

JÜRGEN MAEHDER

VIE GIUSTE, VIE TRAVERSE E SENSI UNICI
NELLA LIBRETTISTICA ITALIANA
DEL PRIMO NOVECENTO

Leggendo studi filologici ripenso a Illica, al lavoro da fare su Illica.
Quando, infine, si prendesse a guardare nella sua librettistica
con impegno, ci si accorgerebbe del valore e della complessità
letteraria di Illica.

(Gianandrea Gavazzeni, *Il sipario rosso*.
Diario 1950-1976, Torino, Einaudi, 1992, p. 459)

Una storia dell'opera italiana fra il 1900 e lo scoppio della seconda guerra mondiale che vantasse un livello di rigore scientifico già raggiunto in altre discipline umanistiche rimane ancora da scrivere. Anche se esistono inizi promettenti¹, manca tuttora un quadro generale in grado di abbracciare la totalità delle coordinate letterarie e musicali di questo periodo; un tale panorama della lirica italiana, necessariamente vasto e differenziato, dovrebbe tentare di dare una sistematica descrizione delle vie dell'opera italiana senza porre un accento esagerato sul travagliato sfondo socio-politico della cultura operistica italiana dal 1900 al 1939². Gli studi monografici che esistono in qualità eccellente per Puccini³ – e

¹ JAY R. NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Ann Arbor/MI (UMI Press), 1980; FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; HANS-JOACHIM WAGNER, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1999.

² JÜRIG STENZL, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren, Frits Knuf, 1990.

³ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995; JULIAN BUDDEN, *Puccini. His Life and Works*, Oxford/New York, OUP, 2002; DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Carus/Reclam, 2007; DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini: la vita e l'arte*, Ghezzano, Felici, 2008.

purtroppo in qualità alquanto variabile per gli altri compositori italiani di questo periodo⁴ – non sono in grado, grazie alla loro fissazione sull'elemento musicale del fenomeno, di dipingere il quadro complessivo del teatro operistico italiano di questo periodo, che fu, come tutti sappiamo, un periodo che conobbe una posizione preminente del librettista nel processo produttivo com'anche nell'estetica teatrale dell'opera. Non sarebbe del tutto sbagliato chiamare il periodo fra il 1892 e il 1904 «il teatro operistico di Luigi Illica», visto che la stragrande maggioranza delle opere composte in questo periodo vanta un libretto dell'autore di Castell'Arquato⁵. Già alcuni anni prima dello scoppio della I^a guerra mondiale questa funzione centrale del librettista, che durante i decenni precedenti aveva dominato con la sua estetica teatrale tutta la produzione di una generazione di compositori, entrò in una fase di crisi profonda. Come testimoniano le difficoltà incontrate da Giacomo Puccini quando si mise alla ricerca di un soggetto per la sua prossima opera dopo la prima di *Madama Butterfly*, una profonda crisi estetica investì la librettistica italiana negli anni fra il 1900 e la I^a guerra mondiale⁶.

Le considerazioni che seguono devono uno stimolo importante alla combinazione metodologica fra l'approccio contenutistico e l'approccio tradizionale che mira alla storia della composizione operistica, approccio già sperimentato da chi scrive in vari saggi sulla librettistica italiana⁷; d'altronde non sarebbero state possibili senza il considerevole

⁴ MARIO MORINI (a cura di), *Pietro Mascagni*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1963; KONRAD CLAUDE DRYDEN, *Leoncavallo. Life and Works*, Bamberg, Sancis 2005; MARIO MORINI, *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1963; JOHANNES STREICHER (a cura di), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, ISMEZ, 1999.

⁵ MARIO MORINI, *Luigi Illica*, Ente Provinciale per il Turismo, Piacenza, 1961; SUSSANNA FRANCHI, *Tematiche e strutture nei libretti di Luigi Illica*, Diss. Università di Torino, anno accademico 1985/86.

⁶ JÜRGEN MAEHDER, *Die italienische Oper des Fin de siècle als Spiegel politischer Strömungen im umbertinischen Italien*, in: UDO BERMBACH/WULF KONOLD (a cura di), *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, «Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft», vol. 9, Berlin/Hamburg, Reimer, 1992, pp. 181-210; MICHELE GIRARDI, *Il finale de «La fanciulla del West» e alcuni problemi di codice*, in: «Opera & Libretto», vol. 2, Firenze, Olschki, 1993, pp. 417-437; JÜRGEN MAEHDER, «Turandot» and the Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century, in: WILLIAM WEAVER/SIMONETTA PUCCINI (a cura di), *The Puccini Companion*, New York/London, Norton, 1994, pp. 265-278.

⁷ JÜRGEN MAEHDER, *Paris-Bilder – Zur Transformation von Henri Murgers Roman in den «Böhème»-Opern Puccinis und Leoncavallos*, in: MICHAEL ARNDT/MICHAEL WALTER (a cura di), *Jahrbuch für Opernforschung* 2/1986, Bern/Frankfurt, Lang, 1987, pp. 109-176; ID., *The Origins of Italian «Literaturopers»: «Guglielmo Ratcliff», «La figlia di Iorio», «Parisina» and «Francesca da Rimini»*, in: ARTHUR GROOS/

allargamento d'orizzonte del repertorio operistico, dovuto alle recenti incisioni e messinscene di opere fuori del repertorio operistico comune⁸. Il fatto che non soltanto i capolavori indiscutibili siano stati presi in considerazione, ma che la ricerca musicologica miri alla ricostruzione dell'intera gamma del repertorio operistico di allora, fa parte della metodologia delle tendenze recenti di qualsiasi ricerca competente sulla storia della lirica europea. Soltanto negli anni 80 la ricerca internazionale si è finalmente resa conto dell'importanza fondamentale del metro poetico per la messa in musica del libretto; sulla base dei primi lavori precursori – eseguiti indipendentemente a Roma, Berna e Princeton⁹ –

ROGER PARKER (a cura di), *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 92-128; Id., *Il libretto patriottico nell'Italia della fine del secolo e la raffigurazione dell'Antichità e del Rinascimento nel libretto prefascista italiano*, in: LORENZO BIANCONI et al. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Musicologia a Bologna 1987*, Torino, EDT, 1990, vol. III, pp. 451-466; Id., *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in: JÜRGEN MAEHDER/JÜRG STENZL (a cura di), *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Bern/Frankfurt, Lang, 1994, pp. 187-248; Id., *Erscheinungsformen des Wagnérisme in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in: ANNEGRET FAUSER/MANUELA SCHWARTZ (a cura di), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999, pp. 575-621; Id., *Die Glorifizierung der toskanischen Stadt in der italienischen Oper des 20. Jahrhunderts*, in: ULRICH MÜLLER et al. (a cura di): *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik)theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposiums 1998*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 2000, pp. 417-438; Id., *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della generazione dell'Ottanta*, in: MILA DE SANTIS (a cura di), *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di Studi Siena, 7-9 giugno 2001*, «Chigianas», vol. 44, Firenze, Olschki, 2003, pp. 223-248; Id., *La rivoluzione francese come soggetto dell'opera italiana a cavallo fra Otto- e Novecento*, in: JÜRGEN MAEHDER/LORENZA GUIOT (a cura di), *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno 1998*, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 101-132.

⁸ Alcuni teatri tedeschi si sono specialmente distinti nel recupero di opere italiane poco conosciute in messinscene recenti: la Deutsche Oper Berlin [Vittorio Gneccchi, *Cassandra* (2007); Ottorino Respighi, *Marie Victoire* (2009); Alberto Franchetti, *Germania* (2011)], e più recentemente il teatro di Erfurt [Ildebrando Pizzetti, *Fedra* (2011); Ruggero Leoncavallo, *I Medici* (2013)]. Al Festival di Radio France a Montpellier dobbiamo le incisioni di *Parisina* di Pietro Mascagni (1999); *Cassandra* di Vittorio Gneccchi (2000); *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli (2001); *Risurrezione* di Franco Alfano (2001) e *Fedra* di Ildebrando Pizzetti (2008). Il festival dell'Alte Oper Frankfurt ha contribuito a due eccellenti produzioni in forma di concerto di *Germania* di Alberto Franchetti (1992) e de *I Medici* di Ruggero Leoncavallo, mentre dobbiamo a Radio France un'incisione dell'opera *Mirra* di Domenico Alaleona (2003).

⁹ FRIEDRICH LIPPMANN, *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, AnMc 12/1973, 253-369; AnMc 14/1974, 324-410; AnMc 15/1975, 298-333; ROBERT A.

la ricerca sull'interdipendenza fra metro poetico e metrica musicale ha aperto nuove strade alla librettologia¹⁰.

