



d'Annunzio e l'innovazione drammaturgica

Premessa di Elena Ledda

Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIV • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli "L'Orientale"), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGEO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO E L'INNOVAZIONE DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.

Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestiesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

Gli e-book di Edizioni Sinestesie sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ELENA LEDDA, <i>Premessa</i>	9
GIOVANNI ISGRÒ, <i>D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air</i>	13
CARLO SANTOLI, <i>La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'</i>	23
PARTE PRIMA – DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI	
EPIFANIO AJELLO, <i>Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)</i>	57
CHIARA BIANCHI, <i>D'Annunzio librettista?</i>	69
ALBERTO GRANESE, <i>Gli esordi della drammaturgia dannunziana</i>	77
GIANNI OLIVA, <i>Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana</i>	95
THOMAS PERSICO, <i>La «ghirlandetta» dannunziana</i>	109
DONATO PIROVANO, <i>Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'</i>	119

PARTE SECONDA – DA *LA FIGLIA DI IORIO*
A *LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*

ISABELLA INNAMORATI, <i>Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento</i>	133
CESARE ORSELLI, <i>'Parisina': libretto per...</i>	149
ANGELO FÀVARO, <i>'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana».</i> <i>Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio</i>	165
PAOLO PUPPA, <i>Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana</i>	191
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)</i>	205
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'</i>	221

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

RAFFAELE GIANNANTONIO, <i>Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano</i>	249
MARIA PIA PAGANI, <i>Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana</i>	277
ELENA VALENTINA MAIOLINI, <i>Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio</i>	295
MARIA ROSA GIACON, <i>Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'</i>	307
COSTANZO GATTA, <i>Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio</i>	323

PARTE QUARTA – TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

STEFANO AMENDOLA, <i>Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'</i>	353
NICOLA LANZARONE, <i>Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca</i>	371
ANGELO MERIANI, <i>Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio</i>	387

Un ringraziamento speciale da parte della Direzione e della Redazione della rivista va alla Dottoressa Virginia Criscenti per il generoso contributo nella traduzione degli abstract in inglese.

Cesare Orselli

PARISINA: LIBRETTO PER...

Riassunto: Il contributo è dedicato al libretto di Parisina, nato dalla collaborazione di Pietro Mascagni con D'Annunzio.

Parole chiave: Parisina, Mascagni.

Abstract: This contribution is dedicated to the libretto of Parisina, born from Pietro Mascagni's collaboration with D'Annunzio.

Keywords: Parisina, Mascagni.

Le relazioni presentate a questo convegno, con la loro varietà e preziosità, offrono un ulteriore contributo all'estesa saggistica sui rapporti fra d'Annunzio, la musica e le arti figurative, a partire dall'antico scritto del 1939 di Luigi Tomelleri, *Gabriele D'Annunzio ispiratore di musicisti*;¹ una letteratura di ampio respiro,² fra cui segnaliamo il recente convegno senese dal titolo emblematico *D'Annunzio musico immaginifico*;³ e sta ancora a confermare che diversità di formazione e di collocazione culturale (tardo romanticismo,

¹ In «Rivista Musicale Italiana», XXII, 2, 1939, pp. 163-233.

² Per cui si rimanda ad alcuni fondamentali contributi: *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, «Quaderni del Vittoriale» nn. 34-35, luglio-ottobre 1982; numero unico di «Civiltà Musicale» II, 3, ottobre 1988; R. TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988; *D'Annunzio e la musica*, Atti del Convegno Internazionale, Gardone Riviera-Milano 22-23 ottobre 1988, Rosetum, Milano 1989; A. GUARNIERI, *Tristano, mio Tristano, Sensualità senza carne*, Il Mulino, Bologna 1988 e 1990; ID., *Il dannunzianesimo*, in *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Firenze 2000, pp. 223-337; C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio, la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997.

³ *D'Annunzio musico immaginifico*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Siena, 14-16 luglio 2005, a cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi e C. Orselli, «Chigiana», XLVII, Olschki, Firenze 2008.

verismo, generazione dell'Ottanta) non impedì molteplici incontri di artisti con l'opera del Vate. Tanto che verrebbe fatto di chiedersi se il dannunzianesimo sia stata una stagione straordinaria vissuta dall'Italia umbertina e dei primi decenni del '900, o non, piuttosto che una moda, l'incarnazione di un atteggiamento gestuale, un *habitus* estetizzante, un modulo eterno, quasi, che ogni autore di quella «Giovine scuola italiana», per cui l'Alaleona parlò di una «seconda primavera lirica», sia andato a ricercarne traccia nel suo intimo e a far emergere in questo o quel lavoro; un *coté* culturale o emozionale che ineluttabilmente, prima o poi, avrebbe condotti i maestri dell'«estate di San Martino del melodramma» (Conati)⁴ all'incontro con un qualche aspetto della ricchissima produzione dannunziana. «La tua influenza oggi è più profonda che tu non creda. Tu devi congratularti teco perché sei riuscito a imprimere [...] il ritmo dell'arte alla vita di una città immemore. [...] Ecco la prova migliore della possibilità di restaurare e diffondere il gusto, pur tra la presente barbarie».⁵ Queste parole si fa dire da un ammiratore, ne *Il fuoco*, Stelio Effrena, ennesimo travestimento di Gabriele d'Annunzio: e non si può non restare stupiti della non comune capacità di cogliere processi in atto nella società italiana, in quel 1898 in cui il romanzo fu scritto, che l'autore rivela con quelle frasi. Allo scadere del secolo, il dannunzianesimo come atteggiamento politico, come estetismo, come gesto, come costume di vita, come maniera letteraria, si è vigorosamente affermato, e continuerà a esercitare un'influenza molteplice nel mondo musicale anche nei decenni successivi, e non solo in Italia: si pensi che compositori francesi, inglesi, svizzeri si contenderanno a suon di grosse cifre i diritti di musicare alcuni drammi dell'Imaginifico, quali il *Sogno di un mattino di primavera* e *La città morta*, che *Le martyre de Saint Sébastien* – a Parigi nel 1912 – costituì un evento *monstre* per tutta la cultura europea (con la presenza “scandalosa” della danzatrice Ida Rubinstein nel ruolo del Santo e la collaborazione musicale di Debussy). Ed anche quando certi aspetti più esteriori del dannunzianesimo mostreranno la corda (prima ancora che Gabriele esca materialmente di scena), il segno lasciato dalla sua poesia nella musica resisterà all'incalzare del tempo, alla tragedia di due guerre mondiali e ai mutamenti radicali del costume letterario: a parte le moltissime liriche che fino ai giorni nostri sono

