

STEFANIA LA VACCARA

D'Annunzio, il teatro e la musica

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANIA LA VACCARA

D'Annunzio, il teatro e la musica

Pur avendo sentenziato la morte del melodramma, ed espresso riserve nei confronti dell'opera post-verdiana, dai primi del Novecento d'Annunzio, che ambiva a misurarsi con Wagner, cedette alle lusinghe dell'opera. E se acconsentì a malincuore a ridurre 'La Figlia di Iorio' in 'pillolette quaternarie' per Franchetti, se per la collaborazione con Zandonai, in occasione della 'Francesca da Rimini', accettò l'intermediazione di Tito Ricordi, per Pizzetti e Debussy fu il poeta stesso a riadattare 'Fedra' e 'Le Martyre de Saint Sébastien'. Diverso il caso di 'Parisina', musicata da Mascagni, concepita sin dall'inizio come libretto d'opera, sebbene secondo alcuni studiosi si debba includere piuttosto nell'ambito della Literaturoper.

Dell'interesse, della frequentazione, della competenza e della sensibilità musicale di d'Annunzio molto si è detto e scritto. La sua passione si presenta sin dalla giovinezza e continua per tutta la vita, si mette in evidenza tanto nell'attività di scrittore di cronache musicali, soprattutto sulle pagine della «Tribuna», che nella produzione letteraria. La musicalità trapunta il tessuto narrativo dei suoi romanzi - la prosa intende ricreare il procedimento dei *Leitmotiven* - e soprattutto anima la lirica, strutturata in maniera mirabilmente 'sinfonica', nel solco tracciato dal Decadentismo.

Ma è soprattutto la drammaturgia ad intrattenere un maggiore 'commercio' con quell'arte, e proprio dalla riflessione sul rapporto parola-musica¹ nella tragedia si origina il suo teatro.

Il viaggio in Grecia, la conoscenza della Duse, le *Chorégies* d'Orange sono gli stimoli contingenti, atti a risvegliare la sua vocazione teatrale. L'attività di cronista degli spettacoli romani gli ha dato modo di riflettere sulla drammaturgia del suo tempo; insieme con l'attenzione alla mondanità della platea, ha manifestato punte di polemico disprezzo tanto verso il dramma storico-tardo romantico che verso la commedia d'ambiente di stampo goldoniano, i primi drammi veristi e il teatro musicale del tempo.

Se considera il romanzo come il genere letterario del futuro - lo proclama nella celebre intervista ad Ojetti - sarà il teatro, inteso non solo come testo drammaturgico ma come spettacolo, ad attirare maggiormente il suo interesse.

La stesura del *Fuoco*, romanzo in cui i personaggi discutono sull'essenza del 'drama' e sul teatro dell'avvenire, diventa occasione privilegiata per approfondire la riflessione teorica. Il protagonista Stelio Èffrena contrappone il teatro del Gianicolo a quello di Bayreuth. La concezione teatrale di d'Annunzio consiste infatti in una ripresa wagneriano-alternativa che intende opporre al *Gesamtkunstwerk* un teatro di festa,² una tragedia mediterranea³ fondata su miti e archetipi della 'stirpe latina', sui modelli italiani che prima di Wagner avevano tentato di resuscitare l'anima della tragedia greca ricreando un teatro totale: i fiorentini della Camerata dei Bardi, Bernini e Monteverdi.

Il personaggio di Daniele Glauco è *l'alter ego* di Angelo Conti, che ne *La beata riva*, saggio con prefazione di d'Annunzio, metteva in evidenza come nella tragedia greca la parola fosse sempre declamata o accompagnata dalla musica, che, insieme con la poesia e la danza, costituiscono le arti 'musiche', aventi in comune il ritmo. E riteneva d'Annunzio l'unico poeta che avesse saputo guardare a quel modello proiettando «sulla scena del nuovo dramma un riflesso del coro antico, componendo i gruppi, i movimenti, i gesti, gli atteggiamenti, in perfetta armonia con le parole».⁴ Secondo Èffrena-d'Annunzio, che riprende la concezione diffusa da Giulio Aristide Sartorio nell'ambiente del *Convito*, poesia, musica e danza non devono confondersi nell'unità ma rimanere distinte; nel dramma wagneriano, invece, la parola viene subissata dalla musica.

¹ Le prime riflessioni sul rapporto parola-musica si originano al tempo delle liriche giovanili, firmate come Mario de' Fiori, per l'amico abruzzese Francesco Paolo Tosti. Cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *D'Annunzio e Francesco Paolo Tosti*, in *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990, 87-117.

² Cfr. G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993.

³ Cfr. V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, Milano, F. Angeli, 1992.

⁴ A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, Milano, Treves, 1900, 179.

Per ciò che riguarda la danza, terza musa teatrale, è probabile che il poeta fosse al corrente delle innovazioni di Isadora Duncan, che, mai esibitasi in Italia prima del 1912, era una vecchia conoscenza della Duse. Il drammaturgo dovrà attendere l'incontro con Ida Rubinstein, e quindi indirettamente con i Balletti russi di Diaghilev, per ricomporre nel suo teatro quell'ideale triade dionisiaca. All'altezza del *Fuoco* la tragedia si fonda principalmente sul rapporto tra parola poetica, animata da una continua aspirazione al canto, e musica, che risorgendo dall'orchestra alla fine dell'episodio, si assume il compito di avvicinare lo spettatore ai personaggi. La struttura della tragedia si configurerebbe quindi come una serie di episodi drammatici introdotti da un preludio, collegati da un intermezzo e conclusi da un esodo sinfonici, una sorta di stadio intermedio rispetto al melodramma.

