

D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o Poema?

Adriana Guarnieri Corazzol

Abstract Gabriele d'Annunzio's relationship with music may be considered under two points of view: firstly, his musical tastes, that is his Wagnerism and, later, his anti-Wagnerism and his envisioning of a 'Latin musical drama'; secondly, the use of his poems in chamber vocal music and particularly in romanzas. An overall analysis of d'Annunzio's texts for music shows how, depending on the composer with whom he cooperated, his texts are alternatively conservative, up-to-date or avant-gardist. A full transcription of d'Annunzio's autograph version of his libretto for Alberto Franchetti's *La figlia di Iorio* («The daughter of Iorio»), containing the outline of the first act and a draft of the first and the third act, offers a glimpse on the stages of elaboration of his tragedy.

Sommario 1. Introduzione. — 2. Carte di lavoro autografe per il libretto de *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti conservate nell'Archivio Elena Franchetti.

1 Introduzione

Una letteratura critica imponente, che non finisce di interrogarsi sull'attività di d'Annunzio in quanto poeta, drammaturgo, romanziere, novelliere, giornalista, esteta, ideologo e perfino legislatore, lascia tuttavia qualche spazio a ulteriori ricerche incentrate sulla spinta al rinnovamento esercitata dal poeta nell'ambito del teatro musicale italiano del primo Novecento.¹ Già segnalata una ventina d'anni fa da Jürgen Maehder (1988) nel quadro di un convegno americano sul libretto che coinvolgeva - per l'Italia - i soli nomi di Boito e d'Annunzio, l'importanza di quest'ultimo in ordine alla nascita di una *Literaturoper* italiana (parallela all'opera tradizionale da un lato, dall'altro agli esempi oltremontani coevi di *Literaturoper*) non è stata ancora indagata in tutti i suoi dettagli. Così, nonostante studi sparsi abbiano in seguito approfondito gli spunti offerti da quell'intervento, il ruolo del poeta continua a prestarsi a riserve e ad alcuni equivoci, e può ancora costituire materia di riflessione nel quadro complessivo della storia del libretto e di quella del rapporto tra poesia e drammaturgia musicale. Ciò è dovuto forse per un verso alla tradizionale reticenza degli italianisti a tener conto del fenomeno musicale, per altro

¹ Questo scritto è uscito precedentemente in lingua francese nella rivista «Musicologies» (2008). Viene ripresentato, in traduzione, in una versione qua e là modificata e arricchita di un'Appendice di pagine inedite dannunziane.

verso alla storica resistenza dei musicologi italiani a interrogarsi sui testi musicati di uno scrittore per lungo tempo in sospetto di mistificazione e in fama di affabulatore, in Italia come in Francia.

Questo intervento intende limitarsi a fare il punto sulla questione del d'Annunzio librettista - in prima persona o tramite intermediari - con l'aiuto degli strumenti critici che hanno arricchito il panorama degli studi dannunziani nell'ultimo periodo: a cominciare almeno dai «Meridiani» Mondadori, che hanno ospitato nell'ordine, a partire dai primi anni ottanta, la poesia, i racconti, gli scritti giornalistici, le prose autobiografiche, quelle politiche e infine, attesissimo e fresco di stampa, il teatro.² Dotati di un ampio apparato di note, quei volumi hanno fornito sistematicamente diffusi e (quasi) definitivi particolari sull'officina dello scrittore: sulle infinite fonti, tanto scritte quanto orali, da lui consultate e utilizzate anche in materia musicale. Ma 'quasi definitivi', appunto, perché i due volumi di poesia, per quanto accurati, hanno ignorato per esempio le liriche giovanili destinate all'amico Francesco Paolo Tosti, firmate con pseudonimo (Mario dei o de' Fiori): una mancanza che è stata colmata solo dal volume dannunziano messo in capo all'edizione integrale delle romanze di Tosti ancora in corso presso l'editore Ricordi (1990), oltre che da un'attenta biografia del musicista (Sanvitale 1996) e dalla pubblicazione degli atti di un convegno dedicato alla romanza italiana (Sanvitale 2002).

L'avvio dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, diretta da Pietro Gibellini e condotta secondo i criteri dell'edizione critica, ha segnato in questo senso un opportuno passo avanti che proprio sul fronte del teatro ha prodotto pubblicazioni attente anche alle sue conseguenze operistiche³ (con ricadute sui due recenti «Meridiani» citati). Mentre sul fronte degli studi musicologici un convegno dedicato al vario rapporto di d'Annunzio con la musica (Guarnieri, Nicolodi, Orselli 2008) ha arricchito e aggiornato le conoscenze nell'ambito del teatro musicale dannunziano, ospitando interventi anche sulle partiture meno conosciute o non portate a compimento e sulle musiche di scena, e prestando attenzione anche alle scenografie operistiche originali: argomento non secondario, se si pensa al coinvolgimento diretto del poeta in alcune messinscene.⁴ Non è stato trascurato neanche il fronte cinematografico (si veda soprattutto Piccardi 2006-2007), e ulteriori indagini sia letterarie sia musicologiche hanno

2 Andreoli, Lorenzini 1982-1984; 1988-1989; Andreoli, De Marco 1992; Andreoli 1996; 2003; Andreoli, Zanetti 2005; Andreoli 2013.

3 Si veda Bertazzoli 2004: completa del libretto per l'opera omonima di Franchetti e di una illustrazione di parte del materiale autografo preparatorio. Successivamente si segnala l'uscita di Imbriani 2009, che riserva dei cenni alla parallela collaborazione con Franchetti (per *La figlia*) e al lavoro abortito di Pizzetti (per *La fiaccola*).

4 Per l'ultimo aspetto si veda Biggi 2008. Sulle rappresentazioni francesi si veda invece Santoli 2009.

successivamente recuperato diverse ampie zone di un epistolario che, per quanto inesauribile, mette ormai a disposizione degli studiosi una gran quantità di materiali.⁵

Per quanto riguarda il testo delle tragedie, oltre a far riferimento alle pubblicazioni del Vittoriale degli anni quaranta (eleganti e accreditate, ma limitate al puro testo), alla raccolta Mondadori di *Tutte le opere* di poco successiva (D'Annunzio 1939 e 1940) e a singoli drammi usciti in pubblicazioni di ampia diffusione, a volte prefati con una sensibilità estesa anche all'argomento musicale (Gibellini 1986, poi 1989), è ora disponibile, come si è detto, la nuova edizione di *Tragedie, sogni e misteri* (Andreoli 2013). Accuratamente annotati, questi volumi superano talune precedenti limitazioni nel campo letterario a una completa conoscenza delle pieghe e degli sbocchi di un teatro che ha tanto aspirato allo stato di musica; felicemente bilanciate peraltro da una ricerca musicologica che mira ormai a una rivalutazione del capitolo storico riguardante le 'opere', i 'drammi musicali' e le 'musiche di scena' composti a partire da tragedie dannunziane, nell'ambito di un rinnovato interesse per operisti in precedenza ritenuti troppo tradizionali (Mascagni) o sopravvalutati dalla propria epoca (Pizzetti) oppure decisamente minori (Montemezzi). Rilanciato attraverso saggi e riflessioni anche da alcune - rare - rappresentazioni di esiti dimenticati quali *Fedra* di Pizzetti, *Parisina* di Mascagni, *La Pisanelle* (ancora di Pizzetti) o *La ville morte* (di Nadia Boulanger e Raoul Pugno), il teatro musicale che risale a d'Annunzio ha sperimentato negli ultimi vent'anni un cambiamento di prospettiva critica di cui si è poi cominciato a trovare testimonianza in quadri storici sistematici dell'opera italiana (Basso 1996, pp. 459-473).

Seguendo questo orientamento, il convegno di Siena del 2005 sull'intero specchio dei rapporti di d'Annunzio con la musica ha illustrato quasi tutti gli esiti di quel decisivo episodio di storia della musica del Novecento.⁶ Ha portato così, come si diceva, anche a operazioni quali l'esame di quanto resta (al momento) delle musiche della *Ville morte* (cfr. Laederich 2008) e all'esumazione dei frammenti disponibili di *Gigliola* di Pizzetti (da *La fiaccola sotto il moggio*; cfr. Beghelli 2008); all'analisi di partiture poco note quali *La figlia di Iorio* di Franchetti (cfr. Sansone 2008), *La Pisanelle* di Pizzetti (cfr. Sala 2008),⁷ *Sogno d'un tramonto d'autunno* di Malipiero (cfr. Bernardoni 2008),⁸ o pressoché sconosciute quali *La Nave* di Montemezzi (cfr. Mellace 2008). In definitiva, e in attesa del completamento

5 Sul fronte delle collaborazioni musicali si fa notare tra le recenti acquisizioni Simeone 2009.

6 Con l'eccezione, intenzionale, di quelli più studiati: per esempio *Le martyre de Saint Sébastien*.

7 Il saggio completava un precedente studio: Sala 2003.

8 Sull'atto unico di Malipiero era comparso in precedenza uno studio di Cattelan 2000.

dell'edizione critica del teatro dannunziano, sono molte ormai le indagini che permettono oggi di inquadrare con proprietà, nella prospettiva della storia del libretto – quella che qui esclusivamente interessa –, il teatro musicale sollecitato direttamente o indirettamente dalla penna del poeta. Si tratta di una prospettiva che può fare pienamente luce sul ruolo assunto da d'Annunzio in un momento storico di trasformazione del rapporto di forze tra musica e libretto, dunque più in generale anche sugli equilibri che regolano il lavoro reciproco di poeta e operista in Italia all'inizio del Novecento, in regime di 'opera' (tradizionale) oppure di *Literaturoper* ('opera di natura letteraria').