⁴ M. CONATI, *Il linguaggio musicale in Andrea Chénier di Giordano*, in *Ultimi splendori. Cilea*

Giordano Alfano, a cura di J. Streicher, Ismez, Roma 1998, p. 335.

⁵ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Il Vittoriale degli Italiani, Roma 1941, p. 47.

nate sui suoi versi,⁶ ancora nel 1954 Pizzetti tornava a trarre un'ispirazione postuma dal poeta della sua giovinezza per *La figlia di Jorio*, che andava ad arricchire una serie già consistente di lavori (*La nave*, *Fedra*, *La Pisanella*, la *Sinfonia del fuoco* per il film *Cabiria*, l'incompiuta *Gigliola*, da *La fiaccola sotto il moggio*), nati in tempi di dannunzianesimo dilagante. E non solo Ildebrando da Parma si era mostrato sensibile al fascino del letteratissimo teatro dannunziano: nel giro di poco più di un decennio avevano visto la luce le versioni musicali de *La figlia di Jorio*, ridotta a libretto dal poeta stesso per Alberto Franchetti; de *La nave*, firmata da Montemezzi; di *Parisina*, nata dalla collaborazione con Mascagni; del *Sogno di un tramonto d'autunno*, lavoro giovanile, rimasto per decenni inedito, di Malipiero; di *Francesca da Rimini*, capolavoro di Zandonai, oltre ai titoli di Debussy e Pizzetti prima ricordati. Né si può passare sotto silenzio che la coppia francese Boulanger-Pugno tra il 1913-14 aveva composta *La ville morte*;⁷ che nel 1926 anche lo svizzero Honegger firmava le musiche di scena per *Phèdre*, che altrettanto faceva, in anni ancor più "sospetti", Antonio Veretti per *Francesca da Rimini* (1938) e che perfino l'austero Luigi Dallapiccola si lasciava attanagliare dall'empito patriottardo (con tanto di ritornello "Eja, eja, alalà") della *Canzone del Quarnaro*, e nel 1930 la intonava – lasciandola però inedita – per tenore, coro maschile e orchestra. Date, lavori, autori, che non sfuggono al sospetto di essere frutto di abili operazioni commerciali-spettacolari, poiché, se si esclude il caso di Pizzetti, le collaborazioni non si ripeterono, quasi che gli editori puntassero a una fantastica girandola di sempre nuovi nomi e stili intorno all'immutabile perno della poesia dell'Imaginifico. Ma, al tempo stesso, saremmo tentati di affermare che in questi compositori attivi nei primi anni del Novecento, esistesse un *coté* culturale o emozionale che ineluttabilmente, prima o poi, li avrebbe condotti all'esperienza estetizzante. Si confronti, al contrario, l'esemplare vicenda di un Puccini;⁸ già nel 1894 Ricordi gli fa ventilare l'ipotesi di una collaborazione con il poeta; ma è un evento che, nonostante ripetuti incontri, tentativi, scambi di proposte,

⁶ Su cui, si veda A. GUARNIERI, *I musicisti di D'Annunzio: la lirica da camera*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. Sanvitale, EDT-Istituto Nazionale Tostiano, Torino 2002, pp. 167-196; M. DE SANTIS, *Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio*, in *D'Annunzio musico imaginifico* cit., pp. 215-269.

⁷ All'argomento, è dedicato il saggio di A. LAEDERICH, *L'étrange destin de La ville morte de Nadia Boulanger et Raoul Pugno*, in *D'Annunzio musico imaginifico* cit., pp. 183-199.

⁸ 8 Cfr. M. BEGHELLI, *Quel «lago di Massaciuccoli tanto... misero d'ispirazione»*. *D'Annunzio-Puccini: lettere di un accordo mai nato*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XX, 4, ottobre-dicembre 1986, pp. 605-625.

reciproche manifestazioni di stima, non si realizzò mai: segno che il mondo poetico pucciniano, fin dagli anni di *Manon Lescaut*, era così chiaramente delineato da apparire inconciliabile con la passionalità spasmodica e con l'esuberanza verbalistica della scena dannunziana. Invece, autori quali Franchetti, Montemezzi, Pizzetti, Malipiero, Mascagni, Zandonai, di formazione culturale (occorre evidenziarlo ancora?) assai differenziata, accolsero con entusiasmo – almeno una volta – una collaborazione che per alcuni di loro, sulla carta, appariva addirittura impensabile.

