

INTRODUZIONE

Pietro Mascagni è senza alcun dubbio, un musicista di grande successo che, dal 1890 con l'opera *Cavalleria Rusticana*, si affermò nei maggiori teatri italiani, europei e d'America. Fu direttore d'orchestra e compositore e nell'immaginario popolare appariva come un uomo che associava la giovinezza alla fama offrendosi come prototipo classico dell'uomo latino.

Eugenio Checchi (scrittore, giornalista, insegnante di italiano e critico teatrale) nel 1890 disse di lui:

Ha rasato il viso come un seminarista e la statura alta e dinoccolata dà l'immagine di un ragazzo che non abbia ancora finito di crescere. La fisionomia per un osservatore disattento pare non dica nulla: ma guardando bene, ha ogni tanto, negli occhi chiari un po' velati, un improvviso bagliore, come il balenare silenzioso in certe stellate notti di grande calura.¹

Questa ricerca ha preso in considerazione una sua opera minore, *Zanetto*, la cui fonte è *Le Passant* di François Coppée. Si è cercato di approfondirne lo studio attraverso ricerche storiche, letterarie e musicali sul periodo. Il frutto di queste ricerche viene esposto nella presente tesi nella quale si è voluto esaminare nel primo capitolo il periodo storico-letterario in cui François Coppée scrisse *Le Passant*.

¹ CHECCHI E., *Ritratto d'artista*, in Pietro Mascagni official site 2017, Comitato Promotore Maestro Pietro Mascagni, www.pietromascagni.com, consultato da ultimo il 18 marzo 2022.

Nel secondo capitolo si prende in esame il Verismo nel quale si inserisce la *Cavalleria Rusticana* di Giovanni Verga che sarà poi musicata da Pietro Mascagni e della quale faremo una breve analisi. Si proporrà anche una prima introduzione di *Zanetto* del quale si parlerà in modo più approfondito nel terzo capitolo. Segue il capitolo interamente dedicato a quest'ultima opera, alle differenze con *Le Passant* e alla traduzione in libretto dal francese all'italiano.

CAPITOLO I

FRANÇOIS COPPÉE E LA SUA OPERA *LE PASSANT*

Nel periodo tra il 1861 e il 1866 si costituisce a Parigi un gruppo di poeti chiamato *les parnassiens*. Ne facevano parte autori che, dopo gli anni Quaranta, si erano allontanati dal romanticismo come Théophile Gautier (1811-1872), promotore del movimento chiamato “l’arte per l’arte” “per il quale l’arte è disinteressata, non la si deve proporre con uno scopo utile. Egli dichiara infatti:

Oui, l'œuvre sort plus belle

D'une forme au travail

Rebelle,

Vers, marbre, onyx, émail.

(...)

Les dieux eux-mêmes meurent.

Mais les vers souverain

Demeurent

Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle;

Que ton rêve flottant

Se scelle

Dans le bloc résistant!²

L'arte deve essere indipendente dalla morale e dalla politica. Affinché resti pura, deve sfidare il sentimento preferendo alle emozioni, le sensazioni e le impressioni. L'artista non conosce che un solo culto, quello della bellezza. Solo quest'ultima deve fissare il proprio sogno e calmare la propria inquietudine; per questo la poesia inseguirà le arti plastiche nella ricerca di un'impassibilità. Il grande organizzatore del parnassianesimo fu il poeta Catulle Mendès, ma Charles Marie René Leconte de Lisle ne è considerato il maggiore esponente. Come scritto precedentemente questo movimento escludeva l'emotività e il sentimentalismo astenendosi da ogni forma di impegno sociale e politico.

Théophile Gautier pubblica il romanzo *Mademoiselle de Maupin* nel 1835, facendolo precedere da una *Préface*, manifesto dell'arte non realista, la cui tesi portante rivendica il pieno dominio dell'artista sulle sue facoltà creative e l'indipendenza da qualunque interpretazione di carattere morale:

² «Sì, l'opera risulta più bella da una forma al lavoro ribelle, versi, marmo, onice, smalto. (...) Gli dei stessi muoiono. Ma i versi sovrani restano più forti dei bronzi. Scolpisci, lima, cesella; che il tuo sogno fluttuante si sigilli nel sasso resistente!» (Théophile Gautier - *L'Art in Émaux et camées*), traduzione di Marco Vignolo Gargini, "L'Art pour l'Art": considerazioni sul concetto di autoreferenza della creazione artistica", articolo apparso sul quarto numero, ottobre-dicembre 1992, del Bollettino dell'Accademia Lucchese di Scienze Lettere e Arti, <https://accademialucchese.it>, consultato da ultimo il 18.03.2022.

Il est aussi absurde de dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte un débauche, que de prétendre qu'un homme est vertueux parce qu'il a fait un livre de moral, tous les jours on voit le contraire – C'est le personnage qui parle et non l'auteur.³

In questa polemica contro il realismo si sente il rifiuto del ruolo della Natura, della sua oggettività come modello di creazione artistica. Il Parnassianesimo ha conosciuto un ampio sviluppo nel corso del secolo, intrecciando intenzioni plastiche, musicali e spiritualistiche che hanno dato vita dagli anni '70 del secolo a un ampio movimento simbolista, ben prima della creazione della scuola (1886), fenomeno in realtà di scarso rilievo. Anche in Inghilterra, per l'influenza francese e del pensiero di Walter Pater, nell'Ottocento si rinforzava la corrente di un'arte estranea alla realtà. Un contributo importante in merito alla querelle in questione e forse il più commentato, è quello del pensiero critico di Oscar Wilde (1854-1900), lo scrittore che maggiormente ha sostenuto il primato dell'Arte sulla Vita e sulla Natura, sintetizzandolo con la famosa frase "The artist can express everything"⁴. Un meraviglioso dialogo di Wilde, *The Decay of Lying – An Observation*, apparso nel gennaio 1889 sulla rivista londinese "The Nineteenth Century", evidenzia l'unione tra Arte e realtà esterna. Vivian, protagonista dell'opera, afferma riguardo alla Natura:

³ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle Editeur, Paris 1924, p. 17. Traduzione di Marco Vignolo Gargini, "È tanto assurdo dire che un uomo è un ubriacone perché descrive un'orgia, un debosciato perché narra di una dissolutezza, quanto il pretendere che un uomo sia virtuoso perché ha scritto un libro moraleggiante; vediamo quotidianamente il contrario. – E 'il personaggio a parlare, non l'autore.

⁴ "L'artista può esprimere tutto." Trad. mia.

For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. She is our creation... At present people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them.⁵

Tutto l'800 è caratterizzato dalla diatriba su Arte e Natura e la produzione letteraria di questo secolo esprime molto bene questa contrapposizione, e le tendenze al realismo che sono evidenziate da un forte impulso poetico che sostiene il distacco dalla realtà. I poeti parnassiani eleggono quale loro miglior rappresentante Leconte de Lisle (1818-1894), poeta e scrittore che nel 1852 pubblica la sua prima raccolta poetica, *Poèmes antiques*, seguita nel 1855 da *Poèmes et poésies* e nel 1862 da *Poésies barbares*. Egli ha già 47 anni quando nasce il movimento del Parnasse e si impone quindi come testimone della nuova scuola. Nato nell'isola de La Réunion, dopo aver terminato i suoi studi al Collège de Saint Denis, si reca in Francia dove si laurea in giurisprudenza senza essere molto convinto della sua scelta. La letteratura è il suo sogno e il suo estro poetico si nota fin da subito nell'ambito della poesia nella quale esalta la bellezza e la grandiosità della natura in una gamma che va dalla tristezza alla malinconia, dalla nostalgia ad un certo dolore interiore per la brutalità

⁵ Oscar Wilde, *The decay of lying*, Alma Books, gennaio 2017, p. 86.

“Perché che cosa è la Natura? La Natura non è una grande madre che ci ha partoriti. È la nostra creazione... Oggidì la gente vede le nebbie e non perché ci sono le nebbie, ma perché i poeti e i pittori le hanno insegnato la misteriosa bellezza di tali effetti. Probabilmente ci sono state nebbie per secoli a Londra. Oso dire che ci furono. Ma nessuno le vide, e così non ne sappiamo niente.”
Trad. mia.

delle leggi di natura che dominano il mondo⁶. La sua sensibilità, nei riguardi delle cose tutte, è molto intensa. Un suo tratto distintivo è lo sguardo filosofico sugli avvenimenti umani, con grande attenzione alla morte e la descrizione di una natura esotica ed esuberante; inoltre sa mostrare al mondo la propria capacità di comporre versi che molti hanno definito sublimi e profondi, pur essendo, talvolta, quasi un inneggiare esaltato ed esaltante di elementi del tutto normali portati ad una sorta di trasfigurazione estrema⁷. La natura che lo circondava era rigogliosa, esuberante ma anche opprimente. Egli, di certo, l'ha amata, l'ha saputa cantare e si è immerso in essa per tentare di comprendere il mistero della vita, della morte e dell'Universo. Per Leconte, arte e scienza devono fondersi e “confondersi” e presto intorno a lui si raccolgono a poco a poco alcuni poeti della generazione successiva, nati dal 1840, come per esempio Léon Dierx (il suo più fedele discepolo) e François Coppée. Questi poeti si ritrovano nel *Parnasse contemporain* che di fatto non coincide quindi con la scuola parnassiana diretta comunque da Leconte de Lisle. La poesia parnassiana è una poesia di un'epoca di transizione: erede del romanticismo oramai passato che si dedica all'Arte pura. Alla poesia romantica essi contrappongono una poesia serena e distaccata dalle passioni, scrivono un genere di poesia ricca di cultura, rispettosa della tradizione formale. François Coppée è parnassiano con i parnassiani, ma cercò soprattutto di essere ben inserito nella letteratura del suo tempo, soprattutto in quella popolare, per l'esaltazione dei buoni sentimenti e della gente umile (Les Humbles).

⁶ J. Rogers e J. C. Pajen, *Storia della letteratura francese*, ed. Italiana a cura di E. Caramaschi e C. Rossa, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971, p. 850

⁷ Ibidem.

I.1. François Coppée, *Le passant*, commedia in un atto in versi.

François Coppée, nato a Parigi il 26 Gennaio del 1842 e morto nella sua città natale il 23 Maggio 1908, poeta, drammaturgo e scrittore francese vicino a Théodore de Banville e Leconte de Lisle, con altri poeti della sua generazione; la poesia parnassiana di questi autori non coincide esattamente con quella di Leconte de Lisle (che aveva sottolineato che “Arte e scienza” dovevano “confondersi”) , ma è una poesia di transizione che, posteriore al romanticismo, si dedica quasi esclusivamente al culto dell’Arte pura. Mi soffermerò a precisare il suo ruolo nel contesto letterario, per misurarne l’importanza e l’influenza. Intrattenne infatti rapporti con numerose personalità eminenti del mondo letterario e politico, prodigandosi in raccomandazioni e consigli agli autori debuttanti e pronunciò molti importanti discorsi all’Académie Française. Parnassiano, autore drammatico, poeta, romanziere, è stato archivista della Comédie Française (1878-1884); nel 1898 entra a far parte della politica militante nell’occasione del processo-scandalo riguardante l’Affaire Dreyfus. Fu antidreyfusardo appassionato, nel 1898 a capo addirittura della lega patriottica antisemita, con tre giovani accademici, Louis Dausset, Gabriel Syveton e Henry Vaugois: ferocemente contrario a Zola che, con il pamphlet *J’accuse* aveva mostrato l’ipocrisia delle istituzioni. Poeta popolare in Francia, si dedicò alla poesia degli “umili”, descrivendo la società francese povera, sincera dei sobborghi parigini. La sua è una poesia nostalgica, un elogio alla bellezza del crepuscolo, ai primi incontri amorosi, alla nostalgia del tempo che fu.

Sebbene non si definisse cristiano, pur non credendo, “praticava” la bontà d’animo mostrandoci attraverso le sue opere il suo punto di vista nei confronti della ragione e della fede, una testimonianza di serenità che ci giunge dalle pagine dei suoi scritti.

In realtà, malgrado l’adesione al Parnasse, Coppée si concentrò sulle emozioni, il patriottismo, la pietà verso la popolazione più povera. Scrisse molte opere in versi, soprattutto drammi, due dei quali furono scritti con Armand d’Artois. Nel 1875 pubblicò il suo primo lavoro in prosa, *Une Idylle pendant le siège*, scrisse una biografia sulla sua gioventù e nel 1898 pubblicò *La Bonne Souffrance*, una pubblica ammenda sulla sua conversione alla Chiesa Cattolica Romana, dovuta principalmente ad una grave malattia che lo portò verso la morte un paio di volte. Stefano Serri, scrittore e critico teatrale, lo descrive così:

il vate della piccola Parigi, fatta di vicoli e modiste, di umili e umidità. Poeta malinconico, ha nostalgia ovunque di altri luoghi: in città vorrebbe la campagna (e viceversa); con gli uccelli sente la mancanza degli uomini (e viceversa); nel presente gli manca il passato; di giorno aspetta la sera e in terra aspetta il paradiso⁸.

Nel 1869 la sua raccolta di poesie *Poèmes modernes* ebbe abbastanza successo e nello stesso anno scrisse la commedia teatrale *Le Passant*, interpretata dalla diva Sarah Bernhardt e da Madame Agar⁹ che riscosse grande successo al teatro Odéon. Qualche anno

⁸ Stefano Serri, “Poesia e parodia dalla Ville Lumière. Parigi in dieci righe”, Robin Edizioni, 2021, p.154.

⁹ Bernhardt, My Double Life, London: Heinemann, 1907, https://www.google.com/search?q=Bernhardt%2C+My+Double+Life&rlz=1C1CHBF_itIT815IT815

dopo furono applauditi i suoi lavori *Fais ce que je dois* (1871) e *Le Bijoux de la délivrance*¹⁰ (1872), piccoli drammi poetici ispirati alla guerra Franco-Prussiana. Nel 1895 scrive un dramma in versi, *Pour la Couronne*, che fu tradotto in inglese da John Davidson con il titolo *For the Crown* e poi messo in scena al Lyceum Theatre nel 1896. Coppée esprime, sia nei versi che nella prosa, la piena espressione dell'emozione umana associata ad un elemento patriottico, alla gioia dell'amore di gioventù, alla pietà per la povera gente apportando in ciascuno un peculiare "dono" di compassione e consapevolezza. La poesia lirica e idilliaca per la quale sarà sempre ricordato, è associata ad un fascino musicale che mostra un pensiero vivido ed un forte potere espressivo. C'è una particolare forza espressiva e di pensiero nella cupa favola *Le Coupable*, nella quale descrive tutti i difetti delle sue caratteristiche. Specialmente nella prosa, il sentimento degenera nel sentimentalismo tuttavia, negando il canone dell'arte contemporanea nella quale ridurre le più cupe tragedie della vita a meri soggetti da analizzare, riuscì a far sì che la sua espressione letteraria sia una tra le più deliziose della letteratura del suo secolo.

Il poeta Arthur Rimbaud, suo contemporaneo, pubblicò molte parodie della poesia di Coppée. Furono pubblicate nell'*Album Zutique* (1871-1872) molte delle quali sono parodie dello stile e della forma di alcuni brevi suoi componimenti poetici. Fino al 1867 Coppée era pressoché sconosciuto; aveva scritto diverse poesie conosciute nell'ambiente poetico ed apprezzate dai suoi contemporanei, ma il successo arriva improvvisamente con una rappresentazione di

<https://www.google.com/search?q=Bernhardt%2C+My+Double+Life&qs=chrome..69i57j0i22i30l2.2159j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>, consultato da ultimo il 25 aprile 2022.

¹⁰ Chisholm, Hugh, ed. (1911). "*Coppée, François Édouard Joachim*", Encyclopaedia Britannica, Vol. 7 (11th ed.). Cambridge University Press. pp. 101–102.

beneficenza al teatro Odéon di Parigi. Madame Agar (nome d'arte dell'attrice drammatica Marie-Léonide Charvin), sollecitata a trovare qualcosa di nuovo da rappresentare, contattò François Coppée chiedendogli aiuto ed egli, in una fresca mattina di settembre¹¹, in una piccola mansarda di Montmartre, iniziò a scrivere *Le Passant* che sarebbe stato rappresentato il 14 gennaio 1869. Questa occasione e l'incontro con un artista che ha fretta di trovare qualcosa di nuovo da proporre e che si rivolge a Coppée, fu provvidenziale. Quella sera a teatro il poeta suscitò sorpresa e ammirazione grazie a un'attrice appena agli inizi, Sarah Bernhardt, che prestò una morbidezza ancora ingenua, una voce ancora intatta, la grazia nascente del suo viso e del suo talento a questo adorabile paggio errante dal fascino irresistibile, una specie di putto fiorentino che, salendo sul palcoscenico declamò i mirabili versi di Coppée, grazie all'arte drammatica del Rinascimento¹². Fu un trionfo di pubblico e di critica. Madame Agar interpretava Silvia, e il viandante Zanetto era magistralmente interpretato da Sarah Bernhardt (1844-1923) la più grande attrice francese del tardo XIX secolo che, alla fine della rappresentazione, tra uno scroscio di applausi, con la sua meravigliosa voce, fece il nome del poeta al pubblico entusiasta. Il sipario fu aperto quattro volte e da quella sera tutta Parigi si recò a teatro per assistere all'opera di Coppée; lo scrittore diventò improvvisamente famoso e il suo lavoro fu rappresentato in tutti i teatri e le corti in Europa. Il giorno dopo la prima rappresentazione, sul quotidiano "La Gironde", un critico scrisse:

¹¹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/francois-coppee/>, consultato da ultimo il 25 Aprile 2022.

¹² Denis Saint-Amand, "François Coppée o inimicizie elettive", CONTESTI [Online], Varia, pubblicato il 26 maggio 2009, consultato da ultimo il 26 Aprile 2022. URL: <http://journals.openedition.org/contexts/4328>; DOI: <https://doi.org/10.4000/contexts.4328>.

Ah! ce Passant! quelle surprise heureuse et quel gazouillis d'oiseau ce fut, dans la salle de l'Odéon, lorsqu'on entendit Sylvia et Zanetto, ces deux exquis figurines, récitant leurs sonnets florentins¹³!

L'articolo continua:

Voilà un poète jeune, qui apporte une pièce à l'Odéon, et le petit acte fait plus d'impression sur la salle que les cinq actes d'un gros drame haut en couleur¹⁴.

