

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

L'ATTO UNICO *PAOLO E FRANCESCA*
NELL'ESPERIENZA DI LUIGI MANCINELLI

ABSTRACT - By examining Luigi Mancinelli's personality, the study aims at illustrating his role within the context of the Italian musical culture of his time. The study illustrates the impact his collaborations and his activities as a conductor and as a promoter of Wagner's operas had in shaping his own musical works. The essay focuses on some aspects of his theatrical operas, from the first success, *Isora di Provenza*, to the one-act *Paolo e Francesca*. In addition to this, the sources of his lyrics are examined in order to try and identify the thread linking Mancinelli to both Arrigo Boito and Gabriele d'Annunzio.

L'obiettivo iniziale di questo lavoro era quello di proporre una riflessione sulla personalità compositiva e culturale di Mancinelli quale premessa a un esame dell'atto unico *Paolo e Francesca* nel confronto con la *Francesca da Rimini* di d'Annunzio: una riflessione fondata sulle abbondanti acquisizioni biografiche, epistolari e critiche uscite in occasione (o come conseguenza) della celebrazione dei centocinquant'anni dalla nascita¹. Quel primo intento si è andato modificando nel corso della ricerca: da un lato per una presa d'atto di quanto si è già indagato sul versante della formazione e dell'attività del musicista, dall'altro perché le fonti dirette e indirette prese nel frattempo in esame invitavano ad allargare l'oggetto prospettato considerando il ruolo culturale svolto da questo compositore all'interno del mondo musicale italiano tra Otto e Novecento. Quella che segue è perciò una proposta di puntualizzazione di un percorso che tenga conto delle composizioni di Mancinelli considerandole anche come oggetti

¹ Si vedano il volume miscellaneo BIANCAMARIA BRUMANA, GALLIANO CILIBERTI, ROSSELLA MAGHERINI, *Luigi Mancinelli (1848-1921). Immagini e documenti*, Quattro Emme, Perugia 1998; ANTONIO MARIANI, *Luigi Mancinelli. La vita*, Akademos, Lucca 1999; ID., *Luigi Mancinelli. Epistolario*, LIM/Akademos, Lucca 2000.

culturali: momenti di una storia delle idee caratterizzati da precise scelte e collaborazioni artistiche.

Nel panorama operistico italiano del tempo la rilevanza di questo musicista risulta già segnalata, alla fine degli anni settanta del Novecento, in due interventi di Guido Salvetti², aggiornati successivamente nel capitolo dedicato ai 'dannunziani' in uno dei volumi di *Musica in scena*³. Anche la sua posizione complessiva all'interno della storia della musica italiana del periodo dispone ormai, per altro verso, di indagini che coprono l'intera attività (direttoriale e compositiva), a completamento delle monografie storiche dell'allievo Giacomo Orefice e di Luciano Silvestri⁴. La «dimenticanza colpevole» di cui il musicista era oggetto nel 1971 secondo Vittorio Gui non potrebbe di fatto essere sostenuta oggi⁵. Di fronte a ricerche ormai esaurienti sul piano storico e documentale, lo spazio che un'ulteriore indagine su questo autore può ritagliarsi è dunque quello di una serie di precisazioni all'interno o intorno al già noto: seguendo – in questo caso – il filo dell'attività del musicista dagli esordi al compimento di *Paolo e Francesca*.

Per quanto riguarda la posizione storica, la collocazione di Mancinelli, ormai assodata, appare simile a quella di Smareglia: il compositore appartiene – non per scelta – a una zona della produzione operistica italiana extra-commerciale, poco o per niente sostenuta dai grandi editori (presumibilmente in quanto non verista) e aperta invece a quello sterminato territorio culturale che tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale si sviluppa, da premesse di ordine romantico europeo e poi wagneriano, nella direzione di un estetismo che possiamo definire tra parnassiano e simbolistico. La sua produzione nutre sostanzialmente quell'articolato fenomeno europeo *inter artes* che chiamiamo *Décadence*: un coacervo di sensibilità e di esiti le cui radici in Italia si possono trovare soprattutto in Arrigo Boito⁶, e che prosegue e si conclude nella produzione poetica, cri-

² Cfr. GUIDO SALVETTI, *L'approdo al Novecento antiverista: Smareglia e Mancinelli*, in *Storia dell'opera*, dir. Alberto Basso, vol. I (*L'opera in Italia*), t. 2, UTET, Torino 1977, pp. 484-491 e ID., *La scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino 1977, pp. 567-604.

³ Cfr. ID., «I dannunziani», in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, dir. Alberto Basso, UTET, Torino 1996, 4 voll., II (*Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*), pp. 459-463.

⁴ GIACOMO OREFICE, *Luigi Mancinelli*, Ausonia, Roma 1921; LUCIANO SILVESTRI, *Luigi Mancinelli direttore e compositore*, Gastoldi, Milano 1966.

⁵ Cfr. VITTORIO GUI, *Ricordo di Luigi Mancinelli*, in «Nuova rivista musicale italiana», V n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 242-248; p. 242.

⁶ La centralità di Arrigo Boito nel profilo di Mancinelli in quanto sostenitore dagli esordi e in seguito amico è testimoniata concretamente sia dall'epistolario sia soprattutto dalla

tica e teatrale di d'Annunzio. Due personalità, queste ultime, nelle quali l'aspirazione artistica era, come sappiamo, di carattere totale almeno quanto quelle di un Wagner e poi di un Mallarmé.

Se il quadro storico generale è chiaro, non risulta però sempre agevole definire caso per caso le singole scelte e i singoli prodotti musicali di quegli anni. Sul terreno di un'analisi della produzione musicale (come del resto di quella letteraria o pittorica) il vocabolario di cui disponiamo è in sostanza una foresta di 'ismi' che tentano di volta in volta di individuare il carattere emergente degli oggetti prodotti via via nel tempo dai vari autori. Ne sono stati qui già nominati – inevitabilmente – alcuni, tra cui gli opposti 'verismo' e 'decadentismo' (che in più di un caso non risultano in realtà affatto opposti); l'elenco potrebbe continuare con tutta una serie di etichette che, nel caso per esempio di Mancinelli, sono state impiegate per circoscrivere via via un indirizzo o una tecnica di scrittura: wagnerismo, neoromanticismo, arcaismo, estetismo, neogoticismo, simbolismo, neoclassicismo. Per uscire da questa selva di cartellini, orientativi ma a propria volta bisognosi di illustrazione, considerare circostanze e composizioni specifiche alle quali essi sono stati applicati può essere appunto un modo per calarsi dentro un mondo artistico come quello di Mancinelli: un musicista che, per essere stato a stretto contatto con quanto avveniva tutto attorno in Europa, non si è definito però meno 'italiano' nelle sue dichiarazioni epistolari, in anni di accese battaglie tipicamente patriottiche o, viceversa, convintamente sovranazionali.

