

MASCAGNI PIETRO

Compositore e direttore d'orchestra
(Livorno 7 XII 1863 - Roma 2 VIII 1945)



Frequentò la scuola cantorum di Livorno diretta da E. Bianchi, che gli impartì i primi insegnamenti musicali. Iniziò lo studio del pianoforte con E. Biagini e nel 1876 si iscrisse all'istituto musicale Cherubini di Livorno, diretto da A. Soffredini col quale studiò composizione.

Nel 1877, vincendo l'opposizione del padre, che l'aveva avviato alla carriera forense, interruppe gli studi ginnasiali per dedicarsi esclusivamente alla musica, aiutato moralmente e materialmente dallo zio paterno Stefano, morto prematuramente.

Nel 1882 si recò a Milano per iscriversi a quel conservatorio dove ebbe come maestri A. Ponchielli e M. Saladino: la permanenza a Milano gli fu consentita da un mensile di L. 150, assicuratogli dall'industriale F. de Larderel.

Ma la permanenza di Mascagni a Milano fu breve: allontanato dal conservatorio per indisciplina, a seguito di un vivace diverbio con il direttore A. Bazzini, Mascagni si aggregò come maestro sostituto ad una compagnia d'operette e a Parma ebbe la sua prima esperienza direttoriale con *Cuore e mano* di A. Lecocq, esperienza che continuò a Genova con la compagnia d'operetta Scogliamiglio, e quindi a Napoli con la compagnia Maresca.

Ma nel 1886, durante una sosta della compagnia a Cerignola, per la stagione di carnevale, Mascagni l'abbandonò per assumere poco dopo le funzioni di direttore della locale società musicale e dell'annessa scuola di musica.

In questo periodo sposò la parmigiana Lina Carbognani.

Alla notizia che l'editore Sonzogno di Milano aveva bandito un concorso per un'opera in un atto vi partecipò scrivendo *Cavalleria rusticana*, che ottenne il primo premio ed andò in scena al teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890: il successo travolgente si rinnovò in breve nei principali teatri italiani e stranieri.

Nel 1895 Mascagni fu nominato direttore del liceo musicale G. Rossini di Pesaro, dove ebbe come allievo Zandonai: si dimise dalla carica nel 1902.

Nella sua duplice qualità di compositore (a *Cavalleria rusticana* s'erano rapidamente aggiunte, tra le altre, *L'amico Fritz*, *I Rantzau*, *Guglielmo Ratcliff*, *Iris*) e di direttore d'orchestra (famosa la sua interpretazione della *Sesta sinfonia* "Patetica" di Ciaikovsky) aveva iniziato una fortunata serie di tournées in Italia e all'estero.

Nel 1901 una sua nuova opera, *Le Maschere*, ebbe un singolare

battesimo simultaneo in sei diversi teatri italiani; nel 1911 Mascagni si recò a Buenos Aires per dirigere la prima rappresentazione di *Isabeau*.



A sepia-toned oval portrait of Pietro Mascagni, shown in profile facing left. He has dark, wavy hair and is wearing a dark suit jacket over a white shirt and a patterned necktie. A small circular stamp with the initials 'cP' and the year '1911' is visible in the lower right corner of the portrait.

712-1062

Pietro Mascagni

Lola's Lied

Andantino (♩ = 72)

tenors



Two staves of musical notation. The first staff is for tenors and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The lyrics are written below the notes.

Où se li lie!

Zähl-te En - gel sah ich Nachts er - schei - nen,
Voch bel'aa schön wie er gewährl'ich Keinen.

Quindi Mascagni si trasferì per un lungo periodo a Bellevue, presso Parigi, dove risiedeva D'Annunzio e dalla collaborazione fra i due artisti nacque *Parisina*, sull'unico libretto d'opera scritto dal poeta.

Durante la prima guerra mondiale e negli anni successivi, la produzione di Mascagni si fece meno intensa: a *Lodoletta* (1917) seguirono, ad intervalli sempre più ampi, l'operetta *Sì, Il piccolo Marat*, il rifacimento di un'opera giovanile, *Pinotta*, ed infine *Nerone* (1935), che utilizzava il materiale di un'opera precedente ed incompiuta, *Vistilia*.

Dopo Pesaro, Mascagni fu a Roma, direttore artistico del teatro Costanzi (1909-1910), accademico di Santa Cecilia (1922) e designato come tale a rappresentare l'Italia alle celebrazioni viennesi per il centenario di Beethoven (1927).

Nel 1929, alla fondazione dell'Accademia d'Italia, fu il primo musicista che ne fece parte, assumendone poi la vicepresidenza.

In occasione del cinquantenario di *Cavalleria rusticana* (1940) diresse l'opera nei principali teatri italiani, e ne curò un'incisione discografica con i complessi del teatro alla Scala; nel 1943, ottantenne, diresse per l'ultima volta un concerto al teatro Adriano di Roma.

L'avvento imperioso di *Cavalleria rusticana*, nella primavera del 1890, coglieva il teatro musicale italiano in una fase di stanchezza e di attesa (dopo la fine della stagione verdiana e la produzione del momento basata in genere sull'imitazione wagneriana).

Forse anche per questo, *Cavalleria rusticana* venne accolta con onori trionfali; lo spartito del giovanissimo e sconosciuto musicista appagava le attese e le aspirazioni, recando sulla scena lirica gli ideali del realismo, incarnati nella musica con piena immediatezza espressiva, esaltati da una calda, sensuale ondata melodica.

Ma il miracolo non era destinato a ripetersi nelle quattordici opere successive.

Consapevole della necessità di un rinnovamento, Mascagni tentò di volta in volta le vie dell'idillio sentimentale nell'*Amico Fritz* e in *Lodoletta*, dell'esotismo floreale in *Iris*, dell'antica commedia dell'arte nelle *Maschere*, del medievalismo di *Isabeau* e in *Parisina*, oltre all'adesione al dramma romantico di *Guglielmo Ratcliff* (di fatto anteriore a *Cavalleria rusticana*, perché già stava componendola quando Sonzogno bandì il famoso concorso).

Anche il linguaggio musicale di Mascagni, in tanto variare di ambienti e di prospettive, s'integrava di nuovi elementi, dal colorismo di *Iris* agli

stilemi arcaicizzanti di *Isabeau* e di *Parisina*.

Ma un sostanziale, costitutivo empirismo limitò le innovazioni del compositore al ruolo di esteriori aggiunzioni, spesso in contrasto con le persistenti predilezioni canore, esuberanti e generose: la sua produzione si configura così nell'aspetto di un effettivo immobilismo.

IL COMPOSITORE



Mancarono a Mascagni lo stimolo e il decisivo apporto della cultura. Dinanzi ai nuovi e molteplici fermenti che agitavano il mondo della musica, Mascagni si rinchiodava in un disdegnoso isolamento (con l'eccezione di una cauta apertura al recente impressionismo, avvertibile in *Iris*) e circondava di sarcasmo e di pesante dileggio ogni nuova espressione, coinvolgendo in una sola, astiosa condanna le esperienze mitteleuropee, il jazz, il rinnovamento strumentale e neo-madrigalistico degli italiani.

E quando la cultura entrò nell'arco creativo di Mascagni, con *Parisina*, l'opera, definita dagli autori un "saggio di espressione musicale della poesia italiana", fu realizzata dal musicista con una scrittura insolitamente vigile, attenta ai valori espressivi della parola e al rilievo delle immagini strumentali, ma con un appesantimento dell'ispirazione e del linguaggio.

Già affiancato, ed anche contrapposto, a Puccini, Mascagni, forse dotato di un più acceso estro inventivo, si colloca oggi in posizione antitetica rispetto al musicista lucchese.

Alla linea ascendente del teatro di Puccini, ben altrimenti attento e sensibile alle rinnovate istanze del tempo, corrisponde un parallelo declino nell'opera di Mascagni, fino allo stanco *Nerone*; le latenti virtualità dell'ispirazione di Mascagni risultano troppo spesso frustrate da una ostinazione riottosa, più incline alla pittoresca, vernacola inventiva del popolano che alla serenatrice, operante riflessione dell'artista.

CAVALLERIA RUSTICANA

Tipo: Melodramma in un atto

Soggetto: libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, dal dramma omonimo di Giovanni Verga

Prima: Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890

Cast: Santuzza (S), Lola (Ms), Turiddu (T), Alfio (Bar), Lucia (A); contadini e contadine

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

La data di nascita di Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni (17 maggio 1890) è stata assunta dalla storia come termine di riferimento, anzi come spartiacque per disegnare l'evoluzione del melodramma italiano di fine Ottocento.

FOTO DI SCENA



Il panorama che l'Italia postunitaria offriva nell'ambito della musica teatrale era variegato, ma tutt'altro che entusiasmante: nonostante le impennate avveniristiche del Mefistofele (1868-75) di Boito, intriso di cultura germanica, e qualche altra velleitaria espressione della Scapigliatura come l' Amleto (1865) di Franco Faccio, il maggiore epigono verdiano, Amilcare Ponchielli, aveva preferito adagiarsi sugli schemi consolidati dell'opera romantica, con robusti innesti di elementi corali e coreografici recuperati dai modelli del grand-opéra francese (si pensi a La Gioconda , del 1876, al suo terzo atto con la 'Danza delle

ore'); il suo solido mestiere, una buona inventiva melodica, una conoscenza delle voci e dei meccanismi drammaturgici più funzionali avevano fatto di lui l'unico autore di un certo rilievo nel decennio 1870-80, e un autorevole maestro di composizione al Conservatorio di Milano.

Ma quando si rappresenta *Cavalleria rusticana*, la calma routine di quegli anni viene letteralmente sconvolta (neppure Puccini, con *Le Villi* del 1884 e *l'Edgar* del 1889, aveva proposto qualcosa di altrettanto originale e provocatorio): si parla di rivelazione, di capolavoro, al limite del caso e dello scandalo; e il giovane musicista livornese diviene all'improvviso famoso, l'opera varca in pochi mesi le Alpi, mietendo successi e riconoscimenti critici ovunque, perfino in Germania e Austria, dove il severo Eduard Hanslick dedica al lavoro un saggio entusiastico. Sull'onda di questo autentico trionfo, Mascagni sarà poi costretto a una attività convulsa, improntata a una volontà di rinnovamento drammaturgico e stilistico, a una sorta di sperimentalismo e di crescita culturale che saranno i tratti caratteristici della sua produzione matura.

Ma al tempo di *Cavalleria rusticana* egli era pressoché uno sconosciuto: nato in una modesta famiglia di Livorno, iniziati gli studi sotto la guida di Alfredo Soffredini, si era fatto conoscere nella sua città con liriche, pezzi sacri, cantate; trasferitosi poi a Milano per studiare con Ponchielli, aveva respirato l'aria scapigliata iniziando un'opera, *Guglielmo Ratcliff*, tratta da un fosco dramma di Heinrich Heine; ma poi aveva abbandonato il Conservatorio senza conseguire il diploma di composizione.

E da un grosso borgo della Puglia, Cerignola, dove si era stabilito, partecipa al concorso per un'opera inedita in un atto indetto dall'editore Sonzogno, e lo vince con questo lavoro ispirato all'omonimo dramma di Giovanni Verga, il maestro del verismo letterario. Senza dubbio, tra i motivi che determinarono la fortuna di *Cavalleria rusticana* si debbono annoverare il drammatico soggetto, la sua passionalità accesa, l'ambiente popolare: le teste coronate del melodramma romantico (compresa *Aida*, schiava etiope, ma figlia di re) venivano soppiantate da una classe proletaria dai sentimenti elementari e violenti come amore, vendetta, tradimento, a cui finalmente rivolgeva una qualche attenzione il genere operistico, convenzionale e paludato; i poveri personaggi, diseredati sociali, 'vinti', secondo la qualificazione verghiana - soprattutto

Santuzza, ma anche Turiddu e Mamma Lucia - trovano udienza sulla scena lirica, grazie a un compositore che sa interpretarne i moti più profondi e tradurli in un linguaggio essenziale ed efficace.

FOTO DI SCENA



Del giovane musicista dovette impressionare la vena di canto nuova e personale nella sua spontaneità un po' irruenta, al limite della volgarità, l'originale impiego delle voci, sospinte verso il registro acuto, che veniva raggiunto con slancio, spesso con una forza confinante con il grido; ma Mascagni si faceva apprezzare anche per la bella sicurezza con cui manovrava le masse corali, ricorrenti in tutto l'atto, a rafforzare il senso di una presenza di massa, di un popolo in scena; e soprattutto per gli ampi squarci sinfonici, inseriti quasi a dimostrazione che un musicista che volesse essere 'moderno' non poteva - dopo l'esempio wagneriano - non affidare all'orchestra un ruolo di spicco, in una rinnovata concezione dell'opera in musica.

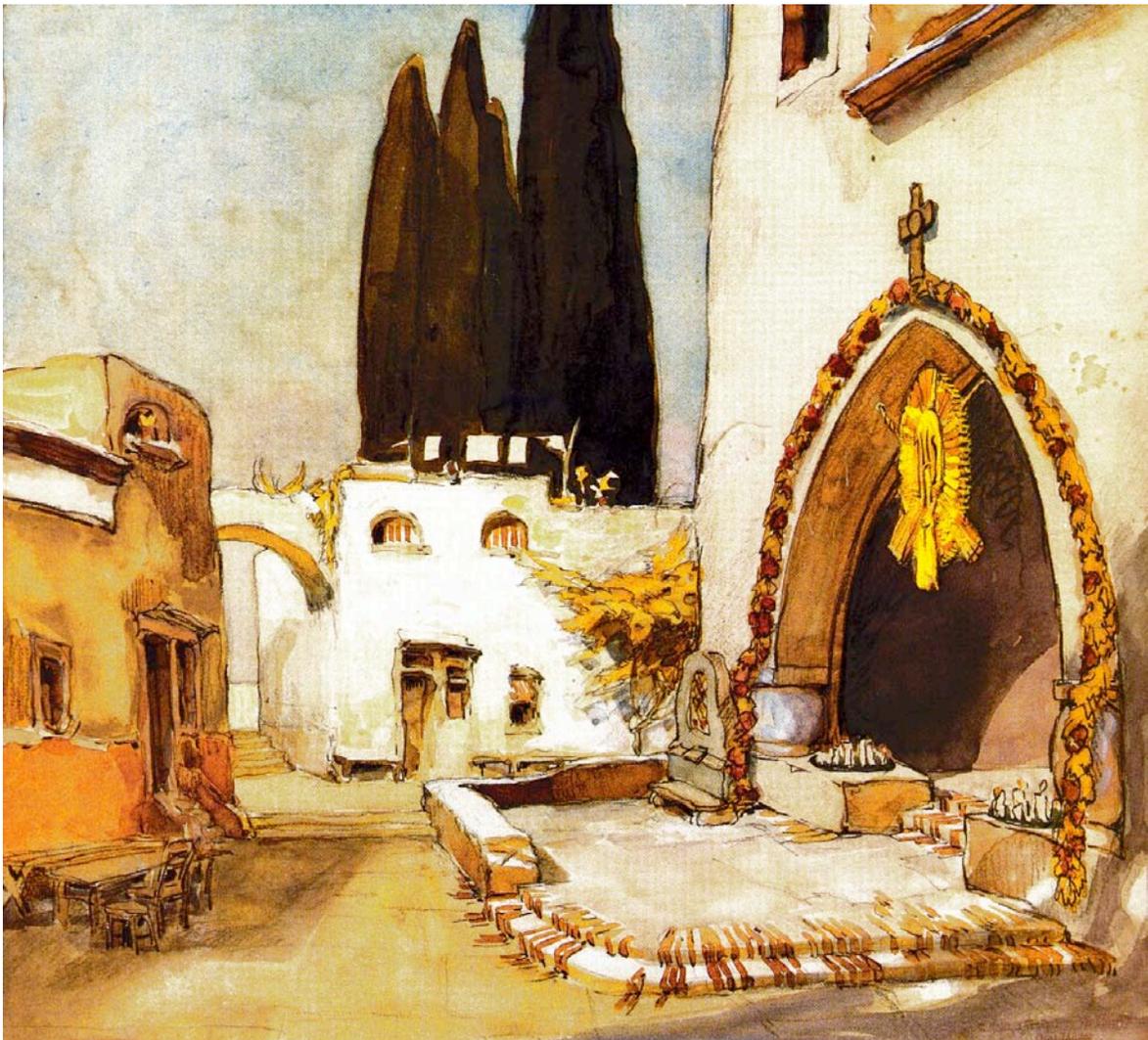
Se questi furono gli aspetti più clamorosi che fecero la fortuna immediata di *Cavalleria rusticana*, a distanza di oltre un secolo non sarà tuttavia difficile osservare che, accanto a evidenti tratti di novità, essa presentava un solido impianto che non rompeva con la tradizione, come invece accadeva per l'altra opera che Mascagni stava componendo - e che interruppe - in quegli anni, *Guglielmo Ratcliff*. In questo lavoro giovanile, Mascagni aveva tentato un geniale esperimento sulla parola, alla ricerca di un recitativo-arioso libero, asimmetrico, ad ampie arcate, e di una struttura che prescindesse in toto dalla divisione in numeri chiusi.