Il caso di Mascagni e della sua *Parisina* ci sembra invece esemplare, soprattutto per quei settori della critica che ancor oggi si ostinano a identificare il maestro di Livorno con il suo capolavoro giovanile, quella *Cavalleria rusticana* in cui sola si esprimerebbe in modo compiuto la sua natura poetica. D'Annunzio, preoccupato soprattutto di trarre profitti dal suo lavoro, aveva abbozzato nel 1902 (ma senza stenderla fino al 25 marzo 1912), dopo *Francesca da Rimini*, una *Parisina*, seconda stazione di una trilogia (*I Malatesti*), ma configurata come un vero dramma musicale, pur senza individuare a quale compositore destinarlo (il frontespizio dell'autografo porta scritto *musica di...* con tanto di punto interrogativo), e infatti il testo passò, senza esito, prima a Franchetti e poi a Puccini).⁹ Recuperando situazioni drammaturgiche da *Francesca da Rimini*, da *Fedra*, da *Tristano e Isotta*, D'Annunzio poneva *Parisina* all'interno di una fastosa cornice rinascimentale, ricca di cori, ballate, preghiere, inni di battaglia, scene di caccia, in cui si snodava l'amore incestuoso di Ugo d'Este con la matrigna Parisina, e il rancore profondo per lei nutrito da Stella, madre di Ugo e già amante del padre Niccolò; passione che si risolverà con il ceppo dato ai due colpevoli. Ed è noto come il poeta accolse con malcelato disinteresse la disponibilità di Mascagni, che invece si gettò con straordinario entusiasmo sul testo di *Parisina*, e ne compose la musica in pochi mesi, in preda quasi a un'eccitazione delirante. Che D'Annunzio fosse presente (e non è neppure certo) alla prima esecuzione

⁹ In una lettera a Olga Treves del 26 marzo 1912 D'Annunzio scrive: «Ier notte terminai la "Parisina". La quale è una vera e propria tragedia concepita musicalmente, con larghe parti corali, con opposizioni potentissime di colore, e con un fondo patetico che richiederà – nel compositore – il dono divino dell'ispirazione [...] Dovrei affidare l'opera mia a un giovane – valente – del quale non conosco [...] neppure il nome». Dovrebbe trattarsi di Luigi Ferrari Trecate. Il 6 aprile 1912, D'Annunzio si rammarica con Pizzetti: «Che peccato ch'io non possa darLe la Parisina». Cfr. L. SONJA URAS, *D'Annunzio e i musicisti italiani: scambi epistolari*, in *D'Annunzio musico immaginifico* cit., p. 82, n. 47.

dell'opera e pretendesse poi di rappresentare *Parisina* senza musica;¹⁰ e che dopo quest'incontro esaltante, Mascagni sia ritornato, dopo altre tentazioni dannunziane, presto cadute,¹¹ a soggetti lontanissimi dall'estetizzante poema di sangue e di lussuria, ricalcando il desueto patetismo di *Lodoletta* o le tematiche civili della Rivoluzione francese nel *Piccolo Marat*: tutti questi elementi starebbero a confermare l'occasionalità della collaborazione fra i due artisti, e – secondo l'opinione dei più severi critici – l'impossibilità del musicista a liberarsi (se non momentaneamente, per un episodio eccezionale) dai moduli del “masca-gnismo”, di una maniera stabilitasi fin nei suoi primi lavori.

Al contrario, a noi pare che *Parisina* sia tutt'altro che un caso, un evento unico e fuori dalla norma, ma anzi costituisca, nell'evoluzione della personalità di Mascagni, il punto più alto di una traiettoria perseguita con discreta coerenza e, quasi, sistematicità. Si considerino i titoli che costituiscono il nucleo maggiore del suo teatro, nati fra il 1890 e il primo decennio del Novecento: sia stato merito dei suoi librettisti, soprattutto di Illica, sia segnale di un'inquietudine culturale in vena di sperimentalismi drammatici e di soggetti sempre diversi, fatto è che nessuna delle opere che seguono *Cavalleria* (se si esclude il ripetitivo rusticano *Silvano*, e fors'anche *Amica*) ripropone – sul piano della drammaturgia – modelli già consolidati, ed appare invece frutto di una ricerca del nuovo, dell'insolito, quasi una sfida nei confronti di un pubblico che si vuole meravigliare con un prodotto dai caratteri sempre inediti. Dal naturalismo del dramma verghiano, attraverso le due “commedie” de *L'amico Fritz* e dei *Rantzau*, la direzione che il successivo teatro di Mascagni imbocca senza troppi pentimenti è quella del parnassianesimo, del simbolismo, dell'esotismo, del floreale rinascimentale e, dopo la parentesi classicheggiante de *Le Maschere*, del Medioevo tutto di riporto di *Isabeau*, abbracciando, forse non del tutto coscientemente, una dimensione estetica decadente. Come avviene negli stessi anni, in cui le dannunziane *Novelle della Pescara*, di un naturalismo esasperato e crudele, conducono alle rarefatte atmosfere de *Il piacere*; il bozzettismo delle *Novelle per un anno* viene stravolto in una transvalutazione o ribaltamento critico della realtà nel

¹⁰ Bel successo (anche se senza repliche strepitose e numerose) ottenne la *Parisina* teatrale all'Argentina di Roma, il 15 dicembre 1921: interpreti Alda Borelli e Ruggero Ruggeri.

