

ANNARITA ZAZZARONI

L'INCONTRO CON GIOVANNI PASCOLI LIBRETTISTA E POETA

Castelveccchio - Pesaro, 1901. Luoghi e data di un incontro, il primo, tra il poeta Giovanni Pascoli e il giovanissimo compositore Riccardo Zandonai in procinto di concludere gli studi al Liceo Musicale «Rossini». Un incontro epistolare, grazie alla complicità di Gino Chiarini, che scrisse a Pascoli nel giugno di quel 1901 per chiedere il permesso di eseguire con la scenografia, durante il saggio finale del conservatorio, il *Ritorno di Odisseo*, musicato da Zandonai in un episodio per soli, coro e orchestra. Il testo, scritto nel 1900 e raccolto poi in appendice ad *Odi e Inni* col titolo abbreviato di *Il Ritorno*, riporta questa nota di Pascoli: «questo poemetto epico lirico, che io chiamai già [...] *episodio*, e anche *cantata*, fu musicato dal giovane egregio Riccardo Zandonai, Trentino, allievo di Pietro Mascagni. Le parti narrative sono interpretate, secondo la mia intenzione, dall'orchestra»¹. Dunque, nell'ispirazione di Pascoli il poemetto nasce già con un carattere musicale: egli infatti intende con «episodio» la strofa tra le riprese del tema e con «cantata» una composizione per voci e strumenti. Il metro è l'endecasillabo sciolto, con alcune variazioni ritmiche nel corso del testo. La lingua è preziosa, con attenzione quasi maniacale per la sonorità. L'*incipit* solenne con la «E», che fa pensare alla narrazione epica, mostra l'approdo della nave di Odisseo (vv. 1-5):

E prese, con un grande urto dei remi
terra la nave: e gl'incliti Feaci
ne levarono prima alto l'eroe,
e su la rena del sonante mare
lo posero. E dal sonno era domato.

¹ La nota di Pascoli al *Ritorno* è citata a p. 510 dell'*opera omnia* del poeta: ARNALDO COLASANTI (a cura di), *Giovanni Pascoli, Tutte le poesie*, Roma, Newton & Compton, 2001.

Si notino la tessitura musicale dei versi con le allitterazioni della 'r' (grande urto dei remi terra) e della 's' («su la rena del sonante mare lo posero. E dal sonno») e la costruzione aulica, che richiama l'epica greca, nella posizione del verbo al termine della frase e nell'uso di epiteti come «incliti e sonante».

Dopo l'inquadramento del luogo Pascoli descrive i rumori: l'udito è uno dei sensi più cari al poeta; proprio tramite i suoni egli segnala solitamente la presenza di un possibile contatto tra il mondo dell'al di là e quello dell'al di qua, tra il passato e il futuro, tra ciò che non è più e ciò che è o non può essere. I primi rumori che fanno da sottofondo all'Ulisse dormiente sono il mormorio della fonte Aretusa, che avrà nel prosieguo del testo un notevole peso simbolico, e il telaio delle ninfe. Compare così un'altra figura cara all'immaginario del poeta: la tessitrice, emblema quasi divino, presenza che segnala l'incontro tra vivi e morti (vv. 18-21):

Ma non lontano il murmure d'una fonte
dell'Aretusa, e non lontano l'antro
delle ninfe e dell'api, ove le ninfe
tessean notturne su' telai di pietra

Pascoli, fin dalle prime righe, crea quindi un'atmosfera non terrena, in cui viene adombrato il tema della morte, di cui il sonno di Ulisse è figura.

Dal v. 32 inizia il primo coro, scritto in dimetro trocaico (cioè un ottonario con cesura nel mezzo), ripartito in due strofe uguali a schema ABAB. Il coro si rivolge al mare e gli rivela che Odisseo è stanco e dorme; l'eroe è ormai vecchio e per questo il mare deve cullarlo dolcemente: «piano piano | muovi la sua culla ...» (vv. 40-41). Culla: altro termine-chiave della poesia pascoliana perché si trova solitamente in rima con la parola «nulla», come nella *Cunella*, per dire che la nascita e l'infanzia sono preludio della morte, sono un'apertura sul niente di una vita che corre verso la sua fine. Infatti subito dopo il coro canterà proprio quel nulla, associandolo al sonno – che quindi viene ad essere un sonno indicante la morte – e alla dolcezza dell'errare (vv. 52-61):

Non gli dire, eterno mare,
ch'egli è giunto ...
op oôp ...
... di lontano
... stanco ... vecchio ...
piano piano
muovi la sua culla!

