Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere

Tesi di Laurea

Giovanni Pascoli e il dramma musicale: studio metrico-stilistico del libretto Anno Mille

Relatore
Prof. Luca Zuliani

Laureanda
Elisa Berardinucci
n° matricola 2053435 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Indice 2
Introduzione 3
1. Il conflitto tra parola e musica nel dramma musicale 5
1.1. Wagner e i wagnerismi europei 10
1.2. la Scapigliatura e Boito 13
2. L'analfabeta musicale 20
2.1. Il libretto pascoliano 25
2.2. Rapporti con i musicisti 30
3. Anno Mille: genesi e iter compositivo 36
3.1. Anno Mille: analisi metrico-stilistica 40
Conclusioni 50
Bibliografia 53
Ringraziamenti 58

Introduzione

A cavallo tra il XIX e il XX secolo, nel vitalistico ed esuberante contesto operistico europeo scisso tra il verismo pucciniano-mascagnano e il gusto nordico wagneriano, il melodramma italiano viene pervaso da un flusso bulimico di innovazioni. Il dibattito musicale e teatrale coinvolge le sorti del libretto: in direzione di un innalzamento letterario-artistico e una versificazione matura e raffinata si pone lo sperimentalismo della Scapigliatura; su questa tendenza va ad inserirsi l'esperienza librettistica pascoliana.

Profondo estimatore del dramma musicale, Giovanni Pascoli (1855-1912) identifica in questo la forma d'arte perfetta. Desideroso di legare il suo nome al teatro e contribuire con la sua poetica alla riforma del melodramma, compone – ma per lo più abbozza – numerosissimi testi pensati per il teatro musicale. Nel 1897, in occasione del centenario della nascita di Donizetti, accoglie la proposta da Bergamo di contribuire al numero unico commemorativo e invia un prologo di dramma musicale: *Anno Mille*. L'embrione risale al 1894/1895, abbandonato e poi rimaneggiato per Bergamo. Ottenuto il successo sperato con la pubblicazione, si apre a Pascoli la carriera per il teatro: seguiranno diverse versioni e redazioni, inizialmente con la collaborazione del compositore Marco Enrico Bossi, poi del figlio Renzo Bossi, ma per varie incomprensioni e distanze poetiche, il progetto del *libretto Nell'anno Mille* e il suo rifacimento *Il ritorno del giullare* resteranno nel cassetto; solo più tardi il materiale confluirà nelle *Canzoni di Re Enzo*. Postumo, *Nell'anno Mille* verrà musicato da Renzo Bossi sui versi di Luigi Orsini mantenendo la visione di Pascoli.

Sul Pascoli librettista grava la nomea di una deludente inattitudine[1], alimentata da un sostanziale analfabetismo musicale e un attaccamento alla concezione mistico-allegorica della poesia, sopprimente la tanto agognata dalla controparte artistica azione drammatica; ma interessante è notare come in realtà, nonostante la cifra pascoliana della poetica del fanciullino sia ben evidente, il prologo *Anno Mille*, unica versione licenziata in vita del dramma musicale e il solo di ideazione puramente pascoliana a circolare, sia perfettamente in sintonia e sincronia con le proposte di riforma del

[1] Si confronti: B. Cagnoli, *Musicisti pascoliani* in *Rivista pascoliana*, 7, 1995, p. 180; C. Fenoglio, *G. P. librettista fallito*, in *L'unione sarda*, Cagliari, 10 febbraio 1955; V. Nivellini, *Librettista mancato*, in *La Scala*, Milano, a. V, n. 43, giugno 1953, p. 46.

melodramma e anzi si proponga quasi a manifesto della riforma del melodramma a partire dal libretto che Pascoli aspira ad attuare.

Obiettivo del presente elaborato, previa l'esposizione dei fermenti culturali che animano la scena operistica europea, è il tentativo di inquadramento delle scelte stilistiche di un Pascoli che per la prima – e unica – volta propone in autonomia al grande pubblico la sua personale soluzione ad un melodramma contemporaneo così vivamente stimolato e in trasformazione.

Il lavoro prenderà avvio nel primo capitolo dalla rassegna dei diversi equilibri tra libretto e partitura rinvenibili lungo la storia del melodramma, passando per Wagner e la sua riforma, per i conseguenti wagnerismi europei, per la Scapigliatura, per la *Literaturoper* e per la riforma di Boito del libretto fino al contesto in cui si inserisce l'esperienza pascoliana. Nel secondo capitolo si renderà conto della passione ma incompetenza musicale di Pascoli, delle sue concezioni sulla musica e sulla musicalità del verso e del conseguente naturale approdo alla scrittura librettistica, dei molteplici abbozzi di vari drammi, del dibattito intorno al melodramma e al libretto; proseguirà con un'analisi dei rapporti tra Pascoli e i musicisti. Nel terzo capitolo verranno restituite le coordinate per quanto pertiene alla genesi, alla trama, all'iter redazionale di *Nell'anno Mille* fino ad *Anno Mille* con particolare considerazione alla commissione del prologo per il volume commemorativo donizettiano. Epilogo della tesi sarà infine l'analisi metrico-stilistica del prologo, con l'ausilio di una significativa lettera contenente indicazioni sulla procedura versificatoria di Pascoli.

Come edizione di riferimento si prende AA. VV., *Gaetano Donizetti - numero unico nel primo centenario della sua nascita 1789-1879*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897, nel quale a p. 25 è pubblicato il prologo. L'edizione critica di *Nell'anno Mille* è di Nadia Ebani[2] ed è stata confrontata agli abbozzi raccolti e commentati da Maria Pascoli in Giovanni Pascoli, *Nell'anno mille: sue notizie e schemi di altri drammi*, Bologna, Zanichelli, 1924. Ad Antonio De Lorenzi, Alessandro Zattarin e Annarita Zazzaroni si deve gran parte degli studi e delle pubblicazioni in merito a *Nell'anno Mille* e la riesumazione dell' intero corpus drammatico pascoliano tanto caro all'autore. La critica ha sempre considerato – a ragione – *Anno Mille* una mera fase redazionale di *Nell'anno Mille*; ma al fine di rilevare le concrete potenzialità dei testi drammatici pascoliani occorre prima risalire a quella che di fatto è la sola versione licenziata del libretto, la sola a non presentare interpolazioni da parte della controparte artistica, la sola che Pascoli ritiene degna di essere proposta al grande pubblico, e riconoscere come effettivamente la proposta pascoliana sia perfettamente in linea con lo sperimentalismo moderno europeo.

[2] Giovanni Pascoli, *Nell'anno Mille*, testo critico a cura di Nadia Ebani, Firenze, Scandicci, La nuova Italia, 2002.

1. Il conflitto tra parola e musica nel dramma musicale

La storia del melodramma, a causa del suo peculiare eclettismo, si è configurata come un continuo riassestamento dell'equilibrio tra le sue tre anime, ora privilegiando l'aspetto musicale, ora quello letterario, ora quello drammatico. Mentre le ragioni di piacevolezza e fruizione da parte del pubblico – e conseguentemente gli interessi economici del settore – hanno spesso incentivato una sostenuta spettacolarizzazione dell'opera lirica, nel processo ideativo-creativo lo scontro tra le figure del compositore e del poeta per musica ha particolarmente alimentato nei secoli il dibattito teorico relativo la supremazia della parola sulla musica o viceversa. L'opera in musica è infatti il risultato della confluenza di due linguaggi distinti ma non autonomi: il libretto e la partitura.

La controversia è insita sin la stessa genesi del genere, ovvero nella disputa tra gli intellettuali e artisti della Camerata Fiorentina per l'attribuzione dell'invenzione: a seguito della rappresentazione a Firenze nel 1598 della *Dafne* (libretto di Ottavio Rinuccini e musiche di Jacopo Peri), nel 1600 de *L'Euridice* (libretto di Rinuccini e musiche di Peri e Giulio Caccini) e a Roma nel 1600 della *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (libretto di Agostino Manni e musiche di Emilio de' Cavalieri) compaiono a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro i primi scritti teorici nelle cui rispettive prefazioni sia Emilio de' Cavalieri[3], sia Rinuccini[4], sia Caccini[5], sia Peri[6] si attribuiscono il primato creativo, ponendo l'attenzione ora sulla creazione di un nuovo genere – rappresentazioni teatrali interamente cantate –, ora sull'innovazione di un canto modellato sulla parola e le necessità del dramma, ora su un'inedita modalità compositiva che muove a diversi affetti. Lo stesso melodramma nasce in risposta alla necessità di rinnovamento del madrigale dove la pratica polifonico-contrappuntistica[7] falliva

[3] Emilio de Cavalieri, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, con dedica di Alessandro Guidotti, Roma, Nicolò Mutii, 1600.

[4] Ottavio Rinuccini, *L'Euridice d'Ottauio Rinuccini rappresentata nello sponsalitio della christianiss. Regina di Francia, e di Nauarra,* con dedica e prefazione di Rinuccini, Firenze, Stamperia di Cosimo Giunti, ottobre 1600

[5] Giulio Caccini, *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo*, con prefazione di Caccini, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600.

[6] Jacopo Peri, *Le Musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello sposalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, con prefazione di Peri, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600.

[7] Tecnica compositiva che, sulla base di un sistema di regole sincroniche e diacroniche di compatibilità intervallare, consente la generazione e la gestione di un *voice-leading complex*, ossia di un quadro testurale

nell'originario proposito della musica di suscitare le passioni umane e impediva la fruizione del testo a causa della sovrapposizione delle voci; così riallacciandosi alla tragedia greca antica si recupera la monodia[8] per una maggior aderenza al testo poetico. La riflessione teorica intorno all'inefficacia espressiva dell'impiego tradizionale del contrappunto cinquecentesco, già introdotta da Gioseffo Zarlino nel trattato *Le Istitutioni hamoniche*[9], viene portata avanti anche dal compositore Claudio Monteverdi, che già nel suo *Orfeo* (1607) s'impone nel lavoro del poeta Alessandro Striggio tagliando scene o addirittura cambiando il finale, elabora soluzioni inedite e scandalose per l'epoca[10] – come l'impiego di accostamenti di dissonanze[11] – affinché «l'oratione sia padrona del armonia e non serva»[12]. Il dramma musicale si apre ad un pubblico pagante già dal 1637 con il San Cassiano a Venezia, il primo teatro pubblico, presto imitato nei maggiori centri di cultura italiani e importato all'estero e rimodulato secondo la cultura ricevente grazie a valenti compositori: in Inghilterra Henry Purcell per l'opera inglese, in Francia Giovanni Battista Lulli – naturalizzato Jean-Baptiste Lully – per l'opera francese, in Germania Heinrich Schütz per l'opera tedesca.

Il gusto barocco per la spettacolarità finisce però per sopprimere le necessità del testo a favore di una scenografia improntata al meraviglioso – celebri le macchine di Giacomo Torelli sulle orme di Leonardo da Vinci – e di un canto virtuosistico e melismatico: le partiture composte *ad hoc* sulla base delle voci disponibili diventano un mero sfoggio di abilità canore per l'aumento del prestigio personale e non tengono più conto di una coerenza o finezza artistica del libretto.

Nel XVIII sec. la tendenza degenerativa del belcanto nel melodramma viene aspramente criticata[13] e si rende evidente la necessità di un nuovo indirizzamento, operato in continuità dialettica

---

polifonico assimilabile a un intreccio di trame lineari-orizzontali, coordinate attraverso procedure di controllo degli incontri simultanei/sincronici, che vanno a costituire gli orditi verticali. Tutto ciò avviene a partire da una linea melodica di riferimento preesistente. Definizione del Professore Michele Brugnaro.

[8] Vincenzo Galilei, *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581.

[9] «Et se ben pare, che l'Harmonia Propia non habbia da se tal forza, tuttauia l'acquista col mezo del Numero, & dell'Oratione, cioè del Parlare, o delle Parole, che se le accompagnano; le quali tanto più, o meno commoueno, quanto più o meno sono accommodate al Rithmo, oueramente al Metro con proportione. La onde poi da tutte queste tre cose aggiunte insieme, cioè dall'Harmonia propia, dal Rithmo, & dall'Oratione, nasce (come vuol Platone) la Melodia» in Gioseffo Zarlino da Chioggia, *Le istitutioni harmoniche*, Venetia, Pietro da Fino, 1558.

[10] Vedasi le critiche mosse dal teorico Giovanni Maria Artusi in *L'Artusi ouero delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia, 1600.

[11] Emblematico il passaggio «Hai lasso» nel madrigale *Cruda Amarilli* dove Monteverdi inserisce una nona e una settima senza alternarle con consonanze.

[12] Claudio Monteverde, *Scherzi musicali a tre voci*, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, Venetia, Ricciardo Amadino, 1609.

[13] Si confronti Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706; Benedetto Marcello, *Teatro alla moda, 1720*, presentazione di Carmelo Di Gennaro, Milano, Il polifilo, 2006; Domenico Sarri, *L'impresario delle Canarie (Dorina e Nibbio): due intermezzi di Pietro Metastasio per Didone abbandonata, 1724*, edizione critica a cura di Claudio Toscani, Pisa, ETS, 2016.

da Apostolo Zeno, poeta cesareo dal 1718 al 1729 a Vienna, Pietro Metastasio, allievo del fondatore dell'Accademia dell'Arcadia Vincenzo Gravina, e il compositore tedesco Christoph Willibald Gluck: il primo agisce sul piano morale con la separazione degli elementi buffi dall'opera seria[14], il secondo tenta di restituire la dignità classica al dramma musicale con l'impiego di conflitti di passioni e soggetti di autori latini o greci[15], il terzo dà avvio insieme al poeta e consigliere imperiale a Vienna Ranieri de' Calzabigi alla *riforma gluckiana* ristabilendo la predominanza di un testo poetico coerente e curato e imponendo uno stile asciutto privo di virtuosismi canori[16], come esemplificato nel frutto della loro collaborazione, la trilogia composta da *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) e *Paride ed Elena* (1770).

La tendenza nella seconda metà del Settecento si inverte con Mozart:

> Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freilich recht; [...] ich weiß wohl, daß die Verseart darin nicht von der besten ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopf herumspazieren) übereingekommen. [...] Und ich weiß nicht, bei einer Opera muß schlecterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein [...] weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, woder Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Wörker aber nur blos für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen[...].[17]

La linea mozartiana, rafforzata dal vasto successo ottenuto a livello europeo, viene adottata dalla maggioranza dei grandi compositori successivi decretando una subordinazione del testo poetico rispetto alla musica e la conseguente istituzione, sul calco del termine già seicentesco *libretto*, della

---

[14] Per una più completa e distesa trattazione si rimanda alla consultazione di Gloria Staffieri, *L'opera italiana, Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014.

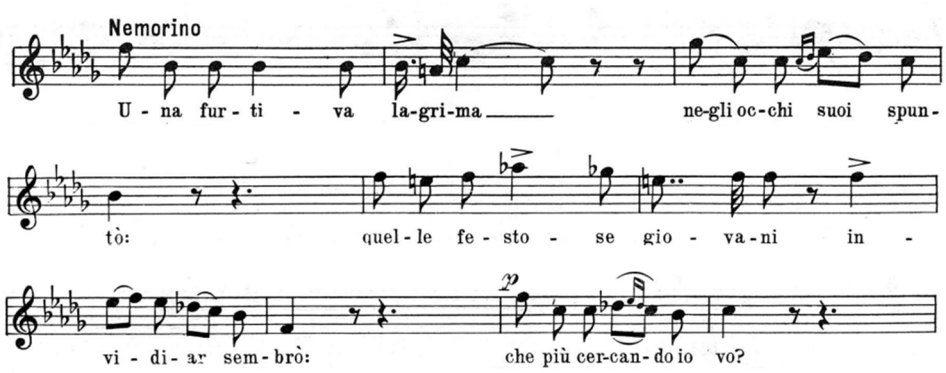
[15] *Ibid.*

[16] Scrive Gluck: «Altezza Reale, quando presi a far la Musica dell'Alceste mi proposi di spogliarla affatto di tutti quegli abusi, che in introdotti o dalla mala intesa vanità de Cantanti, o dalla troppa Compiacenza de' Maestri, da tanto tempo sfigurano l'Opera Italiana, e del più pomposo, e del più bello di tutti gli spettacoli, ne fanno il più ridicolo, e il più noioso. Pensai di ristringer la Musica al suo vero ufficio di servire alla Poesia per l'espressione, e per le situazioni della Favola, senza interromper l'Azione, o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti [...].» nella dedica e prefazione a Cristoforo Gluck, *Alceste*, Vienna, Giovanni Tomaso di Trattnern, 1769, in Prefazione.

[17] «Per quanto riguarda il lavoro di Stephanie, ovviamente hai ragione; [...] so bene che il verso non è dei migliori, ma va bene e d'accordo con le idee di musica che già mi ronzano in testa. [...] E poi non so, ma in ogni opera la poesia deve essere, sotto ogni aspetto, la figlia obbediente della musica [...] poiché la musica regna suprema e tutto il resto si dimentica. Un'opera, per piacere, deve avere una storia che funziona bene, e le parole scritte unicamente per la musica e non messe qua e là in obbedienza a una stupida rima [...].» Vienna, lettera del 13 ottobre 1781 al padre, in *Mozarts Briefe / Ausgewahlt und herausgegeben von Albert Leitzmann*, Leipzig, Insel, 1910, pp. 186-187. Traduzione in Jone Gaillard Corsi, *Il libretto d'autore, 1860-1930: Boito, Verga, Capuana, Di Giacomo, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello*, West Lafayette, Bordighera, 1997, p.5.

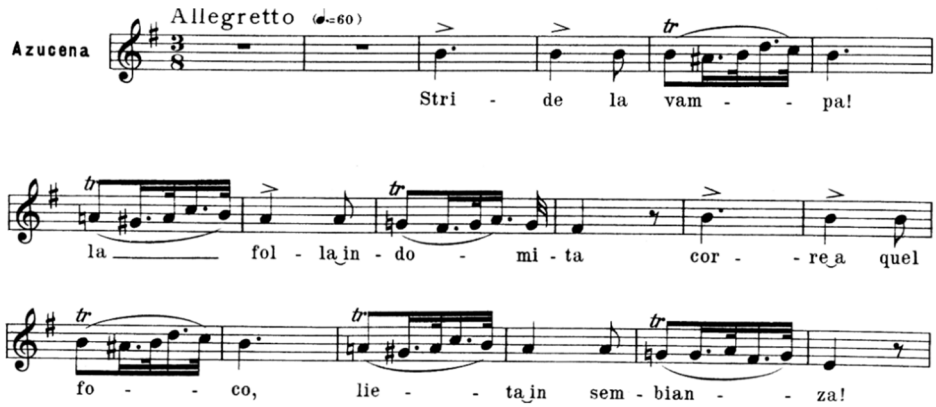
figura del *librettista*[18]: la declinazione specifica in quanto mestiere è propriamente ottocentesca, quando la mansione ormai non ha più la dignità artistica per poter fregiare l'autore del titolo di *poeta*[19].

Da un lato questo secolo lancia la lingua italiana sulla scena internazionale – basti pensare a tutto il lessico operistico quale *Bravo, Maestro, Dongiovanni* –, dall'altra l'opera funziona sulle grandi masse proprio per la sua indipendenza dalla stretta comprensione del testo. Infatti mentre i recitativi secchi – diversa è la trattazione di quelli accompagnati – conservano ancora una relativa intelligibilità del testo, il canto nelle arie raramente è sillabico e declamato:



Esempio dall'aria per tenore di Nemorino nell'Atto II de *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, libretto di Felice Romani (1832)

Spesso però attraverso melismi, sincopi, abbellimenti, tende piuttosto a stirare, troncare, ripetere il testo. Soprattutto nel registro più acuto femminile la fonazione della parola intonata penalizza la dizione e la comprensione del testo da parte dell'uditore:



Esempio dall'aria per mezzosoprano di Azucena nella parte IV de *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, libretto di Salvadore Cammarano e Leone Emanuele Bardare (1853)

[18] Ilaria Bonomi, Vittorio Coletti, *L'italiano della musica nel mondo*, Firenze, goWare, 2015, p. 18.

[19] «Il verso nel libretto non è che una abitudine invalsa, una moda passata in repertorio proprio come quella di chiamare *poeti* quelli che scrivono libretti.» Luigi Illica, lettera a Giulio Ricordi dell'ottobre 1907, in Eugenio Gara, *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, p. 358.

Il libretto ormai ha pretese artistiche minime o nulle poiché le uniche qualità richieste dal compositore diventano «la funzionalità all'intonazione musicale»[20], ovvero la struttura ritmica e fonica dei versi, tendenzialmente sciolti per il recitativo e in rima per l'aria, e «la predisposizione al dramma in musica»[21], ovvero la reperibilità di momenti scenici adatti a far scaturire momenti musicali di pregio, come esemplificato da uno scritto del librettista Jacopo Ferretti riguardo la genesi della *Cenerentola* di Rossini.