Napoleone III fece rappresentare *Le Passant* alle Tuileries, complimentandosi con lui ed offrendogli un vitalizio che però Coppée rifiutò. La principessa Matilde, desiderosa di conoscerlo, contattò Théophile Gautier affinché glielo presentasse. Da quel momento Coppée, che la sera della prima non aveva in tasca che qualche spicciolo, divenne famoso e benestante grazie all'aiuto della principessa che gli fece ottenere un impiego alla biblioteca del Senato. Purtroppo non ebbe il tempo di godersi appieno questo meritato successo: sei settimane dopo la prima rappresentazione, si ammalò gravemente di polmonite e si recò a Amélie-Le-Bain per passare il resto dell'inverno. Tornato a Parigi morì il 23 maggio del 1908. Alla sua morte tutta la città partecipò alle esequie, dalle persone più umili,

¹³ Articolo su "La Gironde, le théâtre de l'Opéra Nationale", "Ah! Questo viandante! Che felice sorpresa e che cinguettio di uccellini ci fu nella sala dell'Odéon quando si udirono Silvia e Zanetto, queste due figure squisite, recitare i loro sonetti fiorentini!" Trad. mia.

¹⁴ "Ecco un giovane poeta che porta una rappresentazione all'Odéon e un piccolo atto fa più scalpore sul pubblico che i cinque atti di un grande dramma a colori". Trad. mia.

ai poveri, alle personalità cittadine. Tutti si sentivano in un certo senso rappresentati dal Poeta. Uno spettacolo teatrale in versi, in quei giorni, apparve singolare, fuori dal comune e la critica ne scrisse pagine e pagine sui giornali di settore; ai tempi di Coppée, il pubblico era più abituato alla poesia come pura e semplice arte poetica, poesia che esprimeva dei sentimenti, degli stati d'animo. La critica si indignò moltissimo a vedere che un impiegato del Ministero poteva scrivere dei versi così belli e perlopiù per uno spettacolo teatrale che era abitualmente in prosa. *Le Passant*, *Luthier de Crémone* e *Trésor* sono le tre principali commedie di François Coppée, nelle quali il poeta esprime un sentimento semplice con vero sentimento.

Nel personaggio dell'adolescente Zanetto in *Le Passant*, si trovano i conflitti dell'anima, le tentazioni della cortigiana Silvia che, innamorata del giovine, lo scaccia con tenerezza sentendosi colpevole. Vi è qui l'incontro di due identità contrarie: l'innocenza di un giovane e l'impudicizia di una donna che riesce a non cedere alla tentazione. *Le Passant* è l'esplosione della giovinezza di Coppée soffocata dal bisogno di sognare, dai desideri repressi che sfuggono; è la rappresentazione di un paese immaginario, stellato e fiorito che rende felice il suo autore. Silvia, una bella cortigiana, indifferente all'amore e alle passioni che suscita, è fredda e dal cuore arido ma ne è consapevole e vorrebbe vincere questo suo atteggiamento nei confronti dell'amore e della passione: "Que l'amour soit maudit¹⁵". La si vede affacciata alla balaustra della terrazza, sognante, rattristata, guarda in lontananza i tetti della città rischiarati dalla luna; si annoia e rimpiange un passato per il quale prova una grande malinconia; Silvia

¹⁵ "Che l'amore sia maledetto" sc.l.

ha bisogno di qualcuno che riesca ad aprire il suo cuore triste e glaciale. L'occasione le si presenta sotto le spoglie di un giovane bohémien, Zanetto, che la cortigiana trattiene a sé, risoluta ad amarlo e ad essere amata. Il ragazzo, che la crede una gran dama, le racconta con trasporto la sua vita errante, le rivela che è poeta e cantore, e le confida le gioie che trae da questo sua vita vagabonda:

Je suis musicien et j'ai nom Zanetto.

Depuis l'enfance, étant d'un naturel nomade,

Je voyage. Ma vie est une promenade.

Je crois n'avoir jamais dormi trois jours entiers

Sous un toit, et je vis de vingt petits métiers

Dont on n'a pas besoin. Mais, pour être sincère,

L'inutile, ici-bas, c'est le plus nécessaire¹⁶.

Interrogato da Silvia, Zanetto le confessa la sua paura dell'amore e la sua gioia di essere libero, ma si offre nonostante tutto di rimanere con lei. La cortigiana, commossa dalla freschezza e dall'ingenuità del ragazzo, nonostante sia tentata da questo amore innocente, lo allontana per non farlo soffrire. Egli se ne andrà portando con sé un fiore caduto dai capelli di Silvia. La ragazza, rimasta sola, benedice l'amore che ha fatto sì che si aprisse il suo cuore prima indifferente al sentimento, e

¹⁶ "Sono un musicista e mi chiamo Zanetto. Sono nomade dai tempi dell'infanzia, viaggio. La mia vita è una passeggiata. Credo di non aver mai dormito tre giorni interi sotto lo stesso tetto, e vivo di piccoli lavoretti anche se non ce n'è bisogno. Ma, per essere sincero, l'inutile, quaggiù, è il più necessario" Trad.mia.

inizia a piangere contenta comunque di aver “scoperto” di poter provare anch’essa dei sentimenti dolci e teneri come un amore puro e sincero. Questa breve pièce, come già accennato, ebbe un grande successo nonostante la semplicità dell’argomento; la storia è deliziosa e romantica, ma questi elementi non servono ad altro che a mascherare il lato superficiale e disinvolto di una retorica sentimentale. François Coppée dirà le seguenti parole a riguardo del suo Viandante:

Pauvre petit Passant, douce inspiration d’une heure radieuse de mes vingt-cinq ans, pardonne-moi, dit-il quelque part, les minutes d’impatience et de mauvaise humeur que m’a causées bien des fois ton nom malignement prononcé pour déprécier mes créations nouvelles [...] gentil chanteur d’une nuit de clair de lune, que je te devais cette première récompense du poète, ce premier rameau de laurier qui a fait pleurer de joie ma vieille mère et qui m’a donné pour toujours le courage et l’espérance.¹⁷

Scritto in pochi giorni come atto unico in versi e con solo due protagonisti, Silvia e Zanetto, *Le Passant* sarà poi musicato da Pietro Mascagni con il titolo *Zanetto* e verrà rappresentato per la prima volta al Liceo musicale Rossini di Pesaro il 2 marzo 1896.

¹⁷ Gauthier-Ferrières, Léon Adolphe, *François Coppée et son oeuvre*, 1880-1915, p. 168.

“Povero piccolo Viandante, dolce ispirazione di un’ora radiosa dei miei venticinque anni perdona, disse egli, i minuti di impazienza e di cattivo umore che mia ha provocato molte volte il tuo nome malignamente pronunciato per disprezzare le mie nuove creazioni [...] gentile cantore di una notte di chiaro di luna, ti dovevo questa prima gratificazione del poeta, questo primo rametto di lauro che ha fatto piangere di gioia la mia vecchia madre e che mi ha dato sempre il coraggio e la speranza”. Trad. mia.

CAPITOLO II

PIETRO MASCAGNI, UOMO E MUSICISTA.

Il 2 agosto 1945 muore a Roma Pietro Mascagni, tra l'indifferenza di una nazione devastata, appena uscita da un conflitto mondiale. Imbarazzante è la totale assenza del mondo politico al suo funerale che sceglie di non partecipare in forma ufficiale alle esequie di un artista famoso e amato non solo dai suoi concittadini livornesi ma da tutto il mondo musicale. Il feretro del compositore attraversa la città salutato dal popolo commosso e accompagnato dalla *Marcia Funebre* di Chopin e dall'*Intermezzo* di *Cavalleria Rusticana* eseguiti dalla banda della polizia.

Pietro nasce a Livorno il 7 dicembre 1863 in una famiglia rinomata (il padre era uno più facoltosi fornai della città) ma di condizioni economiche non eccessivamente agiate. All'età di dieci anni rimane orfano di madre e viene avviato agli studi ginnasiali dal padre. Il giovane Pietro, appassionato di musica, sogna di diventare un compositore e affianca agli studi umanistici anche quelli musicali studiando inizialmente pianoforte per poi intraprendere studi più approfonditi e regolari diventando allievo di Alfredo Soffredini, fondatore dell'Istituto Musicale Livornese. Nell'ottobre 1882 Mascagni supera brillantemente l'esame di ammissione al Regio Conservatorio di Milano e ha modo di apprezzare *Guglielmo Ratcliff*,

la tragedia di Heinrich Heine tradotta da Andrea Maffei. Nel 1888 il giovane Mascagni lascia il conservatorio e nel 1890, dopo aver lavorato in vari teatri italiani come direttore di operette, prova a partecipare ad un concorso indetto dalla casa musicale Sonzogno di Milano per un'opera in un solo atto (Iovino 1987,35).

[Si] apre ai giovani musicisti di nazionalità italiana un nuovo concorso per un'opera a un atto – in un solo quadro o due ad libitum – di soggetto italiano, serio o giocoso, a scelta del concorrente- Verranno conferiti due premi, il primo di 3.000 lire e il secondo di 2.000 lire agli autori dei due migliori fra tre melodrammi presentati al concorso e giudicati da apposita Commissione esaminatrice degni di essere pubblicamente rappresentati. [...] non sono accettati lavori già rappresentati sia in pubblico che in privato: né sono ammessi quei compositori che avessero già fatto le loro prove al teatro con qualsiasi lavoro melodrammatico [...]. La musica dei lavori aspiranti ai premi dovrà essere ispirata alle tradizioni dell'opera italiana, ma senza rinunciare agli splendidi portati dei suoni contemporanei.

Giudicandosi adatto a partecipare al concorso e attirato dal premio in denaro, Mascagni decide di provare. Chiede all'amico Giovanni Targioni-Tozzetti di aiutarlo nella stesura del libretto e nella scelta del soggetto. Il 17 maggio 1890, *Cavalleria Rusticana* (tratta dalla novella di Giovanni Verga) viene rappresentata al Teatro Costanzi di Roma, vincendo il concorso e ottenendo un enorme successo di pubblico. Ne sono interpreti principali due grandi cantanti, Gemma Bellincioni e Roberto Stagno. La notizia è battuta dalla stampa e Pietro Mascagni, in una sola notte, diventa famosissimo. Tutto il mondo lo considera un

innovatore. Tuttavia, la casa editrice Sonzogno non ha soddisfatto economicamente lo scrittore siciliano Giovanni Verga che cita il musicista in tribunale per plagio sostenendo di non aver mai dato un permesso ufficiale per l'adattamento del suo testo; Verga vince la causa ottenendo il 25% degli utili derivanti dalla rappresentazione dell'opera.¹⁸ Nel frattempo, stabilitosi a Cerignola in Puglia, la famiglia Mascagni aumenta con la nascita del figlio Domenico, soprannominato Dino, e con il figlio Edoardo il cui padrino di battesimo è Edoardo Sonzogno. Nel 1891 Pietro Mascagni debutta al teatro Costanzi di Roma con l'opera *L'amico Fritz* e successivamente collabora con Luigi Illica (commediografo e librettista molto noto all'epoca) alla stesura dell'*Iris*, commissionata dall'editore Ricordi. Continua comunque la sua attività di direttore d'orchestra dirigendo ben sei concerti alla scala di Milano ed un suo componimento sinfonico scritto per il centenario della nascita di Giacomo Leopardi. Dal 1899 al 1900 intraprende una serie di viaggi che lo portano a San Pietroburgo e a Vienna dove, su invito di Gustav Mahler dirige il *Requiem* di Giuseppe Verdi in onore e memoria del famoso compositore emiliano. Sempre a Vienna, nel 1927, Pietro riceve dal governo la delega di rappresentante italiano per le celebrazioni del centenario della morte di Ludwig Van Beethoven che si svolgono nella capitale austriaca.

Nel 1929 entra a far parte della Reale Accademia d'Italia con Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio, Guglielmo Marconi ed Enrico Fermi. Nel 1940, in occasione del cinquantenario di *Cavalleria Rusticana*, l'opera viene incisa su disco e l'anno successivo dirige

¹⁸ Domenico Giurati, *Il plagio, furti letterari, artistici e musicali*, Hoepli 1903 p. 316-317.

L'amico Fritz interpretata dal famoso tenore Ferruccio Tagliavini. A quasi ottant'anni Mascagni termina la sua carriera al teatro Adriano di Roma. In una lettera ad Anna Lolli (sua compagna e corista con la quale ebbe una lunga relazione), scrive "rendiamo grazie a Dio, il fascismo è finito! Il sole della libertà splende su di noi".¹⁹ Pietro Mascagni si spegne il 2 agosto del 1945 nel suo appartamento a Roma, sua residenza stabile dal 1927. Un ricordo di Pietro Mascagni a settant'anni dalla morte (1863-1945) di Roger Flury presidente di IAML (International Association of Music Libraries) viene così espresso:

Povero quel compositore che si trovi a produrre un'opera così famosa da rendere invisibile ogni altro frutto della sua creatività. Un bell'esempio di questa sfortuna è il giovane Pietro Mascagni: decise di partecipare a un concorso per un'opera in un atto, con l'intento di raggranellare un po' di denaro, sia per mantenere la famiglia sia per mettersi in luce con gli editori musicali – nel far questo, però, dovette interrompere la composizione dell'opera che gli stava ben più a cuore: Guglielmo Ratcliff. Si sa come è andata: non solo Mascagni divenne celebre da un giorno all'altro, ma diede anche il via al filone del verismo musicale. Nel giro di pochi anni, si trovò ad essere uno dei compositori più ricchi del mondo.²⁰

Mascagni si rende conto fin da subito che quello che ci si aspetta da lui è un'altra opera sullo stile di *Cavalleria Rusticana* ma che non è

¹⁹ Lettera ad Anna Lolli, 26 luglio 1943, <https://academic.oup.com/oq/article-abstract/11/2/55/1424654?redirectedFrom=PDF&login=false> The Opera Quarterly, Volume 11, Issue 2, 1995, p. 55–80 consultato da ultimo il 23 giugno 2022.

²⁰ <http://www.cedomus.toscana.it/cedomus/un-ricordo-di-pietro-mascagni-a-settantanni-dalla-morte-1863-1945-di-roger-flury/> consultato da ultimo il 14 luglio 2022.

in grado di riproporre un'opera dallo stesso strepitoso successo. La sua vera grandezza e il suo genere creativo vengono riconosciuti solo molti anni più tardi; un suo estimatore è stato senza dubbio il musicologo Mario Morini, autore di una monografia pubblicata da Sonzogno nel 1964.²¹ Anche il Direttore Gianandrea Gavazzeni ha sempre sostenuto il valore creativo di Mascagni e delle sue altre opere considerate “minori” nonostante egli sia ricordato e conosciuto soprattutto per *Cavalleria Rusticana*.

II.1. Pietro Mascagni e la *Cavalleria Rusticana* all'interno del Verismo

Nella cultura europea del secondo Ottocento, la dominante è il pensiero positivistico derivante dalla cultura illuminista che riteneva che la scienza potesse risolvere tutti i problemi non solo della natura ma anche della storia, applicando il metodo sperimentale sia alle scienze naturali che alle “scienze umane”; il modello per eccellenza di tutte le scienze è la medicina che cura “i mali dell'anima” così come quelli dello spirito. La metodologia scientifica diventa ideologia e il credo scientifico è una vera e propria religione.

Anche la cultura letteraria è molto influenzata dal positivismo e soprattutto il romanzo diventa oggetto “sperimentale” in quanto offre un ampio campo di analisi della realtà. In Francia questo movimento letterario ispirato alla cultura positivista si chiama Naturalismo e il suo

²¹ Mario Morini, *Pietro Mascagni*, Sonzogno, Milano 1964.

maggior rappresentante è Emile Zola che, con la sua opera *Les Rougon-Macquart*, offre uno spaccato della società del suo tempo molto veritiera, soffermandosi sull'ereditarietà per la quale le tare psico-fisiche dei padri si tramandano e sono la causa delle devianze e dei comportamenti della discendenza. Opponendosi all'ottimismo ideologico del romanticismo, il movimento naturalista nasce come rapporto diretto tra artista e realtà quotidiana esaminata in tutti i suoi aspetti più crudi. L'uomo è un fenomeno naturale imbruttito dalla società intrisa di malattie, disgrazie, legami interpersonali oramai deteriorati. In Italia abbiamo il corrispettivo del Naturalismo francese nel Verismo il cui termine indica appunto attenzione alla realtà, lo studio del "vero" delle situazioni sociali colte negli aspetti più crudi e degradanti dell'epoca. Il verismo si basa sulla necessità di una riproduzione obiettiva della realtà, la fotografia effettiva di uno spaccato sociale il cui centro più attivo a livello culturale è Milano (anche se i maggiori veristi sono scrittori siciliani quali Verga e Capuana) che prendono coscienza della loro vocazione letteraria associata alle condizioni umili della loro terra così lontana per costume, mentalità, situazione sociale ed economica dal resto della Penisola. Quando in letteratura italiana si parla di Verismo, la prima associazione che si fa è appunto con Giovanni Verga, considerato il massimo esponente di questo movimento letterario, autore di novelle e romanzi il cui stile ha rinnovato profondamente la narrativa italiana.