Quello dannunziano sarà soprattutto un teatro di parola: nei due *Sogni* ricorrono procedimenti interrogativi e sospensivi, motivi simbolisti, atmosfere rarefatte e misteriose, in cui la parola si fa musica. Il teatro simbolista, d'altra parte, aveva come costante modello il libretto d'opera. Tale intrinseca musicalità non induce il drammaturgo a prevedere né in fase di stesura, né per le loro prime messinscene⁵ una compresenza musicale, come anche nella tragedia in prosa *La Città morta*. Per *La Gioconda*, che debutterà a Messina il 9 aprile 1899, il palermitano Luigi Sàndron comporrà degli intermezzi musicali.

Una novità strutturale presenta *Francesca da Rimini*, prima tragedia in versi: il coro. Sul suo uso d'Annunzio si era dimostrato oscillante; nel 1897 sul «Marzocco» ne aveva sostenuto la necessità («tornerà nell'antico onore riassumendo l'importanza antica»)⁶, mentre nel *Fuoco* a Daniele Glauro Èffrena aveva risposto che non intendeva «resuscitare una forma antica» ma «inventare una forma nuova», seguendo l'istinto e soprattutto il genio della stirpe latina.⁷ Riferendosi poi alla *Città morta* ne sottolineava la dialettica voce-orchestra, caratteristica del dramma wagneriano, ma non la presenza del coro. In effetti nella tragedia ambientata a Micene sarà solo 'citato': non un coro moderno che ripete le parole di quello antico, ma la voce solitaria di una donna che legge da un libro. Nella *Francesca*, invece, sarà costituito dalle voci e dai canti popolari delle donne della corte. A partire dalla *Figlia di Iorio* verrà reintrodotta sistematicamente, spesso suddiviso in gruppi contrapposti dialoganti tra loro, cioè impiegato alla maniera del melodramma, rappresentando 'la folla' (nella *Figlia di Iorio* «da turba»), che dialoga con l'eroe e, spesso, con l'eroina. Così sarà ne *La Nave*, in *Fedra*, nel *Martyre de Saint Sébastien*, in tutto il teatro in versi, e, infine, in *Parisina*, che nasce come libretto d'opera. Oltre che alla tragedia greca, e quindi al melodramma, tale concezione del coro anticiperebbe quella di alcuni artisti d'avanguardia come Georg Fuchs, secondo il quale esso deve considerarsi luogo ideale e utopico della 'fusione mistica' e della 'creatività collettiva'.

Nel 1901 è il trapanese Antonio Scontrino,⁸ docente al Conservatorio di Firenze, che ha già composto diverse opere liriche e sinfoniche di stile wagneriano, a scrivere le musiche della prima tragedia malatestiana. Intermezzi musicali sono posti a preludio di ciascun atto, introdotti da un'antifonia elaborata che intreccia tutti i temi dei singoli preludi (della gelosia, dell'ansia d'amore, della battaglia o della cavalleresca, del bacio, della denuncia e infine della morte). Compone altresì il coro delle donne del I atto e, in stile arcaico, *La ballata delle rondini*. Dalle recensioni dell'epoca si desume che le musiche furono considerate poco originali e pretenziose, contribuendo alla stanchezza del pubblico per uno spettacolo che durava circa cinque ore.

⁵ Ma nel 1911 il poeta affermerà che «nel *Tramonto* la musica è necessaria» (*D'Annunzio assisterà a Roma al «Sogno di un tramonto d'autunno»* in «Il Giornale d'Italia», 6 marzo 1911, cit. da L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena*, Roma, Bulzoni, 1993, 2 voll., 614), e per la sfarzosa messinscena con Irma Gramatica le musiche a saranno composte da Gennaro Napoli, secondo un modello tardo-ottocentesco di sinfonismo d'oltralpe filtrato dalla lezione del maestro napoletano Giuseppe Martucci. Due anni dopo d'Annunzio rifiuterà libretto e musiche di Malipiero per quello stesso poema teatrale, avendone concesso i diritti al compositore dilettante R. Torre Alfina. Non accetterà nuovamente la collaborazione del musicista quando gli chiederà *La Fiaccola*. Nel 1909 grazie al pittore Guido Cadorin, Malipiero era riuscito ad ottenere i *Sonetti della Fate*.

⁶ A. ORVIETO, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Marzocco», XLV, 12 dicembre 1897, cit. da G. OLIVA (a cura di), *Interviste a d'Annunzio*, Lanciano, Rocco Carabba, 2002, 62-64: 64.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. II, ed. diretta da E. Raimondi, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, 356.

⁸ Cfr. AA.VV., *Antonio Scontrino. Ricerca musicologica e catalogo delle opere*, Trapani, Ente Luglio Musicale Trapanese, 1999.