Dolce ... errare
op ...
 dolce ... il nulla.

L'attenzione pascoliana per la sonorità è espressa nelle onomatopee che inframmezzano i versi del coro e che richiamano lo sforzo dei rematori. Il rapporto tra la morte e il nulla torna anche nella conclusione di *Calypso*, dall'*Ultimo viaggio*, dove il tema si trova di nuovo associato alla figura di Ulisse.

Il coro termina. L'eroe sente ancora nel cuore il mormorio della fonte Aretusa, la fonte della giovinezza perduta, e il rumore delle spole; ciò sottolinea l'importanza che in Pascoli hanno sempre i suoni per esprimere simbologie e sviluppi narrativi (vv. 65-71):

E presso il cuore d'Odisseo dormiente,
 gemeva il fonte d'Aretusa, noto
 alla sua cara fanciullezza estinta.
 E nell'antro sonava il sottil fischio
 delle spole immortali, e il lento tonfo
 degli immortali pettini: le ninfe
 tessean tuttora su' telai di pietra.

Odisseo si sveglia sopraffatto dal ricordo dell'infanzia, identificata nella fonte, e da quello della giovinezza, rappresentata dalle ninfe. Queste rinviano a Calipso, ma anche ad altre due importanti figure femminili dell'*Odissea*, Circe e Nausicaa.

Ora il canto, scritto in novenari, spetta al protagonista. L'eroe capisce che i Feaci l'hanno condotto in un'altra terra e piange per il desiderio di fare ritorno alla sua casa. Forte l'uso di termini come «culla» e «nido». Odisseo pensa però alle parole di Circe: «Immortale sarai se rimani»; parole che hanno come unica conseguenza il morire che lo attende (vv.136-145):

La dea della notte,
 perché mi cadesse il ritorno
 dal cuore,
 mi diede un suo manto
 tra cui non si muore.
 Ma io lo bagnava, ogni giorno,
 di pianto.
 Mi disse: – Immortale
 sarai, se rimani ... – Morire!
 ma nella mia terra! morire!

A questo punto fa il suo ingresso «un'altocinta vergine ricciuta» (due chiari epiteti omerici) che chiede all'eroe il perché del suo pianto. Inizia così un dialogo, o meglio un duetto, prima in endecasillabi chiusi da un quinario, poi in ottonari e quinari. La fanciulla cita tutte le caratteristiche di quella terra: l'acqua, i tipi di fiori, gli animali e gli alberi. Ad ogni elemento Odisseo risponde con una sola domanda «Itaca?», finché la ragazza nomina la fonte Aretusa ed egli ricorda la sua giovinezza. L'eroe si protende poi verso le acque della fonte, ma solo in quell'istante si rende conto di essere diventato vecchio. La fonte è quindi l'elemento in cui si uniscono passato e presente e in cui poi si uniranno vita e morte, secondo una simbologia topica presente già in Dante (vv. 231-238):

Al fonte arguto s'appressò l'eroe,
 e vide sé nel puro fior dell'acque.
 Arida vide la sua cute, vide
 grigi i capelli e pieni d'ombra gli occhi;
 e la fronte solcata era di rughe,
 curvo il dosso, né più molli le membra.
 Vide; e rivide ciò che più non era:
 sé biondo e snello, coi grandi occhi aperti.

Il canto è chiuso dal coro che rassicura Odisseo, dicendogli che nella sua Itaca potrà ricominciare, vedere, ricordare. Ma la felicità è un'ombra. Il coro infatti termina con la visione del sepolcro che attende l'eroe. Il metro è in quartine di tre decasillabi e un quinario.

Da questa sintetica analisi testuale del *Ritorno* ci si può rendere conto di quali aspetti e tematiche colpissero l'immaginario del giovane Zandonai: l'evocazione più che la lineare quotidianità, la preziosità più che il colloquiale, il legame tra vita e morte più che la storia da rappresentare. Sulla musicazione di Zandonai mi limito a riportare un commento di Toni apparso su «La Scala» nel 1954²:

nella scrittura più agile, più varia, più dotta, nello spirito più pacato, nell'espansione lirica più sorvegliata, nella linea melodica meno gonfia, anzi scarnita: un esile filo in mosse eleganti e non più, o poco più. Zandonai era dunque un uomo nuovo: appariva come il depositario dello spirito musicale del suo tempo.