Il *corpus* di opere liriche (tradizionali) e drammi musicali (innovativi) che deriva il proprio testo dalle tragedie di d'Annunzio costituisce in questo senso un caso esemplare di varietà: una varietà che mette in campo e addirittura esaurisce tutte le possibili combinazioni disposte in un arco teso tra letteratura messa in musica e letteratura sottomessa alla musica. Dal punto di vista storico – al di là di ogni giudizio sul risultato in quanto prodotto globale di musica, testo, scena e vocalità – quel *corpus* si inserisce perciò anche nella via che porta dal 'libretto' al 'Poema'. Sperimentando tutti i modi che conducono la poesia di un (grande) poeta a diventare un testo per musica, i drammi per musica dannunziani compiono infatti un percorso che risale al mezzo secolo precedente: un periodo in cui i poeti di un'avanguardia molto determinata, la Scapigliatura, si sono posti come obiettivo quello di elevare la qualità letteraria dei libretti al punto da arrivare a chiamarli Poemi: ad essere i veri drammaturghi dell'opera lirica, prima degli operisti e con pari dignità rispetto al prodotto definitivo.

La vicenda del Poema per musica italiano nella seconda metà dell'Ottocento è stata di fatto la storia di una battaglia per il recupero della qualifica di 'vero poeta' persa nella prima metà del secolo, quando il librettista si era trovato ridotto alla funzione di 'versificatore': del tutto sottomesso da un lato al musicista (per le singole parole e per la tipologia dei versi), dall'altro alle convenzioni di una drammaturgia musicale di tradizione (per l'articolazione dei numeri musicali). Il poeta successivamente ha dunque voluto riconquistare il ruolo, perduto dopo Metastasio, di drammaturgo: di creatore autonomo e vincolante dello spettacolo operistico.⁹ E ha impiegato all'uopo versi «proibiti» (Arrigo Boito) oppure eterogenei rispetto all'uso (Ferdinando Fontana); ha imposto idee sceniche ed è arrivato a inserire nei suoi libretti didascalie unicamente da leggere, superflue rispetto all'esigenza scenica: quasi piccoli poemi in prosa disseminati qua e là nel testo (Luigi Illica).

L'operazione è stata portata avanti da un movimento artistico determinato a conquistarsi un posto visibile, se non dominante, sul palcoscenico, da

9 Per un panorama complessivo dell'attuale ricerca sul libretto italiano si possono vedere la raccolta Tatti 2005, e, per il primo Ottocento, Müller, Gier 2010.

poeti intesi a vivere del mestiere di scrittore; a partecipare perciò, insieme con i musicisti, ai vantaggi forniti da una legislazione che ha finalmente regolato il diritto d'autore. Questo traguardo non è mai stato raggiunto pienamente prima di d'Annunzio; ma con lui, finalmente, la battaglia appare vinta, sia dal punto di vista «morale» sia da quello economico. Nella sua qualità di grande poeta riconosciuto e di 'drammaturgo' ufficiale delle opere o drammi musicali derivati dalle sue tragedie, d'Annunzio guadagna – per i suoi Poemi originali o per gli adattamenti e le riduzioni a libretto delle sue tragedie – somme assolutamente notevoli, anche quando si tratti unicamente di concedere i diritti di adattamenti effettuati da terzi.

La sua comparsa nel mercato dell'opera italiana è in questo senso il coronamento di un percorso aperto da Arrigo Boito; un percorso che ha ammesso però, per sua propria natura, tutti i gradi di una maggiore/minore autonomia del libretto nei confronti della musica: dai compromessi più commerciali di una letteratura «alimentare» (così chiamata da Emilio Praga) alle vette più nobili di una sperimentazione programmatica. Come altri prima di lui, dunque, d'Annunzio non rinuncia a partecipare con i suoi versi alla varietà di un panorama operistico italiano che vede all'inizio del nuovo secolo Avanguardia e Tradizione sostenere, fianco a fianco, i rispettivi ruoli, successo di pubblico e gloria postuma, presente remunerativo e avvenire ascetico essendogli ugualmente indispensabili: il primo per il suo modo di vivere, il secondo per l'ambizione di un Sé teso all'immortalità nella poesia. La sua intera formazione e tutte le sue esperienze musicali precedenti l'avventura nel campo del teatro musicale dei due primi decenni del Novecento hanno avuto quella doppia fisionomia, già scapigliata: da un lato l'Arte, dall'altro un'arte sottomessa al mercato (se pure sbandierata come Arte in fase di annuncio, a fini pubblicitari: per tutti i casi analoghi, quello della *Figlia di Iorio* ridotta a libretto per Franchetti).¹⁰

D'Annunzio ha compiuto studi musicali negli anni della formazione e conosce quindi i fondamenti del linguaggio musicale, ma non l'ha mai praticato. Quasi per un dovere culturale, adempiuto tramite letture e frequentazioni infinite (dalle quali sa sempre trarre il massimo profitto), ha cominciato ben presto a far posto alla musica nelle sue liriche; perfino con qualche esagerazione di frequenza, per l'accanimento che il poeta riserva abitualmente alle tecniche e discipline che non padroneggia completamente (e tanto più lo stimolano). Ha per altro verso sperimentato nella sua giovinezza una poesia per musica intesa come disimpegno e divertimento: per l'amico Francesco Paolo Tosti, all'epoca in cui quest'ultimo stava per diventare il più pagato e il più conosciuto autore italiano di

10 L'autografo dannunziano che comprende il lavoro preparatorio preliminare (tavola dei caratteri, schema parziale del I atto) e i nuovi versi per il III atto sottoposti a Franchetti all'epoca del lavoro comune, conservato nell'Archivio Elena Franchetti, viene proposto in Appendice.

romanze. Scrivendo negli anni ottanta liriche di romanze per Tosti durante le comuni vacanze abruzzesi e firmando questi testi con lo pseudonimo di Mario de' Fiori, d'Annunzio – già famoso – non cessava ovviamente di produrre poesia alta (impegnata, sperimentale, provocatoria); quella stessa poesia che avrebbe ispirato in seguito un gran numero di compositori,¹¹ conquistati (se si trattava di novatori) dalla sfida rappresentata da quei versi: la difficoltà, quasi insuperabile, di intonare una poesia che era già, in origine, musicale. Quello di creare partiture su versi o prosa trasudanti musica verbale sarebbe stato in seguito, del resto, anche il dramma di alcuni dei suoi operisti.

Nel corso di quel periodo il gusto musicale di d'Annunzio ha conosciuto molte fasi. Pur rivelando un orientamento piuttosto tradizionale negli anni romani, allorché recensiva concerti in qualità di redattore della cronaca mondana per «La Tribuna», il poeta ha comunque avuto momenti di grande apertura, reclamando per esempio, dal suo osservatorio di pubblicista, la necessità di applicare all'opera lirica italiana libretti originali in prosa poetica: un'assoluta novità per quegli anni, e non solo per l'Italia.¹² Si è avviata poco dopo anche la sua attività di romanziere, il cui esordio è stato caratterizzato da atteggiamenti estetizzanti, intesi ad affidare alla musica un grande spazio all'interno del *plot* (*Il piacere*). Nella posizione dello scrittore si è poi prodotto un cambiamento sostanziale, e profondo, in occasione della scoperta a Napoli, nei primi anni novanta, dei drammi musicali wagneriani, e contestualmente del primo Nietzsche e degli scrittori simbolisti della «Revue wagnérienne».¹³ D'Annunzio ha allora cominciato a strutturare i suoi romanzi (*L'innocente*, *Trionfo della morte*) secondo il principio – dichiarato all'editore – del *Leitmotiv*, e a introdurre nel tessuto narrativo scene tratte da quei drammi; ha manifestato parallelamente il proprio disprezzo nei confronti dell'opera italiana contemporanea (quella dei Mascagni e dei Puccini) e si è rifiutato di scrivere dei libretti, per ragioni sia economiche sia tecniche.¹⁴

11 Per un catalogo aggiornato delle romanze e delle liriche da camera composte su versi di d'Annunzio si veda De Santis 2008.