Una lettera del poeta al compositore mette in evidenza l'atteggiamento dirigistico di d'Annunzio, attento e responsabile di tutti gli aspetti dello spettacolo, come un vero e proprio regista-demiurgo:

Mio caro Nino,
 [...] è necessario che parliamo definitivamente dei cori.
 Ti mando intanto *le parole*.
 Bisogna trovare una breve melodia antica, magari prenderla di peso nelle raccolte di arie e ariette.
 Nel *primo* coro la melodia stessa deve essere ripetuta per ogni distico. Nel *secondo*, basta musicare il primo verso e una parola o due del verso seguente, perché il canto viene *interrotto* subitaneamente.
 Questi due cori sono a voci sole, senza accompagnamento di strumenti.
 Il terzo coro è accompagnato da tre strumenti; e può terminare con alcune battute dell'orchestra.⁹

In seguito la veste musicale degli spettacoli dannunziani evolverà verso la forma operistica, per quanto il poeta sia stato tentato di creare una forma nuova di rapporto parola-musica a teatro: a proposito del rinnovamento del melodramma, in un intervento su «La Tribuna» risalente al 1886, aveva proposto l'idea di un libretto in «una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i varissimi movimenti musicali» in quanto «L'inutilità del ritmo e della rima, specialmente nell'opera moderna, è manifesta».¹⁰

Negli anni successivi altre ragioni, a suo dire, lo avevano indotto al rifiuto del melodramma. In una lettera del 1894 a Tosti riferisce di non aver accettato di scrivere per Puccini («La richiesta era molto urgente e calorosa») poiché il musicista aveva preteso una somma spropositata per l'epoca: «scrivere un libretto è oggi difficilissimo. La fatica sarebbe stata per me troppo grave. E un romanzo mi rende oggi appunto quella somma».¹¹ È infatti l'epoca d'oro dei suoi romanzi, e delle traduzioni da essi ricavate.

Dopo aver visto *Iris*, nel 1898 d'Annunzio si riappacifica con Mascagni grazie all'intermediazione di Scarfoglio. Ricredutosi sulla musica del compositore livornese, attaccato alcuni anni prima nella celebre invettiva del 'Capobanda', gli propone adesso un *Orlando Innamorato* come primo momento di una *Trilogia italiana*.

Allo stesso anno, dopo una visita a Ferrara (sui *Taccuini* si legge una descrizione del Salone dei Mesi di Schifanoia che riporterà nelle didascalie), risalgono le prime suggestioni per una tragedia su Ugo e Parisina Malatesta. Nel 1902 chiede nuovamente aiuto a Novati per alcune ricerche bibliografiche e dichiara alla stampa di aver intenzione di proseguire il ciclo malatestiano, ma non scrive nulla.

Nella sua mente deve aver fatto breccia anche uno spettacolo visto in quel periodo al Castello Estense, un melologo sulla stessa vicenda, con musiche di Vittore Veneziani su un libretto di Domenico Tumiati. Questa forma musicale del XVIII secolo si presentava come un'alternativa al melodramma in quanto sostituiva al verso una prosa accompagnata da una parafrasi musicale, proprio ciò che d'Annunzio aveva auspicato nel 1886.

Aspettando di incontrare il compositore più congeniale ai suoi progetti di rinnovamento della scena, circostanze contingenti inducono il poeta a piegarsi alle esigenze di mercato: collaborazioni e tentativi di collaborazione con vari musicisti si intrecciano secondo un percorso difficile da dipanare, che porterà a soluzioni diverse.

Nel 1904 debutta *A figlia di Jorù* al Teatro Costanzi e il poeta chiede al maestro palermitano Alberto Favara,¹² che in giovinezza era stato allievo di Scontrino, di comporne le musiche. Di lì a poco Alberto Franchetti gli chiederà di musicare un libretto tratto dalla tragedia abruzzese, e si realizzerà il primo contributo di d'Annunzio alla scena lirica.

⁹ Lettera a Scontrino, Viareggio, 19 luglio 1901, cit. da L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!»,..., 365.

¹⁰ G. D'ANNUNZIO, *Un poeta melico: Carmelo Errico*, «La Tribuna», 28 giugno 1886, in *Scritti giornalistici. 1882-1888*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1996, 592-3.

¹¹ Lettera a Tosti, 20 luglio 1894, in S. CELLUCCI MARCONI, *D'Annunzio e la musica*, L'Aquila, Japadre, 1972, 103.

¹² Docente al Conservatorio di Palermo, concertista, compositore, operista ed etnomusicologo. Aveva musicato l'*Ode alla Regina d'Italia* di Carducci, diretta da Mancinelli nel 1898 all'Accademia di Santa Cecilia. Nel 1903 aveva diretto la *Messa da Requiem* di Perosi nella Cattedrale di Palermo per la morte di papa Leone XIII. Avrebbe in seguito composto musica su versi di Pascoli, *Antica madre*, eseguita al Teatro Massimo di Palermo nel 1907.

Il giovane compositore ha letto sui giornali la trama dell'opera: «Io era in quel tempo contrario a d'Annunzio autore di teatro [...] ma quel breve racconto mi turbò, vi vidi dentro gli elementi di un grande libretto».¹³

All'Hotel Cavour di Milano il poeta gli legge i propri versi: «da principio d'Annunzio si impegnava a cedermi la tragedia, perché io facessi fare da altri il libretto. Fu Michetti che insistette perché egli stesso compisse per me l'opera. E d'Annunzio finì a cedere».¹⁴

D'Annunzio riduce autonomamente il primo atto, poi gli chiede di lavorare insieme a Settignano:

Composi sotto l'influenza del poeta [...] mi apriva orizzonti luminosi; mi ripeteva che nel terzo atto egli aveva sempre sentito un che di manchevole: era la musica che gli era necessaria. Fu un lavoro febbrile. Certe pagine le ho riscritte persino sei volte. D'Annunzio mi diceva: «ciò è bello, ma non è quello che intendevo io», e allora a rifare, finché si raggiunse la forma definitiva.¹⁵