Non a caso il primo decennio del Novecento potrebbe esser definito il momento cardine per lo sviluppo di alcune tendenze importanti della librettistica italiana di questo secolo. Gli ultimi rappresentanti della librettistica tradizionale, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, erano riusciti, nei loro libretti scritti per Puccini fra il 1895 e il 1904, a superare ancora una volta la dicotomia estetica fra poesia d'arte e librettistica di mestiere¹¹. Una crisi del linguaggio poetico che, verso la fine dell'Ottocento, aveva già colpito le culture operistiche in Francia e Germania, fu sentita appunto in quegli anni anche negli ambienti letterari italiani¹²; l'ultima conseguenza di questa crisi della librettistica fu la graduale introduzione del genere librettistico della *Literaturoper* anche nella cultura operistica italiana, che, a causa della vetusta tradizione della poesia italiana per musica, per decenni si era dimostrata più resistente delle altre culture operistiche europee¹³. Uno sguardo alle fonti letterarie delle opere di Jules Massenet, Giacomo Puccini e dei loro coetanei rivela che, a differenza delle opere di Giuseppe Verdi fino al *Falstaff*, non fu la letteratura d'arte mondiale a fornire i soggetti per la vasta maggioranza dei soggetti operistici, ma il teatro d'intrattenimento prevalentemente francese della loro epoca¹⁴. Per conseguenza, un compositore di altissima sensibilità lette-

MOREEN, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdis Early Operas*, Diss. Princeton, 1975; PETER ROSS, *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*, Bern, Gnägi, 1980.

¹⁰ PETER ROSS, *Mehrdimensionalität als Stilprinzip in Verdis Spätwerk*, in: PIERLUIGI PETROBELLI/FABRIZIO DELLA SETA (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996, pp. 46-57; PETER ROSS, *Der Librettovers im Übergang vom späten Ottocento zum frühen Novecento*, in: L. GUIOT/J. MAEHDER, *Tendenze della musica teatrale...*, pp. 19-54.

¹¹ JÜRGEN MAEHDER, *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in: J. MAEHDER/J. STENZL, *Zwischen Opera buffa...*, pp. 187-248; ADRIANA GUARNIERI, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

¹² ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988; EAD., *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990; J. MAEHDER, *Szenische Imagination...*, pp. 187-248; ID., *Erscheinungsformen des Wagnerisme...*, pp. 575-621; A. GUARNIERI, *Musica e letteratura...*

¹³ J. MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper...*, pp. 92-128; ID., *Der unfreiwillig mehrsprachige Librettist – Linguistische Austauschprozesse im europäischen Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*, in: HERMANN DANUSER/TOBIAS PLEBUCH (a cura di), *Musik als Text. Kongressbericht Freiburg 1993*, Kassel et al., Bärenreiter, 1999, vol. 2, pp. 455-461.

¹⁴ J. MAEHDER, *Szenische Imagination...*, pp. 187-248; EMILIO SALA, *L'opera senza canto*.

riaria come Claude Debussy, nel suo intento di risolvere il problema del calante rango letterario della librettistica della sua epoca, si decise di mettere in musica un capolavoro del teatro di avanguardia francese della sua epoca senza l'interposizione di un librettista, creando così la prima *Literaturoper* del teatro lirico francese¹⁵. Il prezzo pagato da Debussy per questo procedimento al di là di qualsiasi routine operistica fu altissimo; accanto all'unica opera terminata del compositore, *Pelléas et Mélisande*, la ricerca musicologica ha potuto individuare una miriade di progetti considerati, studiati, respinti o lasciati in forma di frammento¹⁶.

Sotto alcuni punti di vista, la situazione della librettistica in Italia all'inizio del Novecento era più complessa che in altre culture operistiche europee. La mancanza di una tradizione nazionale di teatri di prosa paragonabile al sistema teatrale in Germania, Austria e Francia era dovuta alla posizione dominante dell'opera lirica nei secoli passati; sin dal primo Settecento il teatro di prosa si era trovato in diretta concorrenza con il teatro lirico¹⁷. La risultante mancanza di teatri stabili di prosa ebbe la conseguenza secondaria che il modernismo letterario nascente all'inizio del Novecento non mirava ad un rinnovamento del teatro di prosa; le varie 'riforme teatrali', ingrediente importantissimo della vita teatrale parigina che si diffusero presto a Monaco di Baviera, Berlino e in altre città mitteleuropee, non ebbero ripercussioni in Italia che una generazione più tardi¹⁸.

Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora, Venezia, Marsilio, 1995; HANS-JOACHIM WAGNER, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1999.

¹⁵ CLAUDE DEBUSSY, *Esquisses de Pelléas et Mélisande, 1893-1895*, a cura di François Lesure, Genève, Minkoff, 1977; STEFAN KUNZE, *Der Sprechgesang und das Unsagbare: Bemerkungen zu «Pelléas et Mélisande» von Debussy*, in: WERNER BREIG/REINHOLD BRINKMANN/ELMAR BUDDÉ (a cura di), *Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden/Stuttgart, Steiner, 1984, pp. 338-360; DONALD GRAYSON, *The Genesis of Debussy's «Pelléas et Mélisande»*, Ann Arbor, UMI, 1986.

¹⁶ ROBERT ORLEDGE, *Debussy and the Theatre*, Cambridge, CUP, 1982.

¹⁷ GUIDO NICASTRO, *Metastasio e il teatro del primo Settecento*, in: «Letteratura Italiana Laterza», vol. 33, Roma/Bari, Laterza, 1982.

¹⁸ WALTER PANOFKY, *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, München, Laokoon Verlag, 1966; JÜRGEN GRIMM, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*, München, Beck, 1982; VIBEKE PEUSCH, *Opernregie – Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Frankfurt/Dülmen, Tende, 1984; BARBARA LESÁK, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*, Wien, Löcker, 1988; EVAN BAKER, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Opera Production and Staging in Continental Europe*, Chicago, Chicago University Press, 2013.

Inoltre, il lento sviluppo di una critica musicale professionale, concentrata in poche città dell'Italia del Nord, dovette contribuire ad un crescente divario nell'estetica teatrale sviluppatasi fra il 1890 e lo scoppio della I guerra mondiale. Mentre le battaglie fra wagneriani e seguaci di Brahms in Germania, com'anche le polemiche intorno a Wagner che caratterizzavano le discussioni parigine dopo la prima del *Lohengrin* risultano ancora oggi comprensibili nei loro schieramenti¹⁹, la critica italiana si era persa nella giungla di categorie come 'wagnerismo', 'sinfonismo' e una cieca ammirazione per l'italianissima arte musicale del Settecento²⁰. La strana combinazione di un rifiuto completo della tradizione del melodramma italiano dell'Ottocento, di una smisurata glorificazione della cultura italiana del Rinascimento e della polifonia fiamminga del Cinquecento, il tutto combinato con un fervente nazionalismo e una critica della decadenza dei sinfonisti austro-tedeschi si trova soprattutto negli scritti di Giannotto Bastianelli, cui dobbiamo la seguente curiosità di estetica musicale:

[...] ma si saprà contrapporre Palestrina a Wagner e in linea generale la vocalità polifonica quattro e cinquecentesca, stillante di divina intimità – italiana e anche fiamminga, ma soprattutto nostra, perché cattolica – e ancora in gran parte la nostra latina strumentalità architettonicamente armoniosa nel Seicento e nel Settecento agli in gran parte decadenti sinfonisti austrotedeschi del secolo XIX. Musicalità pienamente italiana, ripeto, non fu neppure quella di Verdi, primitivo cantore contadino che, toltogli il ferraiolo romantico, se da una parte scuoteva le folle con quella sua travolgente fierezza da capitano di ventura decaduto in brigante, le

¹⁹ LÉON GUICHARD, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme* (Thèse Grenoble), Paris, Presses universitaires de France, 1963; HERVÉ LACOMBE, *Les Représentations wagnériennes à Paris (1891-1933). Leurs écho dans la presse*, Thèse de Doctorat du 3^{ème} cycle, Paris, Université Paris I (Sorbonne), 1986; MANUELA SCHWARTZ, «La question de Lohengrin» zwischen 1869 und 1891, in: ANNEGRET FAUSER/MANUELA SCHWARTZ (a cura di), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik – Literatur – Kunst – Politik*, Leipzig, Universitätsverlag, 1999, pp. 107-136; MANUELA SCHWARTZ, *Der Wagnérisme und die französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys «Fervaal»*, Sinzig, Studio, 1999.

²⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924; FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982; DAVID BRYANT (a cura di), *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Olschki, 1988; FIAMMA NICOLODI, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990; CARLO PICCARDI, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicista e riscatto nazionale*, in: JÜRGEN MAEHDER/LORENZA GUIOT (a cura di), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera tra '800 e '900. Atti del III Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Lorcarno 1995*, Milano, Sonzogno, 1998, pp. 25-57.

incantava segretamente con quella sua anima antichissima e paterna di vecchio re pastore preromano.

[...]

Musicalità religiosamente e imperialmente italiana ebbe sopra tutti i nostri musicisti Palestrina, a cui, è doveroso riconoscerlo, osò di nuovo guardare, dopo secoli d'oblio, soltanto Riccardo Wagner ma per dedurne la scenografia illusoria d'un tempio di cartapesta: il tempio protestante del San Graal (di ben altra materia è costruita la Basilica di San Pietro!); e non è senza significato che per quel tempio che doveva rappresentare la mistica catarsi della massiccia volontà di vivere tedesca, Wagner volesse riprendere, a quel che si dice, lo stile architettonico della cattedrale di Siena. Qualcosa di vero ci può essere, se il pedissequo istinto bavarese della imitazione ha fatto ricopiare a Monaco – tali e quali – monumenti e ambienti della miglior epoca italiana²¹.

