra il servizio al marchese, per il quale ricopiava i documenti dall'archivio privato di donna Teresa Ravaschieri Fieschi per recare «nuova luce su la fine del regno delle due Sicilie e segnatamente su la figura di Gaetano Filangeri, principe di Satriano»,<sup>12</sup> e il rispetto nei confronti del nuovo assetto unitario.<sup>13</sup> Pirandello metteva chiaramente in luce i rapporti del marchese con il Vaticano e con il partito clericale e insieme, attraverso il genero spagnolo e il pittore innamorato della figlia Pepita, il legame ancora vivo con la Spagna borbonica. Del marchese veniva narrato inoltre un suo intervento significativo a favore del suo re nei momenti decisivi della guerra garibaldina e, infine, insieme con il giglio che ricordava questo episodio e le onorificenze quali la «chiave d'oro di gentiluomo di camera e dell'insegna di cavaliere di San Gennaro»,<sup>14</sup> «facevano bella mostra di sé nel salone, [...] i due grandi ritratti a olio di Ferdinando e Francesco II».<sup>15</sup>

<sup>11</sup> A. BARBINA, *Teatro verista...*, p. 80.

<sup>12</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA e M. COSTANZO, Milano, A. Mondadori Ed., 1973, vol. I, p. 465. Da ricordare, poi, sul tema della decadenza della nobiltà siciliana, la brillante commedia del Martoglio *Il marchese di Ruvolito*. Bello, nella prima parte del *Re Ferdinando* del MARRONE, il dialogo finemente levigato, fatto di allusioni e di garbata ironia.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, pp. 465-6: «Eh, purtroppo! – baritoneggiò, a mo' di conclusione, Papiano. – Borbonico e clericale, il marchese Giglio d'Auletta! E io, io che... (devo guardarmi dal dirlo sottovoce, anche qui, in casa mia) io che ogni mattina, prima d'andar via, saluto con la mano la statua di Garibaldi sul Gianicolo (ha veduto? di qua si scorge benissimo), io che griderei ogni momento: «Viva il XX settembre!», io devo fargli da segretario! Degrissimo uomo, badiamo! Ma borbonico e clericale. Sissignore... Pane! Le giuro che tante vlte mi viene da sputarci sopra, perdoni! Mi resta qua in gola, m'affoga... Ma che posso farci? Pane! Pane!».

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 537.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Proprio un ritratto è al centro dell'azione scenica di Marrone. È quello di Ferdinando, re delle due Sicilie, che il vecchio rigattiere Coronèo ha venduto a caro prezzo al giovane cavaliere Ghigoli che con quel mezzo vuole conquistarsi le simpatie del filoborbonico barone Ramaglia e convincerlo a concedergli la mano della figlia. La ragazza ha un occhio di vetro, ma Ghigoli, ridotto economicamente al lumicino, non vede altra strada per tirarsi fuori dalla sua penosa situazione. Di lui dirà Coronèo con un tono che ricorda da vicino i ragionamenti di Marcantonio Ravì del *Turno* pirandelliano:

«Ragioniamo, cavaliere mio. La ragazza, chi la potrebbe sposare? La nobiltà non la vuole: c'è l'usuraia che dà ombra. Un borghese? Non la vuole il barone con i suoi antenati di Spagna. Voi non possedete un soldo, ma siete nobile, ma siete nobile. E poi... assoluta mancanza di scupoli».<sup>16</sup>

E, a questo punto, Coronèo racconta a Ghigoli come il barone sia stato uno degli ultimi difensori del vecchio regno e ricostruisce un episodio della conquista garibaldina di Palermo al quale egli stesso ha partecipato. Il barone Ramaglia, infatti, si era asserragliato in una cantina insieme con il fior fiore della nobiltà palermitana deciso a vendere cara la pelle, ma i garibaldini, infranta la resistenza dei giovani borbonici, avevano fatto irruzione nel locale e ucciso la maggior parte degli occupanti. Lo stesso Ramaglia si era salvato a stento proprio per l'intervento di Coronèo che era riuscito a portarlo via sottraendolo a morte sicura. Negli anni successivi, il barone, però, indebitato fino al collo, anche con lo stesso Coronèo, ma molto più con la bella merciaia e usuraia di via Sant'Agostino, era stato costretto a sposarla.

Nel bel mezzo di questi discorsi sopraggiungono i due aristocratici. Ghigoli ha appena il tempo di nascondersi nel retrobottega. Il barone Ramaglia reca con sé proprio il quadro regalatogli dal suo futuro genero. Ha notato da un graffio del quadro che sotto il ritratto c'è del colore rosso che fa supporre la presenza di una più preziosa opera d'arte e per questo è venuto a chiedere a Coronèo di "grattare" via la vernice che nasconde probabilmente un milionario Tiziano. Coronèo possiede un suo segreto metodo rapido e, dopo alcuni tentennamenti, si decide all'operazione, terminata la quale, vien fuori fra la sorpresa di tutti un bel ritratto dell'odiato Garibaldi. Fra la delusione e lo sconcerto sarà il giovane cavaliere Ghigoli

<sup>16</sup> S. MUGNO, *Teatro...*, p. 85.

a trovare una soluzione: il nipote di Coronè, giovane e "pazzo" pittore, trasformerà Garibaldi in un bel san Giuseppe.

Nella collocazione è possibile intanto cogliere un'intenzione realistica. La bottega di Coronè, e quindi il palazzo Ramaglia di cui fa parte, vengono collocati in quella via sant'Agostino e in quel periodo nel quale lo stesso Marrone da studente abitò, vicino al suo Federico De Maria, al quale lo legò una lunghissima amicizia e al quale diversi anni dopo scriveva: «oh, mia Palermo di quasi mezzo secolo fa! Oh, via Sant'Agostino, dove abitavamo quasi a riscontro!»<sup>17</sup>. Si trattava, evidentemente di un luogo felice, della giovinezza 'poetica' e del sodalizio dei giovani palermitani raccolti intorno alla rivista «Bohème» di cui facevano parte, oltre al De Maria, che avrebbe rivendicato una sua primogenitura sul futurismo di Marinetti, anche altri poeti, meno conosciuti ma non per questo meno agguerriti, quali Santi Sottile Tomaselli, Giuseppe Minutilla-Lauria, Noto, Geraci, Mancuso<sup>18</sup>. Così ne avrebbe scritto al De Maria: «Ti ricordi l'anno 1900, a Palermo? E la nostra vecchia via Sant'Agostino? E, e, e...».<sup>19</sup>

Quella via dell'atto unico non era, dunque, uno spazio esterno insignificante, ma un luogo della memoria e degli affetti, una strada della propria personalissima storia. Si tratta, inoltre, di un'ambientazione che si potrebbe definire in certo modo 'crepuscolare', nel senso almeno che ad una Palermo tipicamente solare e assolata quale l'avrebbe rappresentata un realista, Marrone preferisce le ombre della bottega di Coronè, «angusta, che prende luce da un'alta finestrina con inferriata», e che, in definitiva, «è una specie di tana»,<sup>20</sup> e per di più in un'uggiosa giornata di pioggia continua. Tra le penombre di questo antro, in cui vive certamente un essere animale, Coronè, si distinguono appena e disposti alla rinfusa un gran numero di «oggetti di ogni genere» che costituiscono, come recita la didascalia introduttiva, un «ospedale di rottami», in altri termini un insieme di 'oggetti malati', sintagma che riporta immediatamente all'*oggettivismo* crepuscolare e ad uno dei suoi temi centrali che è quello della *malattia*.

Dalla congerie di oggetti, però, e dal fondo buio dell'antro vengono ad emergenza alla luce dei colori: le «rilegature rossastre» dei libricci, il «velluto verde» della papalina e lo «scialle bigio» che indossa Coronè e

<sup>17</sup> Cfr. Lettera a Federico De Maria inviata da Roma il 30 luglio 1947 in S. MUGNO, *La corrispondenza...*, p. 115.

<sup>18</sup> Cfr. Ivi, pp. 93-4.

<sup>19</sup> Lettera a Federico De Maria, Veroli, 19 febbraio 1929, in S. MUGNO, *La corrispondenza...*, p. 97.

<sup>20</sup> S. MUGNO, *Teatro...*, p. 80.

infine il «biondaccio» della capigliatura del cavaliere Ghigoli che fa il suo ingresso nella «tana» ad apertura di sipario. Si tratta di un'attenzione alle emergenze cromatiche (il colore rosso sotto il ritratto di re Ferdinando è in fondo il motivo dell'intera azione) che in ogni modo, più che con la ricerca di un effetto realistico, sta in rapporto con l'abitudine alla cura precisa delle relazioni simboliche, delle coincidenze sinestetiche.

Il dialogo iniziale tra Coronè e il cavaliere Ghigoli serve a ricostruire l'antefatto e a delineare i caratteri dei personaggi. Si tratta con tutta evidenza di quattro 'corvi', come li avrebbe definiti Henry Becque, l'autore de *Les corbeaux* (1875) autentico capostipite del naturalismo teatrale, che Marrone ammirava e che aveva in Italia un buon seguito di ammiratori e di seguaci.<sup>21</sup> Coronè ha venduto a caro prezzo una 'patacca' a Ghigoli, questi intende sposare la figlia guercia del barone per rimpinguare le proprie tasche. Si tratta di due 'corvi' pronti a dilaniare le carni delle loro vittime. Ecco il perché della tana in cui vive. Coronè, secondo la definizione di Ghigoli, è un «antropofago»<sup>22</sup> uno che mangia «il prossimo»,<sup>23</sup> ma di rimando gli chiederà il rigattiere: «E voi che vi mangiate, cavaliere mio? Perché mi pare che anche il prossimo vi tenga lontano».<sup>24</sup> Non diverso è il barone che ha sposato l'usuraia sua creditrice e che viene presentato da Coronè come un animale anche se per ragioni diverse: «Ma provatevi a fare solo il nome di Garibaldi, davanti a lui! Una belva diventa».<sup>25</sup> Alla baronessa ex usuraia non occorre aggiungere altra qualifica.

Marrone definiva questo suo atto unico una «commediola psudostorica»<sup>26</sup> e, in effetti, quel po' di Risorgimento che lo attraversa è chiaramente un elemento pretestuoso, presente unicamente in funzione della rappresentazione dei caratteri che costituiscono al contrario gli elementi determinanti della comunicazione. I 'corvi' non hanno ideali, tanto meno di natura politica, unico loro interesse è la sopravvivenza, anche a danno degli altri, e il miglioramento economico a tutti i costi. Da questo punto di vista non hanno nulla di diverso dai loro consanguinei rappresentati dalla

<sup>21</sup> Cfr. S. D'AMICO, *Ad vocem* in Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma, 1930, p. 470: «In Italia alla scuola naturalistica del B. si rifecero il Giacosa della seconda maniera (*Tristi amori*), il Rovetta (*I disonesti*, *La trilogia di Dorina*), con più crudele incisione il Praga (*La moglie ideale*) e il Bertolazzi (*L'egoista*)».

<sup>22</sup> S. MUGNO, *Teatro...*, p. 82.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>26</sup> Cfr. Lettera da Roma del 2 settembre 1953, in S. MUGNO, *La corrispondenza...*, p. 153.

«migliore tradizione della letteratura siciliana». Borghesi e aristocratici che si mescolano tra di loro nel nome dell'economia e del benessere senza curarsi d'altro, per mantenere uno *status* o acquistarne un altro più importante. Ghigoli, che non si fa scrupolo di chiedere la figlia priva di un occhio del Ramaglia, ricorda come sposando la merciaia «il barone Ramaglia facendo arrossire lo stemma di casa le ha dato il suo nome»<sup>27</sup> e di rimando dice di lui Coronè: «il cavaliere Ghigoli, velando a lutto anche lui lo scemmo di famiglia, si vuole sposare».<sup>28</sup> È così che subito la fedeltà del barone Ramaglia al suo re si manifesta unicamente come odio nei confronti di chi era pronto ad impiccarlo, in prevalente funzione antigaribaldina, e, per questa ragione, esita appena a «grattare» via la cara immagine nella ricerca di un più alto valore economico. D'altro canto, egli ha già sacrificato ogni residuo ideale prendendo l'usuraia per sua consorte. È la donna a toglierlo da ogni imbarazzo e appare chiaro che è proprio questo il desiderio del barone, rovesciare le apparenze e sembrare costretto ad esaudire un desiderio della moglie: «Niente. Col ricavato della vendita, te ne comprerò un altro più bello, per quattro soldi. Questo ha il naso troppo lungo. (*a Coronè*) Grattate: presto».<sup>29</sup> Anche questo 'naso lungo' di Ferdinando, tra l'altro, sta a mezzo tra il dato realistico dai risvolti comici e quello simbolico.

La belva Coronè acconsente a farlo in fretta con una sua pozione particolare. La tana si carica così dei significati dell'antro stregonesco («infernale» lo aveva definito Ghigoli) e come un giocoliere Marrone fa apparire tra le mani del rigattiere l'immagine dell'odiato eroe, con il primo piano del suo violento effetto cromatico e infine il rosso del vituperato condottiero dei Mille. È il comico, la compresenza dei contrari, di pirandelliana memoria, che diviene umoristico nella consapevolezza delle diverse attese e della diversa importanza che rivestono quelle immagini per i protagonisti e che si trasforma in seguito in grottesco nello stratagemma finale della trasformazione di Garibaldi in San Giuseppe.

Questa serie di metamorfosi del quadro, che sul piano politico certamente irride al continuo trasformismo italiano, viene anticipato in posizione prolettica all'inizio del dialogo tra Coronè e Ghigoli per esaltarne il valore economico: «In città, non se ne trovano più. Coloro che lo possedevano l'hanno truccato per paura, dipingendoci sopra *Il Trovatore* o l'Arcangelo Gabriele».<sup>30</sup> Al contempo, prelude alla sorpresa finale facendola

<sup>27</sup> S. MUGNO, *Teatro...*, p. 82.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 82-3.

<sup>29</sup> Ivi, p. 87.

<sup>30</sup> Ivi, p. 81.

rientrare in un ordine consolidato anche se sempre sorprendente. Si tratta, anche in questo caso, di un tratto realistico. Queste trasformazioni effettivamente avvennero in entrambi i casi e, per quanto riguarda Garibaldi, è da ricordare come a Palermo nell'opinione popolare l'eroe dei due mondi venisse trasfigurato in un vero e proprio santo al pari della protettrice della città, Santa Rosalia, dalla cui famiglia, Sinibaldi, veniva fatto discendere. Anche nei canti e nei dipinti popolari Garibaldi subì questa diffusa metamorfosi. Marrone, dunque, non faceva che riprendere, anche in questo caso, un dato storico e rielaborarlo ponendolo sulla scena quale vero e proprio *coup de théâtre*. Anche Barbina, d'altronde, indicava l'importanza della «"trovata" finale» e sottolineava anzi come «tutto il gioco del lavoro tendesse a questo»<sup>31</sup>.

Elemento centrale dell'intera azione e luogo delle metamorfosi, e quindi strumento narrativo per eccellenza, spazio liminare e contraddittorio tra l'essere e l'apparire in un pirandelliano gioco delle parti, il quadro con le sue trasformazioni diviene il luogo in cui si realizza sul piano simbolico un insieme di molteplici significati, dove si attua una sintesi degli opposti. Anche in questo caso, dunque, l'elemento realistico subisce una torsione e finisce con il rimandare alla significazione simbolica. La 'cosa' è l'espressione di un significato più profondo che trascende le misere intenzioni di una realtà degradata e invasa dai 'corvi' alla quale dà senso. *Les corbeaux* di becquiana memoria ritrovano il loro senso nell'ambito artistico della modernità nel rispecchiamento simbolico dei ritratti modificandosi nelle multiformi immagini di una quadro che ne rappresenta l'aspetto più singolare e determinando così, ed è forse l'aspetto più singolare, la relatività stessa della visione e delle credenze storiche e politiche. Il quadro diviene un simbolo, è lo specchio del trasformismo storico con tutte le sue implicazioni negative sul piano etico e politico, ma anche la superficie sulla quale si rappresenta, il luogo in cui l'autore si diverte a manovrare giocando sulle passioni dei personaggi da una distanza commisurata al sorriso che accompagna le metamorfosi del quadro e, di conseguenza, anche le loro. Sorriso, gioco delle apparenze, molteplicità di forme, centralità dell'oggetto, immagine, relativismo sono elementi tutti che ci riportano ben lontano dal naturalismo di partenza e fanno del teatro di Marrone, così ricco di oggetti che si animano e vivono un'esistenza altra eppur vicina all'umana, di marionette che parlano o di ritratti che ricostruiscono nella loro memoria

<sup>31</sup> A. BARBINA, *Teatro verista...*, *ibidem*.

un passato improbabile,<sup>32</sup> una espressione ben diversa dall'ispirazione verista.

Se il quadro, però, oltre che uno strumento centrale della macchina teatrale, è un soprattutto un elemento simbolico estremamente significativo, altri percorsi all'interno dell'opera guidano il lettore verso i livelli più profondi del significato.

Il testo, ad esempio, ci presenta il primo dei 'corvi' Coronèo nell'atto in cui «biascica avemarie» per prepararsi, lui vecchio e con «un'anima cristiana», alla morte all'interno di quella 'tana' definita da Ghigoli un vero e proprio «inferno». Anche la sua devozione alla memoria del vecchio re Ferdinando assume i toni della riverenza religiosa con quel suo inchinarsi ogni volta che si nomina il sovrano, anche se appare evidente che, anche in questo caso, si tratta solo di apparenze e perciò sta in funzione dell'effetto comico, e che la belva-Coronèo ha venduto soltanto per danaro il ritratto del suo re e non esita a grattarne via l'immagine a richiesta dei suoi padroni. E tuttavia non ha incertezze nel riaffermare la propria religiosità («Ho imparato cristianamente a sopportare le ingiurie»<sup>33</sup>) e all'accusa d'essere un ebreo risponderà con veemenza: «Mio padre, poveretto, lo era. Io ho avuto (*con un'altra occhiata al soffitto*) il battesimo»<sup>34</sup>. Anche il barone Ramaglia tiene al proprio credo religioso e in nome di questi rimprovera la moglie affarista: «Bebè, quello che tu dici non è ortodosso. I nostri principi religiosi...» e a lui di rimando Coronèo: «Vi ringrazio, signor Barone. Ma io ho imparato cristianamente, a sopportare le ingiurie»<sup>35</sup>. La stessa acquisizione del ritratto di re Ferdinando da parte sua acquista connotati di tipo confessionale: «Che figura farà nel grande salone, dove tutti i mobili tentennano quando si cammina! Ci metterà davanti un lumino, come all'immagine di Santa Rosalia»<sup>36</sup>. Anche l'antro «infernale» di Coronèo rientra in questa divisione oppositiva garibaldini/borbonici in quanto è proprio da questo luogo che verrà fuori il ritratto dalla doppia, anzi tripla significazione.

Di fronte a questo impianto pseudo religioso e alle sue forti contraddizioni che, sulle apparenze di un rapporto con il divino e quindi

<sup>32</sup> Cfr. *Lume di luna*, (Roma, 14 settembre 1945) in «Pagine nuove», Roma, maggio 1949, ora in S. MUGNO, *Teatro...*, pp. 133-9.

<sup>33</sup> Ivi, 89.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 89-90.

<sup>35</sup> Ivi, p. 89.

<sup>36</sup> Ivi, p. 85.



potenzialmente, come nel caso di Pirandello citato, presuppongono rapporti più o meno stretti e comunque di convivenza con gli ambienti clericali del tempo, Marrone tende a rappresentare il sistema degli oppositori in camicia rossa come un insieme "diabolico", e i singoli garibaldini come dei veri e propri «diavoli scatenati». Nell'episodio del 1860 racconterà Coronèo: «Quei diavoli erano riusciti a fare una breccia e vi si recipitavano urlando e scannando».<sup>37</sup> Si tratta di «diavoli scamicciati» che facilmente «s'imbestaliscono» e determinano senza mezzi termini una strage. Ramaglia era riuscito a sfuggire al suo «diavolo lasciato a guardia» solo per merito di Coronèo nei cui confronti, però, non pare conservi particolare graditudine. Alla religiosità formale dei personaggi borbonici si oppone la violenza 'diabolica' degli oppositori garibaldini.

L'opposizione politica si trasforma in netto contrasto religioso, in chiaro scontro tra i sovvertitori dell'ordine costituito e del suo livello più alto e più sacro, quello religioso, e i difensori di una tradizione che, al contrario, sul rapporto formale con il divino è riuscita a creare un sistema sociale e politico possibile. È il nuovo ordine borghese che, tra enormi contrasti e contraddizioni, si andava organizzando quale opposizione a un certo passato e come compromesso sociale e politico tra passato e presente.

Il sorriso di Marrone su questa realtà, necessariamente e prudentemente collocata in un tempo passato e in un luogo distante dal centro e legato a una tradizione ormai, come in Pirandello, oggetto di umorismo o per lo meno capace di produrlo, implicava, oltre che la sua visione dell'arte e del reale anche un suo giudizio sul presente della nuova borghesia e sui modi economici, politici e, non meno importanti, religiosi di rigenerarsi all'interno del nuovo stato unitario alle soglie della prima strage europea. Ma anche questo restava implicito e come non detto. In primo piano soltanto un sorprendente gioco di colori e di forme.

<sup>37</sup> Ivi, p. 84.

fondazioneverga.it www.fondazioneverga.it

LAURA CARETTI

*DAL TUO AL MIO*  
NELLA MESSINSCENA DI STREHLER

La messinscena è un'operazione critica, scritta con il materiale del teatro, con tutto il materiale del teatro, su un palcoscenico e che presuppone un'altra operazione critica iniziale che poi continua e si chiarifica, si precisa nel 'lavoro di teatro'. Un lungo lavoro che dovrebbe costare 'la fatica' che costa lo scrivere un lungo saggio - o più saggi - su un'opera di un determinato autore. (G. STREHLER, *Inscenare Shakespeare*, 1979)

1. *Locandina 1956: Brecht, Bertolazzi e Verga*

Stagione teatrale 1955-56: sulla locandina del Piccolo Teatro si annunciano quattro nuove produzioni accanto alle riprese goldoniane della *Trilogia della villeggiatura* e dell'eccezionale *Arlecchino servitore di due padroni*, che già in cartellone da otto anni è ora pronto a portare lontano, in giro per l'Europa, la nostra Commedia dell'Arte. Le novità in cartellone sono: *El nost Milan* di Bertolazzi, *L'opera da tre soldi* di Brecht, *L'America si chiama amore* di Pratolini, e *Dal tuo al mio* di Verga<sup>1</sup>. Quattro spettacoli che in modo diverso rispondono alle intenzioni di Strehler e del Piccolo Teatro di far conoscere da un lato il nuovo della drammaturgia

<sup>1</sup> *Dal tuo al mio* andò in scena il 12 aprile 1956 con la regia di Giorgio Strehler e rimase in cartellone fino al 15 aprile. Interpreti: Salvo Randone (*Il Barone Navarra*), Valentina Fortunato (*Nina*), Relda Ridoni (*Lisa*), Franco Graziosi (*Luciano*), Piero Carnabuci (*Rametta*), Maria Zanoli (*La zia Bianca*), Enzo Tarascio (*Don Rocco*), Giusi Dandolo (*La Marchesa*), Claudio Maggioni (*Il Marchese*), Carlo Bagno (*Il Cavaliere*), Franco Moraldi (*Padre Carmelo*), Andrea Matteuzzi (*Il notaio Zummo*), Ottavio Fanfani (*Nardo*), Gigi Pistilli (*Matteo*), Ezio Marano (*Bellomo*), Giulio Chazalettes (*Cannata*), Raoul Consonni (*Bongiardo*), Rina Cucco (*Donna Barbara*), Armando Alzelmo (*Sidoro*), Gianfranco Mauri (*L'usciera*); scene e costumi di Renato Guttuso, assistente alla regia Virginio Puecher.

contemporanea (Brecht), dall'altro recuperare testi del passato che possano ridare identità a un teatro nazionale italiano (Bertolazzi e Verga). A questi due progetti, che interagiscono e si rafforzano a vicenda, si aggiunge in quegli anni anche il tentativo di sollecitare alcuni nostri romanzieri a scrivere per il teatro; Pratolini sarebbe stato tenuto anche lui a battesimo dal Piccolo, dopo Buzzati (*Un caso clinico*, 1953) e Moravia (*La mascherata*, 1954) se, insoddisfatto del suo testo, non avesse deciso di non mandarlo in scena.

Guardando oggi quella locandina, possiamo dire che con *L'opera da tre soldi* di Brecht, applaudita a Milano dal suo stesso autore, cominciava in quell'anno 1956 per la compagnia di Strehler (e non solo per loro) una straordinaria esperienza che doveva incidere radicalmente sul modo di fare teatro, di intendere la regia e la recitazione, di mescolare i generi, la musica e il canto, di guardare al passato rapportandolo al presente, coinvolgendo il pubblico in un rapporto dialettico.

L'impegno invece di portare in scena le varietà regionali delle tradizioni e dei dialetti, per ridisegnare una mappa variegata del teatro italiano, si rivelò più difficile da perseguire e soprattutto il dramma di Verga *Dal tuo al mio* suscitò reazioni controverse. Eppure a questo progetto Strehler teneva con tutte le sue energie. Così scriveva, infatti, presentando il programma di quella stagione 1955-56: «La caratteristica più saliente del lavoro che svolgeremo quest'anno è data da uno spostamento sempre più sensibile del pubblico verso il repertorio e i problemi del teatro nazionale.»<sup>2</sup>

*El nost Milan* e *Dal tuo al mio* erano accomunati in questo intento e soprattutto partecipavano della stessa ricerca di un realismo asciutto, lucido, immune da ogni bozzettismo e retorica melodrammatica, capace di riflettere luci e ombre. I risultati però furono diversi. La messinscena di Bertolazzi entusiasmo per la capacità di ridare vita a uno spaccato cittadino in cui la maggior parte del pubblico (per lo più milanese) riconosceva un mondo popolare come riemerso da fotografie d'epoca.

Che cos'è *El nost Milan*? – scriveva il recensore della «Stampa» – È una rappresentazione verista, dialettale del mondo della povera, poverissima gente, saltimbanchi, venditori ambulanti, prostitute, diseredati, teppisti, alla fine del secolo scorso, a Milano.<sup>3</sup>

I personaggi di *Dal tuo al mio* appartenevano invece a un microcosmo sociale più ibrido, percorrevano le classi dall'alto al basso, e un barone

<sup>2</sup> Cfr. F. BATTISTINI, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980, p. 146.

<sup>3</sup> «La Stampa», 23 ottobre 1961.

poteva finire tra i servi, così come un ex-zolfataro diventare il ricco padrone di tutto. Drammi e conflitti venivano dal passato, ma arrivavano a parlare sul palcoscenico del presente, in un'Italia scossa in quegli anni Cinquanta dalle proteste operaie, dagli scontri tra scioperanti e crumiri, dalle rivendicazioni che venivano risolte da cariche della polizia.

La scelta del dramma di Verga da parte di Strehler era stata anche dettata proprio dalla presenza dei germi di una lotta di classe, vista da un lato come pericolo da reprimere con la forza, dall'altro come ribellione a una condizione disperata:

NARDO – Siamo con le spalle al muro. Vossignoria! Siamo come quelli che succede quel che succede!...

MATTEO – Ma che si deve andare davvero in galera, sangue di Giuda ladro?... Ma che s'ha a morir di fame o andare in galera?<sup>4</sup>

Sono alcune delle voci che in *Dal tuo al mio* si levano dal gruppo degli zolfatari stremati da uno sciopero di settimane. A queste voci Strehler presta un orecchio attento, così come ascolta e dà rilievo, attraverso i suoi attori, alle frasi asciutte di Don Nunzio Rametta, al vaniloquio aristocratico del Barone Navarra, alle battute ambigue di Luciano, cariche, nella interpretazione di Franco Graziosi, di una componente erotica. Così si legge nel Programma di sala:

Verga non era un politico: tanto meno, come si dice, un progressista. Eppure vide meglio di molti politici e intuì da poeta la carica minacciosa nascosta nel parlar breve e secco di Rametta, nei vaneggiamenti del Barone Navarra, nelle patetiche rinunzie di Nina, nelle ribellioni di Lisa e nella sprezzante obliqua 'sessualità del potere' di Luciano.<sup>5</sup>

## 2. La regia come "operazione critica"

Le note di regia ci dicono molto della 'visione critica' che sta alla base della rappresentazione del Piccolo Teatro. Ed è giusto parlare di 'visione

<sup>4</sup> G. VERGA, *Dal tuo al mio*, in *Tutto il teatro*, a cura di G. Oliva, 2ª ed., Milano, Garzanti, 2000, pp. 412-13. È la ristampa del testo pubblicato per la prima volta nell'edizione del *Teatro* di Verga (Milano, Mondadori, 1952), che corrisponde al copione messo in scena a Milano nel 1903. Le stesse battute si trovano anche nel copione modificato per la rappresentazione romana del 1904 e nella riscrittura in forma di romanzo, dette non al barone Navarra ("Vossignoria"), ma a Rametta che diventa il vero antagonista degli operai in rivolta.