Ma era naturale che, scrivendo per un concorso, Mascagni non intendesse rischiare troppo, adottando soluzioni che potessero in qualche modo sapere di 'melodia infinita', e attirare su di lui l'accusa di wagnerismo; così, a cominciare dal frontespizio, in cui *Cavalleria rusticana* è ancora indicata come 'melodramma', l'opera adotta una struttura ripartita 'a numeri' (romanze, duetti, concertati), una distribuzione convenzionale dei ruoli vocali (i due amanti, tenore e soprano; la rivale, l'Altra, mezzosoprano, e l'Altro, l'«Uomo nero» secondo la sorridente definizione di Palazzeschi, baritono); e si apre addirittura con un preludio e, soprattutto, con un coro d'introduzione, secondo la migliore tradizione del melodramma romantico.

Ma si pensi, però, quale effetto dirompente ha l'inedito inserimento, a sipario chiuso, della serenata di Turiddu in dialetto siciliano ("O Lola ch'ai di latti la cammisa"), con l'accompagnamento dell'arpa, quasi una chitarra amplificata, che interrompe - come una ventata di accesa

passionalità - il bel prelude strumentale. E l'originalità di Mascagni si fa notare anche in altre soluzioni: egli recupera le forme chiuse della tradizione solo quando la vicenda drammatica richieda l'inserimento di una canzone; compone insomma quella che si suol definire 'musica di scena', quando, cioè, anche fuori della finzione scenica, nella vita, i personaggi impiegherebbero un canto intonato e non la semplice parola detta.

BOZZETTO



Sono episodi numerosi e inequivocabili: il coro "Gli aranci olezzano" e la preghiera "Inneggiamo, il Signor non è morto", e poi la sortita di Alfio carrettiere "Il cavallo scalpita", lo stornello di Lola "Fior di giaggiolo", il brindisi di Turiddu "Viva il vino spumeggiante". Si tratta, con l'inserimento di questi canti, di un'adesione al principio della 'verità', che l'estetica naturalistica trasmette a una forma tipicamente non-realistica come l'opera lirica, avviandone la radicale trasformazione verso il dramma musicale.

Ma là dove il libretto non prevede canzoni o simili, Mascagni propone soluzioni più geniali e personali, soprattutto per quanto attiene il profilo del recitativo, che viene innervato di una carica melodica a dir poco inedita. Si sa che per il compositore livornese il problema del recitativo sarà oggetto di riflessioni e sperimentazioni continue, dal primo caso di Ratcliff alla Parisina (1913), su testo di D'Annunzio, fino all'estremo lavoro teatrale, il Nerone (1935); e Cavalleria rusticana offre già risultati eccellenti di questa ricerca: ricordiamo, ad esempio, nella scena di Santuzza con Lucia, la frase «Mamma Lucia, vi supplico piangendo,/ fate come il Signore a Maddalena», o l'attacco del duetto Santuzza-Turiddu "Tu qui, Santuzza?", che non hanno più nulla del recitativo convenzionale.

E naturalmente questa volontà melodica si estende ancor più alle 'romanze', ai brani destinati ad essere estrapolati dalla partitura e cantati come pezzi da concerto, i quali però hanno un andamento e un taglio che non assomigliano più alla composta stroficità di un "Cielo e mar" dalla Gioconda, o di una "Celeste Aida": in esse Mascagni adotta un tipo di costruzione 'a episodi' (solo rari esempi isolati potevano ritrovarsi in Verdi: pensiamo alla scena aggiunta nel 1865 al Macbeth, "La luce langue", e alla grande aria di Elisabetta "Tu che le vanità" nel Don Carlos); sono una serie di nuclei melodici, dei pensieri musicali in sé conclusi, senza risposdenze strofiche, di diversa ampiezza e di carattere contrastante, che seguono lo svolgersi narrativo del testo.

Esempio principe di questo nuovo articolarsi della forma-romanza è la sortita di Santuzza, nella quale si possono individuare almeno tre blocchi lirico-espressivi ("Voi lo sapete, o mamma", ripreso e variato nel successivo «Tornò, la seppe sposa»); il centrale «Quell'invida» e la

chiusa «Priva dell'onor mio») che corrispondono alle fasi di un autentico 'racconto' che si dipana di fronte al pubblico, e sostituisce il principio dell'aria lirica, statica, che era stato il retaggio di quasi tre secoli di melodramma. E si consideri anche che l'assolo di Santuzza non si conclude sul La di «io piango», ma si salda senza soluzione con l'intervento di Mamma Lucia «Miseri noi...» e con le altre battute di dialogo fra le due donne.

FOTO DI SCENA



Analoga la struttura dell'«Addio alla madre», ove due ampie arcate cantabili, «Ma prima voglio» e «Voi dovrete fare» (riproposto e variato in «Per me pregate Iddio»), sono alternate a episodi in stile arioso, innervato di forti spunti melodici, ma addirittura interrotte dall'intervento di Mamma Lucia «Perché parli così, figliolo mio?», a confermare la violenza al modello del pezzo chiuso che Mascagni intende fare, inserendo nella scena a solo il principio del dialogo. Sono soluzioni formali stabilite nel 1890, a cui guarderà negli anni successivi, facendole sue, Giacomo Puccini, a cominciare dalla scena "Sola, perduta, abbandonata" di Manon Lescaut (1893), grande esempio di aria-racconto.

Il pubblico che decretò il trionfo internazionale di Cavalleria rusticana, forse, non fu colpito dalle novità stilistiche e formali cui s'è fatto cenno;

ciò che più trascinò e convinse fu senza dubbio quel senso di ‘aria aperta’, di Sicilia presa dal vivo, quasi di cinematografia ante litteram, che la partitura suscitava ad ogni momento, al di là degli evidenti ossequi alla tradizione; fu quell’inedito clima paesano tutto d’invenzione, senza alcun rispetto per il folclore siciliano, ricreato con il toscanissimo stornello di Lola o con gli altri canti d’impronta popolaresca ("Il cavallo scalpita", "Viva il vino"); fu soprattutto il sensuale empito melodico che si espandeva dagli interventi solistici ai cori e alle ampie pagine sinfoniche, come il fortunatissimo ‘Intermezzo’, di straordinaria inventiva musicale e capacità emotiva, che costituì anche per Mascagni un modello da tener sempre presente, come il celebre ‘Sogno’ del suo Ratcliff, quasi certamente già composto.

Un nuovo mondo espressivo, per cui gli affetti sono dipinti in scene sintetiche e coinvolgenti, un’originale proposta drammaturgica improntata a una tensione costante, a un’assoluta necessità, venivano scoperti in questo rapido atto ispirato al Verga: e in un’epoca in cui il teatro lirico era ancora un’impresa commerciale redditizia, era naturale che, sull’onda del successo di *Cavalleria rusticana*, non solo il suo creatore, ma altri compositori ed editori tentassero di riprenderne modelli e ambienti.

Così, negli anni immediatamente successivi al 1890, una vera miriade di drammi passionali e di sangue, di ambiente popolare, e con forti caratterizzazioni regionali, invade la scena operistica, a voler mostrare - come già era avvenuto in letteratura - che il Regno d’Italia non si riduceva solo a Milano, Roma e Torino, ma comprendeva un mondo ben altrimenti articolato, sofferente e drammaticamente isolato dallo sviluppo commerciale e dal progetto sociale che investiva soltanto il Nord della penisola.

Una rapida scorsa ai titoli di quegli anni: *Mala Pasqua!* (ancora sulla *Cavalleria* del Verga, del 1890) di Gastaldon; *Silvano* dello stesso Mascagni e *Nozze istriane* di Smareglia (entrambi del 1895); *Mala vita* di Giordano (1892), tratta da ‘O voto di Salvatore Di Giacomo; *A Santa Lucia* di Tasca, la *Tilda* di Cilea e soprattutto i fortunatissimi *Pagliacci* di Leoncavallo, tutti del 1892: è l’Italia del Sud che sul palcoscenico illustre dell’opera fa sentire la sua presenza, troppo a lungo elusa, con i

suoi autori e le sue vicende; è un'Italia ancora povera e semianalfabeta che a teatro, almeno, si sente finalmente rappresentata con una voce sonora e convincente.

BOZZETTO



L'opera che nacque dal nulla

L'edizione del 1890 della guida Baedeker dell'Italia del Sud, dice della città pugliese di Cerignola: "26.000 abitanti, di scarso interesse."

Nel 1890 uno di quei 26.000 abitanti era il maestro di musica della città, un giovane toscano di nome Pietro Mascagni; e in quella città "poco interessante" l'aspirante compositore aveva completato la sua opera in un unico atto, la *Cavalleria rusticana*, nella quale aveva posto tutte le sue speranze per potersene andare.

Vi aveva vissuto per tre anni, e se all'inizio il posto di lavoro gli era sembrato una grazia di Dio e un rifugio sicuro, ora non desiderava altro che di spiegare le ali e spiccare il volo.

Nato nel 1863, Mascagni dimostrò molto presto di possedere del talento musicale, ma mostrò anche segni di un carattere indisciplinato, un insieme di calda esuberanza e di una sensibilità suscettibile, aspetti questi che lo accompagneranno durante la vita e nella sua carriera.

Dopo essersi trasferito da Livorno, dove era nato, a Milano per studiare al conservatorio (fu compagno di studi di Giacomo Puccini), egli abbandonò gli studi formali, nonostante l'appoggio e l'incoraggiamento da parte del suo maestro, Ponchielli.

Si unì quindi ad una compagnia viaggiante d'operetta, prima come assistente del direttore d'orchestra, poi come direttore.

Ma nel 1887 si stufò della sua vita da nomade. Il 16 gennaio scrisse a suo padre, mandandogli una notizia che sapeva gli avrebbe fatto piacere: aveva preso la decisione di rimanere a Cerignola.

Il mese seguente si riunì il consiglio del comune conferendogli ufficialmente il titolo di "Maestro di suono e di canto", con una paga di L. 100 al mese.

Non si poteva definire uno stipendio proprio principesco, ma gli permise di sopravvivere e di sposarsi. Ma nell'autunno del 1888, Mascagni decise di scrivere un'opera in un atto unico per partecipare al famoso concorso istituito dall'editore Sonzogno.

Si trattava del secondo di questi concorsi, e Mascagni non ne era interamente convinto, ma lo considerò un'avventura che valeva la pena di un tentativo.

Scrisse all'amico Nanni a Livorno, cioè a Giovanni Targioni-Tozzetti, il quale aveva la sua stessa età ed era poeta aspirante, per chiedergli di preparare un libretto.

Mascagni aveva in mente un racconto di Nicola Misasi, intitolato *Marito e sacerdote*, che era apparso nel 1884.

"Nanni" si mise al lavoro e creò alcune scene, alle quali diede il titolo di *Serafina*.

Ma poi, avendo assistito ad una messa in scena della *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, scrisse a Mascagni per dirgli che era più adatta come soggetto per un'opera.

Il 14 dicembre 1888, Mascagni gli scrisse da Cerignola: "Era inutile che tu mi scrivessi, essendomi rimesso completamente in te. Fa quello che vuoi..... La *Cavalleria rusticana* era già nei miei progetti da quando si eseguì per la prima volta a Milano".

Mancava ormai poco tempo, e Targioni-Tozzetti temeva di non fare in tempo per la scadenza del concorso.

Chiese perciò ad un suo amico, il ventunenne Guido Menasci, anch'egli poeta, di aiutarlo nell'arrangiamento del testo.

Il lavoro procedette dapprima lentamente e poi di gran fretta. Verso la

fine, quando gli autori chiesero a Mascagni di restituire il libretto in modo da poterne fare una bella copia, questi scrisse febbrilmente il 29 maggio 1890 da Cerignola: "Finito il primo getto dell'opera, feci la partitura completa che mi costò fatiche enormi, poiché il tempo stringeva; finita la partitura a grande orchestra bisognava fare, in buona copia, la riduzione per canto e pianoforte. Io che fin dal primo momento..... avevo paura di non fare in tempo a consegnare il lavoro..... mi avvili talmente che stavo per abbandonare tutto e perdere così tante fatiche vostre e tante mie".

FOTO DI SCENA



Accadde poi, come si racconta nella lunga e drammatica lettera, che la sua cagnetta Titania gli saltò in grembo leccandogli le guance e tirandolo su di corda: "..... Nel suo sguardo, nei suoi baci, nei suoi guaiti io leggevo un rimprovero, una speranza, un incoraggiamento;..... In quel momento mi feci animo..... Cosicché ieri l'altro (26) alla mezzanotte in punto l'opera era tutta terminata".

I risultati iniziali del concorso vennero annunciati il 6 maggio 1890. Tre opere erano state scelte per un'esecuzione, dopo la quale sarebbe stata

presa la decisione finale.

La prima opera ad essere eseguita fu la *Labilia* di Nicola Spinelli. Vi seguì *Cavalleria*. Mascagni fece all'ultimo momento alcune modifiche nel testo, alleggerendo anche l'orchestrazione, e fu presente alle prove.

In una lettera diretta ai suoi librettisti e datata 14 maggio, egli scrisse: "Io sono troppo agitato per potervi parlare a lungo, come vorrei, dell'esecuzione che avrà la mia musica. Vi dirò soltanto che gli artisti me la cantano con grande passione ed i professori d'orchestra vanno pazzi per questa mia opera. Ieri l'altro sera alla prova d'orchestra ebbi delle vere acclamazioni..... Tutto insomma mi fa sperare in un successo, ma io ho una paura tale che non capisco più niente..... Ho cambiato due Alfi e tre Lole.....".

Ma tre giorni dopo fu in grado di inviare ai suoi amici il telegramma gioioso: "Esito *Cavalleria* insuperabile.....". Quindi scrisse a suo padre: "Io non mi sono ancora rimesso dall'emozione e dalla confusione. Mai mi sarei immaginato un entusiasmo simile, tutti applaudevano..... Tutta l'orchestra pure in piedi..... Le signore, compresa la Regina, applaudevano..... Per riconoscenza, ho già firmato un contratto con Sonzogno che per due anni e mezzo mi farà lucrare un dodici o quindici mila lire. Il primo premio è mio..... La mia posizione è assolutamente cambiata.....".

Negli anni che seguirono, Mascagni godette di molti altri successi, sia musicali che di carattere ufficiale, ricevendo alte onorificenze.

Le sue opere furono eseguite, anche se per una volta soltanto, in tutto il mondo. Ma il trionfo impetuoso e completo del 1890 non fu ripetuto. Le sue composizioni e la sua natura musicale, rimasero spesso incompresi.

Non gli giovarono i critici, i quali inventarono un *verismo* musicale, che doveva corrispondere all'omonimo movimento in campo letterario.

Era logico che essendo Verga lo scrittore più importante del *verismo*, Mascagni venisse collocato fra i principali esponenti del *verismo* musicale. Scrivendo i suoi racconti ed i suoi romanzi, Verga seguiva intenzionalmente una linea artistica, un credo.

Mascagni, scrivendo la sua opera popolare, stava semplicemente componendo un'opera.

I contadini che ci descrive il Verga sono completamente diversi da quelli del coro di Mascagni, che cantano di fiori e d'amore; persino Turiddu, pur rivelando qualche tocco naturalistico, rimane fondamentalmente una figura da tenore-eroe, anche in una scena come quella del brindisi.

Uno dei primi critici, Giannotto Bastianelli, che era dotato di una estrema sensibilità, scrisse sulla *Cavalleria* che secondo lui si trattava di un'opera verista soprattutto per via del libretto che per un desiderio naturale del compositore.

Altri compositori per contro scrissero delle opere volutamente veriste, basate su temi derivanti dalla vita semplice ed ambientati soprattutto nell'Italia meridionale; ma persino le migliori di questo genere, come ad esempio *I gioielli della Madonna* di Wolff-Ferrari, sono da molto tempo cadute nel dimenticatoio, e una riscoperta di queste opere in futuro appare assai improbabile.