12 Si tratta di un articolo del 28 giugno 1886 e l'affermazione è la seguente: «Io son di parere, e forse ritornerò sull'argomento, che oramai i libretti si debbano fare in prosa, in una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variissimi movimenti musicali. L'inutilità del ritmo e della rima, specialmente nell'opera moderna, è manifesta» (*Un poeta mèlico: Carmelo Errico*, in Andreoli 1996, p. 593).

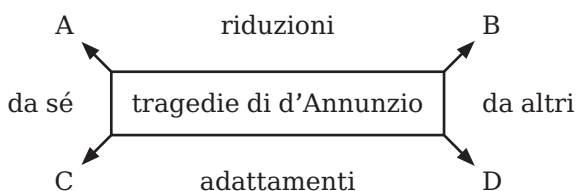
13 Per dettagli sugli anni napoletani del poeta si può vedere il volume Pupino 2005.

14 «Tre giorni fa mi fu chiesto un libretto per Giacomo Puccini. La richiesta era molto urgente e calorosa. Era aspettativissima la mia risposta telegrafica. Ho risposto domandando quarantamila lire. *Bum!* E credo che la casa Ricordi si guarderà bene dal tornare alla carica. Del resto, scrivere un libretto è oggi difficilissimo. La fatica sarebbe stata per me troppo grave. E un romanzo mi rende oggi appunto quella somma» (da una lettera di d'Annunzio a F.P. Tosti del 20 luglio 1894, pubblicata in Cellucci Marcone 1972, p. 103).

A partire però dal 1895 (l'anno dell'incontro con Eleonora Duse e del viaggio in Grecia, cantato poi negli ottomila versi di *Laus vitae* e di cui recentemente sono stati pubblicati i diari: cfr. Cimini 2010), il suo pensiero musicale si è rovesciato leggendo l'ultimo Nietzsche (in modo particolare *Il caso Wagner*): il musicista tedesco è diventato per lui il grande avversario con cui misurarsi, per costruire una 'musica' alternativa ricca degli stessi attributi ma mediterranea. Il romanzo *Il fuoco* ha così mostrato, accanto a Eleonora Duse e allo stesso d'Annunzio (Stelio Èffrena), Wagner a Venezia, nel 1883, prossimo a morire e poi sepolto in una bara portata sulle spalle dal protagonista: a suggerire un teatro lirico del futuro promosso da un subentrante Wagner latino. Ne sono necessariamente seguite una revisione del giudizio sull'opera italiana contemporanea e l'esordio di un teatro di parola portato sulla scena dalla stessa Eleonora Duse (che ha nel frattempo lasciato definitivamente Arrigo Boito per d'Annunzio).

I primi anni del nuovo secolo vedono dunque il poeta accettare le prime collaborazioni operistiche, con la tragedia pastorale *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti (1906) e con le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti per *La nave* (1908). Da qui, nello spazio di una decina d'anni, l'avventura dannunziana nel teatro musicale - si tratti di 'opera' o di 'dramma musicale' wagneriano, di tragedia o di mistero con musiche di scena - praticamente si conclude, passando attraverso *Le martyre de Saint Sébastien* (musiche di scena di Debussy, 1911), *La Pisanelle* (musiche di scena di Pizzetti, 1913), *Sogno d'un tramonto d'autunno* (Malipiero, 1913, all'epoca non rappresentato), *La ville morte* (Boulanger e Pugno, 1913, all'epoca non rappresentata), *Parisina* (Mascagni, 1913), *Francesca da Rimini* (Zandonai, 1914), *Fedra* (Pizzetti, 1915, ma terminata nel 1913), *La nave* (Montemezzi, 1918). Una seconda *Figlia di Iorio* (Pizzetti, 1954) comparirà dopo la morte del poeta, mentre di una *Gigliola* (da *La fiaccola sotto il moggio*: sempre Pizzetti, 1914) vengono composte nel 1914 solo tre scene del primo atto.

Con l'eccezione di *Parisina* (dichiarato un Poema originale; di fatto una tragedia, che sarà infatti portata in scena negli anni venti come teatro di parola), questi testi per musica vengono ricavati da precedenti tragedie dallo stesso d'Annunzio, dall'editore Tito Ricordi o dagli stessi operisti (sempre con l'autorizzazione, remunerata, del poeta, salvo il caso di Malipiero). I compositori hanno la sua stessa età (Mascagni, Debussy) oppure appartengono alla generazione successiva (Montemezzi, Zandonai, Pizzetti, Malipiero); in termini di Avanguardia o Tradizione la loro drammaturgia è varia, a prescindere dall'appartenenza generazionale. Questi due aspetti, diversamente combinati, danno luogo alla varietà di soluzioni librettistiche di cui si è parlato a proposito di questo corpus, con riferimento sia al rapporto di musica e poesia, sia alla distinzione tra letteratura alta (Poema) e letteratura sottomessa (libretto). Uno schema che tenga conto dei diversi esiti potrebbe essere una figura con quattro angoli di questo tipo:



A parità di tipo di fonte (il teatro di parola di d'Annunzio), lo schema distingue e mostra quindi:

- nella colonna di sinistra il lavoro compiuto personalmente dal poeta, su richiesta del musicista;
- nella colonna di destra il lavoro effettuato da altri (Tito Ricordi, alcuni operisti);
- nella striscia in alto il lavoro di 'riduzione' (tagli consistenti al testo della tragedia parlata, troppo lungo in rapporto alle necessità del teatro musicale);
- nella striscia in basso il lavoro di 'adattamento' (tagli e montaggio del testo tragico originario, effettuati allo scopo di ottenere la drammaturgia di un libretto italiano tradizionale).

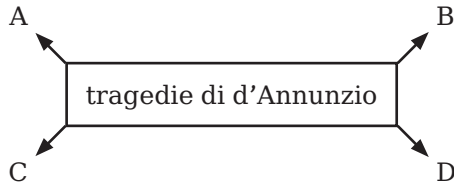
Resta solo da attribuire a ogni lettera le opere o drammi musicali corrispondenti:¹⁵ ma è un'operazione facile, poiché si tratta di rappresentare dati oggettivi, esterni. La lettera A (che sta a sinistra e in alto) comprende i casi di drammi di parola (precedenti o contestuali) che, tagliati qua e là ma rimasti integri nella sostanza (nell'originario percorso drammatico), diventano *Literaturopern* ('opere di natura letteraria'). In questo caso i tagli vengono concordati tra gli operisti e lo stesso d'Annunzio: proposti dai primi e approvati da quest'ultimo. Abbiamo allora *La ville morte* di Boulanger e Pugno, la *Fedra* di Pizzetti e la *Parisina* di Mascagni; nell'ultimo caso, un testo originale per musica ma creato nello stile del teatro di parola, al di fuori di preoccupazioni di carattere compositivo. Mentre la lettera B (che si trova a destra e in alto) ospita la stessa occorrenza - un testo tragico preventivo, tagliato per le esigenze musicali ma drammaticamente integro (dunque volto in *Literaturoper*) - nel quale però i tagli vengono effettuati direttamente dal compositore senza il controllo del poeta. È il caso di *Sogno d'un tramonto d'autunno* (musicato da Malipiero di nascosto - senza permesso - e rappresentato anche per questo motivo solo nel 1988), della seconda *Figlia di Iorio* (composta da Pizzetti con la benedizione di d'Annunzio, ma una quindicina d'anni dopo

¹⁵ Considerando il taglio di questo intervento, vengono esclusi dalle considerazioni successive i drammi con musiche di scena, che non hanno avuto evidentemente bisogno di riduzioni o adattamenti.

la sua morte) e di *Gigliola* (iniziata da Pizzetti su tagli di propria mano, in assenza di un d'Annunzio ancora in sospenso sulla definizione del contratto: questa volta con Sonzogno).

Il terzo capo, la lettera C (che si trova in basso e a sinistra), segnerà invece il caso di una tragedia originale parlata dalla quale d'Annunzio deriva un libretto relativamente tradizionale, richiesto da un musicista per il tramite del suo editore: è la prima *Figlia di Iorio* (Franchetti), che costituisce anche il debutto del poeta in qualità di drammaturgo sulla scena lirica. Infine, il quarto capo (lettera D, situata in basso a destra) accoglie i casi di tragedie preventive dalle quali una terza persona trae un libretto tradizionale; si tratta di *Francesca da Rimini* (Zandonai) e della seconda *Nave* (Montemezzi), 'opere' entrambe ed entrambe risultate da adattamenti di Tito Ricordi, effettuati col consenso di d'Annunzio e con la collaborazione dei rispettivi operisti:

<i>Fedra</i> (Pizzetti, 1915; comp. 1913)	<i>Sogno d'un tramonto d'autunno</i> (Malipiero, 1988; comp. 1913)
<i>Parisina</i> (Mascagni, 1913)	<i>La figlia di Iorio</i> (Pizzetti, 1954)
<i>La ville morte</i> (Boulanger e Pugno, 2005; comp. 1913)	<i>Gigliola</i> (Pizzetti, 1914, incompiuta)



La figlia di Iorio
(Franchetti, 1906)

Francesca da Rimini
(Zandonai, 1914)
La nave
(Montemezzi, 1918)

Possiamo allora, per concludere, considerare questo corpus nella sua dimensione storica, con riferimento ai due estremi di 'tradizione' (= libretto > opera) e 'modernità' (= Poema > dramma musicale). Useremo come traccia questa stessa pianta, che rappresenta visivamente le polarità Arte (A e B) vs Mercato (C e D), autonomia del testo poetico vs convenzione. Ma poiché il poeta, con i suoi drammi di parola, è il polo magnetico di questa produzione, prima di poter trarre delle conclusioni da questo disegno complessivo bisognerà aggiungere qualche osservazione sulle sue stesse tragedie.