<sup>5</sup> Verga, *Dal tuo al mio*, Programma di sala, conservato nell'Archivio del Piccolo Teatro (ringrazio il dott. Franco Viespro direttore dell'Archivio).

critica' perché per Strehler il processo di messinscena implica una analisi del testo rigorosa, ma anche appassionata, razionale e insieme intuitiva:

L'interpretazione di un'opera di teatro è - per me - un'operazione fondamentalmente critica. E per critica sarebbe ora, al punto in cui siamo, di finirla di considerarla solo 'filologica' o lo studio pedante di un testo e non accettare invece il termine di critica come implicante anche una larga misura di intuizioni, di slancio emotivo, di amorevole rapporto del cuore.<sup>6</sup>

Il suo «lavoro di teatro» parte da uno scandaglio profondo alla ricerca di quelle che sono - come dice - «alcune verità» dell'opera da tradurre in suoni, voci, gesti. Il processo interpretativo è così trasposto fin dall'inizio nel linguaggio dello spettacolo. La parola dell'autore è 'vista' come virtuale scrittura scenica. Di qui la possibilità che questo sguardo 'teatrale', proprio perché adotta una diversa lente, non sia condizionato da giudizi che possono essere anche negativi sull'opera. È il caso appunto di *Dal tuo al mio*, di cui Strehler e i suoi collaboratori conoscono il dibattito critico, prendendone le distanze.

«Rileggendo l'opera, - scrive Strehler - noi ci rendemmo conto di come parziali o sbagliate fossero le critiche mosse da ogni parte, fin dal suo apparire»<sup>7</sup>. Nelle pagine di presentazione dello spettacolo si fa infatti riferimento alle riserve avanzate già al tempo della sua prima rappresentazione. Si citano le parole di Boutet, sia quelle che elogiano l'originalità di Verga, sia quelle che criticano la costruzione dei personaggi. Si passano in rapida rassegna, non senza un certo distacco ironico, le interpretazioni che ora da destra ora da sinistra fanno dire al testo cose contrapposte. Ma poi, parlando del proprio lavoro, salendo cioè sul palcoscenico, si entra in un'altra dimensione, dove prende forma la sorprendente potenzialità e forza drammatica del testo di Verga.

La messinscena del Piccolo Teatro, iscritta come si è detto in un più vasto progetto di ricerca e fondazione di un teatro nazionale, si presenta dunque come il risultato di una diversa rilettura e la riprova teatrale di un vero e proprio ribaltamento critico. «*Dal tuo al mio* - scrive Virginio Puecher, aiuto regista di Strehler - è opera non solo capitale della biografia di Verga, ma unica nel suo genere, almeno per quanto riguarda il repertorio italiano»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> G. STREHLER, *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 9.

<sup>7</sup> *Piccolo Teatro 1947-58*, Milano, Nicola Moneta Editore, 1958, p. 207.

<sup>8</sup> V. PUECHER, *Il sole tramonta sulla zolfara di Don Raimondo*, in «Radiocorriere», XXXII, 28, 10-16 luglio 1955. Articolo scritto in occasione della trasmissione radiofonica di *Dal tuo al mio* sul Terzo programma del 15 luglio 1955 (regista U. Benedetto, con già Randone nel ruolo del Barone Navarra come anche nella messinscena del Piccolo Teatro).

Evitato il rapporto con le opere narrative (che secondo Strehler ha impedito una vera comprensione di *Dal tuo al mio*), messo a confronto con gli altri testi teatrali, quest'ultimo dramma conferma e dispiega su un palcoscenico più vasto il talento di Verga. Un talento che lo distingue nettamente dagli altri scrittori di teatro del tempo. La sua «lingua drammatica» e la sua «abilità di sceneggiatore» afferma con forza Puecher «non ha riscontri nel panorama italiano contemporaneo».

Quanto poi alle riserve ideologiche, focalizzate soprattutto sul personaggio di Luciano, Strehler sostiene la sua visione 'obiettiva' del dramma, ed è come se fondasse la regia sullo stesso principio di impersonalità del verismo: «Quanto a noi, ci sforzammo di assumere il testo così come esso è, come documento di una situazione sociale, nel modo più oggettivo possibile»<sup>9</sup>.

L'insegnamento di Brecht, fertile di una nuova sperimentazione teatrale che comincia proprio in quegli anni al Piccolo Teatro, influisce non solo sulla regia, ma sui modi della recitazione. E nell'ambito di una prassi teatrale non più fondata sull'immedesimazione tra attore e personaggio, l'impersonalità di Verga non sembra lontana dallo straniamento (*Verfremdung*) brechtiano. Si cerca di creare una distanza che lasci intravedere tutti i fili che reggono e fanno agire i personaggi, non solo i fili degli egoismi personali o delle corde del cuore, ma anche quelli più esterni, mossi dai condizionamenti economici e sociali:

Il merito di Verga, secondo noi, – scrive Strehler nel programma di sala – sta proprio nell'aver calato i piccoli egoismi particolari in una più ampia e dolorosa vicenda e nell'averli trasformati in agenti sociali e collettivi, nell'aver cioè trasformato il movente da personale a generale; dalla "roba" alla proprietà.

Così invece di dipingere un Luciano buono o cattivo si mira a "spiegare" il suo passaggio dalla parte dei padroni nella concitazione di quel terzo atto che viene riletto e ricomposto con un'operazione drammaturgica determinante ai fini della messinscena.

### 3. *Drammaturgia e messinscena*

Se infatti entriamo nel laboratorio della messinscena di *Dal tuo al mio*, ci accorgiamo che la rilettura fatta da Strehler non riguarda solo il testo teatrale, da poco pubblicato per la prima volta, come si sa, nel 1952,

<sup>9</sup> *Piccolo Teatro 1947-58...*, p. 207.

nella prima edizione Mondadori del teatro di Verga, ma anche la successiva 'sceneggiatura narrativa' del dramma, il cosiddetto 'romanzo', edito da Verga stesso nel 1906. Nel confronto tra i due testi Strehler si rende conto che quanto dice Verga nella premessa – «Pubblico questo lavoro scritto per il teatro, senza mutare una parola del dialogo» – non corrisponde a verità. Non solo, ma le molte varianti presenti nella riscrittura narrativa gli appaiono così sostanziali da convincerlo che la versione teatrale sia un mero adattamento fatto per la rappresentazione. Oggi sappiamo infatti, con più precisione, che l'edizione 1952 stampa il copione andato in scena a Milano il 30 novembre del 1903; e sappiamo anche che Verga lo modificò già per la successiva rappresentazione romana del 7 e 8 ottobre 1904, riscrivendo in gran parte soprattutto il terzo atto. Di questa riscrittura, conservata nel Fondo Verga di Catania e ora stampata in volume per la prima volta da Giuseppe Lo Castro<sup>10</sup>, erano anche state anticipate tre scene (i, vi, vii del III atto) sul «Giornale d'Italia» dell'8 ottobre 1904. Partendo da questa seconda versione teatrale, Verga aveva poi ricomposto in forma narrativa il dramma, lasciando inediti i due copioni rappresentati entrambi con poco successo.

Strehler tutto questo non poteva saperlo; e tuttavia la sua 'critica' teatrale scava nelle differenze sostanziali «di struttura e di significato» del 'romanzo', ne ricerca le ragioni, il senso; ipotizza che il testo teatrale sia dovuto all'«arbitrio degli interpreti o a malintese necessità sceniche». Si schiera così dalla parte di Verga, condividendo le sue riserve sul teatro e sulla mediazione degli attori, intendendole ovviamente non come assolute o metastoriche, ma come giustamente rivolte al vecchio teatro del 'suo' tempo, incapace di accogliere una drammaturgia che «non si svolge in belle scene e in tirate eloquenti»<sup>11</sup>. E quindi legge la versione in forma di 'romanzo' come il tentativo dell'autore di supplire con una sua regia scritta alle «modificazioni» della scena di allora.

Così appunto lo intendeva Verga: «Pubblico questo lavoro, scritto per il teatro, senza mutare una parola del dialogo, e cercando di aggiungervi,

<sup>10</sup> G. VERGA, *Dal tuo al mio, dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Centro Editoriale e Librario, Università degli Studi della Calabria, 1999, pp. 1-60. Nel volume, oltre a questa versione inedita del dramma, si ristampano anche il romanzo, le tre scene pubblicate sul «Giornale d'Italia» (8 ottobre 1904), e il terzo atto dell'edizione a stampa (Mondadori, 1952). Si tratta di uno strumento di ricerca che consente di rileggere la storia di quest'opera e apre a nuove indagini.

<sup>11</sup> G. VERGA, Premessa a *Dal tuo al mio*, dataata aprile 1905 (ora nell'edizione critica di *Dal tuo al mio*, a cura di T. Basile, Firenze, Le Monnier, 1995, p. 4) ristampata all'inizio del Programma di sala, cit.



colla descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale». E il Programma di sala si apre proprio con questa premessa di Verga a *Dal tuo al mio* come il manifesto di un'idea di «teatro del vero» in cui regista e attori si riconoscono. Il Piccolo Teatro è infatti pronto a parlare allo spettatore con quello stesso «metodo di verità e di sincerità artistica» con cui Verga parla al lettore.

La messinscena di *Dal tuo al mio* è dunque anche un omaggio al talento drammaturgico di Verga, e si carica del desiderio di corrispondere, a distanza di mezzo secolo, alla sua forza innovativa, per colmare quella distanza tra drammaturgia e messinscena di cui *Dal tuo al mio* aveva sofferto. Ed ecco allora che il «romanzo» acquista il valore di una eccezionale «partitura scenica» lasciata dall'autore ai futuri artisti di teatro. E di questa si tiene gran conto nella elaborazione del copione.

Convinto che le «molte e molte parole» che mancano nella versione teatrale modificano la «struttura e il significato» del dramma, Strehler fa infatti una collazione dei due testi teatrale e narrativo e prepara un copione composito che attinge ad entrambi:

Il testo della presente edizione – si legge nel Programma di sala – riproduce per i primi due atti quello pubblicato in forma teatrale, ma se ne discosta per quanto riguarda il terzo, nel quale sono state fatte rientrare numerose battute di estrema importanza scenica che figurano nel testo pubblicato nel 1906 in forma di romanzo.

#### 4. *La memoria dello spettacolo*

Che cosa resta di questo *Dal tuo al mio*, che va in scena al Piccolo Teatro il 12 aprile 1956? Come si può a distanza di quasi cinquanta anni ricostruirlo nella nostra immaginazione critica? Ci aiutano soprattutto le note di regia di Strehler e di Virginio Puecher, i bozzetti di Guttuso, le numerose fotografie<sup>12</sup>, le parole degli attori che ho interrogato: Franco Graziosi che era Luciano, Valentina Fortunato, interprete di Nina, e Relda Ridoni di Lisa. A distanza di molti anni, il loro ricordo viaggia nel tempo e ridà vita a frammenti di memoria. Tutti parlano non solo di conflitti esterni, di lotta di classe, ma anche di pulsioni contrastanti, di lacerazioni interiori in cui questi conflitti si riverberano. Ed è soprattutto il punto di vista dei tre personaggi giovani che emerge: Luciano, Lisa e Nina, «figli» accomunati da

<sup>12</sup> Ringrazio per la collaborazione la dott.ssa Silvia Colombo, curatrice dell'Archivio fotografico del Piccolo Teatro.

slanci, desideri e ribellioni che vengono soffocati, travolti dalla caduta di casa Navarra e dalla irresistibile ascesa di Don Nunzio. Appare così carico di ironia tragica quell'abbraccio paterno che li riunisce nell'ultima scena.

Le recensioni dello spettacolo sono meno illuminanti: si concentrano sul dramma di Verga dandone spesso un giudizio negativo che poi non viene messo in discussione dall'elogio che tutti fanno della regia di Strehler e della bravura degli attori, come se lo spettacolo fosse un'altra cosa. È una discrasia dovuta al fatto che la prima parte dell'articolo veniva solitamente scritta prima di andare a teatro, e dopo si aggiungevano le righe sulla rappresentazione? È probabile, ma c'è anche una evidente resistenza critica nei confronti di *Dal tuo al mio* e del teatro verista che Strehler e i suoi attori non riuscirono a vincere, anche perché gli studi verghiani del tempo erano lontani dalla rilettura scenica del Piccolo Teatro, e le compagnie tradizionali continuavano a puntare i riflettori sul mondo rusticano della *Cavalleria* e della *Lupa*.

Un recensore addirittura si chiede perché sia stato «riesumato questo lavoro di Verga» che insieme a Bertolazzi rappresenta «un teatro minore (rispetto all'Europa), verista, populista», un teatro – insiste – che dimostra che «tagliati fuori dalle correnti vive del pensiero europeo, siamo vissuti, dopo il Rinascimento, in un provincialismo che dura tuttora»<sup>13</sup>. Ma c'è anche chi elogia l'«intensità narrativa» della messinscena<sup>14</sup> del Piccolo Teatro e chi avverte nella dinamica dei conflitti rappresentati la capacità di dare rilievo drammatico alla loro attualità<sup>15</sup>.

Le fotografie ci permettono di entrare più nel vivo della rappresentazione, sembrano fotogrammi sparsi di un film in bianco e nero: alcune riescono a cogliere la dinamica della scena, le espressioni dei volti, dei gesti, catturano un momento vivo dell'azione teatrale, altre invece ritraggono alcuni personaggi fissandoli in una posa emblematica. È il caso del ritratto di Nina (foto 1) vestita qui con il costume che Guttuso disegna per lei per il primo atto, con grandi maniche a sbuffo che si stringono ai polsi, e un collo alto, che le serra la gola. Ha un'espressione seria, come se guardasse altrove, lontano da quella cerimonia del contratto di nozze a cui è costretta, dignitosa e fiera anche nell'attesa umiliante dello sposo che non arriva. Dal ricordo dell'attrice Valentina Fortunato emerge una Nina non appiattita in una interpretazione

<sup>13</sup> «Paese Sera», Roma, 11 aprile 1956.

<sup>14</sup> «Corriere d'informazione», Milano, 3 aprile 1956.

<sup>15</sup> «Il Dramma», Torino, aprile 1956.

di figlia sottomessa. Nelle fotografie la vediamo silenziosa tra i convitati che brindano a quel matrimonio d'affari (foto 2) e ridono di una falsa allegria, finché alla fine è lei a non tacere più, vibrante nella sua confessione che di colpo spezza ogni possibilità di accordo (foto 3);

NINA – Lo dico qui dinnanzi a tutti... senza arrossire... Lo sanno tutti che ho dovuto strapparmi di qua!...

*Colle mani contratte sul petto.*

Che ho dovuto prendere il mio cuore a forza... con queste mani... e gliel'offrivo a vostro figlio... lealmente, onestamente... pregando Dio di farmi dimenticare... di farmi perdonare da un altro!<sup>16</sup>

Il salotto di casa Navarra del primo atto fa da sfondo al dramma di Nina. Guttuso lo disegna ampio, ma vuoto, con le pareti scalciate, un divano e poche poltrone da un lato e un tavolo di fortuna di cui la tovaglia non nasconde la povertà (bozzetto Guttuso, atto I). La sorella Lisa è invece ritratta dal fotografo nel diverso scenario del secondo atto, accanto alla finestra da cui ascolta i canti e il suono della fisarmonica degli operai della zolfara e immagina tra loro un'allegria che non conosce e che l'attrae (foto 4). Come l'attrae il giovane Luciano.

L'attrice Relda Ridone era giovanissima, appena uscita dalla scuola del Piccolo Teatro; e di quello spettacolo ricorda proprio il dialogo con Luciano, fatto di sottintesi amorosi, di ardite *avances* da parte sua: unico momento felice che il dramma consente (foto 5), prima che ricomincino ancora più rovinosi i conflitti e che l'atto si chiuda con lo scontro violento tra padre e figlia (foto 6).

Tra i ritratti fotografici quello che comunque colpisce di più, per la forte caratterizzazione, è quello di Don Nunzio Rametta interpretato da Piero Carnabuci (foto 7). È alto, corpulento, vestito con una tenuta da cacciatore o da bandito, anche nel primo atto quando compare, come vuole Verga, con gli stivali infangati nel salotto di Casa Navarra, dove tutti hanno invece tirato fuori dalla naftalina i vecchi abiti da cerimonia (foto 8). (Com'era questo Don Nunzio? – chiedo – «Era un boss» mi risponde Franco Graziosi). A contrasto con lui, il barone, interpretato da Salvo Randone, appare fragile, già schiacciato nelle prime scene del dramma, quando ancora s'illude con il matrimonio della figlia di salvarsi dalla rovina. Ma Rametta non è Mastro Don Gesualdo, non ha bisogno di parenti nobili, sa dove

<sup>16</sup> *Dal tuo al mio*, ed. Oliva..., p. 378.

vuole arrivare e lo può fare da solo, come si dice fin dall'inizio, quando ancora non è entrato in scena:

DON ROCCO – Che uomo quel Rametta! Un naso! Un colpo d'occhio!...  
Se Don Nunzio Rametta si mette in testa d'avere il cappello del Padre Eterno,  
ci arriva!<sup>17</sup>

[...]

ZUMMO – (*mescendosi di nuovo del rosolio, e parlando col bicchiere in mano quasi facesse un brindisi*). Don Nunzio Rametta, signori miei, al giorno d'oggi può fare quello che vuole.<sup>18</sup>

Ma è soprattutto alla fine che questo suo potere si smaschera, in quell'ultimo atto del dramma che vorrei ora guardare più da vicino.

### 5. *Un palcoscenico multiplo*

Nel terzo atto l'azione si sposta tutta all'esterno della stessa casa del secondo atto. E a questo punto la didascalia di Verga predispone uno spazio ampio dove la realtà della zolfara, non più tenuta fuori, al di là delle quinte, irrompe ora violentemente in scena. Il bozzetto di Guttuso (bozzetto Guttuso III atto) disegna il grande cortile con la casa a sinistra, le scale che portano all'appartamento ora abitato da Don Nunzio Rametta, mentre sotto si vede la porta delle «stanzette dove s'è ridotto il Barone». Sul fondo, chiude il cortile un muro di cinta, segno di una antica protezione nobiliare con quei merli «scalcinati», descritti nel 'romanzo' come «tanti corvi appollaiati» contro il chiarore sinistro degli incendi. Il grande portone è spalancato e lontano si disegnano le colline brulle della zolfara e il buio della notte.

Dalla documentazione fotografica dello spettacolo si vede che nella realizzazione del bozzetto furono introdotti dei cambiamenti sostanziali alla casa, che nel disegno manca del «terrazzino» da cui parla Rametta (foto 9). La scena multipla, costruita in funzione drammaturgica, offre così spazi diversificati ai personaggi e alla dinamica delle situazioni di questo ultimo atto. La scenografia è infatti costruita con grande maestria da Verga sia in orizzontale (nella doppia area dentro e fuori dal portone), sia in verticale, con quel doppio palcoscenico che dà a Rametta un punto di vista superiore e un luogo dove mettersi fuori dagli scontri, come gli è consentito di fare nella versione del 'romanzo' e quindi nella messinscena del Piccolo Teatro:

<sup>17</sup> *Da tuo al mio*, ed. Oliva..., p. 364.

<sup>18</sup> *ivi*, p. 369.

– C'è lo zolfo se non c'è denari.  
– Vendetelo, se vi riesce.  
– Se non si può vendere lo bruceremo! Bruciamo la zolfara!  
– Servitevi – rispose don Nunzio rimasto solo calmo in mezzo alla baraonda – Io vo alla finestra a godermi la vista.

Stavolta fu il barone che inveì contro di lui, andandogli addosso coi pugni levati:

– Ah, così la pigliate, don Nunzio?  
– Come volete che la pigli, caro barone? Qui c'è cascato l'asino, a voi e a me. Voi tenetevi la vostra zolfara che non dà quello che vorrebbero costoro. Io per fortuna, ho anche l'ipoteca sul fondo... Vi lascio la miniera e mi tengo il fondo. Vedremo se bruceranno anche quello.

E buonasera a tutti. Voltò le spalle e se ne andò di sopra nelle sue stanze, chiudendosi dietro l'uscio a catenaccio<sup>19</sup>.

È uno dei punti cruciali di differenza rispetto alla versione teatrale a stampa, dove invece Rametta non riesce a tener testa agli scioperanti ed è anche lui «travolto nel parapiglia»:

RAMETTA – (*irritatissimo con gli operai*) Che pretendete? Che m'andate cantando? Sono stato operaio anch'io, come voi... Ho lavorato tutta la vita, sino a vecchio... Un soldo per un sigaro non l'ho speso! All'osteria non m'hanno visto... Ho lavorato come un cane nella miniera, sottoterra, a scavar zolfo! ... E ora perché so il fatto mio, e voi no...

MATTEO – Basta con le chiacchiere!

*Tutti gridano e Rametta è travolto nel parapiglia*<sup>20</sup>.

Verga nel 'romanzo' riscrive i rapporti di potere tra i personaggi e dà a Rametta una identità più forte, meno simile a quella di un Mastro Don Gesualdo che rivendica la propria ricchezza guadagnata lavorando tutta la vita. Il personaggio che vediamo nel terzo atto è un Don Nunzio sicuro di sé, abile calcolatore dei propri interessi, in grado di dominare la situazione e di uscirne indenne. Un cambiamento che ritroviamo già nelle scene che Verga prepara per la rappresentazione di Roma e pubblica sul «Giornale d'Italia» (a riprova della vicinanza tra questo secondo copione e la trascrizione successiva in forma narrativa):

<sup>19</sup> *Dal tuo al mio*, ed. Basile..., pp. 106-07.

<sup>20</sup> *Dal tuo al mio*, ed. Oliva..., p. 415.

BELLOMO – Bruciamo la zolfara!

NINA – Ah!

RAMETTA – Servitevi. Io vo alla finestra a godermi la vista.

IL BARONE – (*esasperato andando coi pugni addosso a Rametta*) Voi pure Don Nunzio!

RAMETTA – Io bado al fatto mio. Bel guadagno ho fatto con la vostra zolfara! Ho anche aperto l'ipoteca sul fondo. Rinunzio alla miniera e mi tengo il fondo. Vedremo se bruceranno anche quello (*sale sopra nelle sue stanze*)<sup>21</sup>.

Anche sul palcoscenico del Piccolo Teatro Don Nunzio riesce a mettersi fuori della mischia e lascia il barone a fronteggiare con Luciano i rivoltosi. Ma non è solo questo il punto in cui Strehler si allontana dalla edizione teatrale a stampa. Tutto il 'nuovo' terzo atto segue la drammaturgia del 'romanzo' e possiamo vederlo chiaramente se, mettendo insieme tutta la documentazione raccolta, proviamo a 'rivederlo' in scena.

#### 6. *Il terzo atto in scena e fuori scena*

È notte fonda quando si apre il sipario; Nina, Sidoro e donna Barbara aspettano inquieti il ritorno del barone. Dalle parole di Sidoro e Donna Barbara (e quindi da un punto di vista dal basso), veniamo a sapere del lungo sciopero che ha ridotto gli operai della zolfara allo stremo. Nessuno dà più nulla a credito e la fame li divora. Le parole dei due servitori fanno da prologo all'arrivo inaspettato di Lisa che entra impaurita ad avvertire del pericolo (foto10). È profondamente mutata, non è più la bella ragazza seducente e ribelle del secondo atto. L'attrice Relda Ridoni ricorda questo momento in cui appariva, vestita poveramente, con i capelli scomposti, ansante come dopo una lunga corsa («quando entravo in scena così all'improvviso facevo davvero paura, si avvertiva il dramma, prima che parlassi» mi dice).

Le parole di Lisa proiettano ancora di più l'immaginario degli spettatori su quello che sta accadendo fuoriscena: gli scioperanti sono alla disperazione, non ascoltano più nessuno, hanno aggredito il sorvegliante della zolfara che voleva chiamare i soldati, stanno arrivando come un branco di «lupi affamati». Lisa parla sì angosciata del rischio che corre suo padre, ma nello stesso tempo è dalla parte di chi conosce sulla propria pelle la miseria e condivide le ragioni della protesta. A lei dunque che appartiene ai due mondi che si scontrano, Verga affida un doppio punto di vista che è poi quello di tutta la scena.

<sup>21</sup> *Dal tuo al mio*, ed. Lo Castro, p. 148.

Le immagini della rivolta cambiano per la terza volta quando arriva Don Rocco ad accrescere la tensione. Preoccupato che i suoi covoni di grano vengano incendiati, vede gli scioperanti come un esercito devastante pronto a mettere a ferro e fuoco le campagne. Parla da piccolo proprietario terriero contro i padroni della zolfara. Cerca di convincere il barone a trattare, ma quel suo parente che del baronato ha mantenuto soltanto la patetica alterigia, gli sta davanti infreddolito con il suo povero scialletto (foto 11). Don Rocco sa bene che non conta niente ed è a Rametta, apparso sul suo «terrazzino», che si rivolge con parole che dicono l'ansia del momento, ma anche la rabbia per essere stato spogliato di tutto e ora messo in pericolo di perdere anche quel po' di raccolto che gli resta. È carico di rabbia impotente per avere cercato di allearsi con lui, senza trarne profitto.

Don Nunzio, in posizione di superiorità (*superior stabat lupus*), mantiene la calma e lo irride sicuro di essere difeso da quei soldati che sa che stanno per arrivare (foto 12). Non si scompone agli insulti, ed è lui a vedere dall'alto l'incendio dei campi che fanno uscire precipitosamente di scena Don Rocco.

Ormai le voci, le grida, si fanno sempre più vicine. Rametta è pronto con il fucile, poi però scende a parlamentare con gli scioperanti che sono entrati dal portone aperto. E qui (seguendo, come si è detto il copione implicito nel 'romanzo'), Don Nunzio sa trattenere la furia con cui sono entrati Nardo, Matteo, Bellomo e tutti gli altri. Finalmente li vediamo, e sono improvvisamente in tanti sulla scena del Piccolo Teatro, con i volti smunti, tesi, armati dei picconi e delle vanghe del mestiere. Entrano impetuosi, ma si bloccano subito di fronte a quel padrone che li accoglie «sorridente» rivolgendosi ai «delegati» (foto 13).

Alla indignazione del vecchio barone che pretende che si tolgano il berretto in sua presenza, fa da contrasto la fermezza, a tratti persino ironica, di Don Nunzio. Con una dialettica che il personaggio del copione milanese non possedeva, Don Nunzio spiega le leggi del mercato e del profitto con due parabole. Sono battute tutte nuove che mostrano l'evoluzione del personaggio, la sua acquisizione anche di un'oratoria abile che arresta l'impeto degli scioperanti, li lascia perplessi, confusi. Don Nunzio comincia parlando adagio, pacatamente, poi si accalora e quando Bellomo cerca di riportare il discorso sulla sua miseria di operaio che da vent'anni scava zolfo, senza nessun guadagno, Rametta è pronto a cambiare voce e identità. Ora parla da zolfataro quale è stato, da lavoratore che ha saputo far fruttare il denaro sacrificando tutto, non concedendosi mai niente, né un sigaro, né un bicchiere all'osteria, andando avanti da solo senza riguardi per la famiglia («E non ho guardato in faccia a moglie e figli per badare al mio interesse»

grida nel finale in crescendo). E solo si distacca infatti dagli altri, libero da quei legami affettivi che straziano invece Casa Navarra.

Soltanto Luciano, che ora si fa avanti, potrebbe tenergli testa, ma si scontra con il barone che a pugni stretti gli si oppone, facendo appello ad una autorità di padre e padrone che mette Luciano in difficoltà e dà a Rametta l'occasione di un ultimo colpo di scena a suo vantaggio (foto 14). Neppure l'incendio della zolfara infatti può minacciare i suoi interessi perché «l'ipoteca sul fondo» lo mette in salvo. Il prezzo dello zolfo è in calo, gli operai sono in rivolta... ebbene, Rametta ha fatto i suoi calcoli e come sempre guarda al profitto. E allora può anche ritirarsi lassù in alto e lasciare che in basso gli altri vivano il dramma della paura e della difesa della proprietà.