Nasce a Catania nel 1840 e già da bambino dimostra un innato patriottismo ed una particolare attenzione verso la scrittura dedicandosi inizialmente alla scrittura di romanzi avventurosi su influsso delle opere di Dumas padre; si trasferisce a Milano, patria

della grande editoria nazionale e viene a contatto con gli ambienti scapigliati riuscendo a coniugare letteratura e mondanità (alla ricerca di quel successo che lo condiziona negli anni giovanili e domina come tema nei suoi romanzi borghesi) . Giovanni è attratto dalla narrativa borghese e verista che esprimerà al meglio nelle sue novelle seppur ancora sbilanciate tra vecchi e nuovi procedimenti di scrittura, soprattutto a livello linguistico e con la scomparsa del personaggio più o meno autobiografico; l'ambiente è quello della sua Sicilia arcaica, di braccianti e contadini vittime del duro lavoro o della povera contadina maltrattata in amore. Lo scrittore è davvero scomparso dalla narrazione, come la poetica verista richiedeva, ma si è incarnato nei suoi personaggi attraverso i quali, nelle loro abitudini, gesta e parole, esprime il dramma del proprio "distacco", della propria avventura nel mondo; il vero interesse dello scrittore è per il nucleo tragico dell'esistenza in sé e dei suoi personaggi in ambienti siciliani di cui lui è l'esponente per eccellenza. È dal 1877 che troviamo il ciclo creativo del verismo verghiano con i racconti *Vita dei campi* (1880), il capolavoro *I Malavoglia* (1881), le *Novelle rusticane* (1883) e *Mastro don Gesualdo* (1888). Nel 1884 Verga fa rappresentare a Torino, con molto successo, la versione teatrale della novella *Cavalleria rusticana* che Mascagni musicerà e che costituirà il maggiore successo economico e di pubblico sia per lui che per Verga. La concezione verista dello scrittore fa sì che il nucleo principale dell'opera letteraria sia la "sparizione" dell'autore lasciando che i fatti narrati abbiano uno sviluppo quasi spontaneo; il linguaggio è rude, spoglio come il mondo che rappresenta, fatto sia di povera gente come nei *Malavoglia*, sia di ricchi come in *Mastro don Gesualdo*, ma comunque tutti vinti nella lotta quotidiana della

vita. Lo scrittore siciliano, attratto dalle idee naturaliste, si reca a Parigi nel 1882 per incontrare Emile Zola che, tuttavia, confiderà al Capuana (amico di Verga), la sua impressione che quest'ultimo non abbia “des théories bien arrêtés²²” probabilmente perché si basa sul fatto che non vi è una eccessiva crudezza descrittiva e uno scarso impegno sociale e un po' provinciale che caratterizzava il verismo italiano a differenza del rigoroso naturalismo francese. Nei suoi anni giovanili Verga si dedica a due lavori teatrali: *Nuovi Tartufi* del 1872 e mai rappresentato, e *Rose caduche* del 1928, rappresentato a Catania dopo la morte dello scrittore. Giovanni, dopo questa parentesi teatrale, dieci anni dopo torna al suo ruolo di drammaturgo cercando di contribuire alla crescita di un teatro nazionale piuttosto debole. Scrive all'amico e collega Capuana come sia sorpreso dal fatto che Giacosa abbia venduto la sua commedia *La zampa del gatto* per sole diecimila lire; il nostro scrittore siciliano in questi anni (1883) sta lavorando all'adattamento scenico di *Cavalleria rusticana* sperando finalmente di “sfondare” in ambito teatrale. Questo suo progetto non era stato molto ben accolto dalla sua cerchia di amicizie con l'eccezione di Giacosa che se ne era dimostrato entusiasta. Verga termina questa sua fatica ispirandosi al saggio di Zola *Le naturalisme au théâtre*, in cui lo scrittore francese auspicava che il metodo naturalista fosse ispirato anche in campo teatrale. Il nostro scrittore cerca di mettere in pratica gli insegnamenti naturalistici di scena con veri oggetti, unità di luogo e tempo e linguaggio quotidiano, consigliato da Zola. Chiede all'amico Capuana e al di lui fratello di inviargli vecchie foto d'ambiente siciliano per la scenografia e stoffe prodotte sul posto per il costumista, il cui lavoro Verga paga in prima

²² Cattaneo G, 1973, *Verga*, Utet Torino pag.282, “Delle teorie molto ferme”, Trad. mia.

persona pur di poter rappresentare coerentemente la sua *Cavalleria rusticana*. Giovanni sceglie questa novella tra le tante pubblicate, per il suo svolgimento lineare e per la vicenda chiara e concisa, che tuttavia il pubblico siciliano subito non comprende e non apprezza. Il giorno dopo la rappresentazione in teatro, il giornalista Torelli-Viollier (noto per essere stato l'ideatore e il cofondatore del Corriere della sera nel 1876) descrive un silenzio totale in sala fino alla comparsa di Eleonora Duse nel ruolo di Santuzza e di Tebaldo Checchi nel ruolo di Compare Alfio, scena che suscita un fragoroso applauso fino al calare del sipario. Il successo di *Cavalleria rusticana* viene confermato dalle numerose repliche che testimoniano come il dramma sia oramai entrato nel circuito della cultura ufficiale e nella conoscenza popolare; Verga riesce a ricavare quindi non solo un prodotto letterario riservato ad un ristretto pubblico di lettori, ma anche un'opera di successo e di notevole visibilità. Ciò che colpisce subito i critici e i giornalisti del tempo è l'uso della lingua originale, antiletteraria, più vicina al parlato comune, alla voce del popolo. Ci si meraviglia del fatto che uno scrittore abbia una così forte attenzione al mondo degli umili, ai loro valori, al loro contesto sociale e al numeroso utilizzo dei termini dialettali; l'autore "scende" a livello dei suoi personaggi, diventa uno di loro, parla e si immedesima in loro attraverso una accurata descrizione utilizzando il "discorso indiretto libero" cioè una sorta di imitazione della lingua parlata che dà l'impressione che l'opera "si sia fatta da sé", come scrive lo stesso Verga. Molti studiosi di letteratura hanno rilevato il fatto che, nonostante anche i personaggi di Manzoni, Renzo e Lucia, siano popolani, essi vengono innalzati dallo scrittore quasi al suo livello attraverso il linguaggio comunque

colto, a differenza di quanto fa Verga, che invece si abbassa al livello dei suoi personaggi e parla come loro. Capuana dice che “Verga rinuncia alla lente dello scrittore per dare spazio ai fatti”²³ e riesce a far sì che l’autore diventi invisibile ma che allo stesso tempo riprenda le sue storie dalla realtà, dalla strada, come una sorta di documento umano usando la tecnica chiamata dello “Straniamento” cioè l’abilità nel descrivere le persone più umili senza mai cadere nel patetico e nella compassione.

II.2. Dalla *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga alla *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni.

Il racconto *Cavalleria rusticana* fa parte della raccolta di novelle di Giovanni Verga *Vita dei campi*, introdotte da un prologo, *Fantasticheria*, in cui lo scrittore abbandona i temi cittadini per rappresentare il mondo della povera gente di Aci Trezza, presentando quell’ideologia secondo la quale, se la vita dei pescatori è già povera, è ancora più misera nel momento in cui essi si “staccano” dallo scoglio del loro ambiente finendo da pesci piccoli in bocca a pesci grossi.

Cavalleria rusticana nasce nella primavera del 1880 ed è ispirata a Giovanni da un episodio realmente accaduto e al quale, da adolescente, aveva assistito dal balcone di casa, a Catania; due uomini, rivali in amore, si sfidano. Il giovane Verga vede l’abbraccio tra i due

²³ Adriano di Gregorio, *Il Verismo e Giovanni Verga*, <https://www.adrianodigregorio.com/wp-content/uploads/2020/05/20.-Giovanni-Verga.pdf> consultato da ultimo il 24 giugno 2022.

ed il morso all'orecchio tra i due contendenti, segno di sfida a duello che, appunto, riprende nel racconto e nel testo teatrale. In realtà pare che la scena alla quale assiste il ragazzo sia stata presso il palazzo di famiglia nel quale Giovanni passa l'estate, in un borgo dell'entroterra siciliano, Vizzini, a sessanta chilometri da Catania, dove appunto si ritiene abbiano vissuto i protagonisti della *Cavalleria rusticana*. La novella narra del giovane Turiddu che, partito soldato, trova al suo ritorno al paese la fidanzata Lola che, anziché attenderlo, sta per sposare il carrettiere Alfio perché più abbiente. A sua volta quindi, Turiddu corteggia Santa perché il padre è ricco "come un maiale". Tutta la trama del dramma è regolata dalle sofisticate leggi dei sentimenti di amore e gelosia, tipiche di un mondo più emancipato. Il Ferrone²⁴ nota che si passa da una comunità antica, condizionata dal possesso, dalla "robba", ad una società più moderna il cui epicentro sono i risvolti psicologici e sentimentali. Nel racconto tutto è concentrato attorno al personaggio di Turiddu, il "povero" che trova nell'amore per Santa la sua forma di emancipazione. I discorsi amorosi tra Turiddu e Santa vengono ascoltati da Lola che, nel frattempo, ha sposato compare Alfio; gelosa del suo ex fidanzato, Lola cede alle lusinghe di quest'ultimo che viene quindi abbandonato da Santa. Alfio torna al paese per Pasqua per passare le feste con la moglie, portandole in dono "una bella veste nuova per le feste". Ma si sa, il paese è piccolo e la gente mormora...!

Santa si preoccupa subito di avvertire Alfio del comportamento equivoco della moglie il quale, furibondo, si presenta da Turiddu per sfidarlo al duello d'onore rifiutando il vino che questi gli offre. Anche

²⁴ Ferrone G., 1972, p. 112-113.

il luogo della sfida tra i due uomini identifica che il paese è proprio Vizzini; il racconto termina con la descrizione del duello tra i due ragazzi, entrambi bravi a sfidarsi con il coltello. Verga scrive:

Turiddu toccò la prima botta e fu a tempo a prenderla nel braccio, come la rese buona e tirò all'inguinaia. [...] stava in guardia tutto raccolto per tenersi la sinistra sulla ferita che gli doleva e quasi strisciava per terra con il gomito. Alfio acchiappò rapidamente una manata di polvere e la gettò negli occhi all'avversario. [...] cercava di salvarsi facendo salti disperati all'indietro ma compare Alfio lo raggiunse con un'altra botte nello stomaco ed una terza alla gola. [...] Turiddu annaspò un pezzo, di qua e di là tra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiante nella gola e non poté proferire nemmeno: Ah! Mamma mia!

Con quest'ultima coltellata viene vendicato non solo l'onore ma anche, soprattutto, l'amore.

In seguito al successo di questa novella, Verga decide di adattarla per il teatro traendone un testo teatrale che debutta al Teatro Carignano a Torino il 14 gennaio 1884 con Eleonora Duse nel ruolo di Santuzza; un dramma nel quale emersero le sue doti di grande attrice drammatica, che commosse e coinvolse il pubblico in sala. Nel dramma teatrale troviamo due personaggi aggiunti, lo zio Brasi (stalliere del paese) e Camilla, la sua pettegola moglie. La scena è sempre la piazza principale del piccolo borgo e si nota l'attenzione dei dettagli di scena e dei costumi indossati dai personaggi, a cui Verga pone molta attenzione; infatti per l'allestimento di questa novella Verga si reca a Vizzini dove prende abiti e oggetti per addobbare la

scena e vestire gli attori. È il giorno di Pasqua e Santuzza entra in scena al suono delle campane a festa, per chiedere a Nunzia (madre di Turiddu) dove sia il figlio nonché suo fidanzato. La madre risponde che si è recato a Francofonte per comprare del vino ma che non ha ancora fatto ritorno. Nel frattempo, giunge compare Alfio e afferma di aver visto Turiddu in giro, di notte e di averlo riconosciuto proprio dal suo tipico berretto rosso. A questo punto Nunzia si rende conto che il figlio le ha mentito e cerca di difenderlo dicendo che non è l'unico con quel tipo di berretto ma Alfio insiste confermando di averlo riconosciuto:

[...] dalle mie parti all'alba mentre arrivavo a casa mia. Egli andava correndo come se avesse fretta e non si accorse di me. Volete che ve lo mandi se lo incontro?

A questo punto Santuzza confida alla madre di Turiddu che Lola non si è affatto rassegnata alla perdita del suo amato nonostante egli abbia sposato lei e non perde occasione per attirarlo a sé in ogni circostanza; Turiddu si lascia coinvolgere in questo gioco amoroso e recita "L'amore antico non si scorda più". Si nota che, nel racconto, Santa è una ragazza ricca di famiglia agiata, non ha fratelli e il padre di lei non è contento che Turiddu (che lavora per lui come contadino) faccia la corte alla figlia. Nel testo teatrale di Verga e poi nel dramma musicato da Mascagni, Santa è una ragazza povera e abbandonata dall'amante che è tornato dal suo primo amore, Lola. Nunzia si reca in chiesa per la celebrazione pasquale e lascia che Santa stia nella sua taverna in attesa di poter parlare a Turiddu. Nel dramma teatrale vediamo che il

giovine dà del “tu” a Santuzza mentre lei gli si rivolge con il “voi”; i due discutono e Turiddu scocciato risponde alla ragazza: “Voglio essere padrone di fare quel che mi pare e piace, catena al collo non ne ho.”

Nel racconto originale non troviamo questo dialogo ma uno simile relativo al solo corteggiamento che Turiddu fa alla ricca Santuzza, figlia del suo datore di lavoro; sempre nel racconto, quando Lola si accorge che Turiddu riprende a corteggiarla, non lo degna di uno sguardo. Nel dramma teatrale invece, Lola si reca alla Messa chiedendo ai fedeli dove fosse il marito per andare con lui alla funzione pasquale e assiste casualmente al dialogo tra Turiddu e Santuzza. Il ragazzo se ne va e la fanciulla, concitata, lo apostrofa:

Tu vai a fare vedere a Lola che m’hai piantata qui per lei, che di me non t’importa. Non andare in chiesa a far peccato oggi. Non mi fare questo affronto di faccia a quella donna.

Turiddu lascia Santuzza la quale, furibonda, gli augura la “*Mala Pasqua*” e all’arrivo di Alfio gli spiffera il tradimento di Lola con Turiddu. Terminata la Messa, quest’ultimo invita gli abitanti del paese, compresi Alfio e Lola a bere un bicchiere di vino perché “Il giorno di Pasqua ha da essere come il bucato se abbiamo dei torti l’uno con l’altro”; nel testo teatrale Turiddu fa ritorno al paese quando Lola è già sposa del rivale, mentre nel racconto la giovane donna deve ancora sposarsi. Mentre tutti sono a festeggiare con del buon vino, giunge Alfio che, invitato a brindare con gli altri, rifiuta il bicchiere; Turiddu a questo punto lo abbraccia e in segno di sfida gli morde

l'orecchio. A questo punto Turiddu si rivolge alla madre Nunzia chiedendo la sua benedizione prima del duello:

Vado per un servizio, madre. Non ne posso fare a meno. Datemi la chiave del cancello che esco dall'orto, per fare più presto. E voi, madre, abbracciatemi come quando sono andato soldato e credevate che non avessi a tornare più. Ché oggi è il giorno di Pasqua! Dico così come parla il vino, che ne ho bevuto un dito di soverchio e vado a far quattro passi per dar aria al cervello. E, se mai alla Santa, che non ha nessuno al mondo, pensateci voi madre.

Il duello tra i due rivali in amore non viene rappresentato in scena nonostante sia ben descritto nel racconto che termina senza che nessuno annunci la morte di Turiddu. Il racconto ha un arco temporale molto più lungo rispetto al dramma teatrale che invece si svolge nella sola giornata di Pasqua seguendo le unità di tempo e di luogo dell'azione rispettando gli schemi del teatro classico. Il dramma teatrale di Giovanni Verga ottiene un clamoroso successo grazie anche a Eleonora Duse, attrice già nota e apprezzata dal pubblico.

Come già menzionato precedentemente, Pietro Mascagni si rifà a Verga per la sua *Cavalleria rusticana*, un dramma musicale scritto tra i 25 e i 27 anni e con il quale vince il concorso indetto da Sonzogno; è la sua prima opera rappresentata in pubblico e quella più completa che ci ha regalato il compositore livornese. Per il libretto, Mascagni chiede aiuto al suo amico Giovanni Targioni-Tozzetti (poeta e professore di letteratura presso l'accademia Navale di Livorno) che si avvale della collaborazione di Guido Menasci, librettista, letterato,

giornalista e storico dell'arte italiano. Il nostro musicista trova lo stimolo per esplicitare tutta la sua personalità in questa opera, usando qui (più che nelle sue future creazioni), un sistema di divisioni in tante melodie staccate e ripetute nell'opera riprendendo l'innovazione wagneriana dei *Leitmotiv*. L'opera è preceduta da un preludio di carattere più lirico che descrittivo; ad un breve episodio religioso (che ci fa capire essere il giorno di Pasqua), segue un motivo che si potrebbe chiamare "il pianto di Santuzza" poiché le seguenti melodie sono tratte dal dialogo che avviene tra Turiddu e la ragazza. Questo episodio ci immerge nella calda sensualità disperata che porta alla serenata (chiamata Siciliana ma meglio conosciuta con il suo testo "O Lola c'hai di latti la cammisa") che Turiddu fa a Lola, cantata a sipario chiuso. Egli canta una romanza in dialetto che dice: "C'è scritto sangue sopra la tua porta ma di restarci a me non me n'importa, se per te muoio e vado in Paradiso, non c'entro se non vedo il tuo bel viso".

I personaggi sono quasi tutti già evocati. La *Siciliana* è una straordinaria melodia, languida di passione e di premonizione di ciò che sta per accadere; un motivo popolare che ben rispecchia l'ambiente oggetto della rappresentazione. Quando si alza il sipario si ha la piazza di un paese in festa, l'osteria di mamma Lucia (la madre di Turiddu), la chiesa con le sue campane che suonano allegre e la gente che passeggia animatamente al gaio ed esuberante motivo che esse generano. Il coro canta un inno alla primavera descrivendo gli alberi in fiore e i campi di grano; vi è un'allegria spensieratezza che Mascagni ha saputo evidenziare e sottolineare magistralmente e che ci ricorda le giornate di festa dei piccoli paesi e la mattina della Pasqua

tipicamente italiana. Bisogna sottolineare che, per quanto riguarda la trasposizione dall'opera di Verga, i librettisti si trovano in gran parte il lavoro già fatto. Devono solo sistemare i personaggi minori, le “voci del villaggio”. Quale miglior modo di rappresentare la voce corale degli abitanti, per l'appunto con il Coro? Esso rappresenta la comunità, gli viene dedicato molto spazio in tutta l'opera ed interviene molto spesso per sovrapporre il rito collettivo all'azione privata. Mascagni si serve del coro per creare l'atmosfera della domenica di Pasqua; dall'interno della Chiesa sentiamo il canto del Regina Coeli che nel periodo di Pasqua, sostituisce la preghiera dell'Angelus. Il latino rende più solenne l'inno al quale, dalla piazza, i paesani rispondono con un coro altisonante e ben poco popolare:

Inneggiamo, il Signor non è morto,

ei fulgente ha dischiuso l'avel.

Inneggiam al Signore risorto

oggi asceto alla gloria del Ciel!