Pascoli è un poeta certamente interessante con cui confrontarsi, sia per la musicalità che egli conferisce alle parole che sceglie, sia per lo

² ALCEO TONI, *Riccardo Zandonai dieci anni dopo*, in «La Scala», n. 59, ottobre 1954, p. 11.

specifico repertorio di immagini e simboli che contraddistinguono in modo inequivocabile la sua poesia e ne fanno uno dei primi rappresentanti italiani del simbolismo e del decadentismo europei. Lo rende una voce diversa nel panorama di quegli anni anche un uso del quotidiano, delle *humilesque myricae*, non solo con l'intento di verosimiglianza, ma anche come indizio di ritorno all'infanzia e di contatto con qualcosa di irrecuperabile, siano questi il nido familiare, la giovinezza, l'illusione o la vita stessa. Forse è per tale motivo che diversi compositori cercarono di mettere in musica i suoi testi.

Non va sottovalutato inoltre come il nome di Pascoli sia legato alla formazione giovanile di Zandonai a Sacco, grazie al tramite culturale dell'amico Lino Leonardi. Nella ricchissima biblioteca di Leonardi, come sappiamo dagli studi di Claudio Leonardi, non mancavano opere di Pascoli³. L'ammirazione per il poeta accompagnerà sempre Zandonai, tanto che il 10 gennaio 1908, scrivendo a Luisa Gianferrari, istituirà questo confronto con D'Annunzio:

Le mando il numero della *Lettura*⁴ dove Ella potrà trovare la poesia di Pascoli della quale s'è parlato ieri. Troverà pure un squarcio *magniloquente* del Suo simpatico Dantunzio: Ella potrà accettarlo magari come un capolavoro ma lo scopo di una commemorazione non è mai stato quello di mettere in mostra la propria erudizione. Osservi invece in Pascoli quanta semplicità e quanto sentimento⁵.

Mi pare che la distorsione di D'Annunzio in Dantunzio, prodotta dalla fusione con il nome di Dante, basti a chiarire quello che Zandonai pensava della magniloquenza del Vate...

Tra il 1898 e il 1902, quindi negli anni dell'incontro con Zandonai, Pascoli coltivava un grandissimo sogno: scrivere per il teatro musicale. Egli desiderava ardentemente dare una svolta al panorama operistico contemporaneo, scrivendo un libretto che fosse di altissima fattura, in modo da non dover soggiacere alla musica e al volere del compositore. Così, ad esempio, egli scrisse ad Angiolo Orvieto il 26 marzo 1897: «io

³ CLAUDIO LEONARDI, *Riccardo Zandonai: gli anni della formazione*, in RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai - Atti del convegno* (Rovereto 1983), Milano, Unicopli, 1984, p. 14.

⁴ È il numero 10 di «Lettura» dell'ottobre 1906, uscito dopo la morte di Giuseppe Giacosa. La rivista contiene una prosa di Gabriele D'Annunzio, dal titolo *In memoria di Giuseppe Giacosa*, in cui il Vate ricorda con uno stile molto altisonante l'ultimo giorno in cui vide il librettista. Nello stesso numero è pubblicata la poesia di Pascoli *A Giuseppe Giacosa*, oggi raccolta in *Odi e Inni*.

⁵ CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, p. 239.

mi sono ficcato in testa di sollevare il dramma musicale nella sua parte letteraria alle altezze in cui si trova in altri paesi»⁶. Nel 1901 confidava a Emma Corcos: «Mi ricordo quando Severino [Ferrari] mi rivelò le romanze per musica (anch'io voglio scrivere per musica: il poeta lirico deve scrivere per musica! Faccio un libretto, ma... ho fatto un episodio mezzo narrazione e mezzo lirica e più oltre farò e cerco sempre d'intonare le mie liriche come s'elle dovessero essere cantate)»⁷. La composizione di cui Pascoli sta parlando è *Il Sogno di Rosetta*, che egli scrisse per Carlo Alfredo Mussinelli e che oggi si trova stampata in appendice a *Odi e Inni*. L'opera andò in scena il 14 agosto 1901 al teatro dei Differenti di Barga e Pascoli ne fu entusiasta perché finalmente riusciva a vedere un suo testo musicale calcare un palcoscenico. In seguito fece molti altri tentativi di realizzazione di melodrammi, ma nessuno di questi si concretizzò. Sul finire dello stesso 1901 anche Zandonai musicò *Il Sogno di Rosetta*, unendo così ancora una volta il suo nome alla poesia pascoliana.