> Mancavano due soli dì al Natale dell'anno 1816, quando [...] mi si pregò di trovare e scrivere a volo un nuovo argomento [per un'opera di Rossini]. [...] Ristrettici in casa dell'[impresario] Cartoni a bere il thè in quella sera freddissima, io proposi un venti o trenta soggetti da melodramma; ma quale fu riconosciuto troppo serio ed in Roma allora, almeno in carnevale, volevano ridere; quale troppo complicato; quale soverchiamente dispendioso per l'impresario, le di cui viste economiche esser debbono sempre rispettate dalla docilità de' poeti, e quale infine non conveniente a' virtuosi cui veniva destinato.[22]

Il conseguente abbozzo di programma della *Cenerentola* non ci è rimasto, ma è possibile supporlo sul calco del programma de *Il Barbiere di Siviglia*, in quanto vi è riconoscibile la struttura dell'Atto I.

> Scena I: Tenore. Serenata e Cavatina con cori e Introduzione.
> Scena II: Cavatina Figaro. Cavatina del Tenore. Altra della prima Donna. Duetto Donna e Figaro «di scena». Figaro spiega alla Donna l'amore del Conte. Gran Duetto tra Figaro e il Conte. Aria Vitarelli [l'interprete di Don Basilio]. Aria Tutore con pertichino. Finale di gran scena e giocato assai.[23]

Il libretto, da dispiegamento della trama qual era, diventa quindi una serie modulare dove ad ogni sezione musicale corrisponde una sezione drammatica. Non è più la narrazione di una successione di eventi, ma la sequenza di numeri musicali inanellati che prendono avvio solo in origine da momenti narrativi stereotipati funzionali alla musica – il brindisi, la preghiera, l'agnizione, il suicidio, la maledizione, lo sfogo, il colpo di fulmine, l'ultimo sospiro, etc. – ma da essa autonomi, come dimostrato dalla pratica piuttosto diffusa del *pastiche*[24], dell'autoimprestito o della parodia.

---

[20] Marco Beghelli, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *2: Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana,* fa parte di *Enciclopedia della musica / diretta da Jean-Jacques Nattiez; con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Torino, Einaudi; Milano, Il Sole 24 ore, 2006, p. 907.

[21] *Ibid.*

[22] Jacopo Ferretti, *Alcune pagine della mia vita*, 1835, a cura di F. P. Russo, in *Recercare*, VIII, 1996, Lucca, Libreria musicale italiana, 1996, pp. 185-6.

[23] Bruno Cagli, Sergio Ragni, *Lettere e documenti / Gioachino Rossini*, vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p.135.

[24] Opera composta dall'assemblaggio di numeri musicali preesistenti campionati da vari autori, spesso mutandone il libretto.

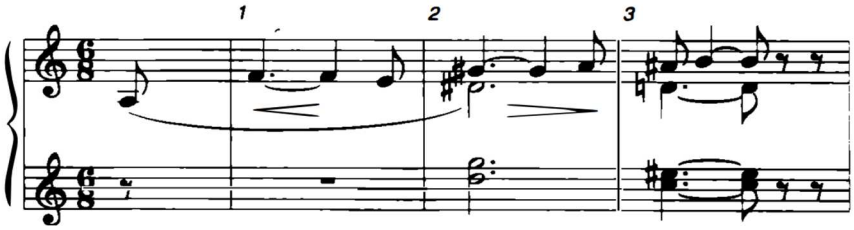
1.1. Wagner e i wagnerismi europei

A sovvertire questa lettura modulare del melodramma è Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), il gigante tedesco della tradizione operistica che opera una rivoluzione non solo musicale ma complementarmente estetica, politica e ideologica.

Nel suo scritto teorico *Oper und Drama*, riallacciandosi a Gluck e ritenendo che:

> der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war[25].

elimina la struttura tipica dell'opera italiana o francese che prevedeva la netta separazione tra arie, recitativi e numeri chiusi – quali duetti, cori, etc. –, creando con la teorizzazione della *unendliche Melodie* un unico flusso musicale costante, sul modello della musica *durchkomponiert*[26] del *Lied* di tradizione tedesca dove la musica segue l'andamento della poesia affinché regni principe l'azione. Il nuovo stile musicale prevede un ampio utilizzo del cromatismo, delle dissonanze, di modulazioni a tonalità lontane – inusuali a causa di un diffuso impiego scolastico del circolo delle quinte –, e una frequente rottura della cadenza e alterazione delle funzioni tonali, ritardando o addirittura evitando la risoluzione di un accordo per direzionare diversamente e inaspettatamente la musica[27]. Emblema della rivoluzione wagneriana è l'accordo di Tristano:



Battute 1-3 dal Preludio di *Tristan und Isolde*, Richard Wagner

I tempi musicali, attraverso l'uso del rubato o frequenti cambi di indicazione agogica, sono lo specchio di un rapporto fabula-intreccio complesso, concepito esternamente come un unico arco drammatico molto coeso dove la tensione è continua – a ragione la stabilità tonale viene quindi rifuggita –, ma internamente come un'intelaiatura ciclica, densa di rimandi a oggetti, personaggi,

---

[25] «l'errore nel genere d'arte dell'opera consiste in questo, che di un mezzo dell'espressione (la musica) si è fatto lo scopo, e dello scopo dell'espressione (il dramma), si è fatto il mezzo» da Richard Wagner, *Oper und Drama*, Weber, Leipzig, 1852, parte 1, introduzione (trad.it. Riccardo Wagner, *Opera e dramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1894, p. 26)

[26] Composizione a sviluppo continuo, priva di sezioni o forme ritornellate, dove ad ogni verso corrisponde una idea musicale diversa.

[27] Vincent d'Indy, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical francais*, Paris, Librairie Delagrave, 1930, pp. 46-47.

eventi passati o futuri[28]. Infatti a seguito della cassazione dei numeri chiusi, la cui conclusione era sempre segnalata da maestose cadenze perfette, Wagner affida all'orchestra il ruolo di guida per l'orientamento nell'opera attraverso l'impiego di *Grundthemen*, o *Leitmotive*[29], frammenti melodici o armonici che dirigono – *leiten* – il discorso musicale, connessi ad un tema, concetto, sentimento o personaggio, affinché il pubblico potesse avere punti di riferimento. Per esempio nel *Parsifal* l'idea di sanità compare solo nella tonalità di la bemolle maggiore, mentre il re minore in concomitanza all'idea della morte[30]. Il *Leitmotiv* è parte necessaria alla costruzione formale e morfologia del melodramma wagneriano e contribuisce ad una architettura organica, interconnessa, dove le associazioni musicali non sono statiche ma adattabili alle esigenze drammaturgiche del testo.

La cura minuziosa del prodotto operistico spinge Wagner a scrivere lui stesso i suoi libretti: eccezion fatta per Rousseau, è il primo compositore a scrivere i testi per le sue opere. L'esperienza drammatica arriva così ad una coesione e integrazione tra testo e musica senza precedenti.

Per Wagner il libretto è occasione di trattazione di argomenti politici, filosofici, sociali: i temi toccati spaziano dall'ingerenza della vita privata dei cittadini in *Das Liebesverbot* all'origine e destino dell'umanità nella Tetralogia, tra l'orientamento rivoluzionario di Feuerbach e il pessimismo di Schopenhauer. Desiderando dar vita ad un dramma musicale che avesse per il popolo tedesco valenza nazionale tanto quanto la tragedia classica ne aveva per i greci, irrora i suoi libretti di tematiche mitologiche pescando a piene mani dalle saghe norrene, germaniche e medievali. Il risultato di questa operazione è una lingua frutto della commistione del linguaggio arcaico con il moderno, che nobilita la materia ma permette una introspezione psicologica nei personaggi e offre simboli consolidati cosicché l'antico abbia valenza universale. La stessa *unendliche Melodie* è la trasfigurazione sonora del tempo mitico, incarnato nella ciclicità wagneriana nel suo scorrere e ripresentarsi. Dal punto di vista metrico-stilistico, soprattutto nella Tetralogia, recupera lo *Stabreim*[31] per conferire al verso un'aura arcaica e solenne: la prosodia del verso si avvicina al parlato e allo stesso tempo meglio ricalca la linea melodica. La struttura narrativa non prevede i convenzionali dialogati ma interazioni complesse, dove spesso i contenuti emotivi sono affidati alla musica[32] e non al testo; inoltre presenta spesso

---

[28] Magistrale l'applicazione alla tetralogia del Ciclo *Der Ring des Nibelungen* composto da: *Das Rheingold* (1869 Monaco), *Die Walküre* (1870 Monaco), *Siegfried* (1876 Bayreuth), *Götterdämmerung* (1876 Bayreuth).

[29] Il termine *Leitmotiv* non è di coniazione wagneriana - il compositore vi preferiva l'espressione *Grundthema* - ma viene per la prima volta introdotto da Hans Paul von Wolzogen, l'editore del Bayreuther Blätter.

[30] Vincent d'Indy, *op. cit.* pp. 50-51

[31] Verso di antica tradizione germanica che impiega l'allitterazione come principale artificio coesivo nei versi, in luogo della rima.

[32] Wagner potenzia ed espande l'orchestra e utilizza una vasta gamma di timbri ed effetti sonori innovativi per rendere spessore psicologico dei personaggi.

monologhi[33] dove la tensione drammatica aumenta pur congelando la scena nei dubbi e riflessioni esistenziali dei personaggi in lotta contro il fato.

Tutte le operazioni che Wagner attua nei suoi libretti e nella musica sono derivazioni pratiche dalla sua personale concezione del dramma musicale come *gesamtkunstwerk*, «opera d'arte completa», dove le tre arti – musica, poesia e danza[34] – si sarebbero unite a rappresentazione dell'universale e dell'assoluto[35]. Wagner riesce a condensare in sé non solo la figura del compositore e del librettista, ma nella messa in scena del Ciclo *Der Ring des Nibelungen* si farà carico anche della regia – incaricando Hans Richter alla direzione orchestrale – a riprova della centralità dell'azione drammatica nel dramma musicale[36].

L'ideale di affinità e commistione delle arti non è nuovo al panorama culturale europeo del tardo Ottocento, ma la spinta e la fama delle opere wagneriane porta la tendenza a livelli ancora più alti. Anche la concezione del melodramma è cambiata: l'artista non produce più un mero prodotto per l'intrattenimento della società ma la riflessione teorica porta a riconoscere il dramma musicale come un' «Opera d'arte». Il wagnerismo europeo prende avvio a seguito delle rappresentazioni de *Der Fliegende Holländer* in forma di concerto nel 1860 e del *Tannhäuser* a Parigi nel 1861 a cui Baudelaire assiste; gli scritti che produce riportano l'impressione di sconvolgimento impressa negli spettatori[37] che giustifica la forte presa delle teorie wagneriane sulla composizione musicale francese. Nella poesia invece il tentativo di Baudelaire, Mallarmé e Verlaine di recuperare una organicità delle arti si concentra nell'«esprimere attraverso la poesia anche ciò che fino ad allora era stato espresso dalle arti figurative e dalla musica»[38].

Diverso è il discorso per quanto pertiene all'Italia: la presenza di personalità musicali ingombranti come Verdi, Puccini e Rossini nel panorama operistico non permettono di riconoscere un assorbimento del wagnerismo attuato con la stessa prepotenza innovatrice che invade invece l'Europa. A livello implicito lo *stabreim*, con il suo andamento narrativo e aderente al parlato, e lo scioglimento dei numeri chiusi fungono da premesse formali per il libretto in prosa italiano. La versificazione de *Der Ring des Nibelungen* veniva già percepita come prosa, favorita per tradizione dall'estraneità del verso al conteggio delle sillabe – come avviene invece nella poesia francese o italiana

---

[33] Particolarmente interessanti sono quello di Wotan nel'atto II de *Die Walküre*, un recitativo ininterrotto prototipo della musica *durchkomponiert*, e quello di Isotta nell'atto III di *Tristan und Isolde*.

[34] Completate dalla scultura, la pittura e l'architettura per la realizzazione di un teatro concepito per determinati spettacoli, con cantanti e musicisti scritturati appositamente per una selezione di opere esemplari, quale sarà il Bayreuth.

[35] Jean-Jacques Nattiez, *L'universo wagneriano, i wagnerismi, il debussismo*, in *2: Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana,* 2006, p. 1067.

[36] *Ibid.*

[37] Charles Baudelaire, *Lettre à Richard Wagner* (17 febbraio 1860) e *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *La Revue européenne,* 18 marzo e 8 aprile 1861, ora in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1976, vol II.

[38] Jone Gaillard Corsi, op. cit., p. 13.

– utilizzando l'allitterazione come presupposto poetico[39]. Nel passaggio dalla *lyric form* alla nuova modalità compositiva il verso metricamente regolare e la strofa sono sentiti come un impedimento alla libertà prosodica ricercata dalla musica. Lo stesso Luigi Illica dichiara in merito alla stesura della *Boheme*:

> Io dico, e ne sono persuaso, che la forma di un libretto è la musica che la fa. E che dal musicista non si deve musicare il *verso*, ma il *concetto*, l'angoscia di un dolore, l'impressione e il momento di una situazione.[40]

Il passaggio alla *Literaturoper*, «l'opera cioè che si picca di mettere in musica un testo letterario preesistente tale e quale, senza filtrarlo attraverso un'adeguata riduzione librettistica»[41], è praticamente naturale. Solo in Italia, per citarne i maggiori, vengono rappresentati il *Guglielmo Ratcliff* (1895), musiche di Mascagni e libretto-traduzione di Andrea Maffei dalla tragedia di Heine, e tutta la serie di opere fanno la fortuna di Gabriele d'Annunzio nel teatro musicale: *La figlia di Iorio* con Alberto Franchetti (1906), *Parisina* con Pietro Mascagni (1913), *Francesca da Rimini* con Riccardo Zandonai (1914), *Fedra* con Ildebrando Pizzetti (1915).

1.2. la Scapigliatura e Boito

A livello esplicito una buona ricezione del wagnerismo avviene da parte della Scapigliatura. Compaiono alcune sporadiche ed epidermiche imitazioni come l'opera *Crepusculum* (1893) di Ruggero Leoncavallo, prima parte del poema epico *I Medici* in forma di trilogia storica incompiuto per la mala accoglienza dal pubblico e la critica, rappresentata l'anno dopo il tributo al verismo *I Pagliacci*.

> Il titolo generale della Trilogia mi viene dall'ultima parte della Tetralogia di Wagner: Il crepuscolo degli Dei. [...] Solo dirò che, fedele alle massime del sommo di Bayreuth, cercai di fare il poema nazionale e quindi volli che un sentimento di italianità aleggiasse costante nell'aura musicale del poema.[42]

È già possibile rinvenire una delle linee guida del tentativo di riforma del libretto operato dalla Scapigliatura, ovvero la vocazione all'unità nazionale del teatro lirico. Questo avviene innanzitutto per ovvi motivi storico-sociali: il processo di unificazione linguistico-culturale dell'Italia è nel pieno

---

[39] Jürgen Maehder, *Erscheinungsformen des Wagnérisme in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in Annegret Fauser, Manuela Schwartz, *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipziger Universitätsverlag, Lipsia 1999, pp. 575–621.

[40] Lettera a Giulio Ricordi del dicembre 1899, in Gara 1958, p. 186.

[41] In Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.* p. 917.

[42] Ruggero Leoncavallo per *La Sera*, 15-16 ottobre 1893, da Jurgen Maehder, *Erscheinungen des Wagnerisme in der italienischen Musik des Fin de siècle,* in Annegret Fauser, Manuela Schwartz, *Von Wagner zum Wagnerisme: Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipziger, Leipziger Universitatsverlag, 1999, p. 590.

del suo sviluppo e la stessa struttura sociale si sta decostruendo. La coscienza della funzione etica ed educatrice della parola scenica[43] spinge gli intellettuali scapigliati a rivolgersi verso il teatro d'opera in un'ottica di ridefinizione dei modelli, delle ideologie e delle forme. Il melodramma infatti è da sempre prerogativa di quella borghesia liberale che aveva guidato l'Italia all'unificazione e ne era classe dirigente e, per quanto la Scapigliatura finisse sempre in qualche modo a farne parte – basti pensare a Carlo Dossi, diplomatico, o Giovanni Camerana, magistrato –, necessita agli occhi dei letterati *fin de siècle* una epurazione dal borghesismo donabbondista di cui era intriso. Del resto, il melodramma più o meno dichiaratamente ha sempre avuto una forte vocazione politica: basti pensare agli ideali risorgimentali nella musica verdiana, all'impiego allegorico e strumentale di cui se n'è fatto nel *ballet de cour* di Lully o al verismo mascagnano. La spinta nazionalistica della riforma wagneriana porta alla luce e dà voce ad una esigenza postunitaria nel Paese dove il dramma musicale ha le sue stesse radici.

La diffusione dell'idea della *gesamtkunstwerk* aveva reso ormai inaccettabile il servilismo prono del libretto, strumento al servizio della musica, come era stato trattato da Mozart, Donizetti, Rossini, Verdi – nonostante comunque una certa esigenza e cura rispetto ai precedenti, soprattutto grazie alla determinazione dello stesso Piave – e scuola, piegando la lingua a metri, ritmi e suoni che ignorano ogni necessità poetica in nome della necessità drammatica. Giuseppe Rovani, precursore del movimento milanese, pone le basi teoriche per quella ricerca ansiosa di rinnovamento del melodramma e soprattutto del libretto che impegna gli intellettuali *fin de siècle*. La riflessione intorno all'arte culmina in *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei* (1874):

> [...] seguendo la storia del pensiero e del progressivo incivilimento è del più alto interesse l'osservare il simultaneo cammino delle Tre Arti sorelle, l'arte della parola, la plastica e la tonica, le quali, come le Grazie, si tengono indissolubilmente avvinte.[44]

L'idea dell'affinità tra le tre arti porta inevitabilmente i letterati Scapigliati sulla strada del melodramma. Moltissimi, in modalità e tempi diversi, approcciano il genere: particolarmente interessanti sono le opere *Don Garcia* (1833) di Rovani, *I Promessi Sposi* (1872) e *I profughi fiamminghi* (1864) di Praga[45]. Il processo di riabilitazione del libretto e restituzione di una dignità letteraria sta

---

[43] «Se si pensa che l'Italia possiede oltre 353 teatri, e 100 compagnie comiche, che danno per lo meno pascolo ad oltre 100.000 spettatori di sera in sera, di cui oltre la metà non ha altra istruzione che quella che riceve per tal mezzo, si vedrà quanto importi al Governo dirigere quanta imponente forza intellettuale verso il suo retto sentiero adoperando tutti i legittimi mezzi, perché la civiltà, la libertà, la coscienza, la famiglia e la patria non vi ricevano la minima scossa, il bello si rannodi col vero e col buono in un amplesso finale.» da Siro Ferrone, *Problemi di drammaturgia. Teatro all'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 58.

[44] Edoardo Gennarini, *La Scapigliatura Milanese*, Napoli, Scalabrini, 1961, p. 18.

[45] Per una più estesa trattazione, si rimanda a Blanca Cortazar, Katya Genghini, Marco Moiraghi, *Contributo per un catalogo dei librettisti scapigliati*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & Fin de siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento: scritti per Mario Morini*, Roma, ISMEZ, 2004, pp. 89-134

ormai prendendo piede ma con esiti deludenti, confluendo nella maggioranza dei casi nella letteratura minore. Nessuno riesce a porsi sullo stesso livello di Verdi o ad assumere in Italia lo stesso ruolo innovativo di Wagner in Germania; unica eccezione, nonostante gli storicamente accertati fallimenti, è Arrigo Boito, considerabile il primo grande librettista moderno italiano grazie al lavoro basato sull'attenzione creativa e critica posta sul libretto.

Il debito boitiano rispetto alle teorie wagneriane è difficilmente inquadrabile: Boito passa da una giovanile ed entusiasta aderenza alla proposta, mediata dal riconoscimento baudelairiano, al rigetto intorno al 1864, all'ammirazione a seguito della rappresentazione bolognese del *Lohengrin* nel 1871 fino al riconoscimento di una superiorità inarrivabile del genio rinnovatore tedesco.[46] La momentanea repulsione[47] è certamente influenzata dagli stretti rapporti amicali con Giulio Ricordi, alla luce della conflittualità editoriale che opponeva la verdiana Ricordi, difenditrice dell'italianità, e la wagneriana Lucca, promotrice della musica dell'avvenire. In ogni caso, dopo il *Lohengrin* l'ammirazione sarà tale da prendersi carico delle traduzioni italiane dei drammi wagneriani per Lucca. Riconosce in Wagner il primo «poeta-maestro-estetico»[48] in quanto «distruggeva la *formula melodrammatica*»[49] e «prometteva di ampliare i limiti del ritmo e della melodia»[50]. Boito, inserito a pieno titolo nell'esperienza scapigliata, ne condivide l'ansia rinnovatrice e il disagio rispetto all'inadeguatezza dell'arte rispetto alla maturità dei tempi.