¹¹ «Rosa di Ciprio: Come lei sa io avevo già stipulato con Mascagni un contratto per quest'Opera ed ora il Maestro mi fa sapere che il soggetto non sarebbe più originale...»; «Sarei contento [...] se la Crociata degli innocenti fosse accettata da Pietro Mascagni»; lettere di Renzo Sonzogno a D'Annunzio del 16 aprile e del 25 novembre 1913, citate da M. BEGHELLI, *Ricognizione su Gigliola di Pizzetti*, in *D'Annunzio musicista immaginifico* cit., pp. 374 e 368.

teatro di Pirandello; e dal descrittivismo borghese e tardo-romantico dei primi romanzi Antonio Fogazzaro si esime per toccare il misticismo e la torbida religiosità di *Piccolo mondo moderno* e de *Il santo*; così, secondo una traiettoria non troppo diversa, vediamo apparire sulla scena di fine secolo, dopo Santuzza e Turiddu, le fragili figure di Iris, di Zanetto, di Isabeau, soffuse dei colori *Art Nouveau* di un Giappone tutto ciliegi e fiori, di una Firenze quattrocentesca intravista attraverso le vetrate della dimora di una fiorentina cortigiana, di un medioevo leggendario popolato di dame, sovrani e cavalieri. Esemplarmente ha sintetizzato questo percorso, riferendosi in particolare al contributo di Luigi Illica, Mario Morini:

Anche lui proveniente dal naturalismo, aveva sentito la caducità della forma che con *Cavalleria* era stata portata alla perfezione [...]. Sia Illica che Mascagni avvertivano il bisogno di un'interpretazione meno materialistica della vita per farne oggetto d'arte. La visione poetica che si dispone per quadri nel libretto di *Isabeau*, pur consistendo di elementi realistici, tende a compiacersi [*non diversamente da Iris e da Zanetto, possiamo aggiungere*] di immagini simboliche, di astrazioni filosofiche, delle rifrazioni del sogno. Si inquadra pertanto nelle suggestioni di un teatro intriso di letteratura: fra Maeterlinck e D'Annunzio. Incubi e sogni, simboli e visioni adducono gli accenti veristici nel clima della sospensione fiabesca.¹²

Collocate in questo contesto, le scelte librettistiche e drammatiche di Mascagni appaiono in sintonia con quanto le arti figurative (pensiamo a Previati, a Nomellini, a Hohenstein) andavano proponendo nello stesso lasso di tempo sul *coté* dell'aggiornamento e del rinnovamento *décadent*; la nascita di *Parisina* risulta dunque come esito necessario di un processo evolutivo e di trasformazione sempre in atto; così che l'"antica" tesi del Salinari,¹³ secondo cui il naturalismo si configura come l'incunabolo da cui tutti i movimenti decadentistici traggono origine, riesce tuttora lucida e accettabile: "la lotta a morte contro l'opera verista, l'autentica crociata contro il Verismo continuata durante il Ventennio, la battaglia avanguardistica per la musica moderna" (Fedele D'Amico)¹⁴ appare oggi un'interpretazione storicamente da sconfessare.

¹² M. MORINI, *Profilo di Illica*, in *Pietro Mascagni*, a cura di M. Morini, Sonzogno, Milano 1964, vol. II, p. 44.

¹³ C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1963.

¹⁴ F. D'AMICO, *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 227.

Ma, prima di affrontare gli esiti musicali dell'opera¹⁵ nata dalla collaborazione fra due personalità tanto diverse, sarà necessario ripercorrere per sommi capi le fasi dell'incontro di Mascagni con il Vate. «Io sento che posso ancora scrivere musica che sappia di sperma e di caffè»,¹⁶ scriveva a Illica in toni coloriti, nel marzo 1912, Mascagni, uscito da poco dai successi di *Isabeau* in Sud America, per respingere alcune proposte di libretto che non lo convincevano; poco più di un mese dopo, si realizza l'intesa con Gabriel musico («Ricevuta letta tragedia, che mi ha prodotto impressione profonda»),¹⁷ fortemente voluta da Sonzogno dopo un tentativo fallito – come si è visto – di “assegnare” *Parisina* a Franchetti e poi a Puccini. Dall'epistolario emerge lo slancio con cui Mascagni accolse l'idea di questa collaborazione:

Che importanza acquistano i nostri colloqui! Le ore passano senza che ce ne accorgiamo! [...] Domani incominciamo, o meglio incomincio a suonare l'opera. Ti dico francamente che ho un poco di soggezione. Sai: trovarmi solo con D'Annunzio e fargli sentire come intendo d'interpretare la sua tragedia, è una cosa che fa paura a chiunque!¹⁸

Nell'eremo di Bellevue presso Parigi, il lavoro di concerto procedette spedito (lo spartito fu compiuto in poco più di quattro mesi),¹⁹ con un D'Annunzio disponibile ad aggiustamenti e riduzioni (circa 330 versi: «... ho fatto vedere i tagli che ho segnati a D'Annunzio; e lui li ha accettati, non solo, ma li ha approvati completamente»),²⁰ e con un Mascagni che, avendo accanto la figlia Emy e poi l'amante Anna Lolli, vive un'autentica esaltazione per un raffinato dramma di parola, non più un libretto, ma un testo poetico che ha “la dignità della tragedia”, e discute persino della possibilità di dare *Parisina*, in francese, all'Opéra-Comique.

Il mio lavoro procede meravigliosamente; – scrive a D'Annunzio – ieri compivano 44 giorni da quando ho iniziato la composizione e io puntualmente

¹⁵ Su cui, si rimanda all'ampio studio, sistematico e analitico, di C. BOTTEGHI, *Parisina*, Il Gabbiano, Livorno 1997.

¹⁶ 15 Lettera del 7 marzo 1912, in P. MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di M. Morini, R. Iovino e A. Paloscia, L.I.M., Lucca 1996, vol. I, p. 346.

¹⁷ Telegramma di Mascagni del 24 aprile 1912, *ivi*, p. 347.

¹⁸ Mascagni a Lina, da Parigi, 3 maggio 1912, *ibidem*.

¹⁹ «Dunque *Parisina* è finita [...] ho impiegato a scrivere l'opera 134 giorni», scrive al Gianfranceschi l'8 dicembre 1912, *ivi*, p. 361.