L'allegria però non dura: inizia invece il dramma, con il cupo motivo della gelosia di Santa che apre il recitativo del dialogo con mamma Lucia. Questo viene interrotto dall'arrivo di Alfio che canta la famosa canzone del Carrettiere; è in seguito alle parole di quest'ultimo che la donna viene a sapere che Turiddu è stato visto in giro in paese quando invece avrebbe dovuto essere altrove per lavoro. A proposito di questo pezzo famoso, Mascagni scrive ai suoi librettisti:

Voi coi vostri versi avete stuzzicato la mia povera fantasia e l'avete sollecitata reconditamente, specialmente in certi punti – La sortita di Alfio, che con quel mutamento di accenti nella seconda strofa mi ha ispirato moltissimo (Mascagni 1997, 93).

In queste scene Mascagni si abbandona ad un frenetico lirismo che parte dal racconto che Santuzza fa riguardo al tradimento di Turiddu, il duetto tra questi e l'arrivo in scena di Lola; il nostro musicista sente più di ogni altra cosa l'amore sensuale e un po' brutale del popolo e la gelosia che lo anima. Si ha la conferma di questo nella romanza di Santuzza che piange di dolore in seguito al tradimento dell'amato, alla sua rassegnazione al destino sotto la quale cova l'odio mortale verso la donna che ha sedotto il suo fidanzato solo per farle invidia e non tanto per vero amore verso Turiddu. La melodia del racconto segue gli episodi dell'agitata narrazione della popolana, in particolare l'avvicinamento tra Lola e Turiddu e quello in cui viene confessata la verità che crea vergogna e risentimento verso l'amore tradito "Priva dell'onore mio rimango". È uno di quei momenti di melodia assoluta che corrisponde nell'arte a quello che nella realtà è lo sfogo del pianto. Si ha in seguito un accorato dialogo tra Santuzza e Turiddu, nel quale lei esprime tutta la sua gelosia ed egli risponde serio "Bada, Santuzza, schiavo non sono di questa vana tua gelosia". Da fuori scena si sente Lola che canta pensando all'amato "Fior di giaggiolo, gli angeli belli stanno a mille in cielo" ; alla sua entrata sul palco si stupisce di incontrare Turiddu al quale chiede se ha visto Alfio; segue un recitativo tra i tre che culmina con compare Turiddu che, esasperato dalla donna, la getta a terra e fugge in chiesa; Santuzza a questo punto, al culmine dell'ira, scaglia la sua maledizione " A te la

mala Pasqua, spergiuro!” Arriva Alfio di corsa e, alla domanda di dove fosse la moglie Lola, Santa risponde che è andata via con Turiddu, spifferando la tresca. La Messa è terminata, le campane squillano e la scena si riempie di nuovo di popolo che canta allegro; Lucia esce dalla messa e si dirige verso la sua osteria, seguita dal figlio che invita i paesani a bere un bicchiere in compagnia e canta la famosa aria:

Viva il vino spumeggiante

Nel bicchiere scintillante,

Come il riso dell'amante

Mite infonde il giubilo!

Viva il vino ch'è sincero

Che ci allieta ogni pensiero,

E che annega l'umor nero,

Nell'ebrezza tenera.

A questo punto si delinea la fine tragica dell'opera: sulla scena arriva compare Alfio deciso a vendicarsi sfidando a duello Turiddu. I due si abbracciano e quest'ultimo morde l'orecchio ad Alfio, segno inderogabile di sfida a duello. La vicenda scorre veloce: Turiddu si rivolge al suo rivale:

Compar Alfio!

Lo so che il torto è mio:

E ve lo giuro
Nel nome d'un cane
Mi farei sgozzar,
Ma...s'io non vivo,
Resta abbandonata...
Povera Santa!...
Lei che mi s'è data ...
Vi saprò in core
Il ferro mio piantar!

A questo punto si ha un rimando alla novella di Verga, quando Turiddu si commiata dalla madre:

Mamma quel vino è generoso e certo
oggi, troppi bicchier ne ho tracannato...
vado fuori all'aperto.
Ma prima voglio che mi benedite
come quel giorno che partii soldato...
e poi... mamma...sentite
s'io non tornassi...voi dovrete fare da madre a Santa, ch'io le aveva
giurato di condurla all'altare.

Appare qui evidente come, sia nel Turiddu del dramma originale sia in quello di Mascagni, ci sia una visibile distanza da Lola ed un'accorata

preghiera rivolta alla madre affinché si curi della ragazza tradita. La sfida tra i due rivali in amore si svolge fuori scena e, improvvisamente, accorrono le donne del borgo “Hanno ammazzato Compare Turiddu” mentre il sipario cala precipitosamente. Si vede dunque che Mascagni ha condensato in un solo atto una vicenda in cui il tragico epilogo viene preparato musicalmente con momenti di tensione e momenti che la interrompono ma che poi aumentano. Sia il Turiddu del dramma originale che quello di Pietro Mascagni prende le distanze da Lola e ripensa alla madre o a Santa prima della tragica disfida che si svolge fuori di scena; sono le donne del borgo che annunciano entrando in scena: "Hanno ammazzato compare Turiddu!" mentre il sipario cala precipitosamente mantenendo alta la concentrazione dello spettatore. Il nostro musicista ha creato quindi una musica che si adatta perfettamente a una novella popolare; egli sa quale musica piace alla gente e sa esattamente come crearla. Rinuncia alla musica tradizionale operistica usando una musica più semplice e genuina che colpisce direttamente il cuore e le emozioni. La sua musica accompagna il dramma, lo esalta al massimo ma rimane naturale e immediato che è ciò che si avvicina di più al verismo. Mascagni vuole che la scena sia il più naturale possibile. Usa i tradizionali numeri chiusi quando ci dovrebbe essere musica di scena; spesso sono cantati dal coro, che rappresenta la voce popolare ed i suoi momenti di festa, di celebrazione liturgica, di gioia, di dolore. La sua opera è percorsa da vari *Leit-motive* che unificano la storia e i dialoghi seguendo il ritmo del discorso e dello stato d'animo dei personaggi. Mascagni, con la sua Cavalleria rusticana ha esaltato il dramma, creando un linguaggio musicale adatto a per rappresentare temi tanto forti.

II.3: La musica di Mascagni verso la modernità

Il compositore sa che deve rinnovarsi; deve trovare un nuovo modo di scrivere, di comporre e di colpire al cuore lo spettatore. Sceglie un soggetto poetico, *Zanetto* tratto da una pièce di François Coppée, *Le Passant*. In effetti, dopo aver avuto modo di farsi conoscere con *Cavalleria rusticana* e i temi trattati, riesce difficile pensare che *Zanetto* sia stato composto da lui subito dopo il dramma di Turiddu e compari. Le scelte teatrali di Mascagni sono ben diverse in questa sua composizione nella quale esprime una nuova fase musicale. *Zanetto* rispecchia in un certo senso il momento di passaggio tra verismo e scapigliatura. In quest'opera, anch'essa in un unico atto e con solo due personaggi, si notano affinità con il gusto parigino e in questo leggero dramma vediamo che Mascagni si avvicina ad una recitazione di canto molto raffinata; *Zanetto* è “[...] un cantastorie e Silvia, la donna spregiudicata che rinuncia all'amore per amore sottolineando quindi un prevalere di anarchia e libertà individuali.”²⁵

Mascagni desidera da tempo di sottrarsi al cliché di verista che gli è stato dato dopo l'exploit di *Cavalleria rusticana*; riesce quindi a trovare un testo molto diverso dalle sue ultime composizioni su cui lavorare e si avvale anche in questo caso dei due librettisti della sua opera di maggior successo. Chiede infatti a Giovanni-Targioni Tozzetti e Guido Menasci di intervenire e lavorare sulla riduzione di *Le*

²⁵ Mario Messinis, prefazione a *Zanetto* di Mirko Schipilliti, Viterbo: La Caravella Editrice (2015) pag. 14.

Passant di Coppée, del quale abbiamo ampiamente parlato nel primo capitolo. Nonostante un breve e immediato successo, questa operina, come viene chiamata dai musicisti, scompare dal repertorio pochi anni dopo la sua prima rappresentazione avvenuta al Liceo Musicale di Pesaro nel 1896, quando Pietro Mascagni ne era il direttore. L'accostamento tra *Zanetto* e *Cavalleria* non è così male a mio parere. Anzi, alla tragedia lacrimosa che porta alla violenza e alla morte, si oppone l'amore casto e sincero al quale si rinuncia per arrivare ad una nuova speranza di vita e di consapevolezza. Nonostante tutto però, si preferisce ancora adesso abbinare alla *Cavalleria rusticana*, l'atto unico *I Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo.

Purtroppo, molta musica di Mascagni è stata perduta oppure non è stata valorizzata per quello che effettivamente è. Il compositore scrive:

Delle mie quattordici opere, solo una, *Cavalleria rusticana*, è di fama mondiale. Le altre sono quasi sconosciute al grande pubblico, per quanto qualcuna di esse sia altrettanto valida se non forse di più.²⁶

In effetti, con *Cavalleria rusticana*, Mascagni si è condannato all'associazione *Cavalleria/Verismo* come chiave di lettura di un'artista ancora a inizio carriera. In quanto compositore si interessa in realtà a tutto il teatro musicale, non solo al melodramma tradizionale di fine secolo né al verismo in sé stesso; deve intraprendere una nuova via, ma declina la proposta di Ricordi di comporre sul racconto di Verga *La lupa* che egli rifiuta con sdegno nel 1895. Il nostro compositore

²⁶ Pietro Mascagni, *Epistolario*, vol II, Lucca, LIM p.177.

segue sì la moda musicale del tempo, ma sempre e solo per arrivare a quella completezza di studio del teatro che rincorre per tutta la vita; Mascagni scrive saltuariamente *Zanetto*, deludendo Sonzogno che avrebbe voluto realizzare le due opere insieme. Nel 1892, sul quotidiano il Secolo XIX di Genova²⁷, egli annuncia di aver terminato di musicare *I Rantzau* e di essere in procinto di terminare la sua operina per far sì che possa essere rappresentata assieme a *Cavalleria rusticana*. Poco dopo, i librettisti Targioni-Menasci gli propongono il libretto di *Zanetto*, che aveva riscosso successo a Parigi nel 1869 ed era stato tradotto in italiano da Emilio Praga (uno dei maggiori esponenti della scapigliatura ed amico dei fratelli Camillo e Arrigo Boito) con il nome di *Il viandante*²⁸; in quegli anni questa operina piace molto, infatti troviamo altri compositori francesi che si ispirano al testo di Coppée: Massenet (*Serenade du Passant*), Charles Gounod (*Chanson d'Avril-Serenade du Passant*) ed un *Viandante* del duca Visconti Arese che, appassionato di musica e composizione a livello dilettantistico, fa dirigere l'adattamento da lui scritto da dei professori della Scala per uno spettacolo di beneficenza a favore del Monumento alle Cinque Giornate di Milano. Mascagni vuole realizzare un solo atto con due personaggi, ambientato nella Firenze rinascimentale, da abbinare a *Cavalleria rusticana* la quale iniziava ad essere rappresentata in un'unica serata con *I pagliacci* di Leoncavallo (opera sempre di proprietà dell'editore Sonzogno); ha fretta di

²⁷ Cesare Orselli, *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011 p. 199.

²⁸ François Coppée, *Il viandante: commedia in un atto, in versi; libera traduzione di Emilio Praga*, Milano, F.lli Rechiedei, 1872.

terminare e lavora sodo completando la partitura il 19 settembre del 1895. In una lettera ad un amico scrive:

Lo Zanelto è terminato (te lo dico francamente) mi è venuto molto bene; lo strumentale è leggerissimo e finissimo. Parto in questo momento per Berlino col mio Zanelto nella valigia.²⁹

In questa tournée, Mascagni tocca alcune delle principali città europee tra le quali Stoccarda, Francoforte, Budapest, Vienna e Berlino, dove fa ascoltare, presso il Westminster Hotel, alcuni brani di *Zanelto* sperando di attirare l'attenzione dell'editore tedesco Hugo Bock, al quale dedica l'edizione per canto e pianoforte. Vediamo quindi che *Zanelto* nasce come opera per le platee europee e che viene rappresentata in anteprima il 2 marzo 1896 in occasione della nomina di Mascagni a direttore del Liceo Musicale di Rossini di Pesaro. Nei due ruoli cantano le giovani allieve Maria Pizzagalli (soprano, nel ruolo di Silvia) e Stefania Collamarini (mezzosoprano, nel ruolo di *Zanelto*). L'opera è in programma per il 18 marzo alla Scala di Milano con le stesse interpreti di Pesaro. Mascagni scrive alla moglie:

Ho buone notizie da Milano circa lo *Zanelto*; cioè che non si darebbe più al Lirico, ma alla Scala con due celebrità e con una mise en scène fenomenale. Se lo *Zanelto* si darà in condizioni favorevoli, io credo che non potrà mancare il successo; e allora gli editori esteri verranno di corsa.³⁰

²⁹ Ivi, pag.200

³⁰ Mascagni, *Epistolario*, cit. I, Pag. 169.

Pietro ha ragione. *Zanetto* si diffonde velocemente nei maggiori teatri italiani (ne abbiamo una rappresentazione a Genova al Politeama) mentre si ha la prima all'estero il 23 giugno presso i Chesterfield Gardens di Londra, il 1° settembre al Theater an der Wien a Vienna e a seguire a Madrid, Città del Messico e San Francisco. Nella lettera che scrive alla moglie, esprime sempre una particolare attenzione alla partitura, alle difficoltà di esecuzione e sceglie di abbinarla a *Cavalleria rusticana* in occasione del 40° anniversario, nel 1930:

Cavalleria fu preceduta da *Zanetto*, che è piaciuto moltissimo; un grande effetto scenico [...] quest'anno batto il record, non mai raggiunto da nessuno [...] tornerò a Torino per le prove di *Zanetto* [...]³¹

Mi preme sottolineare quanto Mascagni abbia dato inizio al verismo in musica vincendo il concorso di Sonzogno, senza il quale probabilmente non avremmo questa meravigliosa opera che è *Cavalleria rusticana* e alla quale segue l'argomento di questa tesi. La commissione del concorso si accorge immediatamente della forza innovativa e moderna della sua opera, tanto che Mascagni riferisce che un membro della giuria, forse il più autorevole, Giovanni Sgambati, trova il suo lavoro "degno di un intelletto superiore."³² A partire dal suo primo e indiscusso successo, ci si trova nella storia della musica

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

all'inizio di una serie di atti unici che andranno avanti fino alla seconda metà del Novecento. Sonzogno, con il suo concorso, ha saputo sfruttare il cambiamento di un'epoca che portava ad un nuovo scenario nel teatro musicale.

Marco Gurrieri, nella sua tesi di laurea in musicologia all'Università degli studi di Pavia fa un'analisi molto approfondita di questo fenomeno:

[...] è a partire dalla fine dell'Ottocento che si profila più chiaramente una specifica fisionomia di forme in un atto, i cui centri di attrazione e diffusione sarebbero da individuare in tre istituzioni a cavallo fra Otto-Novecento: i concorsi per un atto di Sonzogno [...] ³³

Ho avuto modo di approfondire, sia nei miei studi precedenti che in quelli attuali, quanto il periodo storico tra Ottocento e primi del Novecento sia caratterizzato da un nuovo modo di interpretare lo scorrere del tempo in campo teatrale, musicale e filosofico; l'inquietudine di fine secolo ammorba il clima sereno e allegro che caratterizza questo periodo di pace e benessere, ciò che viene chiamato in letteratura come in arte la *belle époque*; cambiamenti che vengono accentuati dalla scoperta della psicanalisi e dalla psicologia e che suggeriscono le strutture temporali esplorate in musica da atti unici. La continuità temporale influenza la trama che può essere comica o tragica ma che, a livello compositivo, porta ad un tutto unitario. Vediamo quindi che, mentre negli atti unici del XVIII e del

³³ Marco Guerrieri, *Continuità di una tradizione e commistione di generi: nasce un nuovo genere*, tesi di laurea, facoltà di musicologia dell'Università degli studi di Pavia, 2004.

XIX secolo si hanno tematiche leggere, da *Cavalleria rusticana* in avanti abbiamo argomenti tragici, a volte immorali che, proprio a causa del clima letterario realista/verista, sono aumentati in modo esponenziale dando vita a quel fenomeno dei nuovi atti unici nei quali gli eventi devono essere più concentrati e a volte posti a inizio narrazione. Con la più famosa opera di Mascagni si ha una nuova concezione del teatro musicale in un solo atto che rompe in modo drastico la tradizione del dramma musicale.

CAPITOLO III

PIETRO MASCAGNI E IL SUO ZANETTO

In seguito al successo ottenuto con *Cavalleria rusticana* e al luogo comune che associa il nome di Mascagni a questa opera, come già accennato precedentemente in questo lavoro, il nostro musicista trae spunto da un soggetto reso celebre dalla recitazione di Sarah Bernhardt, la commedia *Le Passant* di François Coppée, e compone *Zanetto*, un'operina (così come la chiama il Maestro) in un unico atto della durata di appena quaranta minuti, destinata a scomparire dal repertorio qualche anno dopo la sua prima rappresentazione nel 1896 al Liceo Musicale di Pesaro. Mascagni vorrebbe affiancare questo lavoro al suo maggior successo ma, col passare degli anni, il botteghino richiede qualcosa di più noto e così *Cavalleria rusticana* viene quasi sempre associata ai *Pagliacci* di Leoncavallo. In effetti ciò che avrebbe voluto Pietro accostando i suoi due lavori, non è poi così strano: da una parte l'opera verista ambientata nella Sicilia descritta da Verga, l'amore, la gelosia, la morte di Turiddu; dall'altra una Firenze rinascimentale, un amore appena contemplato e la rinuncia ad esso come estremo atto di speranza e di amore platonico. Mascagni scrive *Zanetto* (opera totalmente diversa da *Cavalleria rusticana*) per testare la fedeltà del suo pubblico alla sua musica; inoltre cerca di far emergere le sue vedute drammaturgiche e musicali attraverso la struttura dell'opera e la caratteristica di un unico atto che sembra essere un duetto tra due sconosciuti misteriosi, interpretati da due voci

femminili, un soprano (Silvia) ed un mezzosoprano (Zanetto). Ma è anche un taglio netto tra la prima produzione del compositore, caratterizzata da elementi veristici, e i lavori più maturi, che si avvicinano poeticamente e musicalmente al Decadentismo. È noto ai conoscitori di Mascagni che la partitura di *Zanetto* viene descritta come “floreale” o “liberty” ma è davvero esatta come definizione? Analizzando il testo, ci si può chiedere perché questa opera sia definita tale e cosa significhi in realtà lo stile liberty in musica. *Zanetto* si colloca tra l'Ottocento e il Novecento, epoca in cui in Italia nasce un movimento artistico interessato al gusto floreale e di derivazione anglosassone, dal nome di un grande magazzino inglese aperto nel 1895 da Arthur Lasenby Liberty che era specializzato nella vendita di stoffe, arredamenti e oggetti floreali. Viene descritto come un nuovo stile di rinnovamento culturale e artistico che, a cavallo dei due secoli, interessa le arti figurative e l'architettura in Europa. Effettivamente, nel libretto che analizziamo possiamo trovare molti accenni e richiami al gusto liberty, al floreale, alla natura, i fiori, le farfalle e i capelli dorati della bella Silvia; tutti elementi riconducibili a questo stile. Particolare è Silvia che dona a Zanetto il fiore che ha tra i capelli, che ci propone un'idea di leggerezza di cui il fiore è appunto un simbolo. Vi sono associazioni di immagini e musica in *Zanetto* che possono benissimo essere ricondotte all'Art nouveau, ma anche molte descrizioni visive.