Uno sguardo ai progetti operistici ponderati ma poi abbandonati da Giacomo Puccini fra la composizione di *Madama Butterfly* e della *Fanciulla del West* può servire a chiarire gli ideali drammaturgici di un compositore italiano alla vigilia della I guerra mondiale. La strabiliante eterogeneità dei progetti, che tennero occupati numerosi librettisti, fra cui vecchi collaboratori e nuovi aspiranti alla funzione di librettista pucciniano, è senz'altro indicativa per la severità della crisi della librettistica coeva²². Subito dopo la prima milanese di *Madama Butterfly* Puccini decise di mettere in musica il romanzo *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo; fu Luigi Illica a fornirgli una prima traccia del libretto. Allo stesso momento, però, il compositore stava anche considerando il progetto del libretto *Nell'anno Mille* in collaborazione con Giovanni Pascoli²³. Inoltre, una fitta corrispondenza con Valentino Soldani ci informa sul progetto di una *Margherita da Cortona*, cioè di un libretto a soggetto religioso situato nell'Umbria medievale. Alla fine dell'anno 1904, Puccini cominciò ad interessarsi al progetto di una trilogia basata su tre novelle di Maksim Gor'kij, scritte tra il 1895 e il 1899 (*Il khan e suo figlio; Ventisei e uno; Sulle zattere*); in seguito l'idea di base di una separazione dell'intera serata operistica fra tre soggetti divergenti costituì lo

²¹ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo dio della musica*, a cura di Marcello de Angelis, Torino, Einaudi, 1978, p. 48.

²² La cronologia segue quella della monografia pucciniana di DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini...*, pp. 181-241.

²³ ANNARITA ZAZZARONI, «Nell'Anno Mille» attraverso il carteggio Giovanni Pascoli-Renzo Bossi, in: «Studi e problemi di critica testuale», 75/2007, pp. 137-157; EAD., *Giovanni Pascoli e il melodramma*, dissertazione di dottorato, Università di Bologna, 2009.

stimolo decisivo per la concezione drammaturgica delle opere della maturità pucciniana²⁴. Dopo un breve periodo di interesse per *Tartarin sur les Alpes* di Alphonse Daudet e *Les Mauvais bergers* (1897) di Octave Mirbeau, Puccini tornò al vecchio progetto di una *Maria Antonietta* su libretto di Luigi Illica; sin dal 1897 la composizione di un'opera sulla vita dell'ultima regina francese era stata considerata sia da Puccini che da Mascagni²⁵.

Nell'inverno del 1905/06, dopo il ritorno dal primo viaggio nell'America del Sud, Puccini venne in contatto con la tendenza – relativamente nuova per l'Italia – della *Literaturoper*, perché l'eco del successo della prima mondiale della *Salome* Straussiana (Dresden, 9.12.1905) si stava diffondendo a livello internazionale. Quando, il 10 febbraio del 1906, Puccini s'incontrò con Gabriele d'Annunzio per concordare la futura collaborazione, era certamente consapevole del fatto che il suo vecchio amico Alberto Franchetti aveva appena terminato un'opera basata sul dramma dannunziano *La figlia di Iorio* (1904), che Franchetti aveva musicato strutturalmente inalterato, trattandolo dunque alla maniera di una vera *Literaturoper*.

In occasione della prima mondiale della *Figlia di Iorio* (Milano, Teatro alla Scala, 29.3.1906) Puccini era presente, ma non del tutto convinto del risultato musicale; nonostante ciò, il 16 aprile dello stesso anno egli firmò un contratto con d'Annunzio, e il 16 maggio si recò a Graz per partecipare alla famosa prima austriaca di *Salome*, che vide fra l'altro la presenza di Arnold Schönberg e la cerchia dei suoi allievi, nonché di un pittore disoccupato di nome Adolf Hitler²⁶. È molto probabile che il ripetuto contatto con l'opera di Strauss sia stato la causa dell'interesse ricorrente che Puccini dimostrò negli anni seguenti per *A Florentine Tragedy* di Oscar Wilde. Il caso volle che Puccini, in occasione del suo primo viaggio negli Stati Uniti, fosse anche testimone della prima

²⁴ J. MAEHDER, «*Turandot*» and the *Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century*, in: WILLIAM WEAVER/SIMONETTA PUCCINI (a cura di), *The Puccini Companion*, New York/London, Norton, 2994, pp. 265-278.

²⁵ MARCELLO CONATI, «*Maria Antonietta*» ovvero «*L'Austriaca*». *Un soggetto abbandonato da Puccini*, NRMI 33/1998, pp. 89-181; J. MAEHDER, *La rivoluzione francese...*, pp. 101-132.

²⁶ La presenza di Hitler a Graz alla prima di *Salome* è stata menzionata in un commento dello stesso Hitler a Franz Strauss, figlio del compositore; alcuni autori hanno messo in dubbio l'autenticità di questa storia. Cfr. HANS RUDOLF VAGET, «*Salome*» und «*Palestrina*» als *historische Chiffren. Zur musikgeschichtlichen Codierung in Thomas Manns «Doktor Faustus*», in: HEINZ GOCKEL/MICHAEL NEUMANN/RUPRECHT WIMMER (a cura di), *Wagner - Nietzsche - Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*, Frankfurt, S. Fischer, 1993, pp. 69-82: 73.

americana di *Salome* alla Metropolitan Opera (22.1.1907); la reazione violenta del pubblico americano contro la presunta immoralità del soggetto fu tale che questa esecuzione rimase l'unica su suolo americano per molti anni. Una lettura attenta della corrispondenza di Puccini sullo sfondo delle sue esperienze in teatro rivela che l'entusiasmo vacillante del compositore di fronte al genere della *Literaturoper* si trovava in perfetta correlazione con le impressioni variegiate che il compositore riportò dalla storia della travagliata ricezione della *Salome* straussiana. Finalmente, dopo un periodo protratto di indecisione fra il romanzo *La Femme et le pantin* di Pierre Louÿs (1898), la cui versione librettistica in un primo tempo (ottobre/novembre 1906) avrebbe di nuovo dovuto coinvolgere Luigi Illica²⁷, e una versione accorciata di *Maria Antonietta* sotto il titolo *L'Austriaca*, e dopo nuovi contatti infruttuosi con d'Annunzio, Puccini decise di musicare il dramma *The Girl of the Golden West* di David Belasco (Pittsburgh 1905), tornando così all'autore che gli aveva già fornito il soggetto di *Madama Butterfly*²⁸.

Una categorizzazione dei vari progetti a seconda delle loro implicazioni letterarie e drammaturgiche rivela che le scelte librettistiche considerate e accantonate da Puccini nel primo decennio del Novecento corrispondono alla stragrande maggioranza dei soggetti operistici che sono stati poi musicati dai compositori italiani della generazione seguente negli anni Venti e Trenta. Fra i soggetti ponderati da Puccini ci furono numerosi soggetti storici tradizionali che erano stati frequenti nel *grand opéra* francese sin dagli anni Trenta dell'Ottocento; *Notre Dame de Paris* e *Maria Antonietta*, nella sua prima versione in 5 atti, forniscono esempi per questa corrente drammaturgica. Il libretto che Illica aveva abbozzato sulla vita di Maria Antonietta, principessa austriaca, ultima regina di Francia e moglie di Luigi XVI, aveva le dimensioni di un romanzo di formazione (*Bildungsroman*) perché tentava di ritrarre le tappe importanti della sua vita, dalla gioventù della principessa austriaca alla Corte di Vienna fino alla sua esistenza da regina francese e prigioniera sotto la Rivoluzione francese, terminando con la sua morte sotto la ghigliottina. Il fatto che i progetti di Puccini comprendessero anche un'opera della letteratura colta mondiale come il romanzo *Notre Dame*

²⁷ EUGENIO GARA (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, p. 327 (Vaucaire) e p. 329 sq. (Illica).

²⁸ LISE-LONE MARKER, *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1975; ANNIE J. RANDALL/ROSALIND GRAY DAVIS, *Puccini and the Girl: History and Reception of the Girl of the Golden West*, Chicago, Chicago University Press, 2005.

de Paris, costituiva piuttosto un'eccezione per l'estetica teatrale di Puccini. Accanto a una quantità considerevole di soggetti presi dal teatro d'intrattenimento parigino – Sardou, Mirbeau, Louÿs, Vaucaire – sorprende nelle scelte di Puccini una forte presenza di letteratura russa, soprattutto quella di Maksim Gor'kij; non va comunque dimenticato che negli anni immediatamente precedenti i soggetti russi erano di moda nella vita teatrale italiana, come testimoniano i libretti per *Fedora* (Colautti/Giordano, 1898), *Siberia* (Illica/Giordano, 1903) e *Risurrezione* (Hanau/Alfano, 1904)²⁹.