Ma che proprietà è quella che Luciano e il Barone rivendicano come propria riunendosi insieme contro gli operai in rivolta? Una zolfara da cui, come sa anche Luciano, solo Rametta ha tratto vantaggio!

La messinscena di Strehler sottolinea l'assurdo di questa difesa, ma anche la violenza che si scatena nella concitazione finale quando all'improvviso gli scioperanti si trovano di fronte Luciano armato di fucile. E noi spettatori vediamo i loro visi sgomenti, i corpi che si ritraggono di fronte alla reazione di Luciano che è di spalle al pubblico (foto 15). È un momento sospeso, carico di tensione. Luciano è pronto a sparare contro i compagni quando da fuori si sente l'arrivo dei soldati: prima gli squilli di tromba, poi i colpi di fucile. E mentre il barone riunisce in un abbraccio la sua famiglia, la scena si svuota di colpo, gli zolfatari fuggono, lasciando uno di loro a terra, colpito.

Ci parve coerente – scrive Strehler – con la nostra impostazione estremamente obbiettiva, concludere lo spettacolo con il rumore delle fucilate sparate dalla forza pubblica, invocata dai padroni, contro gli zolfatari, e con la morte di uno di essi.<sup>22</sup>

La regia del Piccolo Teatro rendeva così più drammatico il finale, non mettendo la sordina agli spari, non chiudendo il sipario su quel fuoriscena che Verga aveva aperto.

<sup>22</sup> *Piccolo Teatro 1947-58...*, p. 207.



L.CARETTI, *Dal tuo al mio* nella messinscena di Strehler

#### ELENCO DELLE FOTOGRAFIE

Numerate secondo l'ordine di citazione nel saggio e con la segnatura dell'Archivio fotografico del Piccolo Teatro. (allego anche una copia delle fotografie)

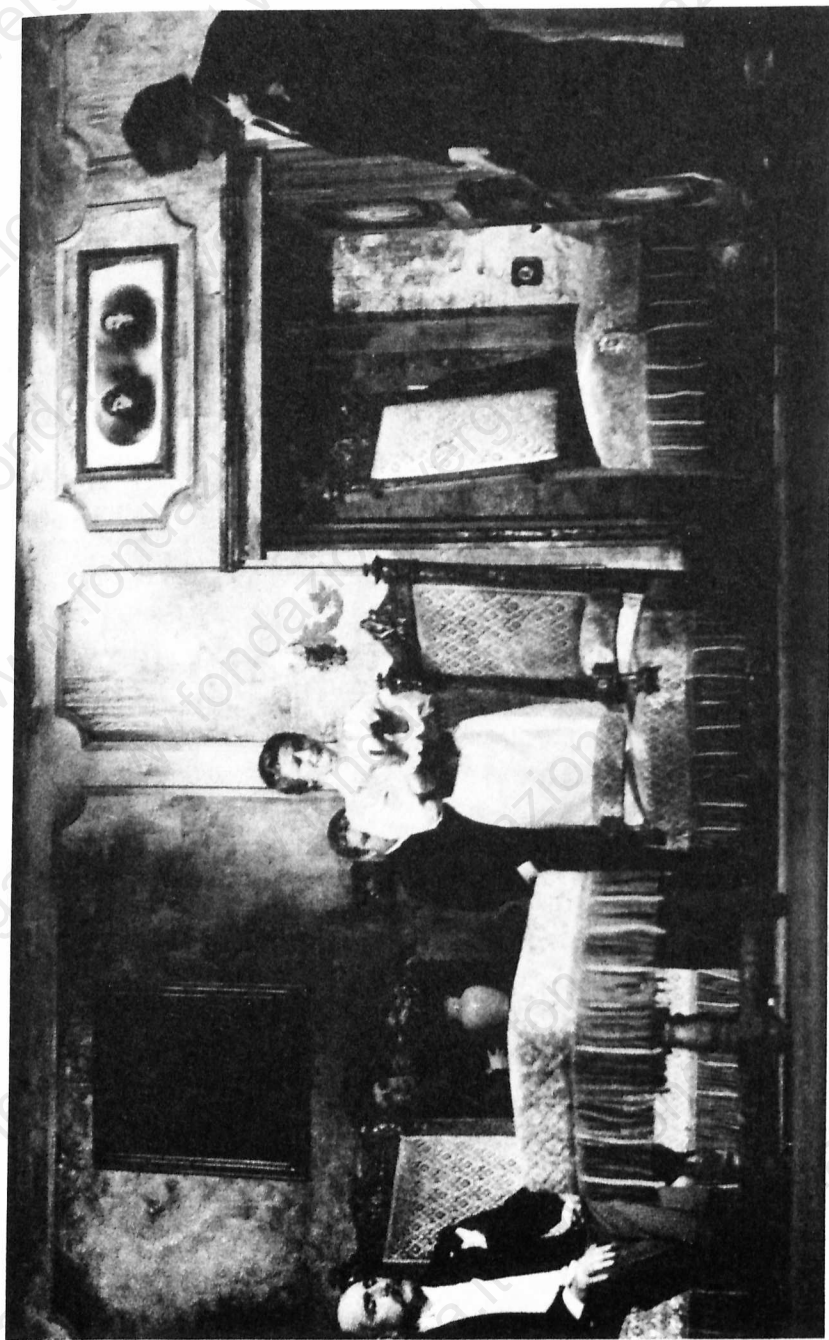
1. 022 - Valentina Fortunato (Nina) - ritratto
2. 013 - Valentina Fortunato (Nina), Giusi Dandolo (La Marchesa, accanto a lei), Andrea Matteuzzi (il notaio Zummo, in piedi), Maria Zanolì (La zia Bianca, dietro di lui), Franco Moraldi (Padre Carmelo, seduto a sinistra), Enzo Tarascio (Don Rocco, seduto a destra) - I atto
3. 025 - Valentina Fortunato (Nina), Claudio Maggioni (Il Marchese, seduto a sinistra), Salvo Randone (Barone Navarra, a destra), Maria Zanolì (La zia Bianca, dietro) - I atto
4. 026 - Relda Ridoni (Lisa) - ritratto
5. 016 - Relda Ridoni (Lisa), Franco Graziosi (Luciano) - II atto
6. 028 - Relda Ridoni (Lisa, di spalle), Salvo Randone (Barone Navarra), Valentina Fortunato (Nina, a sinistra), Maria Zanolì (La zia Bianca, a destra), II atto
7. 015 - Piero Carnabuci (Rametta) - ritratto
8. 024 - Piero Carnabuci (Rametta), Salvo Randone (Barone Navarra), Maria Zanolì (La zia Bianca) - I atto
9. 021 - Piero Carnabuci (Rametta) - III atto
10. 020 - Relda Ridoni (Lisa, al centro), Valentina Fortunato (Nina, a sinistra), Rina Cucco (Donna Barbara, a destra) - III atto
11. 029 - Salvo Randone (Barone Navarra, a sinistra), Enzo Tarascio (Don Rocco, a destra)
12. 027 - Piero Carnabuci (Rametta, in alto), Salvo Randone (Barone Navarra, a sinistra), Enzo Tarascio (Don Rocco, a destra) - III atto
13. 009 - Piero Carnabuci (Rametta), Armando Alzelmo (Sidoro, a sinistra), Ottavio Fanfani (Nardo), Gigi Pistilli (Matteo), Ezio Marano (Bellomo), Giulio Chazalettes (Cannata), Raoul Consonni (Bongiardo) e altri - III atto
14. 007 - Salvo Randone (Barone Navarra, a sinistra), Franco Graziosi (Luciano, di fronte a lui), Ottavio Fanfani (Nardo), Gigi Pistilli (Matteo), Ezio Marano (Bellomo), Giulio Chazalettes (Cannata), Raoul Consonni (Bongiardo) e altri - III atto
15. 019 - Franco Graziosi (Luciano, di spalle), Ottavio Fanfani (Nardo), Gigi Pistilli (Matteo), Ezio Marano (Bellomo), Giulio Chazalettes (Cannata), Raoul Consonni (Bongiardo), e altri - III atto



I. Valentino Fortunato (Nina) - ritratto.



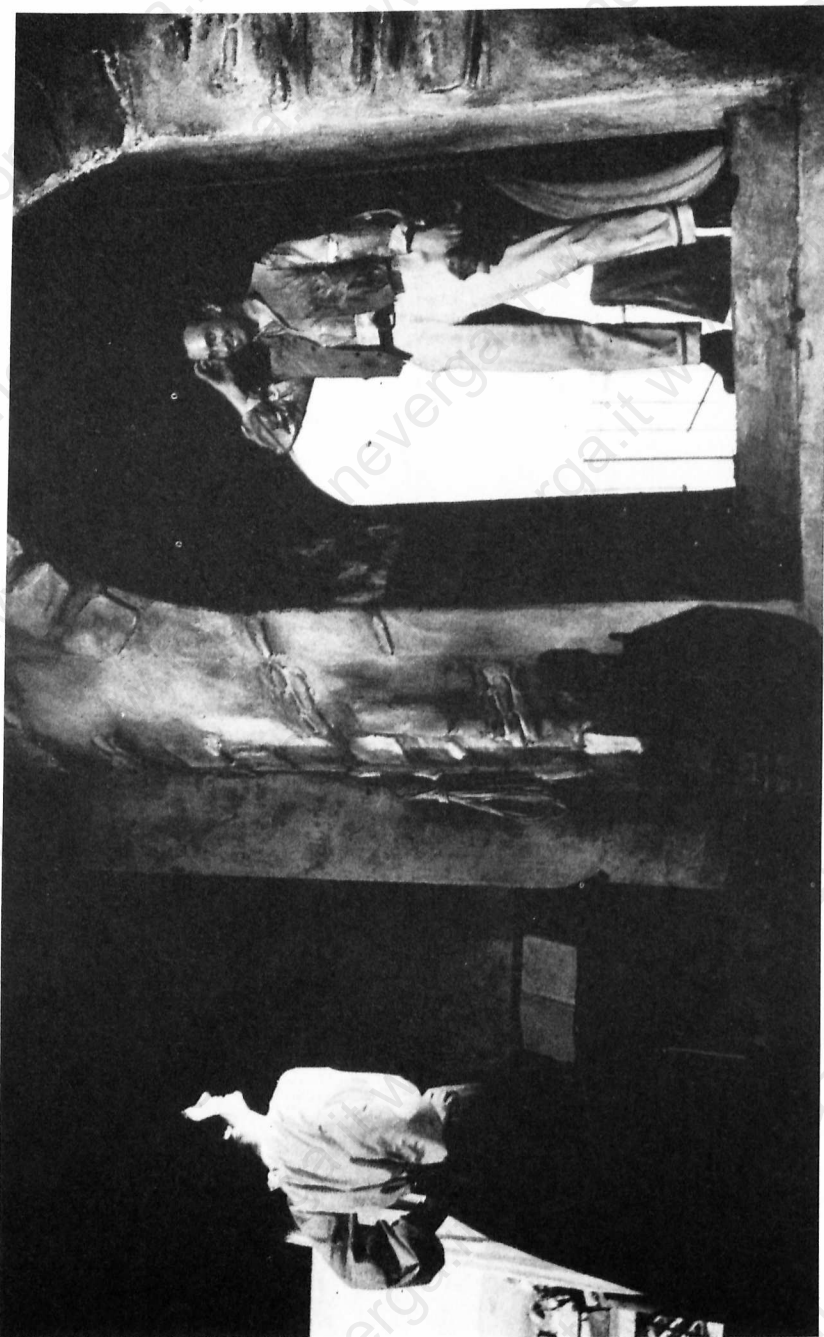
2. Valentina Fortunato (Nina), Giuseppina Dandolo (La Marchesa, accanto a lei), Andrea Matteuzzi (il notaio Zummo, in piedi), Maria Zanoli (La zia Bianca, dietro di lui), Franco Moraldi (Padre Carmelo, seduto a sinistra), Enzo Tarascio (Don Rocco, seduto a destra) - I atto.



3. Valentina Fortunato (Nina), Claudio Maggioni (Il Marchese, seduto a sinistra), Salvo Randone (Barone Navarra, a destra), Maria Zanoli (La zia Bianca, dietro) - I atto.



4. Relda Ridoni (Lisa) - ritratto.



5. Relda Ridoni (Lisa), Franco Graziosi (Luciano) - II atto.



6. Relda Ridoni (Lisa, di spalle), Salvo Randone (Barone Navarra), Valentina Fortunato (Nina, a sinistra), Maria Zanoli (La zia Bianca, a destra), II atto.



7. Piero Carnabuci (Rametta) - ritratto

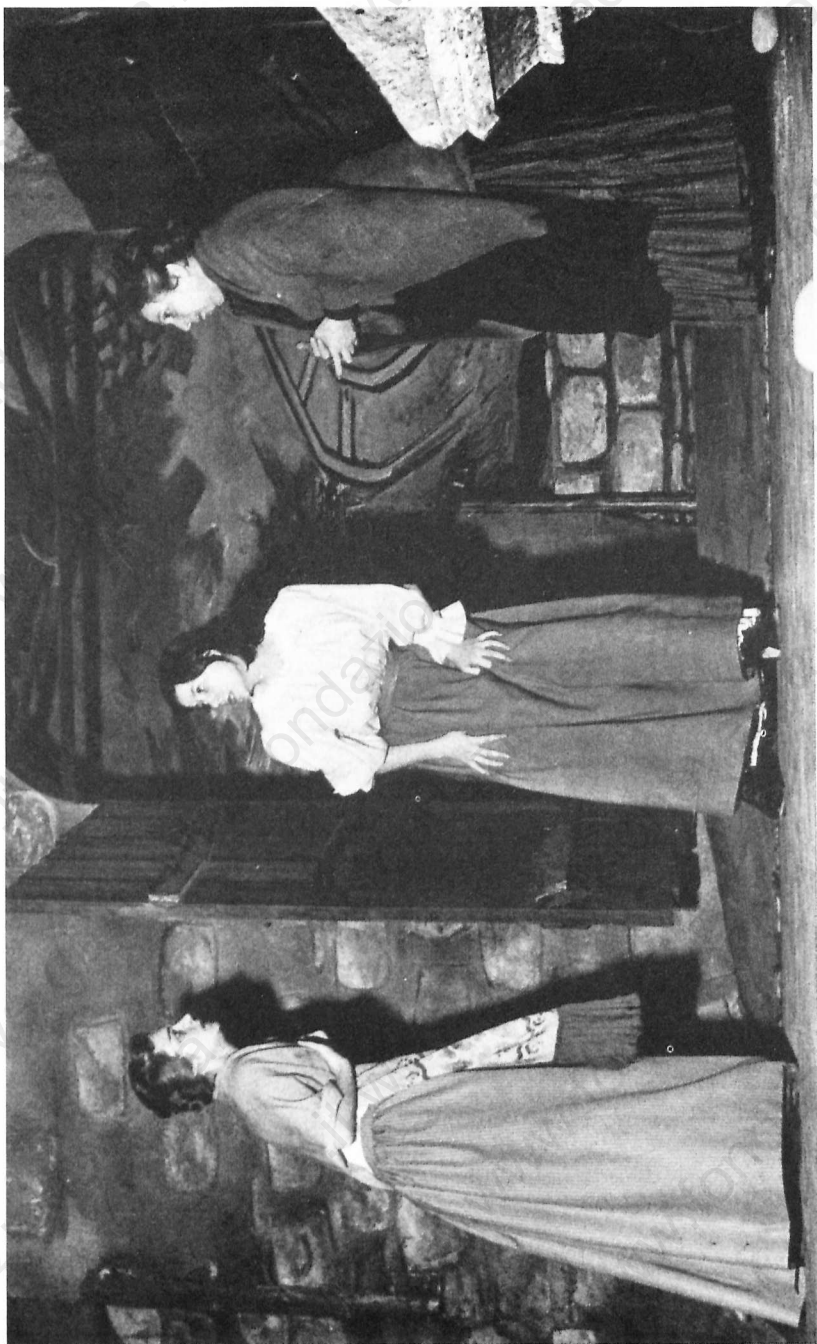




8. Piero Carnabuci (Rametia), Salvo Randone (Barone Navarra), Maria Zanoli (La zia Bianca)  
- I atto.



9. Piero Carnabucci (Rametta) - III atto.



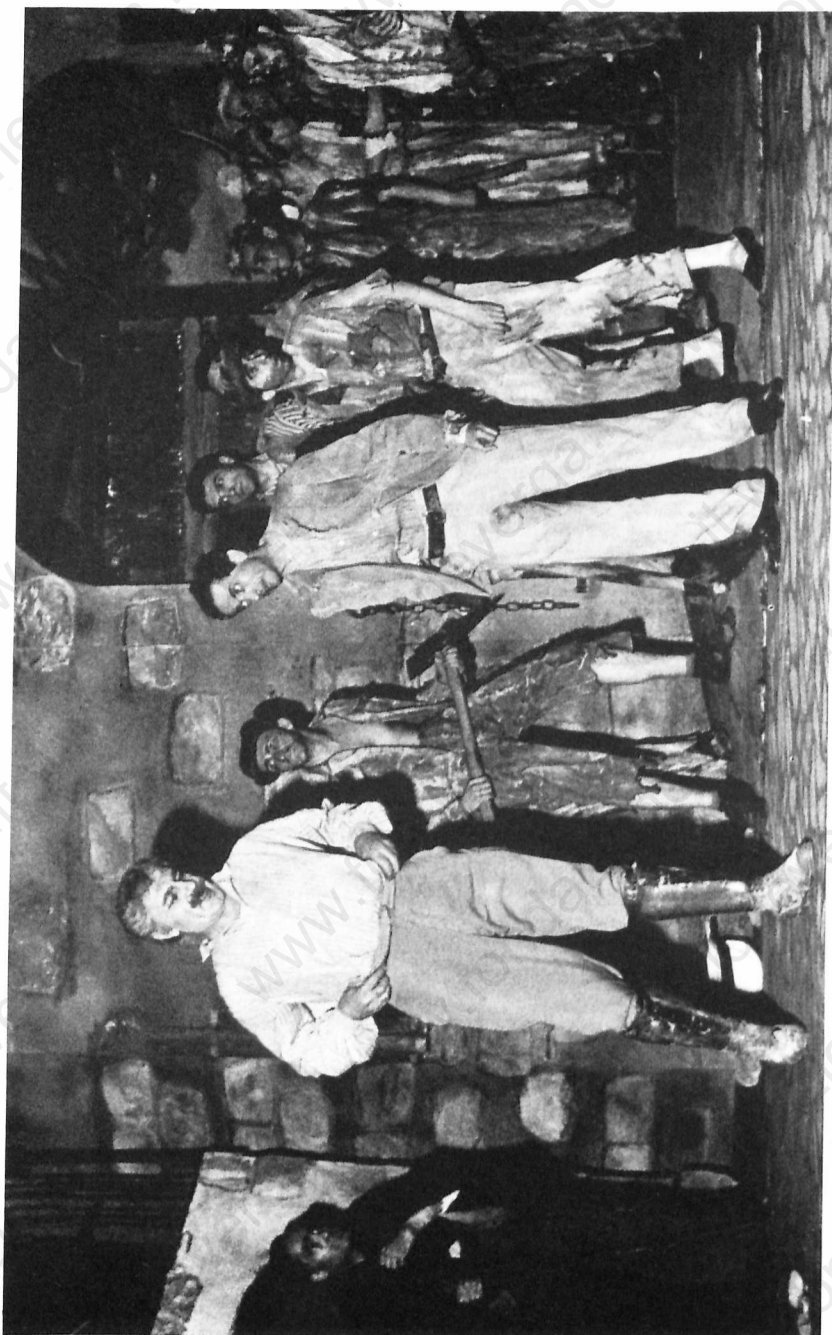
10. Relda Ridoni (Lisa, al centro), Valentina Fortunato (Nina, a sinistra), Rina Cucco (Donna Barbara, a destra) - III atto.



11. Salvo Randone (Barone Navarra, a sinistra, Enzo Tarascio (Don Rocco, a destra).



12. Piero Carnabuci (Rametta, in alto), Salvo Randone (Barone Navarra, a sinistra), Enzo Tarascio (Don Rocco, a destra) - III atto.



13. Piero Carnabuci (Rametta), Armando Alzelmo (Sidoro, a sinistra), Ottavio Fanfani (Nardo), Gigi Pistilli (Matteo), Ezio Marano (Bellomo), Giulio Charzalettes (Cannata), Raoul Consorini (Bongiardo) e altri - III atto



14. Salvo Randone (Barone Navarra, a sinistra), Franco Graziosi (Luciano, di fronte a lui), Ottavio Fanfani (Nardo), Gigi Pistilli (Matteo), Ezio Marano (Bellomo), Giulio Chazalettes (Cannata), Raoul Consonni (Bongiardo) e altri - III atto.



15. Franco Graziosi (Luciano, di spalle), Ottavio Fanfani (Nardo), Gigi Pistilli (Matteo), Ezio Marano (Bellomo), Giulio Chazalettes (Cannata), Raoul Consonni (Bongiardo), e altri - III atto.



STEFANIA LA VACCARA

VARIAZIONI POSTVERISTE: MASCAGNI,  
D'ANNUNZIO E *PARISINA*

Discordi sono i pareri degli storici del melodramma a proposito della definizione e dei limiti cronologici del verismo musicale,<sup>1</sup> mentre evidenti sono le assonanze con la letteratura omonima, a partire dal fatto che le opere veriste di Mascagni e Giordano hanno alle loro spalle proprio testi celebri come *Cavalleria rusticana* di Verga e *Mala vita* di Di Giacomo. La passionalità cruda, spoglia, magari di origine cronachistica oltre che letteraria, come nel più tipico *exemplum* del genere, *Pagliacci* (1892) di Leoncavallo,<sup>2</sup> non basta a definire, tuttavia, le novità del melodramma verista. Al di là dei soggetti e dei libretti sono le strutture del linguaggio musicale a mutare:<sup>3</sup> «l'impiego del canto strofico [...] in luogo dei tradizionali pezzi

<sup>1</sup>Anche una recente pubblicazione sulla storia dell'opera italiana assegna dei confini cronologici abbastanza ampi al verismo e alla Giovane Scuola: dal 1890, data del debutto di *Cavalleria rusticana*, al 1924, comprendendo, in vario modo, alcune opere di Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea, Umberto Giordano, Antonio Smareglia e, prolungandosi nel primo Novecento, con gli eclettici Riccardo Zandonai e Italo Montemezzi; cfr. F. DORSI - G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 495-605. Claudio Casini include tra i 'veristi' perfino il più tardo Gian Carlo Menotti; cfr. C. CASINI, *Il verismo musicale italiano*, in AA.VV., *Mascagni*, Milano, Electa, 1987, pp. 9-30. Altri studiosi, tra i quali Gherardo Ghirardini, propendono per un'accezione più ristretta del verismo che, distinguendosi dalla più ampia generazione della Giovane Scuola, si svolge in un decennio e si concreta pienamente soltanto in alcune opere quali *Cavalleria rusticana*, *Mala vita*, *Pagliacci* e *Tilda*; vedi G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto di Pietro Mascagni*, Milano, Mursia, 1988, p. 95.

<sup>2</sup>Col celebre prologo, considerato un vero manifesto della nuova poetica.

<sup>3</sup>Sull'affermazione che il verismo musicale non consista soltanto nei soggetti dei libretti o nel «lavoro da costumista e da scenografo» si allinea anche Ghirardini che, in maniera empirica e in termini tutt'altro che assoluti, così sintetizza gli elementi musicali della corrente: «Il senso scenico verista non è fatto di quinte e di fondali, ma di caratterizzazione psicologica; e ciò per un nuovo modo di affrontare la vocalità [...] la quale, per sua natura antibelcantistica, si avventura nelle zone acute, spingendo il tono spesso esclamativo ai confini dell'urlo. Scarse risultano le differenze tra recitativo e forme chiuse, in virtù di una declamazione continua tesa ad evidenziare il significato della parola scenica nei suoi riflessi realistici ed emotivi, mai in

chiusi abituali nella retorica del melodramma [...] offrì accensioni canore di inequivocabile accensione popolaresca». <sup>4</sup> I caratteri di brevità, simmetria e intensità, sono ottenuti operando su una melodia vocalistica, e se i recitativi imitano l'ultimo Verdi non mancano tracce di wagnerismo.

Quanto a Mascagni, l'etichetta di 'verismo' gli sta stretta. <sup>5</sup> La critica appare ancora divisa nel valutare la sua parabola artistica. Alcuni studiosi sostengono che il musicista, nel corso della sua produzione successiva, pur cercando di abbracciare una drammaturgia molteplice, utilizzasse sempre l'impianto musicale verista; e sostengono che, sebbene il compositore arricchisse le dimensioni timbriche e armoniche, elaborasse la parte strumentale, rendesse più complessa la struttura della partitura, rimaneva costantemente privo «di quel filtro che era richiesto dalle condizioni dell'arte contemporanea [...] che rendeva così sorvegliata la produzione di Puccini, di Ravel, di Debussy». <sup>6</sup> Altri, invece, sono convinti che questo comportamento fosse indicativo del suo sperimentalismo, della capacità di rinnovarsi ed adeguarsi ai mutamenti del gusto.

In realtà egli non era nato musicalmente come verista; contemporaneamente a *Cavalleria* <sup>7</sup> realizzava, infatti, *Guglielmo Ratcliff*, opera in cui

quelli razionali o allusivi. [...] L'orchestra, fedele collaboratrice, anche nei momenti più autonomi non deve smarrire il filo del dramma che essa è portata a commentare. Pertanto il gesto orchestrale, quand'anche emergente, mai deve avere carattere sinfonico. Né va sottovalutata la presenza di pezzi di genere, anche originali, come cori, stornelli, serenate, barcarole, desunti dalla vita quotidiana»; G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto...*, p. 100.

<sup>4</sup> C. CASINI, *Il verismo musicale...*, p. 17.

<sup>5</sup> Non si dimentichi al riguardo la netta presa di posizione del compositore, il quale non esitò a rifiutare l'etichetta di verista; G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto...*, p. 89. E sulla stessa *Cavalleria rusticana* così si esprime Carl Dahlhaus: «Il realismo si converte inavvertitamente in esotismo. E la Sicilia di Mascagni è, come il Giappone o la California di Puccini, un paesaggio fantastico offerto all'immaginazione del pubblico e popolato di 'buoni selvaggi', personaggi di un'utopia sognata dall'Europa su ispirazione di Rousseau»; vedi CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 96 (*Musicalischer Realismus Zur Musikgeschichte 19. Jahrhunderts*, München, R. Piper & Co., 1982).

<sup>6</sup> C. CASINI, *Il verismo musicale...*, p. 26.

<sup>7</sup> Il melodramma mascagnano *Cavalleria rusticana*, il cui debutto ebbe luogo il 17 maggio del 1890 al Teatro Costanzi di Roma, è sicuramente meno 'verista' rispetto al dramma da cui è tratto, presentandosi come «unicamente straniato per vie lirico-sinfoniche»; ciò si verifica soprattutto grazie all'intermediazione dello stesso libretto, in cui «La ruvidezza naturalistica del dramma verghiano [...] viene [...] convertita in una morbidezza poeticheggiante, perfettamente nel solco della tradizione librettistica»: «il clamore di quella che sarebbe stata giudicata l'opera verista per eccellenza non passa attraverso lo sconvolgimento di una tipologia consolidata, ma piuttosto attraverso un'accentuazione sinfonica»; F. GIOVIALE, *Fantasticherie narrative per il dramma e il melodramma. La gloriosa avventura di Cavalleria Rusticana*, in *Scenari del racconto. Mutazioni di scrittura nell'otto-novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2000, p. 46 e p. 41.

si era impegnato sin dal 1882, e 'pensata' come «magnifico insuccesso».<sup>8</sup> Mascagni aveva deciso di musicare integralmente la ballata drammatica di Heine,<sup>9</sup> servendosi della traduzione in endecasillabi di Andrea Maffei.<sup>10</sup> Lo spunto letterario era di chiara impronta romantica, ma la musica, dall'espressività violenta e di alta tensione emotiva, 'anticipava' già certe intemperanze canore ed orchestrali che poi sarebbero state dell'espressionismo.<sup>11</sup> All'interno della parabola mascagniana il verismo rappresentò, forse, soltanto «un'escursione di carattere episodico», e quello che «è stato frettolosamente definito "stile verista" è semplicemente "stile mascagnano"»,<sup>12</sup> inaugurato col *Ratcliff* e presente in opere che poco hanno a che fare con la poetica verista.<sup>13</sup> Ma soprattutto, già all'altezza del *Ratcliff*, Mascagni stabiliva una

<sup>8</sup>Così è stato detto del *Mefistofele* di Boito; cfr. R. M. LONGYEAR, *Nineteenth-century Romanticism in music*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1973, cit. da A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 174.