Importanti spunti teorici sono già presenti nell'attività critica delle *Cronache*, frutto di collaborazione con importanti testate giornalistiche quali *Perseveranza, Cronaca grigia, Il Figaro.*

> Pure, giacché i giovani d'oggi infatuati hanno tanto a noia il leggere ed il pensare, giacché scrolla con tanta indifferenza la testa il vulgo per le nobili cose dell'intelletto, ridurremo le ragioni che ci paiono utili a meditare in ristretto numero di lettere ed in chiara divisione di periodi, a simiglianza d'una polizza di lavandaia, o d'un listino di Borsa. L'opera in musica «del presente», per aver vita e gloria e per toccare gli alti destini che le sono segnati, deve giungere, a parer nostro:
>
> I. La completa obliterazione della formula.
>
> II. La creazione della forma.
>
> III. L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi.
>
> IV. La suprema incarnazione del dramma.[51]

---

[46] Emanuele D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, Venezia, Marsilio, 2010 p. 48

[47]«Pure sarebbe poca clemenza in noi disconoscere nella musica sua qualche istinto prepotente, qualche vigorosa muscolazione, ma i suoi drammi sono inetti, bassi, ridicoli a fronte del supremo compito ch'erano chiamati a fare» Arrigo Boito, Piero Nardi (a cura di), *Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1256-1257

[48] *Ibid.*

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*

[51] Arrigo Boito, *Cronache dei teatri dal «Figaro»*, 21 gennaio 1864, in *A. Boito, op. cit.* pp. 1107.

Sorvolando sugli evidenti calchi da *Oper und Drama*, è evidente come l'intenzione riformatrice del melodramma di Boito prenda avvio dalla struttura formale del libretto, ritenendo infatti che questo e la musica debbano «nasce[re] da uno stesso parto»[52]. Nell'attività complementare di compositore e librettista, Boito tende a limitare l'obiettivo III in quanto dipendente dalle esigenze della parola drammatica. L'opposizione *forma* e *formula* compare per la prima volta nella *Cronaca musicale* del 1863.

> V'han nella lingua degli uomini parole e sensi che di leggieri s'ingarbugliano, e che, in materia d'estetica specialmente, è utile lo strigare: due di queste parole sono *forma* e *formula*. I Latini, che la sapevano lunga, fecero colla seconda il diminutivo della prima [...]. La *forma*, la estrinseca manifestazione, la bella creta dell'arte, ha tanto di comune colla *formula*, come un'ode di Orazio col rimario del Ruscelli, come i raggi di Mosè con le orecchie dell'asino. E ciò che ne preme tosto di dire si è che, da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*. Nata con Monteverdi, la *formula* melodrammatica passò a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava, (e molto in questi ultimi sommi) forza, sviluppo, varietà, ma restando pur sempre formula, come formula era nata. Le denominazioni: aria, rondò, cabaletta, stretta, ritornello, pezzo concertato, son tutte là, schierate in dritta fila per affermare l'asserto. L'ora di mutare stile dovrebb'essere venuta, la forma vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure svolgersi [...] e invece di dire *libretto*, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i Greci. Tutto questo discorrere [...] conduce naturalmente a concludere che oggi non è dato far della bella né della buona musica, non solo sopra un cattivo libretto, ma sopra un libretto.[53]

La formazione classica lo porta ad una concezione impegnata e impegnativa dell'esercizio artistico, dove il mezzo espressivo viene affinato formalmente. Come avverrà per il primo *Mefistofele* e per l'incompiuto *Nerone*, spesso però la rigidità e ambizione teorica finiscono per soffocare l'estro poetico, arrivando ad una concezione *estetica* dell'arte come scienza dove nell'infinito *labor limae* la correzione non si attua nella modifica, ma nella eliminazione. Certo la sensibilità romantica del periodo, attraverso le influenze d'oltralpe quali lo *Sturm und Drang* – Goethe per la letteratura e Wagner per la musica–, lo porta a valutare come fondamentale la forza dell'ispirazione e «spontaneità ed il forte sentire»[54] nel fare arte. Ma tali concezioni romantiche, come l'idea della stessa musica in quanto «dea dell'arte, perché è l'espressione più immediata, fuori della convenzione e della parola, del Bello e del Sublime»[55], assumono sfumature di ispirazione pre-decadente tendendo quindi all'aulico

---

[52] Giovanna Scarsi, *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura e musica*, Roma, Studium, 1979, p. 209.

[53] Arrigo Boito, *Cronaca musicale* dalla *«Perseveranza»,* 13 settembre 1863, in Arrigo Boito, *op. cit.* p. 1080.

[54] Giovanna Scarsi, *op. cit.* p. 181.

[55] Arrigo Boito, in *Giornale Società del Quartetto*, del 7 maggio 1865.

Sublime. Pre-decadente è anche l'insistenza sul valore assoluto della parola, sfibrando e disfacendo la rigidità del verso, sperimentando ogni possibilità espressiva. Inoltre, come oggetto dell'arte all'Ideale si aggiunge, a volte anche in modo contraddittorio, l'intuizione del Vero. Si tratta di una esigenza veristica che opera più come spinta per la rottura del linguaggio tradizionale che sul piano artistico-contenutistico. Proprio in questa floridezza di influenze e tensioni si riconosce l'ambiguità del conflitto di tensioni che caratterizza il disagio comune nell'esperienza scapigliata: il vero e l'idea, il romanticismo e il verismo, lo spiritualismo e il realismo, il bene e il male.

La sintesi tra idea e forma viene perseguita sperimentando le possibilità che l'affinità tra le arti sorelle offre in un continuo dialogo con il passato, interpretato non come una reliquia da santificare o una parte morta da tagliare ma come un canone in continuo dialogo e rinnovamento dal quale l'arte contemporanea è diretta derivazione. Ciò che *salva* Boito dal disagio psichico che porterà invece all'autodistruzione altri Scapigliati – Praga muore suicida –, è la sua capacità di dominio intellettuale, di lucida autocritica. «Umanista del romanticismo»[56], Boito esercita quel «culto costante dell'esercizio formale»[57] dove il dato culturale è strettamente dipendente dalla tecnica compositiva. L'obliterazione della *formula*, nel tentativo di dar vita alla *forma* a partire dall'idea, si realizza nella ricerca di forme aperte dove la poesia si metamorfizza in musica e lo sviluppo armonico segue le tonalità poetiche della parola. Spesse volte l'intrecciarsi vertiginoso di rime e assonanze diventa esso stesso musica intrinseca al libretto. Poesia e musica sono in un rapporto strettamente dialettico e di reciproca integrazione, ma sulle orme delle affermazioni gluckiane e metastasiane alla guida dell'opera si pone il testo poetico. In un taccuino riportato da Nardi, Boito scrive:

> Anzitutto devi cercare notare sul tuo testo letterario tutti gli elementi musicali di immagini lineari o di espressioni psicologiche d'accento o di ritmo che necessariamente racchiuda.
> Raccolte che siano le annotazioni vocali o le ragioni tonali modali e armoniche del discorso, l'insieme musicale scaturisca e invada il tutto.
> Prima di essere musicista bisogna essere poeta.
> Parla il tuo verso finché dall'accento giusto, parlato, esca il ritmo e l'intervallo musicale da sé.
> Finché l'accento parlato si cristallizzi in suoni.[58]

A riprova delle postulazioni teoriche, nel gennaio 1868 Boito dà alle stampe il libretto della sua «opera» – non «dramma» – *Mefistofele*, ben due mesi prima dell'effettiva rappresentazione durante il carnevale alla Scala di Milano. La novità dell'accentuazione e delle strutture formali desta immediatamente scalpore e suscita diverse polemiche, facilmente ascrivibili al contesto culturale dominato dal gigante Verdi, dove la genialità compositiva accantona le pretese poetiche del libretto.

---

[56] Giovanna Scarsi, op. cit. pp. 191-192.

[57] *Ibid.*

[58] Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 688-689.

Nonostante questo, la critica è unanime nell'attribuire al testo una musicalità inaudita[59] tale da creare un'aspettativa senza eguali per la prima del 5 marzo alla Scala. La prima rappresentazione sarà decretata un fiasco tanto dal pubblico quanto dalla critica, costringendo Boito ad un lavoro di rimaneggiamento e riduzione che avrà esito nella seconda versione – dall'azione decisamente più concentrata e un'armonia meno complessa – del 1875 al Comunale di Bologna: ottiene così il successo prospettato.

La riforma boitiana attuata nel *Mefistofele* prende avvio sul piano contenutistico dalla constatazione dell'assenza di concretezza nella tradizione antecedente e sul piano formale dal rinnovamento delle strutture. Le opere boitiane sono mirabili per la vividezza delle atmosfere, delle immagini, dei personaggi, avendo liberato lo stile da fronzoli manieristici o auree sacraleggianti. È sufficiente guardare al prologo in cielo di *Mefistofele*, al condensato lugubre di vanagloria e orrore che caratterizza l'atmosfera del *Nerone*, al mormorio della folla nell'atto V e la sinfonia del mare nell'atto II della *Gioconda*, alla *vis comica* del *Falstaff* data dall'esuberanza verbale e metrica.

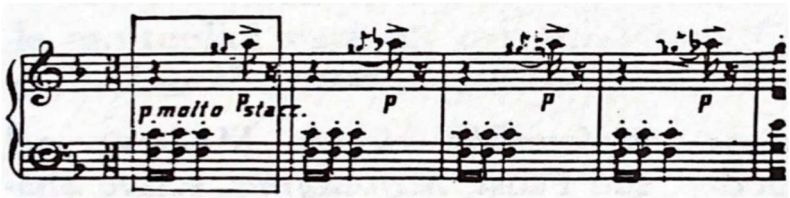
Si rende chiaro come l'intenzione riformatrice si attui prevalentemente in una ricerca metrico-stilistica senza precedenti: la tendenza è quella a scomporre e sciogliere attraverso metri, ritmi e rime la parola in suono. È forse da ricercarsi qui la ragione del fallimento della rappresentazione del '68 del *Mefistofele*, poiché il testo poetico viene caricato di una ciclopica componente di musicalità che finisce per sfigurare l'armonia quando accostata. La sua ultima opera, *Nerone*, resta incompiuta per la medesima ragione, non riuscendo Boito a risolversi negli anni per una composizione musicale altrettanto sublime. L'attenzione metrica in *Mefistofele* non è innovazione nuova nel corpus boitiano: è rintracciabile già in *Falstaff* e *Otello*, frutti della collaborazione con Verdi, ma esplode soprattutto nel *Nerone* con il tentativo di trasposizione della metrica quantitativa antica in metrica accentuativa. Curioso è notare come il tentativo di restaurazione della versificazione antica, appoggiandosi sul trattato di Gevaert *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité,* sia antecedente al più noto tentativo carducciano[60], seppur diverso; mentre Boito segue e riproduce lo schema ritmico del verso latino, Carducci tenta invece una fusione delle due tipologie metriche.

---

[59] Ghislanzoni, in *Gazzetta musicale* del febbraio 1868.

[60] Scrive Boito in una lettera di risposta a D'Ovidio riguardante i tentativi di riproduzione nel *Mefistofele* dell'asclepiadeo e dell'esametro latino: «Caro D'Ovidio, Sarà lunga, hai voluto leggere, contro la mia volontà, le mie poesie giovanili e, per giunta, il libretto di Mefistofele; se speravi di trovare nel Sabba classico qualche buon esempio di adattamento di metrica antica devi essere rimasto barbaramente deluso. Ho errato prima del Carducci (il mio errore porta la data del 1868) e ho errato più di lui. È bensì vero che ho dovuto combattere contro un'idra in più: la Musica. Stretto fra tre tirannie: la quantità, l'accento, l'espressione melodica, ha sacrificato a questa (è orribile a dirsi, lo so) i piedi e cesure, contentandomi di raggiungere un risultato musicale in un altro.» dalla lettera a Francesco D'Ovidio, Napoli, 18 agosto 1909. in Raffaello de Rensis, *Lettere di Arrigo Boito*, Roma, Novissima, 1932, p. 181.

La interdipendenza tra musica e testo è resa anche attraverso una stretta coerenza a livello tematico. Già nella prima apparizione di Mefistofele si sprigiona la carica profanatrice e insolente del personaggio, sia verso la liturgia che la simbologia religiosa del 3 e del 9: le parole d'esordio «Ave, Signor, perdona se il mio gergo» sono un'ironica blasfemia e il motivo che accompagna invariato le sue entrante prevede tre battute identiche di tre accordi nel registro grave – due brevi e uno lungo – seguiti da un abbellimento acuto, come di sonaglio[61].



Esemplare è la canzone del fischio, *Sono lo spirito che nega*, dove la mescolanza metrica si esplica nel doppio quadrisillabo alternato ad un bisillabo potentissimo. Si tratta dell'unico numero chiuso dell'opera, a sottolineare la sfrontatezza e ironia oltraggiosa del diavolo, e dell'unica occorrenza fino ad allora in cui un personaggio operistico fischia con violenza alla platea.

Rido e avvento - questa sillaba:
«No.»
Struggo, tento, - ruggo, sibilo.
«No.»
Mordo, invischio,
fischio! fischio! fischio!
(fischia violentemente colle dita fra le labbra)[62]

L'eredità più importante che Boito lascia ai moderni è – frutto del genio intuitivo, dell'ansia rinnovatrice scapigliata e del rigore classicista – la liceità di una lettura letteraria del libretto e il recupero di uno statuto autoriale. Le porte del teatro musicale si aprono quindi al contemporaneo scrittore: a partire dal già citato D'Annunzio, si affacciano al libretto anche i veristi Verga, Luigi Capuana, Salvatore di Giacomo, spesso più per interessi economici che desiderio di riforma poetica del genere, e nel Novecento perfino Pirandello e Calvino[63]. Pare che perfino Carducci non fosse esente, seppure per un breve momento, dal desiderio di vedere un suo dramma tramutato in opera[64]. In questo contesto si inscrive la travagliata esperienza librettistica di Pascoli.

---

[61] Alison Terbell Nikitopoulos, *Fu il «Faust» di Goethe unica fonte del «Mefistofele»?*, in G. Morelli, *Arrigo Boito*, Firenze, L. S. Olschki, 1994, p. 251.

[62] Giulio Ricordi, *Mefistofele*, Milano, R. Stabilimenti Ricordi, s.d. (1877), p. 26.

[63] Per una più approfondita trattazione si rimanda alla consultazione di Jone Gaillard Corsi, *op. cit.* e di Mariasilvia Tatti, *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005.

[64] Antonio Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina, 1973.

2. L'analfabeta musicale

I miei musicisti preferiti – Rossini e Verdi.

[...]

Il dono di natura che vorrei avere – Sonare e cantare.[1]

Premessa necessaria è la constatazione dell'analfabetismo musicale di Pascoli, la cui consapevolezza non resta certo taciuta. Nel 1907 concede una intervista che verrà pubblicata il 25 dicembre sotto il titolo di *Confidenze* nella rivista *La Scena Illustrata.* Alla richiesta di indicare «il dono di natura» che desidererebbe Pascoli risponde con il doppio rimpianto della mancanza di talento per la musica – i primi spartiti infatti entrano in casa Pascoli solo grazie alla sorella Maria che in collegio aveva ricevuto una discreta formazione alla pratica pianistica –. Interessante d'altro canto è l'indicazione di un gusto musicale unicamente operistico, a dimostrazione di un sincero ed intimo interessamento all'opera in musica che si riflette nei rimandi di cui è costellato il corpus in versi pascoliano.

L'impiego di reminiscenze operistiche che improfumano il verso di un'aura melodrammatica indubbiamente non è un'operazione originale o esclusiva, né inconcepibile alla luce dell'incompetenza musicale: basti guardare a Saba, «melomane della prima ora»[2] che prende Verdi come massimo modello di italianità, a Gozzano, grande dissimulatore del teatro in musica pucciniano, allo stesso D'Annunzio che, nonostante difetti di formazione specifica, riesce ad estendere la sua celebrità anche nel teatro d'opera; le medesime modalità e intenzioni sono riconoscibili nel citazionismo colto dei musicalmente istruiti Montale[3], baritono in carriera fino al 1927, e Caproni[4], violinista di fila in

---

[1] Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli / memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 865-866.

[2] Alessandro Zattarin, *Anch'io voglio scrivere per musica: Pascoli e il melodramma*, Lanciano, Rocco Carabba, 2014, p. 32.

[3] Esemplare il *divertissement Keepsake* in *Occasioni*, costruito su rimandi nominali ad opere e operette, e la raccolta di recensioni *Prime alla Scala* (1981).

[4] Il suo *Il franco cacciatore* cita l'omonima opera di Weber e *Il Conte di Kevenhüller* è un titolo scelto «per il suo sapore operettistico». Cit. da Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. 1627.

gioventù[5]. Pascoli approda però al melodramma con un percorso tutto personale. «Io ho bisogno della musica per ispirarmi»[6], «Io di Chopin *suono* sempre la grande marcia funebre, Mi inebbria!»[7] dichiara nelle sue lettere. La posticcia postura da musico che cerca di assumere per supplire alla dolorosa ignoranza musicale è giustificabile solo dopo il 17 luglio 1906 con l'arrivo da Bologna a Caprona del piano melodico Racca grazie all'amico Giulio Vita: l'ultima invenzione della modernità borghese – che del pianoforte ha solo l'ingombro, infatti il suono delle corde pizzicate ricorda piuttosto un mandolino meccanico – permetteva l'ascolto di brani azionando con una manovella laterale lo scorrimento di cartoni perforati. Per quanto approssimativa e limitata – la marcia funebre sopra menzionata è in realtà unico cartone chopiniano posseduto, ovvero il III mov. della *Sonata in B♭ minor* – la collezione domestica di cartoni diventa una delle ispirazioni e consolazioni maggiori per il poeta del *fanciullino*.

> Il Racca è un benefattore dell'umanità a più buon diritto di qualunque scopritore e inventore di comodità e medicine. Egli viene in soccorso degli appassionati – dei bisognosi – della musica; i quali, come molte altre cose, così non poterono da ragazzi apprenderne l'arte consolatrice e sublimatrice. Vorrei avere il ritratto di questo industriale per metterlo accanto a quello dei poeti che più m'hanno ispirato e giovato! [...] Io credo che lì dentro ci sia un'anima di qualche aedo morto che frema o pianga o s'esalti o si adiri! [...] A me pare che lì dentro ci sia del mistero, dell'oltreumano. Insomma dacché ho il mio musico strumento, io vivo il doppio di prima.[8]

L'elogio iperbolico è spia tanto di un desiderio a lungo inappagato, quanto di un senso di colpa: collocandosi neanche troppo tacitamente tra i «bisognosi» Pascoli confessa una passione coltivata come consolazione in età adulta, quando il dono dell'amico giunge a sopperire alle lacune degli studi giovanili. L'inesperienza musicale si traduce così in un neofitismo entusiasta e ingenuo, dove la musica sotto uno sguardo profano prende forme mistiche e viene caricata di sensi arcani, leggendari e crepuscolari, densi di indeterminatezza. Non a caso l'elemento musicale nell'opera pascoliana, proprio per il suo alto tasso di astrazione, si fa preparazione e premonizione dell'incontro tra vivi e morti[9] che avviene spesso nelle ore liminari la sera.

---

[5] Per una più completa e distesa trattazione si rimanda alla consultazione di Mattia Acetoso, *Echoes of Opera in modern italian poetry: eros, tragedy, and national identity*, New York, Palgrave McMillan, 2020.

[6] Lettera ad Augusto Guido Bianchi, 23 dicembre 1907 in Felice Del Beccaro, *Poesia e musica in Pascoli*, in *Studi pascoliani*, a cura di François Livi, Lucca, Pacini Fazzi, 1993, p. 70, nota 40.

[7] Lettera a Emma Corcos da Castelvecchio, 5 settembre 1908, in Giovanni Pascoli, *Lettere alla gentile ignota*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Rizzoli, 1972, p. 254, corsivo nel testo.

[8] Lettera a Giulio Vita da Barga, 18 luglio 1906, in Maria Pascoli, *op. cit.*, 1961, p. 825.

[9] Annarita Zazzaroni, *Melodramma senza musica: Giovanni Pascoli, gli abbozzi teatrali e le Canzoni di Re Enzio*, Bologna, Patron, 2013, p. 20.