Un libretto come quello del *Sogno di Rosetta* era, come ha fatto giustamente notare Roberto Stradiotto⁸, difficile da affrontare con i mezzi convenzionali del melodramma italiano ottocentesco, in quanto Pascoli era proiettato verso un teatro interamente psicologico. Nel *Sogno di Rosetta* gli aspetti del sogno e del contrasto tra veglia e sonno, tra vita vissuta e vita fittizia, vanno ad unirsi al tema del doppio, con implicazioni difficili da rendere sulla scena: «la scena è il “doppio”, l'accadimento che trasforma Rosetta e con essa la realtà»⁹. Infatti, non vi sono più logiche di causalità, di consequenzialità o di temporalità, ma la realtà e il sogno sono esattamente sullo stesso piano, come se entrambi fossero veri e realmente vissuti. Le strofe sono di lunghezza diseguale, di endecasillabi e settenari, variamente rimati.

«Rosetta cuce ancora alla finestra» (v. 1): questa è la prima immagine che si presenta ai nostri occhi. L'immagine semplice, campestre, quotidiana, di una ragazza che si affretta a terminare il cucito per consegnarlo alla maestra. Un coro di bambini, con i loro giochi allegri, scandisce il tempo sul far della sera; Rosetta, stanca, si ferma a pensare a un giovane che spesso passa cantando sotto la sua finestra ed intona così la sua prima 'aria', «Cuci e cucì, si fa sera» (v. 65).

⁶ La lettera è citata da ANTONIO DE LORENZI in *G. Pascoli, Testi teatrali inediti*, Ravenna, Longo, 1979, p. 12.

⁷ GIOVANNI PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 89.

⁸ ROBERTO STRADIOTTO, *Il Sogno di Rosetta: un doppio che non ha mai posa*, in «Il Serchio mese», n. 6, anno II, giugno 1995, pp. 12-13.

⁹ *Ivi*, p. 12.

A questo punto i due piani temporali, del sogno e della realtà, si intersecano e si sovrappongono: Rosetta sogna se stessa sposata al giovane, ma la gioia di quell'atmosfera onirica viene interrotta dall'immancabile eco funebre. Il sogno si tramuta in un incubo in cui Rosetta vede il suo amato morto in un cespuglio, coperto da formiche nere (vv. 131-138):

S'è fatto sera ... s'è fatto tardi
 non odi il canto dell'usignolo?
 Oh! Quella siepe ...! Lascia che guardi:
 chi è che piange là solo solo? ...
 Ferito ... Quante formiche nere!
 È lui ... N'è tutto nero ... Chi fu?
 Chi l'ha ferito? Voglio sapere!
 tu? tu? ma dunque tu non sei tu ...

Scossa, Rosetta si sveglia e sente in lontananza lo stornello del giovane. Il canto di lui riprende proprio gli elementi dell'incubo di Rosetta: la veglia di notte, l'essere ferito, le formiche. Esiste quindi un terzo piano temporale, quello del canto, oltre le dimensioni della realtà e del sogno (vv. 143- 150):

Io veglio e canto come l'usignolo
 che su la siepe sta fino al mattino:
 che canta e veglia solo solo solo,
 ché teme esser ferito dallo spino:
 veglia, che la formica non lo colga,
 e teme che il vilucchio gli si avvolga:
 veglia, che la formica non gli dia,
 e canta, ahimè! per farsi compagnia.

Rosetta, credendo di non essere vista, butta un bacio dalla finestra, mentre la luna sigilla questa vicenda, ancora una volta sospesa tra vita e morte.

Pare che le atmosfere pascoliane si confacciano davvero molto alla sensibilità musicale di Zandonai e ai suoi intenti. Nel 1907 infatti, componendo le sue *Melodie per canto e pianoforte*, egli sceglie due *Myricae* di Pascoli, *Lontana* e *L'Assiuolo*, a chiudere l'opera in cui si trovano anche *Visione invernale* di Pagliara, *Ultima rosa* di Fogazzaro, *I due tarli* di Mildmay e *Serenata* di Grazia Deledda. In una lettera datata Pesaro, 30 ottobre 1907, indirizzata a Lino Leonardi, Zandonai spiega con quali intenti egli abbia composto queste melodie¹⁰:

¹⁰ C. LEONARDI, *Epistolario...*, p. 93.

ti sarà facile capire che l'autore dando uno schiaffo alla solita *romanza lirica* e svincolandosi dalle solite melodie enfatiche e prolisse che formavano il vero elemento di essa, è entrato senz'altro nel campo moderno, le esigenze del quale si basano soprattutto sull'interpretazione del testo poetico. Il musicista in questo caso non è che uno schiavo; egli non può che commentare strettamente i voli lirici del poeta, e avrà raggiunto perfettamente il proprio scopo quando l'impressione che ci verrà da questo insieme musicale sarà unisona all'impressione che noi avremo sentito leggendo i versi musicati.