BOZZETTO



La maggior parte delle opere che Mascagni scrisse più tardi hanno poco a che fare col *verismo*, come ad esempio l'opera pastorale *L'Amico Fritz*, la leggendaria *Isabeau*, l'esotica *Iris*, oppure *Le maschere*, che comprende elementi di commedia dell'arte.

Sono tutte opere che testimoniano lo spirito esploratore di Mascagni, ed il suo desiderio di percorrere sentieri nuovi.

Ma anche queste composizioni, nonostante gli indubbi pregi, non sono

entrate a far parte del repertorio di base dei teatri.
Soltanto la *Cavalleria* è sopravvissuta; questo scoppio d'ispirazione giovanile, simile ad un urlo disperato, lanciato da lui in un tentativo di imporsi, una reazione viva e feroce contro la monotonia di Cerignola.

L'opera nazionale italiana?

Cavalleria rusticana è un'Opera travolgente, anche se non priva di pecche sul piano formale e drammaturgico.

Non si tratta di una pietra miliare della storia dell'Opera lirica. *Cavalleria rusticana* non possiede la carica appassionante del *Trovatore* di Verdi, ed il suo colore esotico ed il suo naturalismo non possono competere con l'originalità della *Carmen* di Bizet.

Tuttavia *Cavalleria rusticana* si ricollega ad una nuova moda *fin de siècle*, il "Verismo", che mirava alla rappresentazione nuda e cruda, quasi eccessiva, della realtà quotidiana, e per questo divenne una delle Opere più popolari del teatro musicale.

Le sue melodie sono entrate a far parte del repertorio popolare italiano; le più famose (quelle dell'intermezzo) vengono persino cantate dai gondolieri veneziani.

Non c'è tenore italiano importante che non abbia singhiozzato almeno una volta lo straziante "Addio alla madre" di Turiddu.

Se si dovesse segnalare un'Opera come Opera nazionale italiana, si potrebbe scegliere *Cavalleria rusticana*.

Perché?

Intanto per il carattere "popolare" dell'azione: amore, gelosia e vendetta mortale. Anche luogo ed epoca - un villaggio siciliano nel giorno di Pasqua - sono tipicamente nazionali, in quanto la chiesa costituisce il centro visibile della vita.

Temi musicali di successo in un contesto drammatico

Le melodie di *Cavalleria rusticana* sono diventate così famose da far passare in secondo piano la trama dell'Opera.

La cosa interessante è che, durante le esecuzioni dell'Opera completa, questi temi di successo hanno sempre una funzione drammatica ben precisa. Lo dimostra già il primo "numero" che - potrebbe essere diversamente? - è una "siciliana".

In essa si rivela il cieco amore di Turiddu per Lola.

FOTO DI SCENA



Nel solenne coro introduttivo si esprimono sia l'atmosfera primaverile sia il tepore d'una domenica italiana in campagna.

A man mano le persone scompaiono dietro il portone della chiesa: la chiesa è aperta ai giusti, ma i peccatori devono restarne fuori. Questo

almeno è quello che pensano Santuzza, la quale si è concessa a Turiddu senza la benedizione della Chiesa, e mamma Lucia.

Nell'Opera vi sono pochissimi dialoghi parlati.

La necessaria brevità dell'atto unico ha costretto il compositore ad accennare agli antefatti dalla vicenda. Questo consente di evitare situazioni patetiche colorate, conferendo slancio all'Opera.

Il carrettiere Alfio si presenta come uomo allegro e piuttosto rozzo (canto di sortita di Alfio col coro). Al canto di Alfio, costruito su temi brevi, segue la melodia ampiamente distesa del coro pasquale, intonata da Santuzza.

Lo spettatore comprende che cosa sta succedendo tra questi cinque abitanti di un villaggio siciliano la domenica di Pasqua verso la metà dell'azione.

Santuzza confessa a mamma Lucia (sotto forma di romanza) il suo amore per Turiddu, e rivela l'infedeltà del giovane, che ritorna da Lola commettendo adulterio.

La semplice melodia all'inizio del suo racconto è concepita come un canto popolare e la triste apoteosi è tra le più belle melodie dell'Opera.

La romanza di Santuzza sfocia in un breve dialogo con mamma Lucia - in questo caso il recitativo segue al "numero chiuso" e non lo precede come avveniva tradizionalmente.

Anche il grande duetto Santuzza-Turiddu ubbidisce ad una concezione formale inconsueta: esso, infatti, comprende la canzone di Lola (cantata dietro le quinte).

Questo "numero chiuso" dominato da forti contrasti, risuona all'interno del duetto e rinnova la disperazione di Santuzza e Turiddu.

La canzone di Lola divenne così popolare che fu stampata perfino sulle cartoline postali accanto al ritratto di Mascagni.

Prima della catastrofe Turiddu offre a tutti un brindisi, la cui allegria contrasta con la tragicità della vicenda e fa crescere ulteriormente la tensione.

Turiddu, che presagisce la fine, si congeda da mamma Lucia chiedendole di prendersi cura di Santuzza dopo la sua morte.

Si tratta di un monologo quasi parlato, in cui solo il disperato sfogo sentimentale si "traduce" in una grande melodia.

La trama

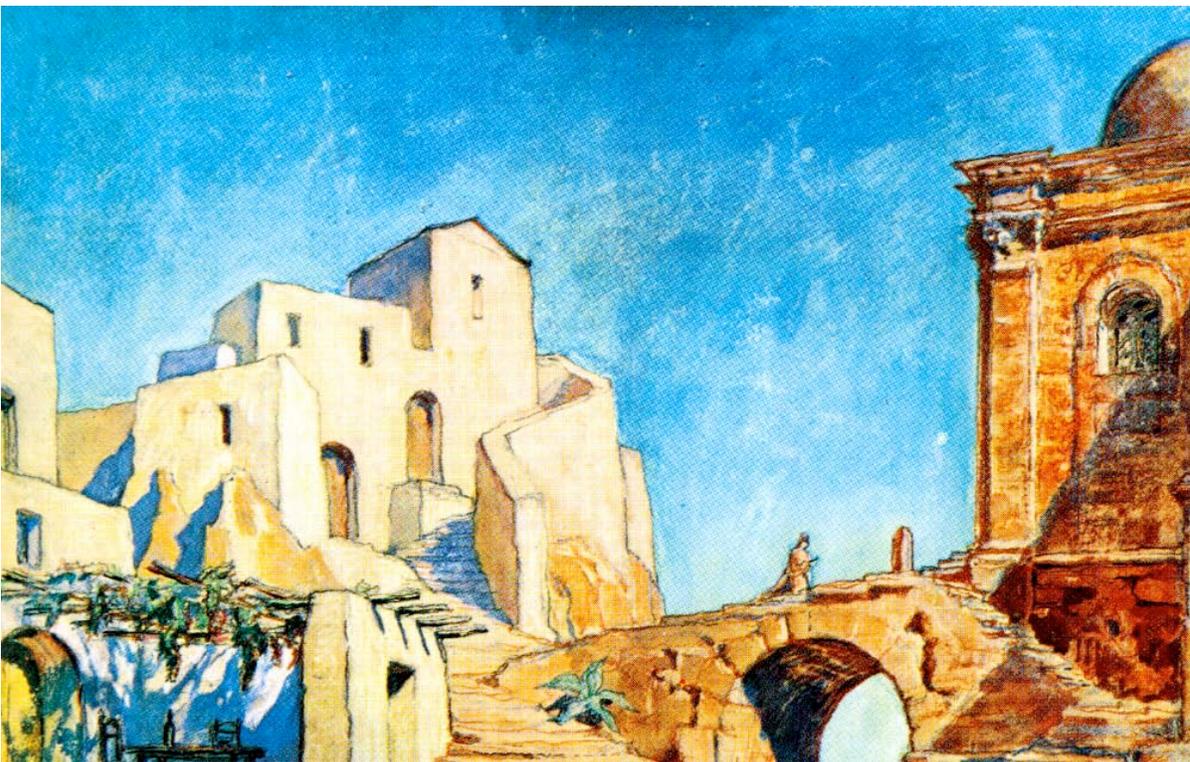
*L'azione si svolge nella piazza di un piccolo villaggio siciliano alla fine del secolo XIX. Dopo un preludio orchestrale, si ode la voce di Turiddu, che con la **siciliana** canta delle virtù di Lola.*

È il mattino del giorno di Pasqua, e i popolani stanno passando per la piazza.

Santuzza giunge all'osteria di Lucia per domandare alla vecchia se ha notizie del figlio Turiddu. Lucia risponde che è andato a Francofonte a comperare del vino, ma rimane sconvolta quando Santuzza le dice che è stato visto la sera scorsa in paese.

Arriva in piazza Alfio, guidando il suo carro, e quando chiede a Lucia di avere del vino, essa risponde anche a lui che suo figlio è andato a prenderlo a Francofonte.

BOZZETTO



Ma Alfio sa che Turiddu non ha lasciato il paese, dato che egli stesso lo ha visto quella mattina presto vicino a casa sua.

Lucia vorrebbe interrogarlo per saperne di più, ma Santuzza glielo impedisce.

Alfio se ne va mentre la gente del paese si riunisce per la Messa, intonando un inno pasquale prima di entrare in chiesa.

Le due donne rimangono sole, e Lucia chiede a Santuzza perché le abbia impedito di parlare.

Santuzza le racconta allora di come Turiddu, follemente innamorato di Lola, fosse tornato dal servizio militare, per trovarla sposata con il carrettiere Alfio.

Per scacciare il dispiacere Turiddu avrebbe quindi sedotto Santuzza, per poi trascurarla, distratto dalle continue civetterie di Lola.

Lucia entra in chiesa per pregare per Santuzza, la quale rimane ad attendere Turiddu e tentare di ricondurlo alla ragione.

Quando arriva, Santuzza gli dice di sapere dove egli ha passato la notte, ma che lo ama ancora e che è disposta a perdonarlo.

Turiddu nega di essere innamorato di Lola e schernisce Santuzza per la sua gelosia.

La lite viene interrotta da Lola, la quale, diretta in chiesa, passa davanti ai due, prendendoli in giro. Il battibecco ricomincia da capo, e Santuzza scongiura Turiddu di non abbandonarla del tutto. Questi, irritato dalle suppliche, la scaraventata a terra e scappa in chiesa andando dietro a Lola.

Sconvolta e piena di furia, Santuzza lancia contro di lui una maledizione. Sopraggiunge Alfio, anch'egli diretto in chiesa, e nella sua rabbia Santuzza gli rivela che sua moglie lo ha tradito con Turiddu.

Essa ne è subito pentita, ma Alfio giura immediatamente vendetta.

Un intermezzo descrive l'esultanza del giorno di Pasqua. I fedeli escono dalla chiesa e si riversano in piazza.

Turiddu, in compagnia di Lola pare ora rasserenato e si ferma con gli amici a bere un bicchiere all'osteria di sua madre. Ma nel bel mezzo dell'allegria si avvicina Alfio, e quando Turiddu gli offre da bere, questi rifiuta freddamente.

Le donne sono impaurite e se ne vanno portando via con loro anche Lola. Alfio e Turiddu si abbracciano secondo la tradizione siciliana, e Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio, per dar segno che accetta la sfida.

Egli ammette di aver sbagliato, ma è deciso a battersi e difendere la sua

vita per il bene di Santuzza. Alfio e gli uomini se ne vanno per attenderlo dietro l'orto.

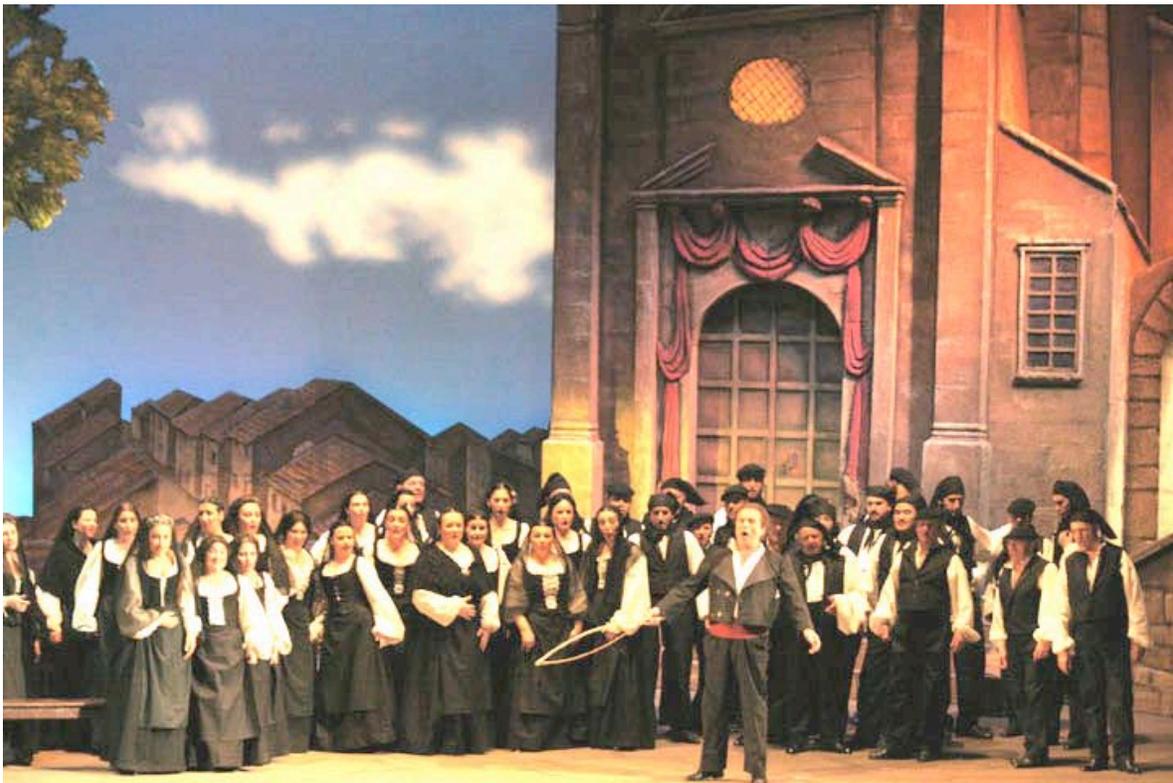
Quando sopraggiunge sua madre, Turiddu la prega di abbracciarlo e baciare come aveva fatto quando era partito da soldato, ed inoltre le raccomanda di prendersi cura di Santuzza, nel caso che egli non dovesse più ritornare.

Poi esce in fretta senza dare spiegazioni per il suo comportamento.

Arriva Santuzza, la quale consola Lucia, rimasta sconvolta e disperata.

Si ode un urlo ed i popolani corrono in piazza, portando la tragica notizia: "Hanno ammazzato compare Turiddu!".

FOTO DI SCENA



L'AMICO FRITZ

Dopo il grande successo di *Cavalleria rusticana*, sul quale si addensò il sospetto di esser stato provocato in larga misura dal testo tratto da Verga, la scommessa di Mascagni riguardò proprio il libretto; ma questa sua nuova opera fece registrare una svolta anche nella partitura, di minore intensità drammatica, che abbandona i climi della tragedia a favore di quelli della commedia.



Deliziosa ed esile, tutta melodia e sentimento, è questa un'opera che ebbe notevole e meritata fortuna, che tuttora prosegue: furba al punto giusto, e forse un po' di più, con quel violino e quelle canzoni, tanto che proprio di quelle astuzie fu accusata.

Ma non c'è accusa che tenga, e *L'Amico Fritz* resta l'unica opera di Mascagni a far compagnia stabile a *Cavalleria rusticana* nel repertorio lirico, lontana da quei toni sanguigni, anche in orchestra, che avevano caratterizzato l'esordio del musicista livornese.

La scommessa di Mascagni, s'è detto, fu intesa a dimostrare che non era stato Verga il motivo del successo di *Cavalleria*: e a quel pessimismo corrisponde il lieto fine, alla Sicilia una nordica rarefazione, a quei colori un'aria tersa, a quel sangue una limpida castità che sconfigge il cinismo.

È un mondo di buoni sentimenti ritratti con leggerezza strumentale. Si passa dai toni di "superverismo", che mostra i muscoli nell'idillio, a momenti di ambiguità tonale - tocchi arcaizzanti per la melodia e l'armonia - ma sempre accattivanti.

E tutto in un seguito di quadretti che infilzano una storia quasi senza intreccio, il cui esito è noto dalla prima battuta, come in tutte le storie d'amore che finiscono bene.

La trama

Atto primo

In Alsazia, al tramonto, nella sala da pranzo in casa di Fritz si parla di matrimoni e di doti da sborsare; e stavolta è lui a doverla pagare, per una delle unioni combinate dal rabbino David. Proprio Fritz, acerrimo nemico del matrimonio.