In *Zanetto*, Mascagni tenta di collegare elementi anti-veristi con un linguaggio più dolce e armonico nella musica su cui non mi esprimo per la mia modesta competenza in materia. Infine, possiamo associare lo stile liberty alla semplificazione, alla brevità dell'opera e

alla nuova concezione dell'atto unico. L'ambientazione di *Zanetto* è la Firenze di epoca rinascimentale. L'opera si apre con un preludio vocale che scorre come se fosse un brano per musica da camera dove spicca la voce del soprano con un *leitmotiv* che si ritrova in tutta l'opera. Si sente la voce acuta di Silvia che si lamenta di non aver mai incontrato l'amore, quello vero, e si pone degli interrogativi sulla sua condizione di donna incapace di amare ed essere amata. Si ode il suono melodico di un'arpa che introduce il personaggio di Zanetto (interpretato da un mezzosoprano "en travesti" scelto per riprodurre le caratteristiche vocali del castrato nell'opera del Seicento e del Settecento). Il nostro menestrello intona una semplice serenata caratterizzata da molte rime bacciate come "cuore, fiore, amore" che nel contesto sembrano assolutamente scontate e comuni; Zanetto viene udito da Silvia che ne rimane incantata e incuriosita. Il motivo iniziale viene ripetuto e si assiste all'entrata in scena del protagonista che, in una parte quasi da recitar cantando, esprime il desiderio di dormire all'aria aperta, da libero quale è. Poi entra in scena Silvia che contempla affascinata il ragazzo addormentato e lo sveglia. Assistiamo quindi ad una parte musicalmente serena ma interrotta ben presto dal timore di Silvia di far soffrire il giovane con il suo amore agitato. Il menestrello è un ragazzo dall'aspetto semplice che si presenta unicamente dicendo il suo nome ("Sono Zanetto") e parla di sé come un cantore vagabondo libero di girare il mondo senza una meta fissa. Silvia rimane scossa dalle sue parole e chiede se abbia mai sognato una dimora stabile ed una fanciulla, ma si sente rispondere negativamente; nonostante egli le confessi di aver paura dell'amore (come del resto anche Silvia), affascinato dall'atmosfera idilliaca che gli si presenta, il giovane si vede costretto ad ammettere che potrebbe

rimanere “Io qui potrei forse restare” con un accordo musicale che fa risaltare le sue parole. Interviene quindi Silvia che, turbata, decide di allontanarlo non accettando nemmeno la proposta di Zanetto di rimanere solo in qualità di valletto o di scudiero. Egli vede svanire il suo sogno e non si rende conto che la donna che andava cercando nel suo peregrinare, è quella che ha di fronte. Chiede consiglio a Silvia su come fare a trovare la donna tanto ambita; questa, turbata e sollecitata da Zanetto, risponde con un’intensa declamazione: “Non andar da Silvia” e “Senti bambino/Non cercar di colei”, nella quale confessa ambiguamente la sua attrazione verso il ragazzo, sconsigliandolo di andare a cercare la donna di cui va cantandone le lodi. La donna vorrebbe regalargli un anello in suo ricordo ma Zanetto, molto più poeticamente, le chiede in dono qualcosa di simbolico quale il fiore che tiene tra i capelli; Silvia glielo dona avvertendolo che il fiore presto appassirà e morirà e che la morte del fiore gli avrebbe ricordato il suo destino.

A questo proposito, ritengo importante fare un breve accenno al nome del grande poeta Charles Baudelaire nel suo famoso *Les Fleurs du mal*, dove appunto il fiore diventa simbolo di riscatto dal male e che egli sottolinea con la seguente frase : “morenti a mazzi i fiori/ in tante bare di vetro esalano un estremo respiro.³⁴” Il momento in cui Silvia dona il fiore al giovane è un passo molto importante dell’opera in cui la breve vita del fiore e il suo appassire, rappresentano la nascita e la morte di un amore che, seppur fugace, è molto intenso. Zanetto, da parte sua, ha paura di partire e chiede consiglio a Silvia su quale strada seguire. La donna gli indica quella dove “splende l’aurora” e

³⁴ BAUDELAIRE C., *I fiori del male e altre poesie*, trad. e prefazione a cura di Giovanni Raboni, Einaudi, 2014, p. 328.

Zanetto si allontana intonando la serenata “Cuore v’è il dolore”. Al suo canto si unisce Silvia che, commossa, dichiara come l’amore l’abbia fatta piangere e le abbia fatto scoprire di essere in grado di amare e di essere amata.

L’opera è in sé molto delicata, pare un sogno che svanisce nel momento stesso in cui si sta per realizzare, nonostante in realtà non ci siano i presupposti affinché possa accadere; entrambi i protagonisti non si accorgono infatti di avere di fronte ciò che hanno sempre desiderato e, nel momento in cui forse potrebbero rendersene conto, hanno entrambi paura della possibile realizzazione dei loro desideri e della felicità. Il loro essere felici si risolve in un breve incontro espresso in modo sublime dalla musica di Mascagni che ci immerge nel profondo e insolito intimo sentimento di tenera amicizia che lega i due protagonisti. La prima parte è tutta d’ambientazione notturna, collocata in un’atmosfera senza tempo in cui s’incontrano due personaggi diversi tra loro ma che allo stesso tempo si completano un l’altro. Sono due persone sole nelle quale vediamo contemporaneamente il desiderio di libertà di Zanetto unito ai sentimenti della donna che prima lo avvicina a sé e poi lo allontana bruscamente. Si assiste all’ansia di Silvia, alla discrezione di Zanetto, alla paura di entrambi che limita le libertà dei due e che sottolinea la propria e attuale solitudine. Notiamo come sia i librettisti Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci sia Mascagni abbiano sottolineato, tanto in versi che musicalmente, la dinamica della seduzione che si compie senza nessun legame e che lascia lo spettatore fuori dal tempo, in una dimensione nostalgica legata all’immaginazione.

Ecco che la stagione del Rinascimento fiorentino si nota soprattutto non nello sfarzo bensì nella quiete notturna del giardino che diventa luogo di forte turbamento ma anche del vissuto interiore dei due personaggi. Il noto critico musicale Elvio Giudici osserva quanto fosse influente il Rinascimento sulle rappresentazioni di fine secolo nei teatri europei e si sofferma sul fatto che, nelle opere indirizzate verso un'ambientazione rinascimentale, emergono stornelli, canti, danze popolari tutte volte alla ricerca della "finezza", dell'armonia che doveva riprodurre le arti poetiche del lirismo decadente che si stava imponendo³⁵. Si era tendenzialmente portati ad affermare l'impassibilità dell'arte, la bellezza classica soprattutto nella scultura greca in contrapposizione alla mediocre vita borghese.

Per meglio comprendere l'argomento di questo studio è necessario sottolineare che il testo francese di *Le Passant* di François Coppée è stato tradotto da Emilio Praga, capofila del movimento della Scapigliatura che all'epoca di Mascagni viveva la sua fase finale. Egli faceva parte della scapigliatura lombarda, vicina ai problemi riguardanti la poesia e in contrapposizione a quella piemontese che era più sensibile alla prosa. La scelta di Emilio Praga di tradurre *Le Passant*, è dettata dalla sua passione per la letteratura francese in forte opposizione ai maggiori poeti italiani che avevano l'abitudine di imporre soggetti importati dalla Francia. Per lui tradurre significa divulgare e mettere a disposizione un lavoro affinché esso venga musicato per renderlo comprensibile anche a quel mondo musicale che trovava in questi lavori un nuovo sbocco storico, popolare, romanzato e rappresentato nel teatro internazionale. I librettisti accolgono con

³⁵ ELVIO GIUDICI, *L'opera in CD e video*, Milano, il Saggiatore, 1999, pp. 615-616.

entusiasmo la traduzione di Praga relativa al testo di Coppée e si aprono a più sofisticate correnti letterarie. Praga in quanto “scapigliato” è progressista, impegnato a sostenere che:

l'arte che ci frulla nel cuore...sarà un'arte malata, vaneggiante al dire di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di realismo.³⁶

I personaggi di Silvia e Zanetto rispecchiano le idee di libertà e anarchia individuale, l'unione di passione e seduzione che però non si intrecciano, in quanto Zanetto rifiuta l'amore profondo di Silvia e quest'ultima mantiene la sua idea di autorità, di libertà, di autodeterminazione...insomma, una femminista d'altri tempi!

Mascagni apre quindi una nuova via nello stile delle opere brevi, con una partitura per orchestra da camera e solo due interpreti dalle voci entrambe femminili. Il Maestro compone ancora un atto unico, dopo *Cavalleria rusticana*, ma totalmente diverso rispetto al suo più grande successo; si impegna nel rinnovamento e nella ricerca di originalità.³⁷ Egli scrive quindi un dramma di due soli protagonisti che sono preceduti nella loro entrata in scena da un breve coro di apertura. Si nota che quest'opera non ha una trama definita ma è soprattutto un lavoro sulla psicologia dei due interpreti, sui loro sentimenti, sui loro desideri reconditi, il tutto inserito alla perfezione in un ambiente tipico del Rinascimento toscano. *Zanetto* è una storia di seduzione inconscia da parte del menestrello, dai sentimenti incerti,

³⁶ MARIO PETRUCCIANI, *Emilio Praga*, Milano, Einaudi, 1962. P. 209.

³⁷ ORSELLI, *op.cit.*, p. 215.

dalla debolezza di Silvia, dalla mancanza di volontà dei protagonisti di prendere una decisione e stabilire finalmente un legame tra loro stessi. Silvia è forse il personaggio meglio descritto a livello psicologico; ella è “la bella e ricca cortigiana, sazia di voluttà e menzogna, che aspira alla redenzione per mezzo di un nobile amore.”³⁸ A lei, Mascagni dedica più melodie e arie molto più intense di quelle dedicate a Zanetto che, a parer mio, ha un ruolo interpretativo molto più discorsivo. Si nota anche come quest’opera, ambientata nel Rinascimento, potrebbe essere paragonata ad un incontro amoroso di fine Ottocento, con la tipica figura di una donna che vuole concedersi ma che tenta e si fa desiderare; nel caso specifico, approfittando della sua esperienza di cortigiana esperta in vicende amorose, allontana Zanetto per proteggerlo da lei stessa. Egli è per Silvia un sogno, un passato da dimenticare e in un certo qual modo da rimuovere. Possiamo quindi notare come questo atto unico, sia visto come un viaggio interiore di due persone, un uomo e una donna, ciascuno alla ricerca di sé stesso in un percorso interiore che ci riporta alla nascita della psicanalisi di fine ottocento, con la pubblicazione dell’*”Interpretazione dei sogni”* di Sigmund Freud il quale sottolinea come le forze a cui fa riferimento siano prevalentemente legate all’inconscio ma agiscono allo stesso modo sotto spinte dirette e motivazionali. Troviamo il mito della “femme fatale” in Silvia che da subito si definisce “crudel signora” e che ricorda Turandot, la quale tiene gelosamente nascosto il suo nome; può essere vista come un’eroina di altri tempi, ma è in realtà, esattamente come Turandot, una donna insoddisfatta e infelice che aspetta l’Amore, con la A maiuscola, ma che allo stesso tempo teme. Zanetto invece vive le

³⁸ GUIDO COGO, *Il nostro Mascagni*, Vicenza, ed. Cristofari, 1931.

proprie passioni in una sua dimensione particolare, quasi fantastica; lo possiamo associare al mito del cantore, del viandante romantico che presta più attenzione al viaggio che alla meta da raggiungere, è girovago e non fa caso a chi incontra durante il suo peregrinare. È alla ricerca di una donna famosa per la bellezza e la crudeltà, della quale ha sentito narrare da altri viandanti e anche qui si può notare ancora un riferimento alla *Turandot* di Puccini. Ecco che la figura di Zanetto fa da contraltare alle figure veriste di *Cavalleria rusticana* più vere, concrete, decise ad ottenere quello che vogliono anche a costo di uccidere. Poiché ho citato *Turandot* di Puccini, ritengo sia utile ricordare anche *Gianni Schicchi* (1918), anch'essa opera in un unico atto, ambientata sempre a Firenze ma in epoca medievale. Nel periodo in cui Mascagni scrive la partitura di *Zanetto*, si sta affermando quello stile “essenziale” ispirato dalla produzione letteraria coeva, che Vittorio Coletti (linguista e accademico italiano nonché consigliere dell'Accademia della Crusca) commenta:

[...] il teatro, con le sue ragioni e le sue richieste di veridicità e unità, torna in primo piano progressivamente e trova nella musica un impensato alleato. [...] Il discorso orchestrale e il rapporto parola-musica si dispongono in modo nuovo: più intenso, evidente e centrale il primo, più rispettoso delle esigenze della lingua il secondo.³⁹

Mascagni ricerca continuamente uno stile di canto melodico che delinea la struttura dell'opera con le voci alternate dei protagonisti; per lui “il massimo problema dell'arte drammatica-musicale è quello di

³⁹ VITTORIO COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini*, Torino, Einaudi, 2003, p.159.

dare al canto un a linea musicale, possibilmente melodica, pur conservando alle parole tutto il loro carattere, la loro più alta potenza espressiva”.⁴⁰ Egli pone una particolare attenzione alla drammaticità dell’opera e allo svolgimento seppur breve della vicenda; possiamo notare a tutta prima che le battute riservate a Zanetto sono molte di più di quelle riservate a Silvia, mentre le battute in comune sono proporzionalmente davvero molto poche. Zanetto quindi canta di più e soprattutto canta la melodia più lunga senza interruzione di nessun genere (“Io qui potrei forse restare”); la parte più lunga di Silvia invece corrisponde alla famosa aria “Senti, bambino. [...] No, non andar da Silvia”. Nella raccolta di lettere che Mascagni scrive, ne troviamo una ad Anna Lolli⁴¹ che così si esprime:

Non so descriverti il successo di Firenze: è stata un’apoteosi! Lo Zanetto ha entusiasmato [...] la Manna ha trionfato: nella frase Non andar da Silvia è stata grande: il pubblico è scattato in piedi con un’ovazione imponente [...] e si gridava “evviva” al mio nome, alla mia arte... [...]”⁴².

Ascoltando l’opera, vediamo che Zanetto e Silvia non cantano mai simultaneamente; le loro voci sembrano più un dialogo ordinario tra due persone e questo fa sì che si generi una linea continua di melodia e canto. L’orchestra non ha un ruolo fondamentale come per esempio in *Cavalleria rusticana*, non c’è un preludio prettamente orchestrale e

⁴⁰ PIETRO MASCAGNI, *Come si scrive un’opera*, in “La Lettura”, gennaio 1907, citato in MARIO MORINI (a cura di), *Pietro Mascagni*, 2 voll., Sonzogno, Milano, 1964.

⁴¹ Anna Lolli fu per Mascagni una compagna discreta e silenziosa, una figura appartata. Per lui fu una consigliera, una donna tenera e passionale che ne raccoglieva le confidenze. <https://www.bassaromagnamia.it/poitofintrests/anna-lolli-1888-1972/> sito consultato da ultimo il 16 agosto 2022.

⁴² MASCAGNI, *Epistolario*, vol. II, p. 166.

l'attenzione dello spettatore è attratta più verso l'aspetto psicologico del canto e la sua valorizzazione. Nonostante Silvia canti poco meno di Zanetto, ha sicuramente un ruolo drammatico molto marcato se paragonato al carattere di "dialogo" che ha con il giovane. La nobildonna appare quindi come l'unica protagonista dell'opera afflitta da turbamenti, slanci amorosi, sensualità che ha anche Zanetto quando sogna di volare lontano come le libellule "E' così bello andarsene via"; vi sono vari ariosi che sfociano nell'unica grande romanza alla quale Mascagni si dedica con passione, la già citata "Non andar da Silvia". Il monologo iniziale della giovane cortigiana contrasta con la figura di Zanetto che entra in scena suonando il liuto (reso in orchestra dall'arpa); Silvia nel monologo esprime ad alta voce ciò che sente, la sua solitudine, la noia e il non essersi mai concessa né ai sentimenti né all'amore seppur desiderandoli entrambi. Dal canto suo, Zanetto entra in scena cantando accompagnato dal suono dell'arpa, una "serenata da lontano" così definita da Mascagni⁴³ che si può ricollegare al brano cantato da Turiddu in apertura di *Cavalleria rusticana* e che diventa a tutti gli effetti musica di scena che, in questa particolare operina da quaranta minuti, ci rammenta un'ambientazione rinascimentale. Silvia è particolarmente turbata dalla melodia con la quale Zanetto entra in scena, la visione del giovane suscita in lei un "colpo di fulmine", un'attrazione che a poco a poco si trasforma in amore ma che crea disagio nella donna. Mascagni scrive ad Amintore Galli subito dopo la rappresentazione della "prima" di *Zanetto* a Pesaro nel 1896:

⁴³ Ivi, p. 174.