> Mio caro M.E. [Marco Enrico] la proposta mi ha empito di gioia. Sappi che io non penso d'altro che a scrivere *virginibus puerisque*, a fare per loro non sono racconti e libri, ma inni profondi e semplici[10]. Io vorrei, per la mia parte, trasformare la scuola (elementare, cioè la sola vera scuola) in tempio. A ciò è primamente necessaria la poesia e la musica, che è un tutt'uno. Questo tutt'uno deve scendere come lo spirito sulle nostre povere scuole, e animarle e sublimarle. L'educazione musica dei bambini, cioè delle masse, deve essere il grande fine, la divina missione di oggi e domani. Allora l'umanità sarà. [...] Ogni tanto m'incuoro e mi ispiro col mio piano Racca, il quale per me è come il pane assicurato con onore e pace a un misero uscito, senza speranza, di prigione. Non è mica tutto quello che farebbe felice un altro! Ma me, sì; perché come farei a darmi un'istruzione musicale ora? ora che mi è pur mai necessaria tra la luce crepuscolare, così dolce così limpida così fantastica, del tramonto? Tu gli sei un po' avverso a questo meccanismo artistico. Si comprende. [...] Ne trarrete vantaggio, sì; perché questi piani diffonderanno da per tutto il gusto o a dir meglio il desiderio della musica. Nella casa dove sarà stato di musica solamente e per la prima volta un piano Racca, probabilmente nella generazione successiva sarà un piano Pleyel, un vero piano; nella campagna, come questa, dove non si è sentita altra melodia che di qualche ansimante fisarmonica, i ragazzi e le donne tendono le orecchie, come le dovevano tendere i primitivi bruti alla cetra d'Orfeo. La musica deve raggentilire tutta la massa. E questo piano è già un principio. [...] Mio buon M. E. [Marco Enrico], mio maestro ideale, per quel che puoi, fa che non mi sia tolto dalla rapacità del Ricordi, del Sonzogno [...] il mio conforto, il mio modesto ma soave ispiratore crepuscolare![11] [...] Come mi piacerebbe che Renzo [il figlio di Bossi] uscisse fuori con un'ispirazione biblica autentica (non la porcaggine Strausswildiana! la degenerazione assoluta!), come Ruth.[12]

Come avviene spesso nella corrispondenza pascoliana, l'occasione epistolare si presta bene ad accogliere digressioni di natura estetica. L'apologia del piano Racca è imperniata sulla sua potenzialità educativa della musica sulle masse: la valenza etica del binomio poesia e musica diventa qui funzione fondativa della civiltà ideale attraverso una riforma della scuola. Per Pascoli infatti la musica è un linguaggio universale che può dunque farsi carico di un'educazione popolare capillare, verso quella moltitudine che non ha studiato ma può così comunque godere della melodia ed essere anello di

---

[10] Dalla lettera del 18 dicembre 1906 di Marco Enrico Bossi a Pascoli si evince che il deputato di Vercelli Piero Lucca ha commissionato un inno ai due artisti, probabilmente in occasione studentesca o comunque di giovani. Il progetto non verrà completato. In Andrea Macinanti, Annalisa Vannoni, *Un amplesso di cuore. La corrispondenza fra Giovanni Pascoli e Marco Enrico Bossi (prima edizione integrale)*, in Piero Mioli (a cura di), *L'organista dalle mille anime*, Bologna, Clueb, 2012, p. 53.

[11] La lettera è un – vano – tentativo di persuasione del Bossi affinché intervenga a favore della ditta bolognese di Giovanni Racca e contro gli editori musicali Sonzogno e Ricordi difensori dei diritti d'autore e pubblicazione: i rulli di cartoni perforati possono essere infatti riprodotti in serie a partire da un unico spartito acquistato.

[12] Lettera a Marco Enrico Bossi da Barga, 28 dicembre 1906, in Macinanti, Vannoni, *art. cit.*, pp. 54-56.

giuntura con la generazione successiva, meglio guidata. Nelle campagne di Barga il suono straordinario del piano melodico rievoca il mitologico Orfeo:

> Il poeta, se è e quando è veramente poeta, cioè tale che significhi solo ciò che il fanciullo detta dentro, riesce perciò ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano. Quindi la credenza e il fatto, che il suon della cetra adunasse le pietre a far le mura della città, e animasse le piante e ammansasse le fiere della selva primordiale; e che i cantori guidassero e educassero i popoli. Le pietre, le piante, le fiere, i popoli primi, seguivano la voce dell'eterno fanciullo, d'un dio giovinetto, del più piccolo e tenero che fosse nella tribù d'uomini selvatici. I quali, in verità, s'ingentilivano contemplando e ascoltando [...].[13]

L'idea ritorna nel discorso letto a Messina nel 1899: «Tu sei un Orfeo che siedi ozioso sotto un albero di Rodope [...]. In verità se la condizione morale degli uomini nel nostro secolo non ha migliorato [...] la colpa ne va data principalmente a chi ha la missione di sacerdote e di pacificatore. E questo è il poeta e la poesia».[14] Il poeta fanciullo, doppio del musicista, è portatore di valori positivi ed eticamente rinnovatori. Si rende evidente come allora la concezione musicale e melodrammatica di Pascoli deplori la *Salome* di Richard Strauss come «la porcaggine Strausswildiana! la degenerazione assoluta!». Il libretto è infatti una trasposizione con pochi tagli dell'omonimo testo teatrale di Oscar Wilde, ascrivendo così l'opera al genere della *Literaturoper;* Pascoli si oppone – con spiacevoli conseguenze nel rapporto con Puccini – all'operazione di rimaneggiamento di *pièces* teatrali e romanzi in voga per il melodramma. Inoltre la condanna della *Salome* insiste soprattutto sul piano contenutistico, in quanto inscena il massimo esempio dell'erotismo distruttivo: la costellazione dei personaggi si configura come una spirale di desiderio collettivamente inappagato – il paggio per Narraboth, Narraboth per Salomè, Salomè per Jochanaan, Erode per Salomè – che porta inevitabilmente all'autodistruzione[15]. Per quanto sia Strauss che Pascoli lavorino in direzione del connubio tra parola e musica – seguendo la via maestra wagneriana – l'amoralità del fanciullino non ha nulla da spartire con lo sconfinamento sensuale e tragico della *Salome*.

L'unione delle arti è diretta conseguenza della filosofia pascoliana, perché la musica per essere perfetta deve seguire spontaneamente ciò che il fanciullo-poeta-musicista le ispira. Il concetto è ben espresso nella bozza in prosa della lirica *Rossini*, quando il compositore, rincasato dopo una serata tra cibo e donne, tenta di ritrovare la spinta creativa smarrita nella meschinità della mondanità e arriva

---

[13] Giovanni Pascoli, *Il fanciullino* in *Pensieri e discorsi, 1895-1906*, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 28.

[14] Giovanni Pascoli, *L'èra nuova*, in *ibid.* pp. 112-113

[15] Per una più completa e distesa trattazione si rimanda alla consultazione di Wolfgang Krebs, *Zur musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' Salome*, in Winfried Kirsch, Sieghart Döhring (a cura di), *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991, pp. 251-276.

perciò in suo soccorso l'interiorità: «Allor dal fondo della sua coscienza intorpidita, di tra i fasti / del cibo mal digesto, si levò il fanciullo, l'anima del fanciullo proruppe»[16].

È chiaro dunque come la scrittura librettistica non sia nel caso pascoliano un capriccio espressivo o un'opportunistica ricerca di guadagno[17], ma un naturale approdo ad un genere sinceramente concepito come «genere poetico perfetto»[18]. L'intenzione di scrivere per musica viene suggerita già nel 1882: «Sarebbe il Sogno di una fanciulla. [...] Ed ho sognato anch'io che di questo Zibaldone si possa cavare un librettino per un'opera, piuttosto da salotto che da teatro»[19] e invece puerilmente dichiarata a cuore aperto nel 1901: «anch'io voglio scrivere per musica: il poeta lirico deve scrivere per musica!»[20].

Dagli innumerevoli abbozzi e schemi, dalle lettere ad amici e potenziali collaboratori e dai discorsi riportati dalla sorella Mariù è possibile ricostruire l'idea estetica che Pascoli coltivava in merito il dramma in musica.

> Per me, il vero grande genere poetico sarebbe il dramma musicale, la tragedia insomma greca modernizzata, il libretto come dicono. Che fare della parola sola? Quella è lo schema, nudo e freddo. Ci vuole la musica, la musica. Oh! Affrettiamo le grandi arti e allora l'Italia rifarà i miracoli antichi.[21]

Non diversamente dalla maggioranza dei librettisti precedenti, Pascoli rimarca il legame dell'opera lirica con la tradizione antica – «melodramma che io concepisco come una tragedia»[22] –. Lo spunto assume particolare rilevanza considerata la sua formazione classica, la composizione latina e soprattutto l'altissima competenza metrica. Lo studio delle potenzialità musicali delle varie modalità versificatorie si traspone *mutatis mutandis* dalla produzione lirica alla produzione librettistica, dove l'anello di giuntura tra la parola e la musica risiede nel ritmo. In una lettera del 1902 riguardo l'abbozzo di *Anno Mille* Pascoli scrive: «quanto a musicalità di parola e di verso ho saputo conciliare l'esigenze

---

[16] Carla Chiummo, *La biografia (quasi) immaginaria del Rossini*, in *Filologia e Critica,* a. 33, fasc. 3, settembre-dicembre 2008, pp. 353

[17] In realtà la difficoltosa situazione economica di casa Pascoli influisce moltissimo sulla produzione librettistica di Pascoli, ma più in senso limitante che propulsivo.

[18] «Ora io faccio un libretto che sarebbe un genere poetico perfetto, se i musicisti rispettassero le esigenze dell'arte poetica. È l'Anno M. [Mille]». lettera di Giovanni Pascoli a Luigi Rasi, del 1 marzo 1897, in Tamara Rinaldi, *Il rapporto col Pascoli*, in *Ariel*, a. 6, n. 1, gennaio-aprile 1991, p. 211.

[19] Lettera di Giovanni Pascoli a Giuseppe Albini, da Matera, 10 novembre 1882, in Giuliano Simionato, *La tormentata amicizia di Giovanni Pascoli con Giuseppe Albini*, in *Studi Romagnoli*, 55, 2004, pp. 650-651.

[20] Lettera di Giovanni Pascoli a Emma Corcos, 16 gennaio 1901, in Giovanni Pascoli, *op. cit.* 1972, p. 89.

[21] Copia di Renzo Bossi della lettera di Pascoli a Guglielmo Felice Damiani, da Castelvecchio, 15 settembre 1897. Biblioteca Comunale di Como, MS 8 2 23, come riportata in Annarita Zazzaroni, op. cit., p.21.

[22] Lettera di Giovanni Pascoli ad Angiolo Orvieto, 26 marzo 1897, citata nell'introduzione in Giovanni Pascoli, *Testi teatrali inediti*, a cura di Antonio De Lorenzi, Ravenna, Longo, 1979, p. 12.

ossitoniche della musica con la necessità baritonica della nostra lingua e poesia»[23] dove «ossitonico» e «baritonico» fanno appunto parte del lessico dell'accentuazione greca. Pascoli deve infatti tener presente che la parola ossitona – ovvero che porta l'accento acuto sull'ultima sillaba –, se inserita in una frase, muta l'accento da acuto a grave e diventa baritona, attenuando l'elevazione della voce sulla vocale della sillaba tonica. L'intonazione prosodica si scontra così per il suo stesso assetto ritmico con la struttura accentuativa della musica dove invece, essendo previsto per ogni misura un alternarsi di battere e levare prestabiliti a seconda del metro – 4/4, ,4/2, 6/8, etc. – e, data la netta prevalenza di cadenze maschili, solitamente[24] l'accento forte non cade mai sull'ultima suddivisione della battuta poiché si tratta inevitabilmente di un valore debole. La vera sfida pascoliana sarà quindi quella di far convergere i due sistemi e superare le divergenze ritmiche[25].

> Il primo passaggio potrebbe essere l'endecasillabo nostro, che ha forme così varie e così belle, ma lo si dovrebbe disporre in forma prosastica, un verso dopo l'altro, così da dare un periodo musicalissimo: questo fa in Belgio Maeterlinck nelle sue fiabe, con il verso alessandrino. Ma questi son sogni.[26]

Il ruolo della poesia diventa quindi guida nel processo creativo del dramma musicale: «Ma la poesia non ha da prendere il posto delle altre arti: deve suggerirle, la misteriosa musica intima che fa vibrare tutte le corde dell'anima, non farla»[27].

2.1. Il libretto pascoliano

La produzione drammatica di Pascoli è legata agli anni della maturità. Mariù nel suo libro di memorie racconta come tra il 1899 e il 1902, anni vissuti tra Messina e Castelvecchio, Pascoli «si svagava in ispirazioni musicali e teatrali, componendo *Il sogno di Rosetta* e lavorando all'incompiuto dramma *L'anno Mille* e abbozzandone altri»[28]. Sempre a cura di Mariù è il volumetto *Nell'anno Mille - sue notizie e schemi di altri drammi*[29], dove raccoglie indistintamente gli abbozzi di alcuni drammi musicali e teatrali, ne fornisce alcune informazioni di carattere cronologico e allega alcune lettere pertinenti.

---

[23] Lettera di Giovanni Pascoli a Renzo Bossi, 18 aprile 1902, riportata in Annarita Zazzaroni, op. cit., p. 22.

[24] Fatta eccezione per i casi in cui occorre la sincope, nei quali avverrebbe una reale ossitonia.

[25] Per i problemi di accentazione si confronti la lettera di Giovanni Pascoli *A Giuseppe Chiarini: della metrica neoclassica*, in *Prose. Pensieri di varia umanità,* vol. 1, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946, pp. 904-976.

[26] Intervista a Giovanni Pascoli di Ugo Ojetti del settembre 1894 in Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 196-197.

[27] Lettera di Giovanni Pascoli a Marco Enrico Bossi, 27 settembre 1897, in Macinanti, Vannoni, *art. cit.*, pp- 41-42.

[28] Maria Pascoli, *op. cit.*, 1961, p. 617.

[29] Giovanni Pascoli, *Nell'anno Mille: sue notizie e schemi di altri drammi*, Bologna, Zanichelli, 1924.

Sono contenuti: il dramma musicale *Nell'anno Mille* compreso di schemi, abbozzi e il rifacimento *Il ritorno del giullare*, il dramma in un atto *Salomone,* la trilogia *Elena - Azenor - La morta*, la novella musicale in tre atti ed epilogo *I due cavrioli*, il frammento *Un'ora d'amore*, *Aasvero o Caino nel trivio o L'ebreo errante*, *Gretchen's Tochter* e il frammento *La figlia di Ghita*. La lista è stata integrata grazie agli studi di Antonio De Lorenzi nel 1979: la tragedia *Bruto*, i drammi *Lorenzo de' Medici*, *La bandiera, Lo squillo*, gli abbozzi e appunti di dramma *L'ultima discendente dei Minyi*, *Nerone*, *La vendetta*, e la commedia *Dolore e gioia*[30]. La lista non è sicuramente da considerarsi completa. Sia Mariù che De Lorenzi nel riportare la simultaneità dei progetti di poesia e di poesia per musica tralasciano una separazione strutturale e teorica a cui Pascoli si attiene in realtà per tutta la sua opera. Infatti nel *Quaderno d'autografi* vi è una pagina-promemoria dal titolo *Luglio, Agosto, Settembre, Ottobre 1900* dove i progetti sono divisi in 18 punti: *Drammi* occupa il punto 14 e *Melodrammi* il punto 15. Anche altrove nel *Quaderno* in una lista di *Episodia* la distinzione viene mantenuta: *Drammi per m.* [musica] e *Drammi*; nello stesso foglio compaiono due liste incolonnate, con a destra le *Myricae* e a sinistra i *Melodrammi – Amore e Morte, Sogno, L'anno M. [Mille]* –[31].

Salta subito all'occhio la natura rapsodica del corpus, a conferma di una attività che, per quanto cara al poeta, resta comunque *a latere* rispetto agli altri impegni. Mariù riconosce quanto le numerosissime distrazioni e richieste fossero motivo di ritardo e freno al completamento dei propositi letterari[32] e Pascoli stesso dichiara: «mi occorrerebbe qualche mese, in cui non avessi altri pensieri, sì che io potessi vivere fra il tacito tumulto del dramma»[33]. Triste premonizione: davvero la produzione librettistica pascoliana è una valanga disordinata e impressionistica, dettata dal guizzo passionale dell'occasione, ma muta. Le collaborazioni da parte dei compositori faticano ad arrivare e nella maggioranza dei casi i testi, difettando di forza drammatica agli occhi dei musicisti, non arriveranno mai ad essere messi in musica.

Dall'opera drammatica pascoliana traspare una conoscenza non superficiale del genere: il debito più evidente è presente nell'abbozzo *Gretchen's Tochter* del 1904 per Riccardo Zandonai e il suo rifacimento italianizzato del 1911 *La figlia di Ghita*, pensati entrambi come un prosieguo del *Faust* di Marlowe e quindi in confronto diretto con l'omonimo dramma in versi di Goethe e il libretto *Mefistofele* di Boito; *Il sogno di Rosetta* riprende il motivo favolistico della fanciulla che si fidanza con un

---

[30] Giovanni Pascoli, *op. cit.*, 1979.

[31] ACP, cass. LXXIII, plico 3, c. 22r e AC, cass. LXXIII, plico 3, c. 53v, colonna a sinistra, riportati in Alessandro Zattarin, *op. cit.*, pp. 97-98-

[32] «Se gli fossero stati risparmiati tanti fuor d'opera, come conferenze, iscrizioni (queste le chiamava *pulci*, tanto lo molestavano), indirizzi etc. se non fosse stato di continuo frastornato da visite e dall'eccessiva corrispondenza epistolare e se non avesse avuto tanti dispiaceri, oh! se non tutto, certo gran parte di ciò che si riprometteva di fare, avrebbe fatto!» in Giovanni Pascoli, *op. cit.*, 1924, p. 42

[33] Maria Pascoli, *op. cit.*, 1961, p. 835.

giovane che si scopre in seguito essere principe, motivo ormai fatto proprio dal melodramma[34]; *Nell'anno Mille* sottintende una risposta alla provocazione wagneriana e sostituisce alla mitologia nordica il neogotico italiano.

Dal punto di vista meramente contenutistico è doveroso riconoscere che Pascoli, limitatamente a quanto i mezzi e le occasioni permettano, non sia così digiuno di teatro d'opera:

> Giovannino, che aveva un orecchio molto buono, ed era appassionatissimo per la musica e per il canto. In quei due ultimi anni [universitari, 1880-1882], ebbe parecchie volte la soddisfazione di andare a teatro; vi andava con Falino e con un gruppo di studenti, che, come lui, non avevano soldi, e avevano bisogno di passare senza biglietto. [...] L'altro luogo che frequentava era il teatro. Si può affermare che non mancasse mai alle Opere dei grandi Maestri in voga ai quei tempi.[35]

Si può desumere quindi almeno le opere a cui Pascoli assiste al Comunale in quegli anni: nel 1880 solo *La Favorita* di Donizetti; nel 1881 *Romeo e Giulietta* di Gounod, *Aida* di Verdi, *Mefistofele* di Boito, *Cordelia* di Stefano Gobatti; nel 1882 *La Gioconda* di Ponchielli, *Faust* di Gounod e il *Lohengrin* di Wagner in dodici rappresentazioni; nell'aprile del 1883 tutta la Tetralogia wagneriana[36]. Altro dato sulla conoscenza contenutistica è la collezione dei rulli per il piano melodico Racca di cui Maria Pascoli ne fornisce un primo elenco:

> Inno di Garibaldi; Inno di Mameli, Marseillaise; BELLINI: Casta Diva *[Norma]*; DONIZETTI: Spirto Gentil [*La favorita*]; VERDI: Miserere a duo *[Il trovatore]*, Lux aeterna, Come rugiada [*Ernani*], Agnus Dei, La vergine degli angeli [*Il trovatore*], Traviata Preludio IV, Salce! Salce! [*Otello*]; MASSENET: Werther duetto; GOMEZ: Sinfonia Guarany; WAGNER: Mercè cigno gentil [*Lohengrin*], Marcia del Tannhauser; ROSSINI: Otello Assisa ai piè, Sinfonia Gugl. Tell, Sinfonia Semiramide, Preghiera del Mosè, Cuius animam, Eia mater; BIZET: Arlésienne; LISTZ: Rap. Ung. II [rapsodia ungherese II]; CHOPIN: Marcia funebre; SMITH: Sur le lac; FUMAGALLI: La pendule; BADARZEWSKA: Prière; GOUNOD: Ave Maria; SCHUBERT: Ave Maria; Inno a S. Cecilia.[37]

Elenco integrato da Annarita Zazzaroni secondo i rulli oggi presenti a Casa Pascoli: BEETHOVEN: *Gran sonata in si bemolle, minuetto e rondò n. 2*; WAGNER: *Morte di Isotta* finale dal

---

[34] Si compari il finale tragico del *Rigoletto* verdiano dove Gilda, ignorando l'identità reale del Duca, afferma «Signor né principe - io lo vorrei; / Sento che povero - più l'amerei» e quello lieto del *Barbiere di Siviglia*, dove il Conte d'Almaviva seduce Rosina sotto le mentite spoglie del povero Lindoro. Si confronti il commento di Francesca Latini in Giovanni Pascoli, *Prose, III*, a cura di Francesca Latini, Torino, UTET, 2008, p. 445.

[35] Maria Pascoli, *op. cit.*, 1961, pp. 110-112.