<sup>9</sup>Definita da Heine «Tragödie oder dramatisierten Ballade» è tuttavia suddivisa in quadri da Maffei, mentre Mascagni ne propose una più tradizionale suddivisione in atti. La tragedia di Heine risalirebbe alla «sua fase *stürmer*, caotica, eccessiva, priva di quella plasticità» rivendicata ad *Almansor*: maniera assunta evidentemente in ritardo, quando il romanticismo stesso comincia a declinare e Heine saggista lo attacca reazionariamente come *rétro*. [...] Quella di Heine, infine, è una nostalgia dell'Eden in sembianza di romanticismo osteggiato e amato, già parlato dal rovello esistenziale e linguistico della decadenza»; vedi F. GIOVIALE, *Heine tragico: decadenza romantica e nostalgia dell'Eden. Da "William Ratcliff" al "Guglielmo Ratcliff" di Maffei-Mascagni*, in AA.VV., *Guglielmo Ratcliff*, Catania, Teatro Massimo Bellini, 1990, p. 63 e p. 75.

<sup>10</sup>Maffei ricorre sistematicamente al registro «alto» della tradizione classicistico-montaliana con qualche incursione manzoniana, che è poi quello dei maggiori letterati-librettisti di primo Ottocento, da Cammarano a Romani. La costante tensione retorica, il verso altisonante, il lessico forbito e arcaizzante [...] l'enfasi tipica di un classicismo versificatorio imperniato su interrogative ed esclamative, facile a cangiarsi in melodramma, fanno di Maffei un modesto lirico in proprio, ma un notevole traduttore secondo una precisa linea di gusto che nella letterarietà melodrammatica trovava i suoi trionfi»; ivi, pp. 83-84.

<sup>11</sup>C. BOTTEGHI, *Parisina. Il dramma musicale di Gabriele D'Annunzio e Pietro Mascagni*, Livorno, Il Gabbiano, [1997], p. 21.

<sup>12</sup>*Ibidem*.

<sup>13</sup>Il *Ratcliff* ripropone al terzo atto, mediante una ripresa di motivi del preludio, il momento strutturalmente esemplare del *Lobengrin*, e non è un caso che il modello letterario sia il romantico Heine: il wagnerismo italiano di fine secolo non fu che un ritorno di quel 'Romanticismo rimosso' che era nella Scapigliatura. L'ispirazione ad un modello d'oltralpe produce uno sfondo realistico dal quale emerge il fantastico, che sotto esotiche spoglie verrà riproposto anche in *Iris*. Minimizza, invece, l'influenza wagneriana il musicologo Guido Salvetti, che inserisce l'opera nel solco della tradizione verdiana (cfr. G. SALVETTI, *Mascagni: la creazione musicale*, in AA.VV., *Mascagni...*, pp. 31-110), mentre Cesare Orselli esclude sia l'influenza verdiana che, tanto meno, wagneriana, sulla scorta delle opinioni espresse da Gianandrea Gavazzeni; cfr. C. ORSELLI, *La malinconia erotica del canto di Ratcliff*, in AA.VV., *Guglielmo Ratcliff...*, pp. 11-33.

sua concezione personale del rapporto parola-musica, vicina a quel *Wort-Ton-Drama* wagneriano, che avrebbe 'confermato' diversi anni dopo, al tempo della composizione di *Parisina*, su libretto di D'Annunzio:

A noi musicisti ogni visione, ogni impressione [...] dà una sensazione musicale [...] merito del fatto che origina l'idea. Ed ecco che se la potenza di un bel poema suscita belle sensazioni musicali, io dico che la musica è provocata e sollevata dalla poesia. Io vedo, per esempio, nel mio lavoro un satellite che riceve luce e colore e forza da quel sole che è il poema.<sup>14</sup>

Se la documentazione relativa alla collaborazione D'Annunzio-Mascagni parrebbe delineare una dipendenza del musicista, nel suo processo creativo, dalla viva presenza e dai suggerimenti interpretativi del poeta,<sup>15</sup> altra cosa è affermare un'eccessiva deferenza di Mascagni nei confronti dei suoi librettisti o sostenere che al livornese fossero imposti i soggetti da lui musicati.<sup>16</sup> Non è del tutto vero che a Mascagni mancasse la cultura, che si

<sup>14</sup> M. MORINI, *Parisina*, in *Pietro Mascagni*, Milano, Sonzogno, 1964, p. 368.

<sup>15</sup> Le maggiori difficoltà furono riscontrate dal musicista proprio nell'ultimo periodo della composizione: lontano da Anna Lolli, e costretto dalla moglie a ritornare a Roma, il suo stato di tensione e di tormento interiore aumentava e si proiettava nell'intensa tragicità del terzo atto, che musicalmente si presenta come il più drammatico, il più difficile, il più profondo. Furono i cantici latini del secondo atto, e il canto dell'usignolo nel terzo, a fargli richiedere con più insistenza l'aiuto del poeta: «Abbandono l'idea dell'organo grande, semplicemente perché voglio dare al canto chiesastico l'impronta sua originale. Ma avrò bisogno di te per tutti i cantici latini: ho recato con me un libro di *canto fermo* ed ho trovato il *ritmo* per ciascun cantico; però non mi riesce di trovare la eguaglianza del numero dei versetti, il che impedisce la giustezza delle *cadenze*. Ciò mi angustia assai e sento tutto il bisogno della tua assistenza... materiale». E poi, circa due settimane dopo: «Peccato che ogni tanto debba interrompere il mio cammino per qualche incaglio o qualche arenamento. Per esempio: la prima scena del 2° atto, colle litanie, la cantilena dei marinai, i canti liturgici ecc. ho dovuto abbandonarla per causa dei versetti latini che non mi combinano con quelli originali del canto fermo. Su questo punto già ti scrissi ed attendo qualche tua spiegazione. Un altro arenamento mi ha sorpreso nella scena di *Parisina* del 3° atto; ed è stato un vero peccato interrompere quel lavoro di composizione che mi riusciva tanto bene; ma ho dovuto fermarmi proprio al canto dell'usignolo, perché io confesso che ignoro il canto dell'uccello meraviglioso. Mi pare che tu mi dicesti un giorno che esisteva un libro con la raccolta di tutti i canti dell'usignolo. Se esiste davvero, dove procurarlo? ...Tu sognasti *Ugo e Parisina* inginocchiati dinanzi al Sacerdote...e sognasti giusto; ma l'*antifona* fu il mio scoglio...»; lettere a Gabriele D'Annunzio (Arcachon) da Pietro Mascagni (Castel Fleury), del 23 agosto 1912 e dell'8 settembre 1912 in P. MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di M. Morini, R. Iovino e A. Paloscia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, I, pp. 352-53.

<sup>16</sup> Le accuse di generale soggezione ai libretti e ai librettisti deriva da singoli episodi, relativi, soprattutto, alla sua collaborazione con Luigi Illica (e anche con D'Annunzio, che,

individua proprio nella capacità di scegliere; egli vagliò con cura i testi poetici e i canovacci propostigli valutandone la struttura drammatica e il possibile esito teatrale, spesso anche respingendo diverse proposte.<sup>17</sup>

In realtà le aspettative di Mascagni su *Parisina* erano molto alte e il compositore vi si immerse al massimo delle forze nella convinzione di creare un dramma musicale nuovo; a tal punto che c'è chi ha addirittura affermato che con *Parisina*, nella collaborazione con D'Annunzio, Mascagni raggiunse l'apice della sua carriera artistica, mentre la sua fama continua a esser legata ad un'opera 'giovanile'.

Ma veniamo al libretto e alle condizioni che crearono la collaborazione tra i due artisti. L'idea di scrivere una *Parisina* nasceva in D'Annunzio

tuttavia, non era un 'librettista'!). È Luigi Baldacci a propendere per questa tesi; a proposito de *Le Maschere*, afferma che: «Mascagni aveva, a volte, un sentimento del teatro, ma non aveva il convincimento per sostenerlo, né il coraggio di imporsi a un uomo di grande reputazione quale era il suo librettista». E anche a proposito di *Isabeau*: «Questo è quel che Mascagni chiedeva e proponeva a Illica: ma che non ottenne. Ottenne molte altre cose, forse episodicamente importanti: ma non che il drammaturgo rinunciasse alla sua idea di base. *Isabeau* resta decorativa come la voleva Illica, non psicologica come la voleva Mascagni»; L. BALDACCI, *I libretti di Mascagni*, in AA.VV., Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni, a cura P. Ostali, Milano, Sonzogno, 1987, p. 73 e p. 75. In realtà, come sostiene Franca Cella: «L'analisi della struttura dei libretti di Mascagni porterebbe a un discorso sterminato, non riassumibile, poiché il musicista lavora di volta in volta sul canovaccio proposto e in base a quello orienta drammaturgia e ricerca dei mezzi espressivi»; è importante, infatti, notare che: «La struttura deriva non tanto da un'esigenza o formula drammaturgica del compositore, come nell'Ottocento, ma dal tipo d'incontro con il librettista e con la situazione. Si va dalla struttura della tragedia romantica (*Guglielmo Ratcliff*) o decadente (*Parisina*), rispettata (ricevendone o scavando all'interno il passo drammaturgico) al calco di formule mascagnane predisposte dopo *Cavalleria (Silvano)*, variate (*I Rantzau*), ritentate (*Amica*), agli esiti di mascagnismo inseriti in un discorso nuovo (*Il piccolo Marat*)»; F. CELLA, *Policromia letteraria dei libretti mascagnani*, in AA.VV., *Mascagni...*, p. 190.

<sup>17</sup> È nuovamente Baldacci a nutrire delle riserve sulla 'cultura' del musicista: «Cultura significa esercitare un controllo, una selezione. Mascagni non è selettivo. E se cultura significa esercizio della critica, Mascagni fu, a differenza di Puccini, essenzialmente acritico»; L. BALDACCI, *I libretti di Mascagni...*, p. 76. Numerosi furono, invece, i progetti non realizzati, spesso perché rifiutati dal musicista; spiccano *La Lupa* da Verga, *Nana* da Zola, *Teodora* e *Odio* da Sardou, *La liberazione* da Dostoevskij, *Vistilia* e *Carlotta Corday* di Targioni-Tozzetti, *Maria Antonietta* e un libretto ispirato all'*Eneide* di Illica e, oltre al già citato progetto di *Trilogia italiana*, altri testi dannunziani come *La Rosa di Cipro*, *La Crociata degli Innocenti* e una *Colpevole*. Colpisce soprattutto il rifiuto di un libretto da Zola, in quegli anni di passaggio a Roma; Ojetti, per conto di Ricordi, si era offerto al grande scrittore francese per poter ridurre un libretto dalla sua *Nana* e proporlo a Mascagni. Zola acconsentì e un primo abbozzo del libretto fu letto a Ricordi in presenza dello stesso musicista intorno al 1895. Dopo l'incontro con Illica, però, e il progetto di *Iris*, Mascagni rifiutò.

agli inizi del secolo, allorché componeva il primo momento del ciclo drammatico dei Malatesti:<sup>18</sup> la tragedia di ambientazione rinascimentale doveva esserne il secondo momento. Per questa ragione l'opera, realizzata dodici anni dopo, risente di un'esplicita rilettura della precedente *Francesca da Rimini*,<sup>19</sup> che negli stessi anni D'Annunzio pensava di far musicare ad un allievo dello stesso Mascagni, Riccardo Zandonai.<sup>20</sup>

Il mito moderno di Parisina<sup>21</sup> non si era incarnato solo nella tradizione figurativa e letteraria<sup>22</sup> ma anche in quella melodrammatica. Un libretto

<sup>18</sup> Il ciclo doveva comprendere, oltre a *Francesca da Rimini* e *Parisina*, un *Sigismondo Malatesta* mai realizzato.

<sup>19</sup> Come in un'opera ciclica che si rispetti le storie delle due donne appaiono esplicitamente collegate, in quanto Parisina risulta una sorta di reincarnazione di Francesca e ne ripete l'identico destino. I richiami sono tematici, strutturali, sintattico-lessicali pur nell'individualità e nella profonda differenza tra le due tragedie. Tornano le scene di battaglia, il motivo del libro galeotto (qui *La storia di Tristano e Isotta*), l'adulterio 'incestuoso' col cognato o con il figliastro, la delazione che svela al marito il tradimento (Malatestino e Zoese), il motivo della serva e dei filtri d'amore (Smaragdi e La Verde).

<sup>20</sup> La realizzazione di tre opere così diverse tra loro, la *Fedra* per Pizzetti, la *Parisina* per Mascagni, la *Francesca* per Zandonai, avveniva all'incirca negli stessi mesi. Già tra il febbraio e il marzo del 1909 D'Annunzio e Pizzetti avevano avviato la loro collaborazione per *Fedra*. L'idea di scrivere la tragedia era stata suggerita al poeta proprio dal musicista, che aveva pensato di dare seguito al tentativo giovanile di un'opera intitolata *Ippolito*. Dopo che Giulio Ricordi ne aveva respinto la pubblicazione, la tragedia usciva nello stesso anno presso Treves. La collaborazione procedeva con tempi lunghi: nel 1910 Pizzetti riceve la riduzione del I atto. In quegli anni il poeta si impegna nella collaborazione con Debussy per il *Martyre*. Soltanto all'inizio del 1912 riprende la riduzione del II e del III atto e ottiene contemporaneamente da Sonzogno l'impegno per la pubblicazione dell'opera. Negli stessi mesi, appunto, firma un contratto con Ricordi per la *Francesca* di Zandonai, ridotta da Tito Ricordi, e nel marzo scrive (dal 5 al 24, in diciannove giorni!) *Parisina*, che subito dopo, per consiglio di Sonzogno, viene affidata a Mascagni. Forse anche per accontentare l'impaziente Pizzetti, il poeta avvia con il musicista parmense una collaborazione per le musiche di scena di *Pisanelle*, ma, come è noto, *Parisina* dovette precedere il debutto di *Fedra*, che sarebbe avvenuto soltanto nel 1915 alla Scala, preceduta di un anno dal debutto della *Francesca* al Teatro Regio di Torino. Anche le vicende della *Francesca* in musica erano state abbastanza travagliate, e Zandonai non aveva trovato in D'Annunzio un collaboratore attento e solerte.

<sup>21</sup> Forse D'Annunzio aveva appreso la storia di Ugo e Parisina dal *Memoriale Historicum de Rebus Bononiensium* di Matteo de Grifoni, raccolto nel *Rerum Italicarum Scriptores* del Muratori, riveduto ad aggiornato da Carducci e pubblicato nel 1902; o forse dalle più recenti *Memorie per la storia di Ferrara* di Antonio Frizzi.

<sup>22</sup> È probabile che il poeta conoscesse la celebre novella del 1551 dedicata ai due amanti e scritta da Matteo Bandello; tale novella, in cui la donna era vista come una corrotta e corruttrice, aveva probabilmente ispirato la tragedia in tre atti *El castigo sin venganza* (1634) di Lope de Vega. Anche Anton Francesco Grazzini, *Il Lasca*, aveva dedicato ad Ugo e Parisina una delle sue novelle della raccolta *Le Cene*. Al mito si era ispirato anche lo scrittore e drammaturgo svedese Hjalmar Bergman.

sull'argomento aveva scritto Antonio Somma, librettista del *Ballo in maschera* di Verdi, ma più celebre era stata l'opera di Donizetti, per la quale<sup>23</sup> Felice Romani si era rifatto, nel 1832, al poemetto dialogato di George Byron,<sup>24</sup> poeta molto caro a D'Annunzio.

L'idea di farne una tragedia per musica gli si presentò dopo aver assistito, insieme con la Duse, ad una *Parisina* di Domenico Tumiati, un melologo realizzato con le musiche di Vittore Veneziani e messo in scena a Ferrara il 22 maggio del 1903.<sup>25</sup> Il melologo, diffusosi in Francia e in Germania nel '700, proponeva un'alternativa, nel rapporto parola-musica, al melodramma sostituendo ai versi una prosa accompagnata da una parafrasi musicale. Ma per la *Parisina* di D'Annunzio sarà ancora il 'tradizionale' melodramma la destinazione finale.

Anche se alla fine degli anni '80 D'Annunzio aveva decretato la morte del melodramma<sup>26</sup> ed espresso riserve nei confronti dell'opera post-verdiana

<sup>23</sup> Meno noto un libretto intitolato *Ugo e Parisina*, dramma lirico in tre atti del 1881, di Carlo D'Ormeville per la musica di Giovanni Battista Bergamini, rappresentato al Teatro Municipale di Ferrara; vedi A. DE ANGELIS, *Dizionario dei musicisti*, 2° ed., Roma, Ausonia, 1922.

<sup>24</sup> Sin dalla trama i due testi appaiono profondamente diversi: in Byron Ugo è un figlio avuto da Azzo d'Este, prima del matrimonio, dalla concubina Bianca; colpito dalla bellezza di Parisina, promessa sposa di Ugo, il padre, desiderandola, la prende in moglie. Ma la passione di Ugo e Parisina non si può sopire e diviene adulterio; Azzo scopre il tradimento da alcune frasi mormorate nel sonno dalla moglie. Condannato il figlio alla decapitazione, Parisina dovrà assistere all'esecuzione e vivere tutta la vita nel rimorso. Non si sa se sia morta di dolore o se si sia data la morte o si sia ritirata in convento per espiare la sua colpa. Romani apportò alcune modifiche alla storia e introdusse nuovi personaggi: Azzo viene a conoscenza che Ugo è suo figlio soltanto dopo che ha saputo dell'amore tra Ugo e sua moglie Parisina. Ugo era nato, infatti, da un precedente matrimonio di Azzo ma era stato affidato dalla madre, che era stata ripudiata, ad un ministro della corte, Ernesto. Romani vuol far intendere che tra Ugo e Parisina esista solo un amore platonico; fa intervenire Ernesto per muovere a pietà Azzo, in seguito alla condanna a morte di Ugo, e fa morire Parisina sulla scena alla vista del cadavere di lui.

<sup>25</sup> Ma la prima aveva avuto luogo il 15 dicembre del 1901 al Teatro Comunale di Bologna e solo dopo una *tournee* in diverse città italiane era approdata a Ferrara.

<sup>26</sup> In anni precedenti all'infatuazione wagneriana, intervenendo con due articoli dal titolo *A proposito della "Giuditta"* su «La Tribuna» del 14 e 15 marzo 1887, dietro lo pseudonimo di Duca Minimo D'Annunzio affermava: «Io sono, in arte, partigiano della tradizione e delle forme stabilite, delle forme ch'io chiamerei fisse. Nel caso speciale della musica, io, per esempio, sto per l'antica *opera seria* italiana e per l'antica *burletta* contro il cosiddetto dramma musicale moderno che è troppo libero, troppo vasto, troppo indefinito. O meglio: io, che credo completamente esaurita e morta, come forma d'arte, l'opera lirica, preferirei piuttosto un ritorno all'antico che questa pazza ed illogica innovazione per cui Riccardo Wagner ha invano profusi con abbondanza mirabile tanti tesori d'ispirazione e di sapienza» (14 marzo). E continuava sullo stesso argomento il giorno seguente: «Il melodramma è, senza

na, da Ponchielli al verismo,<sup>27</sup> già a partire dalla *Figlia di Iorio*, musicata nel 1904 da un Franchetti<sup>28</sup> «in odore di wagnerismo»,<sup>29</sup> il poeta aveva ceduto, infine, alle lusinghe dell'opera (o forse dei lauti compensi...), perché, nonostante tutto, il teatro musicale continuava a dimostrarsi resistente e vitale. D'altra parte egli ambiva misurarsi con Wagner proprio sul terreno operistico, sebbene gli mancasse una vera capacità musicale.<sup>30</sup>

L'unicità di *Parisina* sta nel fatto che rappresenta il solo lavoro dannunziano nato come libretto,<sup>31</sup> e non la riduzione di un dramma o di una

dubbio, una forma esaurita. Per una legge naturale, avendo prodotto abbastanza, deve cessare di esistere. Cosicché, qualunque tentativo per vivificare codesta forma già morta, è inutile e illogico; e qualunque melodramma moderno, anche segnato dall'impronta del genio, non ha ragione di vita, è destinato fatalmente a perdersi. Quale nuova forma di arte sostituirà il melodramma? La risposta non è facile e condurrebbe a una discussione gravissima. Lasciamo dunque sospeso, per ora, questo punto. Dalla stessa interrogazione però emerge una verità. Noi ci troviamo, anche nel campo della musica, in un periodo di transizione, in uno di quei periodi tumultuosi e laboriosi che precedono i rinascimenti. Gli artisti che vivono in una tale epoca di turbolenza non sono fortunati; perché l'opera loro, se bene sia utile come elemento di preparazione e quasi direi, con scientifica ineleganza, come substrato, manca sempre di vera e propria vitalità e non resiste quindi al tempo: è caduca (15 marzo); G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici. 1882-1888*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, testi raccolti da F. Roncoroni, I, Mondadori, Milano, 1996, ("I Meridiani"), pp. 854-55 e p.856.

<sup>27</sup> In un articolo del 1886, sempre su «La Tribuna», intitolato *Un poeta melico*, aveva criticato il libretto della *Marion Delorme* di Ponchielli, responsabile a suo giudizio della non riuscita dell'opera e, in più occasioni, si era scagliato contro la *Gioconda*; ivi, pp. 592-93.

<sup>28</sup> Si pentì, però, di avere accettato la collaborazione quando il musicista gli chiese di riscrivere la tragedia in quaternari; acconsentì a malincuore alla riduzione in 'pillolette', come lui stesso le definì, dei suoi versi, ma non permise mai più che un musicista apportasse un cambiamento simile alle sue opere; cfr. J. GAILLARD CORSI, *Il libretto d'autore. 1860-1930*, Bordighera, West Lafayette, 1997, p. 120.

<sup>29</sup> R. TEDESCHI, *Mal di melodramma*, in AA.VV., *D'Annunzio: la scena del Vate*, Catalogo della mostra organizzata da Luca Ronconi, Milano, Electa, 1988, p. 20.

<sup>30</sup> D'Annunzio ammirava molto il *Pelleas et Mélisande*, che rappresentava una grande innovazione rispetto alla musica wagneriana. La concezione di Debussy, basandosi su un'esaltazione del testo letterario, era molto congeniale alle sue idee. Tuttavia, le soluzioni proposte qualche anno dopo da Debussy per le musiche di scena del balletto *Le Martyre de Saint Sébastien*, si sarebbero, poi, allontanate da quelle del *Pelleas*; cfr. R. TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 71 e sgg.

<sup>31</sup> Secondo la Guarnieri Corazzol, se si considera *Parisina* come libretto di un'opera «la sua modestia di valore autonomo diventa merito». Per la studiosa, «il libretto – meccanismo in origine funzionale, ma precipitato a megafono della propria mediocrità dalle ambizioni mascagnane – in qualche modo si svela: mostra infine assembrati in un calderone fumante spezzoni del D'Annunzio *décadent* con spezzoni del D'Annunzio alcionio. [...] Il tutto impacchettato per la platea»; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 82. In una pubblicazione



tragedia riadattata per essere musicata, com'era stato per *La Figlia di Iorio* di Alberto Franchetti, come sarà per la *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, ridotta da Tito Ricordi, e per la *Fedra* di Ildebrando Pizzetti, riadattata dallo stesso D'Annunzio.<sup>32</sup>

Rispetto alla parola altisonante e ridondante di *Francesca*, la nuova tragedia, più sentimentalmente lirica, si avvicina ai modi più adeguatamente scarni ed essenziali dello stile librettistico,<sup>33</sup> sebbene sempre di scrittura dannunziana e altamente letteraria si tratti.

più recente la Corazzol definisce l'incontro D'Annunzio-Mascagni come «luogo delle intese e degli obiettivi mancati» e sottolinea l'effetto *kitsch* del risultato finale: «Nella ricezione globale l'incrocio dei due livelli (la mancata intesa degli autori o dei linguaggi sul senso culturale dell'opera) dà luogo a un effetto di torsione continua dal basso verso l'alto. Tale effetto complessivo è tipico del *midcult* [...] è quello dell'oggetto kitsch, di prodotto commerciale che si atteggiava a sublime [...] un oggetto estetico privo [...] di un contenuto morale corrispondente, [...] menzogna attuata ai danni dello spettatore. Si potrebbe rilevare che 'a-moralità', 'falsità' o 'autenticità' sono giudizi morali e non estetici e come tali rischiano di debordare in campi inappropriati all'arte: inoltre, sembrerebbe negato il valore estetico del mistilinguismo, della mescolanza, del *pastiche*, tipico dell'espressionismo. La mescolanza e la disgregazione estetica possono anche essere, invece, sintomi di sperimentazione e ricerca di nuove vie operistiche. La stessa studiosa, nelle pagine a seguire, pare quasi mitigare il giudizio precedente allorché afferma che esso «prescinde necessariamente dalla scansione temporale delle parti componenti l'opera» in cui «il percorso genetico si appiattisce e condensa nell'esito finale». Infine, comunque, conclude: «Rivalutando, nell'opera globale l'interna sconnessione, non si rivela più un'unica media terminale di falsità, ma un insieme di ambiguità incapaci di soluzione. In questa diversa ottica» – una considerazione di tipo genetico più che di ricezione estetica – «definiremo piuttosto l'opera del periodo considerato una globalità di contraddizioni, e molti prodotti operistici "integrati" non più fusioni ma *scontri* di stili, sommamenti di livelli. [...] L'opera» quella del periodo postunitario – «sembra aver perso il precedente carattere storico di organismo sociale linguisticamente unitario. La 'menzogna' culturale denunciabile da fruitori apocalittici potrebbe essere allora anche un sintomo di vitalità, un segnale di ricerca di nuove vie operistiche. [...] La fusione imperfetta delle loro parti componenti» – può andare intesa come «vitalità di fattura e di ascolto»; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura...*, pp. 117-127.

<sup>32</sup>Ma c'è chi definisce anche *Parisina*, insieme con tutti i drammi musicali derivanti da testi dannunziani, come *Literaturoper*: «It thus seems probable that d'Annunzio was actually offering Mascagni a text written several years previously. The most important reason for including *Parisina* among *Literaturoper*, however, is the role assumed by Mascagni during the composition of the opera. His approach, cutting and changing the text of a pre-existing play according to his specific musical needs, did not differ substantially from that of any other composer»; J. MAEHDER, *The origins of Italian Literaturoper*, in AA.VV., *Reading Opera*, edited by Arthur Gross and Roger Parker, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1988, p. 112.

<sup>33</sup>Senza dubbio la coscienza di dover fare con *Parisina* un testo poetico-drammatico destinato a fungere da libretto, esercitò sul poeta un effetto benefico facilmente documentabile: in primo luogo lo costrinse a frenare la sua esuberanza verbale, che si era rivelata come

D'Annunzio appare comunque condizionato dalla destinazione musicale: rispetto a *Francesca* riesce più rapido, meno 'naturalistico' nel ritrarre il carattere dei personaggi e i dettagli della vicenda, mentre meno curata appare l'ambientazione storico-politica. Interessato unicamente alla storia sentimentale, il poeta approfondisce soltanto i personaggi centrali costituenti lo sfondo edipico della vicenda, Madre-Figlio-Donna (matrigna), laddove il padre, Niccolò d'Este, è appena tratteggiato.

Così, mentre Mascagni innalza le pretese intellettuali della sua musica, D'Annunzio al contrario semplifica, rimanendo, tuttavia, ben sopra il livello medio della librettistica d'uso.<sup>34</sup>

Le critiche dell'epoca al libretto ripetono stancamente quelle rivolte a tutto il suo teatro: la verbosità, l'erudizione, l'irrazionalità e soprattutto la mancanza d'azione: aspetto, questo, che caratterizza tanto teatro del '900 ma ancora disorientava i molti che non lo consideravano idoneo al teatro lirico.<sup>35</sup>

In tempi più recenti diversi critici, tra i quali Massimo Mila,<sup>36</sup> Gioacchino Lanza Tomasi<sup>37</sup> e Guido Salvetti,<sup>38</sup> hanno sostenuto che D'Annunzio

la causa prima dello scarso successo della *Francesca*: a contenere suo malgrado tutto l'apparato decorativo, spesso ridondante e poco funzionale, inserito nei suoi drammi per la sua predilezione a ricostruire quadri ed ambienti di altri tempi con dovizia di dettagli e con l'uso eccessivo di preziosismi linguistici e stucchevoli vocaboli 'd'epoca'; a meglio calibrare gli interventi dei vari personaggi e a controllare le reazioni emotive e le intemperanze verbali: C. BOTTEGHI, *Parisina...*, pp. 83-84.