Pensando al proposito pascoliano di dar vita a un nuovo melodramma in cui la musica non sia prioritaria ma segua fedelmente il libretto e lo esalti, le parole con cui Zandonai definisce il compositore «uno schiavo» che deve attenersi esattamente alla poesia mi paiono pienamente in linea con gli intenti di Pascoli. Sempre nella stessa lettera Zandonai commenta le sue composizioni tratte da *Myricae* dicendo:

Lontana e Assiuolo. Eccoci al genere più difficile da adattare alla musica. I versi Pascoliani, tanto musicali per sé stessi, non tollerano connubi con l'arte gemella anche per la loro vaghezza. Pure mi pare che il colore fantastico di queste due poesie sia riuscito a meraviglia¹¹.

Molto si è scritto sui drammi per musica di Pascoli e sui tentativi falliti di trovare accordi con i compositori; penso che il commento di Zandonai sia il più giusto e lucido: la particolare veste già di per se stessa sonora dei versi e il carattere simbolico e psicologico dei contenuti mal si adattano ad essere trasposti in un'azione drammatica e scenica. Questa sarà la fatica incontrata anche da Renzo Bossi per l'*Anno Mille* e la causa per cui il continuo bussare di Pascoli alla porta di Puccini, con la richiesta di musicare un suo dramma, non abbia mai visto quella porta aprirsi.

Per quanto concerne i testi su cui è caduta la scelta di Zandonai, non possiamo fare a meno di notare che questi presentano temi quali la compenetrazione tra morte e vita (così il *chiù* dell'*assiuolo* che diventa presagio di morte) e il canto femminile che evoca dolore (la voce della ragazza nella campagna pare allegra ma «muore in pianto» nel cuore del poeta). È ancora un dato uditivo, come si è già visto, a far sovrapporre i ricordi, le emozioni e i piani temporali; e, in questo caso, a far sgorgare le note di Zandonai.

La collaborazione tra poeta e compositore non si limitò al mettere in musica testi di Pascoli già editi. Il 19 novembre 1901, Zandonai scrisse a Pascoli chiedendo un libretto:

¹¹ *Ivi*, p. 94.

Io mi struggo dal desiderio di avere un libretto per musicare ed Ella sa quanto riesce difficile trovarne specialmente ad un povero ragazzo come sono io, privo di mezzi materiali. [...] S'io fossi milionario metterei i miei milioni a Sua disposizione; disgraziatamente non possiedo che un grande patrimonio di buona volontà che per ora non rende molto, ma che Lei potrebbe utilizzare molto¹².

Certamente a Pascoli poteva rendere molto, dato che proprio in quegli anni stava cercando disperatamente un compositore interessato a musicare un suo libretto. Nacque così il dramma *La fine di Mefistofele*, corretto poi in *Gretchen's Tochter*. La genesi del dramma, essendo andate perdute le lettere di Pascoli a Zandonai, è da ricostruire attraverso i ricordi di Maria Pascoli e l'articolo di Alessandro Benedetti, pubblicato sul «Giornale d'Italia» il 7 novembre 1924¹³. Il dramma si propone di essere un prosieguito del *Faust* di Goethe, in cui Mefistofele torna sulla terra e vi trova la figlia di Margherita, che nella prima versione si chiama Reietta e poi assumerà il nome di Perdita. Il diavolo decide di tentarla per portare a termine l'opera che non gli era riuscita con la madre di lei, ma di fronte all'amore puro e incondizionato della ragazza egli si commuove e desiste. Per questo gesto Dio ha pietà di lui e lo tramuta in un uomo; così egli potrà amare, ma diventerà anche mortale.

Il dramma del 1902 si trova nell'archivio di Casa Pascoli (cass. LXX, plico 13) solo in forma sbazzata e scritta in prosa. Questa prima versione presenta già la divisione in scene. La trama e i dialoghi sono sostanzialmente in linea con il rifacimento del 1904, pubblicato postumo da Maria Pascoli nel 1924¹⁴. *Gretchen's Tochter* presenta sette episodi, di cui il primo sbazzato interamente in versi; il secondo in versi e prosa; dal terzo in poi solo in prosa. La parte in versi è scritta in endecasillabi e settenari.