[36] Annarita Zazzaroni, *op. cit.*, pp. 35-36.

[37] *Ibid.*

Tristano e Isotta, *Il mormorio della foresta* dal *Sigfrido*, *Consacrazione* dal Parsifal; PINSUTI: Il libro santo. L'aggiornamento è interessante per la presenza di tre grandi opere wagneriane.

Dal punto di vista teorico, che Pascoli conoscesse Wagner e il dibattito sulla riforma del melodramma da lui sollecitato è innegabile: la cerchia di Pascoli nel periodo bolognese comprende Enrico Panzacchi, convinto diffusore delle teorie wagneriane, e per un breve periodo anche Leoncavallo. Le idee del compositore tedesco inoltre erano spessissimo oggetto di dibattito tra artisti e letterati e la città ne era effettivamente il centro propulsivo in Italia[38]. Le allusioni operistiche e le dichiarazioni dimostrano una buona dimestichezza con le questioni che animano il dibattito europeo intorno al libretto.

> Io vedo che nel teatro comincia a penetrare il pensiero, l'idea che serva da scheletro al dramma: non la tesi, intendimi, che è la morte dell'arte. Quanto più il pensiero vivificherà il teatro, tanto più esso tenderà alla poesia, e torneremo alla poesia drammatica a mo' di Shakespeare, non dei tragici nostri. [...] Il teatro, come è adesso, sopra tutto quello che hanno chiamato il teatro naturalista, è una forma d'arte povera e inferiore.[39]

E ancora:

> Quanto alla verosimiglianza, avverta che si tratta di musica, perciò d'idealità, di trascendentalità! Le paiono verisimili i drammi di Wagner? Verisimili, anzi vere, sono le Cavallerie rusticane. Ma il loro tempo è per finire; è per finire il tempo dei fattacci di cronaca, veri veri, in cui però c'è la falsità mostruosa di gente che uccide cantando.[40]

Ciò che Pascoli condanna del naturalismo e del verismo mascagnano non sono tanto le scelte stilistiche innovative – quali la metrica irregolare, il canto di conversazione o gridato, la scansione drammatica dello svolgimento narrativo che pure sono adottati da Puccini – quanto piuttosto la scelta del soggetto, prevalentemente ad ambientazione rustica e animato da ceti umili. La crudezza della quotidiana realtà, rappresentata perfino nelle sue manifestazioni più scabrose e sanguinarie, rompe l'atmosfera mistica che suggella il tacito patto spettatore-attore e tradisce l'artificiosità di personaggi che si esprimono unicamente cantando. «[...] la verosimiglianza assoluta non si richiede e non ci ha, anzi, ad essere: ricordi le inverosimiglianze in Dante!»[41]. A questo teatro musicale del reale Pascoli

---

[38] Bologna infatti ospita al Comunale nel novembre del 1871 la prima italiana del *Lohengrin* (quella a cui assiste Boito) e nel 1893 vede la fondazione dell'*Associazione universale Riccardo Wagner*, che tra giugno 1893 e aprile 1895 pubblica la *Cronaca wagneriana*.

[39] Intervista a Giovanni Pascoli di Ugo Ojetti del settembre 1894 in Ugo Ojetti, *op. cit.*, 1946, pp. 196-197.

[40] Castelvecchio, 6 luglio 1902. La fotocopia dell'originale è a Como, MS 8 2 23. Passi della lettera sono riportati anche in Raffaello de Rensis, *L'Anno Mille di Giovanni Pascoli*, in *Musica*, Roma, 26 maggio 1912.

[41] Lettera di Giovanni Pascoli a Renzo Bossi, in Como, MS 8 2 23. Passi della lettera sono riportati anche in Raffaello de Rensis, *op. cit.*, 1912.

oppone l'esempio wagneriano dell'opera di azione tutta interiore. La drammaticità (dal greco δρᾶμα, azione) si costruisce non attraverso l'incalzarsi di eventi e reazioni, ma nelle relazioni tra personaggi, nella loro psicologia ed emotività[42]. I personaggi melodrammatici di Pascoli, spesso percepiti come statici e privi di rilievo drammatico, sono in realtà il deliberato risultato dell'aderenza teorica al modello wagneriano. Allineandosi alle posizioni della Scapigliatura Pascoli si attiva nella ricerca di forme e materie innovative per il libretto. Presupposto teorico è quella concezione crepuscolare della musica:

> Il regno della musica per me comincia dove finisce la realtà pensabile e si apre la misteriosa regione dell'altra poesia… Soggetti di drammi musicali, a parer mio, non si trovano che o nella poesia primitiva epica, dove li trovò, per la maggior parte, Wagner, o nell'eterna poesia popolare della fiaba e della novellina, dove li trova, credo, Debussy, o in qualche landa elisia illuminata da un suo sole e da stelle più grandi e più vere delle nostre…[43]

Ad una musica indeterminata, evocativa e misticheggiante non può quindi non corrispondere un'adeguata materia: l'idea schopenhaueriana e wagneriana dell'arte[44] elegge a soggetto prediletto il mito, adempiendo quindi a quella funzione etico-educativa che Pascoli vi attribuiva grazie alla sua portata simbolica e universale. Pascoli, anche attraverso il personale dantismo mistico-allegorico, si inserisce coerentemente nella risposta italiana alle suggestioni wagneriane che ricerca e costruisce un mito mediterraneo da sostituire a quello nordico della tradizione Nibelungica: la dimostrazione sono i soggetti attinti al medioevo italiano nell'*Anno Mille*, allo spiritismo demoniaco in *Gretchen's Tochter*, al mito greco e alla tradizione biblica in *Elena Azenor La morta* o *Aasvero o Caino nel trivio o L'ebreo errante*.

La vocazione nazionalistica della riforma fuorvia Pascoli che finisce per interpretarla come un'investitura personale: «Io mi sono ficcato in testa di sollevare il dramma musicale nella sua parte letteraria alle altezze in cui si trova in altri paesi e dar mezzo perciò ai musicisti di sollevarsi ad altezze enormi, non più viste. L'itala Camena e la greca Moisa Ligeia mi aiutino»[45]. Peccato che dimentichi come nella realtà la librettistica italiana godesse al momento di ottima salute: librettisti del calibro di Ruggero Leoncavallo – che compone lui stesso la musica per le sue opere – , Andrea Maffei, Antonio Ghislanzoni, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Giovacchino Forzano, oltre a soffiargli le collaborazioni

---

[42] Wagner: «Essi non sono tanto funzione del contesto drammatico, quanto al contrario il contesto serve a mettere in luce i personaggi e a farli risaltare plasticamente». passo già tradotto in Carl Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Fiesole, Discanto, 1983, p. 177.

[43] Lettera di Giovanni Pascoli ad Alfredo Caselli, 27 settembre 1908, in Giovanni Pascoli, *Lettere ad Alfredo Caselli: 1898-1910, a cura di Felice del Beccaro*, Milano, Mondadori, 1968, p. 803.

[44] Concezione estetica per cui la musica viene eletta ad arte superiore e posta sullo stesso livello dell'idea – non è quindi una sua rappresentazione – in quanto espressione della volontà creatrice. Per una più completa e distesa trattazione si rimanda alla consultazione di Arthur Schopenhauer, *L'arte della musica: in appendice scritti inediti di Richard Wagner*, a cura di Francesca Crocetti, Firenze, Clinamen, 2013.

[45] Lettera di Giovanni Pascoli ad Angiolo Orvieto, 26 marzo 1897, citata nell'introduzione in Giovanni Pascoli, *op. cit.*, 1979, p. 13.

dei nomi più autorevoli sulla scena della musica europea, stanno scrivendo nello stesso stretto torno di tempo i testi più rinomati nella storia dell'opera lirica italiana.

2.2. Rapporti con i musicisti

Per una corretta e completa comprensione dell'esperienza librettistica pascoliana è imprescindibile l'analisi dei rapporti di Pascoli con chi effettivamente nega o consente l'attuazione del progetto: i musicisti. Un primo confronto con i massimi dell'opera italiana è rintracciabile nella triade celebrativa composta dall'inno *A Verdi*, dal poema *Rossini* e dall'ode *A Giuseppe Giacosa*.

L'inno funebre *A Verdi* viene pubblicato sulla rivista *Il Marzocco* il 24 febbraio 1901, un mese dopo la sua morte e cinque anni e mezzo prima l'arrivo del piano melodico con i cartoni verdiani a Castelvecchio. Avendo atteso da tempo un pretesto per parlare di musica, Pascoli coglie al volo l'occasione: difettando delle «piccole cognizioni»[46] operistiche innesta l'inno su un tessuto di rimandi cristologici universalmente vaghi – «Come cercate il vivente / qui tra i morti?»[47] – e apocalittici – «Morto? Ma forse l'Italia / dai due mari fu sommersa?»[48] –. Nel *Quaderno di autografi* è presente una pagina preparatoria dell'inno:

Tu non solo sei vivo, ma fai rivivere.
Ecco il Trovatore. Ecco Otello, ecco
i Vespri, ecco il povero Triboulet.
Tutti i dolori! Tutte le gioie! Tutte le glorie.[49]

Le citazioni nozionistiche dei quattro titoli verdiani verranno eliminate nella stesura definitiva. L'inno risulta di difficile scioglimento a causa della facilità di tendenziose interpretazioni in chiave operistica; tanto nell'abbozzo quanto nella versione licenziata compaiono stilemi *passe-partout*[50]. Alcuni rinvii sono invece molto più preziosi ed espliciti: dalla ripresa del ricorrente sintagma «tetto natìo» nella librettistica dell'opera verdiana, alla rielaborazione del celebre notturno *Tacea la notte placida* nel

[46] Scrive Pascoli all'amico Angiolo Orvieto: «Ho allo studio l'Inno funebre a Verdi. Potessi farlo! S'intende, senza augurar male al Grande che muore! Ve lo manderei subito. Mi mancano tante di quelle piccole cognizioni… Ma speriamo bene. Sarebbe egregiamente composto». In Angelo Orvieto, *Prose*, a cura di Carlo Pellegrini, con appendice di lettere di Pascoli, Pirandello, D'Annunzio, Capuana, Cecchi, Cardarelli a cura di Roberto Fedi, Firenze, L. S. Olschki, 1979, p. 160.

[47] Giovanni Pascoli, *Odi e inni,* Bologna, Zanichelli, 1906, p. 166-169.

[48] *Ibid.*

[49] ACP, cass. LXXIII, plico 3, c. 53v come riportato in Alessandro Zattarin, op. cit., p. 37.

[50] In Giovanni Pascoli, *ibid.*: «Un vincitore ch'è vinto», «Ama e soffre», «Come impreca» «Geme: qual bacio l'accora?» potrebbero essere riferimenti citazionali ma risultano facilmente e indistintamente applicabili a gran parte dei personaggi verdiani. Per una più completa e distesa trattazione si rimanda alla consultazione di Alessandro Zattarin, *op. cit.*, 2014, pp. 37-41.

Trovatore – «Nel trovator, che dai giardini move / notturno il canto, d'un rivale a dritto / ei teme» – in:

Voi che notturni moveste,
quando le pallide stelle
rilucean su la rugiada,
egli, l'eterno ribelle,
balzò su con la sua spada,
non è qui.[51]

Rossini è invece il secondo, preceduto dal *Paulo Uccello* e seguito dal *Tolstoi*[52], degli unici tre poemi compiuti dell'ampio progetto dei *Poemi italici*. Come evidente già dal soggetto della terza parte, l'obiettivo non risiede in «un patriottismo programmatico, intitolato agli eroi della recente storia risorgimentale, bensì [...] un ideale italico da perseguire attraverso le vicende private di personaggi appartenuti al lungo corso della nostra civiltà intellettuale e artistica»[53]. Il compositore pesarese viene inserito tra i Grandi d'Italia – non a caso il *Rossini* esce nel cinquantenario della proclamazione del Regno –, eppure il ritratto che ne risulta non è affatto nobilitante ma semplice e demistificante. Nel Preludio Rossini, al ritorno da una serata di baldoria, nel vano tentativo di cavar ispirazione dalla mente appannata in quanto «L'uggiolìo terreno / velava tutto il canto delle stelle»[54], cade addormentato russando rumorosamente. L'atmosfera in cui è immerso è un soffuso concertato celeste di stimoli: a partire dall'ovattato «canto delle stelle», figura e «traduzione pascoliana della più classica musica delle sfere»[55], al cielo «pieno di note d'oro» controfigura di «la carta piena era di note nere», al «Cigno immerso / nell'onde bianche» – probabile omaggio al *Lohengrin* wagneriano il cui *Mercè cigno gentil* compare tra i cartoni domestici – fino allo stupore de «la Lira risonante ancora / del cilestrino tremolio di Vega» che attiva simpaticamente il clavicembalo che oniricamente «sobbalzò dall'angolo solingo / [...], e ronzava a lungo». All'inizio del Canto primo invece viene introdotto il fanciullino *en travesti* nella figura della Parvoletta: il Preludio funge da recitativo alla quasi romanza della fanciulla che appare in sogno a Rossini per risvegliarne l'ispirazione. Nel Canto terzo avviene il risveglio e il sorprendente colpo drammaturgico:

Cantate il verde salice!
[...]

---

[51] *Ibid.*

[52] Motivo strutturare della raccolta di poemi è da individuarsi in quell'affinità tra le arti tanto scapigliata quanto wagneriana, come emerge dall'accostamento di un pittore, un compositore e un letterato.

[53] Cristiana Felice Puccetti, *Note sull'ultimo Pascoli: genesi estetica e ideologica dei «Poemi Italici»*, in *Rivista Pascoliana*, 4, 1992, p. 96.

[54] Giovanni Pascoli, *Poemi italici*, Bologna, Zanichelli, 1911, pp- 29-31.

[55] Carla Chiummo in art. cit., p. 377.

Apriva un po' le palpebre come ali
d'una farfalla, un po' la bocca smorta:
salice... salice... salice…
[...]
E balzò su, Rossini.
[...]
Ronzava quella voce di preghiera
e di dolore, quasi ancora fosse
con lui la povera anima; e sì, c'era!

Molle di pianto, egli percosse i tasti
tuoi, clavicembalo, e tu palpitasti...
ASSISA A PIE' D'UN SALICE…[56]

La rappresentazione della genesi compositiva della celebre aria rossiniana dall'*Otello* riecheggia tanto il libretto boitiano per l'omonima opera verdiana: «Cantiamo! il Salce funebre / sarà la mia ghirlanda» dell'aria *O Salce! Salce!* di cui Pascoli possiede il cartone, quanto l'ipotesto della canzone dall'*Othello* shakespeariano il cui *refrain* è «Sing willow, willow, willow». Le ali della farfalla non sono unicamente un abbellimento poetico per la rappresentazione dello spiritello della Parvoletta, ma ricordano distintamente lo scorrimento pieghevole dei cartoni sul Racca. Alla luce di ciò l'ultima terzina si presta ad un'ulteriore e calzante interpretazione: il «tu» finale implica una dedica affettuosa del Pascoli al suo piano melodico e rievoca l'immagine del poeta che *suona* l'*Assisa a pie' d'un salice*.

Ritornando alla triade celebrativa, l'ode *A Giuseppe Giacosa* denuncia un'eclatante assenza: quella di Puccini, offendo invece l'omaggio poetico al suo librettista. Mentre Rossini e Verdi sono ormai già innalzati all'altare della tradizione anche per la forte connotazione nazionalistica delle loro opere, Puccini è ancora troppo contemporaneo per essere definito *classico* e soprattutto ancora vivo. La poesia encomiastica di Pascoli infatti è sempre mossa dall'occasione e spesso nasce *in mortem* – come nello stesso caso di Giuseppe Giacosa –, a conferma di un'attività poetica la cui *forma mentis* è il rimpianto, vissuto come una spinta evocativa per la rilettura del passato. La rimozione di Puccini[57] non è certo imputabile unicamente alla mancanza di occasioni – le quali in realtà abbondano dati i successi europei – ma è anche e più di ogni altra cosa l'ultima spia di un rapporto complesso nel segno delle incomprensioni e delle delusioni. Già nel 1897 Pascoli sonda il terreno attraverso il poeta

[56] Giovanni Pascoli, *op. cit.*, 1911, pp. 48-51. Sulle bozze di stampa ACP, cass. LVI, plico 1, Pascoli scrive «maiuscoletto» accanto al verso finale, che nelle bozze è in corsivo.

[57] Per ironico contrappasso nella imponente monografia di Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, vincitrice il Premio Internazionale per la saggistica musicologica *Massimo Mila* 1996, il nome di Pascoli non compare una sola volta.

Angiolo Orvieto e il musicologo Carlo Cordara, redattore de *Il Marzocco*, per una possibilità di intesa, ma la risposta, per quanto indorata da una remota apertura al futuro, è negativa:

> Io ho la Tosca per le grinfie e per un anno e forse più non posso e né devo occuparmi d'altro. E dopo? Lo sa Iddio! Solo le dirò che difficilmente abbandonerò i miei collaboratori Illica e Giacosa. Però se il Sig. Pascoli, da me conosciuto per un valente letterato, (dopo Tosca s'intende) avesse delle idee da propormi con tutto piacere mi metterò in comunicazione con lui.[58]

Il rapporto si complica quando nel 1902 a Puccini vengono subdolamente riportate da Averardo Borsi alcune affermazioni in cui Pascoli condanna la riduzione per il teatro musicale di romanzi a favore di una ideale produzione librettistica *ex novo* in quanto garanzia di autentico afflato lirico. Il giudizio non può che comprendere le pucciniane *Manon Lescaut* (1893), dal romanzo di Prévost, *La Bohème* (1896) da quello di Murger e *Tosca* (1900), da Sardou. Pascoli si affretta presto a ritrattare le sue posizioni e scusarsi attraverso Caselli con Puccini, il quale inaspettatamente risponde in toni amicali e soprattutto rilancia l'ipotesi di una collaborazione: «Mi ha fatto tanto piacere la sua lettera! [...] Ascriverei a grande fortuna il poter collaborare con lei! Ma l'argomento? Questo è il nocciolo duro!»[59]. Pascoli si propone di fare una canzonetta[60] ma il progetto rimane un nulla di fatto. Esattamente la stessa dinamica, ma invertita, si ripropone nel 1903 con la richiesta di Puccini di un sonetto di propaganda, secondo l'uso dell'epoca, per *Madama Butterfly*, alla quale Pascoli risponde vagamente – svia il discorso dichiarando l'intenzione di fare un'ode al Puccini – adducendo gli impegni pressanti a Pisa, polemizzando sul metro richiesto e lamentando la mancanza del libretto di Illica e Giacosa e del romanzo di Long[61], salvo poi dimostrarne un'ottima padronanza – probabilmente più per *sentito dire* che altro – proprio nel momento in cui Puccini necessita più comprensione:

Caro nostro e grande Maestro,
la farfallina volerà:
ha l'ali sparse di polvere,
con qualche goccia qua e là,
gocce di sangue, gocce di pianto…
Vola, vola farfallina,

---

[58] Lettera di Giacomo Puccini a Giovanni Pascoli, da Milano, 19 marzo 1897, trascritta da Carlo Cordara in una lettera ad Angelo Orvieto, 20 maggio 1897, in ACP, cass. XLII, plico 13 come trascritta da Alessandro Zattarin in *op. cit.*, p. 82.

[59] Lettera di Giacomo Puccini a Giovanni Pascoli, da Torre del Lago, 11 novembre 1902, in ACP, cass. XLII, plico 13.

[60] Si confronti la lettera di Giovanni Pascoli ad Alfredo Caselli, 15 novembre 1902 in Giovanni Pascoli, *op. cit.*, 1968, p. 418.

[61] Giovanni Pascoli, *op. cit.*, 1968, pp. 479-480.

a cui piangeva tanto il cuore;
e hai fatto piangere il tuo cantore…
Canta, canta farfallina,
con la tua voce piccolina,
col tuo stridere di sogno,
fievole come il sonno
soave come l'ombra,
dolce come una tomba,
all'ombra dei bambù
a Nagasaki ed a Cefù.[62]

Puccini la riceve nel febbraio del 1904 dopo l'insuccesso dell'opera alla Scala. Pascoli, diversamente dal pubblico milanese, dimostra di cogliere intimamente l'intenzione di cui è infuso il personaggio di Cio Cio San: la tenera fragilità del pianto e la voce piccolina, la sensuale e semplice femminilità, la tragicità dell'amore dolceamaro e deluso, la frustrazione di una vita pressata tra le convenzioni e le decisioni altrui, il sangue del sacrificio, il contesto trasognato e il dolce conforto della tomba. Appare così evidente una certa affinità elettiva tra i due, limpida ai critici successivi ma ignota ai due artisti.