<sup>34</sup> La Corazzol ritiene che il libretto appartenga ad un livello lessicale medio (in *Musica e letteratura...*, p. 116), mentre la concordanza condotta sul testo mostra, invece, quanto spesso la parola sia sofisticata, aulica, arcaica e colta (ad es. *prigione* invece di *prigioniero*, *voltolare*, *foia*, *rombo*, *vaio*, etc.); vedi S. LA VACCARA, *D'Annunzio: il linguaggio della malinconia amorosa. Concordanza di "Francesca da Rimini" e "Parisina"*, Tesi di dottorato, III, Università di Catania, a.a. 2003-2004 (tutor: Prof. F. Gioviato).

<sup>35</sup> C'era addirittura chi decretava perentoriamente: «Il teatro lirico ha le sue esigenze. La tecnica del libretto per musica è completamente diversa da quella per l'opera destinata al teatro di prosa. Guai se il librettista calpesta quei canoni fondamentali, come ha fatto oggi il D'Annunzio. La stasi sulla scena è deleteria. Il libretto lirico non deve contenere dettagli minuti e particolarità di immagini [...]». In *Parisina*, invece mancano il movimento e l'azione mentre abbondano gli elementi inutili e ingombranti; A. BELLÌ, *La prima di "Parisina" alla Scala - Le prime impressioni*, in «Corriere d'Italia» (16 dicembre 1913), cit. da L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!», *D'Annunzio in scena*, Roma, Bulzoni, 1993, II, p. 916.

<sup>36</sup> M. MILA, *Parisina: Mascagni esteta nel declino*, in «La Stampa», 30 novembre 1978.

<sup>37</sup> G. LANZA TOMASI, *Il gusto musicale di D'Annunzio e il dannunzianesimo musicale*, in AA.VV., *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*. Atti del Convegno, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 393-403.

<sup>38</sup> G. SALVETTI, *Mascagni: la creazione musicale*, in AA.VV., *Mascagni...*, p. 100.

intendesse creare, con *Parisina*, un *Tristano e Isotta* italiano. Quel mito, che si riscontra nel *Trionfo della Morte*, nelle prime due *Canzoni di Amaranza*, nella lirica *Isolda*, nel *Notturmo* e nella *Leda senza cigno*, è, infatti, il motivo wagneriano più costante in tutta la sua opera: notevoli suggestioni esercitava soprattutto il secondo atto del *Tristano*.

Il poeta si era interessato anche alle tradizioni romanze della leggenda,<sup>39</sup> rispondendo in ciò, ancora una volta, alla sua volontà di ricreare un teatro wagneriano-alternativo e "mediterraneo". Dal *Tristano*<sup>40</sup> provengono, infatti, «il tema della passione amorosa appagata solo attraverso l'annientamento della vita, il tema del rifiuto del giorno e dell'invocazione alla notte-morte, quale rifugio, termine di ogni illusione, nel cui mistero profondo gli amanti possono finalmente abbandonarsi all'ebbrezza dell'estasi».<sup>41</sup> Il poeta rende espliciti tali richiami citando nel testo il famoso romanzo. Come "Galeotto" era stato il romanzo di *Lancillotto e Ginevra* per Pao-

<sup>39</sup> Il *lai* di Marie de France, ad esempio, nella versione di Guido Monaci, diverrà spunto per il successivo *Chèvrefeuille* (1914) e ne verranno citati dei versi all'inizio del primo atto. Il *lai* racconta come Tristano, cacciato dalla corte, lasci cadere un ramo di caprifoglio intrecciato con uno di nocciolo in cui è inciso il suo nome, quale messaggio d'amore per Isotta. Anche in *Parisina*, dove l'eroina legge il celebre romanzo, insieme col motivo del Tristano che «si lagna come l'usignolo quando/commiato prende che la state muore», ritorna un paragone tra il suo stato d'animo e quello dell'eroe triste, connesso con i simboli del caprifoglio e dell'usignolo: «Ma forse nella landa dell'Oblianza/ritroverò la mia/arpa sospesa al ramo / dell'avellano involto / al caprifoglio in fiore; / seduta sopra il sasso, / mi parrà esser ricca / più che reina; / e, come l'usignuolo / canta, io ti canterò: "Amico mio bello, / così di noi è: / né tu senza me, / né io senza te"; G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni, misteri*, I, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1939, p. 772 e p. 779. Tale passo confermerebbe che D'Annunzio, tenendo certamente presente la notissima versione che del ciclo di *Tristano e Isotta* ha fornito Joseph Bédier, contamina l'episodio di Dinasso di Lidano, che è il tema del celebre *lai* di Marie de France, con quello della voce dell'usignolo [...] il *Tristan Rossignol*, dove si narra come Tristano, venuto di nascosto nei giardini del palazzo di re Marco, si fa riconoscere da Isotta, imitando il canto dell'usignolo, e si trova in un poema didattico della fine del secolo dodicesimo, il *Donnei des amants*, la cui conoscenza si deve a Gaston Paris che ne dette notizia nel 1896 in «Romania»; S. CARONIA, *L'usignolo di Parisina tra Orfeo ed Edipo*, in «La Scrittura», (autunno 1998), pp. 15-16.

<sup>40</sup> Il binomio «desiderio e morte» è ciò che ha colpito maggiormente d'Annunzio nel mito wagneriano; in uno dei tre articoli che costituiscono *Il caso Wagner* egli riporta questi versi pronunciati da Tristano: «Per qual sorte son io nato? Per qual destino? La vecchia melodia me lo ripete ancora: «DESIDERARE E MORIRE! DI DESIDERIO MORIRE!». G. D'ANNUNZIO, *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 77.

<sup>41</sup> V. BORGHETTI - R. PECCI, *Il bacio della Sfige. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, Torino, E.D.T., 1988, p. 70.

lo e Francesca,<sup>42</sup> il *Tristano e Isotta* lo sarà per Ugo e Parisina. Il libro appare nella stanza di Parisina:

*La camera è profonda e ricca. Il gran letto è involto nelle cortine. I doppiieri sono spenti. Sola arde una lanterna posta sul pavimento, di contro alla porta. Parisina è a giacere in un tappeto, presso la lanterna. Poggiati i gomiti, stretto fra le pugna chiuse il capo, inganna l'attesa leggendo il Romanzo di Tristano. Il lume rischiara la faccia intenta e il libro aperto sul corpo dell'arpa come su leggìo. (p.766)*

E non appena alla donna apparirà il fantasma di Francesca, sarà evocato il ricordo di Tristano e l'episodio del canto dell'usignolo:

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;  
[...] Et anche  
il mio peccato  
scritto è in quel libro, come il suo nel libro  
ch'ella lesse. Ma ella s'interruppe,  
e convien ch'io lo legga sino in fondo...  
Ascolta l'usignuolo!

*D'improvviso, per l'aperta finestra entrano le prime note della melodia notturna. Sospesa nell'ansia, l'amante ascolta. Trasognata, con le parole d'Isotta accompagna sommessamente la passione del cantore solitario.*

«E disse in cuore Isotta:  
"Or d'onde sale tanta melodia?"

E subito s'addiede.  
"È Tristano! È Tristano,

<sup>42</sup>Il romanzo e le vicende di Tristano e Isotta vengono più volte richiamati anche nella *Francesca*, dove, in una parentesi "comica", con una falsa etimologia il nome dell'eroe viene collegato all'aggettivo 'tristo':

OSTASIO

Tu non ti befferai di me due volte,  
ch'io ti farò più tristo di Tristano  
per tutti i giorni tuoi, sconcio poltrone! (p.493)

qual già nella foresta  
ei mi finge le voci degli uccelli  
per me rapire in gioia. Or parte, or parte!  
Si lagna come l'usignuolo quando  
commiato prende ché la state muore.  
Mio dolce amico, più non t'udirò!"  
E in grande ardore il canto più saliva.  
"Ah, che vuoi tu? ch'io venga? No. Sei folle.  
Ricòrdati del giuro. Taci, taci,  
ché la morte ci agguata...  
E che mi cal di morte? Tu mi chiami.  
Tu mi vuoi, tu mi vuoi. Ecco, ora vengo,  
or teo vengo a morte, a eternità!" (pp. 771-2)

Il romanzo ritorna ancora quando, nel presentimento della morte vicina, Parisina rievoca il giorno della colpa:

#### PARISINA

O mia vita, o mia morte,  
or ti ricordi. Poi che per le labbra  
congiunta fu la nostra  
sete, una mano lene  
e invitta inginocchiati ci piegò  
a terra. E stesi fummo  
l'un presso l'altra,  
a viso a viso,  
a bocca a bocca,  
con le ginocchia contro le ginocchia,  
come presso Tristano  
Isotta si colcò per render l'anima.  
E vóto delle mie vesti donate  
quivi era il grande  
cofano di cipresso.  
Ti sovviene? (p. 777)

Tuttavia, il rozzo e aggressivo Niccolò appare alquanto diverso dal nobile e dolente Re Marke; l'ancella di Parisina, La Verde, non ha, come al contrario Brangania, e ancora la Smaragdi della *Francesca*, alcuna funzione nello sviluppo della tragedia, e se con il suo doloroso strambotto iniziale ci introduce nel clima funesto della corte, non possiede nulla delle qualità spirituali e della centralità musicale e teatrale dell'ancella wagneriana.

Quello tristaniano, in realtà, resta soltanto uno tra gli spunti drammatici di *Parisina* e delle tragedie malatestiane, che in D'Annunzio, tra l'altro, assume caratteristiche più passionali e terrene, in quanto privo della dimensione mitica, quasi soprannaturale della simbologia wagneriana. La scena della svestizione penitenziale di Parisina, ad esempio, assume inevitabilmente un carattere erotico e serve da preambolo al congiungimento carnale. L'equivoca contaminazione di sacro e profano finisce col fornire un alone di sacralità<sup>43</sup> e di ritualità anche all'amplesso, come accade spesso nella poesia e soprattutto nel teatro di D'Annunzio, in cui la donna rappresenta una sorta di sacerdotessa che conduce il cerimoniale d'amore e morte.

Ma se i recuperi wagneriani e tristaniani nella tragedia rappresentano una 'volgarizzazione',<sup>44</sup> sia perché formalmente semplificati, sia perché condotti dall'atmosfera simbolica e spirituale a quella erotica e materiale, d'altra parte appare evidente come, dal punto di vista strutturale, il libretto di *Parisina* si ispiri al modello del poema wagneriano, se è vero che «la metrica libera dei versi, l'assenza di "pezzi chiusi", la completa messa al bando di scene d'insieme, dei cosiddetti "concertati psicologici", la lunghezza dei duetti e degli interventi dei singoli personaggi <risulta> decisamente maggiore di quella riscontrabile nei "libretti" musicati sia dai compositori contemporanei che dallo stesso Mascagni».<sup>45</sup>

Com'è tipico del teatro dannunziano, il libretto di *Parisina* appare incentrato, più che sui fatti realistici e sulle azioni, sulle passioni e sui risvolti psicologici, indagati dalla 'parola' nelle loro minime e dettagliate

<sup>43</sup>La concordanza ci permette di rintracciare le spie lessicali del linguaggio religioso e liturgico: *dio* (57 occorrenze), *anima* (47), *pace* (30), *pregare* (22), *Signore* (16), *peccato* (12), *Vergine* (11), *pregbiera* (9), *perdono* (5), *Cristo* (5), *colpa* (4), *croce* (2), *peccare* (1), *peccatis* (1), *peccatore* (1), *peccatorum* (1); cfr. S. LA VACCARA, *D'Annunzio: il linguaggio della malinconia...*, cit. E d'altronde: «Il peso della tradizione cristiana in D'Annunzio non è così leggero che si possa ridurlo a una ripetizione di moduli esterni, di nomi sacramentali, ostentata per puro gioco»; R. JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, Milano, Garzanti, 1984, p. 193.

<sup>44</sup>Per un verso i recuperi dannunziani danno spesso, anche nel caso di testi accuratamente elaborati, l'impressione di volgarizzazioni, per il fatto che le versioni risultano più facili ed evidenti rispetto alla fonte d'ispirazione: vere e proprie traduzioni per un pubblico più allargato; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne...*, p. 67.

<sup>45</sup>C. BOTTEGHI, *Parisina...*, p. 82.

variazioni.<sup>46</sup> Anche nella musica di Mascagni non si danno colpi di scena o ritmi rapidi che conducano ad una conclusione esaustiva e trascinate, avvicinandosi essa alle esigenze del dramma psicologico, in cui si presentano «pochi personaggi, lunghi monologhi e lunghi duetti, assenza di concerti, spettacolari scene d'insieme ridotte al minimo, brevi e sporadici interventi corali, ritmo scenico estenuato e sofferto».<sup>47</sup>

Resta il fatto che il libretto dannunziano non era nato per un determinato musicista; l'idea di rivolgersi a Mascagni non era stata, infatti, immediata. Nel 1906 il poeta aveva proposto il soggetto a Puccini,<sup>48</sup> che aveva

<sup>46</sup> Mascagni vi si adegua in partitura, dove sia le indicazioni di moto e interpretative che le didascalie, dinamiche e interpretative, risultano passionalmente dettagliate nei momenti culminanti della vicenda. E se da una parte recano tracce di quella 'popolare' espressività gestuale dalle forti tinte, altrove repressa (cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura...*, p. 116), riportando dettagliate e sfumatissime indicazioni espressive rivelano l'influenza dannunziana; a tal punto che hanno costituito dilettevoli occasioni di ironie da parte dei denigratori dell'opera: *Spasmodico, Irrequieto, Straziante, Tenero, Fatale, Violento, Delirante, Tetro, Carezzevole, Eccitato, Nostalgico, Veemente, Ansioso, Misterioso, Implorante, Nervoso, Fidente, Esaltato, Smarrito...*; cfr. P. MASCAGNI, *Parisina*, Milano, Curci, 1974.

<sup>47</sup> Illuminante, in questo senso, la definizione che in poche righe ne ha dato Gherardo Ghirardini: «*Parisina* è una specie di lunga cerimonia dai colori autunnali, costituita su stati d'animo e su emozioni, più che sul dipanarsi di vicende. Lo sciagurato e impossibile amore tra matrigna e figliastro agita le acque dell'ispirazione mascagnana che pur collocandosi in una cornice analoga a quella di *Isabeau* (la vicenda vista come dilatazione trasognata del reale) si differenzia per una maggiore staticità, volta a darsi nei ritmi narrativi addirittura estenuanti. Resta una tragedia interiore cui Mascagni sembrerebbe aderire senza troppa fatica»; vedi G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto...*, p. 166.

<sup>48</sup> Il musicista, cui il soggetto era sembrato «troppo ampio e profondo», riteneva che il teatro lirico di D'Annunzio fosse privo del «vero e spoglio e semplice senso umano. Tutto sempre è parossismo, corda tirata, espressione ultra eccessiva. La parola bella e varia che in musica non si sente lascia via libera al dramma, e questo...è quello che non deve essere...» (*Carteggi Gara*, lettera dell'11 novembre 1918, cit. da D. GIORDANA, *Mascagni e D'Annunzio: "Parisina"*, in «Cultura e Scuola», XXXIV, 1995, p. 189). Così si esprimeva D'Annunzio, in una lettera inedita a Giulio Ricordi del 7 agosto 1906, sulla mancata collaborazione: «Il problema che io dovevo 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 di ispirazione in un'aere di poesia pura. E quando dico "poesia pura" non intendo svolazzi di nuvole ma rappresentazione ideale fondata sull' "elemento umano". [...] Giacomo si è un po' 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. Ritourneremo forse un giorno sull'argomento»; ivi, p. 188.

tergiversato e infine rifiutato. Dopo Alberto Franchetti<sup>49</sup> e Claude Debussy,<sup>50</sup> D'Annunzio e l'editore Lorenzo Sonzogno ritennero che fosse più adatto un compositore italiano e quest'ultimo suggerì Mascagni.

È noto che D'Annunzio aveva scritto nel 1892 per «Il Mattino» un pungente articolo in cui Mascagni veniva definito un *Capobanda*,<sup>51</sup> erano anni in cui l'esaltazione wagneriana gli faceva detestare il nostro verismo musicale. Apprezzava, semmai, la tradizione dell'opera seria e buffa del Settecento.

Appena sei anni dopo, probabilmente dopo aver assistito all'*Iris*,<sup>52</sup> il

<sup>49</sup> Così Franchetti, che aveva già musicato la *Figlia di Iorio*, motivava il suo rifiuto: «Con D'Annunzio se ne discusse lungamente. In sostanza non vi è che una sola situazione»; lettera di Alberto Franchetti a Luigi Illica del 25 aprile 1912; ivi, p. 189.

<sup>50</sup> Il contratto tra Sonzogno e D'Annunzio per *Parisina* venne, infatti, firmato a Parigi il 22 maggio 1911, la sera della prima rappresentazione del *Martyre*.

<sup>51</sup> Così spiega Clelia Martignoni: «Il capobanda non nacque come stroncatura di *Cavalleria rusticana* [...] Tanta ostilità [...] si manifestava pubblicamente in seguito ad un episodio in cui era stato coinvolto Mascagni, accusato su alcuni giornali italiani di non essersi recato a Vienna con altri musicisti, in quanto irredentista; Mascagni negò con una recisa lettera alla stampa, che fu appunto la suscitatrice occasionale dei malumori e dei sarcasmi dannunziani»; C. MARTIGNONI, *Mascagni e D'Annunzio: una collaborazione difficile*, in AA.VV., *Parisina*, Programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, stagione 1978-9, p. 37.

<sup>52</sup> La svolta decadente di Mascagni si comincia a percepire all'altezza di quella leggenda di trasognata ambientazione medieval-rinascimentale che fu *Zanetto*, dal libretto degli stessi Targioni-Tozzetti e Menasci di *Cavalleria* sulle tracce di *Le Passant* del parnassiano François-Joachim-Édouard Coppée, che segue di poco *Silvano* e precede di qualche anno il simbolismo decadente e floreale di *Iris*. La novità del soggetto di *Zanetto* si accompagna a una riduzione dei modi vocalistici, a una maggiore ricerca armonica e a preannunci modali utilizzati -non in senso popolare ma arcaicizzante-. Più evidente fu la svolta operata nell'*Iris*, grazie anche alla collaborazione con Illica. Questi, che aveva precedentemente promesso il libretto a Franchetti, essendo un letterato di formazione scapigliata-decadente, vicino tanto al versante cimiteriale e morboso della poesia di Boito quanto al gusto dannunziano, aveva scritto un libretto 'letterario', cimentandosi nell'equazione decadente esotismo-erotismo-morte, e giovandosi di immagini raffinate ed estetizzanti e di un lessico prezioso. In alcuni casi, come all'inizio del primo atto, il musicista trasforma in poema sinfonico quelle prose poetiche, altre volte stenta ad adeguarsi a un'ambientazione funeraria così lontana dalla sua innata solarità: ciò accade ad esempio nel finale, in cui Illica aveva previsto un epilogo desolante della vicenda e Mascagni, invece, con il ritorno dell'*Inno del Sole*, aveva poi dato una commossa consolazione al pubblico prospettando per la povera Iris la felicità dopo la morte. Il musicista non riusciva a concepire, infatti, un'opera priva di una storia d'amore, mentre tutto nella vicenda di *Iris* è abiezione; cfr. G. SALVETTI, *La tentazione decadente in Pietro Mascagni*, in AA.VV., Atti del 1° Convegno Internazionale di studi su Pietro Mascagni, a cura di P. Ostali, Sonzogno, Milano, 1987, pp. 49-57. Secondo la Corazzol, l'*Iris* sarebbe un esempio di scollatura tra i livelli di musica e libretto, essendo quello di Illica, pur all'interno di una 'media' concezione drammaturgica, uno stile basso, popolare, da feuilleton, mentre la musica di Mascagni si esprimerebbe in un sinfonismo e un wagne-



poeta proponeva a Mascagni un *Orlando innamorato* come prima parte di una *Trilogia italica*, che però il musicista rifiutò.<sup>53</sup> Era il primo passo verso una rivalutazione del maestro livornese da parte del poeta, che avrebbe trovato sostegno nella successiva scelta di Mascagni di collaborare con Luigi Illica per *Le Maschere*, opera incentrata su moduli del teatro settecentesco e su scherzi metateatrali. Grazie anche alla continuata collaborazione con Illica, donde ancora la 'wagneriana' *Isabeau*,<sup>54</sup> Mascagni si avvicinava

rismo «evidenti, se non ardi»; cfr. *Musica e letteratura in Italia...*, p. 112. In realtà lo stile di Illica si avvicina, nell'*Iris*, a quello dannunziano per la capacità di combinare vari modelli. Gianni Gori ha ravvisato delle somiglianze con il coevo dramma dannunziano *La Gioconda* a proposito dell'immagine della donna-piovra – anche nell'*Iris* possiamo ascoltare una famosa *Aria della Piovra* – e di una concezione fito-zoomorfica dell'Eros; vedi G. GORI, *Il fascino perverso della piovra nel "teatro di poesia" post-romantico*, in AA.VV., *Mascagni e L'Iris. Fra simbolismo e floreale*, Atti del 2° Convegno di studi su Pietro Mascagni, a cura di M. Morini e P. Ostali, Milano, Sonzogno, 1989, pp. 71-78.

<sup>53</sup> Documento di un riavvicinamento è un telegramma di congratulazioni, datato 23 marzo 1905 e relativo alla *Fiaccola sotto il moggio*, che Mascagni inviava da Lione a D'Annunzio: «Al titano rinnovatore del dramma il mio saluto, la mia ammirazione» (archivi del Vittoriale); dopo il rifiuto della *Trilogia italica*, però, i rapporti tornarono ad intiepidirsi: con una punta di orgoglio ferito il poeta vi rispose: «Tutto considerato penso che sarà meglio attendere un'altra occasione. Evitiamo lo schiamazzo delle oche» (cit. da D. GIORDANA, *Mascagni e D'Annunzio...*, p. 187). I due continuarono, tuttavia, ad assistere ai reciproci successi: Mascagni al trionfo de *La Nave*, D'Annunzio ad una rappresentazione delle *Maschere* diretta dal maestro stesso.

<sup>54</sup> Rispetto a questo libretto ancora più letterario, in cui dominano le prose poetiche e si dilungano le didascalie, basato su un soggetto mitico e simbolico abbastanza inconsueto per la tradizione melodrammatica italiana, e con echi dal *Parsifal* nel personaggio di Folco, Mascagni, richiamandosi soprattutto al *Lobengrin*, suddivide gli atti in statici quadri di tipo wagneriano per dare un taglio maggiormente drammatico e teatrale, e opera diversi tagli rendendo più essenziali alcuni personaggi. Alla summa di *Tristan und Isolde* rimanda, invece, l'uso del *Tristan Akkord*, ma in una versione più lenta, con «l'intenzione di distendere l'azione scenica che non deve essere nervosa, che non deve essere violenta, che non deve essere veristicamente pulsante e cinematografica, e viceversa deve creare zone di meditazione, di contemplazione e di raffinata espressività»; vedi G. SALVETTI, *La tentazione decadente...*, p. 54.

<sup>55</sup> Se la svolta decadente di Mascagni viene datata all'altezza di *Zanetto* e di *Iris*, l'influenza della temperie scapigliata-dannunziana prosegue oltre *Parisina*, nel 1915, con la colonna sonora per il film di Nino Oxilia *Rapsodia Satanica*, interpretato da Lyda Borelli e presentato al pubblico nel 1917. Ispirato ad un poemetto di Fausto Maria Martini, il film racconta la vicenda di una donna, Alfa d'Oltrevita, che in nome della sua bellezza e giovinezza scende a patti col diavolo promettendogli di non innamorarsi mai. Stretta parente delle maliarde dannunziane, ella provoca, così, la morte degli uomini di cui, inevitabilmente, si è innamorata e che si sono uniti a lei...mentre le prime rughe iniziano a solcare il suo volto. Unico caso di musiche filmiche scritte da Mascagni «musiche di scena (non musiche filmiche)» sarebbero, per Cesare Orselli, quelle per la *Città eterna* di Hall Cain, del 1902,

sempre più al dannunzianesimo<sup>55</sup> creando le premesse per la futura collaborazione. Ciò avveniva parallelamente alla mutata concezione dannunziana del teatro musicale, chiaritasi nel romanzo *Il Fuoco*, che all'incondizionata ammirazione wagneriana sostituiva l'idea di un 'dramma mediterraneo', ossia 'wagneritaliano' e 'wagneriano-alternativo'.<sup>56</sup>

Probabilmente D'Annunzio, e ancor più l'editore Lorenzo Sonzogno, riconosceva ora nel musicista quel carattere drammatico-mediterraneo già espresso nella *Cavalleria rusticana*: ma soprattutto un interprete 'italiano' delle innovazioni europee.

Fu, appunto, tramite Sonzogno che a Mascagni giunse la proposta di musicare il libretto dannunziano; il compositore tentennava per i rischi di confrontarsi con un testo così alto e preziosamente letterario: in caso di insuccesso ne sarebbe stata incolpata la musica. Ma letto il libretto e rimastone

quelle di *Rapsodia Satanica* sono caratterizzate dalla «compresenza dei materiali musicali più diversi: ci sono temi che sono decisamente tristaneggianti [...] e altri temi molto più superficiali, per esempio la scena del ballo che ha una musica leggera e brillante, di un brillante tardo ottocentesco che ignora completamente le ambiguità del fine secolo e dei primi del '900». Resta comunque il fatto che «L'interesse di questa partitura sta proprio nell'essere estremo approdo di una carriera mascagnana che, dal tempo di *Iris* e prima ancora di *Zanetto*, aveva imboccato la strada verso il decadentismo con una coerenza assoluta. [...] Le altre opere [...] sono delle opere in un certo senso devianti, che confondono anche noi stessi critici»; cfr. C. ORSELLI, *Presentazione del film "Rapsodia Satanica", Mascagni e l'Iris...*, p. 92.

<sup>56</sup> La scoperta della convinzione di Romain Rolland che la riforma wagneriana aveva avuto precursori nella Camerata dei Bardi e in Monteverdi, aveva condotto D'Annunzio ad opporre, nel romanzo, alla concezione 'totale' del 'barbaro' una tragedia mediterranea che rispecchiasse i miti e gli archetipi della stirpe latina: «L'opera di Riccardo Wagner [...] è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella tentata da Lutero. Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio di una stirpe [...] Se voi immaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lari svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi [...] io annunzio l'avvento di un'arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta. Io mi glorio di essere un latino». Stelio Effrena prova una sorta di odio-amore nei confronti del musicista tedesco e pur non potendo negare la grandezza del genio wagneriano, che nel romanzo appare comunque come un idolo, allo stesso tempo ne attua un ridimensionamento in quanto vengono richiamati alla memoria altri italiani che prima di Wagner avevano tentato di resuscitare l'anima della tragedia greca e avevano ricreato un teatro totale; tra questi, due grandi artisti barocchi come Lorenzo Bernini e Monteverdi. E all'obiezione che anche Wagner era partito dai greci Stelio Effrena risponde: «Nulla è più lontano dall'Orestide quanto la Tetralogia dell'Anello. Penetrarono assai più profondamente l'essenza della tragedia i Fiorentini di Casa Bardi»; vedi G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, II, pp. 286-87.

entusiasta, decise che il rischio valeva l'impresa e si recò subito in Francia per ascoltare i versi dalla viva voce del poeta. Nacque così una collaborazione col poeta che, per ammissione del musicista, si rese più volte indispensabile.<sup>57</sup>

Nel musicare *Parisina*<sup>58</sup> si resero necessari diversi tagli: D'Annunzio stesso, dietro pressione e suggerimento del musicista, espunse 330 versi.<sup>59</sup> Altre riduzioni<sup>60</sup> si dovettero apportare dopo la prima,<sup>61</sup> avvenuta il 15 dicembre 1913 al Teatro alla Scala di Milano, dato che l'opera durava più di cinque ore, e fu deciso addirittura di amputare il quarto atto. Di tali modifiche successive alla prima Mascagni non era affatto contento; così scriveva alla sua amante, Anna Lolli, dopo la terza rappresentazione dell'opera:

Le cose di *Parisina* vanno di male in peggio: non sono ancora contenti

<sup>57</sup> Cfr. P. MASCAGNI, *Epistolario*, I, cit.