La tragedia viene notevolmente ridotta, vengono creati nuovi versi e situazioni drammatiche,¹⁶ semplificata la metrica per renderne più brevi le strofe. Celebre l'icastica affermazione con cui il poeta liquida questa collaborazione:

In questo momento odo muggire l'automobile di Alberto Franchetti il quale viene a supplicarmi di tramutare in pillolette quaternarie il granito della Majella.¹⁷

Dopo il debutto alla Scala viene espressa qualche riserva sul duetto d'amore, in cui il musicista si era attenuto 'al grande declamato', «forma nobilissima, ma un po' fredda»,¹⁸ che, abusato nel terzo atto, avrebbe comportato un eccesso di 'voci sole', a tal punto che nei momenti di massima tensione drammatica, come nella scena del parricidio, quasi l'orchestra taceva.

Sembrerebbe trattarsi di 'letteratura messa in musica', di musica al servizio della letteratura, ossia di *Literaturoper*; ma, precisa Guarnieri Corazzol:

Il poeta, partito da un'idea (che sembrava condivisa) di *Literaturoper*, viene costretto via via dall'operista a stravolgimenti del percorso drammatico sempre più stringenti, dando luogo a un primo atto di *Literaturoper* che nel secondo e nel terzo si trasforma palesemente in 'opera' tradizionale.¹⁹

Dopo la collaborazione con Franchetti d'Annunzio si renderà conto delle difficoltà di adattare a libretti delle tragedie preesistenti, sia per ragioni metriche, sia per lunghezza.

Cerca di cogliere l'opportunità della conoscenza del musicista, che potrebbe aprire le porte della Scala alla tragedia che sta scrivendo: allo spettacolo che si prospetta già come un *kolossal*, *La Nave*, sarà indispensabile l'apporto della musica, in quanto grande importanza vi hanno i cori, che rappresentano il popolo dell'Adriatico e si suddividono in due sottocori contrapposti, della gente gratica e della gente faledra. Ma il teatro milanese non è disponibile per quella stagione e *La Nave*, che debutterà all'Argentina nel 1907 con uno straordinario allestimento (per numero di attori, comparse, coristi e per le innovazioni luminotecniche di Rovescalli), giungerà alla Scala solo nel 1918, nella riduzione di Tito Ricordi musicata da Italo Montemezzi.

Così d'Annunzio, anziché ritentare con Franchetti - il quale, però, gli rifiuta *Parisina*²⁰ per i cori della *Nave* fa bandire dal settimanale «Il Tirso» un concorso, che vince il giovane e promettente Ildelbrando Pizzetti, unico candidato.

¹³ A. FRANCHETTI, *Come nacque l'opera*, in «*La figlia di Iorio*» di Franchetti e d'Annunzio alla Scala. Dalla tragedia al melodramma, «Corriere delle sera», 30 marzo 1906, cit. da L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!»..., 457.

¹⁴ Ivi, 458.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, a cura di R. Bertazzoli, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2004, 193; A. GUARNIERI CORAZZOL, *D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o Poema?* in *Archivio d'Annunzio*, I, (2014), 20-39.

¹⁷ T. ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1938, 481.

¹⁸ «*La Figlia di Iorio*» di Franchetti e d'Annunzio alla Scala..., 463.

¹⁹ A. GUARNIERI CORAZZOL, *D'Annunzio sulla scena lirica*..., 19.

Pensando ancora a *Parisina*, spera di convincere Puccini, che ha incontrato alla Scala alla prima della *Figlia di Iorio*. Ma al musicista il soggetto sembra troppo «ampio e profondo»; anni dopo dichiarerà di ritenere il teatro di d'Annunzio privo del «vero e spoglio e semplice senso umano», in cui «Tutto sempre è parossismo, corda tirata, espressione ultraaccessiva: la parola bella e varia, che in musica non si sente, lascia via libera al dramma, e questo...è quello che non deve essere...».²¹ Su tale mancata collaborazione d'Annunzio scrive a Giulio Ricordi:

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. Ritorneremo forse un giorno sull'argomento.²²

Dopo un anno Pizzetti, completata la partitura della *Nave*, invia il manoscritto al poeta, che in una lettera del 9 novembre 1906, dimostrando di apprezzarne la sobrietà, lo invita ad un incontro.²³ A Padova, un paio di settimane dopo, d'Annunzio dimostra al giovane musicista le sue competenze musicali e lo convince ad ispirarsi agli inni ambrosiani, dato che la tragedia è ambientata in un periodo precedente alla riforma gregoriana.

La partitura così rivista presenta una parte corale caratterizzata da uno stile polifonico fino a otto parti «nei modi dimenticati della musica liturgica primitiva [...] della musica-greco latina»,²⁴ mentre l'orchestrazione delle danze prevede strumenti moderni che possano assomigliare a quelli antichi: «arpe a imitazione degli strumenti a corda, [...] flauti e oboi, corno inglese e fagotti a imitazione degli auloi [...]; ed ho usato, infine, strumenti a percussione d'ogni genere, sistri e crotali (che si stanno ora costruendo) e timpani».²⁵

Il debutto all'Argentina, l'11 gennaio del 1908, porta alla ribalta il giovane compositore, le cui musiche sono considerate estremamente innovative.