> In questi giorni sto a sentire – a sera – il pettirosso tirare il verso. È un verso dolcissimo e più interrogativo di quello dell'usignolo. E penso a Butterfly. [Pascoli][63]

> Ho sempre avuto una predilezione per i pettirossi e ne so la silvestre poesia autunnale [...] bisogna mettere in bocca a Butterfly il canto, in forma di strofette che odorino di muschio umido e di foglie secche di macchia. [Puccini][64]

L'ispirazione dalle piccole cose, dalla natura, dall'osservazione diretta della realtà è comune ad entrambi; entrambi irrorano la loro ricerca espressiva di poetiche crepuscolari, decadentistiche e simboliste. Della sintonia artistica occorre segnalare che se n'avvide unicamente Augusto Guido Bianchi in occasione della prima delle due visite di Puccini a Casa Pascoli nel 1908 e nel 1911.

> L'incontrarsi con un grande Poeta gli [a Puccini] era di preoccupazione, cosicché volle con sé un amico comune [lo stesso Bianchi]. L'incontro fu affettuosissimo. Il Pascoli, che in fatto

---

[62] Da notare è la chiusa in rima tronca, quasi a dare alla lirica un retrogusto operistico. La poesia fa parte di una cartolina che Pascoli scrive a Puccini di cui oggi non si è a conoscenza del luogo di conservazione. Viene pubblicata sotto il titolo *Verdi di G. Pascoli a G. Puccini* il 20 aprile 1904 nel *Giornale d'Italia*. Qui è citata dall'Introduzione di Antonio de Lorenzi, in Giovanni Pascoli, *op. cit.*, 1979, pp. 60-61.

[63] Lettera di Giovanni Pascoli ad Alfredo Caselli, 7 aprile 1903, in Giovanni Pascoli, *op. cit.*, 1968, p. 475.

[64] Eugenio Gara, *Carteggi Pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, p. 224. L'accostamento delle due citazioni si deve a Giovanbattista Cilluffo, *Pascoli e Puccini: due poetiche a confronto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, p. 18.

> di timidezza non era certo da meno, vinto il primitivo imbarazzo, ritornò lui [...] Pascoli volle far visitare la sua casa modesta, soffermandosi sull'autopiano [il piano melodico Racca!] che portava nella sua pace, un po' di musica. E disse con quella calda facondia, che si sprigionava per gli amici, il suo grande amore per la musica e per il teatro. Puccini espresse il suo culto per la poesia, come ispiratrice. Allora il Pascoli narrò come avesse pensato ad una creazione poetica, che fosse sovratutto musicale e rivelò a larghe linee un soggetto mistico [*Anno Mille*?], da lui pensato e al quale Puccini si interessò grandemente. Quando i due si lasciarono, un abbraccio e un bacio sugellò la più intima amicizia fra questi due artisti, che ebbero in comune un carattere: quello di ricercare materia e ispirazione d'arte nella realtà della vita.[65]

Non è chiaro se il soggetto sia proprio *Anno Mille*, per quanto a livello cronologico non siano molti i soggetti mistici ideati prima del 1908. Resta comunque l'evidenza di un ulteriore *nulla di fatto*. Puccini è sì sensibile al dramma interiore e alla finezza del quotidiano, ma particolarmente intransigente per quanto pertiene alla resa teatrale, all'azione scenica, come magistralmente esemplificato dalla teatralissima *Tosca*, la cui velocità narrativa sfiora il cinematografico. Il tentativo di Pascoli di trovare in Puccini il collaboratore auspicato è quindi a priori – e a posteriori – fallimentare.

Il desiderio di contribuire alla riforma del libretto italiano è limitato dalla non autosufficienza artistica. Diversamente da Boito e Leoncavallo, Pascoli non può contare su una doppia competenza che garantirebbe l'unità interpretativa dei due linguaggi. Come nel caso del rapporto con Puccini, l'analfabetismo musicale lo costringe quindi al confronto con una serie di compositori che non sempre accoglieranno integralmente la sua prospettiva sul melodramma. Ruggero Leoncavallo, Arrigo Boito, Pietro Mascagni, Alfredo Cuscinà, Giovanni Zagari: tutte frequentazioni e tentate collaborazioni più o meno consistenti che cadono a seguito di un non allineamento poetico e la sovrapposizione con altri progetti. Diversamente dalle liriche – soprattutto le myricae –, che godono di un'ampia fortuna musicale[66], i libretti effettivamente musicati sono unicamente tre: *Il Sogno di Rosetta* per la musica di Carlo Alfredo Mussinelli, rappresentato il 14 agosto 1901 al Teatro dei Differenti di Barga; *Il ritorno di Odisseo*, per la musica di Riccardo Zandonai in un esercizio scolastico del 13 agosto 1901; *Nell'anno Mille*, postumo, per la musica di Renzo Bossi e rielaborato da Luigi Orsini, trasmesso in forma di concerto il 29 maggio 1947 da Radio Milano. Il prologo *Anno Mille* del 1897 è la prima manifestazione pubblica del desiderio pascoliano di legare il suo nome al dramma musicale: sarà tristemente l'unica versione licenziata da Pascoli tra le numerosissime che costellano l'iter compositivo.

---

[65] Augusto Guido Bianchi, *La madre di Giacomo Puccini. Ricordi della famiglia Ramelde*, Milano, Calamandrei, 1930 (tiratura limitata), pp. 4-8.

[66] Antonio De Lorenzi ne fornisce una compilazione completa in Giovanni Pascoli, op. cit., 1979, pp. 68-69.

3. Anno Mille: genesi e iter compositivo

La prima gemma di idea risale alla fine del 1894 - inizio 1895 nel periodo dell'intervista di Ojetti, nella quale Pascoli, pur prendendo una decisa posizione, non esplicita ancora l'intenzione di operare personalmente la riforma del melodramma a partire dal libretto. L'ispirazione trae spunto dal primo dei *Discorsi sullo svolgimento della letteratura nazionale* del maestro Carducci: «V'immaginate il levar del sole nel primo giorno dell'anno mille? Questo fatto di tutte le mattine ricordate che fu quasi un miracolo, fu promessa di vita nuova»[67] e dalla *chanson d'histoire* in francese antico *Gaiete et Oriour* (1866) tratta dall'edizione di Karl Bartsch e tradotta da Carducci in *Gherardo e Gaietta* (1881)[68]. La pressa degli impegni lo costringe però a non sviluppare immediatamente l'idea; annota soltanto velocemente lo spunto.

> Mille e non più mille
> PROLOGO. *L'astrologo* – sulla torre – a cui le stelle predicono la morte universale (Il cielo per le fantasie sublimi – draghi, mostri, serpenti etc.)
> ATTO 1º. La festa delle nozze interrotta dalla predicazione del finimondo – l'Anticristo.
> ATTO 2º. L'*Anticristo* e la *Strega* –La processione dei penitenti – L'Anticristo rispettato.
> ATTO 3º. Nella piazza avanti una chiesa – La descrizione del finimondo fatta dal solito – Scene di penitenza.
> ATTO 4º. La notte del finimondo – Preghiere – Duetto d'amore – Il sole – Inno.
> *Astrologo – Dama – Anticristo – Strega*[69]

Lo schema viene immediatamente messo in circolazione: come emerge dalla corrispondenza[70] ne sono sicuramente a conoscenza gli amici Orvieto e Cordara e Pietro Mascagni, il primo

---

[67] Citato da Michele Saponaro, *Pascoli librettista*, in Augusto Vicinelli (a cura di), *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, p. 268.

[68] Giosuè Carducci, *Rime nuove* in *Poesie di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1906, libro VIII, pp. 757-758. La romanza narra la storia delle sorelle Gaia e Orior: le due vanno alla fontana insieme ma la prima viene sedotta da Gherardo, scudiere di passaggio, che la porta al suo paese per sposarla.

[69] Giovanni Pascoli, op. cit., 1924, pp. 44-45.

[70] «Tieni caldo il Cordara e digli che se vuol fare un capolavoro, faccia sì che gli piaccia l'*Anno Mille*» e ancora in una lettera di risposta ad Orvieto, pregandolo di non interpellare direttamente Mascagni, dal quale attende ancora una risposta: «bisogna che le mie concezioni piacciano e non siano imposte dall'amicizia».

compositore a cui Pascoli propone la musicazione, a cui è credibile imputare la scelta di includere un inno al Sole[71]; le diverse posizioni in merito al rapporto musica-poesia decretano l'impossibilità di collaborazione. Questo primo abbozzo ha caratteri più universali e apocalittici rispetto alle stesure successive. L'unica occorrenza di un tono così mistico-magico è rinvenibile nello schema della trama di *Nell'anno Mille* inviato a Marco Enrico Bossi nel 1902. A questa altezza cronologica ancora non sono reperibili nel testo riferimenti all'ipotesto *Gaiete et Oriour* ma iniziano ad apparire i significati di cui le due donne saranno portatrici: «Essendogli apparso alla mente il dramma con l'intreccio delle due perenni e inseparabili vicende della vita umana – gioia e dolore, amore e morte – ed essendogli sembrato profondamente significativo»[72]. Sempre intorno al 1894-1895 sono collocabili i due frammenti di schemi e un abbozzo della scena della purificazione – non compresa in quanto scritto negli schemi in realtà –, primo tentativo di versificazione del soggetto[73].

I.

PROLOGO. Coro in lontananza – La maledizione alla vita – Ninna nanna.

STASIMO 1°. Coro festivo – Ribenedizione – Inno sacro – Duetto d'amore – La sequenza.

STASIMO 2°. – Il canto della tela – Scena della fanciulla e del fabbro – La madre – Il popolo inerte – processioni – La spada.

STASIMO 3°. … … …

II.

PROLOGO. Nel cielo stellato l'ombra di una torre, nella torre l'ombra di un uomo. Egli sa gli altri e l'apocalypsi. È la fine del mondo. Bagliori nella campagna, grida di tregenda. Mentre egli canta la morte del tutto, una voce da una finestrella illuminata, canta la ninna nanna.

STASIMO 1°. È Pasqua di resurrezione. I montanini intorno alla chiesa – La madre col bimbo – La fanciulla coll'artigiano – Amore – Nella chiesa i lieti cantici si mutano – Esce la processione con capelli sciolti aspersi di cenere.

STASIMO 2°. La piazza. La fanciulla sull'altana – Il fabbro nell'officina – La fine del lavoro – Predica – La fanciulla scende – Il fabbro fa tentennare il martello sull'incudine: *non volete il vomero, io farò la spada* – Scena col fabbro.

STASIMO 3°. Il finimondo. Nel camposanto – Il morticino – Vi rivedremo – Il prete – etc.[74]

Giovanni Pascoli, *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, in *Il Ponte*, Firenze, Le Monnier, 1955, n. 11 (nov.), pp. 1874-1903 come citato in Antonio De Lorenzi, op. cit., p. 13.

[71] L'*Iris* (1898) su libretto di Luigi Illica, a cui Mascagni inizia a lavorare l'anno dopo, termina con un *Inno al Sole*.

[72] Giovanni Pascoli, op. cit., 1924, p. 45.

[73] Ininfluente alla presente trattazione. Per leggere il testo si rimanda alla consultazione di Giovanni Pascoli, op. cit., pp. 47-50 e il manoscritto conservato in ACP, cass. LXXIII, plico 3 come trascritto in Antonio de Lorenzi, op. cit., p. 44.

[74] Giovanni Pascoli, op. cit., 1924, pp. 45-50

In questa versione gli originari quattro atti vengono sostituiti da tre stasimi, ovvero gli intermezzi cantati dal coro nella tragedia greca: la scelta dichiara quindi la filiazione tanto dalla tragedia greca, quanto dall'intermezzo cinquecentesco da cui ha storicamente origine il melodramma. Compare per la prima volta la ninna nanna, una delle sezioni più ricorrenti degli abbozzi. Secondo Mariù, dopo questi lavori preparatori il libretto è pronto per apparecchiarsi ma a seguito di una triste una vicenda personale – presumibilmente il matrimonio della sorella Ida – si compromette la stabilità economica e Pascoli è costretto a mettere da parte gli entusiasmi melodrammatici e dedicarsi ad altro.

Nel 1897 ricorre il centenario dalla nascita di Donizetti e il comitato per le onoranze della città di Bergamo chiede a Pascoli uno scritto da includere nel numero unico. Pascoli raccoglie gli abbozzi e invia il prologo di dramma musicale *Anno Mille*, che viene pubblicato lo stesso anno in *Gaetano Donizetti - numero unico nel primo centenario della sua nascita 1789-1879*[75].

> L'invito a scrivere per il numero di Donizetti gli parve una buona occasione per l'*Anno Mille*. Pensava che mandandone una parte, forse qualche musicista gli avrebbe chiesto il resto, così, oltre ad avviarsi ai drammi, ne avrebbe potuto avere anche un po' di profitto.[76]

Nello stesso periodo Marco Enrico Bossi, organista di fama internazionale e compositore, sta lavorando alla musicazione de *Il cieco* di Pascoli, poema per baritono, coro e orchestra, che avrà la sua prima esecuzione a inizio dicembre del 1879. Pascoli, presente alla prima, ne resterà commosso. La corrispondenza tra i due artisti va da ottobre a dicembre 1879.

> La forma insolita ed il metro non comune sono fattori potenti per l'estrinsecazione di concetti e forme musicali fuori dalle convenzionali, ed Ella è Maestro in ciò così nel *Cieco* come nel *Mille* ch'io bramo ansiosamente conoscere per intero e che vorrei rivestire di note musicali appunto perché potente, ardito e nuovo! Vuole accontentarmi in ciò?[77]

Bossi, venuto a conoscenza del prologo nel volumetto donizettiano e riconoscendone l'innovazione dell'argomento e delle forme, si propone per primo per la musicazione. È l'inizio di una collaborazione che, come molte altre, avrà risultati fallimentari. In merito alle scelte metriche adottate in *Anno Mille*, Pascoli si esprime in una lettera che si riporterà anacronisticamente qui di seguito: il destinatario è Renzo Bossi, figlio di Marco Enrico Bossi, che nel 1902 chiederà di musicare il libretto, probabilmente su consiglio del padre, per partecipare ad un concorso musicale pur un'opera lirica in

---

[75] AA. VV., *Gaetano Donizetti - numero unico nel primo centenario della sua nascita 1789-1879*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897, p. 25.

[76] ibid.

[77] Lettera di Marco Enrico Bossi a Giovanni Pascoli, da Como, 19 settembre 1897 in ACP, cass. XXVI, pl. 15, come riportato in Antonio De Lorenzi, op. cit., pp. 17-18.

un atto. La lettera è successiva di cinque anni alla stesura del prologo *Anno Mille* ma se ne ritiene utile l'esposizione per trarne spunti di analisi in seguito.

> *Metro*. In generale ho adoperato il novenario corrispondente all'ottasillabo francese, con molta varietà d'accentazione . La sua forma principale è questa
>
> *Il sole vá dománi tórna*
> forma giambica. Altra forma:
> *É le stelle dall' infinito*
>
> Questa forma io me la spiego così: come mancasse una sillaba (anacrusi) a principio, e a mezzo il verso ci fosse un piede di tre sillabe (anapesto) invece che uno di due (giambo). Insomma *le dall'inf,* invece che *dall'inf*. Così certi versi hanno sillabe di più, come
>
> *O fiór d'ámóre ! fior dí viórna.*
> *E il ciels'è chiúso cóme si chiúde*
> *I ré fuggirono nelle spelonche*
> *e si nascosero nelle tombe.*
>
> Tutto ciò per ottenere una grande snellezza a pro' del musicista, e.... una grande facilità di mutamento. La ragione poi filosofica (direbbe il Cellini) pertinente all'arte mia, in questo metro quasi embrionale, è questa: che nell' "anno mille", suppongo i versi ancora in formazione. Cotesti versi s'avviano a essere endecasillabi senza essere ancora tali. Manca qualche sillaba o a principio o in fine, o e a principio e in fine.
>
> *Il sole va domani torna.... torna*
> *E son.... come ficuccioli dal fico*
> *Or.... e le stelle giù .... dall'infinito.*
>
> All' ultimo l'endecasillabo trionfa nel canto dell'alba. Così ho adoperata l'assonanza (spada amava, infinito fico etc.) con quest' avvertenza, che dove è l'assonanza, c'è dialogo o recitativo; dove è la rima si fa strada l'impeto lirico e siamo in piena melodia, poetica s'intende.[78]

La stessa perizia metrica è ascrivibile al prologo *Anno Mille*, a dimostrazione di un lavoro incentrato sul metro come punto nevralgico della riforma del libretto. Pascoli associa ad ogni ruolo una forma metrica precisa: la canzone pindarica al profeta, la zingaresca al coro irriverente, l'ottonario alla madre premurosa. L'operazione non è totalmente aleatoria, lo stesso procedimento avviene nella composizione musicale: è unicamente attraverso la connotazione della vocalità che si costruisce un personaggio operistico e il suo modo di gestire relazioni, conflitti, emozioni. Nell'opera lirica il

[78] Giovanni Pascoli, op. cit., 1924, pp. 61-62.

personaggio è la sua voce. Del resto la polimetria è cifra stilistica tanto del genere teatrale quanto di quello melodrammatico, dove l'alternanza di recitativo e aria risulta spesso nell'avvicendarsi di endecasillabi e settenari con forme di ode-canzonetta.

3.1. Anno Mille: analisi metrico-stilistica

ANNO MILLE[79]

DRAMMA MUSICALE

PROLOGO

(Sommità d'una torre che domina tetti di case e pinnacoli di chiese. Più basso, di una casa accanto si vede una finestrella; di una chiesa dietro, una guglia con una croce. In lontananza monti taglienti, su cui è la luna falcata che sta per tramontare).

Il profeta
(sulla torre, seduto, in atto di osservare e meditare).
Dormenti! a me disse il mio Dio:
Tu, veglia, tu, leggi le note
ne l'alte pareti, che Dio
ti scriva con Syrio e Boote.
Attendi, sospeso ne l'ombra,
la traccia improvvisa del dito
nel cielo infinito,
tu, Ombra!

Mortali a me disse il mio Dio:
Tu, odi le voci lontane
ne li alti silenzi, che Dio
ti mandi con urti di frane.
Attendi la voce cadente
qual fiume da l'orlo del mondo
nel gurge profondo,
tu, Niente!

Ne' tuoi peristili accosciato

[79] Il testo è stato trascritto dal numero unico donizettiano. Si ritiene necessario segnalare che la versione fornita nel volume curato da Maria Pascoli presenta due errori filologici: è stato omesso l'articolo *le* nel verso: «VAE, VAE, tra le nuvole: VAE»; è stato omesso il verso onomatopeico della campana «Don don don don.» e l'indicazione *Il profeta*, attribuendo quindi gli ultimi quattro versi della monodia del profeta a *La campana notturna*; è stato omesso l'accento in «lámpana».

qui sto, su la soglia, a te fido;
premendo nel cuore il latrato,
fiutando un tuo cenno, un tuo grido.
E già nel vestibolo intorno
l'aurora mi venta del giorno
tuo, Dio.

Per la monodia del profeta Pascoli impiega l'ode o canzone pindarica[80], composta da strofe (A), antistrofe (A1) ed epodo (B). L'antistrofe è concepita come la ripetizione della strofe e perciò ne condivide il metro – otto versi di cui sei sono gli autorialissimi novenari anapestici dattilici, uno un senario regolare e uno un trisillabo –, lo schema rimico e una fitta serie di parallelismi interni. L'epodo invece presenta una *variatio* tematica e formale rispetto alle precedenti: la prima quartina si mantiene intatta ma a questa Pascoli fa seguire, eliminando il senario di passaggio, due novenari e un trisillabo.

Parallelamente nelle tre sezioni lo schema rimico si configura nella prima quartina come una successione in rima alternata $a_9b_9a_9b_9$ - $a_9e_9a_9e_9$ - $h_9i_9h_9i_9$ a cui segue in strofe e antistrofe una quartina in rima incrociata $c_9d_9d_6c_3$ - $f_9g_9g_6f_3$ e nell'epodo una terzina dove i novenari sono in rima baciata l_9l_9 e il trisillabo di chiusura riprende a sigillo la parola-rima a_3 «Dio»; questa pervade il testo comparendo cinque volte e sempre dantescamente in rima esclusivamente identica. È presente una rima equivoca nella strofe tra il penultimo novenario e il trisillabo – «Ombra» - «ombra» –, una rima interna tra premendo-fiutando, alcune imperfette in assonanza – «scriva» - «improvvisa», «fiume» - «gurge» –. Sono particolarmente pervasivi i nessi consonantici, tanto in sede di rima – «ombra» - «Ombra»; «mondo» - «profondo»; «intorno» - «giorno» – quanto internamente al verso, per consonanza e una diffusa disseminazione fonica – nesso -nt- in «dormenti», «lontane», «cadente», «niente», «intorno», «venta»; nesso -nd- in «attendi», «mandi», «premendo», «fiutando»; nesso -tr- in «traccia», «latrato»; nesso -rt- in «mortali», «urti»; -st- in «peristili», «sto», «vestibolo» –. Tutte queste strategie di suono, insieme alla tessitura fonica piuttosto tetra con una netta prevalenza di vocali posteriori e centrali quali /o/, /u/ ed /a/, contribuiscono a restituire un'atmosfera di instabile attesa e oscurità.