Come sappiamo, Mancinelli è stato sia creatore in proprio che promotore di cultura, in quanto dedito parallelamente alla composizione e alla direzione d'orchestra. In quest'ultima veste ha avuto un ruolo storico decisivo per l'Italia e ben presto riconosciuto: quello (legato soprattutto ai periodi romano e bolognese) di direttore wagneriano⁷, apprezzato in seguito

scelta del soggetto (e ovviamente del libretto) di *Ero e Leandro*; tra le collaborazioni dirette dei due autori va ricordata anche quella per *Inno-Marcia a Guido Monaco* per coro e orchestra dei primi anni Ottanta. I punti di convergenza sono stati però, come vedremo, numerosi anche sul piano delle scelte culturali e del gusto.

⁷ Un critico 'patriottico' ma attento e aggiornato quale Francesco D'Arcais concordava con Giuseppina Lucca (ovviamente coinvolta per ragioni anche economiche) nell'indicare Mancinelli quale direttore wagneriano ideale dopo Mariani e prima di Toscanini. Il 14 gennaio 1876 le scriveva da Roma: «Io ho discusso in tutta libertà nei miei articoli la scuola e il sistema di Wagner, ma ciò non toglie che io consideri Wagner come un gran maestro, le cui opere desidero che siano eseguite in Italia. Le dirò di più: ritengo che il *Lohengrin* eseguito come si deve, abbia da piacere molto a Roma: la questione per me si riduce solo ad assicurare una buona esecuzione. [...] Ottimo [...] sarebbe il Campanini. E non meno si sarebbe da stimarsi fortunati nell'interesse dello spartito, se questo fosse diretto dal maestro Mancinelli, giovine intelligentissimo e che ha sovra

in quel repertorio anche all'estero, se pure non all'unanimità⁸. In qualità di esecutore Mancinelli appare di fatto un autentico protagonista della vita musicale del tempo coi suoi successivi incarichi di direttore principale delle stagioni invernali di Madrid (Teatro Reàl) e di primavera-estate di Londra (Covent Garden), accoppiate; in seguito di quelle di Londra e di New York (Covent Garden, Metropolitan); poi ancora, stabilmente, di quelle di Lisbona (Teatro S. Carlo) e, più saltuariamente, di quelle di Buenos Aires (Teatro Colón)⁹. Nella sua veste di esecutore e programmatore il musicista ha in sostanza condiviso (e contribuito decisamente a diffondere) la produzione operistica e sinfonica del mondo occidentale allora nota e anche nuova, uscendone con una fama di direttore – *anche wagneriano* – di grande presa, votato alla fedeltà al testo, ostile al divismo dei cantanti, autoritario, abituato a condurre a memoria. Ha aperto così la strada a Toscanini, per poi affiancarlo.

In veste di compositore, viceversa, Mancinelli non si mostra tanto come un autore prolifico (per quanto il suo catalogo appaia sorprendente se si tiene conto dei suoi impegni e del volume dell'attività) quanto, e senz'altro, completo: ugualmente applicato al teatro musicale maggiore e minore, alla produzione sinfonica, alla musica vocale da camera e a quella sinfonico-corale; da ultimo anche alla musica per film. Agevolato e arric-

molti altri il vantaggio di capire questo genere di musica ed anche d'essere convinto del valore della medesima. [...] Dopo la morte del compianto Mariani, io non conosco in Italia chi possa meglio del Mancinelli surrogarlo nella interpretazione delle opere di Wagner.» La lettera è riportata in GALLIANO CILIBERTI, *Per un epistolario di Luigi Mancinelli*, in *Luigi Mancinelli. Immagini...*, pp. 115-155: 135.

⁸ Tra le testimonianze d'epoca, oltre a quella di Wagner stesso («Vous êtes le Garibaldi de la musique») resa in occasione di un concerto organizzato a Bologna nel 1882 in onore di Liszt e Wagner, molto citato a partire da Adriano Lualdi risulta l'elogio di Weingartner a proposito di una direzione del 1898 dei *Maestri cantori* in lingua tedesca. I critici americani, invece, esprimevano talvolta delle riserve sulle direzioni wagneriane di Mancinelli. Un giudizio non del tutto positivo sull'interpretazione «impetuosa» di un *Lobengrin* legata al «temperamento italiano» si può trovare anche in una cronaca di Shaw del 1889. Cfr. rispettivamente ADRIANO LUALDI, *Diario: Ricordo di Luigi Mancinelli*, in ID. *Tutti vivi*, Dall'Oglio, Milano 1955, pp. 279-294: 291-292 (nota del febbraio 1948) e *Shaw's Music. The complete musical criticism in three volumes*, a cura di Dan H. Lawrence, vol. I, pp. 647-648. Per anni più recenti si veda invece, per tutti, DENNIS LIBBY, voce *Mancinelli, Luigi*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, dir. Stanley Sadie, London, Macmillan 1992, vol. III, pp. 176 col. 2 - 177.

⁹ Per uno sguardo complessivo all'attività direttoriale di Mancinelli si veda *Il repertorio del direttore d'orchestra*, a cura di Galliano Ciliberti, in *Luigi Mancinelli. Immagini...*, pp. 31-33. Per una rassegna della stampa (con antologia di scritti) si veda invece BIANCAMARIA BRUMANA, *Luigi Mancinelli sugli scritti della stampa periodica coeva, ivi*, pp. 157-184.

chito culturalmente dalla professione direttoriale, il musicista si è investito in definitiva – seguendo un indirizzo decisamente boitiano – della funzione di compositore *anche* strumentale ('oltrealpino'), aperto a quelle che per l'Italia del tempo erano primizie dei mezzi o dei soggetti e disponibile anche a sperimentazioni, come nel caso della musica per film¹⁰: dotato perciò «di una fisionomia artistica che fermenta oltre la linea del proprio tempo», come scriveva Renato Mariani nel 1960¹¹.