All'inizio del secolo questo teatro di parola condensa, insieme con la poesia delle *Laudi* e con il romanzo *Il fuoco*, l'ambizione di d'Annunzio

di subentrare a Wagner con una poesia o prosa teatrale che possieda la propria musica in quanto parola da declamare, carica alternativamente di due compiti: quello di farsi 'messaggio' (nazionale) e quello di mettere in scena un 'rito' (mediterraneo).¹⁶ Nel teatro di parola, oltre che nella poesia lirica e nel romanzo, sta dunque l'Arte; che però nel primo caso costa cara, a causa soprattutto delle splendide messinscena pretese dall'autore. Scrivere o concedere testi tragici per musica si presenta come una buona soluzione 'alimentare' di compromesso, in anni in cui l'opera italiana raggiunge il massimo storico dei suoi guadagni. Trasformare o lasciar trasformare quelle tragedie in libretti oppure approvarne i tagli per arrivare ai Poemi può costituire, inoltre, un modo ragionevole di far denaro partecipando però al tempo stesso – quando il caso lo consenta – alla gloria di un *Musikdrama* nazionale degno di rientrare nel medesimo disegno di messaggio o di rito. Servendosi della collaborazione di operisti d'avanguardia giovani e determinati quali Ildebrando Pizzetti,¹⁷ il progettato «dramma musicale latino» dell'avvenire (*Fedra*) sarà anch'esso Arte.¹⁸ E potrà esserlo anche la *Parisina* di Mascagni, in quanto formidabile sforzo di rinnovamento personale di un operista di fatto sempre sperimentale, nonostante l'enormità dell'iniziale successo di cassetta (*Cavalleria rusticana*).

La variabile è dunque l'operista. Questi accetta e anzi predilige un testo autonomo, unicamente ridotto qua e là nella sua lunghezza (gruppi A e B: parte alta della pianta), perché ambisce comporre musica teatrale del futuro (essere un Wagner mediterraneo).¹⁹ Oppure intende scrivere una bella opera tradizionale, aggiornata, nobilmente atteggiata, ma pur sempre rispettosa del gusto di un pubblico allargato, e questo richiede un adattamento del testo tragico, un'umiliazione, per così dire, della sua grandezza

16 Il riferimento è allo storico saggio di Mariano 1978.

17 Oltre ai saggi su Pizzetti ospitati negli Atti citati, per il suo intero teatro musicale si può fare riferimento a un precedente convegno: Minardi 2006.

18 Proponendo la *Fedra* musicale, in via di elaborazione, all'editore Giulio Ricordi, dopo aver già collaborato con Pizzetti per le musiche di scena della *Nave*, d'Annunzio gli scrive il 5 aprile 1909: «Noi vogliamo fare un tentativo nuovo di dramma musicale latino, del quale abbiamo formalmente una idea molto chiara, fuor d'ogni pregiudizio wagneriano (non crediamo, per esempio, alla necessità del *Leitmotiv*), fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussysta. Saremo contenti s'Ella vorrà patrocinare questa impresa. E io le sarò gratissimo se vorrà prendere una deliberazione senza soverchio indugio, ché il Maestro è già al lavoro». La lettera è citata in Nicolodi 1980, p. 4.

19 Si è scelto di classificare *La ville morte* di Nadia Boulanger e Raoul Pugno in questo gruppo dopo aver confrontato il testo originale della tragedia dannunziana con il libretto contenuto nei quaderni di lavoro di Boulanger e Pugno conservati nel Dipartimento di musica della Bibliothèque Nationale de France: BnF-Mus., Th.B. 4929 (1-3): i tagli, evidentemente concordati tra gli autori, appaiono sostanziosi, ma non tali da modificare l'impianto drammatico complessivo. In sostanza, non siamo di fronte a un 'adattamento' ma a una 'riduzione'.

originaria (gruppi C e D: in basso nel disegno). All'interno di questa seconda dimensione, avremo esiti uguali se il lavoro è fatto, rispettivamente, dallo stesso operista (gruppo C) o da un 'tecnico' (gruppo D).

A conti fatti, l'intervento diretto del poeta (colonna di sinistra) non è dunque vincolante, poiché l'atteggiamento del musicista nei confronti del mercato operistico è ciò che fa la differenza: il prodotto musicale dannunziano può essere 'alto' anche se rimane privato (Malipiero) o se è postumo (Pizzetti 1954); può essere 'basso' - come la pianta suggerisce - anche se lo stesso d'Annunzio si è messo al lavoro. Il discrimine sarà sempre di ordine economico (il ricavato): *Fedra* si rivelerà un cattivo affare, mentre *Francesca da Rimini* entrerà in repertorio, facendo guadagnare all'editore somme soddisfacenti.²⁰ Il libretto della *Figlia di Iorio* di Franchetti costituisce in questo senso un caso esemplare ma anche particolare: il poeta, partito da un'idea (che sembrava condivisa) di *Literaturoper*, viene costretto via via dall'operista a stravolgimenti del percorso drammatico sempre più stringenti, dando luogo a un primo atto di *Literaturoper* che nel secondo e nel terzo si trasforma palesemente in 'opera' tradizionale.²¹ Forse è stato proprio questo statuto un po' incerto a determinare lo scarso successo dell'opera, nonostante la sua evidente intenzione di piacere.

In sostanza la posizione del poeta è stata duplice: d'Annunzio col suo teatro musicale ha inseguito l'arte oppure si è piegato al mercato, indifferentemente. Quando si poteva prevedere per l'opera un buon riscontro in termini economici, ha venduto la propria poesia a un prezzo esorbitante (anche per i soli diritti, come nel caso di *Francesca da Rimini*); ha però concesso gratuitamente il proprio lavoro nel caso di un prodotto ambizioso e d'élite quale *Fedra*. E questo introduce un'idea di 'moralità', nella forma di una frattura: pur adottando il doppio passo, d'Annunzio ha dichiarato la sua totale ammirazione per una *Fedra* (Pizzetti) che non gli procurava nessun guadagno ma realizzava la sua idea di un teatro musicale del futuro; e ha mostrato di disprezzare una *Francesca da Rimini* (Zandonai) e una

20 Si può trovare il dato preciso in una lettera di Tito Ricordi a d'Annunzio del 9 aprile 1915 (il poeta si era lamentato con lui per gli scarsi proventi di *Francesca da Rimini*). Scrive Tito: «Non voglio essere indiscreto, non ti chiedo quanto ti hanno procurato fino ad oggi 'Parisina' e 'Fedra' - ma ti propongo un affare: ti verserò 10.000 lire se per la fine del 1918 "Francesca" non avrà reso in diritti di rappresentazioni più che 'Parisina' e 'Fedra' insieme» (Mariano [1988], pp. 165-166).

21 Si veda qui l'Appendice. Sul rapporto di d'Annunzio e Franchetti nelle varie fasi dell'elaborazione dell'opera, sui dettagli del lavoro di adattamento effettuato da d'Annunzio sulla propria tragedia ricostruiti sulla base delle carte di lavoro conservate nell'Archivio Elena Franchetti e sugli scambi epistolari intercorsi tra i due autori chi scrive ha presentato una relazione nel corso di un convegno dedicato al compositore (Reggio Emilia, 18-19 settembre 2010); gli atti sono in corso di stampa. Una prima corposa monografia sull'operista è uscita recentemente: Erkens 2011.

Nave (Montemezzi) che ha volentieri evitato di ascoltare in teatro.²² Con se stesso il poeta ha operato una netta distinzione tra quei prodotti dell'ingegno; ma ha lavorato attivamente per entrambi i modelli, e questo mostra chiaramente da un lato la sua intelligenza della modernità, dall'altro il suo parallelo interesse per le tecniche di una scrittura di mestiere. Per questo secondo aspetto possiamo forse dire che il poeta ha mostrato anche una preveggenza di postmodernità.