Scriva Pizzetti al direttore della «Rivista musicale italiana»:

Su molti giornali è stato accennato a *intermezzi musicali*. Ora, *intermezzi* nel senso che si dà comunemente a questa parola, [...] nella *Nave*, non ce ne sono. E né pure ci sono brani di musica posti ad accompagnare la declamazione dei personaggi [...] Non *melodrammi* dunque, quali lo Schumann ha scritto per il *Manfred*, non *musique de scène* quale ha scritto il Bizet per l'*Arlésienne* di Alphonse Daudet, o Gabriel Pierné per la *Samaritaine* di Rostand. Ma ci sono, nella *Nave*, dei cori, molti cori, e una lunga danza [...] profana.²⁶

Dopo aver musicato la lirica *I pastori*,²⁷ fa ascoltare a d'Annunzio quanto ha composto su una propria riduzione dall'*Ippolito* di Euripide. Sarà questo, a detta del compositore, l'input creativo per la tragedia dannunziana *Fedra* («Rinunciai senza alcun rammarico al libretto che avevo elaborato»)²⁸

Resosi conto che i tempi per musicare l'opera sarebbero stati lunghi, o forse al fine di sfruttare sul mercato quanto più possibile la sua tragedia, d'Annunzio la affida alla Compagnia Fumagalli, che nel 1909 la mette in scena senza grande successo.

²⁰ «Con d'Annunzio se ne discusse lungamente. In sostanza non vi è che una sola situazione»; A. Franchetti, cit. da M. MORINI, *Nascita e vicenda di «Parisina»*, in AA.VV., *Parisina*, programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, stagione 1978-79, 17-18.

²¹ Lettera dell'11 novembre 1918, cit. da D. GIORDANA, *Mascagni e d'Annunzio: «Parisina»*, «Cultura e scuola», CXXXV-CXXXVI, (1995), 185-199: 189.

²² Lettera del 7 agosto 1906, cit. da MORINI, *Nascita e vicenda di «Parisina»*..., 17-18.

²³ V. BORGHETTI-R. PECCI, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e Fedra*, Torino, EDT, 1998, 38-39.

²⁴ I. PIZZETTI, *La musica per «La Nave» di Gabriele D'Annunzio*, «Rivista musicale italiana», XIV (1907), 855-862: 855.

²⁵ Ivi, 861.

²⁶ Ivi, 857-858.

²⁷ Nel 1911 sfuma l'idea dell'editore Sonzogno di una collaborazione con Respighi per un'opera su un libretto di d'Annunzio, *La Vergine e la Città*, mai scritto, sulla figura di Caterina da Siena. Tra il 1919 e il 1920 Respighi musicerà diverse liriche del *Poema Paradisiaco*.

²⁸ A. GASCO, *La «Fedra» di Gabriele d'Annunzio e Ildebrando da Parma*, «La Tribuna», 15 giugno 1912, cit. da L. GRANATELLA, «Arrestate l'autore!»..., 719.

Nello stesso anno, scrivendo a Ricordi per chiedergli di finanziare il progetto di *Fedra* e dare un assegno mensile a Pizzetti, definisce con queste parole l'opera nascente:

Noi vogliamo fare un tentativo di nuovo dramma musicale latino, [...] fuor d'ogni pregiudizio wagneriano (non crediamo, per esempio, alla necessità del *Leit-Motiv*), fuor d'ogni eccesso Straussiano, fuor d'ogni affettazione Debussista. Saremo contenti s'ella vorrà patrocinare quest'impresa.²⁹

Ricordi non accetta, ma Pizzetti continua a comporre, e nel febbraio dell'anno seguente si reca alla Capponcina per le ultime modifiche. Sarà l'ultima volta in Italia perché, pochi giorni dopo, il poeta, pressato dagli 'usurieri', riparerà in Francia, e un lavoro fianco a fianco non si renderà più possibile. Il musicista rimarrà senza riscontri da parte del Vate per quasi un anno fino a quando quest'ultimo, con un telegramma da Arcachon, gli chiederà di inviargli una copia della *Fedra* 'letteraria' con segnati a margine i versi da tagliare o modificare.

Conosciuta la danzatrice Ida Rubinstein, dall'inverno del 1910 l'inesauribile artefice è tutto preso da *Le Martyre de Saint Sébastien*; un 'mystère' in versi francesi il cui debutto è fissato per il maggio del 1911 al Théâtre du Châtelet. L'ispirazione scenica deve molto all'estetica dei Balletti Russi, per i quali aveva lavorato la Rubinstein. Oltre alla fantasia dei colori delle luci, delle scenografie e dei costumi di Léon Bakst, lo spettacolo si basa sulla danza (coreografie di Mikhail Fokine), sul gesto e su una sinergia di scenografia-coreografia-musica attuata senza tenere conto delle gerarchie convenzionali.

Il coinvolgimento di Debussy nella creazione del *Martyre* è straordinario: la sua musica non costituisce una semplice aggiunta, una partitura orchestrale di commento, perché nasce da un 'travail commun': non tende a prendere il sopravvento sulla parola, ma evoca immagini e idee del testo estendendo l'immaginazione dove la parola non può giungere, con cori che si contrappongono e sovrappongono, ma anche diverse armonie d'insieme o brevi sinfonie in cui la musica prolunga la declamazione. D'altra parte l'oramai diversa pratica di d'Annunzio con i compositori lo ha reso più elastico e accondiscendente: «vous pourrez choisir les strophes qui vous conviendront» - scrive a Debussy - e, a proposito dei gemelli legati alla colonna: «Vous pouvez aussi tout jeter».³⁰

Pizzetti avrebbe pensato ancora a lungo per la sua *Fedra*: in occasione del debutto del *Martyre*, al quale assiste come inviato del «Marzocco», si reca a Parigi e ne fa ascoltare il primo atto al poeta, all'editore Sonzogno e all'impresario Russell, il quale ne compra i diritti per il teatro di Boston. Entusiasta, il poeta gli promette, senza alcun compenso, la riduzione degli altri due atti. Per ottenerli, però, Pizzetti dovrà attendere il 9 gennaio del 1912, e solo dopo nove mesi riuscirà a completare l'opera.