Il nuovo genere della »Literaturoper« italiana, che dopo un primo tentativo che si doveva a una traduzione di Heinrich Heine ad opera di Andrea Maffei (Mascagni, *Guglielmo Ratcliff*, 1895³⁰) ebbe il suo vero inizio soltanto nell'anno 1906 con *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti, fu originariamente basato sui soli drammi di Gabriele d'Annunzio. Le composizioni dei drammi in versi destinati al teatro d'opera da d'Annunzio – Pietro Mascagni, *Parisina*, Milano (Scala) 1913, Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini*, Torino (Regio) 1914, Ildebrando Pizzetti, *Fedra*, Milano (Scala) 1915 e Italo Montemezzi, *La Nave*, Milano (Scala) 1918 – riuscirono a introdurre il genere della *Literaturoper* anche in Italia; com'è noto, *Francesca da Rimini* di Zandonai costituisce fino a tutt'oggi l'opera di questo genere più coronata di successo di tutta la storia dell'opera italiana³¹. Siccome i drammi del primo periodo creativo di d'Annunzio furono scritti in prosa, mentre le condizioni strutturali della composizione di un testo italiano all'inizio del Novecento non consentivano ancora la composizione di un testo in prosa – in Francia e Germania il libretto in prosa era già divenuto di uso corrente³² –, si creò la situazione paradossale che i primi drammi di d'Annunzio furono gli

²⁹ JÜRGEN MAEHDER, *Il melodramma del nihilismo – Sulla drammaturgia musicale di «Fedora»*, programma di sala Teatro alla Scala, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 57-69; AGOSTINO RUSCILLO, *Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di «Siberia» chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica*, Milano, Sonzogno, 2005.

³⁰ J. MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper...*, pp. 92-128.

³¹ *Ibidem*; CARLO BOTTEGHI, «Parisina». *Il dramma musicale di Gabriele d'Annunzio e Pietro Mascagni*, Livorno, Il Gabbiano, 1997; VINCENZO BORGHETTI/RICCARDO PECCI, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Torino, EDT, 1998; ADRIANA GUARNIERI, *Musicalità della parola e sublimazione della musica nella «Fedra» di D'Annunzio e di Pizzetti*, in: *Musica e storia* 7/1999, pp. 211-245; OLAF ROTH, *Die Opernlibretti nach Dramen d'Annunzios*, Bern/Frankfurt/New York, Lang, 1999; A. GUARNIERI, *Musica e letteratura...*; ID., *Pizzetti, D'Annunzio e il «dramma musicale latino»*, in: GIAN PAOLO MINARDI (a cura di), *Pizzetti oggi. Atti del convegno Parma 21/22 dicembre 2002*, Parma, Teatro Regio, 2006, pp. 69-82.

ultimi ad essere musicati³³. La composizione dei drammi precedenti in prosa invece, *Il sogno d'un tramonto d'autunno* (scritto nel 1897), *La città morta* (*La Ville morte*, Paris 1898) e *La fiaccola sotto il moggio*, fu intrapresa soltanto più tardi da compositori appartenenti a una generazione più giovane. È certamente dovuto a un'ironia della storia del teatro musicale italiano che, per motivi di diritti d'autore, l'opera *Sogno d'un tramonto d'autunno* di Gian Francesco Malipiero, che era stata composta già nel 1913/14, sia stata data per la prima volta solo nel 1964, mentre *La Ville morte* di Nadia Boulanger e Raoul Pugno, scritta nel 1910-1914, e l'opera *Gigliola* di Ildebrando Pizzetti, scritta nel 1914/15 come adattamento de *La fiaccola sotto il moggio* per il teatro musicale, probabilmente rimasero incompiute. La recente riscoperta della *Ville morte* di Nadia Boulanger (Siena 2005) in una veste sonora soltanto parzialmente autentica lascia sperare che le partiture dei due atti mancanti possano esser ritrovate nel lascito di Nadia Boulanger quando questo diventerà accessibile³⁴.

Siccome la letteratura secondaria sul fenomeno della *Literaturoper* è stata prevalentemente pubblicata in tedesco e inglese, sarà utile ricordare che il criterio di base per l'esistenza di una *Literaturoper* è la mancanza del ruolo del librettista; in ultima istanza è dunque la struttura letteraria del testo che decide la sua appartenenza a questo genere operistico. Né il soggetto né le sue possibili origini letterarie costituiscono criteri validi per la presenza di una *Literaturoper*, ma soltanto la microstruttura del testo poetico: che porta tutte le caratteristiche di un testo originalmente non destinato alla composizione, né pensato in funzione di una futura musica³⁵. Inoltre, la letteratura secondaria sulla librettistica europea di fine secolo non è priva dell'errore diffuso di abbinare il genere della *Literaturoper* ad una struttura in prosa; come già insegna l'esempio di alcune partiture coeve a *Pelléas et Mélisande* nella cultura operistica francese, libretti in prosa e in versi coesistevano sia dentro che fuori della cerchia della *Literaturoper* europea³⁶. Il fenomeno della

³² HUGH MACDONALD, *The prose libretto*, in: «Cambridge Opera Journal», 1/1989, pp. 155-166; J. MAEHDER, *Der unfreiwillig...*, pp. 455-461.

³³ RUBENS TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne...*; O. ROTH, *Die Opernlibretti...*; ADRIANA GUARNIERI/FIAMMA NICOLODI/CESARE ORSELLI (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico*, «Chigiana», vol. 47, Firenze, Olschki, 2008.

³⁴ A. GUARNIERI/F. NICOLODI/C. ORSELLI, *D'Annunzio musico...*

³⁵ J. MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper...*, pp. 92-128; PETER PETERSEN, *Der Terminus «Literaturoper» – eine Begriffsbestimmung*, in: «AfMw», 56/1999, pp. 52-70; O. ROTH, *Die Opernlibretti...*

³⁶ H. MACDONALD, *The prose libretto...*, pp. 155-166; J. MAEHDER, *Der unfreiwillig...*,

librettistica italiana di fine secolo fu ulteriormente complicato dalla tendenza, causata dal modello dello stesso Wagner e dal suo influsso sui compositori del wagnerismo europeo, di mirare all'unità fra librettista e compositore³⁷. Anche se possono presentarsi rassomiglianze strutturali fra un testo letterario preesistente e un libretto scritto dallo stesso poeta, come avviene con *Francesca da Rimini* e *Parisina* di Gabriele d'Annunzio, è ovvio che un testo drammatico scritto in vista di una futura composizione non corrisponderebbe più al prerequisito della composizione di un testo preesistente, che rimane l'ingrediente necessario per il genere *Literaturoper*.

A causa delle tradizioni letterarie spesso contrastanti nei vari paesi della cultura operistica europea, la differenza strutturale fra un libretto tradizionale e un dramma preesistente musicato con o senza tagli risulta molto variegata fra le varie culture librettistiche. Grazie all'abitudine italiana di variare metro poetico all'interno di un libretto al fine di ottenere una maggiore variabilità metrica sul piano musicale, e allo stesso tempo di limitare i cambiamenti del metro poetico all'interno delle forme strofiche, le differenze fra la librettistica tradizionale e una librettistica a mo' di una *Literaturoper* risultavano più marcate in Italia che in altre culture operistiche³⁸. Mentre in Francia una tradizione di *poésie en prose* esisteva già a partire dalla metà dell'Ottocento, nell'Italia umbertina la struttura metrica della poesia colta era ancora fermamente basata sull'utilizzazione del verso con rima finale³⁹.

Le ragioni per la mancata collaborazione fra Puccini e Gabriele d'An-

pp. 455-461; ID., *Der Künstler und die «ville-lumière» – Gustave Charpentiers «roman musical» «Louise» und sein «poème lyrique» «Julien, ou La Vie du poète», programma di sala per la prima messinscena di Julien in tempi moderni, Dortmund, Opernhaus, 2000, pp. 13-25; ID., *Sesso e religione nell'Alessandria decadente – Thais» di Louis Gallet e Jules Massenet, programma di sala, Gran Teatro La Fenice, Venezia, 2002, pp. 71-91; MARIE-HÉLÈNE BENOIT-OTIS, Ernest Chausson, «Le Roi Arthus» et l'opéra wagnérien en France, Bern/Frankfurt/New York, Lang, 2012; MATTHIAS NIKOLAIDIS, Die Weibe der Republik – Albéric Magnard's «Guercœur» und die Ästhetik seiner Epoche, in: «Universitas. Monthly Review of Philosophy and Culture», 40/2013, pp. 65-107.**

³⁷ ADRIANA GUARNIERI, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori tra Scapigliatura e Decadence (Ghislanzoni, Praga, Fontana, Leoncavallo)*, in: JÜRGEN MAEHDER/LORENZA GUIOT (a cura di), *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Atti del II Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno 1993*, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 11-40.

³⁸ O. ROTH, *Die Opernlibretti...*; J. MAEHDER, *Der unfreiwillig...*, pp. 455-461.

³⁹ Le prime poesie italiane in versi liberi furono pubblicate nel 1903 da Domenico Gnoli e Gabriele d'Annunzio (*Laus vitae*); cf. W. THEODOR ELWERT, *Italienische Metrik*,² Wiesbaden, Steiner, 1984, p. 145 ss.

nunzio furono molteplici, sia personali che di natura di estetica teatrale⁴⁰; ad ogni modo, l'influsso dei drammi e della poetica di d'Annunzio si estendeva ben oltre il limitato numero di opere che furono direttamente desunte dai suoi drammi. Considerando la serie di prime assolute di opere liriche basate sui drammi di d'Annunzio al Teatro alla Scala fra il 1913 e il 1918, sembra significativo che circa un decennio dopo la loro creazione nel teatro di prosa, i drammi della maturità del poeta abbiano conosciuto una seconda fase di successo sotto la nuova forma di *Literaturopern*. Come rivelerebbe una dettagliata analisi delle varie opzioni musicali a disposizione di questi quattro compositori, le soluzioni musicali adottate si presentano estremamente differenziate. Oltre alle opere composte direttamente sui testi di d'Annunzio, la forza del suo linguaggio poetico, la sua facoltà di immaginare mondi visivi finora sconosciuti, che spesso furono codificati nelle lunghissime didascalie dei suoi drammi, nonché l'accostamento fra alcuni periodi della storia italiana con un esagerato nazionalismo ebbero conseguenze drammatiche per la storia della musica italiana, com'anche per la storia politica dell'Italia durante il ventennio fascista⁴¹.