2 Carte di lavoro autografe per il libretto de *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti conservate nell'Archivio Elena Franchetti

Si tratta di 51 carte, vergate da Gabriele d'Annunzio in inchiostro nero (per i versi) e rosso (per le didascalie) con alcune aggiunte a matita, contenenti una parte del lavoro preparatorio per il libretto della *Figlia di Iorio*. Non tutte consecutive, le carte riportano nell'ordine: l'elenco dei personaggi, uno schema parziale del I atto e un III atto completo (con varianti rispetto al libretto a stampa); inoltre, prove di versi per il I e il III atto, quasi tutte accolte nel libretto definitivo.

I diversi gruppi di carte sono trascritti e presentati qui con numerazione e titoli del trascrittore: I. *Tavola dei caratteri* (1 c. non numerata); II. *Schema del I atto* (4 cc. numerate); III. *Versi per il concertato dei mietitori* (atto I) (3 cc. numerate); IV. *Libretto, atto III* (31 cc. numerate); V. *Versi aggiunti per Iona e il popolo* (III atto) (1 c. non numerata); VI. *Parte aggiunta nel concertato finale del III atto* (10 cc. non numerate); VII. *Prova di versi per Candia* (1 c. non numerata). Le titolature autografe presenti nelle carte compaiono invece all'interno del testo trascritto.

Nella trascrizione si è cercato di riprodurre fedelmente l'autografo, del quale vengono rispettati la scansione originale per quanto riguarda il taglio delle pagine, la distribuzione degli spazi sulla pagina, la punteggiatura, i colori. Si conserva altresì la numerazione autografa ove sia presente; quando non presente, la numerazione è posta tra parentesi quadre. Eventuali segni difficilmente riproducibili o cancellature sono stati segnalati in nota.

L'autografo testimonia per una parte l'avvio del lavoro di stesura del libretto (paragrafi I-II), in altre parti (paragrafi III, V, VI) è il frutto evidente di richieste di Alberto Franchetti accolte dal poeta: in modo particolare per

²² L'indifferenza un po' sprezzante del poeta nei confronti delle opere di Zandonai e Montemezzi ha più di un riscontro: si veda per tutte la lettera di d'Annunzio a Zandonai del 22 dicembre 1919, riprodotta in Mariano [1988], pp. 168-169. Ancora più evidente è il fastidio provato dal poeta durante il lavoro di adattamento della tragedia per Franchetti; è nota l'affermazione che compare in un telegramma inviato a Tom Antongini nel 1904: «In questo momento odo muggire l'automobile di Alberto Franchetti il quale viene a supplicarmi di tramutare in pillolette quaternarie il granito della Majella» (Antongini 1938, p. 481).

quanto riguarda un'aggiunta ai materiali della tragedia, che si verifica in questo autografo all'altezza della c. 25 del III atto. Il «difficile e pesante lavoro di riduzione» operistica, ricorda Raffaella Bertazzoli (2004, p. 193), mise sotto pressione d'Annunzio, che se ne lamentava esplicitamente. Per una valutazione complessiva, queste carte vanno messe a confronto con il testo della tragedia da un lato e dall'altro con quello del libretto (d'Annunzio 1906) e dello spartito (Franchetti 1906): ne costituiscono evidentemente il passaggio intermedio là dove non si tratta unicamente di tagli ai versi del dramma ma di creazione di nuovi versi e situazioni drammatiche. Le varianti rispetto al libretto a stampa vengono segnalate in nota.

Ringrazio il dott. Nicola Ponsi, figlio di Elena Franchetti, per aver concesso il permesso di pubblicazione del manoscritto.

I. Tavola dei caratteri

Carta unica non numerata.

Le persone della tragedia

Lazaro di Rojo (baritono)

Candia della Leonessa (contralto o mezzosoprano)

Aligi (tenore)

Splendore

Favetta le sorelle

Ornella²³ (mezzi-soprani)

Mila di Codra (soprano)

Femo di Nerfa ×²⁴

Iona di Midia ×

La vecchia dell'erbe. ×

Un mietitore ×

Coro di parenti, Coro di lamentatrici,
coro di mietitori, coro di popolo.

parti

raddoppiate

23 I tre nomi delle sorelle sono uniti da una graffa (collocata a destra).

24 Spuntature a penna. Anche Femo di Nerfa, Iona di Midia e la vecchia dell'erbe sono uniti da una graffa vergata sulla destra.

II. Schema del I atto

Quattro carte con numerazione autografa. Lo schema si ferma a circa due terzi dell'atto.

Scena delle tre sorelle	<u>1</u> ²⁵
Apparizione della madre _	
Apparizione di Aligi _ Scongiuro _	
Benedizione rituale della madre _	
Clamore dei mietitori.	
Aligi si alza _	
Parole della madre _ (Lincanata.)	
La fascia rossa.	
Tema del maleficio nell'orchestra.	
Imprecazione contro il maleficio.	
I settecent'anni _	
La voce di Ornella _	
Concertino delle tre sorelle	
Cerimonia del pane con la Nuora.	
Grida dei mietitori.	<u>2</u>
Le sorelle annunziano la venuta del parentado.	
Candia fa sedere gli sposi.	
Rito della fascia rossa. Canzone e coro.	
Piccolo coro del parentado.	
Cerimonia frumentaria.	
Apparizione improvvisa del tema del maleficio nell'orchestra.	
Mila entra, fuggendo l'incanata.	
Invocazione di Mila	
Ornella chiude la porta.	
Melodia di Mila che ringrazia	
Coro ostile delle donne.	<u>3</u>
Canto delle tre sorelle.	
Coro delle tre sorelle	
«Il Signore ti mostri la via!	
La vergine ti faccia la grazia!»	
Coro dei mietitori, che s'avvicina.	
Coro delle parenti.	
Invocazione di Mila ²⁶	

25 La numerazione che parte da qui è originale.

26 Unagraffa (quasi sinistra) unisce il coro dei mietitori, quello delle parenti e l'invocazione di Mila.

Aligi vuole aprire la porta.
Ornella va e la chiude.
Breve scena tra Ornella
e il Coro dei mietitori.
Apparizione del mietitore alla finestra. 4
Invettiva, interrotta dal Coro.
Grido di Mila: «No, non è vero...»
Il mietitore prosegue: «Aspetta, aspetta...»
Il coro risponde: «Per la Figlia di Iorio!»
Candia s'avanza e parla alla stra_
niera: «Creatura, io sono...»
Il coro delle parenti inveisce.
Grande melodia di Mila.

III. Versi per il concertato dei mietitori (atto I)

Tre carte con numerazione autografa: accolte nel libretto a stampa (pp. 14-15).

Solo 1
Donna de fori terra,

Coro
Sfratta mo! Sfratta!

Solo
Facemo serra serra.

Coro
Sfratta mo! Sfratta!

Solo
A questo vicinato

Coro
Sfratta mo! Sfratta!

Solo 2
C'è 'no lupo acquattato.

Coro
Sfratta mo! Sfratta!

Solo

Lo lupo tene fame.

Coro

Sfratta mo! Sfratta!

Solo

Abbass'hai da calare.

Coro

Sfratta mo! Sfratta!

Solo

Dico a te, scrofa pazza.

3

Coro

Sfratta mo! Sfratta!

Solo

Se no, c'è la capezza.

Coro

Sfratta mo! Sfratta!

IV. Libretto, atto III

Trentun carte con numerazione autografa: evidentemente una prima versione dell'atto, modificato poi, come si vedrà, con l'aggiunta di numerosi fogli di versi.

Atto terzo

1

(Vedi le didascalie sceniche nel volume.)

pag. 127

Il coro delle lamentatrici

Jesu Cristo, Jesu Cristo,

l'hai possuto sofferire!

D'esta morte scellerata

dovia Lazaro morire!
S'è veduto a vetta a vetta
tutto 'l monte isbigottire.
S'è veduto in ciel lo Sole
La sua faccia ricuoprire.

Ahi! ahi! Lazaro, Lazaro, Lazaro! 2
Ahi, che pianto si piange per te!

Requiem aeternam dona ei, Domine.

Ornella

Ora viene! Ora viene! Fra poco
Viene. Ecco, laggiù alla svolta,
lo stendardo nero apparito!
Sorelle, pensate alla madre.

Splendore

Favetta, va tu, va e parla.
Sorella, va e dille: Ecco viene.²⁷ 3

Favetta

Io cuore non ho di toccarla.
Sta fisa, e ciglio non muove.

Le tre sorelle

Ah perché, perché siamo nate?
Perché ci partori nostra madre?
Ci prendesse tutte in un fascio
la morte ci portasse con sé!

Il coro delle parenti

Ah che pietà della carne
cristiana, della vita nostra, 4
di tutta la gente che nasce
dolora trapassa e non sa!

Ornella

Silenzio! Silenzio! S'è alzata,
cammina, ora viene alla soglia.

27 Sopra «Sorella» una parola a matita, illeggibile.

Il coro delle lamentatrici

Candia della Leonessa,
dove vai? Chi t'ha chiamata?
Sigillata è la tua bocca,
il tuo piede è catenato.
Lasci dietro a te la morte
e t'imbatti nel peccato!
Unque vai, unque ti volti
il cammino è disperato.