Arriva Suzel, si mette a cantare "Noi siamo figlie timide e pubbliche" ed offre un mazzolino di fiori a Fritz, che la invita a restare.

Perfino Federico e Hanezò restano colpiti dalla bella figura e dal candore di Suzel, che è un bel segno di quel che sta per accadere e che tutti abbiamo già capito.

BOZZETTO



Fritz chiede a Suzel del papà, tanto per fare due chiacchiere e trattenerla. Lei è proprio contenta, e tanto candida.

Torna il rabbino David, che se n'era andato, e tutti insieme bevono vino. Perché tutto stia a posto con i buoni sentimenti, si sente un violino suonare: è naturalmente Beppe lo zingaro, per addolcire col suo suono la casa.

Suzel guarda un po', piange, e Fritz le chiede perché: è commossa e in questo modo fa commuovere anche Fritz.

Beppe canta: "Laceri, miseri tanti bambini", straziante canzone che indispettisce Fritz: ma per altrui invito, s'è deciso che lo strazio deve continuare. Piace a tutti.

Alla fine Suzel se ne va perché il babbo l'aspetta. Fritz dice che andrà a trovare entrambi e, da come s'inchina a salutarlo, tutti capiscono che è innamorato, però lui dice che non è vero niente e li manda alla malora.

David fa un bel sermone ("Per voi, ghiottoni inutili") e rimprovera tutti quanti. Aggiunge inoltre che crede di stare per accompagnare Fritz alle giuste nozze appena dopo aver detto che occorre fare di Suzel la più vaga sposina di tutta l'Alsazia, tanto per far capire a cosa pensa, se per caso qualcuno dovesse essere un po' duro di comprendonio; ma Fritz, davvero convinto che ciò non potrà mai e poi mai succedere, sta alla scommessa propostagli da David, e mette in posta la villa di Clairfontaine.

Si ode una fanfara e arrivano gli orfanelli beneficiati dalla dote di Fritz, che è molto buono.

Atto secondo

All'alba, nel cortile della fattoria di Mésanges.

Suzel raccoglie le ciliegie e dice fra sé di volerle far assaggiare al signor Fritz, anzi, già che c'è, si mette anche a raccogliere il suo secondo bel mazzolino di fiori, sempre per lui, e canta, intanto, quasi fosse la sua seconda canzone per l'amato di un cavaliere che incontra una bella signora..... "Suzel, buon dì. D'un gaio rosignuolo/la voce mi svegliò". La saluta Fritz, per fare il galante dall'alto della scala dove stava senza essere visto, mentre Suzel credeva, candida, che dormisse ancora. Si mettono a cantare insieme ed iniziano a duettare sulle ciliegie. Da solo, dal proscenio, Fritz dice che "Tutto tace,/eppur tutto al cor mi parla".

FOTO DI SCENA



S'è innamorato. Torna Suzel col grembiolino ricolmo di ciliegie. Duettano ancora sullo stesso argomento.

All'improvviso, su un barroccino di cui s'odono i sonagli arrivano David, Beppe, Hanezò e Federico che si congratulano con Fritz perché lo trovano in forma.

Vanno tutti a fare una passeggiata in campagna, tranne David, che vuole indagare con Suzel e si sospetta già vincitore della scommessa.

Suzel attinge acqua da un pozzo, David ne chiede un po' e la trova "purissima e fresca". Poi dice, e qui sta l'incredibile: "Presso la fonte/porgendomi da ber, tu mi sembravi/Rebecca; e mi credetti Eleazaro".

Quindi, insieme a Suzel, si mette a leggere la Bibbia. È uno stratagemma e all'improvviso David le dice: "E sposa fu Rebecca..... Ed ora Suzel" fissandola negli occhi.

Lei, mentre si sente la voce di Fritz che torna, si nasconde il viso. David, con un sorriso di soddisfazione, conclude: "La sposa sua sarà".

Prende di petto la questione con Fritz, che lo schernisce ma sente dentro di sé i turbamenti di quell'amore che, già deriso, ora si vendica ("Quale strano turbamento").

Tutti tornano in città e David resta solo con Suzel, che piange per l'abbandono.

Dispera di riuscire a conquistare Fritz.

Atto terzo

Nella sala da pranzo di Fritz, costui parla con Beppe che lo trova cambiato e un po' giù e allora gli canta una canzone: "O pallida, che un giorno mi guardasti".

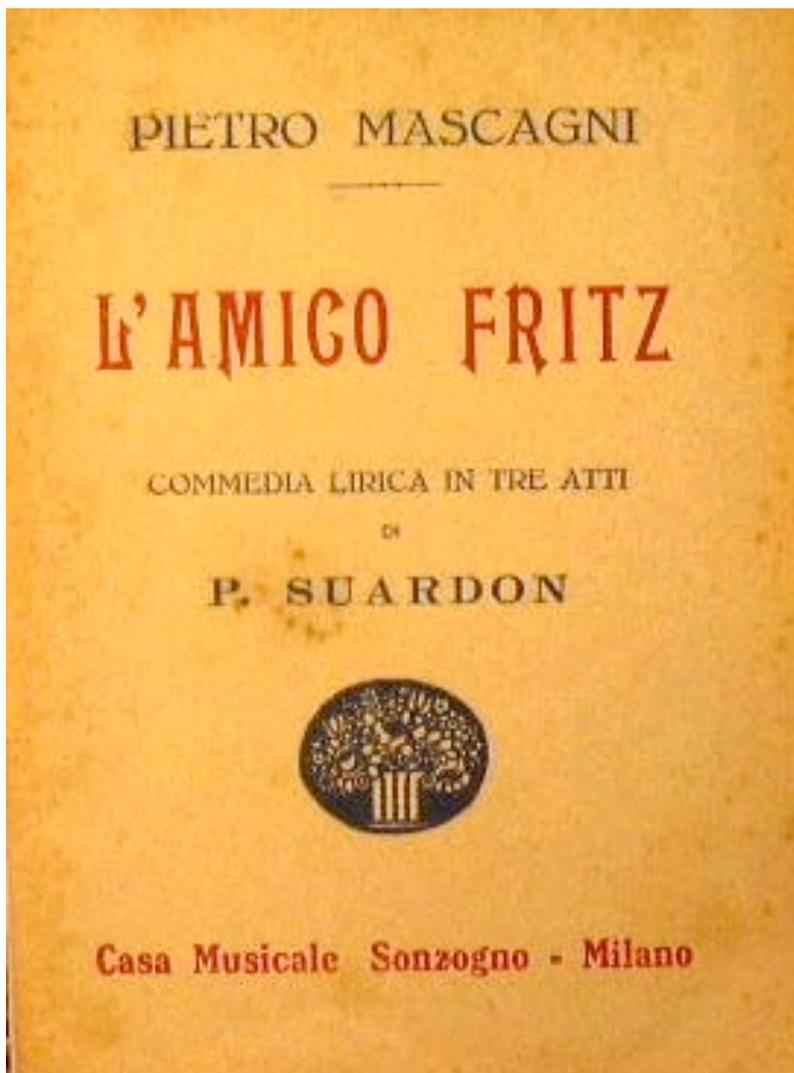
Rimasto solo, lo sorprende David che cita la Bibbia e dice di aver combinato le nozze di Suzel.

Fritz non ha ancora capito che lo sposo è lui stesso ed impallidisce.

Quando incontra Suzel, rimossi gli equivoci, si dichiara ("Non mi resta che il pianto").

Lei non osa, ma poi sì.

David ha vinto la scommessa, e regala la vigna a Suzel.



IRIS

La proposta di un'opera "giapponese" venne fatta a Mascagni nel 1896 da Luigi Illica, librettista di testi importanti come *La Bohème* e *Andrea Chénier*, che sarà suo collaboratore anche per *Le maschere* e *Isabeau*.

Mascagni ha appena presentato il piccolo *Zanetto* a un primo saggio di gusto parnassiano-decadente, e l'idea di Illica interpreta una volontà di rinnovamento rispetto al realismo imperante, l'aspirazione a dare una risposta italiana al simbolismo di un Maeterlinck (il cui *Pelléas et Mélisande* non è stato però ancora rivestito dalle note di Debussy), intrecciandolo con il gusto per l'esotico che sta dilagando nella cultura europea.

FOTO DI SCENA



A fine Ottocento, il Giappone si affaccia alla ribalta politica internazionale e l'Estremo Oriente viene a sostituire le turcherie care al Settecento e all'età rossiniana; le suppellettili, i paraventi laccati, gli acquarelli, i gesti flessuosi, persino alcuni vocaboli entrano nelle case della borghesia europea e giungono ad ispirare i pittori dell'Art Nouveau e della Secessione viennese.

Ed anche scrittori e musicisti di teatro traggono immagini e suggestioni da questa terra incantata e misteriosa: Pierre Loti scrive nel 1887 una fortunata *Madame Chrysanthème*, da cui deriva un'operetta di Messager, sull'onda del grande successo del *Mikado*, nato nel 1885 con musiche di Sullivan.

Mascagni accoglie il progetto "con entusiasmo che non ha l'eguale" e si mette a studiare "il tipo armonico giapponese". A Firenze visita la preziosa collezione di strumenti orientali dei baroni Kraus; e di questa ricerca rimarrà nella nuova partitura il timbro dei campanelli giapponesi, del shamisen, dei gong e di un piccolo oboe per l'entrata del teatrino al primo atto, oltre all'impiego della scala esatonale in vari episodi e specialmente nel preludio del terzo atto.

Il Giappone raffigurato nell'*Iris* è sostanzialmente una terra di fantasia, un paese di sogno inventato, ben diverso da quello "autentico, di *Butterfly*, che Puccini riempì di temi giapponesi originali e di scale pentafoniche e esatonali per dare maggiore varietà ambientale alla sua opera.

Una vicenda esile, priva di un forte mordente teatrale (ed infatti Mascagni avrebbe preferito un finale scenografico, trionfale), i cui personaggi sono appena delineati e sembrano piuttosto bambole o fantocci dipinti, dai moti e dalle reazioni improvvisate e quasi ingiustificate: l'infatuazione, la noia repentina di Osaka e il suo accorato rimpianto di fronte alla bellezza di Iris, esposta nelle Case Verdi: la manierata ingenuità della figura femminile, come la malvagità di Kyoto e la crudeltà ottusa del padre.

Ma proprio in questo rifiuto di una logica di teatro realista consiste l'autentica novità di *Iris*: il libretto, infarcito di didascalie diffuse, più ampie degli stessi versi, propone per la prima volta nel teatro italiano un'opera nella quale i personaggi permangono in una sorta di limbo, inclinando a risolversi secondo l'estetica simbolista, in emblemi, mentre il ruolo di protagonisti viene assunto dal solenne Fujiyama, dalla cornice, dagli elementi decorativi e dagli espliciti simboli che Illica dissemina in

tutto il suo testo.

Il Sole è il principio vitale che anima tutte le cose, il padre è cieco e non può né vedere la luce né comprendere nel suo egoismo l'umanità della figlia; nel teatrino dei pupi - si raffigura la storia di Dhia, sottratta al crudele padre ad opera di Jor, figlio del Sole, ed Iris s'identifica con questa piccola eroina, e non saprà distinguere la voce di Osaka da quella che ha cantato l'ammaliante serenata.

FOTO DI SCENA



Ed ancora: Iris ha sempre con sé una bambola, su cui proietta le sue pene, con un *transfert* psicologico; il Piacere è rappresentato come un'orrenda piovra dipinta su un paravento; e, su tutto, preannunciata fin dal titolo, la metamorfosi donna-fiore.

Illica, solido librettista storico-realista scrivendo questo testo per Mascagni abbraccia, almeno per una stagione, una convinzione: l'estetica simbolista; d'altronde, "lo stile floreale fu un'espressione decorativa del realismo, che mescolava a motivi tratti dal mondo vegetale, anche figure ed aspetti crudelmente prelevati dal vero". (Vigolo)

Ed appunto in questa direzione si muovono le scelte musicali di Mascagni, per cui i personaggi o piuttosto alcune loro isolate esplosioni di "affetti" acquistano una verità emotiva assai più sbalzata che le fragili figure di lacca dipinte da Illica, e la storia di Iris, con il suo suggestivo involucro decorativo, può così apparire la trasposizione esotica di una comune cronaca di seduzione di una piccola provinciale, che incontra un qualche Gabriele del bel mondo e, abbandonata, si ritrova in una casa di piacere della Roma umbertina.

I modi di canto di quest'opera, infatti, non si differenziano in maniera radicale dai precedenti mascagnani: Iris ha gli accenti di una adolescente (quasi fosse la Suzel dell'*Amico Fritz*) un po' bamboleggiante, e solo nella originalissima tornitura dell'aria "della piovra" con quei melismi arcaicizzanti e con quella sillabazione serrata, come di un "passo" orientale affrettato ed ansimante, attinge la statura di un personaggio tragico; accanto a lei Osaka, nella serenata di Jor, appoggiata ad armonie sempre cangianti, e nel grande duetto d'amore del secondo atto, torna ad incarnare il tipo dell'eroe passionale, eppur minato da un'irriducibile malinconia e insoddisfazione, l'eterno "tenore" mascagnano.

Sul piano più strettamente formale, il principio costruttivo cui l'autore torna a rifarsi è il declamato-arioso, anche se in *Iris* la "volontà di canto" torna a dominare, consentendo di estrapolare alcune scene, quasi fossero romanze, seppure liberamente articolate, come quelle di Iris in apertura del primo e del secondo atto.

Ma, come si diceva, i veri protagonisti sono da cercarsi al di là delle figure umane: e si dovrà additare fra le massime riuscite il grande preludio dell'opera, con il coro che incarna il Sole che, pure respirando nella *grandeur* milanese del Prologo del *Mefistofele*, è una pagina autenticamente mascagnana per la bellezza e l'empito dell'invenzione melodica e per la ricchezza dei particolari strumentali; le tre danze delle

geishe del teatrino, maliose e perfide, che avvolgono e rapiscono Iris: conferma di quanto il senso del decoro, della scenografia, dell'arabesco abbia preso spazio anche nella struttura musicale dell'opera.

Ma soprattutto si dovrà guardare all'ultimo atto, nel quale nulla si muove di teatrale, se non le simboliche apparizioni degli Egoismi.

FOTO DI SCENA



Appunto nell'affrontare una scena del tutto priva di tensioni, un delirio di morte, come nel terzo atto di *Tristano*, il "sanguigno" Mascagni tocca il vertice dell'originalità, non solo dando voce toccante a quei fantasmi umani, ma trovando colori inediti (scale esatonali, impiego del "terzo suono" di Tartini nei violini) per il livido paesaggio notturno, un letamaio, nel quale giace il corpo di Iris morente.

E l'angosciante figura del cenciaiuolo, che fruga tra i rifiuti cantando una balorda serenata alla luna, è una forte premonizione espressionistica, in un paesaggio di morte e disfacimento che qualunque artista della Sezession avrebbe potuto firmare.

E quando, invocato da Iris che si chiede "Perché piango e muoio e m'abbandona/ogni persona e cosa?", riemerge il Sole ad illuminare con il suo canto la scena, che diviene miracolosamente un campo fiorito di iris,

ci separiamo dall'opera con l'espressione dello smarrimento di un piccolo essere di fronte all'ingiustizia degli uomini e al mistero della morte, ma anche con la sensazione di aver assistito alla rappresentazione di quattro decenni di melodramma: dal *Mefistofele* del 1868 al verismo di *Cavalleria rusticana*, al simbolismo, all'espressionismo musicale che deve ancora nascere.

FOTO DI SCENA



La trama

La storia di Iris è quella di una fanciulla, figlia di un vecchio cieco, che vive godendo della luce del sole ("Inno del sole") e della natura lieta di una sua disarmante ingenuità ("Ho fatto un triste sogno pauroso"), e diviene oggetto dei desideri di un nobile annoiato, Osaka; egli la rapisce tramite un teatrino di pupi che incantano Iris, come l'amoroso Jor, figlio del sole, che intona una seducente serenata ("Apri la tua finestra"). Condotta allo Yoshiwara, luogo di perdizione, Iris crede ancora di

sognare, o di trovarsi in paradiso ("Io pingo, pingo"); Osaka cerca di sedurla in un lungo duetto (" Oh come al tuo sottile") alludendo al piacere, che terrorizza la fanciulla ("Un dì, ero piccina").

Stanco e infastidito della semplicità di Iris, Osaka la lascia in balia di un viscido sensale d'amore, Kyoto, che la espone nella casa di piacere.

Là, raggiunta e maledetta dal padre che non sa del rapimento, Iris si getta, per la vergogna, in un baratro.