Nella prima scena sono presenti degli scolari e quella stessa Marta Schwerdtlein che era stata la mezzana del *Faust* di Goethe. Il coro degli scolari è alla ricerca di Faust. Marta finge ripetutamente di non conoscerlo, finché si affaccia sulla porta Perdita¹⁵. Essa non parla e non compie nessuna azione. La sua è però una vera e propria epifania, come si

¹² Archivio di Casa Pascoli (Castelvecchio di Barga), cass. XLVIII, plico 20.

¹³ ALESSANDRO BENEDETTI, *Un libretto di G. Pascoli sul «Mefistofele». Sue lettere inedite a Zandonai*, in «Il Giornale d'Italia», 7 novembre 1924.

¹⁴ MARIA PASCOLI (a cura di), *Giovanni Pascoli, Nell'Anno Mille. Sue notizie e schemi da altri drammi*, Bologna, Zanichelli, 1924. Per un'analisi dettagliata dei libretti pascoliani e del rapporto con i musicisti si veda ANNARITA ZAZZARONI, *Melodramma senza musica. Giovanni Pascoli, gli abbozzi teatrali e «Le Canzoni di Re Enzo»*, Bologna, Patron, 2013.

¹⁵ Il nome è dal *Fuoco* di D'Annunzio e, prima, da *The Winter's Tale* di Shakespeare.

può cogliere dalle parole della didascalia che l'annuncia: «Perdita si mostra sull'uscio, con la matassa in mano»¹⁶. La figlia di Margherita è quindi una delle tessitrici che percorrono la poesia di Pascoli. Marta intima a Perdita di non farsi vedere («Le ragazze per bene | non vengono sull'uscio»)¹⁷ e quest'ultima scompare silenziosamente com'era apparsa, ma un primo effetto è già riuscita a produrlo, dato che subito dopo la sua scomparsa si delinea, con la descrizione della casa abbandonata di Faust, il primo richiamo allo spettrale e al mortuario; dice Marta:

Egli non è più là. Sola è la casa,
non v'abita nessuno.
Il gufo ha fatto il nido tra le storte,
s'è fatto il covo co' suoi vecchi libri.
Dalle finestre aperte il pipistrello
esce aliando al fare della sera¹⁸.

Per Pascoli la casa assume spesso i contorni del luogo sacro, deputato all'apparizione dei morti¹⁹. La casa, quindi, come il cimitero, è un luogo liminale dove vita e morte si incontrano e si sfiorano, come in *Casa mia* (dal *Ritorno a S. Mauro*) o nella conclusione dell'ultimo sonetto di *Colloquio*. Marta pensa alla casa di Faust e, a quel punto, ammette di fronte agli scolari di sapere chi sia Faust e di aver sentito dire che se lo sia preso il diavolo. A questo nome appare Mefistofele con un balzo quasi farsesco e giocoso («Eccomi. Chi mi chiama?»)²⁰.

Segue il diverbio tra Marta e Perdita; la prima accusa la ragazza di aver subito l'attrazione di Mefistofele e questa, a sua volta, nega, dicendo che era spaventata e disgustata alla vista di quello sconosciuto. Tutto il dialogo è giocato sulla funzione della madre. Marta si riconosce come una buona madre ed elenca tutto quello che ha fatto per Perdita, la quale conferma e dimostra la sua riconoscenza chiamando la donna «mamma»²¹:

[Perdita]
Ma no: non siete cattiva! siete buona! siete la madre di questa povera reietta²², ch'era perduta!

¹⁶ G. PASCOLI, *Nell'Anno Mille...*, p. 135.

¹⁷ *Ivi*, p. 137.

¹⁸ *Ivi*, p. 136.

¹⁹ Per il rapporto tra il ruolo evocativo della figura femminile e la casa, letto sulla base della *Strega* di Michelet, si veda MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Circe e il fanciullino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 22-23.

²⁰ G. PASCOLI, *Nell'Anno Mille...*, p. 138.

²¹ *Ivi*, p. 145 e pp. 147-148.

²² Reietta era il nome che Pascoli aveva dato alla figlia di Margherita nei primi punti del dramma.

[Marta]

[...] Non ho vegliato sui tuoi sonni [...] ? Non t'ho dato a mangiare sempre [...] ?

[Perdita]

[...] Non è una menzogna questa! o mamma

[Marta]

Sì, chiamami così [...] Non sono stata tua madre? Non t'ho insegnato le orazioni? Non ti ho data quella cara reliquia che hai sempre nella tua camera sotto il tuo crocifisso? Non ho cercato di preservarti da ogni cattivo incontro, da ogni tentazione?