5

Ahi, ahi, cenere misera, ahi, vedova,
ahi madre! Iesu Iesu, pietà!

De profundis clamavi ad te, Domine.

La madre apparirà su la soglia. Le figlie
faranno l'atto di sostenerla, trepidando.
Ella le guarderà attonita.

Ornella

Mamma, fa cuore. Siamo qui con te.
Alla prova più trista Iddio ti chiama.

Candia della Leonessa

È d'una tela viense tanta trama
e d'una fonte viense tanto fiume
e d'una quercia viense tante rame
e d'una madre tante creature!

6

Il coro delle parenti²⁸

Gesù Gesù, che non esca di senno!
Miserere di lei, Vergine santa!

Le tre sorelle

Sventura nostra! Maledette siamo
da Dio. Siamo rimaste sole in terra!

Candia

Il core ho perso d'un dolce figliuolo,
or è trentatre giorni, e non lo trovo!

7

²⁸ Una graffa a sinistra unisce il coro delle parenti al canto delle tre sorelle che segue (= concertato).

L'hai tu veduto, l'hai tu riscontrato?
— Io sul Monte Calvario l'ho lasciato,
i' l'ho lasciato sul monte distante,
l'ho lasciato con lacrime e con sangue.

Il coro delle parenti

O Madonna del Santo Venardì
miserere di lei. Ora pro nobis.

Le donne del parentado s'inginocchieran_
no, pregando.

Candia

8

Ecco e la Madre si mette in cammino,
viene alla vista del suo dolce figlio.
— Madre, portato avessi un sorso d'acqua!
— Figlio, non so né strada né fontana;
ma se la testa un poco puoi chinare
una goccia di latte io ti vo' dare;
e, se latte non esce, tanto spremo
che tutta la mia vita esce dal seno...

Si udrà di lontano, nella profondità della
valle, il rullo del tamburo allentato che
conduce il corteo funebre.

Splendore

Mamma chi parla in te? Chi senti tu
dentro parlarti, dentro le tue viscere?

Il coro delle parenti

9

Miserere di lei. Ora pro nobis.

Le donne si leveranno e si aduneranno
sotto il noce a guatare verso il sentiero.

Ornella, a gran voce

Madre, ora viene Aligi, viene Aligi
a pigliar perdonanza dal tuo cuore
a bere la tazza del consòlo
dalle tue mani. Svégliati e sta forte.

Le figlie sosterranno la madre demente
e la riconduurranno sotto il portico. Si

udrà la marcia funebre avvicinarsi,²⁹
 mentre sul ritmo doglioso si svolgerà 10
 sommessamente il coro delle donne adunate.

Il coro delle parenti

Ahi, che destino amaro! O Dio, che schianto!
 Grande il misfatto, grande la tortura.
 E il male che verrà, chi lo misura?
 Non vi saranno lacrime pel pianto.

Le donne si ritrarranno verso il portico.
 Si farà gran silenzio.

La voce di Jona

O vedova di Lazaro di Roio,
 o gente della casa sciagurata,
 all'erta, all'erta! Viene il Penitente. 11

Sul ritmo della marcia funebre irrompe
 di nuovo la lamentazione delle prèfiche
 selvagge, ricomincia il coro delle
 parenti, trèmola il canto verginale
 delle tre sorelle intorno alla madre
 muta e immobile.

Il coro delle lamentatrici

Figlio Aligi, figlio Aligi,
 che hai fatto? che hai fatto?
 Chi è questo insanguinato?
 Chi l'ha corco sopra il sasso?
 È venuta l'ora tua. 12
 Nero il vino del trapasso!
 Mano mozza, morte infame,
 mano mozza, corda e sacco!

²⁹ A partire da qui il testo del libretto a stampa (p. 47) risulta modificato. Scompaiono le due righe ulteriori di didascalia e compare subito l'esclamazione di Iona in lontananza («Oh vedova di Lazaro di Roio»), che qui è successiva; segue un lungo coro delle parenti che in questo autografo non compare («Oh che turba di gente viene dietro»), concluso da una didascalia molto lunga per l'arrivo in scena di Iona e Aligi («Apparirà l'alta statura di Iona [...] verso il morituro», p. 47). Anche i successivi versi delle parenti («Ahi, che destino amaro!») nel libretto a stampa risultano modificati, nelle parole e nella metrica. Tutto il passo ha conosciuto evidentemente un'elaborazione successiva.

Ahi, ahi! Figlio di Lazaro, Lazaro
è morto, ahi ahi, ucciso da te!

Libera, Domine, animam servi tui.

Le tre sorelle

Madre, che fai? Non ci conosci più?
Donàmogli commiato, a lui che parte.
E poi ci colcheremo, tutte in pace,
a fianco a fianco, nel letto di giù.

Apparirà l'alta statura di Jona con 13
Lo stendardo funereo. Dietro di lui verrà
Il parricida, si accalcherà la turba.
(Vedi il volume per la didascalia pag. 144)³⁰

Iona di Midia

Trist'a te, Candia della Leonessa.
Or t'abbiamo condotto il Penitente
perché da te la tazza del consòlo
riceva, prima di piombar nel gorgo.³¹

Escito egli è dalle viscere tue.
T'è concesso alzargli il velo nero,
accostargli alla bocca il beveraggio, 14
ché molto amara sarà la sua morte.

Salvum fac populum tuum, Domine.
Kyrie eleison.

La turba

Christe eleison. Kyrie eleison.

Jona porrà una mano su la spalla di Aligi
per sospingerlo. Il penitente velato farà un
passo verso la madre; poi cadrà su i
ginocchi, di schianto.

30 In rosso le sottolineature nell'autografo.

31 Sotto questo verso si trova un'annotazione aggiunta a matita: «nell'orchestra - tema del supplizio» (segue una parola semicancellata, illeggibile: forse «eterno»).

Aligi 15

Laudato Gesù e Maria!
 Ma voi madre chiamare non più
 m'è dato, non più benedire
 m'è dato, ché la bocca è d'inferno,
 quella che da voi succhiò il latte,
 o la più sventurata di tutte
 le donne che hanno nutrito
 il suo figlio, che gli hanno cantato
 il sonno nella culla e nel grembo,
 oh no, non alzate il mio velo
 non alzate il velo mio nero³²
 che non vi comparisca dinanzi
 la faccia del peccato tremendo!³³

La turba 15 bis

Oh povera, povera! Guarda,
 non piange. Pianger non può.
 Santa Vergine, misericordia!
 Miserere di lei, Jesu Cristo!

Aligi

E voi, voi, non più, creature,
 m'è dato chiamare sorelle,
 né più nominar vostri nomi
 che parvero farvi più belle.
 Né li canterà l'amor vostro 16
 Sotto la finestra al sereno;
 ché niuno vorrà le sorelle
 di Aligi. E ora il miele è veleno!

La turba

Abbine pietà, buono Iddio.
 Miserere, Gesù, miserere!

Aligi

E tu che di spine guanciali

32 Questo verso è aggiunto a matita.

33 Da «o la più sventurata di tutte» a «peccato tremendo» evidenti segni a matita: per i primi quattro versi il declamato di Aligi è contornato da un segno che li comprende; dentro questo e nei successivi tre, i versi sono scansionati tramite righe verticali intermitteni, a indicare la segmentazione della futura parte cantata: cfr. Franchetti 1906, pp. 325-326, da b. 1 dopo [17] a b. 1 dopo [18].

e di rovi avesti lenzuola,
tu hai con Gesù gli sponsali:
per sempre Maria ti consola.

La turba

17

Maria, la mercè non gli manchi.
Mercè per suo grande martòro!
Mettila tra gli Angeli bianchi!
Mettila tra le màrtiri d'oro!

Iona di Midia

Aliḡi, hai detto il tuo dire.
Su, lèvati e andiamo, ch'è tardi.
O Candia, la madre tu sei.
Tu dàgli la tazza, ch'ei beva.

La turba

18

Tu dàgli la tazza, ch'ei beva!
Miserere di lui, miserere!

Ornella presenterà alla madre la ciotola
del vino misturato. Aliḡi si trascinerà
su i ginocchi verso la porta della casa,
e alzerà la voce invocando il defunto.

Aliḡi

Padre, padre, padre mio Lazaro,
odimi. Tu il fiume passasti
con la bara, ed era pesante
più d'un carro di buoi la tua bara,
e fu gettata la pietra
nella corrente, e passasti.
Padre, padre, padre mio Lazaro
odimi. Ora io me ne vado
a cercar quella pietra nel fondo,
e dopo io ti vengo a trovare;
e tu mi vieni sopra con l'erpice,
per l'eternità mi dirompi,
per l'eternità mi dilaceri.
Padre mio, fra poco son teco.

19

La madre camminerà verso di lui, nell'orro_

re. (Vedi la didascalia pag. 152).³⁴ Si udrà
un vocio confuso della gente più discosta
giù pel sentiere.