Però (e questa è tutta colpa mia) bisogna subito fare delle correzioni alla serenata di Zanetto: Cuore, ecc. ecc. In questa serenata feci qualche mutamento che mi dimenticai di rendere allo stabilimento, e desidero che lo spartito sia pubblicato con questa variante che credo necessaria [...] e così la 2° strofa e così la ripresa della serenata alla fine dell'opera (in re min.) e così alla ripetizione dei violini nel finale.⁴⁴

È interessante sottolineare il motivo per cui le due voci sono entrambe femminili: se la voce di Zanetto fosse stata quella di tenore, baritono o basso, l'opera stessa sarebbe risultata più marcata, più forte, inevitabilmente caratterizzata dalle contraddizioni tipiche tra le voci di uomo e donna, così come è stato in *Cavalleria rusticana*. Scegliendo invece due voci femminili, le difficoltà amorose si risolvono, l'opera stessa risulta più dolce, morbida, il dialogo non è mai violento e la vocalità è più ricercata rispetto al dramma verista del capovaloro di Mascagni. I dialoghi in *Zanetto* sono ricchi di particolari, di accenni amorosi, di raffinata ricercatezza che allinea e bilancia le melodie, ponendo in evidenza i due personaggi che cantano sempre per proprio conto, mai contemporaneamente. Il particolare del canto mai simultaneo potrebbe segnalare il divario di classe sociale tra i due giovani e l'appartenenza al ceto aristocratico di Silvia ci mostra che la cortigiana non interrompe mai Zanetto né si sovrappone alla sua voce; Mascagni, con i librettisti, ha ricercato la semplicità del dialogo, del soliloquio, della passione espressa anche solo con brevi battute tra i due.

Considerando il momento in cui viene composta *Zanetto*, ritengo possibile il fatto che Mascagni abbia usato appositamente una

⁴⁴ Ibidem.

semplificazione linguistica e musicale in modo tale da poter accontentare i fruitori medio e piccolo-borghesi dei loggioni, della platea, degli spettatori abituali e intenditori e degli spettatori della “nuova scuola” che fino a questo momento avevano avuto principalmente esperienza di opera verista che si susseguono fino all’inizio del Novecento. Questo breve atto di 40 minuti circa, ci accompagna verso il cambiamento di un’epoca e una nuova concezione di teatro musicale. Zanetto suscita in Silvia delle emozioni forti così come l’opera in sé, seppur breve, deve fare con lo spettatore. Silvia vede nel giovine menestrello i suoi sogni di donna più che di cortigiana, vede l’amore che spera di suscitare in lui salvo poi pregarlo di partire e di non cercare “la crudele signora” in quanto ha la fama di portare sfortuna a chiunque la incontri; Silvia ama, prova un sentimento, si commuove davanti al giovane girovago ma ne è così turbata che lo allontana. Zanetto crede quindi che, quando lei gli dice di non cercare Silvia, sia gelosa e le chiede conferma prima di andare via. Crede dunque che da parte della donna si tratti solo di una raccomandazione; lei lo rassicura ed egli acconsente quindi a partire.

È una trama semplice ma molto studiata per far sì che chi ascolta l’opera, possa lasciarsi andare al sentimento, all’analisi psicologica dei due personaggi e per un momento dimentichi l’associazione Mascagni=Verismo. Il Maestro riesce ad essere molto romantico mettendo in atto una dinamica di seduzione tra i due ragazzi nei quali il desiderio supera le pene d’amore e ne accentua la propria solitudine. Non a caso l’inizio è di notte, una notte quieta che si contrappone al tormento interiore dei due. In occasione della prima

americana al Metropolitan di New York, sul quotidiano del giorno successivo la rappresentazione compare un articolo:

l'amore, se non corrisposto francamente e onestamente va via e non tornerà mai più. Invece l'amore vero è devoto al sacrificio.⁴⁵

Notiamo che la partitura di Zanetto prevede pochi elementi nell'orchestra, quasi da musica da camera, a evocare il *sound* del rinascimento; questo tipo di orchestrazione è un'innovazione da parte di Mascagni, deliberatamente contrastante rispetto alla strumentazione di *Cavalleria rusticana* alla quale il Maestro voleva abbinare appunto *Zanetto*. Questa breve operina doveva essere assolutamente diversa di modo tale che, nella stessa sera, il pubblico europeo e conoscitore di Mascagni potesse assistere a due generi diversi sia sotto il profilo drammatico che musicale. Lo strumento per eccellenza di Zanetto è il liuto, imitato dal suono dell'arpa presente durante tutto lo svolgimento della rappresentazione. Silvia si presenta con un monologo in cui confessa di non aver mai ceduto ai sentimenti amorosi ma di aver sempre sofferto della sua solitudine, della noia, del non essere amata; ella vorrebbe essere desiderata ma allo stesso tempo teme di soffrire e di far soffrire. L'orchestra si "muove" insieme ai due personaggi adeguandosi alla figura di Silvia, cortigiana e colta, e al giovane menestrello, di rango più umile.

⁴⁵ ANON, *Mascagni's opening at the Opera House*. The New York Times, 9 ottobre 1902.

Mascagni quindi sottolinea l'intimità del dramma attraverso la musica, suddividendo in modo appropriato le parti di recitar cantando e quelle cantate ma facendo attenzione a non sovrapporre le due voci; il nostro Maestro è uno studioso rivoluzionario che comprende subito il cambiamento del linguaggio e della musica tra fine ottocento e inizio novecento. Gli elementi orchestrali in questa breve opera non ricoprono un ruolo fondamentale come in altre composizioni di Mascagni, anche se degno di nota è il brano corale introduttivo che di fatto sostituisce il preludio orchestrale, di cui Mascagni fa a meno, benché in una lettera ad Amintore Galli (incaricato di ridurre l'opera per il pianoforte) confidi:

Lo *Zanetto* comincia con un Preludio; ma mi occorre, prima di darlo alle stampe, che il M.^o Venturi lo provi col suo Corpo Corale, poiché è mia intenzione fare un Preludio a voci sole senza parole; ed anzi il brano di 20 battute che lei ha in sua mano è appunto il principio di questo Preludio; Le sarei gratissimo se volesse farmelo spedire qui, a Pesaro, prontamente.- Io, poi, manderò al M.^o Venturi questo Preludio completo; e, dopo averlo provato, il Venturi mi dirà se è eseguibile per coro. – Allora mi deciderò a lasciarlo a voci sole o a ridurlo (in caso di risposta negativa del Venturi) per orchestra.⁴⁶

Egli si riferisce ad un coro d'introduzione che canta dietro le quinte per poi lasciare la scena intera a Silvia e Zanetto, protagonisti assoluti di tutta l'opera. Ascoltando questo inizio, il pensiero va alla vocalità tipica del rinascimento fiorentino che offre un contesto ma non

⁴⁶ MASCAGNI *op., cit.*, II, p.169.

interferisce con il canto dei protagonisti. Possiamo azzardarci ad affermare che c'è una parentela tra questa introduzione corale e il coro "a bocca chiusa" di *Madama Butterfly* di Puccini (1904) che Mascagni anticipa di qualche anno. Forse Pietro conosceva anche il Coro di pescatori "a bocca chiusa" della commedia *Dispetti Amoros* del compositore lucchese Gaetano Luporini, rappresentata nel 1894, oppure il coro a cappella che il compositore francese Emile Paladilhe mise in apertura della sua opera *Le Passant* anche se in realtà non ci sono prove di quanto egli conoscesse questa versione francese. Per Mascagni, le voci del coro sono un surrogato degli strumenti musicali: scelta che rende innovativa l'apertura dell'opera rispetto alle altre sue composizioni. Al Maestro, di *Zanetto* interessa soprattutto la musica e il canto; si concentra sul coro di apertura esclusivamente vocalizzato, senza orchestra, e ne fa un capolavoro. Questo genere di apertura d'opera evidenzia la vera intuizione innovativa di Mascagni che, in seguito al successo di *Cavalleria rusticana* come opera "popolare", contrappone la più delicata *Zanetto*, nella quale è solo il canto a emergere.

Amintore Galli, dopo aver studiato la parte ricevuta da Mascagni, la completa secondo le sue idee e la invia al Maestro che il 12 marzo 1896 gli risponde:

[...] ho appena dato un'occhiata al lavoro e vedo che va bene; soltanto mi sembra un poco pesante, dato il genere del lavoro e della orchestrazione. Ma credo che sarà facile alleggerirla in qualche punto: ad ogni modo conto di essere a Milano tra qualche giorno e allora vedremo. Però (e questa è tutta colpa mia) bisogna subito fare delle correzioni nella

serenata di Zanetto: “Cuore”, ecc. ecc. In questa serenata feci qualche mutamento che mi dimenticai di rendere noto allo stabilimento, e desidero che lo spartito sia pubblicato con questa variante che credo necessaria... [...] ⁴⁷

Quando Mascagni termina di scrivere questa breve operina, scrive una lettera alla moglie Lina riflettendo a proposito della richiesta economica da fare all’editore Sonzogno:

[...] Bisognerà che mi decida a scrivere a Sonzogno per domandargli un contratto separato dello *Zanetto*, poiché fino ad ora non abbiamo parlato d’interessi riguardo alla vendita di quest’ultimo mio lavoro; ed io non voglio essere sacrificato, ponendo grandi speranze nello *Zanetto*. – [...] ⁴⁸

A novembre del 1895, da Budapest, scrive ancora a Lina:

[...] Circa lo *Zanetto*, ormai è impossibile tornare indietro, e l’opera rimarrà a Sonzogno, il quale mi farà firmare il contratto al mio arrivo in Italia. – Io spero che mi tratterrà bene. – Bock e Furnster si fanno la concorrenza per acquistarlo per la Germania; ma Sonzogno dice che, per ora, le offerte sono meschine, e crede bene trattare l’affare dopo la 1a rappresentazione. – Se lo *Zanetto* a Milano piace, sta pure sicura che faremo un buon affare; Sonzogno, poi, dice che venderà lo *Zanetto* all’editore che acquisterà anche Silvano [...] ⁴⁹

⁴⁷ Ivi, p. 174.

⁴⁸ Ivi, p. 167.

⁴⁹ Ibidem.

E ancora alla moglie, il 17 novembre 1895:

[...] ...ho buone notizie da Milano circa lo *Zanetto*; cioè che non si darebbe più al Lirico, ma alla Scala con due celebrità e con una *mise en scène* fenomenale. – Se lo *Zanetto* si darà in condizioni favorevoli, io credo che non potrà mancare il successo; allora gli editori verranno di corsa; ma io non avrò furia questa volta: se Dio vuole ora non abbiamo bisogno di nessuno... [...].⁵⁰

Quando Mascagni diresse *Zanetto* alla Scala, alla “prima”, il pubblico rimase sorpreso e spaesato, da un lato perché non si aspettava un’opera così diversa dal suo grande successo di *Cavalleria rusticana*, e dall’altro perché le dimensioni del palcoscenico erano troppo grandi per un’opera con due soli personaggi, senza comparse né coro e con la scena ridotta al minimo. Il pubblico è perplesso anche perché questo breve atto unico è solo un dialogo tra un menestrello girovago ed una dama annoiata nello sfondo di una Firenze rinascimentale. La concentrazione dell’opera è quindi esclusivamente sui due cantanti nel giardino di una villa a Firenze, sotto il cielo stellato. Non dobbiamo dimenticare che Mascagni deve queste attente analisi della musica corale agli studi fatti in gioventù. Musicista ormai famoso, le mette a frutto per elaborare una nuova cifra musicale da proporre sulla scena internazionale. È alla ricerca della modernità musicale della quale afferma essere un precursore e scrive:

⁵⁰ Ivi, p 169.

Nel 1897 avevo già composto *Iris* con quel terzo atto che non fu del tutto inutile alla scuola nuovissima ed impressionista dei giovani francesi⁵¹

Recentemente la critica ha approfondito gli studi musicali anche sulle opere minori di Mascagni riscoprendo uno stile totalmente diverso dal suo più grande successo, *Cavalleria rusticana*, portando il lettore e lo studioso appassionato del Maestro ad una riflessione diversa e ad una comprensione musicale di fine ottocento, nonostante molte sue opere siano rimaste ignorate, neglette in qualche angolo di biblioteche minori o addirittura in qualche cantina, tra i volumi che meriterebbero una bella spolverata. Mascagni è sempre stato molto orgoglioso del suo *Zanetto*, lo dirigeva con passione palpabile in ogni teatro andasse, era fiero di rappresentarlo all'estero e di far conoscere al mondo musicale, che si apriva a nuovi generi, una nuova creazione del tutto diversa da *Cavalleria rusticana* nella quale gli eventi sono concentrati in un solo atto, con episodi violenti che seguono l'ordine temporale di causa-effetto. Emerge in *Zanetto* un'ansia di rinnovamento che porta il Maestro a scelte diverse riprendendo il parnassianesimo di fine ottocento dalle marcate tendenze antiromantiche. Le rappresentazioni di questo lavoro sono state circa una trentina per poi cadere nell'oblio per qualche decennio.

La riscoperta di questo breve atto unico la possiamo attribuire al triste periodo di questi ultimi due anni; nel 2021, alla riapertura dei teatri (chiusi per circa un anno in seguito alla pandemia dovuta al Covid-19) si cercava qualcosa da rappresentare, che fosse breve e con

⁵¹ Rubens Tedeschi, *Addio, fiorito asil, Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, p.156.

pochi personaggi, al fine di rispettare il regolamento di distanziamento sociale relativo alle misure anti covid non solo da parte del pubblico ma anche sul palcoscenico. Il Teatro Filarmonico a Verona riprende finalmente ad ospitare il suo pubblico il 9 maggio 2021, mettendo in scena “Un’antologia verista” composta dalle sinfonie di diversi compositori, tra cui appunto *Zanetto* interpretato dalle giovani voci di Donata D’Annunzio Lombardi nella parte di Silvia e dal mezzosoprano Asude Karayavuz e con la regia di Alessio Pizzech, esperto di musica mascagnana; degno di nota l’allestimento scenografico di Michele Olcese, i costumi di Silvia Bonetti e l’orchestra diretta dal Maestro Valerio Galli; in questa rappresentazione emerge il Coro della Fondazione Arena, che si esibisce in una danza a sei voci fuori scena e che riprende il preludio iniziale di cui ho parlato nelle pagine precedenti.⁵²

Questa operina di soli 40 minuti ha ottenuto il successo meritato anche nel 2021, dopo decenni nei quali era stata dimenticata; Mascagni in una lettera al Presidente del Liceo Augusto Guidi Carnevali scrive a proposito di *Zanetto*:

[...] io non ho mai fatto nulla più del mio dovere... [...] qui in Pesaro, nella patria del più grande dei Maestri il mio *Zanetto* ha avuto il più ambito battesimo che il cuore potesse desiderare.⁵³

⁵² <https://www.veronasera.it/eventi/zanetto-teatro-filarmonico-verona-mascagni-9-maggio-2021.html> consultato da ultimo il 16 agosto 2022.

⁵³ Ivi, p.174 Il riferimento a Pesaro è dovuto a Rossini, sua città di nascita.

CAPITOLO IV

DA *LE PASSANT* DI FRANÇOIS COPPÉE A *ZANETTO* DI PIETRO MASCAGNI.

À MADEMOISELLE AGAR

Mademoiselle,

Après avoir remercié la direction de l'Odéon de l'excellent concours qu'elle m'a prêté et avoir joint mes applaudissements à ceux du public pour Mademoiselle Sarah Bernhardt, qui a bien voulu donner au rôle de Zanetto le prestige de son exquise beauté blonde et de son talent plein d'élégance et de grâce, je veux dire encore ici tout ce que vous doit cette fugitive fantaisie d'un poète. Je veux que tous ceux qui s'intéresseront à cette oeuvre légère sachent avec quelle bonté vous l'avez accueillie, avec quel dévouement de la scène, avec ardeur de grande et généreuse artiste enfin vous avez étudié, réalisé, crée cette figure de Silvia, qui, grâce à vous, apparaît au spectateur si magnifiquement belle et si noblement pathétique. Permettez-moi donc, Mademoiselle, de vous dédier cette comédie, comme un faible témoignage de l'admiration et de la reconnaissance.

De votre très respectueux et très dévoué serviteur et ami,

François Coppée.⁵⁴

⁵⁴ "Alla signorina Agar, Dopo aver ringraziato la direzione dell'Odeon per l'eccellente concorso che mi ha ospitato e aver unito i miei applausi a quelli del pubblico per la Signorina Sarah

Inizia così *Le Passant* di François Coppée, con la dedica a Mme Agar, colei che ha permesso che questo sogno si realizzasse.

Esaminiamo ora i due libretti per cercare di trovare gli elementi che li differenziano: la stesura del libretto è una riduzione e una traduzione della versione originale di Coppée nella quale vengono mantenute intere battute del dialogo e delle “effusioni” amorose e poetiche dei due personaggi. I due librettisti di Mascagni, Targioni-Tozzetti e Menasci, sfooltiscono la versione del poeta francese tradotta da Emilio Praga, mantenendo però il brano iniziale con cui Zanetto entra in scena, anche se lievemente differente dai versi originali che seguono:

ZANETTO, *chantant dans le lointain.*

Mignonne, voici l’Avril!

Le soleil revient d’exil;

Tous les nids sont en querelles;

L’air est pur, le ciel léger,

Bernhardt, che ha voluto dare al ruolo di Zanetto il prestigio della sua squisita bellezza bionda e del suo talento pieno di eleganza e di grazia, voglio ancora qui dire tutto ciò che vi deve la fuggevole fantasia di un poeta. Voglio che tutti quelli che si interesseranno a quest’ opera leggera, sappiano con quanta bontà l’avete accolta, con quanta dedizione mi avete spianato la strada che la separava dalla scena, con quale ardore di grande e generosa artista infine avete studiato, realizzato, creato la figura di Silvia, che, grazie a Voi, appare allo spettatore così magnificamente bella e così nobilmente patetica. Permettetemi dunque, Signorina Agar, di dedicarvi questa commedia come debole testimonianza dell’ammirazione e di riconoscenza. Dal vostro rispettoso et devoto servitore e amico, François Coppée.” Trad. mia.

Et partout on voit neiger

Des plumes de tourterelles.⁵⁵

che nella trasposizione del libretto in francese viene così riportata:

ZANETTO, *chantant au loin, toujours en approchant.*

Mon cœur,

L'amour s'ouvre en toi

Comme une fleur:

La chanson n'est pas joyeuse,

Tu l'entends, toi, petite blonde.