Non si tratta di un adattamento, che avrebbe comportato un adeguamento delle scene ai numeri musicali tradizionali: il libretto coincide nella sostanza con la tragedia, che viene soltanto sfolpita, lasciando «immutate la struttura teatrale originaria e la qualità poetica del testo».³¹

Le modifiche più interessanti riguardano l'eliminazione di quelle occasioni che nell'opera lirica tradizionale avrebbero dato luogo a musica di scena: Eurito, da messo/aedo che suona la cetra, diventa auriga, e viene eliminata la trenodia della madre di Ippomedonte. L'operazione è esattamente inversa a quella della *Francesca da Rimini* musicata da Zandonai, il cui libretto di Tito Ricordi è un montaggio di episodi tratti dalla tragedia, reso funzionale ai numeri dell'opera tradizionale. Nel libretto di *Fedra*, invece, permane il carattere evocativo delle didascalie dannunziane, anche se la quantità viene decisamente ridotta.

Condensando in un'unica battuta diverse sillabe, Pizzetti mette in risalto il ritmo dei versi. La ridotta vocalità individuale viene compensata da una polifonia complessiva, che caratterizza il suo stile 'classicista'. L'orchestra partecipa all'azione ma non si sovrappone ai personaggi assecondandone i più reconditi sentimenti: una sequenza

²⁹ V. BORGHETTI-R. PECCI, *Il bacio della Sfinge...*, 43.

³⁰ Lettere a Debussy, 11 e 23 gennaio 1911, cit. da G. D'ANNUNZIO-C. DEBUSSY, *Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio. Correspondances inédites*, présentée par G. Tosy, Paris, Denoël, 57-63.

³¹ A. GUARNIERI CORAZZOL, *Fedra: la poesia e la musica*, in *Musica e letteratura Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000, 244-5.

di temi basata su ritmi ostinati, secondo l'idea di recupero della musica greca. Similmente aveva operato Debussy nel *Martyre*, reinventando una maniera medievale, e in maniera diametralmente opposta Mascagni con *Parisina*, in cui viene enfatizzato con declamato e orchestra ogni momento lirico e drammatico.

Quest'ultima rappresenta un unicum nell'opera dannunziana, perché nasce già come libretto.³² Quando, dopo incertezze e proroghe, tra il 1911 e il 1912 d'Annunzio e Sonzogno concordano la scelta di Mascagni, che accetta la collaborazione, le aspettative del compositore, che vi si immerge al massimo delle forze nella convinzione di creare un dramma musicale nuovo, sono grandi. Alcuni studiosi sostengono perfino che con *Parisina* Mascagni abbia raggiunto l'apice della sua carriera artistica, mentre la sua fama continua a esser legata ad un'opera 'giovanile'.

D'Annunzio, d'altra parte, appare condizionato dalla destinazione musicale: rispetto alla parola altisonante e ridondante di *Francesca* lo stile della nuova tragedia, più sentimentalmente lirica, riesce più rapido, meno naturalistico nel ritrarre il carattere dei personaggi, i dettagli della vicenda e l'ambientazione storico-politica, avvicinandosi ai modi più scarni ed essenziali dello stile librettistico.

Interessato unicamente alla storia sentimentale, incentra il testo più che su fatti e azioni, sulle passioni e sui risvolti psicologici, indagati dalla parola nelle loro minime e dettagliate sfaccettature, approfondendo 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.³³

Parisina è stata definita, insieme con tutti i drammi musicali derivanti da testi dannunziani, *Literaturoper*,³⁴ e ciò in quanto, come per altre collaborazioni operistiche, il poeta dovette apportare numerosi tagli e riduzioni, anche dopo il debutto, come la brutale e assurda soppressione del quarto atto, sanata nel 1952 da Gavazzoni, che privava la tragedia della 'catastrofe' e lasciava il dramma «in aria, anzi a mezz'aria la persona della Madre».³⁵ I tagli praticati dopo la prima, tendenti a 'normalizzare' l'opera nei punti in cui pareva negarsi all'azione, ne sconvolgono infatti la struttura compromettendo notevolmente l'interconnessione del materiale tematico.

Per rimediare, probabilmente, allo scempio che le esigenze di pubblico e di mercato hanno compiuto sulla sua tragedia, d'Annunzio non si fa scrupolo di farla mettere in scena dalla Compagnia di Virgilio Talli. Il debutto del 18 dicembre 1921 all'Argentina separa il nome del poeta da quello del musicista: Mascagni ne rimane amareggiato e cerca di opporre veti legali, sostenendo che *Parisina* è nata come libretto e che quindi non può andare in scena senza le musiche. Se per il compositore la paternità artistica appartiene ad entrambi, il Vate non si fa trattare come un semplice librettista e ritiene, invece, di poter disporre a piacimento della *propria* opera. A distanza di anni, si riaprono le vecchie ostilità e, sebbene subito sopite, una nuova collaborazione non fu più possibile.