Iona 20
Suscipe, Domine, servuum tuum.
Kyrie eleison.

La turba
Christe eleison. Kyrie eleison.
Miserere, Deus, miserere.

Nelle profondità della moltitudine scoppie-
ranno grida di furore, rapidamente coprendo
l'implorazione pietosa.

— La figlia di Iorio! La figlia
di Iorio! Mila di Codra!
— È la figlia di Iorio, che viene.
— Largo, largo! Lasciate passare! 21
— Lasciatela, al nome di Dio!

Fendendo la turba, apparirà Mila di Codra
impetuosamente.

Mila di Codra
Madre d'Aligi, sorelle
d'Aligi, sposa, parenti,
stendardiero del Malificio,
popolo giusto, giustizia
di Dio, sono Mila di Codra.
Mi confesso. Datemi ascolto.

Iona di Midia
Silenzio! Silenzio! Lasciate
che parli, al nome di Dio! 22

Mila
Aligi, figliuolo di Lazaro,
è innocente. Commesso non ha

34 La frase tra parentesi è scritta in inchiostro rosso e poi parzialmente soprascritta in nero e sottolineata in nero.

parricidio. Ma sì, il suo padre
ucciso da me fu con l'asce.

Aligi - Mila, innanzi a Dio tu ne menti!³⁵

La turba

Alle fiamme! Alle fiamme! Su, Iona,
dàccela, che noi la bruciamo.
Alla catasta la maga!
Alla stessa ora periscano!

Mila

23

Mi confesso e mi pento. Non voglio
che l'innocente perisca.
Voglio il castigo e sia grande!³⁶

Il coro delle parenti

Laudato Gesù che fa luce!³⁷

Mila

Aligi, perdonata da te
Non sarò se pure da Dio!
Ma debbo scoprir la mia frode.
Aligi, lavorasti nel ceppo³⁸
ah misero te, co' tuoi ferri
l'effigie dell'Angelo malo.
E lasciasti l'asce nel ceppo.³⁹
Ora uditemi, gente di Dio.

24

Una grande potenza venuta
era in me sopra lui vincolato.
Quasi notte faceva nel luogo
maligno. Imbestiato il suo padre
presa m'avea pe' capegli
e mi trascinava furente.

35 Questa battuta di Aligi è inserita nel testo a matita.

36 Questi tre versi di Mila non compariranno nel libretto a stampa.

37 Neanche questo verso delle parenti compare nel libretto a stampa.

38 Prima di questo verso nel libretto a stampa ne compaiono altri due («Ornella, né tu mi guardare | così come fai. Ch'io sia sola!»).

39 Sotto questo verso, a sinistra, compare l'indicazione «Coro», scritta a matita: sarà una delle pagine aggiunte (riportate qui nel paragrafo successivo).

Ei sopraggiunse e su noi
 si gettò per difendere me.
 Rapidamente brandii
 l'asce, nell'ombra, colpii,
 forte colpii, fino a morte. 25
 Sul colpo gridai: «L'hai ucciso!»
 Al figlio gridai: «L'hai ucciso!»
 Parricida lo fece il mio grido
 Nell'anima sua ch'era schiava.
 «L'ho ucciso!» rispose; nel sangue
 tramortì, più altro non seppe.

Candia con ambe le braccia, scossa da
 un fremito quasi di belva, afferrerà il figlio
 ridivenuto suo. Da lui si distaccherà,
 con violenza selvaggia si avanzerà verso
 la nemica. Ma le figlie la tratterranno.
 Ella parrà nuovamente svanirsi, guardando
 il figlio ebro ed estraneo.⁴⁰

«Concertato» 26

Il coro delle parenti
 Lasciatela! Lasciala, Ornella!
 Che il cuore le strappi, che il cuore
 le mangi! Cuore per cuore!
 Lasciatela, che se la metta
 sotto i piedi, che la calpesti
 che col calcagno le schiacci
 tempia e tempia, i denti le sgrani.
 Iona, Iona, Aligi è innocente.

Iona darà a taluno di sua gente lo
 stendardo, e s'avanzerà verso Aligi per
 toglierli le ritorte. Libero dalle ritorte
 i polsi, libero dal velo nero il capo, Aligi
 tenderà le mani verso Mila in atto
 di maledizione, cadendo fra le braccia
 della madre, preso dalla vertigine, e
 le maggiori sorelle e le donne del paren_ 27

40 Parola semicancellata (macchia d'inchiostro). Parte da questo punto il lungo inserto di dieci pagine prodotto qui nel paragrafo VI.

tado gli saranno intorno.⁴¹ Iona metterà
le ritorte a Mila di Codra che gli tenderà
i polsi. La testa le coprirà col velo nero.
Poi, ripreso lo stendardo del Malificio, so_
spingerà la vittima verso la turba.

Iona

28

Popolo giusto, ti do
nelle mani Mila di Codra,
perché tu giustizia ne faccia
e tu ne disperda la cenere.

Salvum fac populum tuum, Domine.
Kyrie eleison.

La turba

Christe eleison. Kyrie eleison.
Alle fiamme alle fiamme la figlia
di Iorio! La figlia di Iorio
alla catasta, all'inferno!

Dalla violenza vorticosa della moltitu_ 29
dine Mila sarà tratta su per l'altu_
ra onde già discese il corteo funebre
col Penitente. Alta su l'ondeggiamen_
to dell'ira, ella apparirà per alcuni
istanti sul vertice percossa dai fuochi
del tramonto autunnale come dai ri_
flessi del rogo, prima di scendere nel_
l'ombra della china opposta. Allora
Ornella, rivolta a lei, la chiamerà
a gran voce sopra il clamore
furente.

Ornella

30

Mila, Mila, sorella in Gesù
il Paradiso è per te!

Mila

La fiamma è bella! La fiamma è bella!

41 Da questo punto, dopo la lunga variante, riprende il testo che comparirà anche nel libretto a stampa (p. 55).

Explicit Tragoedia

V. Versi aggiunti per Iona e il popolo (III atto)

Carta non numerata, accolta nel libretto definitivo. È da collocare, come si è detto, all'inizio di p. 24 dell'autografo (dopo «L'effigie dell'angelo malo»): si veda il libretto a stampa, p. 52.

Iona di Midia

Recede ergo...

Iona e il popolo, segnandosi

... in nomine Patris et Filii et
Spiritus sancti. Amen.

VI. Parte aggiunta nel concertato finale del III atto

Si tratta di dieci carte non numerate. Vanno idealmente collocate, come abbiamo visto in precedenza, tra la pagina 25 e la 26 dell'autografo; le didascalie delle pagine 25 e 26 subiranno pertanto, nel libretto definitivo, spostamenti, aggiunte e piccole varianti richieste dall'inserzione. Si veda il libretto a stampa alle pp. 52-54.

I.° Semicoro

[1]

Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!
Iddio tolse l'infamia da noi.
La vergogna non è sopra noi.
Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!

II. Semicoro

Alle fiamme, alle fiamme la maga!
O sortiera, e pigliamo il tuo capo!
Il pastore è innocente. Sia sciolto,
liberato, renduto alla madre!

E tu, Candia, tu strappale il cuore,
tu mangiale il cuore, alla strega!

Voi⁴² lasciatela. Cuore per cuore!
Su, lasciatela! Sangue per sangue!

Su, lasciatela, che la calpesti, [2]⁴³
che sotto le calcagna le schiacci
tempia e tempia, che i denti le sgrani!
Alle fiamme la maga, alle fiamme!

La turba [3]⁴⁴
Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!
L'infamia è tolta da noi.
La macchia non è sopra a noi.
Alle fiamme, alle fiamme la maga!
Alla catasta la strega!
O Iona di Midia, odi il popolo.
Iona, Iona, Aligi è innocente.
Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!

Mila [4]
Sì, sì, popolo giusto, sì, popolo
di Dio, piglia vendetta su me.
E l'Angelo apostatico mettilo
nella catasta con me,
che faccia la fiamma per ardermi,
che si consumi con me.

Aligi [5]
Oh voce di promessa e di menzogna!
Come dolce piangevi e sorridevi,
Mila, sola con l'erbe e con le nevi,
chinata al ploro della mia zampogna!

Deh fate ch'io non l'abbia udita mai!
Spegnete il sole in me della sua faccia!
Toglietemi dall'anima ogni traccia.
Non udii, non credetti, non sperai.

42 Parola corretta su un precedente «Lor» (?).

43 Al posto della numerazione il segno II (?) in questo punto.

44 Questa carta non risulta accolta nel libretto a stampa.

O ch'io muoia, non veda io più la stella!
Sì, tu toglimi, Iona, le ritorte,
che maledirla io possa oltre la morte.
Ma non l'ardete, no: la fiamma è bella!

Mila, sconvolta dal soffio del ricordo [6]
che passa nel lamento di Aligi, sentirà
vacillare il suo coraggio.