La centralità di Boito o, se vogliamo, ma con qualche genericità, della Scapigliatura (un gruppo molto articolato quanto a protagonisti e destinato a differenziarsi vieppiù nel tempo) nella vicenda compositiva di Mancinelli va dunque sottolineata. Il compositore, che comincia a operare in anni in cui il movimento si è per così dire normalizzato, ne ricalca soprattutto le tensioni positive, escludendo il versante ferocemente antiaccademico e irriverente che è stato la cifra del suo primo decennio e in modo particolare del giovanissimo Arrigo ('ammansito' però a partire dagli anni Settanta, in parallelo con la revisione del *Mefistofele*). Di quell'artista pluridisciplinare e coltissimo il musicista porta avanti, di fatto, la forte esigenza di aggiornamento europeo, intesa anche come apertura ai poeti romantici europei (quella appunto che notiamo in crescendo nelle sue romanze e liriche da camera) e come urgenza di aggiornare l'Italia sulla produzione strumentale tedesca: quella che lo porta a fondare nel 1879 la Società del Quartetto bolognese, così come Boito ha fatto a Milano quindici anni prima.

È stato giustamente notato che negli anni di studio a Firenze (sede di una Società del Quartetto pionieristica per l'Italia, nata nel 1861) quella propensione del futuro compositore ha agio di nascere e svilupparsi. Ma prima di accennare al periodo della formazione toscana e umbra precedenti l'incarico romano del 1875 possiamo richiamare un fatto che non può non apparire un piccolo segno del destino: per la stagione di Carnevale del 1848, anno di nascita di Mancinelli, proprio a Orvieto, al Teatro della Fenice, va

¹⁰ Con *Frate Sole* (1918) e *Giuliano l'Apostata* (1919) Mancinelli ha condiviso con Mascagni (*Sinfonia satanica*, 1915), per l'Italia, il merito dell'ideazione di colonne sonore originali e funzionali alla drammaturgia cinematografica relativa. Sull'argomento si veda CARLO PICCARDI, *Agli albori della musica cinematografica: "Frate Sole" di Luigi Mancinelli*, in «Musica/Realtà», n. 16, aprile 1985, pp. 41-74. Alla Fondazione Cini di Venezia si conserva un dattiloscritto ad uso di sceneggiatura contenente abbondanti note autografe a margine di mano di Mancinelli: indicazioni precise di interventi musicali destinati a sottolineare le varie circostanze visive.

¹¹ Cfr. RENATO MARIANI, *Il gusto di Luigi Mancinelli*, in *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'Ottocento in Italia*, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, Ticci/Accademia Musicale Chigiana, Siena 1960, pp. 93-99: 97 e 99.

in scena l'opera *Francesca da Rimini* di Giuseppe Tamburini, composta su libretto di Felice Romani¹².

Per venire agli esordi del Mancinelli compositore, un aspetto interessante della sua attività messo in rilievo dagli studi usciti nella scia del centocinquantesimo dalla nascita è dunque la comparsa, tra il 1873 e il 1874, di una produzione vocale da camera¹³ che, pur rispondendo ai requisiti della romanza italiana dell'epoca, si apre spesso alla poesia e a scritture oltremontane: nei nomi di Heine, Goethe, Alfred de Musset per i versi, Schubert, Schumann, Mendelssohn e Gounod per la musica (come segnalava Filippo Filippi in un articolo relativo alla raccolta *Un'estate a Perugia*)¹⁴. Tra questi colpisce soprattutto il nome di Heine: un poeta ironico e graffiante, prediletto per questo motivo da molti scapigliati (e da Carducci), che Mancinelli mette in musica nella Barcarola a 2 voci *In mare* (dalla raccolta *Al chiaro di luna*, 1873), nella melodia *Sogno* e nella lirica *Lungi da me!* (dalla raccolta *Un'ora di musica* dello stesso anno). In quest'ultima troviamo anche due intonazioni di De Musset (*Tristezza*, *Ad un fiore*) e una di Schiller: tutti – per ora – in traduzione italiana (di Maffei per Schiller e di Zandrini per Heine). Con questi esiti e poco altro, ma già con ragguardevoli esperienze di direzione d'orchestra, su precisa indicazione di Giulio Ricordi Mancinelli è chiamato al Teatro Apollo di Roma nel 1875. Vi rimarrà fino al 1881.

Si apre così per il musicista un diverso periodo di attività, che lo vede da un lato affermarsi come direttore (indicato per esempio da Boito a Giulio Ricordi per la prima romana del secondo *Mefistofele*), dall'altro come

¹² Cfr. *Francesca da Rimini / dramma tragico in 4 atti / Orvieto, Teatro della Fenice, carnevale 1848 / direttore Tamburini / libretto di Felice Romani / musica di Giuseppe Tamburini*, Gioacchino Tosini editore, Orvieto 1847-48 (libretto).

¹³ Sulle romanze di Mancinelli degli anni 1872-1877 richiamava già l'attenzione la monografia di Luciano Silvestri ricordata.

¹⁴ La composizione della raccolta risale all'incirca al 1873, l'edizione è del 1876 (data anche della recensione di Filippi). Per tutte queste notizie e per un'illustrazione dettagliata della produzione vocale da camera (comprensiva dei testi poetici) si veda ROSSELLA MAGHERINI, *Gli Album vocali di Luigi Mancinelli*, in *Luigi Mancinelli...*, pp. 79-98. Per l'articolo di Filippi si veda invece BIANCAMARA BRUMANA, *Luigi Mancinelli sugli scritti della stampa periodica coeva*, in *Luigi Mancinelli...*, pp. 157-184: 177, nel quale si legge: «Queste otto composizioni provano che il Mancinelli ha fatto studi seri, e che si è ispirato ai grandi modelli. Dirò anzi che questo studio, e la vaghezza di imitare certi tipi, tolgono alla musica del Mancinelli il pregio dell'originalità e dell'italianità. Dico e ripeto *italianità*, perché credo che nella musica per canto da camera, in cui la *melodia* deve dominare, questo requisito sia indispensabile. Il Mancinelli, lo si vede chiaramente, è innamorato, molto innamorato, di Schubert, di Schumann, di Mendelssohn e di Gounod: di quest'ultimo riproduce specialmente assai volentieri il cadenzare, e quel benedetto accordo di *quarta e sesta*, ch'è la salsa, il sine qua non, il viatico di tutte le musiche di oggi».