Nonostante la famosa critica lanciata in una lettera di Luigi Illica a Giulio Ricordi contro la moda del 'decadentismo e dannunzianesimo' letterario⁴², lo stile dannunziano esercitò un forte influsso sulla librettistica italiana anche quando il poeta era già morto. Fra i poeti teatrali i cui drammi si collocavano stilisticamente nell'ambito del teatro dannunziano spicca Sem Benelli, i cui testi teatrali furono trasposti in musica, secondo lo stesso metodo della *Literaturoper*, da due compositori appartenenti alla «Giovane scuola»; *L'amore dei tre re* (Italo Montemezzi, Milano 1913) e *La cena delle beffe* (Umberto Giordano, Milano 1924) confermano la validità del procedimento sperimentato per la prima volta con poco successo da Alberto Franchetti. Fra i librettisti italiani di chiara matrice dannunziana conta, nonostante le sue proteste contro il 'decadentismo e dannunzianesimo', anche Luigi Illica nel suo ultimo periodo creativo; soprattutto il libretto per *Isabeau* (Pietro Masc-

⁴⁰ MARCO BEGHELLI, *Quel «Lago di Massaciuccoli tanto... povero d'ispirazione!»*. *D'Annunzio-Puccini: Lettere di un accordo mai nato*, in: «Nuova Rivista Musicale Italiana», 20/1986, pp. 605-625; A. GUARNIERI, *Sensualità senza carne...*

⁴¹ GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909 (rist. Milano, Mondadori, 1983); CARLO SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1980; R. TEDESCHI, *D'Annunzio...*; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne...*; J. MAEHDER, *Il libretto patriottico...*, pp. 451-466.

⁴² E. GARA, *Carteggi pucciniani*, p. 358.

gni, Buenos Aires, Teatro Colón, 1911) contiene numerosi riferimenti al linguaggio poetico del Vate, nonché una preziosissima veste grafica che ricorda le predilezioni estetiche di d'Annunzio. Numerosi librettisti degli anni Venti e Trenta accolsero le lezioni del dannunzianesimo letterario; il libretto *Fiamma* di Claudio Guastalla per la musica di Ottorino Respighi (Roma 1934) presenta numerose rassomiglianze con il testo de *La nave* musicato da Italo Montemezzi⁴³. Anche Arturo Rossato, uno dei librettisti preferiti di Riccardo Zandonai, troverebbe la sua collocazione storica fra i seguaci del teatro dannunziano.

Al fascino delle vite dei Santi e soprattutto dei Martiri sulla letteratura di d'Annunzio – a cui dobbiamo la poesia per *Le Martyre de Saint-Sébastien* con la musica di scena di Claude Debussy⁴⁴ –, è dovuta anche tutta una corrente della librettistica italiana coeva, caratterizzata dal termine «francescanesimo» coniato da Marco Beghelli⁴⁵. Il progetto pucciniano di una *Margherita da Cortona* in collaborazione con Valentino Soldani, meditato sin dalla fine del 1904, fungeva da preludio a tutta una corrente della lirica italiana degli anni Venti e Trenta; anche Puccini dovette ritornarci con la composizione di *Suor Angelica*, dramma pastorale a sfondo religioso. L'impressionante numero di soggetti religiosi nella librettistica italiana fra le due guerre, dal *San Francesco d'Assisi* di Gian Francesco Malipiero (New York 1922) al *Giuliano* di Riccardo Zandonai (Arturo Rossato, Napoli 1928), passando per *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi (Claudio Guastalla, New York 1932), *Cecilia* (Emidio Mucci, 1934) e *Margherita da Cortona* (Emidio Mucci, 1938) di Licinio Refice fino alla *Maria d'Alessandria* di Giorgio Federico Ghedini (Cesare Meano, 1937) si trova in forte contrasto con l'erotismo decadente che viene generalmente attribuito a questo periodo della letteratura italiana⁴⁶.

⁴³ O. ROTH, *Die Opernlibretti...*, p. 193 ss.

⁴⁴ GUY TOSI, *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite présentée par Guy Tosi*, Paris, Denoël, 1948; THEO HIRSBRUNNER, *Debussy und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1981; ID., *Debussys «Le martyre de Saint-Sébastien»*, in: SIGRID WIESMANN (a cura di), *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, Laaber, Laaber, 1980, pp. 320-325; THEO HIRSBRUNNER, *Debussys «Le Martyre de Saint-Sébastien» und der Geist des Fin de siècle*, in: «Österreichische Musikzeitschrift» 5/1984, pp. 230-236.

⁴⁵ MARCO BEGHELLI, *Schegge di francescanesimo*, in: *Tendenze della musica teatrale...*, pp. 193-210.

⁴⁶ MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948; LEA RITTER-SANTINI, *Maniera Grande – Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende*, in: ROGER BAUER et al. (a cura di), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt, Klostermann, 1977, pp. 170-205.

Dopo aver esposto i soggetti operistici e le varie caratteristiche dei libretti considerati e messi da parte da Puccini, bisognerà ora considerare interi settori della librettistica italiana che, benché inconciliabili con la visione scenica di Puccini o inaccessibili al suo linguaggio musicale personale, avrebbero potuto esser attraenti per i compositori della generazione successiva o per i suoi coetanei. Durante tutta la sua vita Puccini fu conscio del fatto che un'attività da poeta-compositore sarebbe stata impensabile per lui. Questa possibilità dell'unione personale fra librettista e compositore, che nell'ambiente della lirica italiana di fine secolo senza dubbio costituiva una manifestazione di wagnerismo⁴⁷, fu scelta da vari compositori della sua generazione come Ruggero Leoncavallo⁴⁸, ma soprattutto da alcuni compositori della generazione seguente quali Franco Alfano (*La leggenda di Sakùntala*, Bologna 1921⁴⁹) e Gian Francesco Malipiero⁵⁰. L'assenza totale in Puccini di un libretto non versificato, ma scritto in prosa ritmica sembra confermare l'ipotesi che Puccini non avrebbe ritenuto musicabile un tale testo, anche se gli fosse piaciuto l'intreccio drammatico. D'altronde non sembra possibile che gli fosse sfuggita la struttura in prosa di alcuni libretti musicati da Franco Alfano, da *Risurrezione* (Cesare Hanau, 1904) a *La leggenda di Sakùntala* (Bologna 1921), scritto dallo stesso Alfano.

Considerando la straordinaria importanza dei soggetti antichi nella storia del teatro per musica sin dalle origine del genere presso la Camerata fiorentina, potrebbe sorprendere la quasi totale assenza di soggetti presi dalla mitologia, letteratura e storia dell'antichità classica. Benché questa caratteristica sia stata comune alle culture operistiche del tardo

⁴⁷ J. MAEHDER, *Erscheinungsformen des Wagnerismus...*, pp. 575-621; Id., *Le strutture drammatico-musicali del dramma wagneriano e alcuni fenomeni del wagnerismo italiano*, in: MAURIZIO PADOAN (a cura di), *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, Milano (Vita & Pensiero), 2005, pp. 199-217.

⁴⁸ J. MAEHDER, «Paris-Bilder»..., pp. 109-176; LUCA ZOPPELLI, *The Twilight of the True Gods: «Cristoforo Colombo», «I Medici» and the Construction of Italian History*, in: «Cambridge Opera Journal» 8/1996, pp. 251-269; JÜRGEN MAEHDER, «I Medici» e l'immagine del Rinascimento italiano nella letteratura del decadentismo europeo, in: *Nazionalismo e cosmopolitismo...*, pp. 239-260.

⁴⁹ CLAUDIO TOSCANI, «La leggenda di Sakùntala» di Franco Alfano: un esotismo fuori stagione? in J. MAEHDER/L. GUIOT: *Tendenze della musica teatrale...*, pp. 179-191; DANIELA TORTORA, «Sakùntala», vent'anni dopo, in: «Note su Note», vol. 11/12, Catania, Università di Catania, 2007, pp. 143-164.

⁵⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992; JOHN C. G. WATERHOUSE, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973). The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, Amsterdam etc., Harwood, 1999.