²⁰ Lettera del 3 maggio cit.

terminavo di musicare 440 versi [...] i pezzi principali della tragedia. Infatti: il gran duetto del 2° atto è compiuto; e così il duetto del 4° atto e la scena prima del 3°, quando *Parisina* è nell'attesa ed ha la visione di *Francesca*.²¹

Pure, in questo straordinario trasporto («sono sbalordito per la facilità con la quale mi riesce di musicare la poesia di d'Annunzio, [...] Io sono come fuori di me: vado sempre avanti, lavoro, compongo, concepisco, scrivo...»),²² il musicista non negava di nutrire qualche perplessità in merito alla «*pesantezza musicale* di ogni singolo personaggio», agli aggiustamenti dei canti sacri, alla riduzione dei cori per i quali «occorrerebbe un corpo corale di almeno 180 voci», anche se il lavoro sta procedendo bene («ho già musicato più di 620 versi, con i temi di tutta l'opera»).²³ Ma, soprattutto, esprimeva preoccupazioni per la lunghezza dell'opera rispetto alle consuetudini d'ascolto del pubblico italiano: «Mi allarmo qualche volta e resto inquieto quando calcolo che *Parisina* avrà più di quattro ore di musica: sarà un'opera inesequibile [...] *Parisina* sarà troppo lunga». ²⁴ In effetti, alla prima alla Scala, il 15 dicembre 1913, l'opera, diretta dall'autore e con un cast di interpreti eccellenti: Tina Poli-Randaccio (*Parisina*), Hipólito Lázaro (Ugo), Carlo Galeffi (Nicolò d'Este), Luisa Garibaldi (Stella dell'Assassino), viene accolta con rispettoso entusiasmo da un pubblico che resta inchiodato in teatro dalle 20.30 alle 1.40. La platea, in cui si notano i nomi più illustri della cultura italiana: Boito, Puccini, Zandonai, Giordano, Franchetti, Alfano, Montemezzi, i pittori Previati, Nomellini, Michetti, percepisce ammirato il fascino e la grandiosità dell'opera, ma anche le sue inusitate dimensioni wagneriane, e Mascagni avverte immediatamente che non è possibile replicare *Parisina* così. Perciò, nonostante l'immane successo "di stima", per la seconda replica provvede a tagli drastici, a cominciare dall'intero IV atto, uno dei momenti più alti della partitura, «la perla dell'opera, questa lugubre e un po' svampita elegia dei due amanti in attesa della morte» (D'Amico),²⁵ che scomparirà del tutto anche nelle recite successive. Soppressi anche altri episodi sinfonico-corali: una parte della scena – forse troppo insistita – dell'usignolo, alcuni cori al II atto, il Preludio al III (quasi un omaggio sotterraneo al *Pelléas et Mélisande*); e per le recite successive, Mascagni fa nuovi tagli:

²¹ Lettera dell'8 settembre, *Epistolario* cit., I, pp. 352-3.

²² Lettera a Vittorio Gianfranceschi, 4 ottobre 1912, *ivi*, p. 355.

²³ A D'Annunzio, 21 settembre 1912, *ivi*, pp. 353-354.

²⁴ Allo stesso, 2 novembre 1912, *ivi*, pp. 356-357.

²⁵ Cit. da G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto di Mascagni*, Mursia, Milano 1988, pp. 172-173.

«Tutto il *postludio* del 2° atto; tutta la Scena del 1° atto, quando Ugo parla alla madre... Povera *Parisina*!... Oramai è morta».²⁶ Ridotta a dimensioni ampie ma ragionevoli per il pubblico dell'epoca, *Parisina* ottiene una «unanimità di consensi veramente sorprendente»;²⁷ ma il giro dell'opera, dopo le recite scaligere, si limita ai teatri di Roma, Genova e Livorno; fuori d'Italia, solo ad alcune città dell'America Latina; e a poco valgono la promozione di casa Sonzogno e il lungo articolo di Mascagni sulla sua creazione.²⁸

Sulle feroci mutilazioni operate dal musicista, esiste una lettera di D'Annunzio che, con tono nobilmente risentito, difende la coerenza drammatica del suo poema: un raro documento inedito, non raccolto nell'epistolario L.I.M., spedito da Parigi il 6 marzo 1914, tre mesi dopo la prima, e conservato presso il Museo Mascagnano di Livorno – che mostra la disponibilità e l'acume («i tagli da te praticati non erano bastevoli») dell'Imaginifico:

Mio caro Pietro,

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

So che – dopo la nostra separazione – tu ti sei lasciato andare alla tua meravigliosa vena e che, per esempio, hai aggiunto circa venti minuti di musica sinfonica alla fine del secondo atto [*sembra evidente che D'Annunzio non aveva ascoltato l'opera*].

Ai telegrammi degli amici che sai, consentii il taglio barbaro del quarto atto ma provvisoriamente, soltanto per rendere possibile la seconda rappresentazione. Non avrei mai potuto supporre 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 compromettono la vita dell'opera nostra. Ma la mutilazione improvvisa mi dimostra che ti sei liberato inaspettatamente d'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?

²⁶ Lettera ad Anna Lolli del 25 dicembre 1913, *Epistolario* cit., I, p. 371.

²⁷ E. GRAGNANI, *Prospetto cronologico*, in *Pietro Mascagni. Contributi alla conoscenza della sua opera*, Il Telegrafo, Livorno 1963, p. 651.

²⁸ P. MASCAGNI, *Come è nata "Parisina"*, «La Lettura», gennaio 1914, pp. 15-24.

Hai sempre mostrato una così viva potenza di comprensione che stimo inutile l'insistere.

Per ciò 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 [...].