compositore: per ora sul versante sinfonico in quanto sollecitato dal teatro di parola. La scelta di comporre le musiche per due drammi di Pietro Cossa (*Intermezzi per Messalina* nel 1876, per *Cleopatra* nel 1877) rivela da un lato il suo interesse per un drammaturgo fustigatore di costumi e notoriamente anticlericale (secondo un gusto, se vogliamo, tipicamente boitiano)¹⁵, dall'altro il desiderio specifico, e tradizionalmente 'oltremontano', di comporre musiche di scena. Questi pezzi sinfonici, che entreranno successivamente nelle sale da concerto (Franco Faccio per esempio dirigerà a Parigi, nel 1878, l'*Andante-Barcarola* e *La Battaglia d'Azio* da *Cleopatra*)¹⁶, si incaricavano così di illustrare una Roma imperiale corrotta e sconfitta: «Preludio» e «La Suburra» per *Messalina*, «Ouverture»¹⁷, «Marcia Trionfale», «La Battaglia d'Azio», «Scherzo-orgia», «Andante-Barcarola» e «Marcia Funebre» per *Cleopatra*. Va da sé che quest'ultimo soggetto, nella centralità di una figura femminile orientale possessiva e crudele, ci richiama alla mente anche figure e climi restituiti da poesie e novelle romantiche e poi parnassiane. Pensiamo per tutti al racconto *La Nuit de Cléopâtre* di Théophile Gautier, che diventa nel 1885, per mano di Victor Massé, su libretto di Jules Barbier, un *opéra-tragique* in 3 atti. Pensiamo anche alla pittura: alle tante Cleopatre e Messaline disegnate o dipinte da Gustave Moreau (considerato oggi un artista presimbolista).

L'esito che prova però soprattutto la versatilità e l'apertura del Mancinelli romano è una musica di scena del tipo più raro in Italia: quella per piccola orchestra composta in stretta connessione con un testo teatrale 'leggero' e di circostanza. Nei cataloghi l'opera è indicata come serie di cinque pezzi sinfonici per il bozzetto di Erik Lumbroso intitolato *Il Tizianello* (*Preludio, Canto del gondoliere, Coro-Barcarola, Berceuse, Sogno di Tizianello*); ma un libretto manoscritto conservato alla Fondazione Cini di Venezia lo indica, in una nota collocata in apertura a fondo pagina, come libretto di una musica di scena (composta nel 1880¹⁸ ed eseguita per la

¹⁵ A differenza della maggior parte degli scapigliati Cossa era però un liberale, non un democratico.

¹⁶ Si veda la lettera di Giulio Ricordi a Mancinelli del 3 aprile 1878 (MARIANI, *Luigi Mancinelli. Epistolario...*, n. 33, p. 32). A proposito di *Cleopatra* si veda anche la lettera di Faccio a Mancinelli del 6 aprile 1879 riportata in CILIBERTI, *Per un epistolario di Luigi Mancinelli...*, p. 133.

¹⁷ Tra stampe e manoscritti il termine «Ouverture» si alterna a quello di «Overture», spia quest'ultimo di un'italianità colorata di antico sovrapposta all'indirizzo 'oltremontano' quanto a ispirazione: un connubio decisamente tipico del Mancinelli compositore (come anche del Boito compositore e librettista del *Nerone* e di un'incompiuta *Ero e Leandro*).

¹⁸ L'autografo della partitura, conservato nell'Archivio di Casa Ricordi, è datato in effetti 1880.

prima volta al Teatro Nazionale di Roma nel 1895) di un tipo particolare. Vergato in un minuscolo quaderno da un parente dei dedicatari (Maria e Giuseppe Bassi), il testo si dichiara nella stessa nota ricavato - in mancanza di un libretto a stampa - dalla riduzione per canto e pianoforte stampata da Ricordi nel 1882, per passare successivamente a una segnalazione dettagliata della natura dello spettacolo: «N.B. I brani fiancheggiati da segno *azzurro* sono accompagnati da musica, ma *recitati* (melologo); quelli fiancheggiati da segno *rosso* sono cantati. Il resto senza fiancheggiatura è semplicemente *recitato*, mentre la musica tace»¹⁹.

Più che di una commedia con intermezzi musicali possiamo allora parlare di un *mélo* alla francese, dotato di scene di testo puramente recitato, di testo cantato e di *mélodrame* (parlato su orchestra, in italiano 'melologo'): una forma rara per l'Italia di quegli anni. Nel primo Novecento sarebbero bensì comparsi i melologi di Vittore Veneziani; ma si sarebbe trattato di melologi, per così dire, delle origini: aristocratici e severi, messi in scena in circostanze esclusive e subito dimenticati, in quanto prodotti nati già come pezzi da museo. Ecco uno schema delle varie scene successive al Preludio ricavabile da questo libretto seguendo l'indicazione delle tecniche impiegate (segnalate appunto dai colori azzurro, rosso o nero):

Tizianello
bozzetto di
Erik Lumbroso
(da una novella di Alfred De Musset)
Preludio, Canto del Gondoliere, Coro Barcarola
Berceuse e Sogno di Tizianello
di
Luigi Mancinelli

Scena I
Pittori e Modelle [parlato] / voce del Gondoliere [cantato] / Tizianello
[melologo] / Tizianello e Pittori [parlato] / Coro interno (barcarola)
[cantato]

Scena II
Tizianello [parlato] / voce di Beatrice (berceuse interna) [cantato]

Scena III
Schiava e Tizianello [parlato]

¹⁹ *Tizianello / bozzetto di / Erik Lumbroso / (da una novella di A. De Musset) / Preludio, Canto del Gondoliere, Coro Barcarola / Berceuse e Sogno di Tizianello / di / Luigi Mancinelli* (libretto manoscritto, Fondazione Cini).