Prima che muoia, scorrono davanti a lei gli egoismi di coloro che non hanno saputo amarla (il padre, Osaka, Kyoto) e Iris, quasi divina, muore sotto il bacio del sole, che trasforma il suo corpo nel fiore che ha il suo nome.



AMICA

Tipo: Dramma lirico in due atti

Soggetto: libretto di Paul B  rel, da Paul Collin

Prima: Montecarlo, Th  atre du Casino, 16 marzo 1905

Cast: padron Camoine (Bar); Amica, sua nipote (S); Rinaldo, pastore (T);
Giorgio, suo fratello (Bar); Maddalena, serva della fattoria (Ms)

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

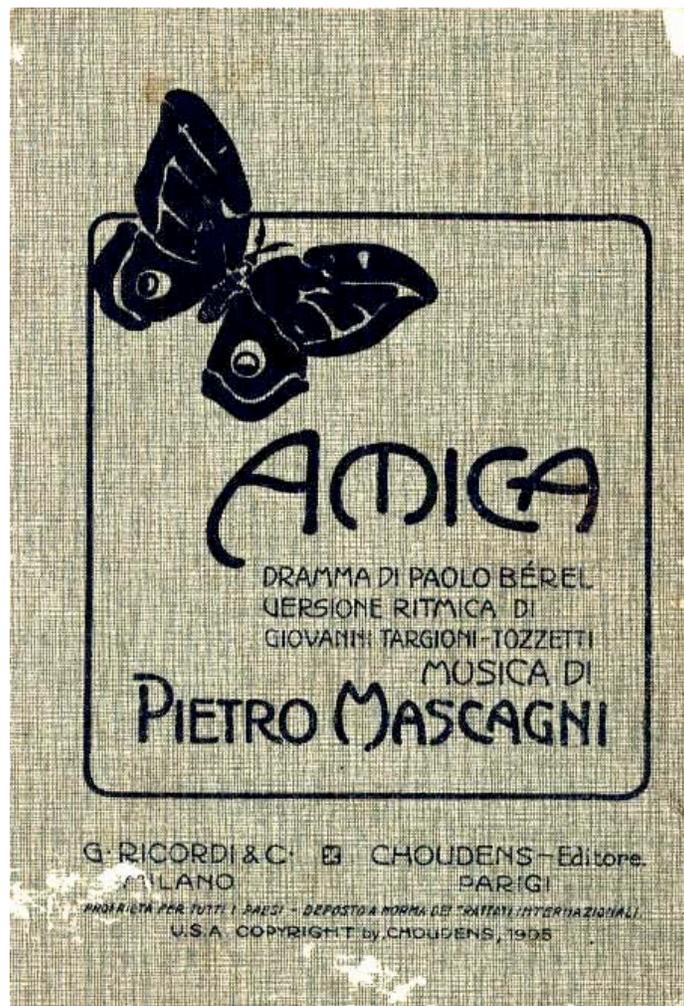
Alla ricerca ininterrotta di un dopo Cavalleria rusticana , Mascagni trova con Amica un soggetto pastoral-drammatico col quale vorrebbe stemperare i propri colori, ma senza rifare L'amico Fritz; invece il risultato costituito da Amica   cangiante, di grande foga e turbolenza.

FOTO DI SCENA



La trama

Ai nostri giorni, in Piemonte. Padron Camoine, nella fattoria di sua proprietà dove vive con Amica, si innamora di Maddalena. Ritenendo Amica di impedimento al matrimonio, Camoine decide di sposarla a Giorgio. Con ciò Camoine pensa di potersi contemporaneamente liberare di Amica e di poter consolare Giorgio. Ma Amica è innamorata non di Giorgio, bensì di suo fratello Rinaldo, cacciato di casa da piccolo e ora tornato. Ella, dunque, fugge con lui, ma lo zio, rintracciata la coppia, persuade Rinaldo ad abbandonare Amica, così che è Rinaldo stesso a invitarla verso Giorgio. Mentre Amica insegue disperata Rinaldo, cade in un burrone.



Oltre al soggetto alla lontana ‘tassesco’ (oltre il nome di Rinaldo, si badi all’assonanza Amica-Aminta, che qui cambia di sesso, e al burrone per poco fatale al pastore innamorato di Silvia), è da rilevare in Amica l’impianto sinfonico di strumentazione febbrile: tessitura nella quale le parti vocali si inseriscono come in un continuum drammatico che le raccoglie e addipana, le lacera e le ricompone.

Le armonie sono fluttuanti, rese instabili da brusche giustapposizioni tonali; il dramma è innervato dall’intrecciarsi di melodie ricorrenti (che rispondono allo schema della ‘calettatura’, qui rilevato da Renato Mariani), fino al notevole Intermezzo, quintessenza di ‘mascagnismo’; il tutti dell’orchestra prorompe con forza nel Largo maestoso che chiude l’opera.

GUGLIELMO RATCLIFF

Tipo: Tragedia in quattro atti

Soggetto: testo di Heinrich Heine, nella traduzione di Andrea Maffei

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 16 febbraio 1895

Cast: Guglielmo Ratcliff (T), Maria (S), il conte Douglas (Bar), Margherita (Ms), MacGregor (B), Lesley (T), Tom (B), Willie (A), Robin (B), Dick (T), Bell (Bar), John (B), Taddie (T), un servo (T)

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

Il *Guglielmo Ratcliff* occupa il quarto posto fra le opere di Mascagni ma, sebbene eseguito nel febbraio 1895, fu oggetto del suo interesse fin dall’aprile 1882, e dunque è il suo primo lavoro per il teatro: studente insieme a Puccini al Conservatorio di Milano, Mascagni - già autore di romanze, cantate, pezzi sinfonici - lesse la ‘ballata drammatica’ di Heine, risalente al 1822, resa in versi italiani «belli e armoniosi» da Andrea Maffei, l’intellettuale che con le sue traduzioni fece conoscere all’Italia risorgimentale e unitaria molti capolavori della letteratura europea.

E se ne infiammò, tanto da assumere come libretto d’opera, senza rifacimenti, il testo di quella romantica tragedia piena di fantasmi, di sangue, di amori e vendette in un brumoso paesaggio scozzese: nascono subito alcuni pezzi, ma il lavoro s’interrompe, a seguito dell’abbandono del Conservatorio, a causa, pare, di una mancata esecuzione del ‘Sogno’

del *Ratcliff*, riprende, e nel luglio 1885 l'Introduzione, l'Intermezzo e tutto il quarto atto sono compiuti; il 4 aprile 1886 il musicista parla della romanza di Guglielmo («120 versi sciolti») al secondo atto; in agosto lavora al lungo racconto di MacGregor al primo.



Così, nel 1889, il *Ratcliff* viene eseguito privatamente; ma Mascagni, seguendo forse il consiglio di Puccini («il *Guglielmo* non potrà mai essere per te un primo lavoro»), lo ripone nel cassetto, si dirotta verso il rovente clima siciliano di *Cavalleria rusticana*, che ottiene un trionfale successo; e solo quando si sente forte della sua fama internazionale riprende il *Ratcliff*, dedicandosi fra il marzo 1893 e il gennaio 1894 alla elaborazione definitiva della partitura.

Il *Ratcliff*, dunque, iniziato nell'atmosfera della Milano scapigliata, in un clima di infatuazione per la cultura nord-europea che tocca, dopo il *Mefistofele* di Boito, anche Catalani (*Elda-Loreley*) e il Puccini de *Le Villi*, convive accanto all'esplosione della maniera verista, e quando viene alla luce, dopo una faticosa gestazione, si presenta immediatamente come opera 'altra' rispetto al genere imperante, per la scelta di personaggi terribili, per la presenza di suggestioni fantastiche, per il clima livido, così lontani dalle piccole, 'vere' storie sentimentali dell' *Amico Fritz* o della *Bohème* prossima a nascere.

La trama

La vicenda, infatti, è incentrata sul destino di eroe maledetto del protagonista, che uccide tutti i pretendenti alla mano di Maria, che sta per andare sposa al conte Douglas. Questo antefatto occupa il primo atto, nel castello di MacGregor, alla presenza di Maria (sua figlia), della nutrice (la folle Margherita) e del promesso sposo.

Guglielmo, al secondo atto, in una taverna di ladri, racconta all'amico Lesley di amare da tempo Maria e di essere indotto a quei delitti dalla visione spettrale di una coppia di infelici innamorati, nei quali egli ha identificato sé e Maria. Al 'Negro sasso, dove sono stati uccisi gli altri pretendenti, Guglielmo sfida a duello Douglas (terzo atto), ma viene da lui risparmiato.

L'ultimo atto svela il misterioso legame tra Maria e Ratcliff: i loro genitori morti, non avendo potuto coronare il loro sogno d'amore, cercano vendetta attraverso i delitti di Guglielmo, il quale, in un raptus di follia, uccide Maria e suo padre, e si suicida: i fantasmi possono così ricongiungersi, pacificati.

Una vicenda violenta e misteriosa che, anche per il tenebroso colore ambientale (il castello, la taverna, il 'Nero sasso'), potrebbe apparire diametralmente opposta ai colori mediterranei e alle passioni esplosive di *Cavalleria rusticana*, e che invece denuncia già nel giovanissimo studente di Conservatorio una spiccata predilezione per gli accesi scontri drammatici, il rifiuto delle mezze tinte e dei sentimenti di modestia borghese, che sarà tratto tipico di molto suo teatro.

Ma la singolarità di *Ratcliff* va ricercata non tanto in questo omaggio tardivo a un romanticismo di maniera, a un gusto goticizzante già fuori stagione nel 1895, quanto nelle coraggiose soluzioni formali e stilistiche che Mascagni vi realizza; è vero che, secondo il costume boitiano, l'elemento sinfonico ha modo di espandersi in più occasioni: nel preludio, su cui s'innesta la nenia della pazza Margherita (un po' come la serenata di Turiddu in *Cavalleria*), nell'Intermezzo - con il canto di nozze - prima del quarto atto, e soprattutto nel celebratissimo 'Sogno', una delle più maliose pagine orchestrali firmate da Mascagni, che 'descrive' la presenza dei fantasmi degli innamorati nella coscienza di Ratcliff, il suo delirante e appassionato identificarsi con loro.

FOTO DI SCENA



Ma l'opera si fa ammirare soprattutto per la rinuncia alla tradizionale articolazione fra recitativi e pezzi chiusi (solo due ne restano: la canzoncina di Margherita "Apri piccina" e il "Padre nostro" di Willie), nell'attuazione di una sorta di wagnerismo all'italiana: adozione di un canto che sta fra la declamazione e l'arioso, che non si organizza in periodi cantabili regolari o ricorrenti, una sorta di *lettura intonata*, sul sostegno di un'orchestra esuberante d'invenzioni ritmiche e timbriche e soprattutto di melodie di non comune bellezza e giovanile espansività.

Così, in ogni atto si trovano larghe sezioni dedicate a veri e propri 'racconti': quelli di Douglas che descrive la vita di Londra ("È sempre il vecchio andazzo") e di MacGregor ("Già corre il sesto anno") che narra la morte dei pretendenti di Maria al primo atto; il grande assolo di Ratcliff dedicato al suo innamoramento ("Quando fanciullo ancora") vertice del secondo, il cantabile di Margherita ("D'indole dolce") al quarto, che svela a Maria il mistero degli infelici amanti Edvardo e Elisa.

Sono episodi che sostituiscono la pausa lirica dell'aria, *topos* tradizionale nell'opera, in un progetto drammatico che Mascagni concepisce quando Verdi non ha ancora composto l'*Otello* (e il maestro livornese vi troverà infatti «delle cose così somiglianti al mio *Guglielmo Ratcliff* che mi sono spaventato»). Questo studio sulla 'parola intonata' («quei poveri versi li ho mille volte declamati a voce alta, a voce bassa, ho dato loro mille intonazioni...») è l'aspetto più decisamente sperimentale dell'opera, forse motivo della sua faticosa genesi; ma da questo geniale esperimento Mascagni farà partire la sua ricerca su come piegare il recitativo alle esigenze di un moderno dramma musicale, fino a giungere alle raffinatezze della dannunziana *Parisina*.

Talvolta la verbosità della tragedia di Heine, che è quasi la negazione di un libretto d'opera, costringe Mascagni a far procedere parallelamente testo poetico e invenzione musicale, dando priorità alle idee melodiche, che sembrano muoversi secondo una logica piuttosto strumentale che vocale: basterebbe ascoltare, come esempio, il racconto di Margherita al quarto atto che non è altro che il preludio, sul quale sono innestati, quasi a viva forza, i troppi versi di Heine-Maffei.

In altri momenti, con una certa discontinuità stilistica, si assiste al recupero di modelli ottocenteschi, come nel 'Duo d'amore' in cui le voci s'intrecciano convenzionalmente, e nel canto di Maria, quasi in forma chiusa (e infatti è l'adattamento di una precedente 'Romanzina francese'), ma si trovano tutti nell'ultimo atto, il primo a esser composto, ancora in un clima post-verdiano.

FOTO DI SCENA



Ma di fronte al lungo racconto di Ratcliff al secondo atto, si resta stupiti di come Mascagni abbia saputo affrontare la complessità della pagina, e articolarla in ampi episodi cantabili, ma non in forma regolare, intimamente saldati al dettato poetico grazie a un'inventiva folgorante e sapientemente differenziata: una scena in cui la sperimentazione attinge i vertici della bellezza e originalità assolute, una soluzione nuovissima per la quale Mascagni non aveva un modello a cui riferirsi, un tipo d'invenzione che neppure la successiva *Cavalleria* contiene.

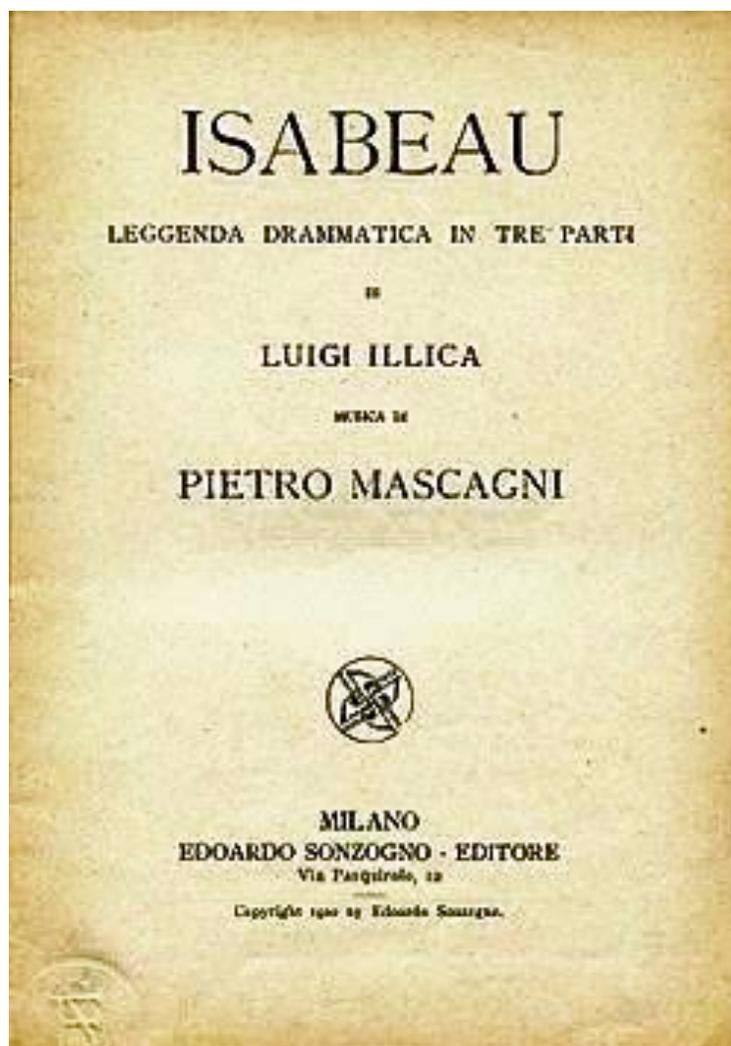
E non è un caso che questa particolare intesa tra testo poetico e creazione musicale si verifichi in questo episodio: in esso (con una coda nel 'Sogno' e nel finale del terzo atto) si disvela pienamente la natura straniata dell'infelice Guglielmo, la sua passionalità repressa, la sua aspirazione a un sogno d'amore irrealizzabile. Con l'impeto di una identificazione quasi autobiografica, il compositore inventa per il suo Guglielmo («l'unico vero protagonista mascagnano» secondo Luigi Baldacci) uno stile di canto tenorile del tutto inedito.