Il tuo
Gabriele d'Annunzio

Mascagni però non tenne conto delle rimostranze del poeta (anche la registrazione a 78 giri di un'ampia selezione dell'opera, da lui stesso diretta, accoglie brani solo dei primi tre atti); ma, nonostante i dolorosi interventi, l'opera scomparve rapidamente dai cartelloni; il sopravvenire della guerra mondiale brucerà il terreno all'estetismo decadente, ed anche di una progettata ripresa alla Scala negli anni Trenta non si farà nulla. Sono occorsi quasi quarant'anni perché a Livorno, che nel 1914 aveva accolto trionfalmente per ben 18 recite la *Parisina* 'mutilata', il quarto atto – grazie a una decisa volontà di Gianandrea Gavazzeni – ritornasse nel 1952 finalmente alla luce, in un revival dell'opera che si è ripetuto solo nel 1978 (e un anno prima, nel 1977, alla RAI, con altro direttore, Pierluigi Urbini), quando il grande patron dell'opera verista l'ha riproposta con imprevedibile successo all'Opera di Roma, suscitando l'ammirazione di perso-naggi scettici nei confronti di Mascagni come Fedele D'Amico e Goffredo Petrassi. Ma nei quaranta e più anni trascorsi nessun teatro ha raccolto il testimone, se si escludono la bella esecuzione concertistica della versione in tre atti (e con gli abbondanti tagli "gavazzeniani") al festival di Montpellier nel luglio 1999, poi riversata in CD, e il IV atto, in un concerto diretto nell'autunno 1995 da Gavazzeni al Teatro Comunale di Firenze, di cui esiste il disco.

Le ragioni di D'Annunzio («ridurre alla misura "teatrale" comune ciascuno dei quattro atti, restituendo il quarto») sono perfettamente da condividere, e non solo per rispetto di una coerente logica drammaturgica: il quarto atto non soltanto è la necessaria catastrofe del dramma, ma rappresenta altresì il più felice e compatto approdo di un musicista verso una dimensione decadentistica del teatro. In *Parisina* sono ormai lontanissimi l'enfasi giovanile, il canto spiegato, il senso di un paesaggio solare e schietto incarnati in *Cavalleria*; il poema di D'Annunzio fornisce a Mascagni – ancora una volta, dopo i fantasmi pre-decadenti di *Zanetto*, di *Iris* e di *Isabeau* – figure che vivono le loro passioni non in presa diretta, ma in una dimensione onirica, agendo in «una specie di lunga cerimonia dai colori autunnali, costruita su

stati d'animo e su emozioni, più che sul dipanarsi di vicende»,²⁹ attraverso una sequela di ampi dialoghi-duetti (tra Ugo e Stella, tra Ugo e Parisina, tra Parisina e la Verde) in cui si assiste al procedere e maturarsi analitico dei sentimenti. L'estenuazione del canto in direzione del declamato è la scelta-chiave che domina tutta la partitura, in cui Mascagni, in più, esibisce una inedita sapienza nel fare tesoro di materiali cinquecenteschi, frottole, canti profani, litanie, sacre sinfonie, battaglie, per creare alla vicenda d'amore una cornice di splendore rinascimentale, con ampi squarci corali e raffinati interventi d'orchestra, che tengono conto di quanto la moderna evoluzione musicale ha fino allora acquisito. È finalmente un teatro letterario, un teatro di parola (non diversamente dal *Pelléas et Mélisande* o dalla *Salomé* di Wilde) cui Mascagni dà voce, preoccupato fino allo spasimo nel rispettare il testo poetico, modellando sull'irregolare andamento dei versi una declamazione riccamente irrorata di spunti cantabili e sostenuta da un'orchestra di rutilante preziosità. Questa la grande scoperta della maturità mascagnana, l'acquisizione (fin dalla partitura di *Amica*) di una prassi compositiva tendenzialmente leitmotivica, pur senza sistematicità («L'opera è tematica per eccellenza, con continui richiami e con riproduzioni e ripercussioni di idee [...] [ma] tutte le riproduzioni dei temi sono sempre velate, alcune volte addirittura nascoste»);³⁰ così, i valori espressivi di una creazione musicale non saranno da ricercare esclusivamente nel profilo memorabile delle invenzioni melodiche, ma in una concisa figura ritmica, nell'intervento di un particolare timbro strumentale, magari in un breve inciso costituito da sole due o tre note, un intervallo minimale, una sequenza accordale dissonante, da cui la parola poetica trae sostegno e vita.

Anni prima, il musicista si era avvicinato al Giappone di *Iris* senza provare alcuna necessità di documentazione: gli unici tratti "esotici" erano il timbro del samisen in apertura del II atto e quel curioso "oboino" che suona durante la scena del teatrino; insomma, Mascagni ha inventato un Oriente favoloso attraverso un linguaggio nel quale sarebbe difficile individuare melodie, impasti timbrici e armonici autentici (come sarà invece possibile per *Butterfly*). Ma quando si trova di fronte il poema di *Parisina*, Mascagni non riesce ad operare nello stesso modo: il dramma dannunziano si presenta contesto di canzoni, di ballate, di cori che costituiscono una ineludibile cornice alla quale Mascagni ritiene necessario dar voce musicale *autentica*. Perciò, come Zandonai in *Francesca da Rimini*, il musicista non sfugge alla

²⁹ G. GHIRARDINI, *Invito all'ascolto di Mascagni* cit., p. 168.