Scena IV

Beatrice e detti [parlato] / Sogno di Tizianello [melologo] / Beatrice
[parlato] / Tizianello e Beatrice, poi Tizianello solo [melologo] / Tizianello
e Beatrice [parlato, verso la fine melologo] / Coro interno [cantato],
Beatrice e Tizianello [melologo].

A confermare il genere di quello spettacolo (che meriterebbe davvero di essere 'riesumato') occorre una recensione della stampa dell'operina, firmata "Tessarini" e comparsa nella «Gazzetta musicale di Milano» del 23 aprile 1882, riportato da Biancamaria Brumana nella preziosa antologia di scritti su Mancinelli già citata. Eccone un estratto che comprende la trama e un auspicio:

La figlia d'un patrizio è presa d'amore per un artista scapato, o fannullone; e tanto fa e tanto dice, da persuaderlo ad abbandonare gli amici, la crapula, per dedicarsi all'arte ed all'amor suo. Questo lavoro è diviso in sei parti: *Preludio, Canto del Gondoliere, Coro-Barcarola, Berceuse, Sogno di Tizianello*. – Il *Preludio* ed il *Sogno di Tizianello* sono concertati a piccola orchestra, gli altri pezzi a quartetto d'archi; il tutto, poi, anche ridotto a pianoforte con violino obbligato in mancanza degli altri istrumenti. – Tranne il *Preludio*, il *Coro-Barcarola* e la *Romanza* (che viene cantata internamente da Beatrice, l'amante di Tizianello), tutto il resto si declama durante l'esecuzione della musica che, va senza dire, risponde con una precisione, opportunità e colore sorprendenti, all'argomento non solo, ma perfino alla parola. [...] Il Mancinelli ha profuso in questo lavoro tutto quell'incanto di grazie e di gusto che egli possiede. Lo dissi ancora [...] quanto sia ammirabile nel simpatico autore la giusta proporzione dei pezzi, e quel fare sicuro, da compositore "nato" e non mi ripeto senza una ragione. [...] Questo bozzetto dovrebbe far le veci, pei saloni dorati (appunto perché aristocraticamente ideato ed estrinsecato), di quei ritrovi senza scopo, quando per avventura lo scopo non fosse per essere la maldicenza, o a quei balletti famigliari pei quali, è vero, io ho avuto sempre una particolare avversione. – L'edizione è splendida e non cara; oltre pel nome dell'autore, pel merito singolare del lavoro, si raccomanda anche pel buon mercato²⁰.

Arriviamo così a toccare il periodo bolognese (1881-1886), che per Mancinelli appare caratterizzato da un'attività assolutamente frenetica e da responsabilità diretta in ambienti vari e diversi: il Conservatorio, la Società del Quartetto, S. Petronio (dove è maestro di cappella), il Teatro Comunale, il Teatro Brunetti (per i Concerti Popolari). In qualità di direttore, la sua notorietà si arricchisce di eventi storici quali la direzione bolognese di un

²⁰ L'articolo compare nell'Appendice C del citato saggio di BRUMANA, *Luigi Mancinelli sugli scritti della stampa...*, p. 179-180.

Lohengrin seguita dallo stesso Wagner, il concerto veneziano in onore di Liszt e Wagner del gennaio 1883, la prima bolognese della *Nona Sinfonia* del 1884. Come compositore, il periodo lo vede collaborare con Arrigo Boito per l'*Inno a Guido Monaco* già ricordato (una composizione sinfonico-corale, su versi del poeta, eseguita ad Arezzo nel 1882); ma soprattutto lo vede intento al suo primo importante esito operistico: il 'dramma romantico' in 3 atti *Isora di Provenza*, messo in scena al Teatro Comunale di Bologna il 2 ottobre 1884.

Si tratta di un'opera che, all'interno dell'allora detta 'grande opera' italiana, si ritaglia uno spazio in quello che sta diventando il filone dell'opera fantastica (o neogotica che dir si voglia), già impostato dai *Lituaniani* di Ponchielli e in attesa di qui a poco delle *Villi* di Puccini. La fonte del libretto è francese e poetica (non teatrale): la vicenda di *Eviradnus*, un cavaliere errante della terza schiera di eroi (nell'ordine biblici, cristiani e medievali), cantati da Victor Hugo nella *Légende des siècles* (1859). A quella leggenda tipicamente germanica evocata dal poeta si ispira palesemente il terzo atto, mentre il primo e il secondo ne costituiscono un antefatto di invenzione. Il libretto della prima rappresentazione, curatissimo, conteneva, oltre ai versi cantati e a scenari molto dettagliati, anche una pagina – premessa ad ogni atto – di anticipazione della vicenda: una scelta che affidava di volta in volta all'elemento narrativo il primo impatto della vicenda musicale e scenica. Il testo introduttivo del terzo suonava così:

È leggenda nel paese di Provenza, che ogni nuovo principe debba vegliare tutta la notte avanti la incoronazione, nella sala di un antico castello, ove sorgono in duplice fila le panoplie dei conti e re defunti, tra l'ombra e le memorie di quei trapassati; e che se alcuno osa attentare alla vita del principe solo ed inerme in quell'aula terribile, scenda dal suo stallo lo spettro armato dell'ultimo sepolto e torni in quella notte al vigor della vita per difendere il vivo congiunto. Isora deve affrontare pur essa la prova della veglia, è chiusa nella sala delle panoplie, e tenta confortarsi l'anima impaurita invocando lo sposo lontano, del quale non à alcuna notizia. Folco, che il giorno innanzi penetrò nella sala, à versato un filtro sicuro nella coppa ov'ella attinge le labbra: infatti il sonno cala a poco a poco sulle sue palpebre e la vince.

Giungono Folco e Berardo mentr'ella dorme, il primo vuole ucciderla tosto, il secondo – troppo tardi impietosito – si sforza invano di trattenerlo; e già il pugnale dell'assassino sta per offenderla quando sull'ultimo stallo vuoto dell'aula appare lo spettro di Rolando in tutte armi e in atto minaccioso. La voce degli estinti padri l'ha evocato dalla remota sepoltura, e il morto torna per un'ora in vita alla difesa di Isora: la leggenda si adempie.