Rispetto ai modelli dell'*opéra lyrique* francese, ai tenori innamorati e teneri come Des Grieux, Faust o Nadir, che trapasseranno in certi personaggi di Puccini, la vocalità di Guglielmo, accesa e sfogata, con il suo periglioso insistere sulla zona di passaggio del tenore (Fa-Fa diesis-Sol) e spingersi fino al Si naturale, diviene lo strumento di espressione di un eroe dolorosamente predestinato, un dannato, un 'vinto' d'amore, delineando un tipo di umanità maschile pervasa da una insanabile «malinconia erotica», che sarà propria anche di altri personaggi mascagnani come Turiddu, Osaka, Folco, Ugo: un affascinante caso nella tipologia tenorile del teatro italiano fra i due secoli.

ISABEAU

Isabeau è una *leggenda drammatica* o opera in tre atti del compositore Pietro Mascagni (1911), su libretto di Luigi Illica. Mascagni diresse la prima il 2 giugno 1911 al Teatro Coliseo di Buenos Aires.

Si tratta di una rivisitazione della leggenda medievale inglese di Lady Godiva, come Mascagni descrisse in una intervista: "ritorno al romanticismo che ispirò così tanto l'opera italiana.



La trama

Re Raimondo cerca un marito per la principessa Isabeau organizzando un torneo, ma lei non vuole scegliere un marito. Quando il re la costringe a girare nuda per la città, la gente rifiuta di guardarla in segno di rispetto. Inoltre, essa richiede al re l'emanazione di un editto di condanna alla cecità a chiunque osi guardarla. Ignaro del decreto, il falconiere Folco guarda casualmente Isabeau durante il suo giro e viene arrestato.

Quando Isabeau lo visita in carcere, si innamora di lui e implora il padre di perdonarlo. Tuttavia, il ministro del re, esalta le passioni del popolo che salgono dalla folla e uccide Folco. Isabeau, distrutta dal dolore, si uccide sul suo corpo morente.

LODOLETTA

Tipo: Opera in tre atti

Soggetto: libretto di Giovacchino Forzano, dalla novella *Two Little Wooden Shoes* di Ouida

Prima: Roma, Teatro Costanzi, 30 aprile 1917

Cast: Lodoletta (S), la Pazza (A), Maud (S), la Vanard (S), Flammen (T), Giannotto (Bar), Franz (Bar), Antonio (B), una voce (T), il portalettere (T)

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

Era stato Giacomo Puccini a vincere l'asta per i diritti di *Due zoccolotti*, il romanzo di Ouida che desiderava musicare: un progetto che stava a cuore anche a Mascagni e a Casa Sonzogno. Ma Puccini, pur vincitore, rinunciò all'idea, lasciando campo libero a Mascagni. «Ho voluto specialmente che dalla musica scaturisse un mite senso di conforto, una virtù restauratrice per la vita morale dell'umanità passata attraverso al gran dramma della guerra»: così, al 'Corriere della Sera', il compositore aveva spiegato perché, dopo *Isabeau* e *Parisina* (ossia dopo un periodo influenzato da D'Annunzio) era tornato a una vicenda idillica più vicina all' *Amico Fritz*, seppure con finale drammatico.

La trama

In Olanda, nella seconda metà del XIX secolo.

Si festeggiano i sedici anni di Lodoletta, la figlia adottiva di Antonio. Il vecchio, per poter comprare due zocchetti rossi alla ragazza, presta (in cambio di una moneta d'oro) l'immagine della Madonna a Flammen, un pittore parigino esule in Olanda per motivi politici; poi Antonio sale su un albero per cogliere alcuni rami di pesco, ma cade e muore. Flammen protegge Lodoletta, rimasta sola al mondo; ma il paese mormora, perché la ragazza viene considerata l'amante di un libertino.

BOZZETTO



Flammen, pur innamorato di Lodoletta, torna in Francia (ha ottenuto la grazia) e la abbandona. Lodoletta allora lo raggiunge a Parigi ("Flammen perdonami"): nevicata, è la notte di san Silvestro, e la ragazza vede attraverso una finestra Flammen che festeggia Capodanno; tenta allora di scappare, ma cade sulla neve e muore. Il pittore esce di casa, vede i due zoccolotti rossi e scopre il cadavere di Lodoletta.

L'opera non è immune da un certo bozzettismo: piccoli quadri di paese con coretti di bimbi e macchiette. Non stupisce che il personaggio della protagonista piacesse a Puccini: è un'eroina semplice che lotta per il proprio amore. Mascagni riesce a descrivere il passaggio del suo animo da spensierata ragazza a donna che soffre per amore in due arie: "Comari, comari che corsa" è il suo allegro ingresso in scena, ancora felice, ancora in clima di idillio; "Flammen perdonami" è invece già il canto di un amore adulto, di una maturità forse troppo presto raggiunta.

L'attenzione per la melodia, per i singoli particolari avvicina la scrittura di Mascagni a quella di Puccini; l'orchestra predilige sonorità trasparenti, mai grevi, a tratti già vicine a quelle di *Sì*, l'operetta scritta poco dopo.

Ma Mascagni riesce anche a evidenziare la drammaticità di alcune scene inserendole, a contrasto, in momenti di gioia: così per la morte di Antonio, nel corso della festa del primo atto, con una toccante nenia funebre; e nel finale, dove l'orchestra declina un valzer per la festa di Capodanno mentre Lodoletta muore.

LE MASCHERE

Tipo: Commedia lirica e giocosa in una parabasi e tre atti

Soggetto: libretto di Luigi Illica

Prima: Roma, Teatro Costanzi, 17 gennaio 1901

Cast: Giocadio, impresario e corago (rec); Pantalone de' Bisognosi, ricco proprietario (B); Rosaura, sua figlia (S); Florindo, giovane laureato, amante corrisposto di Rosaura (T); il dottor Graziano, uomo di legge (Bar); Colombina (S)

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

BOZZETTO



Nel 1897 Mascagni, mentre sta componendo *Iri*, comincia a lavorare a una nuova opera, intitolata provvisoriamente *Commedia*, che ha come soggetto le maschere della Commedia dell'Arte e che gli viene proposta dallo stesso librettista di *Iris*, Luigi Illica. «Far risorgere la Commedia dell'Arte mi pareva e mi pare compito degno di un artista di coscienza. Rossini, il grande ottimista del nostro teatro, non aveva forse col *Barbiere di Siviglia* attinto alle sorgenti più pure della Commedia dell'Arte?».

Questo il compito che il compositore si era prefisso nelle *Maschere*: opera che, secondo l'editore Sonzogno, avrebbe dovuto diventare *La pietra del paragone* di Mascagni.

La trama

Parabasi. La sinfonia dell'opera viene interrotta dall'impresario Giocadio, che presenta i personaggi: ognuno descrive la propria personalità.

Commedia

Rosaura ama e vorrebbe sposare Florindo, ma Pantalone l'ha promessa in sposa a Capitan Spavento. Brighella, fidanzato di Colombina, amica di Rosaura, la convince ad accettare il volere del padre: ci penserà lui, durante la festa di fidanzamento, a risolvere la situazione. Brighella ha messo una polverina magica nel vino: e così tutti straparlano, gridano, sono in preda a una sorta di follia; Tartaglia smette addirittura di tartagliare ("Rapida glottide discioglie chiacchiere"). Nella confusione generale, il dottor Graziano si allontana con la valigia del Capitan Spavento.

Per impedire le nozze, Colombina si lascia corteggiare da Arlecchino, il servo del Capitano. Nella valigia del Capitano vengono quindi trovati degli arnesi da scasso: è un ladro e un truffatore. Pantalone acconsente allora alle nozze di Rosaura e Florindo, che gli promettono, al più presto, un Pantaloncino. Tutte le maschere intonano un inno alla Maschera italiana ("O Maschera italiana").

Oltre al Costanzi di Roma, sei teatri di sei città italiane (Scala di Milano, Carlo Felice di Genova, Regio di Torino, Fenice di Venezia, Filarmonico di Verona) presentarono in contemporanea la ‘prima’ dell’opera (a Napoli si andò in scena con due giorni di ritardo, per un’indisposizione del tenore). Ma solo a Roma, dove dirigeva l’autore, si ebbe un successo: nelle altre città furono vivissime le contestazioni. Se Mascagni aveva preso il Rossini comico a modello, come mai nell’opera si rideva poco? E come giustificare le inserzioni di pagine eccessivamente sentimentali?

Vennero inoltre contestate alcune scene del primo atto: alcuni temi ricordavano *Iris* e *La bohème* di Puccini. Il pubblico non era preparato a questo Mascagni, così diverso rispetto a quello delle sue precedenti prove; non comprese, o non volle comprendere, la deliberata commistione di stili creata da Mascagni (dal comico al patetico), il suo tono da gioco ironico, il gusto per la citazione.

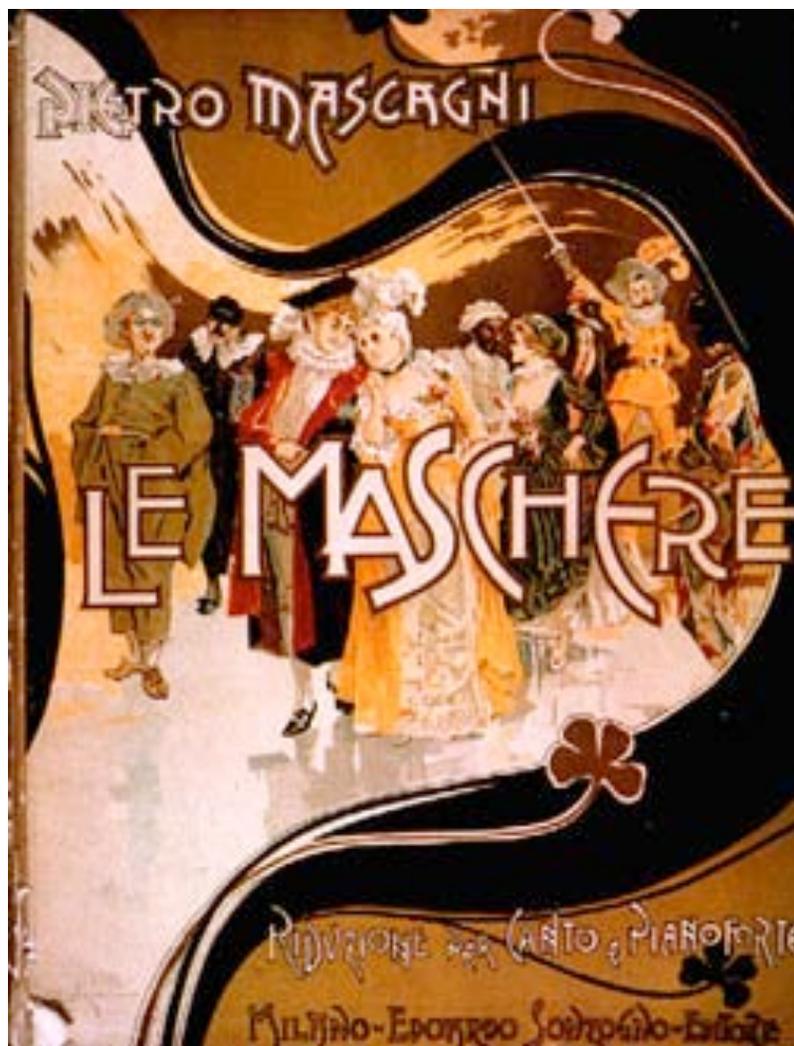
BOZZETTO



Il suo omaggio al mondo ormai lontano delle maschere avviene rispettando i canoni dell'opera buffa (il concertato della polverina che rende tutti folli) o per mezzo di arie e danze antiche, come la pavana o la furlana. Il compositore punta su un genere 'neoclassico', gioca battendo sul tasto della leggerezza: ogni maschera, alla sua presentazione, ha una precisa caratterizzazione musicale; inoltre la strumentazione è accurata, l'organico orchestrale volutamente ridotto.

D'altra parte, forse l'intreccio è troppo denso e comporta qualche eccessiva lungaggine, tanto che il compositore, dopo la 'prima', apportò delle modifiche tese a uno snellimento.

Ma il gioco del teatro nel teatro, la grazia settecentesca di certe pagine, l'originalità della formula ne fanno un'opera moderna, già prossima a quel clima neoclassico che sarà una delle espressioni fondamentali di tanto Novecento musicale successivo.



NERONE

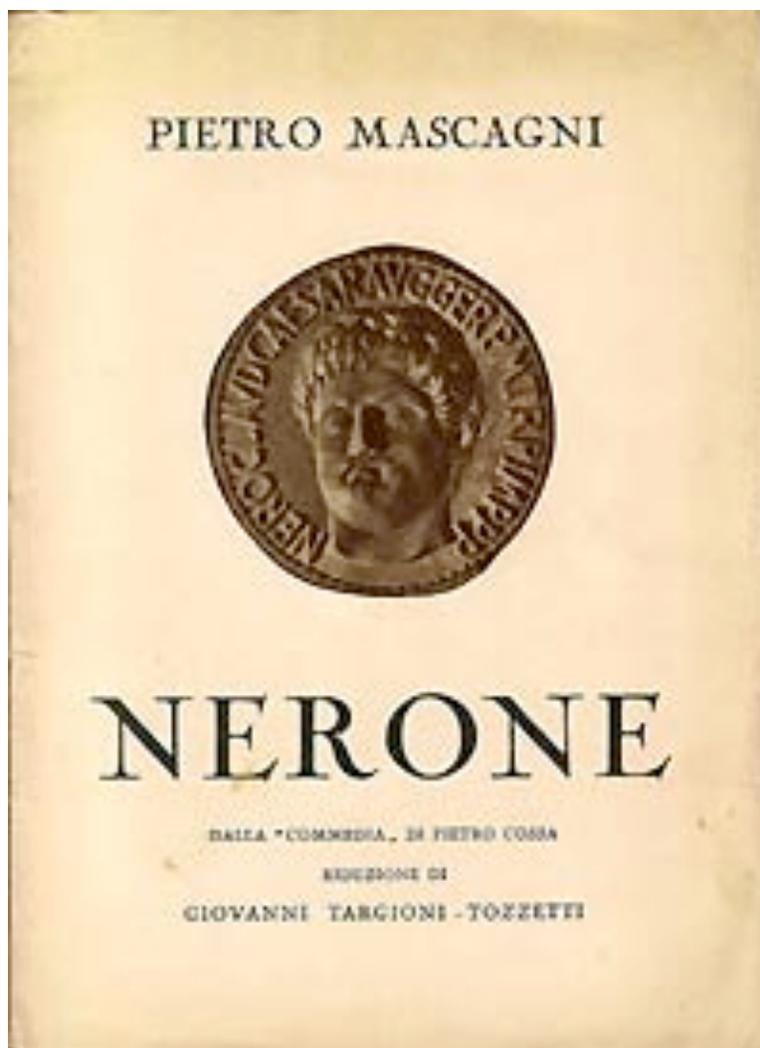
Tipo: Opera in tre atti

Soggetto: libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti, dalla commedia omonima di Pietro Cossa

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 16 gennaio 1935

Cast: Claudio Cesare Nerone (T), Atte (S), Egloge (S), Menecrate (Bar), Clivio Rufo (B), Vinicio (B), Icelo (T), Faonte (T), Epafrodito (Bar), Babilio (B), Mucrone (B), Nevio (T), Petronio (Br), Eulogio (B), un pastore (T)

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)



Nel maggio 1891, con alle spalle il successo di *Cavalleria rusticana* e prima che andasse in scena *L'amico Fritz*, Mascagni già pensava a musicare un'opera che avesse come protagonista Nerone.

Quando Giuseppe Verdi lo venne a sapere, si premurò di invitare Arrigo Boito a concludere il suo *Nerone* per non farsi anticipare da Mascagni.

Ma dovevano passare quarantuno anni prima che Mascagni tornasse a pensare a quel progetto, utilizzando alcune pagine già scritte per l'opera *Vistilia*, di ambientazione romana, che era rimasta incompiuta.

La trama

Il protagonista è un Nerone che passa le sue notti nelle taverne, recita pagine di Sofocle, si ubriaca e si azzuffa. Si innamora della giovane danzatrice Egloge, ma Atte, la liberta che è divenuta la sua compagna, la farà avvelenare. Quando a Roma il popolo acclama Galba, il pavido imperatore fugge con Atte e, dopo che la donna si è uccisa con una pugnolata, anch'egli si uccide facendosi aiutare dal liberto Faonte.