Mila

Anima, anima mia, non mi tremare!
O cuore, ecco la fine d'ogni affanno.
Pace! Quei fiori non rifioriranno,
ch'io porto chiusi nello scapolare.

Ma colpita dall'imprecazione di Aligi si
volgerà bianca di dolore e di terrore.

Aligi, no! Non rinnegarmi... Ah taci! [7]⁴⁵
Non puoi, non devi. No, non maledire!
Per te palpiterà fin nelle spire
della fiamma il mio cuore, fin nelle braci.⁴⁶

Aligi, no! Tu non puoi, tu non puoi! [8]
Mi calpestino tutti, ma tu no!
Non rinnegarmi, Aligi! Morirò...
Ah, l'orrore di me negli occhi tuoi!

Ornella [9]⁴⁷
È l'ebbrezza del tristo beverage.
Ei non ode, non vede, non comprende.
O Mila, io guardo l'amor tuo che splende
tutto levato in cima al tuo coraggio!

45 Questi versi sono disposti in orizzontale nella pagina.

46 Nel libretto a stampa (p. 54) il verso suona «della fiamma il mio cuore, fin su le braci»: non torna comunque sul piano metrico. Nello spartito, né questo né il precedente compagno e si va ai seguenti di p. [8] («Aligi, no!... Tu non puoi,... tu non puoi. | Mi calpestino tutti,... ma tu no!»). Cfr. le pp. 360-361 dello spartito.

47 Nell'autografo la carta succede alla numero [6], ma si è preferito seguire l'ordine che compare nel libretto a stampa, per agevolare il confronto. L'ordine non ha del resto importanza sul piano della resa musicale, poiché si tratta di un concertato.

O sorella in Gesù, quel che ti dissi
su la montagna è sempre nel cuor mio.
Io ti son testimone innanzi a Dio.
Nell'anima tua pura ho gli occhi fissi.

Favetta e Splendore

[10]

Madre, madre, ti torna. Fa cuore.
O madre, perché tremi ancora?
Perduto l'avevi, il tuo figlio,
perduto il fratel nostro caro.
Ed ecco ci torna, ecco è salvo.
E l'Angelo suo là nel ceppo
più non ha la macchia di sangue
ma ti guarda e dice: «È innocente».⁴⁸

VI. Prova di versi per Candia

Carta unica non numerata. Non compare nel libretto a stampa.

Candia

È vero, è vero. Con le foglie trite
fu ristagnato il sangue che colava.
«Figlio Aligi», gli disse «figlio Aligi,
lascia la falce e prenditi la mazza,
fatti pastore e va su la montagna».
E fu guardato il suo comandamento.
Ma il figlio mio dormì settecent'anni.
Non si ricorda più della sua culla!

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (1996). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*, vol. 1, 1882-1888. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*, vol. 2, 1889-1938. A cura e con una introduzione di Annamaria

⁴⁸ Da questo punto si continua con p. 26 dell'autografo (corrispondente all'inizio di p. 55 nel libretto a stampa).

- Andreoli; testi raccolti e trascritti da Giorgio Zanetti. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; De Marco, Marina (a cura di) (1992). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le novelle*. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982-1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. Edizione diretta da Luciano Anceschi. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988-1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. Edizione diretta da Ezio Raimondi. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Antongini, Tom (1938). *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*. Verona: A. Mondadori.
- Basso, Alberto (dir.) (1996). *Musica in scena: Storia dello spettacolo musicale*, vol. 2, *Gli italiani all'estero: L'opera in Italia e in Francia*. Torino: UTET.
- Beghelli, Marco (2008). «Ricognizione su *Gigliola* di Pizzetti». In: Guarneri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 357-416.
- Bernardoni, Virgilio (2008). «Il *Sogno dannunziano* di Malipiero». In: Guarneri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 301-318.
- Bertazzoli Raffaella (a cura di) (2004). *D'Annunzio, Gabriele: La figlia di Iorio*. Edizione critica. [Gardone Riviera], Il Vittoriale degli italiani.
- Biggi, Maria Ida (2008). «Scenografie operistiche dannunziane». *Chigiana*, 1, pp. 253-269.
- Cattelan, Paolo (2000). *Il sogno dannunziano ovvero come sbarazzarsene? Ariete, Bonaventura e il teatro di Malipiero*. In: Id. (a cura di), *Malipiero Maderna 1973-1993*. Firenze, Olschki, pp. 25-85.
- Cellucci Marcone, Silvana (1972). *D'Annunzio e la musica*. L'Aquila: Japandre.
- Cimini, Mario (a cura di) (2010). *D'Annunzio, Gabriele et al.: La crociera della «Fantasia»: Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, Venezia: Marsilio.
- D'Annunzio, Gabriele (1906). *La figlia di Iorio: Tragedia pastorale*. Musica di Alberto Franchetti. Milano: G. Ricordi & C.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Con un avvertimento di Renato Simoni. Milano: A. Mondadori.

- D'Annunzio, Gabriele (1940). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 2. Milano: A. Mondadori.
- De Santis, Mila (2008). «Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 244-251.
- Erkens, Richard (2011). *Alberto Franchetti: Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Franchetti, Alberto (1906). *La figlia di Iorio: Tragedia pastorale*. Libretto di Gabriele d'Annunzio. Milano: G. Ricordi & C.
- Gibellini, Pietro (1986). «Introduzione». In: D'Annunzio, Gabriele, *Fedra*. Introduzione, bibliografia e note di Pietro Gibellini. Milano: A. Mondadori, pp. 7-40.
- Gibellini, Pietro (1989). «Fedra da Euripide a d'Annunzio». *Quaderni d'annunziani*, 5-6, pp. 99-116.
- Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di) (2008). *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki.
- Imbriani Maria Teresa (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele: La fiaccola sotto il moggio*. Edizione critica. [Gardone Riviera], Il Vittoriale degli italiani.
- Laederich, Alexandra (2008). «L'étrange destin de *La ville morte* de Nadia Boulanger et Raoul Pugno». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 183-199.
- Maehder, Jürgen (1988). «The origins of Italian *Literaturoper*: *Guglielmo Ratcliff*, *La figlia di Iorio*, *Parisina*, and *Francesca da Rimini*». In: Groos, Arthur; Parker, Roger (ed.), *Reading opera*. Princeton (NJ): Princeton University Press, pp. 92-128.
- Mariano, Emilio (1978). «Il teatro di d'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 11, settembre-ottobre, pp. 5-35.
- Mariano, Emilio ([1988]). *Gabriele d'Annunzio, Riccardo Zandonai: «Francesca da Rimini»*. [Trento], Società di studi trentini di scienze storiche.
- Mellace, Raffaele (2008). «Prolegomeni a una lettura della *Nave*: Una collaborazione tra d'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 417-453.
- Minardi Gian Paolo (a cura di) (2006). *Pizzetti oggi = Atti del convegno* (Parma, 21-22 dicembre 2002). Parma: Teatro Regio.
- Müller, Reto; Gier Albert (hrsgb.) (2010). *Rossini und das Libretto: Tagungsband*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

- Nicolodi, Fiamma (a cura di) (1980). *Musica italiana del primo Novecento: La generazione dell'80 = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 maggio - 14 giugno 1980). Firenze, Coppini.
- Piccardi, Carlo (2006-2007). «Cabiria, Christus, Giuliano l'Apostata: Incunaboli della coralità nel cinema». *Musica/Realtà*, 81, pp. 19-59; 82, pp. 25-69.
- Pupino, Angelo R. (a cura di) (2005). *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori.
- Sala, Emilio (2003). «Alla ricerca d'un nuovo *mélodrame*». In: Id. (a cura di), *Suoni di scena: Da Shakespeare a d'Annunzio*. Rimini: Raffaelli, pp. 54-62.
- Sala, Emilio (2008). «Musiche di scena e drammaturgia musicale. Ancora sulla *Pisanelle* (1913)». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 319-344.
- Sansone, Matteo (2008). «*La figlia di Iorio* di d'Annunzio-Franchetti e due libretti verghiani (*La lupa* e *Il mistero*)». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 271-300.
- Santoli, Carlo (2009). *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst: La mise en scène du «Martyre de saint Sébastien», de «La Pisanelle» et de «Phèdre» à travers «Cabiria»*. Paris: PUPS.
- Sanvitale, Francesco (1996). *Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti*. Con la collaborazione di Andreina Manzo. Torino: EDT.
- Sanvitale, Francesco (a cura di) (2002). *La romanza italiana da salotto*. Torino: EDT; Ortona: Istituto Nazionale Tostiano, 2002.
- Simeone, Aldo (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele; Puccini, Giacomo: Il carteggio recuperato: 1894-1922*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Tatti, Mariasilvia (a cura di) (2005). *Dal libro al libretto: La letteratura per musica dal '700 al '900 = Atti dell'Incontro di studi* (Roma, 3-4 giugno 2003). Roma: Bulzoni.
- Tosti, Francesco Paolo (1990). *Romanze su testi di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Ricordi.