Rolando, ucciso in Terra Santa dagli insidiatori, vendica sè e l'amata donna con la spada onnipossente: i due turpi cadaveri piombano in una fossa che si spalanca a' loro piedi e li inghiotte. Egli crede che Isora sia già spenta, ma

ella si desta allora, e giubilante lo serra fra le braccia desiose, mettendo in un amplesso tutto l'ardore della sua passione infelice; e un attimo di gioia è ancora concesso al redivivo.

Ma poi che l'alba si affaccia rosea alle vetrate del castello, torna la voce degli estinti padri a richiamarlo nell'eterno silenzio: il morto deve ridiscendere nella remota sepoltura. Indarno i baci di lei tentano arrestare l'anima che s'invola; la visiera si chiude sul volto a Rolando, e l'armatura di ferro resta immobile e vuota come le armature dei defunti che sorgono intorno. – Isora cade riversa²¹.

L'interesse dell'opera – caratterizzata musicalmente da un pervasivo 'motivo dominante', da un diffuso impiego del declamato (della 'melopea', come allora si diceva) e dalla presenza nelle parti vocali di cromatismi di difficile intonazione – stava però, soprattutto, nel 'passo' adottato, definito da Renato Mariani «dichiaratamente non drammatic(o)»²²: privo in sostanza, nonostante la presenza canonica di danze²³, di cortei²⁴ e di più cori in scena, del carattere fondamentalmente dinamico (piuttosto che riflessivo) della 'grande opera' italiana, e vicino piuttosto da un lato al Wagner romantico del *Lohengrin* (il *Giudizio di Dio* cui è sottoposta Isora al secondo atto richiama palesemente quello di Elsa), dall'altro, più in generale, alla tradizione operistica tedesca e francese nella sua accentuata propensione al 'meraviglioso'. Quella tinta tra meditativa ed elegiaca che nei primi due atti trapelava in zone inaspettatamente meditabonde quali il *Racconto* di Rolando subentrante al duetto d'amore del secondo atto (criticato da molti per quel suo «frenare l'azione») si addensava decisamente in un terzo atto tutto gotico (nel senso originario romantico di 'medievale', 'mortuario', 'fantastico') che, come abbiamo letto, offriva agli spettatori una scena d'amore tra la protagonista e il fantasma dell'amato ucciso ambientata in una cripta. Il dato più rilevante di quell'ultimo atto era dunque la decisa adozione di un procedere drammaturgico via via sempre più allusivo e disteso, pur in presenza di colpi di scena canonici quali la comparsa del

²¹ *Isora di Provenza / Dramma romantico in tre atti / di / A. Zanardini, R. e M. / musica di / L. Mancinelli* (libretto), Ricordi, Milano [1884], p. 29. Nel testo riportato punteggiatura e grafia sono ovviamente originali (si fa notare per l'accuratezza lo spazio – alla francese – sempre introdotto prima dei due punti e del punto e virgola). Lo stesso testo, ma con varianti da normalizzazione, si può leggere in MAGHERINI, *L'Isora di Provenza di Luigi Mancinelli*, in *Luigi Mancinelli...*, pp. 61-77.

²² MARIANI, *Il gusto di Luigi Mancinelli...*, p. 95.

²³ Tipicamente parnassiana quella mitologica del I atto (Cerere con fanciulli, Pomona, Ebe, le nove Muse).

²⁴ Si veda per tutti il sontuoso corteo del II atto (policorale: con marinai, Crociati e popolo, che vi assistono), chiuso dall'Araldo che annuncia l'accusa di menzogna rivolta ad Isora.

fantasma di Rolando. Si trattava di una caratteristica che risaliva ovviamente al libretto; meglio ancora, alla sua fonte.

Come librettista dell'opera viene indicato generalmente nei cataloghi il solo Zanardini, ma il libretto lo nomina accanto a due iniziali, 'R' e 'M'. La 'M' sembra indicare l'amico Paolo Mantovani (autore di testi di liriche di Mancinelli e suo corrispondente epistolare)²⁵, mentre la lettera 'R' si riferisce senza alcun dubbio a Corrado Ricci, che ha collaborato quantomeno alla stesura del terzo atto, ma ha probabilmente fornito anche la consulenza storica per l'ambientazione dell'opera (gli scenari dei vari atti) e forse suggerito il soggetto²⁶.

Corrado Ricci era allora un wagneriano, ma del tipo moderato: schierato nella 'battaglia' in direzione di un accattivante buon senso del tutto estraneo agli eccessi pro o contro degli interpreti più accaniti della «straniomania» o della «straniofobia» descritti da Leone Fortis:

In arte abbiamo due idee fisse, l'una accampata di fronte all'altra, che si accapigliano, si abbaruffano, si minano sotto ai piedi il terreno – la *straniomania* e la *straniofobia*. Questa fischia Wagner alla Scala – quella circonda, piena di devota ammirazione, ogni straniero che giunge in Italia con un bel nome tedesco, un bel faccione tedesco, straziando il nostro bell'idioma del *sì*, – e, per poco ch'egli strimpelli uno strumento, si va in estasi, formando un gran coro, stralunando gli occhi, e facendo dei garbi da ossesso – e son pronti a giurare che in Italia non si è mai sonato così²⁷.

Autore di una biografia di Arrigo Boito pubblicata subito dopo la morte del compositore²⁸, Ricci sarebbe diventato un quotato cultore di Antichità e Belle Arti, uno studioso dei teatri bolognesi e un appassionato di scenografia. Il terzo atto di *Isora* risultava evidentemente caratteristico per la sua propensione 'oltremontana' a un fantastico estremo (le voci dei morti che contrappuntano l'intera parte finale) oltreché antiquario e medievaleggiante, proposto entro una sequenza di numeri da 'grande opera'

²⁵ Si veda in modo particolare la lettera di Mancinelli a Mantovani del 27 dicembre 1874, che rivela una conoscenza di lunga data all'altezza degli anni Ottanta: riportata in CILIBERTI, *Per un epistolario di Luigi Mancinelli*, cit., p. 123.

²⁶ Si veda per tutti lo scenario dell'atto I («Ampia sala nel castello d'Aix»), ricco di dettagli antiquari (secolo XIII). Per notizie sulla collaborazione di Corrado Ricci al libretto di *Isora di Provenza* e sugli altri suoi libretti, editi e inediti, si veda ANDREA MARAMOTTI, *Corrado Ricci musicologo e librettista*, Longo, Ravenna 1990, cap. III («I libretti d'opera»), pp. 55-96.