D'altra parte la *Parisina* senza musica apparirà anche troppo sobria e incompleta; gli esili cori in scena non possono sostituire l'imponenza della musica mascagnana, perché sono più da melodramma che da tragedia.

³² Cfr. S. LA VACCARA, *Variazioni postveriste: Mascagni, d'Annunzio e Parisina*, in AA.VV., *Il teatro verista*, Atti del Congresso, 24-26 novembre 2004, «Biblioteca della Fondazione Verga. Serie convegni n. 9», vol. II, Catania, Fondazione Verga, 2007, 393-427.

³³ Cfr. EAD., *D'Annunzio: il linguaggio della malinconia amorosa. Concordanza di Francesca da Rimini e Parisina*, Tesi di dottorato in Italianistica, Lessicografia e semantica dell'italiano letterario, XIV ciclo, 3 voll., Catania, Università degli studi di Catania, 2003.

³⁴ «The most important reason for including *Parisina* among *Literaturopern*, 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 New Jersey, Princeton University Press, 1988, 112. Ma non esisteva una tragedia prima del libretto: di diverso parere è quindi Borghetti: «*Fedra* è l'unica a cui possa essere applicato il concetto di *Literaturoper*. Nella stessa categoria si suole includere anche *Francesca da Rimini* e *La nave*, solo che in questi due casi la presenza diretta di d'Annunzio fu, quando vi fu, pressoché trascurabile»; V. BORGHETTI-R. PECCI, *Il bacio della Sfinge...*, 59.

³⁵ Lettera a Mascagni, Parigi, 6 marzo 1914, cit. da 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, 56.

Contrastanti sono i pareri sull'opera,³⁶ che si ispira sostanzialmente al modello del poema wagneriano: se i recuperi tristaniani sono stati valutati come una 'volgarizzazione', sia perché formalmente semplificati, sia perché trasposti da un contesto simbolico e spirituale ad uno erotico e sensuale, d'altra parte l'imitazione formale e strutturale appare evidente: metrica libera, assenza di 'pezzi chiusi', completa messa al bando di scene d'insieme, lunghezza dei duetti e dei monologhi.³⁷

La concezione del rapporto parola-musica di Mascagni, d'altra parte, è sostanzialmente vicina a quella del *Wort-Ton-Drama* wagneriano («Io vedo nel mio lavoro un satellite che riceve luce e colore e forza da quel sole che è il poema»)³⁸ Intenzionato ad ossequiare il 'verbo' dannunziano (dichiara di aver musicato del libretto di d'Annunzio perfino le virgole),³⁹ si rende conto, tuttavia, che il rischio sarebbe di produrre lo svuotamento della musica, riducendola a puro sostegno della parola e dando luogo ad una recitazione melodica del testo con accompagnamento musicale, 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.⁴⁰

Non ritiene Mascagni che, come può accadere in Strauss, e talvolta nel teatro wagneriano, l'opulenza del tessuto sinfonico debba 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.⁴¹

Nonostante le influenze wagneriane (e tristaneggianti), la musica di *Parisina* possiede una declamazione 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 al «disegno della melodia» di Debussy e Strauss, vi sono stati rintracciati echi debussiani e straussiani, come pure influenze da Čaikovskij, Massenet, suggestioni da Dukas e perfino cenni di musica atonale. Un caleidoscopio il cui amalgama può non convincere ma che sicuramente dimostra l'intenzione di andare oltre gli schemi riconducibili al verismo.

Per scelte di mercato, data la risonanza del nome di Mascagni, accadrà che alla fine del 1913 sulle scene italiane *Parisina* sorpasserà tanto la *Fedra* pizzettiana che una messinscena senza musica, interpretata nel 1914 da Irma Grammatica, e nello stesso anno la *Francesca* di Zandonai. Sulle scene francesi, però, Pizzetti ha modo di consolarsi con il debutto di un altro spettacolo dannunziano. Tra il febbraio e il marzo del 1913, in tempi rapidissimi, d'Annunzio per la Rubinstein, che ne finanzia il progetto, scrive in versi *La Pisanelle ou la mort parfumé*,

³⁶ *Parisina* rientrerebbe nella categoria del *midcult*, in quanto prodotto commerciale che si attegga a sublime con conseguente effetto *kitsch*. Tuttavia, secondo una considerazione diacronica più che critica, nell'opera lirica del periodo postunitario la pretesa «menzogna culturale, denunciabile da fruitori apocalittici, potrebbe essere allora anche un sintomo di vitalità, un segnale di ricerca di nuove vie operistiche»; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura...*, 126.

³⁷ Cfr. C. BOTTEGHI, *Parisina. Il dramma musicale di Gabriele d'Annunzio e Pietro Mascagni*, Livorno, Il Gabbiano, 1997, 82.

³⁸ M. MORINI, *Parisina*, in *Pietro Mascagni*, Milano, Sonzogno, 1964, 368.

³⁹ Da cui «uno spartito reso caratteristico da una quantità esorbitante di indicazioni di movimento e interpretative». Ivi, 278.

⁴⁰ Ivi, 374-75.