Ottocento in quasi tutta l'Europa – con la sola Francia come eccezione parziale, del resto facilmente spiegabile attraverso il ruolo speciale dell'iconografia romana nella cultura dell'Empire⁵¹ –, la situazione dovette cambiare ben presto in Francia e Germania all'inizio del Novecento, quando i soggetti antichi ritornarono a dominare il teatro musicale degli autori del neoclassicismo musicale⁵², mentre rimasero sostanzialmente estranei al repertorio della lirica italiana fra le due guerre⁵³. La posizione isolata, quasi extraterritoriale della *Cassandra* di Vittorio Gnechchi (Bologna 1905) su libretto di Luigi Illica si deve in buona parte alla scelta del soggetto, che trovò poca risonanza nella librettistica italiana del suo tempo. Perfino un'opera quale *Melenis* di Riccardo Zandonai (Massimo Spiritini / Carlo Zangarini sulla poesia di Louis Bouilhet) era basata sul trasferimento culturale di un'opera della letteratura francese in ambiente italiano⁵⁴, non su una ricezione diretta dell'Antichità come la *Cassandra* di Illica. Probabilmente non fu neanche un caso il fatto che, parallelamente a *Cassandra* Illica stesse lavorando anche all'operetta *Giove a Pompei* per la musica di Umberto Giordano e Alberto Franchetti (Roma, Teatro Parioli 1921); la situazione difficile per la produzione di operette sul territorio italiano prima della I guerra mondiale dovette causare un ritardo di quasi due decenni per la prima mondiale di quel lavoro⁵⁵.

Alla luce delle avanguardie teatrali europee, la prima mondiale postuma del *Nerone* di Arrigo Boito (Milano, Teatro alla Scala, 1924), un evento teatrale di grandissima risonanza nell'Italia degli Anni Venti⁵⁶, appare come l'ultimo monumento all'estetica operistica del passato. Il lunghissimo periodo di gestazione sia del libretto che della partitura, che fu completata da Vincenzo Tommasini e Antonio Smareglia sotto la

⁵¹ MICHAEL WALTER, *Exotik oder Farblosigkeit: Antikebilder in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in: «Humanistische Bildung», 19/1996, pp. 117-155; JÜRGEN MAEHDER, *Orchesterbehandlung und Klangregie in «Les Troyens» von Hector Berlioz*, in: ULRICH MÜLLER et al. (a cura di): *Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik)-Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2000*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 2002, pp. 511-537.

⁵² GOTTFRIED BOEHM/ULRICH MOSCH/KATHARINA SCHMIDT (a cura di), *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst, 1914-1935*, Basel, Kunstmuseum/Paul-Sacher-Stiftung, 1996.

⁵³ GIUSEPPE MARIA IACOVELLI, *L'immagine della romanità nella cultura italiana fino a «Melenis»*, in: DIEGO CESCOTTI (a cura di), *Il miele e le spine. «Melenis»: Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, Rovereto, Osiride, 2012, pp. 13-60.

⁵⁴ DIEGO CESCOTTI (a cura di), *Il miele e le spine...*

⁵⁵ A. RUSCILLO, *Per un «lirismo»...*

⁵⁶ ROMUALDO GIANI, *Il «Nerone» di Arrigo Boito*, Torino, Bocca, 1924.

supervisione di Arturo Toscanini soltanto dopo la morte del compositore nel 1918, rendeva, già alla prima esecuzione del 1924, il *Nerone* un'opera cronologicamente 'extraterritoriale'⁵⁷. Come rivela la struttura drammaturgica del libretto originario in cinque atti (1901), la suddivisione dell'azione in quadri 'storici' – basati su un meticoloso lavoro di ricostruzione archeologica della Roma dei Cesari – riflette ancora l'estetica del *grand opéra* a soggetto storico che stava influenzando l'opera italiana negli anni settanta dell'Ottocento⁵⁸. Nonostante l'artificio della versificazione del libretto, che raggiungeva un vertice di complessità metrica del tutto assente dalla produzione coeva della lirica italiana⁵⁹, la sottostante visione teatrale del libretto dovette apparire datata già al momento della prima scaligera. I commenti critici sulla drammaturgia del *Nerone* espressi da Giacomo Puccini, che era presente alla prova generale, causarono una scissione fra Arturo Toscanini e il compositore che calava come un'ombra sugli ultimi mesi di vita di Puccini, già sofferente di cancro alla glottide, e che ebbe delle ripercussioni gravissime sulla composizione del III atto di *Turandot*⁶⁰. Ancora di più di quello di Arrigo Boito, il *Nerone* di Pietro Mascagni (Milano, Teatro alla Scala, 16.1.1935) fu accolto in occasione della sua prima mondiale come un fossile di un'estetica teatrale già tramontata da molto tempo⁶¹. La quasi-contemporaneità della prima mondiale dell'ultima opera di Mascagni con quella della *Favola del figlio cambiato* di Luigi Pirandello e Gian Francesco Malipiero (Braunschweig, 13.1.1934 / Roma, Teatro dell'Ope-

⁵⁷ GIAMPIERO TINTORI (a cura di), *Arrigo Boito. Musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986; GIOVANNI MORELLI (a cura di), *Arrigo Boito*, «Linea Veneta», vol. 11, Firenze, Olschki, 1994; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura...*; COSTANTINO MAEDER, «*Il real fu dolore e l'ideal fu sogno*». *Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Cesati, 2002; EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, Venezia, Marsilio, 2010.

⁵⁸ CARMELO ALBERTI, *Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle dicascalie del «Nerone»*; GIOVANNI MORELLI, *Qualcosa sul «Nerone»*: entrambi in: G. MORELLI (a cura di), *Arrigo Boito*, pp. 485-508 e pp. 519-555.

⁵⁹ HAROLD S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in: G. MORELLI, *Arrigo Boito*, pp. 355-394; J. MAEHDER, *Der unfreiwillig...*, pp. 455-461.

⁶⁰ JÜRGEN MAEHDER, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis «Turandot»* in: «*Analecta Musicologica*» 22/1985, pp. 297-379; ID., *La trasformazione interrotta della principessa. Studi sul contributo di Franco Alfano alla partitura di «Turandot»*, in: JÜRGEN MAEHDER (a cura di), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Pisa, Giardini, 1985, pp. 143-170; D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini...*, pp. 347-349.

⁶¹ F. NICOLodi, *Musica e musicisti...*; EAD., *Mascagni e il potere*, in: *Mascagni*, Milano, Electa, 1984, pp. 195-225.

ra, 24.3.1934) può servire ad illustrare la coesistenza di due culture operistiche indipendenti nell'Italia degli Anni Trenta⁶².

La collocazione drammaturgica dell'opera di Riccardo Zandonai all'interno di questo mondo operistico, caratterizzato da una profonda scissione fra i membri dell'avanguardia teatrale internazionale e gli avvocati del melodramma italiano tradizionale, risulta alquanto ambigua. Da un lato, fu proprio Zandonai, con la composizione della *Francesca da Rimini* sul dramma preesistente di d'Annunzio, a creare la *Literaturoper* più importante della cultura operistica italiana; anche se a Zandonai fu affiancato Tito Ricordi in funzione di librettista-accorciatore del dramma originale⁶³, questa scelta corrispose alle tendenze più avanzate della cultura operistica internazionale. Da un altro lato, però, il coetaneo di Joseph Matthias Hauer, Alfredo Casella, Anton von Webern e Edgard Varèse⁶⁴ – tutti compositori nati nel 1883 – non sentì mai il bisogno di rompere con la tradizionale narrativa unilineare che aveva caratterizzato il teatro europeo fino agli esordi di Alfred Jarry, di Guillaume Apollinaire e dell'avanguardia teatrale francese⁶⁵.

Nel corso del graduale sgretolamento della drammaturgia tradizionale nell'opera europea, le opere liriche che, per la prima volta nella storia del teatro musicale, rinunciarono ad una narrazione unidimensionale occupano una posizione preminente. La ricca ricerca sul teatro musicale tedesco della repubblica di Weimar ha offuscato il fatto che i

⁶² J. MAEHDER, *Drammaturgia musicale...*, pp. 223-248.

⁶³ J. MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper...*, pp. 92-128; R. TEDESCHI, *D'Annunzio...*; O. ROTH, *Die Opernlibretti...*

⁶⁴ GILLES TROMP, *Artaud et Varèse*, in: JEAN-PAUL CAPDEVILLE/PETER-ECKHARD KNABE (a cura di), *Les Écrivains français et l'opéra*, Köln, (dme), 1986, pp. 275-284; MALCOLM MACDONALD, *Varèse: Astronomer in Sound*, London, Kahn & Averill, 2003, pp. 214-241 (*The One-All-Along*) e pp. 299-314 (*Espace; Étude pour Espace*); ANNE JOSTKLEIGREWE, *Der Griff nach den Sternen. Von «The One-All-Along» zu «Espace»*, in: FELIX MEYER/HEIDY ZIMMERMANN (a cura di), *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, Mainz etc., Schott, 2006, pp. 211-219; JÜRGEN MAEHDER, *Edgard Varèse e il teatro musicale utopico: «The One All Alone» e «L'Astronome»: relazione al convegno «All'ombra dell'opera: musiche per la scena al tempo di Leoncavallo»*, Locarno, Fondo Leoncavallo, 2006 (in preparazione).