<sup>58</sup> Per un'analisi della partitura, una rassegna delle recensioni e una collocazione critica nel teatro musicale del '900, vedi C. BOTTEGHI, *Parisina*, cit.; «Con *Parisina*», ritiene Aldo Nicastro, «vennero a galla nel calderone di Mascagni schegge e detriti di una nevrosi del comporre che era, prima ancora che dell'uomo, di un'intera stagione culturale»; A. NICASTRO, *Melodramma e scommessa (Appunti su "Parisina")*, in «Chigiana», XXXVII, 1980, p. 69, poi nel volume *Il melodramma e gli italiani*, Milano, Rusconi, 1982.

<sup>59</sup> Alleggerì il duetto Stella-Ugo del primo atto, eliminò i cori dei canattieri e degli strozzieri e un intervento di Parisina all'inizio del secondo atto, accorcio alcuni passi delle orazioni e delle litanie lauretane, sfrondò di un centinaio di versi il duetto tra Ugo e Parisina all'inizio del terzo atto. Così riferisce il musicista all'amico Vittorio Gianfranceschi: «I tagli sono stati fatti da me; e mi sono costati fatica e pensiero perché si capisce che io, più che tagliato, ho sfrondato 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 ricostruire dei versi; ed ho avuto la grandissima soddisfazione di vedermi tutto approvato dal Poeta, con l'aggiunta di sincero compiacimento per la mia fatica letteraria e poetica»; lettera di P. Mascagni a Vittorio Gianfranceschi dell'8 dicembre 1912, in P. MASCAGNI, *Epistolario*, I, cit., p. 362.

<sup>60</sup> Dopo la prima fu ridotto il postludio del II atto, eliminato il preludio del III, fino alla soppressione dell'intero atto IV.

<sup>61</sup> Sulla notevole risonanza di *Parisina* presso gli organi di stampa, sulle messe in scena dell'opera, così come di tutte le *pièces* dannunziane, vedi l'indispensabile L. GRANATELLA, «*Arrestate l'Autore!*»..., p. 873 e sgg. Già due anni prima dell'esordio aveva inizio una vera e propria campagna pubblicitaria. La prima ebbe per interpreti il soprano Tina Poli Randaccio (*Parisina*), il tenore Hipolito Lazaro (Ugo), Luisa Garibaldi (*Stella dell'Assassino*), Carlo Galeffi (*Nicolò d'Este*), Italo Picchi (*Aldobrandino dei Rangoni*), Giuseppina Bertazzoli (*La Verde*). I bozzetti e le scenografie vennero eseguiti da Antonio Rovescalli, i costumi furono realizzati dal Caramba (pseudonimo di Luigi Sapelli), ispirandosi a Gaetano Previati, mentre Plinio Nomellini si occupò del cartellone. Direttore d'orchestra fu lo stesso Mascagni, mentre il maestro Aristide Venturi diresse un coro di 160 voci.

dei tagli fatti: ora ne ho fatti dei nuovi; fra i quali c'è tutto il *postludio* del secondo atto che è tagliato completamente; ho tagliato 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.<sup>62</sup>

La brutale soppressione del quarto atto, che non rendeva giustizia né al testo letterario né alla musica, sarebbe stata poi sanata da Gianandrea Gavazzeni nel 1952, a Livorno, e nel 1978 al Teatro dell'Opera di Roma. Tuttavia, attualmente non è possibile ascoltare in disco la versione reintegrata in quanto l'unica edizione in commercio dell'opera, che risale al 2000, registrata al Festival di Montpellier, è in tre atti e non ripristina quei tagli.

Non è del tutto vero che D'Annunzio si dimostrasse poco interessato a *Parisina* preferendole la *Fedra* realizzata con Pizzetti<sup>63</sup> o che fosse indifferente ai tagli. Come si è appreso da una ritrovata sua lettera inviata al musicista da Parigi il 6 marzo del 1914, e conservata presso il Museo Mascagnano di Livorno, il poeta si lamentava di quelle soluzioni e le accettava temporaneamente, e solo per una rappresentazione. Nella lettera il poeta, dopo aver deprecato il 'barbaro' taglio del quarto atto, che lascia in sospeso la figura della Madre e priva la tragedia della sua catastrofe, suggerisce che gli inevitabili tagli si apportino da ciascuno dei quattro atti senza eliminare l'ultimo:

Mio caro Pietro,

[...] Tu sai che il poeta non ha colpa alcuna della lunghezza della tua opera in musica. Fin dalla prima lettura del poema, io ti proposi larghissimi tagli. Nell'eremo di Bellevue più volte volli mostrarti che quelli da te praticati non

<sup>62</sup> Lettera ad Anna Lolli del 25 dicembre 1913; in P. MASCAGNI, *Epistolario*, I, cit., p. 371.

<sup>63</sup> È pur vero che mentre Mascagni era intento a strumentare l'opera, D'Annunzio ebbe un ritorno di fiamma per *Fedra*, che finalmente, dopo tre anni, Pizzetti aveva finito di musicare. L'amore per *Parisina*, che vi era stato e anche travolgente, veniva soppiantato da quello per *Fedra*. D'Annunzio non si occupò, come pure era stato stabilito, della regia dell'opera mascagnana, né si presentò alla prima; ciò è stato ritenuto un atteggiamento di protesta contro Sonzogno, che aveva voluto dare la precedenza sulle scene a *Parisina* anziché a *Fedra*. La musica dell'allora sconosciuto Pizzetti risultava, infatti, più innovativa e maggiori sembravano agli impresari e all'editore i rischi di insuccesso rispetto al successo garantito dal nome di Mascagni. D'altra parte, per nessuna delle opere liriche realizzate su suoi testi D'Annunzio si occupò mai dell'allestimento scenico, come aveva fatto, invece, nel teatro di prosa, da *Francesca da Rimini*, interpretata dalla Duse, ai parigini *Martyre* e *Chèvrefeuille*; vedi G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993. Non lo fece neanche negli anni '20, quando sia *Parisina* che *Fedra* andarono in scena senza le musiche di Mascagni e Pizzetti. Ma in quegli anni dopo la prima guerra mondiale D'Annunzio, che aveva già composto il *Notturmo*, non scriveva più per il teatro, e nessuno dei progetti teatrali successivi (un melodramma dal titolo *Frate Sole*, una *Vergine e le città* per Respighi) andò più in porto.

erano bastevoli. [...] Ai telegrammi degli amici che sai, consenti il taglio barbaro del quarto atto ma *provvisoriamente*, soltanto per rendere possibile la seconda rappresentazione. Non avrei mai potuto sopporre in te l'intenzione di considerare quello sfregio alla poesia e all'architettura come definitivo e irrevocabile.

Tu hai avuto un costante rispetto – talvolta minuzioso fino allo scrupolo – per la forma del mio poema. Questo rispetto lodevolissimo ha generato, per eccesso, le lungaggini che compromettevano la vita dell'opera nostra. Ma la mutilazione improvvisa mi dimostra che ti sei liberato inaspettatamente di ogni scrupolo.

È possibile immaginare una tragedia su Ugo e Parisina senza la catastrofe?

È possibile lasciare in aria, anzi a mezz'aria, la persona della Madre? [...]

Perciò credo necessario ridurre alla misura "teatrale" comune *ciascuno dei quattro atti*, restituendo il quarto. Non mi è possibile consentire, per le rappresentazioni future, l'atrocissima recisione.<sup>64</sup>

L'eliminazione del quarto atto, il più riuscito drammaticamente e musicalmente, mortifica, infatti, quel senso tragico del testo che deriva non solo dalla dolorosa necessità di Niccolò di castigare e uccidere il proprio figlio e la propria donna, similmente a quanto accadeva a Teseo nel mito di Fedra, ma dall'aggressiva competizione tra Stella dell'Assassino e Parisina e quindi dal tormento di Ugo diviso tra l'amore materno e quello passionale.

Figura invadente e ossessiva,<sup>65</sup> Stella dell'Assassino tenta di plagiare il figlio per rivolgerlo contro la sua rivale; il dialogo tra i due nel primo atto sottolinea il legame 'carnale' tra madre e figlio:

#### STELLA DELL'ASSASSINO

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

<sup>64</sup> C. ORSELLI, *L'atto "perduto" di Parisina*, Programma di sala per il concerto commemorativo del 50° anniversario della morte di Pietro Mascagni, Teatro Comunale di Firenze, 1995, p. 56.

<sup>65</sup> In più occasioni il poeta sottolineò l'importanza di questo personaggio. In una lettera a Giulio Ricordi dell'agosto 1906, ai tempi in cui, ancor prima di scrivere il libretto, pensava di proporlo a Puccini, affermava: «Avevo elaborato la leggenda di Parisina, rinnovellandola con l'aiuto delle ricerche storiche e introducendovi una virtù drammatica inaspettata col personaggio di Stella dell'Assassino madre di Ugo d'Este»; vedi C. BOTTEGHI, *Parisina...*, p. 78.

da me, o fiore  
della mia carne; e sol rimasta è in me  
una radice amara  
che non si può divellere. Ah, non soffri  
per questo? Dimmi, dimmi.

UGO D'ESTE

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! (p. 722)

Il forte senso di colpa che deriva dal suo amore per Parisina mina l'equilibrio psicologico di Ugo; e quando le due donne si troveranno di fronte, la tensione diventerà insopportabile.

A seguito delle lacrime di Parisina, provocate non dall'invettiva di Stella dell'Assassino ma dal risentimento che la giovane moglie di Niccolò avverte contro di sé nel figliastro, l'odio e il senso di frustrazione inculcati dalla madre si trasformano nel giovane in sentimento d'amore. D'ora in poi la passione tenderà a svincolarlo dai lacci materni. Nel terzo atto, infatti, così il giovane raccontava a Parisina?

UGO

Non so, non so. Di subito apparisce,  
come quel giorno; entra col vento, avvolge  
in turbine, trascina; non conosce  
impedimento.  
Balzata è' dalla notte  
con uno schianto di dolore sola,  
indomita. Una furia  
di leonessa è presa, nelle sue  
ossa... Ah, non sai.  
Volgevo il capo  
per non guardare la sua faccia; ché,  
s'io la guardava,  
non v'era in me più forza né coraggio  
né soffio. Avviluppato in una nube

d'angoscia, profundato  
ero in un'onda amara  
e calda, con l'orrore  
della sorte premuto  
su tutto me. Parole  
udivo escite  
da non so qual potenza, nella notte  
senza vie. La salvezza e il perdimento  
eran senz'occhi entrambi.  
E tutto inevitabile  
era. E non combattevo  
se non per te  
anche una volta, se non pel mio vòto,  
non più nel sangue  
ma nelle lacrime. (pp. 774-775)

Il conflitto tra l'Idolo pagano, ossia la Venere dimònia, e la Vergine di Loreto, nel terzo atto, rappresenta chiaramente un doppio di quello Parisina-Stella, Donna (matrigna)-Madre, confermando la centralità del motivo. Sebbene Ugo si dichiari inizialmente vincitore contro gli infedeli,<sup>66</sup> che trasportano un'icona dagli attributi di classico paganesimo,<sup>67</sup> sarà la "Venere dimònia", nonostante tutto, a vincere.

Parisina si è recata alla casa di Loreto per fare voto alla Vergine nera mentre il santuario è minacciato dagli Schiavoni:

<sup>66</sup> UGO D'ESTE: Vittoria! Sia laudata / la Regina del Cielo! / Abbiamo vinto. / Tutti gli assalitori/sono in fuga (p. 753).

<sup>67</sup> Il conflitto tra due culture che velatamente il poeta vuole intendere è soprattutto quello tra classicismo ellenistico e cristianesimo. Nella preghiera a Zeus, in *Maia*, aveva denigrato Prometeo e Cristo, antesignani di quella che Nietzsche aveva definito la società dei servi; nel penultimo canto di *Laus vitae*, provocando scalpore negli ambienti cattolici, aveva vagheggiato la fine del cristianesimo e il ritorno di Venere Afrodite al posto della Vergine Maria. A questi versi si rifà ideologicamente il conflitto costruito in *Parisina*: «E quella sua vergine madre / vestita di cupa doglianza / solcata di lacrime il volto / trafitta il cuore da spade / immote con l'else deserte / si dissolverà come nube / innanzi alla Dea ritornante / dal florido mare onde nacque / pura come il fiore salino / portata da zefiri carichi / di polline e di melodia / là dove l'antico suo figlio / approdò coi fati di Roma / e disse: "Qui è la patria"; in G. D'ANNUNZIO, *Maia (Laudi)*, in *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, II, pp. 248-9. Già ne *La Nave* si assiste alla provocatoria mescolanza tra culto mariano e culto pagano, con particolari allusioni al culto di Venere, mentre, nel *Martyre de Saint Sébastien*, la lotta tra le due culture si sarebbe svolta a favore di un cristianesimo mistico ed estetizzante. Il dualismo tra 'paganesimo' e 'cristianesimo', che si esprime anche nel culto di Venere che si oppone alla devozione alla Vergine, ossia dell'amore carnale contro l'amore spirituale, richiama il mito wagneriano del *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*.

ALDOBRANDINO

[...]

Gli Schiavoni  
fanno la scorreria,  
per rapinare la Vergine nera.  
Ei trascinano l'Idolo di bronzo  
tratto dal mare,  
a braccia lo trascinano col carro  
per metterlo nel luogo profanato.  
È follia. Già balenano, in disfatta,  
respinti al mare.<sup>68</sup> (p. 749)

Vincitore in battaglia, Ugo non resisterà, però, alle tentazioni della passione incestuosa, sebbene Parisina lo inviti ad inginocchiarsi e a pregare davanti alla Vergine. E sulla scena l'Idolo verrà innalzato nuovamente sul carro, trionfante:

PARISINA

Ugo, ascolta,  
ascolta. Dammi tregua  
Il Nemico ci tiene,  
il Maligno è su noi.  
Concedimi la prova

<sup>68</sup>L'Idolo rappresenta qualcosa di terribile e funesto. Apportatore di sangue e disgrazie, rinasce come un'idra dalle cento teste. Così narra il coro delle fanti: «LE FANTI: Spingono il carro su per erta / il carro dipinto. / - E il carro dei Piceni. / L'Idolo / traballa. / Quante braccia! Quante braccia / contro le ruote! / Quante braccia rosse! / Il sangue cola. Il carro è rosso. / Quante / braccia! A colpi di spada, / a colpi d'azza le troncano, e pare / che rinascano sempre. / I pugni mozzi restano abbrancati / ai razzi delle ruote. / Ecco, ora l'Idolo / s'abbatte! / È tutto verde, / azzurro e verde come / il pavone, di smalto / gli occhi. / Gli occhi di smalto, / e d'ogni parte sembrano guatare. / È la Dimonia che dimora ai monti / della Sibilla col cavalier dannato. / - È quella che dimora in fondo al mare / e prendere si lascia dalle reti / dei pescatori, e chi con lei si giace / trapassa nell'Inferno senza piangere. / - No. È quella che sta su l'Amorosa / Montagna, nella Grotta Sibillina, / col cavaliere disarmato.» (pp. 750-751). Gli effetti nefasti della Venere dimonia erano stati descritti nella scena terza del secondo atto della *Francesca*. A Smaragdi che chiede notizie della sua Cipro il mercante risponde: «IL MERCATANTE: Ughetto è morto giovine. Ora è re / Ugo di Lusignano suo cugino. / E gran delitti / ci sono stati, / e veleni di donne, / e tradimenti di baroni, e peste, / e cavallette, / e terremoti, / et è apparsa Venere dimonia!» (p. 618). Il motivo di Afrodite e dell'isola di Cipro ritorna, poi, anche nella *Pisanelle*; vedi B. LAVAGNINI, *Una tragedia cipriota di G. D'Annunzio*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo», Serie IV, XXIX, 1968-9, parte II, pp. 221-236.



Della preghiera.  
Inginocchiati su la soglia santa  
fummo. Per noi salvare  
Maria non varcherà la soglia santa?  
Ascolta. Aspetta. Dammi tregua. Vieni.  
M'inginocchio. Inginocchiati. Preghiamo

*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 di 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 bevansi 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 labbra e le braccia, s'allungano nel letto dell'ombra per giacersi e morire. Ancora, nella sera che si costella, s'ode lungo la marina il suono roco delle bûccine. 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. (pp. 764-65)*

La lotta simbolica<sup>69</sup> tra divinità nel terzo atto diventa molto umana nel successivo; l'ultimo atto rappresenta appunto la 'catastrofe' e nella sua essenzialità richiama il carattere grandioso della tragedia greca. I due amanti stanno in attesa del supplizio nella cella della Torre del Leone dove giunge la madre di Ugo che, quale Vergine Addolorata, si rivolge al figlio richiamando alla memoria – nelle inversioni, negli interrogativi, nell'iterazione dell'evocazione – i versi del *Pianto della Madonna* di Iacopone da Todi:

#### STELLA DELL'ASSASSINO

Figlio!  
O figlio dove sei?

<sup>69</sup> Contrariamente a quanto sosteneva la critica tradizionalista, che riduceva il teatro di D'Annunzio all'immoralismo superomistico, per Umberto Artioli nella drammaturgia dannunziana tutto verte su una lotta simbolica, sul "*combat invisible*", sulla Psicomachia tra Bene e Male, tipica delle sacre rappresentazioni. Dietro il modello della tragedia greca starebbe quindi il "cosmos medievale": «Ma come non riconoscere nello scontro tra Acqua e Fuoco (...) l'ombra delle antiche Moralità, quel combattimento tra vizi e virtù di cui Prudenzio è l'archetipo»; U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 105.

dove sei? Non ti scorgo,  
non ti trovo. Rispondi!  
Rispondi! Cieca sono  
di pianto. Dove sei? Tardi son giunta?  
T'hanno ucciso? O carnefice, carnefice,  
mozzato l'hai? Rispondi tu! Discendo  
in un sepolcro? Tutto è spento già?

[...]

Figlio, figlio,  
io, io sono! Non m'odi?  
non mi conosci?

[...]

Alcuna cosa dunque  
v'è più chiusa di questa,  
v'è più sorda del muro,  
più cruda della morte,  
per separare dalla madre il figlio,  
la carne dalla carne, me da te? (pp. 793-4)

Ma Ugo sembra divenuto insensibile ai suoi richiami; svincolatosi dai lacci materni oramai sta per essere accolto in quelli della morte, e vivendo questo destino diviene un tutt'uno con Parisina:

#### STELLA DELL'ASSASSINO

[...]

O legamento d'Inferno! Se più  
ti chiamo, più la serri! Come più  
grido, più ti nascondi!  
Quanto più mi dispero,  
più ti profondi in lei!  
O svergognata femmina, che gli hai  
tu fatto? E tu,  
e tu da chi sei nato?  
Da leonessa, è vero!  
E feroce è il tuo padre,  
preghiere non ascolta,  
suppliche non esaudiva;  
ma da tre giorni e da tre notti ruggia  
di strazio, senza tregua,  
in sommo della Torre,  
come leone;  
e la città s'insanguina  
del suo dolor selvaggio.  
Aldobrandino è spento.

Non vedi tu che il sangue  
del tuo fedele  
col sangue delle adultere sgozzate  
or gronda sopra a lei,  
le cola per la gota che tu premi?  
E ribrezzo non hai? Sciogliti, slacciati,  
da te scacciala, salva  
l'anima tua!

Sacra resta, tuttavia, la maternità, e alla madre, che addolorata implora di abbracciare l'ultima volta il figlio, Parisina non può opporsi:

#### PARISINA

Vedi, non io lo serro  
e non io tel diniego,  
madre. Santa mi sei,  
però che di te nacque.  
E fammi perdonanza,  
se puoi. Donami pace.  
Ma forse non udita  
da lui fu la tua voce;  
ne forse ei l'ode ancòra;  
ché già, quando apparisti,  
èramo là  
d'onde non più ritorna  
né più si volge  
l'anima innamorata. (p. 796)

Per Ugo il contrasto rimane insanato ed egli non riesce a riconciliarsi con la Madre:

Ah, soffro! [...] Tu mi tieni. [...] Vieni. Accompagnami. Non posso. Parisina!

Nel nome trionfante di Parisina si chiude la tragedia, e con essa il dramma psicologico di Ugo:

*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 ancòra dal profondo; e si rivolge. E di subito la forza gli si riprecipita nelle vene, per gittarlo ancòra sul petto dell'invitta amante.*

Parisina!

Anche gli altri tagli praticati dopo la prima, tendenti a 'normalizzare' l'opera nei punti in cui pareva negarsi all'azione, ne sconvolgono la struttura compromettendo notevolmente «quel meraviglioso lavoro d'ordito e di interconnessione del materiale tematico».<sup>70</sup>

Fu forse per rimediare a quello scempio che le esigenze di pubblico e di mercato avevano compiuto sul suo libretto, che D'Annunzio non si fece scrupolo di far mettere in scena il solo testo poetico di *Parisina*,<sup>71</sup> il 18 dicembre del 1921, al Teatro Argentina di Roma, dalla Compagnia nazionale di Virgilio Talli,<sup>72</sup> separando così il suo nome da quello del musicista. Mascagni ne rimase amareggiato e cercò di opporre dei veti legali, sostenendo che *Parisina* era nata come libretto<sup>73</sup> e che quindi non poteva andare in scena senza le musiche. Ciò testimonia che se per Mascagni la paternità artistica apparteneva ad entrambi, il 'vate' non si faceva trattare come semplice librettista e riteneva, invece, di poter disporre a piacimento della *sua* opera. A distanza di anni, si riaprirono le vecchie ostilità tra i due e, sebbene subito sopite, una nuova collaborazione non fu in seguito più possibile.

<sup>70</sup> C. BOTTEGHI, *Parisina...*, p. 302. E ciò pare confermato dalle affermazioni del musicista sulla struttura dell'opera in una lettera all'amico Gianfranceschi (cit. *infra*). Di diversa opinione Gianandrea Gavazzeni, che parlando di «struttura informale 'aperta' sostiene che l'opera tollera le alterazioni venendo così a compiersi in maniera ogni volta differente; cfr. A. NICASTRO, "*Parisina o delle liasons dangereuses*". *Intervista a Gavazzeni*, in «Rassegna Musicale Curci», XXXII, 1979 p. 15.

<sup>71</sup> Fatto non del tutto nuovo nella storia del melodramma (anche Metastasio era solito farlo). In occasione della messa in scena del 1921 usciva una nuova edizione del libretto di d'Annunzio, con prefazione dell'autore; cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne...*, p. 31.

<sup>72</sup> Rare le messe in scena della tragedia senza musica dopo il 1921: nel settembre del 1926 Francesco Prandi la rappresentò al Teatro Odelscalchi insieme con la compagnia "Stabile di Roma" e con le scenografie di Mario Pompei, due anni dopo ne curò un'altra regia romana Giovacchino Forzano. Cfr. L. GRANATELLA, "*Arrestate l'autore!*"..., II, pp. 868-9.

<sup>73</sup> Scritto dal 5 al 24 marzo 1912, il libretto fu pubblicato da Sonzogno nel 1913, com'era di prassi dopo la prima dello spettacolo; è stato in seguito compreso nell'edizione nazionale delle opere di D'Annunzio. «Quando nel 1921 Mascagni chiese insistentemente a d'Annunzio la restituzione del manoscritto della tragedia lirica da lui rivestita di musica [...] il poeta non rispose nemmeno. Aveva già ceduto il manoscritto alla Biblioteca comunale di Ferrara, anche se, in precedenza, l'aveva donato al Mascagni che aveva tutti i diritti di possederlo»; M. RINALDI, *Perché Mascagni compose 'Parisina' e perché Puccini non la scrisse*, in «Rassegna Musicale Curci», gennaio 1979, p. 12.

D'altra parte la *Parisina* senza musica apparirà, forse, anche troppo sobria e mancante di qualcosa; l'esile coro in scena non può sostituire l'imponenza della musica mascagnana,<sup>74</sup> perché i cori di *Parisina* sono più da melodramma che da tragedia.

Ritorniamo ora, conclusivamente, alla concezione mascagnana del dramma musicale all'altezza di *Parisina*. Sulla linea delle idee di Boito e della Scapigliatura, riprese da Illica e da altri scrittori per musica dei primi del '900, Mascagni depreca la sproporzione tra musica e libretto, ritenendo che questo deve assumere dignità letteraria, nobiltà poetica, essere vera e propria forma d'arte. Non poteva chiedere di meglio, quindi, quando gliene fu proposto uno dall'Immaginifico! Anche D'Annunzio, negli stessi anni in cui dichiarava la morte del melodramma, affermava la necessità della dignità artistica del libretto.<sup>75</sup>

Se i rischi che comportava la sfida del testo dannunziano erano grossi, il risultato si risolse in un chiarimento di quella concezione che Mascagni aveva già manifestato nel *Ratcliff*. In una lettera all'amico Gianfranceschi, appena terminato di musicare l'opera, Mascagni definiva *Parisina*:

poderosa per contenuto musicale, arditissima nell'espressione della parola, estremamente forte e violenta nelle situazioni tragiche [...] Nella forma è liberissima, salvo in alcuni brani, inquadrati nel ritmo, nella misura e nella

<sup>74</sup> Forse per questa debolezza la messa in scena del 1927, diretta da Gioacchino Forzano, presenterà delle musiche di scena di Alceo Toni; cfr. L. GRANATELLA, "Arrestate l'autore!...", II, p. 868.

<sup>75</sup> La sua concezione muta nel tempo, passando dall'idea di un libretto in prosa, versatile a «tutti i varissimi movimenti musicali», alla realizzazione di un libretto, quello di *Parisina*, i cui versi «poeticissimi» condizioneranno, invece, la musica stessa. Nel già citato articolo *Un poeta melico: Carmelo Errico*, pubblicato su «La Tribuna» del 28 giugno 1886, D'Annunzio aveva scritto: «Non aveva egli [Ponchielli] capito che un nesso strettissimo corre tra il poema lirico e la musica, nelle opere moderne, e che ormai non è più possibile trascurare il poema, se si vuol produrre musicalmente un vitale organismo d'arte? Io non sosterrò che i maestri moderni debbano avere tanta cultura letteraria da poter comporre senza l'aiuto d'un poeta il libretto, e non pretenderò che, come Riccardo Wagner e come Arrigo Boito, essi, facendo ricerche pazienti di ritmi nuovi e di rime rare, producano una duplice opera d'arte. Ci sono maestri che, pur possedendo molta dottrina musicale e molta originalità di fantasia e pur avendo un concetto abbastanza chiaro di ciò che dev'essere oggi il melodramma, hanno un'assoluta incapacità ad immaginare una qualunque azione drammatica e ad intendere il meccanismo del verso [...] Io son di parere [...] che oramai i libretti si debbono fare in prosa, in una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i varissimi movimenti musicali. L'inutilità del ritmo e della rima, specialmente nell'opera moderna, è manifesta»; cfr. G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici...*, pp. 592-93.

tonalità. E tematica per eccellenza, con continui richiami e ripercussioni di idee; però questi richiami e queste ripercussioni sono ispirati ad un concetto profondo, 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 al senso dell'uditorio [...] un raro esempio di fedeltà all'interpretazione della parola.<sup>76</sup>

E alle obiezioni che i versi di D'Annunzio, come tutti i versi di poeti, sono già così pieni di musica, egli rispondeva:

La poesia ha una sua armonia inespressa che è appunto il profumo suo intimo e raccolto: la sensazione che noi proviamo nell'ascoltarla. E questo io ho voluto esprimere. Io non ho fatto un'opera in musica: ho voluto assorbirmi nel pensiero di un poeta, penetrarne lo spirito [...] mi sono lasciato trasportare dal poema, con l'idea di seguirlo, mai di sopraffarlo. [...] In Parisina io canto con enfasi la sua tragedia. Nient'altro. Ma la canto, non la recito. E la differenza è tutta qui. Perché io penso che recitando, sia pure con accompagnamento di musica, non si fa della lirica.