⁴¹ C. BOTTEGHI, *Parisina...*, 37.

una commedia in tre atti e un prologo. In realtà si tratta di una sorta di favola, con un finale tutt'altro che lieto, sulla storia di una prostituta pisana. Nonostante le vicende dei diritti di *Fedra* approdino in quegli anni agli studi legali, il poeta propone al suo Ildebrando da Parma questa nuova collaborazione. Si tratta di dodici numeri tra preludi e danze, quasi sempre consoni alle situazioni drammatiche e solo raramente caratterizzate da decorativismo (nella *Danse de l'amour et de la mort parfumé*). Richiami classicheggianti sono presenti in quella stilizzata sarabanda per soli archi che è la *Danse de Pauvreté et de parfait Amour*.⁴²

Scrive Pizzetti a d'Annunzio:

Finii di scrivere la musica per la *Pisanella* (1276 battute: un po' più del primo atto della *Fedra*) [...] Credo che Ella sarà contento di me: mi pare che la *Canzone di Santa Alete* abbia quel carattere popolare, rude e ingenuo e dolce nel medesimo tempo, che Ella mi scrisse doveva avere.⁴³

Pur dopo anni di collaborazione la soggezione del musicista nei confronti del poeta è totale: non si tratta di piaggeria e opportunismo, ma di sincera ammirazione, comunanza di gusto e di direzioni di ricerca, che hanno indotto a considerare Pizzetti come il musicista più congeniale a d'Annunzio.⁴⁴

Lo spettacolo della *Pisanelle* si presenta come la *summa* del teatro dannunziano,⁴⁵ per le complesse e articolate scenografie di Bakst e per il valore poetico dell'uso della luce, contro un gratuito spettacolarismo. Tutto ciò anche grazie al fatto che la messinscena è affidata ad un grande regista come Mejerchol'd. Al pubblico e alla critica le musiche piacquero, ma il compositore, del tutto sconosciuto in Francia, non riscosse il successo sperato: il suo lavoro non fu al centro dell'attenzione, obnubilato dall'esuberanza e dalla spettacolarità delle scene e dei costumi, dall'ammaliante presenza scenica della Rubinstein e dalle trovate, non sempre e da tutti lodate, del regista russo.

La supremazia della musica e della danza, nel *Martyre* e soprattutto nella *Pisanelle*, comporta un'evoluzione drammaturgica nel teatro dannunziano, riducendo gli spazi interpretativi della voce dell'attore e scongiurando quella recitazione tradizionale che si era dimostrata in precedenza così inadeguata. In seguito d'Annunzio comincerà a disinteressarsi alla forma musicale dei suoi drammi e, gradualmente, anche ai vari aspetti della messinscena; si ritirerà nel semplice ruolo di drammaturgo fino a cessare del tutto la sua produzione teatrale.⁴⁶

Il 20 marzo del 1915 *Fedra* giunge alla Scala ma egli, tutto preso dalla propaganda interventista, non vi presenza. Si giustifica con queste parole con il direttore del «Corriere della sera»: «Io penso che il mio ritorno debba essere serbato per un giorno più alto. Ho già accettato di parlare dinanzi al Monumento dei Mille a Quarto il 5 maggio».⁴⁷

Deluso dalle repliche sempre più deserte de *Le Chèvrefeuille*, e dall'impazienza di Le Bargy di abbandonare lo spettacolo per cimentarsi nel più remunerativo *Cyrano* di Rostand, con una lettera aperta del 22 dicembre 1913 ai direttori del teatro Port Saint Martin, Hertz e Coquelin,⁴⁸ con la quale chiede la cessazione delle ripetizioni, ha già abbandonato, di fatto, le sue idee di rinnovamento del teatro e della scena.

⁴² R. VIAGRANDE, *Ildebrando Pizzetti: compositore, poeta e critico*, Monza, Casa Musicale Eco, 2013, 34.

⁴³ Lettera del 3 aprile 1913, Firenze, cit. da AA.VV., *D'Annunzio. La scena del vate*, a cura di P. Guadagnolo, Milano, Electa, 1988, 72.

⁴⁴ Nel 1914 inizia *Gigliola* «smettendo però, a metà del primo atto perché non mi riusciva di veramente amare i personaggi di quella tragedia (e della mia rinuncia, da quell'artista che era, non solo non si adontò, ma sentì che essa era un atto di onestà, a come tale la accettò senza farmene rimprovero)». I. PIZZETTI, *Ultimo incontro con Gabriele d'Annunzio*, «Corriere della sera», 9 dicembre 1953. Nel 1954 compone *La Figlia di Iorio* seguendo fedelmente la tragedia nella partizione in atti e scene e nelle didascalie, ricopiate quasi integralmente. Nel finale, all'esaltazione della bellezza della fiamma fa riscontro una visione paradisiaca che placa ogni dissidio. Nei recitativi la musica segue la poesia mediante l'uso del ribattuto e di uno stile sillabico, mentre l'orchestra si abbandona al lirismo della rievocazione della terra d'Abruzzi, che riprende il tema dalla giovanile lirica *I pastori* (cfr. R. VIAGRANDE, *Ildebrando Pizzetti...*, 42-45).

⁴⁵ Cfr. C. SANTOLI, *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*, Paris, PUPS, 2009.

⁴⁶ Scriverà ancora come libretto per Puccini, che non lo musicherà mai, *La Crociata degli innocenti*, pubblicato incompiuto nel 1915 e utilizzato come scenario per il cinema sull'onda del successo di *Cabiria*.

⁴⁷ Lettera ad Albertini cit. da G. GATTI, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, 292.

⁴⁸ Cfr. R. LELIEVRE, *Le théâtre dramatique italien en France 1855-1940*, Paris, Colin, 1959, 280.