Le tre strofe sono composte da due periodi ciascuna perfettamente contenuti in tutte le quartine e nella terzina. Lo sconfinamento metrico della sintassi oltre il verso è quasi nullo: sono presenti una inarcatura di medio-debole intensità tra il terzo e il quarto novenario delle prime due

[80] «Forma cinquecentesca della canzone, che imita la struttura triadica delle odi di Pindaro. In essa la stanza è moltiplicata per tre: le prime due parti si corrispondono fra loro per tipo di versi e schema delle rime, la terza ha una struttura nuova, e l'insieme si ripete più volte. Le tre parti sono dette strofe, antìstrofe e epodo secondo la terminologia classica; *volta, rivolta e stanza* dal Minturno; *ballata, contraballata e stanza* da Alamanni; possono consistere a loro volta in stanze di canzone petrarchesca, o possono essere strutture più semplici, di canzone-ode o di ode-canzonetta». Si confronti Luigi Alamanni, *Versi e prose*, a cura di Pietro Raffaelli, 2 vol., Firenze, Le Monnier, 1859; Antonio Sebastiani Minturno, *L'arte poetica*, Venetia, per Gio. Andrea Valuassori, 1564. Definizione di canzone pindarica da Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana,* Bologna, Il mulino, 2011, p. 377.

strofe – «che Dio / ti scriva»; «che Dio / ti mandi» – e una forte[81] tra l'ultimo novenario dell'epodo e il trisillabo – «del giorno / tuo» –.

L'antistrofe è per suo stesso presupposto strutturale una sorta di *refrain* in *variatio* della strofe, difatti le due sono perfettamente sovrapponibili: il primo verso prende avvio dal vocativo riferito al popolo e la frase «a me disse il mio Dio» con dislocazione a destra del soggetto; il secondo verso riporta il discorso diretto di Dio al profeta che si apre con l'apostrofe al profeta e l'imperativo a vigilare sui segni premonitori; il terzo verso contiene l'indicazione di luogo dei segni e il *contre-rejet* della relativa oggettiva, ovvero il pronome relativo e il soggetto Dio; nel quarto verso il *rejet* con il dativo di interesse riferito al profeta, l'azione premonitrice del Signore e il mezzo con cui avverrà; il quinto e sesto verso si aprono con l'intimazione ad attendere contengono un segno premonitore diverso a seconda della strofa, il senario è interamente occupato dall'indicazione di luogo; il trisillabo finale reitera l'apostrofe con una espansione sostantivale. L'epodo si differenzia, addizionalmente al piano metrico, sul piano contenutistico poiché le parole del profeta sono unicamente l'esposizione della sua condizione fisica e stato d'animo: il verbo principale è nel secondo verso con la posposizione in fine verso dell'espansione del soggetto «fido», le subordinate implicite in asindeto riportano l'atteggiamento fisica e allo stesso tempo morale di vigilia e tensione verso i segni di Dio. Nell'ultima terzina il sintagma del soggetto subisce un forte iperbato attraverso la frapposizione del verbo e viene spezzato tra i due versi. Da notare il chiasmo degli imperiosi vocativi «tu» pronunciati da Dio e quello finale del profeta in chiusura di strofa.

Lo stile dell'ode pindarica qui mima quello profetico dell'Apocalisse di San Giovanni, da cui peraltro attinge simboli e toni, e quello omerico dell'Odissea, da cui attinge l'immagine di Argo, cane fedele che aspetta il ritorno del padrone, ovvero la Seconda Venuta del Signore. Le due stanze contengono l'antefatto profetico del Signore che ordina all'uomo di vegliare e rintracciare i segni premonitori. La strofe è dominata dal campo semantico della vista attraverso la metafora della scrittura dove il cosmo è figura della casa del Signore. La menzione delle stelle Syrio e Boote, rispettivamente la prima e la terza stella più luminose del cielo notturno, è funzionale alla fissazione del tempo della narrazione, poiché il profeta attende lo sciame meteorico delle Bootidi o Quadrantidi, visibili dal 1 al 5 gennaio. L'antistrofe è invece all'insegna dell'udito: il profeta attente la voce che giungerà potente come un terremoto e come lo scroscio terribile che si udirebbe se tutte le acque della Terra si riversassero negli abissi – *gurge*, un latinismo – in una cascata unica. L'epodo coinvolge l'olfatto, unito in sinestesia alla vista e all'udito in «fiutando un tuo cenno, un tuo grido». È costruito sulla grande metafora della *domus domini* dove il profeta, novello Argo, è completamente proteso nel tentativo di carpire i segni del ritorno del Signore: la costellazione di pronomi e aggettivi personali

[81] La scelta è coerente con il soggetto medievale: l'inarcatura più forte possibile al tempo è tra aggettivo e nome, oggi percepita come debole in confronto alla tmesi otto-novecentesca.

della seconda singolare è un'efficace imitazione della trepidante aspettazione che si autoinganna di continuo. L'attacco della terzina con la congiunzione coordinante «e» riporta la narrazione sulla linea temporale del presente e simultaneamente viene prefigurato il primo giorno dell'Apocalisse attraverso il dolce spirare del vento.

Coro di clerici vaganti

(lontano, dietro due fresche voci giovanili, una più acuta, l'altra più grave).

Oh !... la stella bella
col suo bianco raggio
guida il mio viaggio
ne la notte.

Mi assali la notte
per la valle nera:
vidi un lume, ed era
la Badia.

Apri la Badia,
padre nostro abate:
siamo due brigate
di scolari.

Siamo pii scolari,
clerici vaganti:
tu hai libri tanti!
tante dame!

Tu hai bianche dame
nel ricinto tetro!...
Egli disse: Retro,
turba nera!

Per la valle nera,
ne la nera notte,
noi tra selve e grotte
guida un raggio:

guida un mite raggio,
guida il tuo candore,
stella de l'amore,
stella bella!

Il coro «goliardico»[82] dei clerici vaganti, per quanto relativamente disimpegnato, assume particolare rilevanza alla luce dell'unicità del testo: compare esclusivamente nel numero unico donizettiano, non è presente né negli schemi precedenti né nelle stesure successive.

Si compone di sette strofe tetrastiche ognuna di tre senari trocaici su base binaria e un quadrisillabo anch'esso trocaico in chiusura: l'accento quindi cade sempre in sillaba dispari. È una variante della zingaresca[83] – una sillaba in meno per verso rispetto alla norma –, ovvero l'oda per musica di fine Cinquecento-inizio Seicento che aveva spesso per protagonista una zingara[84]. Già Carducci nel 1850, noto per i suoi studi sulla metrica barbara, aveva pubblicato *Beatrice*, un recupero moderno della zingaresca, in *Juvenilia*, ed è difficile supporre che Pascoli non ne fosse a conoscenza dato lo stretto legame amicale.

Lo schema rimico dell'oda per musica prevede una struttura simile alla frottola ma decisamente più avvicinabile al capitolo quaternario[85], dove invece il verso più breve avrebbe dovuto essere il terzo, mentre la disposizione dei versi indurrebbe a pensare ad un serventese caudato[86], che teoricamente richiederebbe versi più lunghi del senario: $a_6b_6b_6c_4$ $c_6d_6d_6e_4$ $e_6f_6f_6g_4$ $g_6h_6h_6i_4$ $i_6l_6l_6d_4$ $d_6c_6c_6b_4$ $b_6m_6m_6a_4$. Ad ogni strofa – eccezion fatta per la quinta – corrisponde esattamente un periodo. La prima parola-rima «bella», oltre a rimare con l'interna «stella», lascia l'impressione di essere una rima irrelata per tutta la durata del corale, salvo poi ritornare nell'ultimo verso con la stessa rima identica – intuitivamente Pascoli riproduce, sicuramente non avvedendosene nemmeno, l'effetto di tensione creato da una modulazione o una tonicizzazione e l'appagamento che si ottiene dalla risoluzione finale in tonica d'impianto di un brano musicale – occupando l'intero verso come se fosse la ripresa di una ballata minima. Lo schema delle rime prevede un'alternanza regolare tra rime perfette e rime identiche cosicché la coppia rimica che lega le strofe tra loro sia sempre una rima perfetta, riproducendo l'effetto delle *coblas capcaudadas* della canzone. L'esito è un persistente contro-ritmo

---

[82] Antonio De Lorenzi, op. cit., p. 44.

[83] «Genere poetico popolareggiante, il cui nome è quello di una forma di poesia drammatica che ha come personaggio centrale una zingara; il metro cui si può dare lo stesso nome, già in uso nel Quattrocento, è dal punto di vista tipologico una variante del capitolo quadernario, e consiste in strofette $a_7b_7b_7c_{4\text{-}5}$ $c_7d_7d_7e_{4\text{-}5}$...: il terzo e quarto verso però formano un endecasillabo a rima interna (il quarto è quadrisillabo o quinario secondo la possibilità o meno di sinalefe con il terzo), e lo schema può essere rappresentato $a_7b_7(b_7)C$ $c_7d_7(d_7)E$…». Definizione in Pietro G. Beltrami, op. cit., p. 412.

[84] Franca Magnani, *La zingaresca: storia e testi di una forma*, Parma, Univ. di Parma, Ist. di Filologia moderna Zara, 1988, p. 13.

[85] «Forma tre-quattrocentesca di poesia discorsiva (impiegata però anche nel genere amoroso), in quartine di tre endecasillabi e un settenario, di schema ABbC CDdE EFfG... (A irrelata). Si considera in genere una variante del serventese». Definizione in Pietro G. Beltrami, op. cit., p. 378.

[86] «Forma di serventese in strofe che oppongono una serie di versi "lunghi' (per es. endecasillabi) sulla stessa rima a un verso "breve' (per es. un quinario, spesso anisosillabico) su una rima che anticipa quella dei versi lunghi della strofa successiva: schema AA...b BB...c CC...d... (dove la maiuscola indica i versi lunghi e la minuscola i versi brevi). In alcuni casi il numero dei versi lunghi per strofa è variabile anche all'interno dello stesso testo. La forma principale del serventese caudato è quella in strofe di 3 endecasillabi e un quinario, che corrisponde (rime e anisosillabismo a parte) alla strofa saffica latina». Definizione in Pietro G. Beltrami, op. cit., p. 403.

narrativo rispetto alla monotonia prosodica del bisillabo trocaico di base e il sigillato contenitore strofico, quasi che la sintassi e lo schema delle rime fossero in contrappunto e restituissero un effetto sincopato. I numerosi chiasmi aggettivo sostantivo – «stella bella» / «bianco raggio»; «pii scolari» / «clerici vaganti»; «libri tanti» / «tante dame»; «valle nera» / «nera notte» – dinamizzano lo stretto giro di rime e immagini che il breve verso impone e che le diverse anafore – «siamo» / «Siamo»; «tu hai» / tu hai»; «guida» / «guida» / «guida»; «stella» / «stella» –.

L'intera oda è una complessa rete di opposizioni formali e contenutistici, rinvenibili persino nell'opposizione cromatica tra bianco e nero, tra luce e ombra, tra interno ed esterno. L'allegra «brigata» viaggia seguendo una stella luminosa e al sopraggiungere della notte si ferma per chiedere riparo in una abbazia; nella terza e quarta strofa e nel primo distico della quinta vengono riportate le parole irriverenti dei clerici, in cerca di svaghi culturali e sentimentali, ai quali l'abate risponde con una perentoria intimazione a tornare su loro passi. Curiosamente avviene lo stesso nello schema rimico poiché dal «Retro!» in poi le rime $b_6b_6c_4c_6d_6d_6$ verranno riproposte specularmente – lo stesso avviene, come in una pellicola cinematografica, per lo scenario notturno, reso dal sintagma allitterante tipicamente pascoliano «ne la nera notte» e la nuova immagine di «selve e grotte» – secondo della rima retrogradata fino alla nuova coppia «candore» / «amore», come ad indicare la ripartenza in direzione della «stella bella».

Le scelte formali si rivelano quindi governate dal contenuto: la zingaresca si rivela ben assortita per la rappresentazione del nomadismo dei clerici, il ritmo trocaico conferisce una connotazione militaresca alla brigata e lo schema rimico ne simula la gioviale irriverenza.

Il profeta

(eretto. La luna è sparita: oscurità, nella quale si stacca la croce della chiesa. Nel cielo pezzato di nuvole spiccano cinque stelle, che formano un M).

Morrete! morrete! morrete!
O lettera, o segno tremendo,
formato di cinque comete
che l'una ne l'altra si accendono...!
i tizzi sospesi lassù
già sbraciano eterne faville...
tu scrivi, o Dio... MILLE...
e non più.

Morrete! morrete! morrete!
chè passa una subita romba;
chè un'aquila passa e ripete,
con chiaro clangore di tromba,
VAE, VAE, tra le nuvole: VAE,

VAE, TERRA, la voce ineffabile
grida, E CHI ABITA
IN TE!

Destatevi, udite, o dormenti!
sorgete, guardate, o mortali!
risuona l'annunzio tra i venti
che l'aquila muove con l'ali!
risplende di rosse scintille
l'immobile lettera... MILLE...
no: MORS.

La tensione cromatica e luminosa della zingaresca precedente si ripropone nella seconda parte della canzone pindarica del profeta. La struttura dei versi e delle rime è qui più articolata e sofisticata, ma l'esito è il medesimo: la scansione prevede $a_9b_9a_9b_9$ $c_9d_9d_6c_3$ $a_9e_9a_9e_9$ $f_9g_9g_6f_3$ $h_9i_9h_9i_9$ $l_9l_9m_3$ dove e_9 e i_9 sono rime inclusive. Emergono alcune distintive scelte metriche che non compaiono nella profezia con cui si apre il prologo. Al verso 4 il computo delle sillabe è corretto solo se si considera il recupero per episinalefe della sillaba finale di «accendono», rima ipermetra con «tremendo» del verso 2, possibile grazie all'incipit vocalico del quinto verso. Anche il verso 8 necessita di episinalefe per assorbire la congiunzione e nell'ultima sillaba del verso 7. Similmente avviene per le sdrucciole «ineffabile» al verso 14 e «abita» al verso 15: entrambe sono in rima ipermetra e il computo dei versi torna solo considerando un recupero per compensazione nel primo caso e per episinalefe nel secondo. Un'altra particolarità è la rima in tronca vocalica che non compare nelle strofe precedenti. Questo è un dettaglio programmatico della riforma pascoliana del libretto per l'opera in musica: già nella produzione in versi ha cassato la rima in tronca consonantica dei metri chiabreriani poiché percepita come lontana dall'uso parlato. Ciò che stupisce è la fermezza nell'applicare integralmente l'idea proprio nel genere natale del fenomeno:

Ah c'è un Dio vendicator!
L'alba vindice appar
che fa gli empi tremar!
Libertà sorge, crollano
tirannidi!
Del sofferto martir
me vedrai qui gioir...
il tuo cuor trema, o livido

carnefice![87]

In strofe e antistrofe la coppia di rime tronche vocaliche non presentano anomalie particolari – sono probabilmente una enfatizzazione sulla cesura dei tempi che rappresenta nella narrazione la notte dell'anno Mille –, nell'epodo invece la tronca finale resta irrelata e assoluta: si tratta del latinismo *mors*, in poliptoto con il *memento mori* triplicato di strofe e antistrofe e l'attributo sostantivato «mortali» in anacoluto.

La strofe si apre sul trisillabo replicato «morrete» che ricompare in *refrain* nella stessa posizione nell'antistrofe. Segue la descrizione del segno apocalittico: le cinque comete «sbraciano» – Pascoli fa uso di un verbo parasintetico per espressivamente rendere l'allargarsi del fuoco nel cielo – e formano una lettera, riprendendo la metafora della scrittura. La stessa tipologia di ripresa avviene nell'antistrofe, dove l'udito viene continuamento sollecitato attraverso l'allitterazione della /k/ nel «che» anaforico e nel sintagma «con chiaro clangore», la disseminazione fonica di consonanti particolarmente ruvide e sonore quali la /r/ e il nesso vocalico -mb-, il latinismo monosillabo tronco «vae vae», un'interiezione onomatopeica di lamento e sventura alla terra e i suoi abitanti pronunciata dall'aquila apocalittica, anche questa unica occorrenza in tutti gli abbozzi del dramma *Anno Mille*. Nell'epodo avviene il tradizionale cambio di ritmo: il *refrain* viene sostituito dal richiamo morale del profeta agli uomini non vigili e gli imperativi invadono anche il secondo verso. La dolce aurora che nelle parole del profeta premoniva alla venuta del Signore qui si converte in un turbinio portentoso mosso dalle ali dell'aquila. Il ritmo rallenta sempre di più con l'avvicendarsi di pause sempre più fitte per dell'interpunzione, prima minima ora pervasiva. Il massimo del rallentamento è ottenuto con le due sdrucciole «immobile lettera» e l'anacoluto costruito sulla identità della sfolgorante iniziale M.

(S'illumina la finestrella della casa vicina. Se ne ode un dondolo e una nenia. È)
una madre.

Ninna nanna, ninna nanna.
Chiudi li occhi e non temere,
che li chiudi e vedi nero.
Se li chiudi, li occhi buoni,
vedrai li angeli ed i troni.
E poi quando li aprirai,
no che nero non vedrai.
C'è la lámpana che brilla,
c'è la mamma che ti ninna...

[87] Estratto dal libretto della *Tosca* pucciniana. L'impiego della rima in tronca consonantica è ancora largamente diffuso anche nei testi più moderni e innovativi dell'epoca. Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, *Tosca: melodramma in tre atti*, musica di Giacomo Puccini, Milano, G. Ricordi & C, 1899, p. 42.

La campana notturna.

Don don don don.

Il profeta.

Dove il mondo? Una gran tomba.
Su la tomba una gran croce.
Passa in alto una gran voce:
TUTTO E NULLA.

La madre.

C'è il lumino che sussulta,
c'è mammina che ti culla…

La ninna nanna è sicuramente un motivo topico dell'opera in versi di Pascoli dove la maternità fa da falsobordone alla poetica. La conclusione di *Anno Mille* non è esplicitata nel prologo, essendo in teoria mancanti tre atti, ma è affidata, ancora una volta, alla metrica ed è per questo che ha senso indagare un'altra volta forse il motivo più ricorrente nella produzione pascoliana.

La nenia della madre è una serie libera di ottonari trocaici: $a_8b_8c_8d_8d_8f_8f_8ag_8a_8[...]h_8i_8$. La partitura fonica è piuttosto piana: vi è una netta prevalenza di consonanti nasali /m/ /n/ e della vocale centrale /a/. Strategie metriche che in altri contesti sarebbero imputate ad una povertà di qualità stilistica sono invece qui fondamentali e motivo strutturale in quanto intrinseche sin le radici popolari del metro. Sono presenti una serie di rime identiche interne: «Chiudi» nel verso 2, 3 e 4, «occhi» tra il verso 2 e 4, «vedrai» in chiasmo con l'oggetto al verso 5 e 7, «nero» tra il verso 3 e 7; vi sono le rime imperfette per consonanza «temere» / «nero» tra il verso 2 e 3, «lumino» / «mammina» tra il verso 15 e 16, e quelle per assonanza «brilla» / «ninna» tra il verso 8 e 9, «sussulta» / «culla» tra il verso 15 e 16.

Nella ninna nanna la madre rassicura il bimbo dalla paura del buio: non corre pericoli a tenere gli occhi chiusi, perché in un caso vedrà gli angeli e «troni» (dittologia sinonimica per probabili esigenze di rima o di computo delle sillabe), nell'altro la madre che lo culla e la luce tiepida della lampada tremolante. La dolce *peroratio* si costruisce retoricamente su anafore molto sostenute quali «Se li chiudi» al verso 2 e 3 e «C'è … che…» ai versi 8, 9, 14, 15. Questa ninna nanna comparirà, subendo ogni volta variazioni o interne o di collocazione nell'intreccio, in ogni stesura fino al grosso taglio di Renzo Bossi del 1908. È l'unica ninna nanna dove il bambino è ancora vivo: infatti la trama che prenderà forma dal 1902 in poi vedrà l'intreccio delle vicende di Gaietta, vedova che aspetta trepidante la fine dei tempi per potersi riunire insieme al suo bambino, e Orior, innamorata di un fabbro o un trovatore a seconda delle stesure che teme la fine del mondo in quanto fine dell'amore tra i due.

Il frammento di epodo che si incunea tra la ninna nanna della madre e i suoi ultimi due versi, quasi come un breve duetto, si distingue ulteriormente per contenuti e forma. Gli ottonari trocaici della madre si interrompono per lasciar spazio ai novenari, inaspettatamente trocaici, e il quadrisillabo di chiusura: tutti e quattro portano quindi l'accento in prima, terza, quinta, ottava sede e tra la quarta e la quinta sillaba insiste una forte cesura e dialefe. «Tomba» si ripete in anadiplosi nel secondo novenario e «una gran tomba» / «una gran croce» / «una gran voce» sono epifore che fungono da cassa di risonanza della voce divina. La tessitura fonica resta la medesima dell'ultima iterazione della canzone pindarica.