²⁷ LEONE FORTIS, *Idee fisse*, in *Conversazioni, serie terza*, Sommaruga, Roma 1884, pp. 246-261: 258 (un articolo del 6 gennaio 1880 poi raccolto in volume dall'autore).

²⁸ Cfr. CORRADO RICCI, *Arrigo Boito*, Treves, Milano [1919].

sulla carta²⁹, ma di fatto più tagliato per un *grand-opéra* già sconfinante nel *drame-lyrique*.

Il successo bolognese del 1884 si concretizzava in una dozzina di repliche, a registrare proprio il pubblico gradimento per un soggetto e una drammaturgia non ligia alla tradizione nazionale: a Bologna (la città 'più wagneriana' d'Italia) l'accoglienza era politica, scontata almeno quanto le accuse critiche «straniofobiche» che accompagnavano e seguivano quelle serate in quanto espresse dai vari corrispondenti di altre città. Al successo si affiancavano perciò le dichiarazioni a favore dei critici «straniomaniaci», tra cui in modo particolare quella del wagneriano moderato più accreditato, Filippo Filippi; a riprova, per noi, del fatto che *Isora di Provenza* si prestava a costituire un punto d'onore per i wagneriani d'Italia, tanto da necessitare di una difesa di colore patriottico:

Il Mancinelli adopera la declamazione, la cosiddetta melopea, sorretta dall'orchestra, ma quando gli occorre e vuole, egli è melodicissimo, e le sue melodie sono quadrate, spontanee, italianissime [...] Il tematismo di Mancinelli non ha nulla a che fare, o poco assai, col *Leitmotiv* dei tedeschi, il quale si attacca ad un concetto o ad un personaggio del dramma, rimane sempre intatto, mentre nell'*Isora di Provenza* il tema, anche avendo un significato drammatico, è adoperato, svolto, modulato musicalmente, anche quando le situazioni di carattere non lo esigono³⁰.

In una parola, quel successo non esisteva tanto in sé, quanto come tassello della 'battaglia' in corso. Presumibilmente nello stesso periodo Arturo Colautti (il futuro librettista di *Paolo e Francesca*) metteva mano a uno dei più bei romanzi della *Décadence* italiana, ambientandolo a Milano³¹. Il protagonista Carlo Coletti, critico musicale di un giornaleto senza importanza, ma pieno di ambizioni per il proprio futuro – indiscutibilmente lo stesso Colautti – vi compariva nelle vesti di un «wagneriano arrabbiato» che nel corso della vicenda difendeva con foga la «musica dell'avvenire»

²⁹ Corteo (coro) / Aria (Isora) / duetto d'azione (Isora e uno degli attentatori) inframezzato dalle Voci degli spiriti / colpo di scena (la comparsa del fantasma di Rolando e la punizione dei traditori) / duetto d'amore (contrappuntato nuovamente dalle Voci degli Spiriti) e ripresa del duetto per l'addio degli amanti con Coro degli spiriti (concertato).

³⁰ Da un articolo di Filippo Filippi uscito nella «Perseveranza» del 4 ottobre 1884: citato in MAGHERINI, *L'Isora di Provenza di Luigi Mancinelli...*, p. 77 nota 36.

³¹ Il romanzo sarebbe stato successivamente ripreso più volte dall'autore e sarebbe uscito postumo nel 1921: sull'argomento si veda l'introduzione del curatore (*Il Bardo dal-mata*) all'edizione moderna: ARTURO COLAUTTI, *Primadonna*, a cura di Paolo Patrizi, Elliot, Roma 2014, pp. 7-16.

sia nel corso di interminabili conversazioni tenute al Caffè delle Arti sia di fronte a giovani compositori desiderosi di affermarsi ma morsi «dalla tarantola della melodia»:

Non vedeva dunque, l'ingenuo, che la storia universale era definitivamente bandita dal teatro tanto di prosa che di musica? Non capiva che su quelle quattro tavole non c'era più posto che per la leggenda o per la fantasia? Non si accorgeva che l'opera italiana era una forma morta dell'arte come la tragedia classica, come il dramma romantico? [...] che bisogno avevano, l'Italia e il mondo, di quella nuova covata di ariette, di quel nuovo rigagnolo di motivi probabilmente rimodernati?...

Non avvertiva lo sciagurato che ormai la musica dell'avvenire era quella del presente, e che nel naufragio della convenzione gli estremi soli trionfano, la melopea e la canzoncina, il dramma musicale e l'operetta? Non indovinava che, dopo la morte di Wagner, l'arte lirica si trovava nella situazione medesima dell'arte grafica dopo la morte di Michelangelo, e che un gigante come l'altro aveva reso impossibile tanto la creazione quanto la contraffazione?³².

Sull'altro versante gli amici/nemici del Caffè delle Arti (tra i quali un direttore d'orchestra e un baritono) dibattendolo l'eterna questione gli davano torto:

«Buono il *Mefistofele* stasera...» disse egli tanto per cambiare discorso.

«Fatemi la grazia col vostro Boito!» saltò su a dire Taverna, che era una vittima incompianza della cabaletta.

Non si accorgevano dunque che era lo sforzo di un impotente? Avevano un bell'imporlo, un bel gonfiarlo... Roba per i tedeschi! Musica di birra!... Del resto, non ci andava nessuno...

[...] «Per me...» ruggì Puffignani con quattro biscotti di Novara tra le mascelle «preferisco il *Trovatore*... Quel vostro maestro di Bologna, quel vostro Wagner del diavolo, non ne capisce una... Accidenti all'avvenire!...»³³.

Per la ripresa napoletana del 1886 Mancinelli avrebbe aggiunto all'opera un Prologo, che non l'avrebbe però salvata dal cadere sonoramente proprio al terzo atto, tacciato di «uniformità» e di essere «colpevolmente prolisso» (Napoli non era evidentemente una città 'wagneriana'). Quell'insuccesso avrebbe portato il compositore (insieme, a quanto pare, con motivi di ordine privato) ad abbandonare precipitosamente tutti gli incarichi bolognesi per accettare le interessanti offerte di lavoro ricevute dall'Inghilterra. Sarebbe così cominciata la seconda fase della sua biografia, quella internazionale³⁴.