Oltre che con Wagner, Mascagni si confrontava con i più significativi modelli contemporanei di rapporto parola-musica: quello di Debussy e quello di Strauss.<sup>77</sup> A detta di Guido Salvetti il compositore non condivideva «lo svuotamento della musica a puro sostegno della parola»,<sup>78</sup> che dava luogo ad una «recitazione melodica del testo con accompagnamento musicale»,<sup>79</sup> e che giudicava da 'melologo':

A me sembra che Parisina sia una delle più belle e umane tragedie di D'Annunzio: piena di ardore e di poesia. Il mio costante pensiero è stato di riprodurre in musica i versi. Non di commentarli; di fonderli [...] e non [...] lasciare un recitativo sopra con commento orchestrale sotto. Questo è melologo. Musica da cinematografo.<sup>80</sup>

<sup>76</sup> Lettera da Milano a Vittorio Gianfranceschi dell'8 dicembre 1912; in P. MASCAGNI, *Epistolario*, cit., pp. 361-62.

<sup>77</sup> In una lettera a Luigi Illica del 31 dicembre 1908 il maestro livornese si confrontava, riferendosi alla musica di *Isabeau*, con i due compositori affermando: «Aggiungi poi che ho già concepito un tipo di *strumentale* che lascerà a distanza astronomica tutti i Debussy e gli Strauss di questo mondo»; in P. MASCAGNI, *Epistolario*, I, cit., p. 305.

<sup>78</sup> G. SALVETTI, *Mascagni: la creazione musicale*, in AA.VV., *Mascagni...*, p. 102.

<sup>79</sup> C. BOTTEGHI, *Parisina...*, p. 307. In Debussy l'esaltazione del testo è ottenuta mediante una semplificazione della scrittura vocale, con una declamazione su note ripetute, e con un'orchestra capace con la sua ricchezza di riflettere l'atmosfera della parola.

<sup>80</sup> M. MORINI, *Parisina*, in *Pietro Mascagni...*, pp. 374-75.

D'altra parte il musicista non riteneva che, come poteva accadere in Strauss, e persino nel teatro wagneriano,<sup>81</sup> l'opulenza del tessuto sinfonico dovesse sovrastare la parola:

Rispettare le parole in modo che la musica non le abbia a sopraffare. È un sogno artistico che vorrei finalmente tradurre in atto, perché difficilmente mi si potrebbe offrire un'occasione più propizia: la musica e le parole dovrebbero mettere in rilievo a vicenda i loro pregi. E mi pare che si giungerebbe così ad applicare nella forma migliore, il precetto contenuto nel testamento di Rossini: *semplicità di melodia e varietà di ritmo*. Ma vi sono d'altra parte le esigenze dell'orchestrazione moderna, a cui non si può rinunciare; e la ricerca di equilibrio tra la semplicità del canto, sposato a parole così elevate, e la complessità dell'orchestra, potrebbero scoraggiare anche i più volenterosi.<sup>82</sup>

Nonostante le influenze wagneriane (e tristaneggianti), la musica di *Parisina* possiede nello strumentale una declamazione tutta sua, piena di calore e di slancio, rivelandosi un compromesso inteso a conciliare tradizionale melodia cantabile e nuova concezione del dramma. Se pure prevede un'orchestra che è la più ricca e nutrita tra tutte le opere mascagnane, la strumentazione non intende mai soverchiare il canto ma solo ottenere maggior varietà di espressione. Eppure, ancorché Mascagni rivendichi la sua italianità discendente da Rossini e sostenga di preferire la melodia<sup>83</sup> al «disegno della melodia» di Debussy e Strauss, in essa sono stati rintracciati anche echi debussiani e straussiani, come pure influenze risalenti a Čaikovskij, Massenet, suggestioni da Dukas<sup>84</sup> e perfino cenni di musica

<sup>81</sup> Eccetto che nei *Maestri Cantori di Norimberga*, come dichiarò lo stesso Mascagni in un'intervista ad Alberto Gasco pubblicata su «La Tribuna» del 18 dicembre 1912 (*Come fu creata "Parisina". Un colloquio con Pietro Mascagni*): «In verità, è troppo facile, lasciare in un'opera il predominio della 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*».

<sup>82</sup> C. BOTTEGHI, *Parisina...*, p. 37.

<sup>83</sup> Contro il mito della 'melodia' nella musica mascagnana e sull'esatonismo nell'*Iris* vedi L. PINZAUTI, *Le ragioni di "Iris"*. (*La critica delle critiche*) e A. MANDELLI, *Armonie e colori nell'"Iris"*, in AA.VV., *Mascagni e l'Iris...*, pp. 63-67 e pp. 23-30.

<sup>84</sup> «Lo stile della *Parisina* non fu probabilmente il frutto di paziente studio. Ma il risultato è insieme omogeneo in grandissima misura e sorprendente. Omogeneo, perché il Wagner, il Čaikovski, il Massenet, il Debussy, il Dukas e lo Strauss che sono alla base della partitura si fondono in un impasto linguistico quasi sempre coerente e dominato con mano

atonale. Un caleidoscopio il cui amalgama può non convincere, ma che sicuramente dimostra l'intenzione di andare oltre gli schemi riconducibili al verismo.

La preoccupazione fondamentale restava quella di mantenere un equilibrio tra la melodicità del canto, su parole così elevate, e la modernità di una complessa orchestrazione; così, soltanto quando la parola tace l'orchestra si espande, evitando il colorismo debussiano.

Le soluzioni adottate dal musicista appaiono le più diverse: dal "parlato" al "declamato", dal "recitativo" al "canto melodico" spiegato.<sup>85</sup> Talvolta rinuncia alla simmetria del canto melodico, ma sempre adeguando la musica alle diverse esigenze del testo letterario,<sup>86</sup> e quando domina la densa e profonda parola drammatica, si danno pochi e calibrati impasti timbrici, quando le parole sono più parche, come nell'elenco che accompagna la svestizione penitenziale di Parisina, l'ordito orchestrale diventa più ricco ed espressivo.

La novità più consistente in *Parisina* è proprio questo «musicare 'sulla parola'», questa stretta aderenza alla prosodia e al ritmo sillabico. Novità, tutto sommato, relativa, perché «Mascagni, del resto, aveva una sua tendenza a foggiare in declamato il canto anche dove lì per lì non parrebbe. Si trova già nella *Cavalleria*».<sup>87</sup>

affatto ferma e cosciente degli esiti espressivi cui indirizzare il linguaggio»; vedi P. ISOTTA, *Che mamma invadente*, in «Il Giornale», 2 dicembre 1978.

<sup>85</sup> «Fino ad una sorta di *Sprechgesang* quasi di stampo espressionistico»; ivi, p. 315. Sostenendo che il nocciolo del verismo musicale consiste in una determinata scelta di vocalità, anche Fedele D'Amico ha accostato *Parisina* al grido dell'espressionismo: «Era questo, per coloro il "verismo": un espressionistico *Urschrei* all'italiana»; F. D'AMICO, *Elegia per il divo Gabriele*, in «L'Espresso», 17 dicembre 1978. Ma è noto che la paternità di tale accostamento spetta ad Alberto Savinio che, capovolti i termini della questione, da una diversa prospettiva dichiarava: «L'espressionismo è il verismo dei popoli dell'Europa centrale, e questo *Wozzeck* in fondo è la *Cavalleria Rusticana* della Mittel Europa»; ALBERTO SAVINIO, *Scatola sonora*, (Milano, Ricordi, 1955), intr. di L. Rognoni, Torino, Einaudi, 1977, p. 286.

<sup>86</sup> La scrupolosa osservanza della parola poetica non esclude felici intuizioni personali del musicista, che sconfessa così quell'eccessiva soggezione nei confronti dei versi dannunziani di cui fu accusato: è il caso del finale del primo atto e del postludio del secondo; cfr. C. BOTTEGHI, *Parisina*..., p. 311.

<sup>87</sup> A. MANDELLI, *Rileggere (o leggere) la Parisina*, in «Rassegna Musicale Curci» (dicembre 1975), pp. 9-11. Forse anche *Cavalleria* dovrebbe vedere rivalutata la sua statura di capolavoro; che non si tratti di facile verismo, di opera pittoresca e folcloristica (è nota la tesi di Rubens Tedeschi in *Addio, fiorito asil*), di dramma in cui l'eccesso di passionalità tende a trasformarsi in grottesco, è confermato dalla interpretazione lenta e cadenzata, tutt'altro che frenetica ed energica, che ne diede, dirigendola, lo stesso Mascagni.



Dalle recensioni dell'epoca apprendiamo di un'esecuzione molto lenta<sup>88</sup> del maestro Mascagni,<sup>89</sup> tale da contribuire a dare luogo, insieme alla lunghezza dell'opera, a un ritmo scenico tra i più statici di tutta la storia del melodramma italiano; ma ciò era dovuto innanzitutto alla partitura, dove «quasi ogni episodio si muove tra l'Adagio e il Largo, dove per ampi spazi la parola tace».<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Cfr. L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!»..., II, cit., p. 902, p. 911. Sulle caratteristiche dello stile di direzione del maestro Mascagni, definito «antitoscanini», vedi G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto di Pietro Mascagni...*, cit.

<sup>89</sup> Mascagni non solo dirige *Parisina*, ma ne allestisce anche la messa in scena: «Finito allora il lavoro, finalmente? Ma che! La scelta degli interpreti, le scene, le prove alla Scala... E ho avuto a carico mio la responsabilità della messa in scena della tragedia novissima, oltre che dell'opera. Responsabilità doppia. E il Poeta, che pur di lontano mi assisteva, non voleva venire. E io scendevo in orchestra...»; P. MASCAGNI, *Come è nata Parisina*, in «La Lettura», n° 1 (1914). E ancora nel «Corriere della sera» del 2 dicembre 1913: «Mascagni è vigile ed infaticabile. Egli è in teatro, al suo posto di fatica e di battaglia, pel primo, la mattina presto ed è riuscito a trasfondere la sua febbre di attività e di combattività in tutti gli esecutori. L'orchestra, il coro, i macchinisti, tutti lo assecondano con entusiasmo. Gli artisti si mostrano infaticabili come lo è il maestro stesso nel dar consigli, indicazioni e insegnamenti sui personaggi che devono interpretare [...] Ora si stanno studiando gli effetti di luce e si danno gli ultimi tocchi alla messa in iscena. Nessun particolare dell'azione e dei quadri scenici – e questo anche in omaggio alla scrupolosità artistica di Gabriele d'Annunzio – deve rimanere nell'ombra. Le prove di scena sono quindi laboriosissime»; L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!»..., II, cit., pp. 894-95.

<sup>90</sup> G. SALVETTI, *Mascagni: la creazione musicale*, in AA.VV., *Mascagni...*, p. 98. Nel romanzo *Il Fuoco*, conversando con Stelio Effrena, Daniele Glauro, il dottor mistico dietro cui si cela il pensiero di Angelo Conti, così si esprime: «E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? – domandò il dottor mistico. – Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non son uditi se non durante la pausa dei suoni. [...] Quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura»; G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 359-360. Questa importanza dei silenzi in musica veniva ribadita sicuramente al compositore da D'Annunzio negli anni della composizione di *Parisina*, al punto che Mascagni, quasi seusandosi col poeta, gli scriveva: «Mi allarmo qualche volta e resto inquieto quando calcolo che *Parisina* sarà più di quattro ore di musica: sarà un'opera ineseguibile, o per lo meno priva di quella praticità che è indispensabile al cammino di un'opera lirica [...] E dire che faccio sforzi sovrumani per tenermi stretto ed economico nei brani orchestrali (che pur debbono esprimere tanto sentimento della tragedia), con un vero pregiudizio alla spontaneità della creazione; e cerco di usare la massima parsimonia in quei silenzi a te tanto cari»; lettera a Gabriele D'Annunzio da Castel Fleury del 2 novembre 1912 in P. MASCAGNI, *Epistolario*, cit., pp. 356-57. Ernesto Guidorizzi, ritenendo che «D'Annunzio ondula di continuo fra Wagner [...] e Debussy», sottolinea la somiglianza di questa concezione con quella del musicista francese: «Sarà proprio Debussy a testimoniare che la musica incomincia là dove termina la parola. Saranno i luoghi del

Uno dei motivi per cui *Parisina* non calca oggi più le scene dei teatri lirici<sup>91</sup> può derivare dalla difficoltà di esecuzione, alla cui altezza sarebbero adatti, forse, soltanto interpreti wagneriani o straussiani. Si aggiunga che i recitativi estenuanti e vari, un declamato ora sereno ora teso, improvvisi acuti,<sup>92</sup> un disegno melodico piuttosto 'volubile', rendono difficile la giusta intonazione per tutti e quattro i protagonisti.<sup>93</sup> Il timore è che si tratti, invece, di pregiudizi<sup>94</sup> culturali o di motivazioni di carattere politico-edito-

silenzio a suggerire con suoni appena sussurrati in natura le distese dei tre tempi, che costituiscono ad esempio *La mer*, oppure le vibrazioni flautate nell'*Après-midi d'un faune*. [...] Se si rileggono da questa prospettiva i passi pur dedicati a Wagner nel *Fuoco ed Il trionfo delle morte*, si trova *in nuce* sia la concezione musicale di D'Annunzio sia il motivo più recondito del suo ricorso a Debussy, per la musica del *Martyre de Saint Sébastien*; E. GUIDORIZZI, *D'Annunzio e la musica*, in AA.VV., *Il teatro di D'Annunzio oggi*, Atti del Convegno a Gardone Riviera (15-16 settembre 1980), «Quaderni del Vittoriale», n° 24, novembre-dicembre 1980, p. 122 e p. 121.

<sup>91</sup>L'anno dopo il debutto l'opera fu ripresa a Livorno, Roma, Buenos Aires; nel 1916 a Genova, per ritornare nel 1938, reintegrata del quarto atto, nella programmazione dell'EIAR, direttore lo stesso Mascagni. Che il compositore fosse rimasto, nonostante i tagli e le reazioni del pubblico, particolarmente soddisfatto della *Parisina*, sarebbe dimostrato dalla riproposizione dell'opera per il Maggio Musicale fiorentino del 1941. Ma al Festival, che rappresentava un fiore all'occhiello della politica culturale fascista, non fu poi rappresentata, sebbene il musicista ne avesse già commissionato a Baccio Maria Bacci i bozzetti. Al suo posto fu eseguito *L'Amico Fritz*, che prevedeva un più parco allestimento scenico; vedi F. NICOLONI, *Mascagni e il potere*, in AA.VV., *Mascagni...*, p. 210.

<sup>92</sup>A proposito della vocalità mascagnana, Giorgio Gualerzi rileva come non sia vera la leggenda di un Mascagni che rovina le voci con i suoi «fraseggi lunghi sul passaggio, queste verticalizzazioni improvvise». E continua: «Certamente Mascagni non è uno che agevola le voci, come d'altra parte non le agevola affatto Puccini; ma la questione [...] è che, paradossalmente, proprio questo tipo di scrittura esalta le qualità di un cantante, ovvero con il dominio della tecnica si può resistere e durare nella carriera. [...] Mascagni insomma è uno di questi musicisti che certamente non perdona il cantante che si presenta con le carte non in regola»; G. Gualerzi, *Interpreti e vocalità dell'"Iris"*, in *Mascagni e l'Iris...*, p. 48.

<sup>93</sup>La protagonista soffre se messa a confronto con il cantare senza risparmio di Ugo, e anche, ma limitatamente, con alcuni pregevoli momenti della figlia di Nicolò di Opizzi detta La Verde e di Stella dell'Assassino. Così Niccolò d'Este è più passionale degli altri cinque personaggi principali; M. RINALDI, *Perché Mascagni compose "Parisina" e perché Puccini non la scrisse...*, p. 11.

<sup>94</sup>La critica musicale degli anni Dieci, con qualche eccezione (G. ORSINI, *Parisina! Parisina!*, Firenze, Bemporad, 1918), rimase prevalentemente arroccata in una posizione di rifiuto. Le prime autorevoli rivalutazioni risalgono agli anni Cinquanta, in occasione della ripresa di Gavazzeni (Rodolfo Paoli, Alfredo Bonaccorsi...), e soprattutto agli anni Ottanta, dopo la seconda ripresa gavazzeniana del 1978 al Teatro dell'Opera di Roma. In vario modo hanno riconsiderato alcuni aspetti dell'opera Mario Morini, Mario Rinaldi, Alfredo Mandelli, Aldo Nicastro, Fedele D'Amico, Giorgio Graziosi, Paolo Isotta, Renato Chiesa, Guido Salvetti, Gherardo Ghirardini, Carlo Parmentola, meno convinto, forse, Massimo Mila; vedi C. BOTTEGHI, *Parisina...*, pp. 99-153.

riale.<sup>95</sup> L'ancora numeroso pubblico che, si immagina con ottimismo, va oggi all'opera con intenti culturali e 'sopporta' anche le durate wagneriane, gli imponenti drammi storici di Musorgskij, i lunghi melodrammi di Meyerbeer, potrebbe interessarsi ad un'opera che porta la firma di un grande poeta. Se forse non è il capolavoro di Mascagni, rappresenta comunque un degno documento della dimensione storico-stilistica di un'epoca letteraria e musicale.

<sup>95</sup> Per quanto riguarda le registrazioni dell'opera, la Società Italiana di Fonotipia, diretta da Umberto Giordano, realizzava nel 1914 una selezione di *Parisina* in 24 dischi (escluso il quarto atto), cantata da Francesca Solari (*Parisina*), Alessandro Dolci (*Ugo d'Este*) e Laura Del Lungo (*Stella dell'Assassino*). Il 9 ottobre del 1976 fu trasmessa alla radio (versione in quattro atti, ma con ampi tagli) un'edizione registrata dalla RAI a Milano e diretta dal maestro Pierluigi Urbini. Attualmente è possibile ascoltare l'opera nella registrazione dal vivo, pubblicata nel 2000, di un'esecuzione al Festival di Montpellier del 1999. L'Orchestra Nazionale di Montpellier è diretta da E. Diemecke e le voci sono di Denia Mazzola Gavazzeni, Vitali Taraschenko, Tea Demurishvili.

EMANUELA ERSILIA ABBADESSA

LE VERITÀ NASCOSTE.  
VERO E VERISMI NEL TEATRO LIRICO

Quella scheggia impazzita di melodramma che è lo straziato e straziante urlo di Violetta nel secondo atto de *La traviata* verdiana – “Amami, Alfredo! Amami quant’io t’amo...” – pone di colpo e violentemente musicisti, librettisti e pubblico di fronte all’insoluta questione del “vero” sulla scena lirica. Mancano ancora oltre vent’anni prima che una vera e propria “femmina” – la prima – faccia la sua comparsa sulle scene liriche nelle peccaminose vesti di una sigaraia volgare e sguaiata, e alle “traviate” il pubblico non è poi così abituato. Gli autori – musicisti e librettisti – lo sono un po’ di più, certo, ma per la loro esperienza, non sono finora riusciti a far altro che costringere una delle metà più selvatiche ed incomprensibili del complesso universo femminile all’interno dei poco credibili panni di albergatrici scaltre, o di regine perfide, o di vestali impure, o di serve furbette o di qualsiasi altro stereotipato ruolo che poco o nulla prova a discostarsi, il più delle volte, da canovacci da facile commediola o, comunque, difficilmente regala alla donna in quanto tale uno spessore che vada oltre la fissità di un personaggio praticamente privo di evoluzione drammatica.

Ma quell’urlo formalmente inascrivibile in una qualsiasi delle fantasiose locuzioni con le quali vengono dati nomi diversi a singoli elementi del melodramma italiano, ha la stessa funzione dello strappo nel soffitto del teatrino di cartapesta che, mostrando finalmente il cielo, fa diventare la povera marionetta d’Oreste, un Amleto. L’urlo di Violetta è vero ed è il nostro “buco nel cielo di carta” di pirandelliana memoria. E guarda caso quel buco è un commiato, un addio che ha così poco a che fare con gli “addii del passato” e che tanto invece ha del dramma al quale apre le porte. Ché se di addii si deve parlare, e di Versimo, sembra naturale che la mente vada subito all’addio alla madre di mascagniana memoria. Uno di quei momenti di magia pura che solo sulle scene liriche sembrano avere cittadinanza. Un addio profondamente imbevuto di ineluttabile, un addio che fa seguito ad una qualsiasi mattina di Pasqua ma il cui greve orizzonte funebre crea non

poche parentele con i gesti di quotidiana normalità che in un'altra mattina qualsiasi dopo un matrimonio non qualunque dividono Santiago Nasar dal proprio destino già scritto in *Cronaca di una morte annunciata*. Cronaca appunto. Da qui potrebbe partire un'ipotesi di ricerca del "vero". Si potrebbe provare ad immaginare una città, Parigi ovviamente, ma anche una delle città italiane, si potrebbe spiare nelle camere della gente "perbene", dei borghesi per i quali ormai da tempo si confezionano *ad hoc* romanzi ed opere, per vedere con quale avidità signore e signorine sfogliano la cronaca cittadina alla ricerca dell'episodio di sangue avvenuto nei bassifondi. Si potrebbe immaginare una scena non troppo dissimile da quelle in cui Colette – ne *L'ingenua libertina*, il romanzo che prese forma dalle due serie di avventure di Minne – ci descrive una giovane ed inquieta fanciulla intenta a leggere "con lenta minuzia la rubrica *Parigi di notte*". Si potrebbe immaginare ancora la Londra sconvolta ed attratta dai misteriosi crimini seriali (forse i primi certificati dalla storia) di un uomo che l'imperizia della polizia del tempo fece credere "inafferrabile", *Jack the ripper*, e che invece l'anatomopatologa e nota scrittrice di gialli Patricia Cornwell in un suo recente libro<sup>1</sup> (piuttosto che un romanzo un vero e proprio saggio) ha definitivamente inchiodato rivelandone la vera identità: a suo parere e sulla base delle risultanze d'inchiesta oggi disponibili, Walter Sickert il pittore *noir*, vissuto tra il 1860 e il 1942. E a margine di tutto ciò, in una società in cui l'eccesso di informazione ha tra gli altri effetti collaterali quello di abituare il pubblico al dilagare dell'orrore, si potrebbe tentare di immaginare come dovessero necessariamente mutare i gusti e le tendenze di un pubblico sostanzialmente borghese che di colpo si prova con il vero orrore del sangue quotidiano piuttosto che con le macabre storie di improbabili Lady Macbeth d'occasione. E si dica per inciso che, a restare fuori dal nuovo incanto delle scene liriche sono proprio i protagonisti delle storie di sangue dato che, d'altra parte, esulando dall'ambito operistico, anche nel caso della letteratura verista, e segnatamente verghiana, Di Grado sottolineava già nell'84 come «[...] l'impatto verghiano col mondo dei "vinti" non contraddice, anzi rinnegò del tutto la sua genesi "mondana" né quel destinatario egualmente "mondano" da sedurre accortamente, magari facendo ricorso a perturbanti epifanie rusticane che sono quasi sempre il risultato d'una dissolvenza

<sup>1</sup> Cfr. PATRICIA CORNWELL, *Portrait of a killer. Jack the Ripper: Case closed*, Cornwell Enterprises Inc., 2002 (ed. it. PATRICIA CORNWELL, *Ritratto di un assassino. Jack lo squartatore: caso chiuso*, Milano, Mondadori, 2002).

incrociata o d'una intermittenza del cuore, d'una trasognata *rêverie* o d'un brusco *coup de théâtre* opportunamente giocati come mosse della seduzione [...]».

Infatti, all'interno di un «rapporto che sostanzialmente non muta pur nella mutata fruizione di quel mondo primitivo da strumento di seduzione e di fantasticheria erotico-mondana, da incontaminato porto franco o rutilante folklore [...]»<sup>3</sup>, se nell'insensata ricerca di una cifra stilistica verista da attribuire al melodramma della Giovane Scuola non si riesce ad andar oltre le categorie che attengono alla vocalità (una vocalità più urlata? Che più facilmente indulge su ribattuti che vogliono di fatto simulare il parlato?) e, più di rado, chiamano in causa un effettismo orchestrale quale spesso, nei fatti, è quella risciacquatura in Arno del *Leitmotiv* di wagneriana memoria, la novità più dirompente del nuovo melodramma italiano potrebbe essere tutta racchiusa nelle tematiche che, anche quando provengono dal *grandguignol* storici o giù di lì, lasciano poi agio agli autori-rifacitori delle scene liriche di calcare la mano nella rappresentazione di quel binomio noto in cui figurano sangue e coltelli. Forse in questa chiave va letto anche, come sottolinea Massimo Bertoldi, «il rinnovato interesse dimostrato dagli studiosi di area tedesca verso il verismo [che, *n. d. r.*] ha prodotto negli ultimi dieci anni una serie di contributi importanti sotto il profilo metodologico e contenutistico»<sup>4</sup>, dato che anche Bertoldi sottolinea il fatto che «in campo musicale l'incertezza e la confusione [in merito alla definizione di Verismo, *n. d. r.*], evidenti soprattutto nell'ambito delle prime recensioni degli spettacoli, hanno compromesso per diversi anni lo sviluppo di una definizione coerente al concetto e alimentato posizioni talvolta ambigue in sede di dibattito»<sup>5</sup>.

Indagando dunque sulle radici del nuovo afflato verso il vero, si può condurre la disamina su due diversi fronti: da una parte il citato nuovo modo di intendere il canto lirico e, dall'altro, l'interesse per quelli che con locuzione assai generica si possono definire «i fatti di sangue».

Per l'analisi del canto verista ci si può avvalere di alcuni esempi che, per quanto estratti da melodrammi che con un termine moderno si potrebbero definire *pulp* ed immaginare quali soggetti di altrettante pellicole del vate del *pulp movie* Quentin Tarantino, sono ancora di fatto opere che si collegano

<sup>2</sup> ANTONIO DI GRADO, *Gli "spettatori silenziosi": il pubblico mancato del teatro verghiano*, nel vol., *L'isola di carta. Incanti e inganni di un mito*, Siracusa, Ediprint, 1984, p. 72.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 72-73.

<sup>4</sup> MASSIMO BERTOLDI, *Recensione* a AA. VV., *Maske und Kotburn*, a cura di Isolde Schmid-Reiter, Wien, Böhlau Verlag, 2003.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

strettamente al filone del melodramma storico. Alcune precisazioni formali sono assolutamente d'obbligo: il melodramma italiano è quella forma musicale basata sull'alternanza di Recitativi ed Arie. La qual cosa è sempre rintracciabile anche in presenza di opere "a forma aperta" nei quali cioè la scansione tra Aria e Recitativo appare più labile dato che il Recitativo di settecentesca memoria ha via via lasciato spazio al consolidarsi di quella forma "di mezzo" che è l'Arioso. Un autore di melodramma sa sempre di aver a che fare con un prodotto musicale che, anche se in grado di immedesimare larghissime fasce di pubblico, è comunque una finzione e come tale si realizza scenicamente. Sebbene infatti esistano un buon numero di opere capaci di stimolare processi di immedesimazione tanto forti da far giungere il loro fruitore al pianto, lo spettatore che si commuove lo fa previa accettazione di una convenzione teatrale che relega quei personaggi che scuotono il suo animo all'interno della finzione scenica. Il discorso relativo alla finzione e ai modi in cui essa si realizza sarebbe molto lungo da affrontare ma, semplificando molto, si può partire dalla caratteristica più evidente del dramma lirico: l'opera è diversa dalla vita ed è finzione perché nell'opera si canta invece di parlare. Partendo da una semplice osservazione di questo tipo, Riccardo Zandonai – autore che prenderò ad esempio per questa disamina della vocalità – muove la sua indagine verso un coinvolgimento dello spettatore che nasca da un tentato processo imitativo della vita nel melodramma. Dal punto di vista formale, Zandonai, pur nell'ambito di una indubitabile forma aperta, sembra procedere per squarci lirici, che non sempre risultano posti in corrispondenza di zone del libretto isolabili come Arie o simili, anzi, talvolta, si verificano proprio in luoghi letterari che altri avrebbe indicato – e probabilmente anche musicato – come Recitativi; zone, ad esempio, in cui l'azione procede rapidamente (volendo citare l'ormai usata divisione del testo in Arie come momenti che fermano l'azione e Recitativi come parti in cui l'azione scenica procede velocemente). Infatti, posti davanti allo spartito o alla partitura di un'opera di Zandonai, è piuttosto difficile rintracciare una vera e propria Aria o qualcosa di ascrivibile alla categoria dell'Aria. Considerando questo discorso con l'elasticità della quale necessita l'applicazione di categorie come Aria e Recitativo ad un periodo che di esse si è liberato con la conquista della cosiddetta citata forma aperta – cioè un fluire sonoro privo di soluzione di continuità – l'autore verista o pseudo tale, pur nel suo anelito alla modernità, non sempre riesce a svincolarsi da un legame tanto forte con la grande tradizione italiana che lo porta comunque ad isolare musicalmente passi del testo che sono ancora ascrivibili alla categoria dell'Aria o, addirittura, della Cavatina, di quella parte del libretto, cioè, in cui il personaggio si presenta al pubblico sottoponendogli, per esempio, alcune sue peculiarità

caratteriali. Ed è davvero poco difficoltoso distinguere Arie: in Giordano *“Un dì m'era di gioia”*; in Mascagni *“Lola ch'ai di latti la cammisa”*, *“Mamma, quel vino è generoso”*, *“Son pochi fiori”*; in Leoncavallo, *“Vesti la giubba”*. E Cavatine: in Giordano *“Un dì all'azzurro spazio”*. Spostando per un attimo il fuoco su Puccini ed analizzando sia pur a volo d'uccello la sua produzione, anche questa ne esce spesso ben scomponibile in Arie, Cavatine e simili parti accostabili a quelle chiuse del passato modo di scrivere melodrammi. *“Tosca è un buon falco”* e *“Mi chiamano Mimì”*, ad esempio e solo per citare due casi tra tanti, potrebbe essere assunte come le cavatine di Scarpia e di Mimì; così come *“Che gelida manina”* lo è di Rodolfo:

... Chi son? Sono un poeta.  
Che cosa faccio? Scrivo.  
E come vivo? Vivo. [...]»<sup>6</sup>.