[Perdita]

Sì! Sì! Cara mamma, sempre con voi, vorrei restare.

Appena Marta se ne va, Mefistofele cerca di sedurre Perdita, chiamandola proprio con il nome della madre, Ghita. Sul filo del ricordo della madre, inizia il dialogo tra i due. La seduzione del diavolo su Perdita è giocata tutta sulla sottolineatura della bontà e della virtù della madre di lei. Al ritorno Marta vede la scena e riprende il litigio con la ragazza. Il diverbio si gioca di nuovo sulla parola-chiave «madre»: si contrappongono la madre naturale Margherita, con i pareri discordi che ruotano intorno alla sua persona, e la madre 'adottiva' Marta, che continua a ribadire tutto quello che ha fatto per Perdita.

[Marta]

Così mi riconosci? Ecco: una madre (perché e come madre? Madre si comincia a essere quando la creatura si prende tra le braccia e si accosta al petto) butta come un cencio sporco la sua creatura a lavarsi nel rigagnolo ...

[Perdita]

Non fu lei!

[Marta]

Eh! Fu lei! E ne perdé il capo biondo come il tuo ...

[Perdita]

Povera mamma!

[Marta]

Già: povera mamma quella che ti uccise!

[Perdita]

Non voleva ... non sapeva ...

[Marta]

Trista femmina quella che ti salvò e ti allevò e ti nutrì e ti educò – sebbene invano...²³.

²³ G. PASCOLI, *Nell'Anno Mille...*, pp. 154-155.

La fanciulla, conquistata totalmente dall'amore materno, vuole solo rivivere ciò che ha vissuto la madre («Voglio essere come mia madre»)²⁴; così cede a Mefistofele e desidera seguirlo. In realtà la Margherita di Goethe non volle salvarsi dalla pena di morte salendo con Faust sui neri cavalli del diavolo, atterrita com'era dalla vista di quello. Pascoli, nel suo dramma, ha dato quindi a Mefistofele le stesse connotazioni che nell'opera di Goethe furono di Faust, prima fra tutte quella di essere salvato dall'amore di una donna. È Pascoli stesso ad affermarlo, annotando a margine della scena quinta dell'abbozzo del dramma:

Mef. [Mefistofele] non tanto per sedurre, quanto per *imitare* Faust, per ripetere a sé la scena per cui Gretchen perdé la pace, l'amore, il figliolino, la vita...²⁵.

L'umanizzazione di Mefistofele scaturisce dal desiderio di Pascoli di farlo diventare un *alter Faust*. Mefistofele, vedendo l'ingenuità di Perdita e soprattutto il suo amore per la madre, si commuove ed ha pietà di lei.

Così la scena ottava è aperta dal coro degli angeli che invocano pietà per Mefistofele e Dio risponde concedendo al diavolo di diventare uomo²⁶. Appena compare Perdita, Mefistofele le rivela il suo sentimento ed essa confessa di ricambiare questo amore e di desiderare che egli non se ne vada più. Si accorge però di non conoscere il nome di quel nuovo uomo che ha davanti. Mefistofele risponde:

Nel cielo ero il bene, poi laggiù fui il male; ora non so come mi chiamo.
Battezzami tu.
(Perdita)
Amore! Amore! Amore!²⁷.

Al nome che gli è dato Mefistofele aggiunge un altro nome:

[Mefistofele] Morte! O s'amerebbe se non si morisse? Non amano gl'immortali. L'amore è uno slancio dell'anima per trattenere la vita che fugge! una vita che va! [...] felicità divina concessa all'uomo in compenso della maledizione primitiva Tu morrai! Che importa, se disse ancora Tu amerai?²⁸.

²⁴ *Ivi*, p. 160.

²⁵ Archivio Casa Pascoli (Castelvecchio di Barga), cass. LXX, plico 13, carta 15.

²⁶ Il perdono del diavolo è tema piuttosto caratteristico del Romanticismo, come ricorda MAX MILLNER, *Satana e il Romanticismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 26-36.

²⁷ G. PASCOLI, *Nell'Anno Mille...*, p. 167.

²⁸ *Ibidem*.

Ecco, a questo punto, annunciato dalle parole del protagonista, il significato del dramma:

[Mefistofele]
Venne la vita ... e questa pena al cuore
questa ferita della qual si muore!²⁹.

È l'attrazione dolce e fatale della morte evocata in *Digitale purpurea*, che termina proprio con l'identico nesso «si muore!»; è il tema dell'Amore-Morte.