«Tutto ciò che di curioso, di miserevole, di comico, di strambo, di stregato poteva rimbalzare da questo interessantissimo personaggio, è stato per me motivo di suggestione», spiegava il compositore, che in questo modo deluse le aspettative di alcuni esponenti del partito fascista, che confidavano invece in una celebrazione della gloria dell'antica Roma. Mascagni fa un uso eccessivo del declamato, che appesantisce l'opera; ma non mancano pagine melodicamente interessanti, come l'aria di Egloge (un soprano leggero al quale si richiede anche una notevole agilità: ed è una novità tra i personaggi mascagnani) "Danzo notte e di", o quella di Nerone "Quando al soave anelito".

Di forte impatto drammatico sono invece il duetto tra le due rivali in amore, Egloge e Atte (secondo atto), e la scena della morte del protagonista. L'ultima opera di Mascagni è strettamente legata ad Aureliano Pertile, che ne fu il primo e straordinario interprete, lui che era stato, undici anni prima, anche il primo Nerone per Boito.

Secondo Gianandrea Gavazzeni, «così com'è il Nerone rimane a una confusa fase interlocutoria, infiacchita dalle incoerenze. Disuguaglianze di tono e di mano, inerenti ai diversi periodi, ai diversi scopi di composizione; opera priva di tono vitale e senza fortuna nella sua carriera teatrale».



PARISINA

Tipo: Tragedia lirica in quattro atti

Soggetto: libretto di Gabriele D'Annunzio

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 15 dicembre 1913

Cast: Nicolò d'Este (Bar); Ugo d'Este (T); Parisina Malatesta (S); Stella dell'assassino (Ms); Aldobrandino dei Rangoni (B); la figlia di Nicolò di Oppizi, detta la Verde (Ms); compagni, sonatrici, fanti, garzoni, cacciatori, canottieri, uomini

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

Parisina fu scritta nel 1902, subito dopo *Francesca da Rimini*, di cui ripropone meno felicemente motivi e situazioni, come secondo episodio del ciclo dei Malatesta. Il soggetto, ideato specificamente per il teatro in musica, venne dapprima rifiutato da Franchetti e da Puccini e venne in seguito preso in considerazione dall'editore Lorenzo Sonzogno nel 1911, dopo la prima rappresentazione del *Martyre de Saint Sebastien* a Parigi.

Questi, sfumata l'eventualità di rinnovare la collaborazione con Debussy, propose a D'Annunzio di sottoporre il testo a Mascagni, verso il quale il poeta non aveva in passato risparmiato critiche anche feroci. D'Annunzio acconsentì a condizione che nulla fosse mutato senza la sua approvazione. Mascagni, pur consapevole delle difficoltà, rimase affascinato dal soggetto, lo accettò e si incontrò con D'Annunzio il 2 maggio 1912.

La stesura dell'opera venne portata a termine a Castel Fleury, Bellevue, nei dintorni di Parigi, dove il poeta peraltro si recava spesso, nei primi di dicembre (Mascagni preciserà di averla compiuta in 134 giorni); la strumentazione, iniziata solo nel maggio 1913, venne conclusa in novembre. Nonostante l'eccessiva lunghezza, che Mascagni aveva cercato sin dall'inizio di contenere omettendo 330 dei 1400 versi complessivi del poema e tagliando il preludio al quarto atto, l'opera fu accolta favorevolmente alla 'prima'.

Tuttavia, poiché la prolissità della partitura era in ogni modo il dato più rilevante, e si temeva che potesse ostacolare la fortuna dell'opera, il

musicista, d'accordo con D'Annunzio, accettò la soppressione dell'intero quarto atto, del postludio al secondo atto e del preludio al terzo. Intervenne ancora riducendo la scena di Ugo con la madre nel primo atto, lo sviluppo dei canti sacri e parte del dialogo di Parisina con la Verde nel secondo, la scena dell'usignolo nel terzo. Fin dalla seconda rappresentazione, l'opera fu presentata in questa versione.



La trama

Atto primo

Presso la villa estense sull'isola del Po.

Nicolò d'Este lascia la sua amante Stella dell'Assassino, dalla quale ha avuto un figlio, Ugo, per legarsi a Parisina. Stella, che odia la rivale, cerca in tutti i modi di alimentare questo sentimento nel figlio che, pur amando la madre, non può sottrarsi alla passione per Parisina.

Atto secondo

La Santa casa di Loreto.

Dopo avere respinto i predoni di Schiavonia, Ugo incontra Parisina che, non riuscendo a resistere alle sue profferte, gli si concede.

Atto terzo

La camera a Ursi in Belfiore.

I due amanti vivono segretamente la loro relazione ormai da un anno, ma Parisina è inquieta: sente di rivivere la sfortunata vicenda di Francesca da Rimini, e teme una delazione. Infatti, una notte, Nicolò, giunto improvvisamente, sorprende i due amanti e li condanna entrambi a morte.

Atto quarto

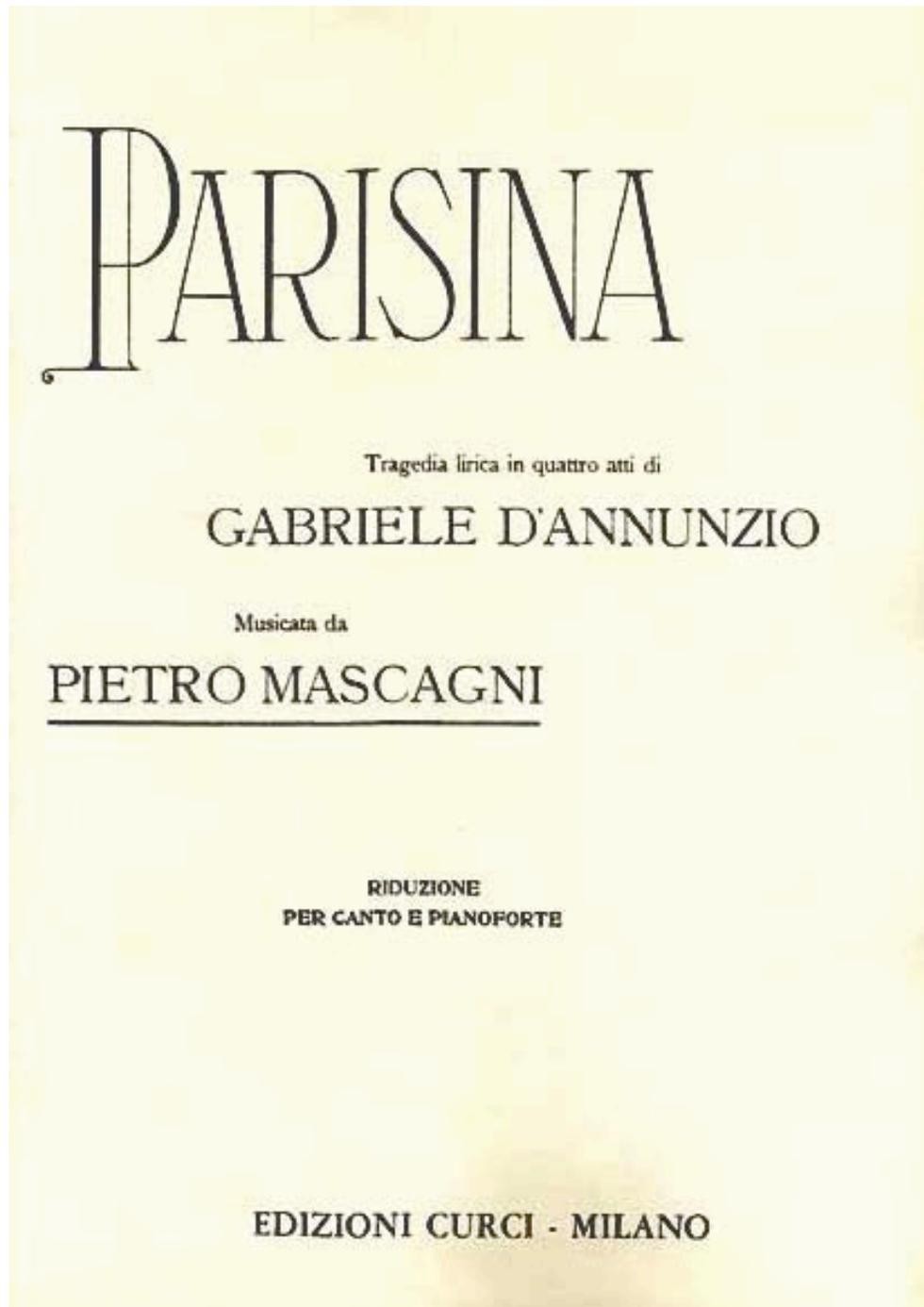
La torre del Leone.

Mentre Ugo e Parisina, imprigionati, attendono la fine, giunge Stella; ma Ugo non l'ode più. Avvinti dal fuoco della loro passione e dallo spirito del sacrificio, i due amanti offriranno il capo al carnefice, che potrà ucciderne solo i corpi.

Culmine di un'esperienza teatrale continuamente volta al nuovo e all'inconsueto, Parisina risponde all'esigenza di Mascagni di un'interpretazione più spiritualistica della vita. Dopo l'esperienza di Isabeau, ancora a metà tra realismo e simbolismo, il teatro di

D'Annunzio apparve al musicista psicologicamente più complesso e con personaggi più vari e meno astratti.

Mascagni affermò di aver voluto realizzare un'intesa totale con il testo poetico, «penetrandone lo spirito», ma non «imponendo ai cantanti un eterno recitativo, mentre tutto l'interesse musicale si concentra nel discorso sinfonico che l'orchestra va svolgendo per conto suo».



Al contrario, riallacciandosi alla lezione del Wagner dei *Meistersinger*, il musicista conferì al canto «una linea musicale e possibilmente assai melodica, pur conservando alle parole del testo il loro carattere, la loro più alta potenza espressiva». In questo modo Mascagni si spinse fino a rinunciare alle tradizionali romanze, mantenendo alta la tensione del canto attraverso le continue modulazioni ed evitando la risoluzione degli accordi dissonanti.

Tuttavia queste soluzioni non coinvolgono in genere la linea melodica, che resta elegante e cantabile. Analogamente a quelle di *Iris* e *Guglielmo Ratcliff*, l'orchestrazione è eccellente; particolarmente originale per importanza e varietà è l'impiego del coro (come nell'atto nella Santa casa di Loreto, nel quale si alternano cori sacri e di carattere marinaresco).

Inconsueto e di grande suggestione è poi l'impiego di idiomi e stili musicali dalle origini più varie, come nella scena d'amore tra i protagonisti presso il santuario, avvolta in una cornice di canto gregoriano e di musica strumentale che richiama il modello di Giovanni Gabrieli. In genere, tuttavia, il modello linguistico prevalente si riallaccia a Debussy e soprattutto a Richard Strauss. A quest'ultimo, Mascagni ricorse probabilmente in modo deliberato per rappresentare l'indole di Ugo e Parisina, animati anch'essi da quelle «passioni stravolte o perverse raffigurate da Wilde e Hofmannsthal in *Salome* ed *Elektra*» (Orselli).

I limiti principali di *Parisina* derivano soprattutto dall'atteggiamento passivo di Mascagni nei confronti del testo di D'Annunzio, e dalla sua incapacità di cogliere le concessioni fattegli dal poeta. Accettando passivamente il libretto, il musicista fu inizialmente portato a un'eccessiva uniformità di stile e a un'innegabile ampiezza della partitura, che cercò in un secondo momento di limitare, operando tagli ma con il solo risultato di snaturare e privare di efficacia il dramma.

Infatti il libretto di *Parisina*, se offre poco dal punto di vista delle formule melodrammatiche tradizionali, è al contrario «un dramma di situazioni risolte e pertanto travolte e sublimite in un moto ondosso di musicalità che già si avverte alla lettura del testo letterario» (Baldacci). La presenza di numerose pagine sinfoniche era quindi necessaria, addirittura prevista, e venne accolta di buon grado da D'Annunzio.

Eliminando il postludio del secondo atto e il preludio del terzo per ragioni di brevità, Mascagni mostrò più considerazione per il poeta che per se stesso, e finì per compromettere il risultato finale.



La fortuna dell'opera fu modesta: dopo le rappresentazioni a Buenos Aires e a San Paolo del Brasile (1914), e quella di due anni dopo al Politeama di Genova, Parisina fu temporaneamente ignorata a causa della guerra. In seguito D'Annunzio fece recitare la tragedia al Teatro Argentina (1921); ciò fu causa di un temporaneo dissidio tra i due artisti, che ebbe come conseguenza un ulteriore differimento di una nuova rappresentazione.

Solo nel 1938, alcuni mesi dopo la morte del poeta, l'Eiar incaricò Mascagni di dirigerne una versione in quattro atti, ma con tagli e modifiche. La ripresa più rilevante nel secondo dopoguerra (anch'essa in quattro atti), si deve a Gianandrea Gavazzeni, che diresse l'opera a Livorno nel settembre 1952.

FOTO DI SCENA



IL PICCOLO MARAT

Soggetto: libretto di Giovacchino Forzano, dal romanzo *Noyades de Nantes* di Georges Lenôtre

Prima: Roma, Teatro Costanzi, 2 maggio 1921

Cast: l'Orco (B), Mariella (S), il Piccolo Marat (T), il soldato (Bar), il carpentiere (Bar), la principessa di Fleury (Ms), la spia, il ladro, il tigre, il portatore di ordini, il capitano dei Marats, il prigioniero; i Marats, gli ussari americani, i prigionieri.

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

Dopo aver rifiutato una *Maria Antonietta* propostagli da Illica, e una *Carlotta Corday* da Targioni-Tozzetti e Menasci, Mascagni aveva però continuato a pensare a un'opera ambientata nel clima della Rivoluzione Francese, ma non gradiva la presenza di nessun grande personaggio storico. Basandosi su *Noyades de Nantes* di Lenôtre, Forzano scrisse il libretto del *Piccolo Marat*; per alcuni versi, che vennero poi virgolettati nel libretto per distinguerli dagli altri, Mascagni ricorse (non senza polemiche con Forzano) a Targioni-Tozzetti.

La trama

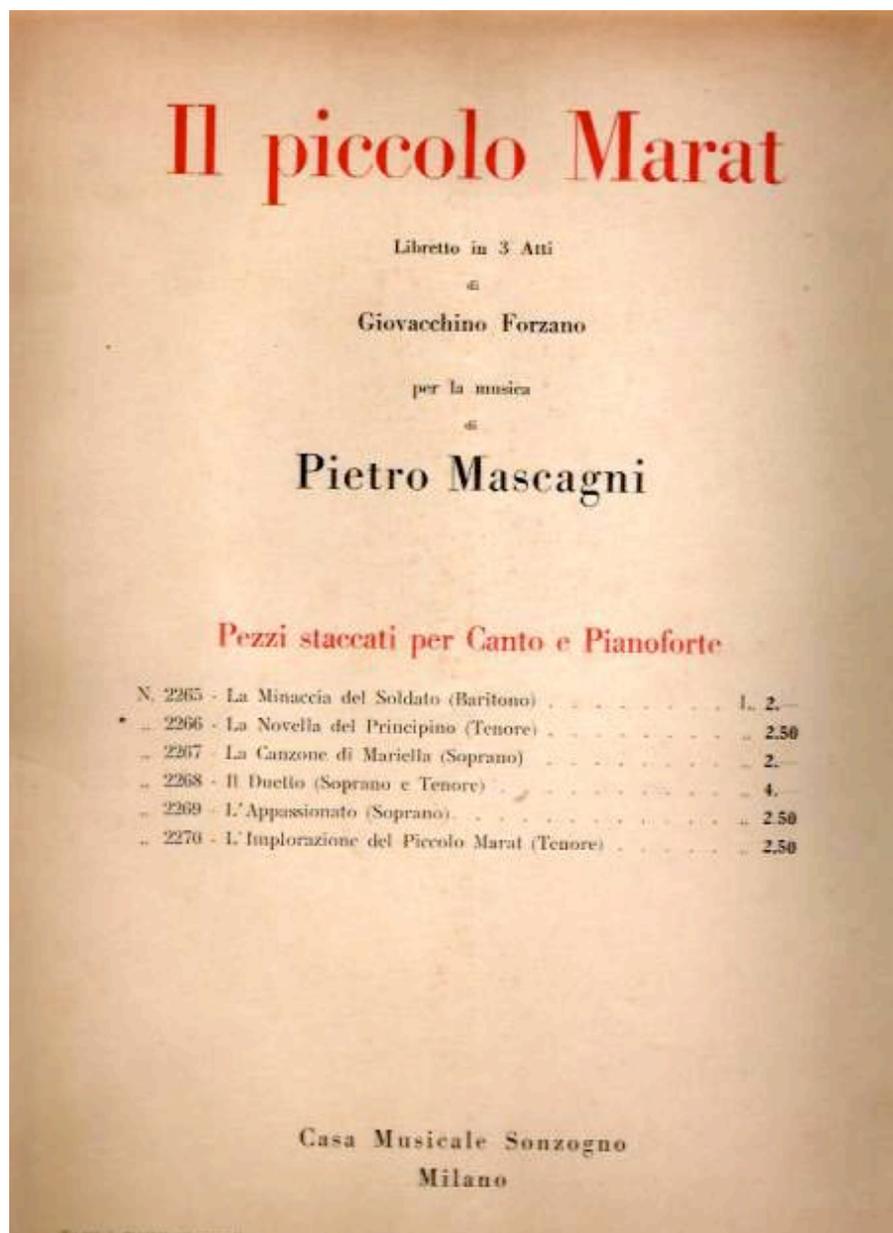
Il principe di Fleury, sotto mentite spoglie, salva Mariella, nipote dell'Orco, il presidente del Comitato rivoluzionario: la folla affamata l'aveva assalita perché portava un paniere pieno di vivande. Il giovane chiede poi di essere arruolato nei Marats, le guardie rivoluzionarie, e viene quindi soprannominato il Piccolo Marat.