È infatti con queste parole che Rodolfo sembra proprio non potersi trattenere dall'iniziare una non breve descrizione di sé che la sua interlocutrice non ha richiesto e che nessun tenore esiterebbe a definire, quanto meno, *“Aria”*. Allo stesso modo, Arie isolabilissime dal contesto generale sono anche *“Ob mio babbino caro”*, *“Vissi d'arte”*, *“Nessun dorma”*, *“Tu che di gel sei cinta”*, *“E lucevan le stelle”*, *“Un bel dì vedremo”*, *“Ch'ella mi creda”* e così via.

È ovvio che Zandonai non è del tutto immune da un procedere di questo tipo, ma il suo caso è particolare ed ha con quelli dei colleghi coevi differenze assai interessanti. Quelli che sono stati qui ed altrove definiti *“squarci lirici”* sono brevi incastri di natura impressionistica che si stagliano con estrema nettezza e con una chiara individualità musicale che, all'uopo, fa ricorso ad un modalismo consona a rievocare ora epoche remote, ora paesi lontani, in quel quadro generale che da una parte *“recupera l'antico”* e dall'altra si rivolge ad un esotismo spesso di maniera. Questi squarci più o meno brevi si presentano come qualcosa che, per non incorrere in precisazioni che condurrebbero su posizioni squisitamente formali, possono essere definiti *“oggetti musicali autonomi”*, quasi *“canzoni”* che, per esempio, ci si può trovar a canticchiare durante il giorno. Anzi, in prima istanza, si tratta di vere e proprie canzoni come quella di Dot Peeribynge, protagonista de *Il grillo del focolare* ed interprete della *Canzone dei fanciulli perduti in mar*, annunciata come tale dalla stessa Dot ed isolata musicalmen-

<sup>6</sup> GIUSEPPE GIACOSA, LUIGI IJUCA, *La bohème*, libretto, in AA.VV., *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di Enrico Maria Ferrando, Milano, Garzanti, 1984 e 1995, p. 118.



te rispetto a quanto c'è prima e dopo di essa attraverso un rapido passaggio da un tempo 6/8 ad un 4/4, ulteriormente sottolineato da un'insistenza sul tempo forte della battuta ottenuta tramite un violento sforzato ed un incedere sempre più concitato aiutato dal susseguirsi di terzine e sestine<sup>7</sup>

DOT

Si, ho ca-pi-to, vo-

DOT

le-te che vi can-ti u-na can-zo-ne,

DOT

la can-zon del pa-e-se dei «Fan-ciul-li.....

<sup>7</sup> RICCARDO ZANDONAI, *Il grillo del focolare*, spartito, Milano, Ricordi, 1907, pp. 11-12.

2/4 *sf*

DOT

per - du - ti in mari *accelerando*

*m. s.*

DOT

All. \* non troppo ♩ = 108

All. \* non troppo ♩ = 108

DOT

«Un gior-no tre fan-cin - li an - da-ro-no sul

*sf*

DOT

mar, sul mar lon- ta- no. Vo-

DOT

lean toc-ca-re il cie- lo e ve-der l'on-

DOT

da in pre-da al-l'u- ra- ga- no >

Più avanti la medesima canzone viene ripresa dal Vecchio e da Dot all'inizio della quinta scena, in tempo 2/4, provenendo da un 3/8<sup>8</sup>:

3/4  
DOT  
Pa-te pia-nol.. Dor-mel...

JOHN  
vo-stro bel fi-glioc-cio!

LO STESSO TEMPO  
ppp

DOT  
[Salgono un dietro l'altro per la scala interna]

JOHN  
An-dia-mo!

CALEB  
Oh, il ca-ro bim-bo!

LO STESSO TEMPO  
cresc.

<sup>8</sup> RICCARDO ZANDONAI, *Il grillo...*, pp. 45-46.

2  
4

**SCENA 5ª**  
*ANDANTE MODERATO*  $\text{♩} = 69$   
 (si rimette a cantochiare la canzone di prima, mentre ascoltasse alle sue fessende) un poco meno mosso della prima volta

DOT

*ANDANTE MODERATO*  $\text{♩} = 69$  «Un gior-no tre fan - ciul -

li an - da - ro - no sul mar, sul mar lon - ta -

DOT

no... Vo - lean...

IL VECCHIO (continuando la canzone)

«Vo - lean toc-ca-re il cie-lo e ve - der l'on - de

Ma questo modo di far musica di Zandonai è destinato a subire un'ulteriore evoluzione: dal 1908, data di nascita de *Il grillo*, al 1914 di *Francesca*, il linguaggio del musicista si è raffinato ed in lui si è fatta più netta l'esigenza di costruire un'opera di respiro più ampio non solo sul piano tramico o formale ma anche su quello della gestione della massa orchestrale nel suo rapporto con le voci. Quella che era una canzone nella vicenda dickensiana, in *Francesca* si riduce ad un semplice *incipit* perché Zandonai si è ormai aperto ad un'emulazione del quotidiano e del "vero" realizzato attraverso la

metafora e l'ellissi. Nel cortile della residenza di Guido Minore da Polenta, a Ravenna, un nugolo di donne sono attorno ad un giullare disposto a cantare loro qualche "storia di cavalieri" e "di cavallerie"

che furon fatte a tempo  
del re Artù [...] <sup>9</sup>

in cambio di due rattoppi di "scarlatto" alla sua sopravveste, quando Biancofiore, una delle donne, chiede al giullare di narrare una particolare storia e per meglio esprimergli la sua preferenza fa esattamente come avrebbe fatto chiunque, non sapendo il titolo di una canzone, tenti di accennarne il motivo a qualcuno per permettergliene la più semplice intercettazione; gliene canticchia appunto l'inizio, dispiegando con grazia pochi noti versi di Jacopo da Lentini. Musicalmente Zandonai ritenta ma con maggior maestria l'esperimento della Canzone di Dot e prova a rendere netta la contrapposizione tra ciò che, se la scena fosse reale, sarebbe parlato e ciò che, invece, sarebbe cantato giovandosi di un'articolazione melodica contrapposta ad una sorta di Recitativo secco <sup>10</sup>:

2  
4

BIANCOFIORE  
*(sottolineando le parole con accento e gesto d'importanza un po' esagerato, ma ingenuo)*  
un po' a piacere

Ne sa Ma-don-na Fran-ce-sca u-na bel-la che in-co-min-cia

3  
4

«Me-ra-vi-glio-sa-men-te un a-mor mi di-

4  
4

stin-ge." Tu la sa-ri?'

<sup>9</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, riduzione di Tito Ricordi, cit., p. 8.

<sup>10</sup> RICCARDO ZANDONAI, *Francesca da Rimini*, partitura, Milano, Ricordi, 1926, pp. 14-15.

Biancofiore incomincia intonando appena tre note per quindici sillabe per passare poi, con l'indicazione «Largo», a citare quella frase, che è appunto l'*incipit*, opportunamente virgolettato, della storia che vuole sentir raccontare. Finita di citare la frase, l'andamento torna brusco a quel 2/4 di prima che sembra un tempo adatto a caratterizzare questo "parlato" da impiantito lirico.

Ma il luogo in cui l'espedito, così maturamente riuscito, raggiunge forse il culmine della sua utilizzazione, nonché della sua intensità scenica, è l'inizio del terzo atto, quando Francesca legge dal

«libro della Historia di Lancillotto del Lago»<sup>11</sup>

alle sue donne che, nel frattempo

«trapungono gli orli di un sopralletto, ascoltando l'istoria»<sup>12</sup>

ed in questo caso, il "parlato" è riservato solo agli incisi del narratore<sup>13</sup>:

2  
4  
FRANCESCA  
(Agitato)

E Ga - le - ot - to di - ce: «Da - ma, ab -  
bia - te - ne pie - tà» «Ne a - vrò» di - ce el - la «tal pie -  
tà, co - me vor - re - te; ma ' non mi ri chie - de di  
nien - te»

<sup>11</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini...*, p. 39.

<sup>12</sup> Ivi, p. 40.

<sup>13</sup> RICCARDO ZANDONAI, *Francesca da Rimini...*, pp. 277-278.

Così come la *Canzone dei fanciulli* viene ripresa da Dot e dal Vecchio, allo stesso modo, in *Francesca* la lettura del libro ritorna quando è Paolo a proporre all'amante di soffermarsi insieme su quelle medesime pagine<sup>14</sup>.

Si potrebbe, a questo punto, osservare che anche Puccini ha adoperato tecniche accostabili all'imitazione del parlato, per esempio nella frase finale del secondo atto di *Tosca*:

«E avanti a lui tremava tutta Roma»<sup>15</sup>.

La ferale considerazione della carnefice di Scarpia è interamente articolata su una sola nota (un do3 per l'esattezza), ma non sarebbe un azzardo pensare che l'intento di Puccini, più che l'emulazione del parlato, poteva essere piuttosto quello di sottolineare la drammaticità del momento seguente l'omicidio di Vitellio Scarpia insistendo su un suono che, in bocca ad un soprano, ha accenti particolarmente cupi giacché è praticamente al limite grave del registro sopranile.

Fatte queste precisazioni formali è adesso possibile addentrarsi nella problematica selva delle disquisizioni contenutistiche.

Come avvenuto prima per Zandonai, è bene prendere a modello un melodramma e cercare poi le convergenze formali con altre pagine più o meno coeve. Il 20 giugno scorso, Paolo Isotta, recensiva sulle pagine del «Corriere della sera» l'allestimento della *Fedora* giordaniana all'Arcimboldi<sup>16</sup> e sottolineava il fatto che – come a mio parere nel caso della pucciniana *Tosca* – sia un errore analizzare l'opera partendo da Sardou perché ciò che conta sottolineare, al di là del fatto che ci si trova in presenza di un «tipico prodotto popolare», è la strettissima attualità del tema trattato: il terrorismo politico che, secondo Isotta, trova un rinnovato linguaggio moderno nel ritmo teatrale del prodotto di Umberto Giordano. Anche Isotta parla infatti di taglio scenico degno di Tarantino e partendo dalle sue osservazioni è facile notare come a «fare la differenza» tra il teatro lirico verista e i suoi precedenti sia proprio l'aderenza tra la «cronaca nera» – che è quasi sempre il contenuto tramico del melodramma verista – e il ritmo teatrale, entrambi elementi messi sapientemente insieme, come in una riuscita operazione di *marketing*, per dare al pubblico borghese avido di «storie di sangue e di coltelli» esattamente ciò che il pubblico si aspettava.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 374-377, 380-385.

<sup>15</sup> GIUSEPPE GIACOSA, LUIGI ILICA, *Tosca*, libretto, in AA.VV., *Tutti i libretti di...*, p. 213.

<sup>16</sup> PAOLO ISOTTA, *Nel ritmo mozzafiato il sigillo del Moderno*, in «Corriere della Sera», domenica 20 giugno 2004, p. 29.



Passiamo dunque ai contenuti per provare la validità dell'assunto. *Fedora*, lungo una direttrice intessuta sul solito binomio di *eros* e *thanatos*, narra la storia di una principessa che vuol vendicare la morte del futuro sposo Vladimiro, brutalmente ucciso da Loris Ipanov che segretamente la ama. Toni drammatici e risvolti *trash* sono degni di un giornale scandalistico di quart'ordine se l'omicidio stesso di Vladimiro viene giustificato (dalla protagonista e dal pubblico) dal fatto – rivelato da Loris a Fedora – che piuttosto che oscure trame politiche, dietro la morte di Vladimiro, c'è il solito trito stereotipo del tradimento e che dunque un uomo è stato sacrificato sì ma sull'altare dell'onore piuttosto che su quello del credo politico. A rendere ancor più uggiosa la vicenda giunge nel terzo atto De Siriex – interessato all'amica di Fedora, Olga – che rivela come una vecchia denuncia di Fedora abbia portato alla cattura del fratello di Loris morto poi in prigione a causa dello straripamento della Neva. Colmo della tragedia, la madre di Loris, appresa la notizia della drammatica dipartita del figlio carcerato, sarebbe morta di crepacuore. Fedora pentita confessa tutto a Loris che la maledice; Fedora ingerisce del veleno e spira così tra le braccia di Loris il cui perdono estremo non basta a salvarle la vita. Sembra abbastanza evidente come, dietro il complotto politico, si celi un dramma al centro del quale giganteggia quello stesso onore che porta necessariamente Santuzza a macchiarsi del peccato della delazione e Compare Alfio ad uccidere Turiddu Macca «in duello rusticano». E se pochi anni prima il Falstaff verdiano poteva beffarsi dell'onore («Che onore?! / che onor? che onor! che ciancia! / Che baia! / Può l'onore riempirvi la pancia? / No. Può l'onor rimettervi uno stinco? / Non può. / Né un piede? No. Né un dito? / Né un capello? No. / L'onor non è chirurgo. / Che è dunque? Una parola. / Che c'è in questa parola? / C'è dell'aria che vola. / Bel costrutto! / L'onore lo può sentire chi è morto? / No. Vive sol coi vivi?... / Neppure: perché a torto / Lo gonfian le lusinghe, / lo corrompe l'orgoglio, / L'ammorban le calunnie; / e per me non ne voglio!<sup>17</sup>), in questo clima che riscopre quel gusto per l'orrido che accomunava il variopinto pubblico dell'antico Colosseo, come in *Fedora* anche in *Tosca* si ritrovano i medesimi toni che dal dramma politico sfociano nella vicenda personale, e il medesimo ritmo teatrale. Assunto che la pagina più schiettamente verista del catalogo pucciniano è proprio quel *Tabarro* – un'altra storia di gelosia e di coltelli – che riporta l'ascoltatore nell'atmosfera delle brumose e inquietanti notti parigine, in *Tosca* a destare la curiosità di un non distratto spettatore è la “trama gialla”, puntuale e dettagliata nei minimi particolari e

<sup>17</sup> ARRIGO BOITO, *Falstaff*, libretto, Milano, Ricordi, 1893.

con molte interessanti sorprese rispetto al drammone francese dal quale prende le mosse. Alcuni particolari tramici, degni della penna di un grande autore di *thriller*, vanno messi in risalto: Angelotti scappando dalla Chiesa di Sant'Andrea della Valle – dove s'era rifugiato dopo l'evasione da Castel Sant'Angelo – dice a Mario di essere affamato e Mario gli cede di buon grado il suo cestino di provviste preparatogli dal sacrestano al quale però aveva detto di non aver fame, tanto che il sagrestano non attendeva altro che un allontanamento del pittore, in modo da poter recuperare le provviste; poi Angelotti chiede a Mario se sia necessario indossare gli abiti femminili che la Marchesa Attavanti sua sorella gli aveva lasciato perché li indossasse lasciando la chiesa. Mario, dopo aver visto che la strada è deserta, consiglia ad Angelotti di portare con sé le vesti ma non indossarle (fortunato consiglio, va detto, o il primo atto dell'opera con un basso in improbabili vesti muliebri si sarebbe trasformato in una farsa). Ma proprio all'atto di prendere gli abiti, Angelotti si lascia scivolare proprio quel ventaglio che come lo stesso Scarpia sottolineerà poco dopo, ha lo stesso valore del fazzoletto per Iago. Ebbene, nel corso dell'interrogatorio al sagrestano, saranno le stesse parole di Mario ad inchiodarlo: quando infatti il cestino delle provviste viene trovato vuoto nella Cappella dell'Attavanti, il sagrestano precisa che il pittore non ne aveva la chiave e aggiunge, naturalmente, che gli aveva detto personalmente di non aver intenzione di mangiare. Non basta. La perfidia di Scarpia, che in mano non ha che un ventaglio e un ritratto di Maddalena le cui fattezze somigliano fin troppo a quelle dell'Attavanti, giunge fino a fargli giocare il ruolo del baro: con quegli "abbozzi" di prova – e conscio della proverbiale passionalità di Floria – gli è facile insinuare il tarlo della gelosia. Iastica la frase pronunciata aprendo il ventaglio sotto gli occhi di Tosca: *È arnese di pittore questo?* Vedendo lo sconvolgimento negli occhi della cantante, Scarpia incalzerà precisando di aver trovato il ventaglio in prossimità del luogo di lavoro di Mario e non (come in realtà è accaduto) nella cappella degli Attavanti, dove sarebbe stato naturale reperirlo. Tutto sul *bluff* è poi giocato il secondo atto e – tralasciando il noto inganno sull'esecuzione di Mario («Come facemmo del Conte Palmieri») – si vedano solo quegli elementi che avrebbero avuto cittadinanza all'interno della trama di un *noir*: Tosca, straziata nell'animo dal sapere che Mario sta subendo atroci torture, rivela il nascondiglio di Angelotti presso la casa di Mario. Dunque, cessata la tortura, Mario viene portato al cospetto di Tosca alla quale chiede se abbia parlato. Tosca nega, ovviamente, ma Scarpia, al colmo della sadica cattiveria, dice ai suoi uomini dove cercare Angelotti: «Nel pozzo, nel giardino», quattro sole parole che inchiodano Tosca e le fanno guadagnare la maledizione da parte di Mario.

Una “questione privata” e nient’altro è dunque la causa del fatto di sangue. Altra “questione privata” malamente tratta da una commedia di Eugène Scribe ed Ernest-Wilfrid Legouvé, contorta e apparentemente celata come un elefante dietro un giunco nelle trame di un garbuglio politico (nemici contrasterebbero l’ascesa al trono di Polonia del conte di Sassonia, Maurizio, il tenore nell’opera) è anche la vicenda della cileana *Adriana Lecouvreur*. Così si può dire di *Regina Diaz* di Giordano in cui l’altro intreccio politico – i moti napoletani per liberare la città dalla dominazione spagnola – non è che un evidente pretesto; mentre più il tono del dramma storico hanno, sia pur con diversi esiti, *Andrea Chénier* e *Siberia*, entrambi di Umberto Giordano su libretto di Luigi Illica e *Madame Sans-Gêne*. Una sorta di “traviata” imbevuta di *bobème* parigina è invece *Marcella* – ancora di Giordano – che a Puccini fa ripensare anche per la scansione in quadri dai titoli assai significativi: «Trovata», «Amata», «Abbandonata». Loschi intrecci politici sono alla base de *I Medici*, una delle tante – brutte – opere praticamente sconosciute dell’operista verista per eccellenza, Ruggero Leoncavallo che, com’è noto, nel Prologo dei suoi *Pagliacci*, regala al pubblico e alla critica un vero e proprio manifesto dell’opera verista che forse val la pena di ricordare. «La scena – come recita il libretto – si passa in Calabria presso Montalto, il giorno della festa di Mezzagosto. Epoca presente, fra il 1865 e il 1870». Sul palcoscenico ancora chiuso appare Tonio, il baritono, «in costume da Taddeo come nella commedia, passando attraverso al telone», come da notazione registica. E così esordisce rivolgendosi direttamente al pubblico:

Si può?... Si può...

(poi salutando)

Signore! Signori!... Scusatemi

se da sol me presento.

Io sono il Prologo:

Poiché in iscena ancor

le antiche maschere mette l’autore,

in parte ei vuol riprendere

le vecchie usanze, e a voi

di nuovo inviami.

Ma non per dirvi come pria:

«Le lacrime che noi versiam son false!

Degli spasimi e de’ nostri martir

non allarmatevi!» No! No!

L’autore ha cercato

invece pingervi

uno squarcio di vita.

Egli ha per massima sol  
che l'artista è un uom  
e che per gli uomini  
scrivere ei deve.  
Ed al vero ispiravasi.  
Un nido di memorie  
in fondo a l'anima  
cantava un giorno,  
ed ei con vere lacrime scrisse,  
e i singhiozzi  
il tempo gli battevano!  
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!  
E voi, piuttosto  
che le nostre povere gabbane d'istrioni,  
le nostr'anime considerate,  
poiché siam uomini  
di carne e d'ossa,  
e che di quest'orfano mondo  
al pari di voi spiriamo l'aere!  
Il concetto vi dissi...  
Or ascoltate com'egli è svolto.  
*(gridando verso la scena)*  
Andiam. Incominciate!

Certo, qui Leoncavallo sembra non tenere assolutamente conto di null'altro se non appunto del gusto di un pubblico al quale l'autore deve dare storie d'amore ma truculente, drammaticamente urlate o che procurano un cinico e distaccato riso. Ma se assumiamo per un attimo il punto di vista di Leoncavallo, allora, su questo fronte un importante contributo sembra fornirlo Leonardo Sciascia che prende le mosse da una pagina del 1892 di Luigi Capuana<sup>18</sup> in cui lo scrittore afferma che il pubblico non si è reso conto del fatto che gli scrittori hanno dovuto "restringersi" «[...] per ragioni di arte, [...] [in *n. d. r.*] quanto vi ha di più singolare, di più efficacemente caratteristico» delle province italiane. Secondo Capuana, dunque, «per ra-

<sup>18</sup> Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Il "borgnese" e il borgnese*, nel vol., *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 53-66.

gioni di arte», è stato un dovere degli scrittori quello di «cogliere le più spiccate differenze nei sentimenti, negli usi, nei costumi, nelle credenze, nelle passioni, nella morale, nelle tradizioni [...]» di fasce della società che con il resto – al quale evidentemente Capuana e lo scrittore verista in generale appartiene – hanno davvero poco in comune. La cosa è denunciata da Capuana come un'esigenza di trovare «materiale nuovo» (e su questo non sembra possibile dargli torto) mentre ciò che appare madornale è la considerazione di alterità del popolano rispetto alla società borghese. Non per nulla i nuovi protagonisti vengono etichettati dallo scrittore come «rozzi» e «primitivi». Per completare il quadro aggiunge poi che sia Verga, che De Roberto che lui stesso, allontanandosi da quegli ambienti popolari e descrivendo del ceto medio, hanno parlato di identità sovrapponibili a quelle del resto della Penisola, mentre il popolano siciliano resta «un fatto a sé». E se Giovanni Gentile, in *Tramonto della cultura siciliana*, affermava – almeno fino al primo decennio del Novecento – che la letteratura isolana possedeva un proprio carattere determinato, Sciascia non può evitare di rilevare come tra i «soggetti» (o gli «oggetti») della letteratura regionale isolana si colloca anche la figura del «contadino agiato» e, dunque, si rende necessaria una distinzione tra «*lu burgiseddu*» (il piccolo borghese) e «*lu burgisi riccu*».

Si torna così a quei borghesi che sono gli spettatori del nuovo melodramma cesellato nei minimi particolari per dare all'agiato frequentatore di teatri l'impressione di poter aprire una finestra e spiare una realtà aliena ed inquietante in cui le passioni si bagnano di sangue e i ritmi narrativi incalzano l'ascoltatore come farebbe un buon *noir*. Tutto questo almeno finché l'orrore della Prima Guerra non «costringerà» la mano di molti di questi operisti a «rivolgersi ad altro», all'operetta nostrana, per far tornare a sorridere un pubblico che, con l'orrore della Guerra, di vero sangue ne ha visto fin troppo.

## INDICE

### VOLUME I

#### I. PER UN TEATRO VERISTA: PROPOSTE E PROPOSITI

Franca Angelini, <i>Scena reale, scena simbolica nel naturalismo italiano ed europeo</i>	9
Guido Nicastro, <i>Teatro nazionale e teatri regionali nell'Italia unita</i>	17
Gianni Oliva, <i>Capuana, Verga e il progetto teatrale verista</i>	27
Rita Verdirame, <i>Giacosa, Verga e De Roberto discorrono di teatro</i>	41

#### II. CAPUANA, VERGA, DE ROBERTO

Donatella La Monaca, <i>L'«infinito dell'anima»: 'passione' e 'metodo' nei drammi in lingua di Luigi Capuana</i>	65
Mariella Muscariello, <i>Una commedia tra le novelle: Malia e Le Paesane di Luigi Capuana</i>	77
Laura Nay, <i>«Col coltello anatomico di un valente chirurgo»: la 'dissezione' di Giacinta.</i>	91
Luciana Pasquini, <i>Gli atti unici del Capuana in lingua</i>	135
Mario Tropea, <i>Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena</i>	153
Raffaele Morabito, <i>Lo spazio del teatro nella narrativa verghiana</i>	175

Antonio Di Silvestro, <i>Verga tra teatro e romanzo: Dal tuo al mio</i>	187
Morace, <i>Satira anticlericale ed etbos familiare nei Nuovi tartufi</i>	211
Giuseppe Rando, <i>Le metamorfosi della "lupa" tra narrativa e teatro</i>	237
Gian Paolo Marchi, <i>Il teatro nel teatro. Il libretto di Domenico Monleone per il melodramma Il mistero</i>	265
Rosa Maria Monastra, <i>A proposito del verga "mondano": gli abbozzi teatrali intorno alla novella Il come, il quando ed il perché</i>	281
Francesco Branciforti, <i>Verga dietro le quinte: dal carteggio Verga-Paola</i>	297
Giorgio Longo, <i>Il teatro verista in Francia</i>	321
Giovanni Maffei, <i>Idee derobertiane sul teatro: le cose che si possono e che non si possono rappresentare sulla scena.</i>	337
Giuseppe Traina, <i>Da Spasimo a La tormenta. Il difficile rapporto di De Roberto col teatro e la sua riflessione sui generi letterari</i>	353

## VOLUME II

### III. LA LINGUA DEL TEATRO VERISTA

Pietro Trifone, <i>Aspetti linguistici del teatro verista</i>	9
Paolo D'Achille, <i>Sulla lingua di Cavalleria Rusticana</i>	23
Claudio Giovanardi, <i>La lupa: dalla novella alla commedia</i>	49

Gabriella Alfieri, <i>La sora e la comare: «scene popolari» verghiane tra Vizzini e Milano</i>	71
Daria Motta, <i>Il “formulario della galanteria”. Stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di Rose caduche.</i>	157
Riccardo Cimaglia, <i>Dal teatro al romanzo. Analisi linguistica di Dal tuo al mio</i>	187
Nicola De Blasi, <i>«Un italiano di ripiego»: Gli occhi consacrati di Roberto Bracco dal napoletano all'italiano</i>	221
IV. TEATRO VERISTA E DINTORNI	
Marziano Guglielminetti, <i>I sei personaggi in cerca d'autore e il “teatro nel teatro”</i>	243
Rossana Melis, <i>Verga e il teatro veneziano</i>	257
Gisella Padovani, <i>Temi scapigliati, polemica ideologica, “studio dal vero” in una commedia di Giuseppe Aurelio Costanzo: I ribelli (1874)</i>	297
Carla Riccardi, <i>Dai «cilapponi» alla «povera gent»: realismo grottesco e tragico nel teatro milanese di fine Ottocento (Dossi, Verga, Bertolazzi)</i>	311
Carmelo Spalanca, <i>Dall'individuo alla società: La zolfara di Giuseppe Giusti Sinopoli</i>	337
Salvatore Zarcone, <i>Tito Marrone: Re Ferdinando</i>	351
Laura Caretti, <i>Dal tuo al mio nella messinscena di Strebler</i>	363
Stefania La Vaccara, <i>Variazioni postveriste: Mascagni, D'Annunzio e Parisina</i>	393
Emanuela Ersilia Abbadessa, <i>Le verità nascoste. Vero e verismi nel teatro lirico</i>	429



Finito di stampare  
nel mese di Maggio 2007  
dalla Tipolitografia S. Squeglia - Catania