⁶⁵ JÜRGEN GRIMM, *Das avantgardistische Theater Frankreichs, 1895-1930*, München, Beck, 1982; CLAUDE SCHUMACHER, *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire*, New York, Grove Press, 1985; LAURENCE CAMPA, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, Sedes, 1996; PETER READ, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La Revanche d'Eros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000; ANNA BOSCHETTI, *La Poésie Partout - Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Éditions du Seuil, 2001; MARIA DARIO, *André Salmon - Alle origini della modernità poetica*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001.

primi tentativi di una rottura totale della continuità narrativa si devono a personaggi attivi nell'ambiente del surrealismo francese, sebbene la mancanza di una vera corrente musicale surrealista abbia condannato alcuni di questi tentativi ad una relativa oscurità. Se per i compositori francesi intorno al gruppo dei *Six* i vari modelli del teatro surrealista, a cominciare dal dramma *Les Mamelles de Tirésias* di Guillaume Apollinaire (1915⁶⁶), erano ben presenti, l'estetica di un gruppo di italiani – alcuni residenti a Parigi – prese origine da una profonda avversione per il melodramma soprattutto italiano, un'avversione che da Giannotto Bastianelli fino agli scritti di Alberto Savinio forma un filo conduttore dell'estetica musicale della generazione dell'Ottanta⁶⁷.

Una posizione speciale, non soltanto a causa della sua precoce attività artistica, ma soprattutto a causa di una creatività poliedrica nelle discipline della pittura, della letteratura e della musica, spetta ad Alberto Savinio, che durante il suo soggiorno parigino e in stretto contatto con Guillaume Apollinaire seppe iniziare progetti teatrali che, pur essendo rimasti allo stato di frammento, costituiscono un affascinante contributo alla storia del melodramma surrealista⁶⁸. Dopo un primo tentativo di scrivere un'opera su libretto di M. D. Calvocoressi, *Le Trésor de Rampsenit* (1912), che rimase allo stato di abbozzo, Savinio riuscì a portare a termine i due balletti *Persée* e *Deux Amours dans la nuit* (1913) e la «tragedia mimica» *Niobe* su proprio libretto (1913), tutti nella sola stesura per pianoforte. La sua opera successiva – salutata da Guillaume Apollinaire come 'surrealista' sulle pagine del *Mercur de France* del 1° giugno 1914 – furono le «Scènes dramatiques d'après des épisodes du Risorgimento» *Les Chants de la mi-mort*, abbozzate nel 1914 su libretto proprio, ma pure rimaste frammento⁶⁹. La rinuncia totale alla coerenza dell'azione, tipica per i primi libretti di Savinio, non trovò però una realizzazione musicale adeguata; sembra che con i mezzi musicali del 1918 una musica completamente a-logica, però funzionale ai fini di una rappresentazione scenica, non fosse concepibile⁷⁰.

⁶⁶ P. READ, *Apollinaire...*

⁶⁷ ALBERTO SAVINIO, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977; GIANNOTTO BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Firenze, Vallecchi, 1976; ID., *Il nuovo dio...*

⁶⁸ MICHELE PORZIO, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988; FRANCA BRUERA, *Apollinaire & C.: Ungaretti, Savinio, Sanguineti*, Roma, Bulzoni, 1991; ALBERTO JONA, *Voyage autour de Savinio*, in: GIOVANNI MORELLI (a cura di), *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 325-330.

⁶⁹ M. PORZIO, *Savinio musicista...*, pp. 97-106.

⁷⁰ È necessario ricordare che brani musicali sperimentali come *Vexations* di Erik

Accanto all'esperienza parigina di alcuni esponenti dell'avanguardia musicale italiana, l'influsso della letteratura teatrale italiana⁷¹ ebbe un ruolo determinante nella formazione della drammaturgia musicale in alcuni protagonisti della generazione dell'Ottanta. Già nei suoi racconti *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi* (1915) Luigi Pirandello aveva tentato una descrizione della profonda crisi che, nel teatro del Novecento, dovette minacciare l'unità e coerenza del personaggio teatrale⁷². Una parte di questi testi conflui più tardi nella famosa prefazione al dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), in cui Pirandello tentava di analizzare lo sgretolamento del concetto di ruolo teatrale e, per conseguenza, lo scioglimento del personaggio stesso. Il frantumarsi della separazione fra realtà della scena e realtà della vita 'fuori del teatro', operazione con cui Pirandello abolì una base del codice teatrale europeo⁷³, trovò un suo riflesso ancora nella conferenza *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1922). Nel suo dramma *Enrico IV* (1922) il poeta continuò a sviluppare il suo gioco con molteplici livelli di realtà teatrale incastrate fra di loro⁷⁴. Nell'ultima produzione pirandelliana, nei drammi *Questa sera si recita a soggetto* (1929) e *Come tu mi vuoi* (1930) nonché nel dramma incompiuto *I giganti della montagna* (1936) – intrecciato con un legame indissolubile con il libretto *La favola del figlio cambiato* per Gian Francesco Malipiero (Roma 1934)⁷⁵ – il poeta continuava il suo sondaggio dell'esistenza umana sotto la categoria dell'assurdità.

Satie si affiancavano piuttosto a tradizioni del teatro musicale sperimentale che furono esplorate soltanto dopo la II^a guerra mondiale; cfr. IVANKA STOJANOVA, *Geste – texte – musique*, Paris, U.G.E., 1978, *passim*.

⁷¹ G. MORELLI, *Alfredo Casella negli anni...*; ROBERTO CALABRETTO (a cura di), *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, Firenze, Olschki, 1997.

⁷² ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1975, pp. 137-177.

⁷³ PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, in: Id., *Schriften I*, a cura di Jean Bollak et al., Frankfurt, Suhrkamp, 1978, pp. 116-123; MANFRED PFISTER, *Das Drama*, München, Fink, 1977, ⁹1997, p. 329.

⁷⁴ ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Die Konkurrenz der Wirklichkeiten in Pirandellos Theatertrilogie*, in: MICHAEL RÖSSNER/FRANK-RUTGER HAUSMANN (a cura di), *Theatralisierung der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Theaters. Akten des 3. Pirandello-Kolloquiums in Wien vom 29-31 Mai 1986*, Bonn (Romanistischer Verlag), 1988, pp. 33-47.

⁷⁵ JOACHIM NOLLER, *Gian Francesco Malipiero und die Avantgarde des (Musik)theaters im 20. Jahrhundert*, in: CONSTANTIN FLOROS et al. (a cura di), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, in «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», vol. 10, Laaber, Laaber, 1988, pp. 37-45; ID., «*La favola del figlio cambiato*» von Luigi Pirandello und Gian Francesco Malipiero: ein kulturelles Fanal der dreissiger Jahre, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1991.

A differenza del suo libretto *La favola del figlio cambiato*, scritto nel 1933 per la musica di Gian Francesco Malipiero, che è tipicamente privo di effetti di straniamento teatrale, il teatro di Pirandello oppone delle resistenze facilmente individuabili alla diretta composizione operistica. La commistione fra realtà teatrale e realtà 'fuori del teatro', operata per la prima volta nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, si basa sull'utilizzazione del linguaggio parlato come mezzo di comunicazione; con la trasformazione in lingua cantata cadrebbe subito qualsiasi illusione di una fittizia realtà 'fuori del teatro', e dunque la ragion d'essere del gioco delle realtà molteplici. Questa è la ragione per cui il teatro musicale, nonostante la crescente tendenza verso la *Literaturoper* negli anni dopo la II guerra mondiale⁷⁶, dovette cominciare soltanto con grande ritardo a interessarsi ai drammi pirandelliani. Le opere *Six Characters in Search of an Author* di Hugo Weisgall (New York, 1959) e *Enrico* di Manfred Trojahn (Schwetzingen 1991) costituiscono due esempi fra i più famosi di una composizione diretta dei drammi di Pirandello. Nonostante la sua iniziale limitazione al teatro di prosa, l'opera di Pirandello ebbe però delle ripercussioni profonde sulla regia teatrale europea, soprattutto in seguito al Premio Nobel per la letteratura (novembre 1934) e alla messinscena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* ad opera di Max Reinhardt, che fu uno dei successi più durevoli del repertorio del Deutsches Theater di Berlino.

L'accostamento fra Luigi Pirandello e Gian Francesco Malipiero come esponenti di una nuova visione teatrale nell'immediato dopoguerra fu già suggerito all'epoca dei primi esordi del giovane compositore. Nel teatro musicale della prima fase creativa di Malipiero confluiscono alcune tendenze intellettuali della sua generazione: la viscerale avversione per il melodramma italiano dell'Ottocento, contro cui Malipiero lanciò un attacco nel suo libro *I profeti di Babilonia*⁷⁷; il tentativo di sostituire la parola cantata in scena con la danza, operata nella sua prima composizione teatrale, il «dramma sinfonico» *Pantea* (1917-1919)⁷⁸; e finalmente l'ironico ritorno alle maschere della commedia dell'arte per denunciarne la morte e la loro sostituzione con squarci di vita vissuta.

Nella sua trilogia teatrale *L'Orfeide* (1918-1922), che fu creata intorno alle *Sette canzoni* (1918/19) con l'aggiunta del prologo *La morte*

⁷⁶ JÜRGEN MAEHDER, *Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper*, in: KLAUS SCHULTZ (a cura di), *Aribert Reimanns «Lear». Weg einer neuen Oper*, München (dtv), 1984, pp. 79-89.