Mon cœur!

Vois la douleur

Parmi le parfum et la splendeur...

Des larmes se cachent

Dans cette fleur, petite blonde

e che nella versione del libretto in italiano troviamo tradotta letteralmente:

ZANETTO, *canta da lontano, sempre avvicinandosi.*

Cuore,

⁵⁵ "Piccolina, ecco aprile! Il sole ritorna dal suo esilio; i nidi sono in agitazione, l'aria è pura, il cielo leggero, e ovunque si vedono cadere delle piume di tortorelle come se nevicasse." Trad. mia.

come un fiore
si dischiude in te l'Amore:
la canzon non è gioconda,
l'odi tu, piccina bionda.
Cuore!
V'è il dolore
tra il profumo e lo splendore...
par che il pianto si nasconda
in quel fior, piccina bionda.

Mascagni introduce così l'entrata in scena del giovane menestrello che "canta da lontano una serenata" come lo stesso Maestro scrive. Le parole "cuore e amore" ci riportano ad un tipico stornello rinascimentale toscano, accompagnate dal suono di un'arpa che riproduce il liuto che suona Zanetto. Tutta la serenata è accompagnata solo dal suono di questo strumento che ci riporta alla caratteristica della "musica in scena" con la quale, come specifica Luca Zoppelli:

si intendono tutte quelle musiche che sono prodotte in quanto tali, sul palcoscenico, dai personaggi: musiche la cui responsabilità stilistica è quindi dei personaggi stessi e che, dunque possono, o devono, assumere un aspetto caratteristico, distaccarsi dal linguaggio corrente dell'autore per connotarsi in senso social, geografico o cronologico.⁵⁶

⁵⁶ Zoppelli L., (2000) Dal "Sogno" di Ratcliff al sogno di Gradaenica: declinazioni della *Literaturoper nella fin de siècle italiana*, Studi comparatistici, Kronos 1, 2000, p. 21-36, Università degli studi di Lecce.

Tuttavia, in questa traduzione si perdono la raffinatezza del parnassianesimo di Coppée e la naturalezza dei suoi versi originali. Ascoltando *Zanetto* un orecchio esperto può notare la sensibilità dello spartito musicale che Mascagni ne trae, rendendo gli accenni floreali appena percettibili così come i sentimenti del cantore verso la cortigiana che, allontanando da sé il fanciullo, riscopre la sua capacità di piangere, gioire e amare⁵⁷. Mascagni re-inventa il declamato e conferisce all'invenzione melodica un andamento quasi di prosa, recuperando in un certo senso il modello della romanza che troviamo solo nella ballata di ingresso del protagonista, “Cuore, come un fiore” e nell'aria finale del soprano, “Non andar da Silvia.”⁵⁸ Il libretto del poeta francese inizia con una didascalia molto più completa rispetto a quella del libretto italiano che specifica solo che il paese è illuminato dalla luna, che vi è una palazzina con terrazza e scalinata, che è presente un oggetto di scena (una panca) e che si intravede Firenze sotto il cielo stellato.

La scena inizia con Silvia che, appoggiata alla balaustra, contempla sognante il paesaggio; si nota che, nella versione originale di Coppée, l'aria del soprano, che apre la scena, è molto più lunga rispetto alla traduzione che ne fece Praga, e ulteriormente ridotta dai librettisti di Mascagni. Zanetto entra in scena suonando una melodia malinconica “Cuore, v'è il dolore” che interrompe i pensieri di Silvia. Nella versione originale di Coppée si ha a questo punto una lunga aria

⁵⁷ Bastianelli scrive “Convengo che tra i librettisti mascagnani lo *Zanetto* è l'unico che accanto a *Cavalleria* [...] può significare qualcosa di poetico”, BASTIANELLI G., (1910) *Pietro Mascagni*, pag. 57-58, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.

⁵⁸ ORSELLI C., *Pietro Mascagni*, pag.203, Neoclassica ed. 2019.

cantata dal giovane nel quale descrive il suo girovagare per il mondo nelle notti d'estate "Vivent les nuits d'été pour faire un bon voyage!"⁵⁹ che, nella versione del libretto per Mascagni, viene ridotta a soli nove versi con i quali egli entra in scena e si addormenta su una panca e dove la bella Silvia lo troverà e lo sveglierà. La cortigiana viene colpita dall'aria innocente del cantastorie; nella versione originale di Coppée, vi è ora una lunga aria della donna che si chiede se debba svegliarlo. Dopo i primi due versi iniziali, mantenuti nel libretto per Mascagni, l'aria prosegue con Silvia che vorrebbe dimostrargli la sua ospitalità:

Il faut que je l'appelle

Car je manque au devoir de l'hospitalité.

On est ainsi pourtant: on se plaint de l'été

Parce qu'on est en proie à la mélancolie ;

On voudrait que la nuit fût sombre, et l'on oublie

Tous ces pauvres errants que le sort négligea,

Et qui n'ont pas d'abri⁶⁰

Questo non viene trascritto dai librettisti che passano direttamente al risveglio del giovane. Segue uno scambio di battute quasi dialogate, interrotte da alcuni brevi ariosi che hanno il compito di sottolineare in

⁵⁹ "Vivono le notti d'estate per fare un buon viaggio" trad. mia.

⁶⁰ "Bisogna che io lo chiami, altrimenti manco il dovere di ospitalità. Eppure, siamo così: ci si lamenta dell'estate perché si è in preda alla malinconia; si vorrebbe che la notte fosse scura e si dimenticano tutte queste povere anime erranti alle quali il destino è negato, e che non hanno riparo". Trad. mia.

modo più scorrevole la parte del discorso musicale: “La bianca visione” (Zanetto al suo risveglio), “Un bacio e seguitavo la mia strada” (Zanetto), “Vuoi?” (sempre Zanetto quando chiede a Silvia se può restare con lei in qualità di paggio o servitore). Abbiamo poi altri ariosi e arie: “E’ così bello andarsene via” (Zanetto), “Cuore” (la famosa serenata di Zanetto), “Io qui forse potrei restare” (Zanetto), “Non andar da Silvia” (la romanza nella quale la nobildonna implora il giovane di non cercare la “crudel signora”). Ci sono numerose sezioni strumentali senza voci quali il momento di passaggio dal coro a Silvia che mormora tra sé “Maledetto l’amore” e il suono dell’arpa di Zanetto quando entra ed esce dalla scena a fine opera. Sono espliciti i riferimenti floreali tipici dello stile liberty dell’opera quali “cuore, fiore, capelli, chiome” (Zanetto che canta “cuore come un fiore”, “In quel fior piccina bionda” o Silvia “Il fiore ti gettò che avea in petto”, “eccoti il fior”, “morrà nella tua mano il candido fior”) ma anche riferimenti alla fanciullezza sempre associata alle parole “bambino” e “fanciullo” che Silvia pronuncia più volte (Senti, bambino”, “Questo fanciul dormiente”, “ed un fanciullo è questo”). Abbiamo poi una notevole riduzione dei versi rispetto alla versione originale nel momento in cui Zanetto si presenta “Sono Zanetto, un nomade suonator [...]”; una presentazione diversa dall’originale di Coppée studiata dai librettisti di Mascagni che ricorda per analogia del testo il “Chi sono? Sono un poeta” cantato da Rodolfo nella *Bohème* di Puccini, del quale Mascagni era amico. Anche la risposta alla domanda di Silvia “Firenze è la tua meta?” viene riportata da Targioni e Menasci con pochi versi nonostante nella versione originale fosse molto più lunga e dettagliata:

[...] Je vais par là; mais, si la

route

Se croise de chemins qui me semblent meilleurs,

Eh bien! je prends le plus charmant et je vais

ailleurs. [...]

Avide seulement d'horizon et d'espace,

Celui qui suit au ciel les oiseaux, et qui passe. [...]

Je m'arrête un instant pour cueillir aux halliers

Des lianes en fleurs dont j'orne ma guitare, [...]

Quand il pleut, je me mets sous l'épaisse feuillée,

Et je sors, ruisselant, de la forêt mouillée

Pour courir du côté riant de l'arc-en-ciel. [...]⁶¹

Questo lungo brano viene risolto così:

Non so. Se mai più florido

qualche sentier mi piaccia,

lo seguirò. La strana fantasia

segue l'ardita traccia

⁶¹ “[...] vado di là ma se la strada è attraversata da sentieri che mi sembrano migliori, ebbene prendo la più incantevole e vado da un'altra parte [...] avido solo di orizzonti e di spazio, quello che seguono e attraversano gli uccelli. [...] mi fermo un istante per raccogliere dal sottobosco delle liane in fiore con le quali adorno la mia chitarra [...] Quando piove mi metto sotto il fogliame ed esco grondante, bagnato dalla pioggia della foresta per correre ridendo a fianco dell'arcobaleno”. Trad. mia.

segnata dall'augel nell'aria azzurra.

Ancor sul mio cammino

non trovai la fortuna.

Le immagini poetiche vengono quasi sempre mantenute il più possibile simili ai versi originali tranne, come già detto, l'unico brano della canzone con cui Zanetto entra in scena, brano che si distacca molto dalla versione francese. Sempre Zoppelli scrive a proposito dell'adattamento:

I principali tentativi compiuti in questa direzione tra il 1890 e il 1915 delineano una serie di soluzioni dall'impianto estetico ben diverso, che nella loro varietà costituiscono una spia del disorientamento, ma anche della vitalità creativa dimostrata dal teatro musicale italiano in questa fase.⁶²

Segue un recitar cantando ed uno scambio di battute mantenute quasi uguali, nelle quali Silvia chiede al giovinetto se abbia mai avuto intenzione di fermarsi in un luogo, avere una casetta e una fidanzata. Zanetto dal canto suo risponde che preferisce essere libero come una libellula e qui possiamo notare che la partitura di Targioni-Menasci è pressoché identica alla versione originale del poeta francese. Arriviamo quindi all'aria del menestrello in cui egli dice alla nobildonna che, non avendo radici e non conoscendo i suoi genitori, potrebbe anche fermarsi presso la casa di Silvia ed esserne servitore.

⁶² ZOPPELLI L., *op.cit*, pag. 28

Nella versione di Coppée, questa romanza appare più lunga anche se i librettisti di Mascagni ne hanno fatto un adattamento mantenendo l'argomento principale ma tagliando alcuni dettagli del racconto del ragazzo; la versione originale viene riportata di seguito per intero:

Il n'en a pas besoin.

Et peut-être, après tout, n'irai-je pas plus loin.

Écoutez. Il me vient en tête une chimère.

Les êtres comme moi n'ont ni père ni mère:

Suis-je le fils d'un rustre, ou le fils d'un marquis ?

Je ne sais. Mais, bien sûr, le jour où je naquis

Dut être un beau matin de la saison nouvelle;

Car le joyeux rayon qui loge en ma cervelle

M'empêche de songer que je suis orphelin.

Jusqu'ici, j'ai couru comme un jeune poulain,

Libre, sans désirer d'existence meilleure.

Mais, je dois l'avouer, madame, tout à l'heure,

Tandis que vous parliez avec tant de douceur,

Tout à coup j'ai rêvé vaguement d'une soeur;

Et lorsque vous m'avez fait comprendre l'asile

Où l'intime bonheur loin des regards s'exile,

La petite maison que voilent les lilas,

Pour la première fois je me suis sentis las.

Eh bien! à votre doux conseil je m'abandonne.

Alors qu'on est si belle, on doit être si bonne !
Voulez-vous essayer, madame, s'il vous plaît,
De garder près de vous le petit roitelet
Et de le transformer en oiseau de volière ?
Tenez! je quitterais ma vie irrégulière.
Et je vivrais ici, n'ayant d'autre dessein
Que de passer le jour assis sur un coussin,
A vos pieds, vous faisant trouver les heures
brèves
Et berçant de chansons fugitives vos rêves.⁶³

Possiamo quindi notare come questo brano sia stato arrangiato per
l'opera di Mascagni:

Io qui potrei

forse restare. Senti: i pari miei

⁶³ "Non ve n'è bisogno e forse, dopotutto, non andrò lontano. Ascoltate. Mi viene in mente una chimera. Gli esseri come me non hanno né padre né madre: sono figlio di uno zoticone, o figlio di un marchese? Non lo so, ma sicuramente il giorno in cui sono nato doveva essere una bella mattina della nuova stagione; poiché il gioioso raggio che è nella mia testa mi impedisce di pensare che io sia un orfano. Fin qui ho corso come un giovane puledro, libero, senza desiderare una vita migliore. Ma devo confessarlo, signora, poco fa mentre lei parlava con tanta dolcezza, all'improvviso ho sognato una sorella; e quando mi avete fatto capire l'ospitalità dove l'intima felicità si esilia lontana dagli sguardi, la casetta dove volano i lillà, per la prima volta mi sono sentito stanco. Ebbene, mi abbandonano al vostro dolce consiglio poiché quando si è così belle si è anche brave. Volete provare, signora, a tenere presso di voi questo piccolo scricciolo e trasformarlo in un uccellino? Ecco, lascerò la mia vita irregolare, e vivrei qui non avendo altro desiderio che passare le giornate seduto su un cuscino ai vostri piedi facendo sì che le ore siano brevi e cullando canzoni fugaci nei vostri sogni." Trad. mia.

padre e madre non hanno.
Son figlio d'un marchese o d'un villano?
E chi lo sa? Pel mondo
Corsi finora, libero e giocondo,
né mai vita migliore ho sospirato.
Ma da quando ho gustato
la cara voce tua, madonna bella,
ho sognato di avere una sorella;
quando mi hai sussurrato
dell'intima dolcezza
di una casetta, lunge dai rumori
del mondo, in mezzo ai fiori,
allora sì, mi son sentito solo!
Io cedo ai tuoi consigli.
Oh, se volessi
trattenerti vicin questo usignolo
randagio!
Io resterei
teco, sempre d'accanto
mi avresti, e col mio canto
le tue lunghe giornate abbrevierei!

Il nostro compositore non si smentisce mai nel corso della sua lunga carriera; per lui non è solo importante la melodia ma anche l'armonia;

sceglie il più possibile una soluzione di continuità tra il recitativo e la forma chiusa e riesce a delineare le particolarità dei personaggi delle sue opere a seconda che esse siano più “sanguigne” come *Cavalleria rusticana*, o più “rinascimentali” come appunto *Zanetto*. In quest’opera abbiamo una concatenazione di armonie date da schemi ricorrenti nella musica, un intervallare di archi e fiati che non si sovrappongono mai e che seguono per tutti i quaranta minuti circa della durata dell’opera l’alternarsi del canto dei due protagonisti. Le due romanze principali della scena lirica mettono i due giovani protagonisti uno di fronte all’altro con i propri sentimenti; da una parte abbiamo Zanetto con “Io qui forse potrei restare” e dall’altra Silvia che implora “Non andar da Silvia”.⁶⁴ È Zanetto che deve cercare di capire se rimanere oppure no, andando incontro a ciò che ha cantato poco prima a proposito della libertà e dei suoi pregi. Adesso pare esprimere il volere di rimanere ma abbiamo un’inversione delle parti con Silvia che invece rifiuta che egli rimanga con lei. Al termine della romanza di Zanetto, di cui abbiamo appena scritto, vediamo che Silvia sussulta ed esprime il suo desiderio di uscire dalla sua solitudine con i versi “Oh, il mio sogno avverato”. Mascagni pone attenzione a mantenere i sentimenti dei due distaccati e lo fa prima con Silvia e poi, riprendendo il motivo, con Zanetto. Il menestrello insiste e le chiede di rimanere con lei; a questo punto abbiamo ancora un verso che ricorda *Turandot* e l’indovinello del nome, con la nobildonna che sussurra tra sé “Se voglio? Oh no, mai! [...] saprà chi son domani.”

Mascagni collega lo stato d’animo di Zanetto al graduale ritorno iniziale in cui il ragazzo voleva la sua libertà e che quindi rinuncia a

⁶⁴ Iovino R., *ibidem*.

rimanere presso la donna che non lo vuole nemmeno come paggio o scudiero. Segue un recitativo fino al momento in cui il menestrello, rassegnato, si rivolge a Silvia “Dunque per sempre addio/ bel sogno mio! Avrò forse domani più fortuna con Silvia.”. La donna sussulta appena sente pronunciare queste parole e ascolta il ragazzo che prosegue con il suo appello. La versione del testo di Coppée è un po’ più descrittiva:

Puisqu'il n'est pas possible
De vivre près de vous l'existence paisible
Que tout à l'heure, en vous écoutant, j'entrevis,
Voulez-vous me donner au moins un bon avis?
L'autre jour, on m'a dit qu'à Florence il existe
Une femme à laquelle aucun cœur ne résiste
Et dont le seul regard fait tomber à genoux.
On la dépeint royale et pâle comme vous.
Vous connaissez son nom sans doute, la Silvie?
On ajoute de plus qu'elle mène une vie
Somptueuse et que tous viennent des environs,
Heureux de se mêler à ses décamérons.
Comme elle doit goûter la musique câline
Qui, sous un doigt savant, sort d'une mandoline,

A vrai dire, c'était chez elle que j'allais.⁶⁵

Di seguito la versione ridotta per il libretto:

Poi che vani

fuggono i preghi miei,

io chiederti vorrei

di Silvia fiorentina.

La dicono regina

d'ogni bellezza,

dicono che il suo sguardo vellutato

è una carezza

che conquista e innamora,

dicono che è bella e pallida...

al par di te, signora;

e poi ch'è ricca e prodiga...

Andavo a cercar lei!