³⁰ Al Gianfranceschi, lettera dell'8 dicembre 1912, *Epistolario*, I, pp. 361-2.

tentazione di recuperare modalismi gregoriani (nelle Litanie lauretane alla Vergine, calchi puntuali), o re-inventare modi alterati (come nella sortita della Verde “Oimè grido il mattino” e nel coretto “Sapete perché grido”, all’atto I), citare testualmente canti popolari medievali, impiegare strumenti d’epoca (come gli organi portativi posti in braccio alle donzelle che aprono il II atto cantando l’*Ave Maria*, o i segnali delle buccine), evocare insomma colori arcaizzanti secondo un gusto della ricostruzione che in *Parisina* riesce alquanto nuovo, e sarà poi dilagante in tanto teatro italiano del primo Novecento. Ma quando la cornice recede verso lo sfondo, e in primo piano si pongono i personaggi con le loro passioni, la tinta arcaizzante tende ad attenuarsi, e Ugo e Parisina si esprimono in un libero declamato variegato e sensuale, una «sillabazione puntigliosa»³¹ della poesia, che è l’estrema esaltazione di uno sperimentalismo ricercato da Mascagni fin dalla giovanile prova di *Ratcliff*, in cui le suggestioni di Wagner, di Strauss (soprattutto *Salome*) nei momenti di maggiore tensione, drammaticità e sensualità, e un poco anche del languore di Mélisande non riescono a stravolgere la più autentica vena mascagnana: un flusso continuo di arcate melodiche di diversa ampiezza, improntate a un inarrestabile languore, a un senso di passione esausta: un bagno di canto senza fine che trapassa dalle voci all’orchestra, al limite della decorazione e del gesto.

Una sorta di dicotomia è dunque avvertibile nell’atteggiamento tenuto da Mascagni nei confronti della pittura ambientale, rispetto agli accenti che egli inventa per dar voce ai sentimenti degli amanti; e sarebbe molto facile risolvere l’interrogativo posto da tale apparente contraddizione rispondendo che la cornice, tutto l’armamentario di vocaboli rari, di citazioni preziose, riesce sostanzialmente estraneo alla più autentica vena creativa di Mascagni, la quale prende quota solo di fronte alla passione d’amore o, al massimo, per l’odio materno di Stella dell’Assassino. Ossia, il floreale *décor* dannunziano sarebbe niente più che una verniciatura esteriore, di maniera. Ma, a parte la considerazione che i quadri ambientali occupano una parte cospicua nei primi tre atti della partitura, l’influenza esercitata dal testo letterario sull’invenzione musicale di *Parisina* va ben al di là di queste pur splendide pagine, alle quali, semmai, si potrà rimproverare certi eccessi di iterazione, o una virulenza un po’ brutale, come nella popolaresca frottola di apertura “Gridate tutti, amanti, al fuoco al fuoco”. È noto che Mascagni si era impegnato a musicare integralmente il testo di D’Annunzio («anche le virgole»; ma, per la verità, espunse più di 300 versi): da questa sorta di solenne

³¹ G. SALVETTI, *Mascagni*, Electa, Milano 1984, p. 102.

impegno, discende una lentezza rituale dell'azione, uno scavo analitico dei sentimenti e di ogni particolare del testo (si leggano le puntuali, variate indicazioni espressive aggiunte da Mascagni ad ogni frase), un rinnovato modo di configurare il canto dei personaggi e d'intessere la trama sinfonica che corre attraverso tutta l'opera. Le oasi liriche, le "romanze" scompaiono quasi del tutto («nella forma è liberissima, salvo in alcuni brani, inquadrati nel ritmo, nella misura e nella tonalità»);³² quegli accordi che un tempo, alla fine di un episodio, ne consentivano l'estrapolazione dal contesto e lo facevano divenire pezzo da concerto, sono evitati con una cura ossessiva, quasi innaturale; il perenne modulare, l'evitare cadenze perfette, la tensione del canto, l'andamento melodico intervallare ricercato, sono i segni sì di una forte influenza esercitata su Mascagni dalla "melodia infinita" wagneriana e straussiana (seppure non confessata, questa), ma sono anche gli emblemi di una vigorosa, ostinata volontà di rifuggire da ogni sciatteria di scrittura, da slanci melodici corrivi, da improvvise cadute di stile accanto a momenti di massima vitalità inventiva, di cui Mascagni si era reso colpevole anche in opere, forse, più originali di questa *Parisina* (pensiamo, ad esempio, a *Iris* o a *Ratcliff*). Al contrario, nella partitura dannunziana tutto questo è assente: il controllo della linea del canto è assoluto (non ci riferiamo allo splendore dell'orchestra che, secondo prassi, è venuta dopo che la creazione musicale era stata delineata al pianoforte), le banalità accuratamente evitate con una gamma espressiva che va dallo struggimento nevrotico all'atletismo eroico (del ruolo tenorile e di certi cori guerreschi), dalla compunzione religiosa all'abbandono erotico alla furia dell'amor materno; semmai, si potrà rimproverare a *Parisina* l'eccesso della levigatezza, una certa studiata prolissità (la lista dei gioielli e delle vesti di Parisina, come nelle profferte di Erode a Salome), la sovrabbondanza di stimoli musicali della più diversa origine (come il lungo episodio dell'usignolo al III atto), eppure così genialmente intrecciati: e si sarà così attribuita a *Parisina* la patente di opera massimamente dannunziana, di straordinario esito «artigianale» di un musicista giudicato – al negativo – come geniale improvvisatore, non dotato di quella "professionalità" che invece sostiene altri autori anche nei momenti di minore ispirazione (pensiamo, per fare un esempio, alla *Leggenda di Giuseppe* di Strauss). Dunque, l'estetismo dell'espanso libretto di *Parisina* ha nella lettura musicale di Mascagni il suo perfetto *pendant*, che lo arricchisce e potenzia con ricchezza di tinte, di drappaggi sonori, di rimandi alle floride *Sacrae Symphoniae* di un Giovanni Gabrieli, alle battaglie veneziane, a

³² Lettera dell'8 dicembre 1912, cit., p. 361.

Monteverdi, di un sensualissimo e mobile atteggiarsi del canto; e ancora una volta, dopo l'orientalismo di *Iris*, la ricerca di una melopea continua in *Ratcliff*, l'approccio con la Commedia dell'arte ne *Le Maschere*, Mascagni forniva un esempio, un modello per tanto teatro novecentesco a venire (di Respighi, di Pizzetti, per il *Giulio Cesare* di Malipiero), che a lui si rifarà in modi più o meno sotterranei e inconfessati.