Mentre da una parte il profeta predica il risveglio delle anime e degli animi per l'ultima ora, la madre attua la stessa strategia persuasiva con il bimbo ma per il fine opposto, ovvero il sonno. A tal proposito è interessante la rima «nulla-culla» dei versi 13 e 15, come a voler connettere le due esperienze e farne una sintesi: è una regressione alla docilità del fanciullino pascoliano. La rima e l'inaspettata parziale sovrapponibilità ritmica tra l'ottonario e il novenario suggeriscono un'identità di esperienza in ciò che viene predicato nella ninna nanna e nel *memento mori*: nella nascita e nella morte, nella creazione dal nulla e nell'annullamento della creatura. Negli spazi interstiziali, poesia e musica.

Conclusioni

Il dramma musicale *Nell'anno Mille* si staglia sulla produzione drammatica e melodrammatica di Pascoli tanto per consistenza del materiale critico rinvenuto quanto per estensione temporale dell'iter compositivo. La pubblicazione nel 1897 del prologo *Anno Mille* nel numero unico donizettiano è la prima manifestazione pubblica di una volontà autoriale protesa verso la librettistica d'opera. Il testo, fino ad oggi considerato una mera fase compositiva dai critici, acquisisce perciò una significatività strategica nella valutazione dell'esperienza librettistica pascoliana: è espressione di una concezione del melodramma e della riforma da operarsi in esso tutta personale, essendo privo di quei compromessi, ritrattazioni e mediazioni tra poeta e compositore che qualificano invece le stesure successive.

Il prologo *Anno Mille*, in quanto prodotto puramente autoriale, cristallizza in sé le aspirazioni e convinzioni di Pascoli sul melodramma. L'analisi metrico-stilistica dimostra la piena attuazione di tutte le innovazioni e proposte di soluzioni formali da cui trae vita la riforma del libretto: la designazione del soggetto neogotico ad argomento mistico-mitico sulla scorta delle teorie wagneriane; l'ambientazione nel medioevo italiano in sostituzione al mito nordico per la costruzione del melodramma nazionale; il recupero colto della metrica classica greco-latina grazie agli studi di metrica barbara paralleli a quelli carducciani; la polimetria e il pluristilismo in accordo con la materia trattata secondo il modello dantesco; il realismo di rappresentazione non veristico ma psicologico-sentimentale esemplificato dalla curatissima resa emotiva del Profeta; l'applicazione della poetica del fanciullino nella sua regressione intimistica e istintuale; il subordinamento della forma al contenuto; la dipendenza della musica dalla parola poetica; la forte valenza musicale del verso. Il significato ultimo del testo è riposto nella ignara tranquillità fanciullesca del bimbo a cui la madre recita la ninna nanna: il dondolio della culla suggerisce il movimento ciclico della Storia e anticipa la mancata apocalissi all'alba dell'anno Mille.

> Facciamo un piccolo poema delizioso che abbia due significati riposti, che l'uno si fonda nell'altro: l'uno, il ritorno della poesia, inteso storicamente (dopo il mille comincia il nuovo fervore umano di

> poesia) e universalmente (la poesia viene dopo il dolore); l'altro, la vita, che s'ha ad apprezzare e godere, ma senza dimenticare ch'ella conclude in morte.[88]

La confluenza e applicazione delle concezioni sul melodramma nel prologo donizettiano autorizzano a individuare in *Anno Mille* un manifesto dell'operazione rinnovatrice pascoliana del dramma musicale a partire dal libretto.

Il progetto è destinato a fallire, tanto nella tentata collaborazione con Mascagni quanto in quella con padre e figlio Bossi. Pascoli stesso riconosce l'impossibilità di accordo tra le due diverse idee poetiche: «Era un lavoro nato male, perché i due disegni, il mio e il suo, dovevano coincidere prima di mettersi all'opera: dopo, non ci si riesce»[89]. I testi pascoliani difettano infatti di quella forza drammaturgica scaturita dalla parola scenica che il pubblico italiano ricerca, assuefatto dalla velocità e dalla crudezza narrativa proposte nel contesto del verismo operistico.

> [...] un magnifico, uno splendido e poeticissimo racconto dei diversi episodi, che che non lo svolgersi rapido e naturale dei medesimi. [...] Si preoccupi molto dell'azione scenica, poiché il pubblico non è né così poeta né così diligente, da voler ascoltare tutte le finezze di certe strofe che abbelliscono, ma ritardano il succedersi degli avvenimenti. Egli ha bisogno di veder riprodotto qualche cosa di vicino e di verosimile alla vita ch'egli vive, per poter occuparsene, immedesimarsi, commuoversi.[90]

Pur condividendo l'obiettivo di dar vita ad un'opera «che abbia senso profondo e universale e moderno anzi odierno, e facilmente intelligibile a tutti»[91], il compositore e il poeta vi desiderano giungere attraverso modalità diametralmente opposte.

Di fronte all'insuccesso dell'esperienza pascoliana e ai fini di una sua valutazione è necessario non ridurre l'analisi al fenomeno in sé, ma inscriverlo nel suo contesto culturale europeo: il modello wagneriano sta penetrando nel tessuto culturale italiano e sollecita accomodamenti o reazioni oppositive in funzione di esso. L'idea pascoliana di una riforma del melodramma a partire dal libretto è coeva e coerente alle sperimentazioni scapigliate e alla ricerca stilistica boitiana. Il dramma musicale italiano non era per nulla estraneo alla sensibilità e decadente pascoliana, alla carica simbolica dei personaggi, ad atmosfere mistiche ed evocative. Ma a quell'altezza cronologica Tosca ha già accoltellato Scarpia, Lola ha già scosso i teatri italiani col suo grido terribile, Salomè ha già le labbra tinte di sangue: la timida e intimistica voce del fanciullino è fuori luogo, afona e aliena al panorama operistico italiano.

---

[88] Lettera di Giovanni Pascoli a Marco Enrico Bossi, da Messina, 23 giugno 1902, nella Biblioteca di Como MS 8 2 23, come trascritta in Annarita Zazzaroni, op. cit., p. 59.

[89] Lettera di Giovanni Pascoli a Marco Enrico Bossi, da Pisa, 11 maggio 1905, fotocopia dell'autografo nella Biblioteca di Como MS 8 2 23 come trascritta in Annarita Zazzaroni, op. cit., pp. 40-41.

[90] Lettera di Renzo Bossi a Giovanni Pascoli, senza data – probabilmente maggio/giugno 1902 – in ACP, cass. XXVI, plico 14 come riportata in ibid.

[91] Lettera di Giovanni Pascoli a Renzo Bossi, da Messina, 7 febbraio 1902 in Biblioteca in Como MS 8 2 23, come riportata in ibid.

ANNO MILLE

DRAMMA MUSICALE

PROLOGO.

(Sommità d'una torre che domina tetti di case e pinnacoli di chiese. Più basso, di una casa accanto si vede una finestrella; di una chiesa dietro, una guglia con una croce. In lontananza monti taglienti, su cui è la luna falcata che sta per tramontare).

Il profeta

(sulla torre, seduto, in atto di osservare e meditare).

Dormenti! a me disse il mio Dio:
Tu, veglia, tu, leggi le note
ne l'alte pareti, che Dio
ti scriva con Syrio e Boote.
Attendi, sospeso ne l'ombra,
la traccia improvvisa del dito
nel cielo infinito,
tu, Ombra!

Mortali! a me disse il mio Dio:
Tu, odi le voci lontane
ne li alti silenzi, che Dio
ti mandi con urti di frane.
Attendi la voce cadente
qual fiume da l'orlo del mondo
nel gurge profondo,
tu, Niente!

Ne' tuoi peristili accosciato
qui sto, su la soglia, a te fido;
premendo nel cuore il latrato,
fiutando un tuo cenno, un tuo grido.
E già nel vestibolo intorno
l'aurora mi venta del giorno
tuo, Dio.

Coro di clerici vaganti

(lontano, dietro due fresche voci giovanili, una più acuta, l'altra più grave).

Oh!... la stella bella
col suo bianco raggio
guida il mio viaggio
ne la notte.

Mi assalì la notte
per la valle nera:
vidi un lume, ed era
la Badia.

Apri la Badia,
padre nostro abate:
siamo due brigate
di scolari.

Siamo pii scolari,
clerici vaganti:
tu hai libri tanti!
tante dame!

Tu hai bianche dame
nel ricinto tetro!...
Egli disse: Retro,
turba nera!

Per la valle nera,
ne la nera notte,
noi tra selve e grotte
guida un raggio:
guida un mite raggio,
guida il tuo candore,
stella de l'amore,
stella bella!

Il profeta

(eretto. La luna è sparita: oscurità, nella quale si stacca la croce della chiesa. Nel cielo pezzato di nuvole spiccano cinque stelle, che formano un M).

Morrete! morrete! morrete!
O lettera, o segno tremendo,
formato di cinque comete
che l'una ne l'altra si accendono...!
i tizzi sospesi lassù
già sbraciano eterne faville...
tu scrivi, o Dio... MILLE...
e non più.

Morrete! morrete! morrete!
chè passa una subita romba;
chè un'aquila passa e ripete,
con chiaro clangore di tromba,
VAE, VAE, tra le nuvole: VAE,
VAE, TERRA, la voce ineffabile
grida, E CHI ABITA
IN TE!

Destatevi, udite, o dormenti!
sorgete, guardate, o mortali!
risuona l'annunzio tra i venti
che l'aquila muove con l'ali!
risplende di rosse scintille
l'immobile lettera... MILLE...
no: MORS.

(S'illumina la finestrella della casa vicina. Se ne ode un dondolìo e una nenia. È)

una madre.

Ninna nanna, ninna nanna.
Chiudi li occhi e non temere,
che li chiudi e vedi nero.
Se li chiudi, li occhi buoni,
vedrai li angeli ed i troni.
E poi quando li aprirai,
no che nero non vedrai.
C'è la lámpana che brilla,
c'è la mamma che ti ninna...

La campana notturna.

Don don don don.

Il profeta.

Dove il mondo? Una gran tomba.
Su la tomba una gran croce.
Passa in alto una gran voce:
TUTTO E NULLA.

La madre.

C'è il lumino che sussulta,
c'è mammina che ti culla...

Castelvecchio di Barga. GIOVANNI PASCOLI.

Bibliografia

ACETOSO, Mattia, *Echoes of Opera in modern italian poetry: eros, tragedy, and national identity*, New York, Palgrave McMillan, 2020.

ARTUSI, Giovanni Maria,*L'Artusi ouero delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia, 1600.

AA. VV., *Gaetano Donizetti - numero unico nel primo centenario della sua nascita 1789-1879*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1976, vol II.

BEGHELLI, Marco, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *2: Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana,* fa parte di *Enciclopedia della musica / diretta da Jean-Jacques Nattiez; con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Torino, Einaudi; Milano, Il Sole 24 ore, 2006.

BELTRAMI, Pietro G*, La metrica italiana*, Bologna, Il mulino, 2011.

BIANCHI, Augusto Guido, *La madre di Giacomo Puccini. Ricordi della famiglia Ramelde*, Milano, Calamandrei, 1930.

BOITO, Arrigo, Piero Nardi (a cura di), *Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942.

BONOMI, Ilaria, COLETTI, Vittorio, *L'italiano della musica nel mondo*, Firenze, goWare, 2015.

CACCINI, Giulio, *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo*, con prefazione di Caccini, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600.

CAGLI, Bruno, RAGNI, Sergio, *Lettere e documenti / Gioachino Rossini*, vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992.

CAPRONI, Giorgio, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 1998.

CARDUCCI, Giosuè, *Rime nuove* in *Poesie di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1906, VIII.

CASSI RAMELLI, Antonio, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina, 1973.

CHIUMMO, Chiara, *La biografia (quasi) immaginaria del Rossini*, in *Filologia e Critica,* a. 33, fasc. 3, settembre-dicembre 2008.

CILLUFFO, Giovanbattista, *Pascoli e Puccini: due poetiche a confronto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

CORTAZAR, Blanca, GENGHINI, Katya, MOIRAGHI, Marco, *Contributo per un catalogo dei librettisti scapigliati*, in Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & Fin de siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento: scritti per Mario Morini*, Roma, ISMEZ, 2004.

D'ANGELO, Emanuele, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, Venezia, Marsilio, 2010.

D'INDY, Vincent, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical francais*, Paris, Librairie Delagrave, 1930.

DAHLHAUS, Carl, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Fiesole, Discanto, 1983.

DE CAVALIERI, Emilio, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, con dedica di Alessandro Guidotti, Roma, Nicolò Mutii, 1600.

DE RENSIS, Raffaello, *L'Anno Mille di Giovanni Pascoli*, in *Musica*, Roma, 26 maggio 1912.

—, *Lettere di Arrigo Boito*, Roma, Novissima, 1932.

DEL BECCARO, Felice, *Poesia e musica in Pascoli*, in *Studi pascoliani*, a cura di François Livi, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.

FELICE PUCCETTI, Cristiana, *Note sull'ultimo Pascoli: genesi estetica e ideologica dei «Poemi Italici»*, in *Rivista Pascoliana*, 4, 1992.

FERRETTI, Jacopo, *Alcune pagine della mia vita*, 1835, a cura di F. P. Russo, in *Recercare*, VIII, 1996, Lucca, Libreria musicale italiana, 1996.

FERRONE, Siro, *Problemi di drammaturgia. Teatro all'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

GAILLARD CORSI, Jone, *Il libretto d'autore, 1860-1930: Boito, Verga, Capuana, Di Giacomo, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello*, West Lafayette, Bordighera, 1997.

GALILEI, Vincenzo *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581.

GARA, Eugenio, *Carteggi Pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958.

GENNARINI, Edoardo, *La Scapigliatura Milanese*, Napoli, Scalabrini, 1961.

GIRARDI, Michele, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.

GLUCK, Cristoforo, *Alceste*, Vienna, Giovanni Tomaso di Trattnern, 1769.

KREBS, Wolfgang, *Zur musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' Salome*, in Winfried Kirsch, Sieghart Döhring (a cura di), *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991.

MACINANTI, Andrea, VANNONI, Annalisa, *Un amplesso di cuore. La corrispondenza fra Giovanni Pascoli e Marco Enrico Bossi (prima edizione integrale)*, in Piero Mioli (a cura di), *L'organista dalle mille anime*, Bologna, Clueb, 2012.

MAEHDER, Jürgen, *Erscheinungsformen des Wagnérisme in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in Annegret Fauser, Manuela Schwartz, *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipziger Universitätsverlag, Lipsia 1999.

MAGNANI, Franca, *La zingaresca: storia e testi di una forma*, Parma, Univ. di Parma, Ist. di Filologia moderna Zara, 1988.

MARCELLO, Benedetto, *Teatro alla moda, 1720*, presentazione di Carmelo Di Gennaro, Milano, Il polifilo, 2006.

MINTURNO, Antonio Sebastiani*, L'arte poetica*, Venetia, per Gio. Andrea Valuassori, 1564.

MONTEVERDE, Claudio, *Scherzi musicali a tre voci*, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, Venetia, Ricciardo Amadino, 1609.

Mozarts Briefe / Ausgewahlt und herausgegeben von Albert Leitzmann, Leipzig, Insel, 1910.

MURATORI, Ludovico Antonio, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.

NARDI, Piero, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *L'universo wagneriano, i wagnerismi, il debussismo*, in *2: Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana,* 2006.

OJETTI, Ugo, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di Pietro Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1946.

ORVIETO, Angelo, *Prose*, a cura di Carlo Pellegrini, con appendice di lettere di Pascoli, Pirandello, D'Annunzio, Capuana, Cecchi, Cardarelli a cura di Roberto Fedi, Firenze, L. S. Olschki, 1979.

PASCOLI, Giovanni, *Odi e inni,* Bologna, Zanichelli, 1906.

—, *A Giuseppe Chiarini: della metrica neoclassica*, in *Prose. Pensieri di varia umanità,* vol. 1, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946.

—, *Il fanciullino* in *Pensieri e discorsi, 1895-1906*, Bologna, Zanichelli, 1914.

—, *Lettere ad Alfredo Caselli: 1898-1910, a cura di Felice del Beccaro*, Milano, Mondadori, 1968.

—, *Lettere alla gentile ignota*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Rizzoli, 1972.

—, *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, in *Il Ponte*, Firenze, Le Monnier, 1955, n. 11 (nov.).

—, *Nell'anno Mille: sue notizie e schemi di altri drammi*, Bologna, Zanichelli, 1924.

—, *Poemi italici*, Bologna, Zanichelli, 1911.

—, *Prose, III*, a cura di Francesca Latini, Torino, UTET, 2008.

—, *Testi teatrali inediti*, a cura di Antonio De Lorenzi, Ravenna, Longo, 1979.

—, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli / memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli*, Milano, Mondadori, 1961.

PERI, Jacopo, *Le Musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello sposalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, con prefazione di Peri, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600.

RAFFAELLI, Pietro (a cura di), *Versi e prose*, 2 vol., Firenze, Le Monnier, 1859..

RICORDI, Giulio, *Mefistofele*, Milano, R. Stabilimenti Ricordi, s.d. (1877).

RINALDI, Tamara, *Il rapporto col Pascoli*, in *Ariel*, a. 6, n. 1, gennaio-aprile 1991.

RINUCCINI, Ottavio, *L'Euridice d'Ottauio Rinuccini rappresentata nello sponsalitio della christianiss. Regina di Francia, e di Nauarra,* con dedica e prefazione di Rinuccini, Firenze, Stamperia di Cosimo Giunti, ottobre 1600.

SAPONARO, Michele, *Pascoli librettista*, in Augusto Vicinelli (a cura di), *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955.

SARDOU, Victorien, GIACOSA, Giuseppe, ILLICA, Luigi, *Tosca: melodramma in tre atti*, musica di Giacomo Puccini, Milano, G. Ricordi & C, 1899.

SARRI, Domenico, *L'impresario delle Canarie (Dorina e Nibbio): due intermezzi di Pietro Metastasio per Didone abbandonata, 1724*, edizione critica a cura di Claudio Toscani, Pisa, ETS, 2016.

SCARSI, Giovanna, *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura e musica*, Roma, Studium, 1979.

SCHOPENHAUER, Arthur, *L'arte della musica: in appendice scritti inediti di Richard Wagner*, a cura di Francesca Crocetti, Firenze, Clinamen, 2013.

SIMIONATO, Giuliano, *La tormentata amicizia di Giovanni Pascoli con Giuseppe Albini*, in *Studi Romagnoli*, 55, 2004.

STAFFIERI, Gloria, *L'opera italiana, Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014.

TATTI, Mariasilvia, *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005.

TERBELL NIKITOPOULOS, Alison, *Fu il «Faust» di Goethe unica fonte del «Mefistofele»?*, in G. Morelli, *Arrigo Boito*, Firenze, L. S. Olschki, 1994.

WAGNER, Riccardo, *Opera e dramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1894.

ZARLINO DA CHIOGGIA, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*, Venetia, Pietro da Fino, 1558.

ZATTARIN, Alessandro, *Anch'io voglio scrivere per musica: Pascoli e il melodramma*, Lanciano, Rocco Carabba, 2014.

ZAZZARONI, Annarita, *Melodramma senza musica: Giovanni Pascoli, gli abbozzi teatrali e le Canzoni di Re Enzio*, Bologna, Patron, 2013.

Ringraziamenti

Ringrazio il mio Relatore, il prof. Luca Zuliani, per avermi permesso di trattare interdisciplinarmente la presente tesi di laurea e per avermi seguita con pazienza e interesse. Ringrazio il prof. Michele Brugnaro, per avermi concesso la sua approvazione per inserire la sua definizione di contrappunto nella tesi. Sono grata ad entrambi per il loro appassionato lavoro di ricerca e studio, un modello olistico contro la parcellizzazione del sapere.

Ringrazio mio padre, per il sostegno economico, per la premura nell'assicurarmi un futuro felice. Ringrazio mia madre, per essermi amica e guida, per avermi insegnato a mettere passione in ogni piccola cosa, per credere in me anche nelle scelte difficili. Sono grata e cosciente di dovere ai loro sacrifici la buona riuscita di tante fatiche.

Ringrazio Sara Maria e Mariachiara, perché sono anime gentili e belle e buone. Perché siete il mio sollievo e il mio conforto. Perché siete forti e siete immense. Sono onorata di avervi accanto ogni giorno da otto anni. Vi auguro di trovare tutta la pace, l'amore e il successo che meritate.

Dedico questo lavoro a Rachele, Dalia e Giulia, a cui voglio un bene dell'anima: mi siete indispensabili per vivere come l'aria, come l'arte. Siete quanto ho di più caro al mondo e sono fiera ogni giorno di più delle Piccole Donne che state diventando. Vi prometto il mio tempo, di sostenervi e di difendervi. Resterete sempre *le mie bimbe*.