Vediamo quindi che Zanetto ritorna all'immaginario iniziale attraverso la frase "Dicono che il suo sguardo è una carezza". Silvia è

⁶⁵ "Poiché non è possibile vivere con voi un'esistenza tranquilla, che poco fa mi sembrava di aver intravisto, volete darmi almeno un buon consiglio? L'altro giorno mi è stato detto che a Firenze esiste una donna alla quale nessun cuore resiste e il cui solo sguardo fa cadere in ginocchio. Viene descritta regale e pallida come voi, senza dubbio conoscete Silvia? Inoltre, si dice che conduca una vita sontuosa e che tutti vengano dai dintorni entusiasti di far parte dei suoi scudieri. Dato che ama la musica rilassante che, sotto ad un dito sapiente assomiglia ad un mandolino, a dire il vero era da lei che stavo andando." Trad. mia.

turbata e, dopo uno sconcerto iniziale sul ritorno alla felicità e all'amore, con grande sforzo gli si rivolge con l'unica sua romanza e la più conosciuta: "Senti, bambino" che, rispetto al testo di Coppée, è stata alquanto ridotta da Targioni e Menasci per la versione del libretto da musicare. Si nota che la fanciullezza di Zanetto viene più volte sottolineata da Silvia, come ho già avuto modo di dire, dalla parola "bambino" che adesso deve essere salvato dalla "crudel signora" ma che allo stesso tempo deve essere allontanato da lei in quanto, appunto, crudele. Questa romanza è rimasta nel repertorio operistico molto più dell'opera stessa, rendendo Mascagni fiero del successo dell'allestimento fiorentino del 1928 e di cui ne scrive le lodi entusiaste in una sua lettera già citata precedentemente. Il libretto riporta ventidue versi rispetto ai più di quaranta circa dell'originale. I librettisti hanno sintetizzato le battute rispettando le indicazioni musicali di Mascagni che voleva un'accurata esecuzione orchestrale che riflettesse il clima triste e patetico di Silvia che deve rinunciare all'amore per amore. Il compositore mette in contrasto il fanciullo, più avventuroso, al carattere di Silvia descritta sia dai librettisti sia musicalmente come un'eroina compassionevole da melodramma; Silvia ha molti sbalzi d'umore che passano dal languido e tenero senso di protezione verso il giovane cantore, all'indecisione e alla risolutezza di non cedere alle sue lodi e lusinghe. Zanetto ricorda un trovatore che si commiata dalla sua donna per sempre, con un addio profondo ma sincero e deciso: "Partirò, portando meco un balsamo soave e sconosciuto". È evidente come il Maestro abbia trattato quindi l'ambiente rinascimentale e la psicologia dei due personaggi, a volte languidi e subito dopo decisi a fare il contrario di tutto. Il giovane chiede un ricordo ma rifiuta l'anello che la nobildonna gli vuole,

preferendo il fiore che ella tiene tra i capelli; la versione francese di Coppée relativa al rifiuto dell'anello:

Je veux un souvenir, et non pas une aumône,
Un rien, mais qui soit bien à vous. - Tenez! Je
veux
La triste fleur qui meurt dans vos sombres
cheveux.

È stata trasposta in modo letterale in italiano:

Un ricordo... non voglio l'elemosina...
un nulla, ma che sia
caro a te. Guarda. Il fiore
che fra i tuoi splendidi
capelli muore.

Abbiamo quindi un richiamo allo stile liberty attraverso le parole “fiore” e “capelli” che abbiamo visto nella scena dell'incontro dei due giovani, ma anche ad uno stile decadente con la frase “morirà nella tua mano/ il candido fiore ma la sua morte/ io voglio ti rammenti la mia sorte”, che sottolinea il tema della morte contrapposto a quella iniziale dell'amore. Zanetto, alla parola “addio” pronunciata da Silvia, le

rivolge l'ultima preghiera e le chiede di indicargli la via giusta da seguire in quanto timoroso di fare la scelta sbagliata "Farò il cammino che mi imporrà la tua piccola mano". Musicalmente il motivo è lo stesso di quello precedente "O Madonna, in qualche canto del tuo cuore hai provato dolore"; ne scaturisce il dolore e la rassegnazione di entrambi, la rinuncia all'amore appena trovato e subito perso e si sente di nuovo il *Leitmotiv* della serenata iniziale di Zanetto. Siamo a fine opera: l'alba sorge, la notte muore come il loro sopito amore portando ognuno dei due verso un cammino diverso. Nella dissolvenza della musica abbiamo Zanetto che riprende il viaggio e scompare come se fosse stato un sogno mentre Silvia ha ritrovato la voglia di piangere ma soprattutto la voglia di amare ed essere amata. Questa parte finale è rimasta uguale alla versione francese di Coppée, sia nella didascalia che negli ultimi versi, come possiamo notare di seguito:

(Elle reste un moment sur la terrasse, accoudée
et regardant s'éloigner Zanetto. Puis, tout à
coup, elle se cache la tête dans les mains et fond
en larmes.)
Que l'amour soit béni! Je peux encore pleurer !

Riportato in italiano da Targioni e Menasci:

(Rimane un istante sulla terrazza, pensierosa e

guardando Zanetto che si allontana. Poi, ad un tratto, si nasconde il capo fra le mani e piange).

Sia benedetto Amore, posso piangere ancora!

Ancora una volta notiamo quanto sia più rilevante la partitura di Mascagni che non il libretto che Targioni e Menasci hanno reso molto più scorrevole rispetto alla versione francese di François Coppée, non seguendo la traduzione dal francese da parte di Praga; gli accenni al floreale e al decadentismo si notano appena; appare invece evidente la parte di recitar cantando dei due protagonisti che è più un vero e proprio dialogo, quasi come una rappresentazione teatrale di prosa più che musicale. Mascagni aveva molto a cuore la re-invenzione del declamato che fa sì che la melodia assomigli più ad un movimento di libera prosa. Musicalmente appare perciò evidente quanto questi recitativi siano di difficile esecuzione da parte dell'orchestra che deve far risaltare le poche arie che si trovano in questi quaranta minuti e che devono trasmettere al pubblico la psicologia dei due giovani di questo breve dialogo.

Vediamo che, come era già successo in *Cavalleria rusticana*, l'interesse di Mascagni e dei suoi librettisti si incentra sull'ambientazione storica dell'opera: l'ambiente verista di *Cavalleria* e l'ambiente quasi preraffaellita di *Zanetto*, con il cielo stellato sopra una Firenze rinascimentale, che era stata riscoperto fin dagli anni Cinquanta dell'Ottocento nella letteratura, nell'arte, nella pittura e

nella musica. Il fascino di quest'opera è dato più dalla figura della protagonista femminile, nel suo essere aristocratica ma triste e nel suo essere disposta a rinunciare a ciò a cui anelava per amore dell'amore stesso che non dal giovane cantore girovago. Mascagni ascoltava molto i consigli dei suoi librettisti facendosi spesso convincere a musicare storie che sul palcoscenico non avrebbero avuto il successo da lui sperato; con *Zanetto* ha sfidato tutto il suo pubblico, che era entusiasta per *Cavalleria rusticana* e che si aspettava qualcosa di simile. Dopo un'iniziale delusione anche da parte della critica, questa breve *pièce* ha avuto il successo che si meritava. Mascagni poteva vantare una lunga carriera come direttore e di conseguenza una solida esperienza della tradizione musicale italiana, nonché una marcata e innovativa sensibilità musicale che metteva in ogni sua opera. Ad ogni sua partitura sembrava rilanciare una nuova corrente culturale europea.

Come ho già avuto modo di scrivere, vediamo quindi come Mascagni sia sempre stato intraprendente ed entusiasta gettandosi a capofitto in ogni lavoro teatrale che gli venisse chiesto; in seguito a *Cavalleria rusticana*, sia il pubblico che la critica stessa gli chiese un altro capolavoro da abbinare a *Cavalleria* ed è così che il Maestro cerca di dimostrare il suo estro e la sua adattabilità alle richieste che gli venivano fatte. Ai suoi librettisti di sempre pare abbia detto: "E' un vero peccato che io abbia scritto *Cavalleria* come prima opera. Sono stato incoronato prima di essere re".⁶⁶

Giulio Ricordi il 5 aprile 1897 a proposito dello spirito spavaldo e innovativo di Pietro Mascagni dice:

⁶⁶ Iovino R. (1997), *Mascagni, l'avventuroso dell'opera*, p.232, Ed. Camunia, Milano.

Nulla mi stupisce di Mascagni! Non lo ritengo cattivo, anzi tutt'altro: ma è come una pila elettrica non ancora completa, per modo che se ne hanno scosse, scintille, schioppettate così a casaccio, di sorpresa! Speriamo che platino, rame, zinco, acidi, ecc. trovino poi il giusto equilibrio ed allora la pila funzionerà bene!⁶⁷

⁶⁷ Iovino.R., *op. cit.* pag. 233

CONCLUSIONE

Di Mascagni conoscevo solo *Cavalleria rusticana*. Quando mi è stato proposto di scrivere qualcosa su un'opera minore e sconosciuta di qualche compositore di fine Ottocento, non ho avuto dubbi. Pietro Mascagni mi è sempre piaciuto molto, ma la mia conoscenza della sua musica era ridotta alla sua opera più famosa. Ho approfondito la sua storia, ho letto su di lui molte biografie e alla fine ho deciso di avventurarmi nella sua "operina" (come la chiamava il Maestro), *Zanetto*, assai diversa per stile e musica da *Cavalleria rusticana*. Mi ha colpito la sua scelta di musicare la pièce di François Coppée, autore francese quasi sconosciuto, che aveva reso famosa Sarah Bernhardt, la musica, l'orchestra composta solo di archi e legni e lo stile totalmente diverso dall'opera di stampo verista scritta anni prima. Questo mio breve lavoro è la speranza di aver contribuito, anche parzialmente, alla conoscenza di quest'opera di soli quaranta minuti che il compositore livornese amava molto e di cui andava orgoglioso.

Bibliografia

Testi teatrali e letterari

COPPÉE F. (2018), *Oeuvres de François Coppée. Théâtre 1869-1872*, Hachette.

VERGA G. (1968), *Cavalleria rusticana* in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano.

VERGA G. (1980), *Tutto il teatro*, introduzione di Tedesco N., Mondadori, Milano.

VERGA G. (1988a), *Teatro*, introduzione, note e apparati di Oliva G., Garzanti, Milano.

VERGA G. (1988b) *Una peccatrice*, Bompiani, Milano.

Libretti

Cavalleria rusticana / Pagliacci (2019), libretto di sala, Teatro Carlo Felice Genova. Stagione 2018 / 2019.

COPPÉE F., (2011), *Le Passant, Opéra en vers en un Acte*, Nabu Press,

MASCAGNI P., (1896), *Zanetto, Le Passant di F. Coppée, Serenata "Cuore, come un fiore"*, Casa Musicale Sonzogno, Milano.

PUCCINI G., (2017), *Turandot*, libretto di sala, Teatro Carlo Felice Genova.

PUCCINI G., (2020), *Gianni Schicchi*, libretto di sala Arena di Verona.

TARGIONI-TOZZETTI G., MENASCI G., MASCAGNI P. (1890). *Cavalleria rusticana*. Melodramma in un atto di P. Mascagni, su libretto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci, tratta dall'omonima novella di G. Verga. Prima rappresentazione: Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890. www.librettidopera.it : agosto 2002. Ultimo aggiornamento: 03/01/2016.

TARGIONI-TOZZETTI G., MENASCI G., MASCAGNI P. (1896). *Zanetto, Riduzione in un atto di Le Passant di F. Coppée*, libretto di sala Arena di Verona agosto 2021.

Archivi

ARCHIVIO STORICO RICORDI, *Collezione digitale*, Lettera titolo DOC01827.192, Segnatura Volume DOC01827, Anno 1888-1901, Volume 1, Pag. 392-393.

Epistolari

MASCAGNI P. (1997) *Epistolario, 1 e 2 voll.* A cura di M. Morini, R. Iovino, A. Palascia, Libreria Musicale italiana, Lucca.

Letteratura critica

BALDACCI L. (1990), *Il libretto di Cavalleria rusticana*, in *Cavalleria rusticana 1890 - 1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. Ostali, Casa Musicale Sonzogno.

BARSOTTI A. (1974), *Verga tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, La Nuova Italia, Firenze.

BASTIANELLI G. (1910) *Pietro Mascagni*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.

BASTIANELLI G. (1990), *Cavalleria rusticana [1910]*, in *Cavalleria rusticana 1890 -1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di Ostali P. e N., Casa musicale Sonzogno, Milano.

BERNARDONI V. (1990), *Varianti "rusticane" nell'opera di fine'800 in Cavalleria rusticana 1890 - 1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. Ostali, Casa Musicale Sonzogno, Milano.

BORDONE R. (1993), *Lo specchio di Shalott, l'invenzione del Medioevo nella cultura dell'ottocento*, Liguori editore, Napoli.

CAPRI A. (1990), *Verismo nell'opera di Mascagni [1955]* in *Cavalleria rusticana 1890 – 1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. Ostali, Casa Sonzogno Editore, Milano.

CATTANEO G. (1973), *Verga*, UTET, Torino.

- FERRONE G., *Teatro di Verga*, Bulzoni, Roma.
- GHIRARDINI G. (1988), *Invito all'ascolto di Pietro Mascagni*, Ed. Mursia, Milano.
- GHIRARDINI G. (1990), *Invito all'ascolto di Pietro Mascagni*, Mursia, Milano.
- GIOANOLA E. (1985), *La letteratura italiana II, Ottocento e Novecento*, Librex Marietti.
- IOVINO R. (1987), *Mascagni. L'avventuroso nell'opera*, Camunia, Milano.
- LAGARDE A. e MICHARD L. (1982), *XIXème siècle, les grands auteurs français du programme*, Collection littéraire Lagard et Michard, Bordas, Paris.
- PINASSEAU P. (2013), *Théâtre de François Coppée*, Hachette/BnF, Paris.
- ROGER J. e PAJEN J.C. (1971), *Storia della letteratura francese*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- ROSSELLI J. (1985), *L'impresario d'opera, arte e affari nel teatro musicale italiano dell'ottocento*, Ed. Srl., Torino.
- RUSSO L. (1979), *Giovanni Verga*, Laterza, Bari.
- SERRI S., (2021), *Poesia e parodia dalla Ville Lumière. Parigi in dieci righe*, Robin Edizioni.
- SESSA A. (2003), *Il melodramma italiano, 1900–1925. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze.

SOZZI L., (2021), *Storia europea della letteratura francese, vol.II, dal Settecento all'età contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi.

VENTURI F. (2006), *Pietro Mascagni. Biografia e cronologia*, Debate ed.

VENTURI F. (2016) *Pietro Mascagni e le sue opere, ed. bilingue*, Ed. Sillabe, Livorno.

VENTURI F., (2019), *Mascagni e Livorno. Un caso Internazionale*, Ed. Dreambook.

VOSS E. (1990), *Il verismo nell'opera in Cavalleria rusticana 1890 – 1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. Ostali, Casa Musicale Sonzogno, Milano.

Dizionari – Enciclopedie

Dizionario dell'opera, (2018), a cura di Gelli p. e Poletti F., Baldini e Castoldi.

La nuova enciclopedia della musica Garzanti (1911), Garzanti, Milano.

Le Garzantine. Letteratura (2000), Garzanti, Milano.

Le grandi Opere del teatro musicale (1999), Vallardi, Milano.

MENARDI NOGUERA F. (2011), voce “Pietro Mascagni”, *Dizionario biografico degli italiani*, XXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Articoli su quotidiani e periodici

GARGINI M.V., “*L’Art pour l’Art*”: *considerazioni sul concetto di autoreferenza della creazione artistica* in Bollettino dell’Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 19 giugno 2011.

LA FACE G., (2021), *Mascagni riscoperto grazie alle misure Covid: Zanetto in scena a Verona (e dal vivo)*, 6 maggio 2021.

MONTI S. (1967), *Il teatro di Verga e la società della nuova Italia*, in “Problemi”, nn 4-5.

CD – DVD – Video

MASCAGNI P. (1983), *Cavalleria rusticana*, CD, Placido Domingo (Turiddu), Elena Obratzova (Santuzza), Renato Bruson (Alfio), Axelle Gall (Lola), Orchestra e coro del Teatro alla Scala, Milano, direttore Georges Prêtre.

MASCAGNI P. (2003), *Zanetto*, dvd, Denia Mazzola Gavazzeni (Silvia), Romina Basso (Zanetto), Teatro dell’Opera Giocosa di Savona, Orchestra sinfonica di Savona, direttore Bruno Aprea.

MASCAGNI P. (2013), *Zanetto*, film e dvd, Gabriella Costa (Silvia), Antonella Colaianni (Zanetto), Orchestra e coro Teatro lirico Politeama di Lecce, direttore Paolo Olmi.

MASCAGNI P. (2021), *Zanetto*, dvd, Donata D’Annunzio Lombardi (Silvia), Asude Karayavuz (Zanetto), Orchestra e coro

Fondazione Arena di Verona, per “Antologia Verista”, direttore Valerio Galli.

MASCAGNI P., (1955), *Zanetto*, cd, Rosanna Carteri (Silvia), Giulietta Simionato (Zanetto), Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direttore Antonino Viotto.

ZEFFIRELLI F. (1981), *Cavalleria rusticana*, film, Placido Domingo (Turiddu), Elena Obrazzova (Santuzza), Renato Bruson (Alfio), Axelle Gall (Lola), Orchestra e coro del Teatro alla Scala, Milano, direttore Georges Prêtre.

Risorse in rete

www.academie-française.fr, (consultato da ultimo il 22.03.2022).

<https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/45441-il-viandante-commedia-in-un-atto-in-versi-f-coppee> (consultato da ultimo il 14.08.2022).

https://www.academia.edu/34795598/Opera_Ottocento_e_Novecento_Libretti_per_musica_e_bozzetti_scenografici_originali_dalla_collezione_di_Alberto_De_Angelis (consultato da ultimo il 14.08.2022).

<https://www.fondazionemuse.org/zanetto-cavalleria-rusticana/>(consultato da ultimo il 14.08.2022).

<https://www.goldoniteatro.it/mascagni/> (consultato da ultimo il 03.09.2022).

<https://www.pietromascagni.com/index.php/ritratto-d-artista> (consultato da ultimo il 28.03.2022).

<https://www.maremagnum.com/libri-antichi/theatre-de-francois-coppee-1869-1872-le-passant-deux/140055526> (consultato da ultimo il 28.03.2022).

<https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/francois-coppee> (consultato da ultimo il 28.03.2022).

<https://www.operamanager.com> (consultato da ultimo il 22.04.2022).

<https://www.gbopera.it> (consultato da ultimo il 22.04.2022).

<https://www.forumopera.com> (consultato da ultimo il 22.04.2022).

<https://www.pietromascagni.com> (consultato da ultimo il 18.03.2022).

<https://www.treccani.it/enciclopedia/francois-coppee/>, consultato da ultimo il 25 Aprile 2022.