Il carpentiere mostra all'Orco il modello dell'imbarcazione sulla quale saliranno i prigionieri: il perverso progetto dell'Orco per liberare le carceri è infatti quello di imbarcare i prigionieri, e poi far esplodere la barca. Ma il carpentiere chiarisce all'Orco che lui è un artigiano, non un boia; e l'Orco, per punirlo, lo condanna ad assistere a tutte le esecuzioni.

Il Piccolo Marat riesce a parlare attraverso una grata con la madre, la principessa di Fleury, rinchiusa in prigione, e le promette che la salverà. Nella casa dell'Orco, il Piccolo Marat rivela a Mariella la sua vera

identità e le confessa di amarla; la ragazza, spesso maltrattata dallo zio e disgustata dalla sua crudeltà, giura di essere fedele al Piccolo Marat.

L'Orco si è addormentato: il Piccolo Marat lo lega e lo costringe a firmare un salvacondotto per lui, la madre, Mariella e il carpentiere. L'Orco firma, ma con il braccio rimasto libero riesce a impossessarsi di una pistola e ferisce il principe di Fleury. L'uomo supplica Mariella di fuggire e di salvarsi insieme alla madre. Arriva il carpentiere e con un candelabro uccide l'Orco; quindi si carica sulle spalle il Piccolo Marat ferito e fugge con lui verso la libertà.



Da una parte i buoni (Mariella, il Piccolo Marat, il carpentiere), dall'altra i cattivi (l'Orco): proprio come nelle fiabe, tanto che nel libretto si citano pure l'orco vero e proprio e Cappuccetto Rosso.

Ma Mascagni riesce innanzitutto a descrivere musicalmente il clima del Terrore: i cori degli affamati di pane e di sangue (di bell'effetto è, nel terzo atto, il 'Coro dei diavoli neri'); le pagine orchestrali delineano un'atmosfera tutt'altro che di fiaba, cupa, colma di una paura e di un'oppressione che solo il luminoso finale, con l'apparizione della vela bianca della libertà, riuscirà a fugare.

FOTO DI SCENA



In un affresco storico nel quale l'attenzione si appunta sulla vita di una collettività, spiccano l'Orco, un cattivo *tout court* che si esprime anche con un modernissimo declamato, e il Piccolo Marat: l'eroe buono e dalla vocalità spinta, che sembra ritornare alle origini del verismo.

L'opera non è peraltro immune da una certa dose di retorica, ad esempio nelle ripetute invocazioni di Fleury nei confronti della madre.

Così, in un'intervista, Mascagni aveva spiegato le novità del suo lavoro: « *Il Piccolo Marat* è forte, ha muscoli d'acciaio. La sua forza è nella sua voce: non parla, non canta; urla! urla! urla! Ho scritto l'opera coi pugni tesi, come l'anima mia! Non si cerchi melodia, non si cerchi cultura: nel *Marat* non c'è che sangue! È l'inno della mia coscienza».

In una Roma dove le tensioni del dopoguerra stavano per sfociare nelle elezioni, l'opera venne accolta con un successo trionfale al grido di «Viva Mascagni! Viva l'Italia!».

PINOTTA

Tipo: Idillio in due atti

Soggetto: libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti

Prima: San Remo, Teatro del Casinò Municipale, 23 marzo 1932

Cast: Pinotta (S), Baldo (T), Andrea (Bar); operai, filatrici

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

Il giovane Pietro Mascagni aveva scritto nel 1881 la cantata *In filanda*, su testo di Alfredo Soffredini. In seguito, quando il Conservatorio di Milano bandì un concorso al quale gli allievi potevano partecipare con un'opera, il compositore chiese a Soffredini di riscrivergli un libretto: modificò il materiale della cantata, trasformandola in un'opera e aggiungendo inoltre *La tua stella*, una canzone per canto e pianoforte; ma il lavoro di rifacimento si protrasse troppo a lungo, e Mascagni non riuscì a consegnare in tempo l'opera, battezzata *Pinotta*.

Cinquant'anni dopo Mascagni decise di rimettere mano al lavoro, che non era mai stato rappresentato e la cui partitura era rimasta dimenticata in un baule, facendo riscrivere il libretto a Giovanni Targioni-Tozzetti e rielaborandone alcune parti. La nuova, e definitiva, *Pinotta* andò in scena con successo a San Remo.

La trama

Pinotta, orfana, lavora nella filanda di padron Andrea ma, mentre le sue compagne sono allegre, ella è triste e sola: ama l'operaio Baldo, ma non osa sperare di essere ricambiata.

Ma Baldo l'ama: chiede la sua mano ad Andrea e le dichiara tutto il suo amore ("Quando, Pinotta, guardi la tua stella"). Pinotta, felice, accetta di sposarlo.

FOTO DI SCENA



Il recupero di un lavoro giovanile da parte del maturo Mascagni ha quasi un sapore archeologico: la trama è pressoché inesistente, mentre appare superficiale la caratterizzazione psicologica dei personaggi.

Peraltro gradevoli si presentano le parti corali, che contribuiscono a determinare il clima idillico della vicenda, che assume toni di passione solo nel duetto finale tra i due innamorati.

I RANTZAU

Tipo: Idillio in due atti

Soggetto: libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti

Prima: San Remo, Teatro del Casinò Municipale, 23 marzo 1932

Cast: Pinotta (S), Baldo (T), Andrea (Bar); operai, filatrici

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

Nel 1890 Mascagni aveva assistito a una recita di *Les deux frères* di Erckmann e Chatrian, presentata dalla compagnia Manni. Colpito dal soggetto, chiese a Targioni-Tozzetti e a Menasci di trarne un libretto. In seguito abbandonò tuttavia la composizione dell'opera per dedicarsi all' *Amico Fritz*; *I Rantzau* venne quindi terminata nel 1892.

La trama

Un villaggio nei Vosgi, intorno al 1830.

I fratelli Giacomo e Gianni Rantzau sono in lite continua per motivi di eredità; l'ultimo diverbio riguarda il prato del Guisì, che Gianni si aggiudica, mentre Giacomo lo accusa di furto.

Per festeggiare la nuova acquisizione Gianni vorrebbe dare la figlia Luisa in sposa a Lebel, il comandante forestale; scopre invece che Luisa è innamorata del cugino Giorgio, il figlio dell'odiato fratello, e si oppone fermamente alle loro nozze. Luisa si ammala di dolore, mentre Giorgio sfida Lebel a duello.

Di fronte all'aggravarsi della malattia di Luisa, Gianni decide di andare a parlare con il fratello per rappacificarsi; Luisa, tra le braccia di Giorgio, si sente meglio. Rientra Gianni, e comunica che si è accordato con il fratello perché i due giovani possano sposarsi.

Ma Giorgio legge i patti stipulati per consentire le nozze: Gianni dovrà essere bandito dalla famiglia. Il giovane non accetta il sacrificio dello zio: l'odio tra le due famiglie deve finire; perciò invita i due fratelli ad abbracciarsi, e la pace è fatta.

Quattro atti si rivelarono una mole troppo pesante per una vicenda così fragile: anche se Mascagni è a suo agio nel clima idillico, i personaggi sono abbozzati, le passioni latitano e non manca qualche caduta nel bozzettismo. Le scene più riuscite sono quelle corali, che tratteggiano l'ambientazione paesana nel migliore dei modi.

IL COMPOSITORE



Nel secondo atto il compositore utilizza due cori contrapposti - uno all'interno della casa di Gianni, l'altro dei contadini che si trovano all'esterno, nel podere di Giacomo - per sottolineare, con effetto umoristico, la rivalità che oppone i due fratelli: il coro interno intona un 'Kyrie eleison', quello esterno una canzone popolare, ottenendo così un curioso effetto di contrapposizione e di 'battaglia' vocale.

Sì

Tipo: Operetta in tre atti

Soggetto: libretto di Carlo Lombardo

Prima: Roma, Teatro Quirino, 13 dicembre 1919

Cast: Sì (S), Vera, Palmira, Olimpia, due impiegate, la portinaia, la cuoca, la cameriera, Luciano di Chablis (T), Cleo de Merode, Romal, Becil, Germano, il portinaio, lo chauffeur

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)

A indurre infine Mascagni a scrivere un'operetta fu forse Carlo Lombardo, compositore abituale del genere, che un giorno gli si presentò, mostrandogli un suo lavoro appena composto utilizzando pagine mascagnane poco note. Il compositore non acconsentì all'utilizzazione di quelle sue pagine, ma pensò forse che un'operetta avrebbe potuto sciversela da sé, con musica concepita appositamente per l'occasione.

Il fine di quella risoluzione, ebbe a dichiarare, aveva anche una valenza autarchica: dimostrare che l'operetta italiana era in salute, e andava quindi sottratta «all'asservimento straniero ormai di moda». La trama prese spunto dalla *Duchessa del Bal Tabarin* di Lombardo. Sì è la stella delle Folies-Bergère; deve il suo soprannome al fatto di non dire mai di no a nessuno.

La trama

Per entrare in possesso di un'eredità, Luciano, duca di Chablis, deve sposarsi. Propone quindi a Sì di sposarlo; poi, dopo aver ottenuto il denaro e prodotto le prove di un tradimento, potranno divorziare. Ma nella storia si intromette anche Vera, innamorata del duca, che cerca di scoprirne i piani.

Capita allora che, mentre il duca si innamora di Vera, Sì provi, per la prima volta, un sentimento autentico per il marito. Ma per la *soubrette* non c'è speranza: Luciano ama Vera, e a Sì non resta che tornare alle Folies-Bergère.

Il Mascagni ‘operettista’ sa dosare sapientemente ironia e sentimentalismo, valzer brillanti e serenate alla luna, il cicaliccio delle telegrafiste con un duetto detto ‘americano’, perché fa la parodia della passione per i balli *made in Usa* .

MASCAGNI



ZANETTO

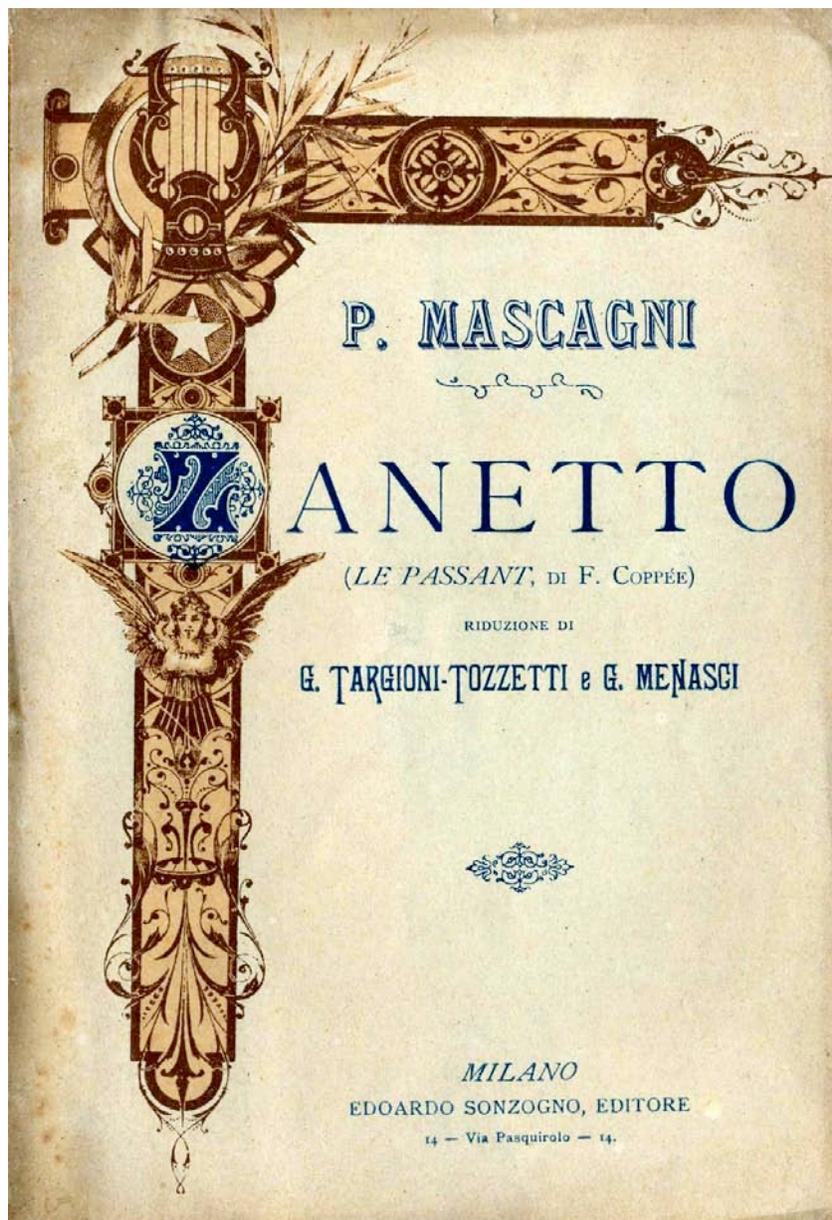
Tipo: Opera in un atto

Soggetto: libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, da *Le passant* di François Coppée

Prima: Pesaro, Liceo Musicale Rossini, 2 marzo 1896

Cast: Silvia, cortigiana (S); Zanetto, cantastorie (A)

Autore: Pietro Mascagni (1863-1945)



Era stata Sarah Bernhardt a rendere famosa la commedia di Coppée, che nel 1872 era stata tradotta in italiano da Emilio Praga. Per Mascagni, che nel 1896 diventò direttore del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, l'opera fu l'occasione per tentare l'apertura a un nuovo stile e ad atmosfere inedite, dopo l'ambientazione da cronaca nera di *Silvano*.

La trama

Durante il Rinascimento. «Un paese illuminato dal chiaro di luna. A sinistra una palazzina con terrazza e scalinata. Nel fondo Firenze veduta confusamente».

Silvia è una giovane amatissima e corteggiata, ma è annoiata della sua esistenza. Vorrebbe provare dei veri sentimenti, incontrare un amore sincero. Arriva un giovane cantastorie, Zanetto, che con la sua musica riesce a commuovere la bella cortigiana. I due discutono a lungo dell'amore e della vita. Silvia è colpita dalla purezza di quel ragazzo, che racconta di essere felice della sua vita libera e raminga.

Forse con lui potrebbe nascere un amore autentico; ella vorrebbe trattenerlo con sé, ma d'altra parte non vuole farlo soffrire: in fondo sa bene di essere una cortigiana, e che quindi potrebbe portarlo alla rovina. E allora preferisce sacrificarsi, e poiché Zanetto le confida che vorrebbe incontrare una certa Silvia, ella, che non gli ha mai svelato il suo vero nome, gli consiglia di non cercare mai di conoscere quella desiderata donna.

Un dramma dal clima intimo, con due soli personaggi che si confrontano preceduti da un coro di apertura: *Zanetto* è un lavoro basato assai più sulla psicologia dei personaggi, sui loro sentimenti nascosti e inespressi, che su una trama.

Mascagni recupera e rielabora per l'occasione echi di madrigali, villotte e stornelli per delineare l'immagine di un Rinascimento toscano non di maniera.

Suggestivo risulta il coro d'apertura senza accompagnamento orchestrale, mentre le pagine riservate a Silvia si segnalano per la loro toccante efficacia lirica.

FOTO DI SCENA