Mefistofele muore; Perdita grida sul cadavere dell'uomo-diavolo. Pascoli vuole però che il senso di questo dramma si allarghi in modo ben più vasto all'intera umanità ed annota in un bigliettino attaccato alle ultime parole del dramma:

La luna
Il sublime sarà nell'ultimo quadro, che dipingerà i paesaggi, gli effetti della luce, di albe e tramonti, in quel pianeta muto, sordo e morto da migliaia di anni³⁰.

La Terra è un pianeta morto perché fatto di morte; la luna, la luce, l'amore non sono altro che parvenze di bellezza di fronte a una cieca legge naturale.

La collaborazione tra Pascoli e Zandonai per realizzare *Gretchen's Tochter*, malgrado le lodi del compositore di fronte allo schema del dramma, non portò frutti e non ci sono fonti autografe che ne spieghino il perché. Occorrerà allora prestare fede alle parole dello stesso Zandonai:

Mi è gradito ricordare che il mio primo librettista avrebbe dovuto essere Giovanni Pascoli. Nel 1903, quando mi preparavo per il Concorso Sonzogno, il Poeta romagnolo mi aveva promesso un libretto dal titolo «Amore e morte» ispirato dal «Faust» [...] Diversi impegni non permisero al Pascoli di prepararmi il libretto nel termine di tempo che mi occorreva per poter prender parte al Concorso³¹.

Forse ci fu ancora un'ultima comunione di intenti tra Pascoli e Zandonai, non ancora messa in luce dalla critica. Se questa c'è stata, si è compiuta nel segno di *Suor Beatrice*. Nell'aprile del 1911 Tito Ricordi

²⁹ *Ivi*, p. 170.

³⁰ Archivio Casa Pascoli (Castelvecchio di Barga), cass. LXX, plico 13, carta 45.

³¹ BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1977, pp. 18-19.

scrisse a Zandonai chiedendo cosa pensasse di fare in merito a *Sœur Béatrice* di Maurice Maeterlinck. Il 9 maggio Zandonai scriveva:

Questo soggetto che ho amato e studiato per tanto tempo mi viene portato via proprio nel momento in cui mi ero deciso di musicarlo. Comunque sia, perché la ditta me lo chiede, pur sentendo un certo diritto di priorità sul dramma maeterlinckiano, cedo volentieri la via a Giacomo Puccini, prima per il rispetto dovuto all'anzianità, poi per quella gratitudine che noi giovani si deve sentire verso chi ha saputo così bene affermare l'arte italiana all'Estero³².

Se dietro questa *Sœur Béatrice* si celi o meno *Suor Angelica*, non posso affermarlo. Certo è che proprio nel 1911 anche Pascoli aveva gli stessi problemi con Maeterlinck. Pietro Pancrazi attesta che in quell'anno fu chiesto a Pascoli un piccolo poema musicale per una monaca e un maestro di musica non vedente. Il poeta pensò subito a una rielaborazione della storia di Suor Beatrice, ma quando seppe che Maeterlinck l'aveva già adattata a dramma, scrisse sconcolato all'amico Gargano:

l'affare di Maeterlinck mi ha dato molta amaritudine ... Da un pezzo avevo letto – figurati! [...] – la leggenda della monaca di cui la Madonna aveva preso il posto, e Mariù sapeva la leggenda stessa per averla sentita dire. E me n'ero invogliato per farne un piccolo poema musicale a una monachina per un suo cieco maestro di musica: *una monachina di Sogliano*. Eccoti, quel gran lezioso guastator d'ogni cosa bella che è quel Belga, mi ha guastato la semplice leggenda e impedito il mio dramma. [...] resta solo il dispiacere che il Maeterlinck abbia sciupato il bel dramma e la dolce leggenda. Vedi: è il solito fenomeno dei nostri giorni di *ornamentalismo* e di gonfiatura del vetro. [...] tutte le fioretture del lezioso fiammingo sembrano eccessive e d'accatto...³³.

Entrambi, Zandonai e Pascoli, erano stati affascinati dalla vicenda di Suor Beatrice; entrambi avevano dovuto desistere. Zandonai riprese la sua *Melenis*; Pascoli si avvierà a vivere l'ultimo anno che lo separava da quella morte che egli aveva così a lungo cantato.

³² GUIDO PIAMONTE, *Zandonai nella vita musicale milanese*, in R. CHIESA, *Riccardo Zandonai...*, p. 24.

³³ La lettera a Gargano è del 30 agosto 1911 e si trova in PIETRO PANCAZZI, *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, p. 280.