Se la vocalità di Ugo ripercorre l'enfasi (con il consueto insistere sul passaggio fa-fa #-sol) e lo sgomento erotico di altri eroi quali Osaka o Folco (ma non diversamente canterà il Figlio nella malipieriana *Favola del figlio cambiato*), perfettamente intonato alla poesia dannunziana risulta il ritratto musicale di Parisina, assumendo i connotati delle grandi donne del teatro *fin de siècle*: non violenta come le *femmes fatales* Salome e Elektra, ma estenuata come la bionda Mélisande, intensa come Isotta, che ritorna appunto nelle sue letture ("E disse in core Isotta"), sublime nell'abbandono amoroso come Francesca da Rimini. Una donna di stupenda, altera femminilità, portatrice di una pena infinita, che si esprime nel duetto al II atto e soprattutto in quello finale con il tenore, quasi una elegia funebre, e nella grande scena nella Casa di Loreto, una sorta di preghiera pietistica e sensuale ("Sono carica d'oro") in cui ella offre alla Vergine tutte le sue vesti, i gioielli, i calzari per esser liberata dall'insana passione per Ugo. Un'ampia nenia avvolgente e iterata che si snoda sullo sfondo delle litanie lauretane ("Ahi, Vergine Maria"), in cui la grande inventiva melodica di Mascagni si pone in bilico tra un morbido sapore tristaniano e un'espansione cantabile straussiana, sorta di passaggio obbligato, negli anni in cui il Nostro scriveva, per dar voce alla ricchezza emozionale femminile. Dietro il sofferto canto, s'intuisce ancora una volta, come in altre vicende cantate da Mascagni – nel *Ratcliff*, in *Iris*, nell'*Isabeau* – un Eros insoddisfatto, tragicamente intrecciato con Thanatos.

Ancor più recisamente esemplato sul *Tristano*, già nel testo dannunziano, è il III atto, un notturno incontro d'amore preparato da letture del *Romanzo di Tristano* e dal ricordo di Francesca. Se il lento procedere dell'azione diviene estenuazione nel lungo, a tratti fastidioso dialogo di Parisina con la Verde (qui, veramente, Mascagni è stato troppo rispettoso della verbosità dannunziana), la partitura tocca momenti di grande intensità nella prima "sortita" di Parisina "Commessa fu la mia colpa", soprattutto per il raffinato percorso sinfonico che sostiene la declamazione, e poi nella trasparente invocazione tristaniana "La notte ha la sua via", quasi una ballata antica sostenuta da molli arpeggi. Se per gli interventi di Ugo Mascagni ricorre a materiali resi memorabili nel gran duetto del II atto, per l'intervento-lamento di Niccolò – l'unico momento di rilievo per questo personaggio – il rimando inevitabile è a re Marco, anche se la pittura della simbolica caccia al leopardo (il

giovane Ugo, appunto, “maculato”) ha una notevole originalità inventiva, un colore agghiacciante e corrusco in orchestra, e una declamazione chiara e scolpita.

Al quarto atto, la tragedia è compiuta: i due amanti sono condannati a morte, e nel carcere intonano l'ultimo duetto che non può essere, ancora, se non d'amore e morte, e Mascagni, intriso di memorie letterarie e wagneriane (tutto il *Trionfo della morte* di D'Annunzio nasce anch'esso dal *Tristano*) crea forse i quindici minuti di più alta musica della sua carriera; un flusso continuo di struggenti arcate melodiche (“Non odo più”), improntate a un senso di passione esausta, un'onda di canto che trapassa dalle voci all'orchestra, modellata sapientemente sugli stimoli del florido testo dannunziano. Al duetto segue una lunga, forse troppo lunga tirata di Stella dell'Assassino, che giunge nel carcere a imprecare, come aveva fatto nel duetto con Ugo al I atto, contro la “svergognata femmina” che gliel'ha tolto; qui l'estenuazione melodica non può essere più una scelta idonea, e il canto si frange infatti in piccole cellule fortemente scolpite, al limite del grido, in sintonia con un ritratto che nella sua furia e crudezza mantiene molto dell'epos letterario, come se Mascagni non potesse avvicinarsi a questo tipo di Madre se non seguendo pedestremente, con topoi musicali generici, il portato dannunziano. Poi, ancora, è il discioglimento canoro, il senso di elegia funebre a dominare – come in apertura – l'ultima scena, in cui Parisina chiede perdonanza a Stella, ed Ugo si nega alla madre e porge la testa al ceppo implorando “Parisina!”: ancora un ‘gesto’ canoro, che accomuna il lavoro di Mascagni ai più raffinati esiti del Novecento musicale.

ELENA LEDDA, *Premessa* • GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air* • CARLO SANTOLI, *La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'* • EPIFANIO AJELLO, *Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)* • CHIARA BIANCHI, *D'Annunzio librettista?* • ALBERTO GRANESE, *Gli esordi della drammaturgia dannunziana* • GIANNI OLIVA, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana* • THOMAS PERSICO, *La «ghirlandetta» dannunziana* • DONATO PIROVANO, *Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'* • ISABELLA INNAMORATI, *Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento* • CESARE ORSELLI, *'Parisina': libretto per...* • ANGELO FÀVARO, *'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana»*. Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio • PAOLO PUPPA, *Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)* • RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'* • RAFFAELE GIANNANTONIO, *Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano* • MARIA PIA PAGANI, *Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana* • ELENA VALENTINA MAIOLINI, *Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio* • MARIA ROSA GIACON, *Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'* • COSTANZO GATTA, *Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio* • STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'* • NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca* • ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio*.