⁷⁷ G.F. MALIPIERO, *I profeti...*

⁷⁸ ID., *L'armonioso labirinto...*, pp. 67-69.

delle maschere (1920) e dell'epilogo *Orfeo, ovvero l'ottava canzone* (1922), Malipiero realizzò l'unione fra librettista e compositore per creare un'opera teatrale che comprovasse l'impossibilità di una narrazione teatrale unilineare⁷⁹. L'azione teatrale delle *Sette canzoni* si basa primariamente su impressioni visive senza logica inerente all'azione che vengono accompagnate da canzoni il cui legame con l'azione si avvicina alla musica diegetica nel teatro di prosa e nell'*opéra comique*⁸⁰. Mentre le fonti letterarie della base testuale sono state studiate da Rossana Dalmonde e Virgilio Bernardoni, l'assieme della partitura è stato oggetto di un'attenta analisi da parte di Tilman Schlömp⁸¹. Come è stato ripetutamente dimostrato, la primaria importanza delle maschere, delle marionette e dei *saltimbanques* nel teatro d'avanguardia europeo risiedeva nella loro funzione di straniamento e ritualizzazione teatrale⁸². È innegabile l'appartenenza dell'*Orfeide* alla svolta decisiva del modo di narrare e rappresentare che caratterizzava il teatro musicale europeo degli anni Venti. Contemporanea a *Love for three Oranges* di Sergej Prokofiev (Chicago 1921) e alle tre opere in un atto di Hindemith su libretti di Oskar Kokoschka (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, Stoccarda 1921), Franz Blei (*Das Nusch-Nuschi*, Stoccarda 1921) e August Stramm (*Sancta Susanna*, Francoforte 1922), l'*Orfeide* rappresenta il punto di partenza per un teatro non-narrativo nella cultura italiana. A differenza delle altre culture teatrali europee, per le quali l'aggancio alle maschere della commedia dell'arte fu una fase passeggera nel loro cammino verso nuove forme di teatro⁸³, la trilogia di Malipiero inaugurò anche un ritorno ai

⁷⁹ *Ivi*, pp. 70-101.

⁸⁰ Per una discussione dei livelli logici della musica teatrale si rimanda allo studio fondamentale di THOMAS BETZWIESER, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002.

⁸¹ ROSSANA DALMONDE, *Le fonti letterarie del teatro musicale di Malipiero («L'Orfeide»)*, in: LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *Gian Francesco Malipiero e le nuove forme del teatro musicale europeo*, «Quaderni di Musica/Realtà», vol. 3, Milano, Unicopli, 1984, pp. 95-111; VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia (Fondazione Levi), 1986, pp. 54-59; TILMAN SCHLÖMP, *Gian Francesco Malipieros Musiktheater-Trilogie «L'Orfeide»*, Frankfurt/Berlin/Bern/New York, etc., Lang, 1999.

⁸² JEAN STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris 1983; V. BERNARDONI, *La maschera...*; CARLO PICCARDI, *Pierrot – Pagliaccio. La maschera tra naturalismo e simbolismo*, in: *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo, Atti del I° Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno 1991*, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 201-245; W. ANTHONY SHEPPARD, *Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2001.

⁸³ JÜRGEN MAEHDER, *Nichtlineare Dramaturgie – Zur Erzählhaltung im Musiktheater*

modelli della vita teatrale del passato. Se in nessun altro compositore del Novecento l'amalgama fra creazione musicale d'avanguardia e riscoperta della «musica antiqua» fu paragonabile a quello di Malipiero⁸⁴, soltanto in Italia la riscoperta della propria cultura del passato fu così intimamente legata alla cultura del modernismo europeo⁸⁵. Il teatro musicale sotto forma di corteo di maschere dovette dunque rimanere una costante della produzione artistica italiana anche nel decennio seguente; nel teatro di Malipiero ne fanno fede, tra molte altre opere, *Il finto Arlecchino* (Magonza 1928), *Torneo notturno* (Monaco di Baviera, 1931), *I capricci di Callot* (Roma 1942) e *Il capitano Spavento* (Napoli 1968), mentre *La donna serpente* di Cesare Vico Lodovici e Alfredo Casella (Roma 1932) testimonia l'ininterrotta presenza del teatro di Carlo Gozzi nella vita culturale italiana⁸⁶.

Questo panorama della librettistica italiana del primo Novecento, esposto seguendo i progetti abbandonati da Puccini, ma affrontati dai compositori della generazione seguente, svelerebbe le sue vere caratteristiche soltanto se lo paragonassimo alle tradizioni librettistiche delle altre culture operistiche europee. Nonostante l'Italia, in quanto patria del futurismo letterario e pittorico, abbia dato un significativo contributo alla glorificazione del progresso tecnico nella poesia coeva, di cui le poesie sul volo e sull'aeronautica costituiscono un capitolo specialmente rilevante⁸⁷, furono rarissime le opere a soggetto 'contemporaneo'.

der Zwanziger Jahre, in: ULRICH MÜLLER et al. (a cura di), *Alban Bergs «Wozzeck» und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposiums 1997*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1999, pp. 437-457; Id., *Neoklassizismus, Surrealismus und diskontinuierliche Erzählhaltung im Musiktheater Bobuslav Martinů*, in: EVA KLEINITZ/ALFRED WOPMANN (a cura di), *Opernworkshop 1999: Bobuslav Martinů, «Griechische Passion»*, Bregenz, Bregenzer Festspiele, 1999, pp. 113-137.

⁸⁴ GUGLIELMO BARBLAN, *Malipiero trascrittore*; FRANCESCO DEGRADA, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*: entrambi i saggi in: MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 21-28 e pp. 131-152; FIAMMA NICOLODI, *Riflessi neogotici nel Teatro musicale del Novecento*, in: D. BRYANT, *Il Novecento musicale...*, pp. 271-304.

⁸⁵ F. NICOLODI, *Gusti e tendenze...*; JÜRGEN MAEHDER, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della generazione dell'Ottanta*, in: M. DE SANTIS, *Alfredo Casella...*, pp. 223-248.

⁸⁶ V. BERNARDONI, *La maschera...*, pp. 107-128; GIORGIO PESTELLI, *«La donna serpente» di Alfredo Casella*, in: ROBERT GUTHMÜLLER/WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica (Convegno internazionale Venezia 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 301-317; KI-MING LO, *Zur Entstehungsgeschichte von Ferruccio Busonis «Turandot»-Werkgruppe und ihrer musiktheatralischen Ästhetik*, in: ALBRECHT RIETHMÜLLER/HYESU SHIN (a cura di), *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, Stuttgart, Steiner, 2004, pp. 143-175.

⁸⁷ FELIX PHILIPP INGOLD, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*.

Oltre all'opera marginale *L'aviatore Drò* di Francesco Balilla Pratella (scritta nel 1911-1914, Lugo di Romagna, 1920) – e oltre all'opera di propaganda *Il deserto tentato* di Alfredo Casella (Firenze 1937), scritta soltanto alla vigilia della II guerra mondiale⁸⁸ – nessun'opera lirica italiana fu scritta durante i primi decenni del Novecento per testimoniare del grande entusiasmo per le conquiste della tecnologia moderna. Perfino l'opera *Volo di notte* di Luigi Dallapiccola (Firenze 1939) fu concepita seguendo la ricezione del romanzo di Antoine de Saint-Exupéry⁸⁹. Gli elementi dell'azione operistica che comunemente vengono ritenuti tipici della *Zeitoper* nella Germania degli anni Venti arrivarono in Italia soltanto con grande ritardo⁹⁰. Invece delle ferrovie (Ernst Křenek, *Jonny spielt auf*, Leipzig 1927), delle macchine di polizia (*Jonny spielt auf*), dei transatlantici (Karol Rathaus, *Fremde Erde*, Berlin 1930), delle fabbriche (Max Brand, *Maschinist Hopkins*, Duisburg 1928) e delle macchine fotografiche (Kurt Weill, *Der Zar läßt sich photographieren*, Köln 1927), le scene italiane fra le due guerre mondiali erano ancora popolate dai Santi del Duecento e dai condottieri del Rinascimento.

Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur, Basel/Stuttgart, Birkhäuser, 1978, ²Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

⁸⁸ IRENE COMISSO, *Alfredo Casella's Opera «Il deserto tentato» zwischen Mythologisierung des Flugwesens und faschistischer Propaganda*, in: GIOVANNI MORELLI (a cura di), *AAA TAC - Acoustical Arts and Artifacts - Technology, Aesthetics, Communication*, 3/2006, Pisa/Roma, Accademia Editoriale, 2007, pp. 139-169.

⁸⁹ DIETRICH KÄMPER, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten L. Dallapiccola*, Köln, Gitarre+Laute, 1984; LUCIANO ALBERTI, *Dallapiccola librettista di se stesso: «Volo di notte»*; MARIO SPERENZI, *L'enigma del «Volo di notte»*: i due saggi in: MILA DE SANTIS (a cura di), *Dallapiccola. Letture e prospettive, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli/Firenze, 16-19 febbraio 1995)*, Milano/Lucca, Ricordi/LIM, 1997, pp. 243-258 e pp. 259-273.

⁹⁰ SUSAN COOK, *Opera for a New Republic. The Zeitoper of Krenek, Weill and Hindemith*, Ann Arbor, UMI, 1988; SEBASTIAN KÄMMERER, *Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner, Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Kurt Weill*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1990; THOMAS KOEBNER, *Die Zeitoper in den zwanziger Jahren. Gedanken zu ihrer Geschichte und Theorie*, in: THOMAS KOEBNER, *Handlungen mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1993, pp. 123-177.