³² COLAUTTI, *Primadonna* cit., p. 124.

³³ *Ivi*, p. 52.

³⁴ Sulla 'fuga' da Bologna, molto criticata dall'opinione pubblica, si veda la lettera di

Diviso tra Londra e Madrid nei sette anni successivi in veste di direttore – con concerti anche in Italia e anche eventi operistici di spicco quali la prima del *Cristoforo Colombo* di Franchetti a Genova, nel 1992 – Mancinelli, pur non tralasciando del tutto la musica vocale da camera³⁵, firma in questo periodo due sole composizioni importanti: l'oratorio *Isaias* per soli cori organo e orchestra (1887)³⁶, indicato da Adriano Lualdi come il suo esito migliore³⁷, per il Festival di Norwich e le *Scene veneziane* per orchestra (1888): una Suite sinfonica in cinque episodi³⁸ tra i quali spicca la *Fuga degli amanti a Chioggia*: un brano diretto spesso da Mugnone e soprattutto da Toscanini, che lo prediligeva per l'impetuoso virtuosismo orchestrale. Più di un passo delle cronache di Shaw dei primi anni Novanta commentava le reiterate esecuzioni londinesi della Suite tramite paragoni qua e là impietosi e allusioni ironiche (nello stile tipico dell'autore), riferite ora all'orchestra, ora alla musica, ora alla programmazione:

[...] I do not believe that the desire to hear the third movement of Signor Mancinelli's Venetian Suite was as general among those who had paid for their tickets as among those who had not. The orchestration is after the pattern of that glittering sample which Signor Mancinelli showed us in his *finale* to Bizet's *Pêcheurs de Perles* at Covent Garden. The success of its execution by "the famous Philharmonic orchestra" was a melancholy proof of the sort of work which that kid-gloved body is now fit for. It is an unapproachably noiseless, delicate, wellbred band, too superfine for the vulgarities of Beethoven or the democratically unreticent Wagner, but incomparable for a Venetian suite or a quadrille at a Court ball³⁹.

The Philharmonic band, with all its "refinement", never produces sustained tone: the players attack a note and then let it go without feeling or gripping it; there is no heart in their *forte*, no sensibility in their *piano*; and their conductors find that the only way to avoid an intolerable insipidity is to take

D'Arcais a D'Ormeville del 31 marzo 1886 riportata in CILIBERTI, *Per un epistolario di Luigi Mancinelli...*, p. 139.

³⁵ Per esempio con la melodia *Song on a faded violet/La Violetta appassita* su versi di Shelley tradotti da Zanardini.

³⁶ Per il testo si veda il libretto bilingue pubblicato in occasione dell'esecuzione romana del 23 marzo 1904: *Martedì 29 Marzo 1904 / Prima esecuzione / del dramma sacro / Isaias / di / Luigi Mancinelli / per soli, cori, organo e orchestra / sotto la direzione dell'autore [...] testo latino e italiano / di / Giuseppe Albini*, Regia Accademia di Santa Cecilia, Roma 1904.

³⁷ LUALDI, *Diario: Ricordo di Luigi Mancinelli...*, p. 284.

³⁸ *Carnevale, Dichiarazione d'amore, Fuga degli amanti a Chioggia, Ritorno in gondola, Cerimonia e danza di nozze*.

³⁹ *Shaw Music. The complete musical criticism*, vol. II, p. 65 (da un articolo uscito in «The Star» il 16 maggio 1890).

Mendelssohn's famous advice, and scamper along as fast as possible. This is all very well in a Bach *allegro* with not a sustained note in it, or in a piece of rattling Margate Pier music like Signor Mancinelli's Venetian Suite; but imagine the effect of it in Beethoven, with his pregnant and terrible pauses on held notes and his restless ground-swell of melody!⁴⁰

I want to know why the Philharmonic Society nowadays deliberately devotes itself to the encouragement of cheap and showy music. The best novelty it has lately given us is Mancinelli's Venetian Suite, a very pretty piece of promenade music, admirably adapted to the purpose of Dan Godfrey or Strauss, but out of place at concerts solemnized by the elevation of Beethoven's bust before the orchestra⁴¹.

Successivamente Mancinelli comincia a pensare a una nuova opera, anzi a una trilogia (dedicata a coppie di amanti celebri) e chiede a Ricordi di rilevare da Boito, che ne è tornato in possesso, il libretto di *Ero e Leandro* già musicato da Bottesini: una tragedia lirica in tre atti del 1879 – diretta da Mancinelli a Roma nel 1880 – della quale però il poeta è rimasto insoddisfatto quanto a resa musicale. Si trattava evidentemente di un testo al quale Boito teneva molto, avendolo in un primo tempo creato per sé: in una versione in due atti nel 1871, poi ancora in una in tre atti nel 1873 con un diverso finale. Questa seconda versione, adattata alle richieste di Bottesini e dotata di un finale nuovamente modificato, non corrisponderà però ancora al testo musicato da Mancinelli, in quanto nuovamente adattato e con finale ulteriormente modificato. Quest'ultima versione è comunque quella che compare nel volume degli scritti di Boito curato da Piero Nardi⁴², mentre della prima versione in due atti possediamo ora una preziosa edizione critica⁴³.

La complessa storia testuale di questo libretto rintracciabile in tante versioni (due delle quali inedite fino a una decina d'anni fa) è legata alla complessità del progetto iniziale di Boito: la volontà e l'ambizione di pervenire a un *Tristano* alternativo e mediterraneo, antitetico a quello di Wagner, giudicato negativamente dal poeta in quanto travolto da accumulo psicologico, cioè mancante di azione. Il noto amore-odio di Boito per Wagner

⁴⁰ *Ivi*, p. 105 (da un articolo uscito in «The Scots Observer» il 28 giugno 1890).

⁴¹ *Ivi*, pp. 287-288 (da un articolo uscito in «The World» l'11 marzo 1891).

⁴² ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Mondadori, Verona 1942, pp. 574-612.

⁴³ *Ero e Leandro. Tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, ed. critica a cura di Emanuele d'Angelo, Palomar, Bari 2004. Nella lunga Prefazione all'edizione l'autore traccia l'intera storia dei vari libretti e illustra con dovizia di particolari il progetto boitiano di un anti-*Tristano*: EMANUELE D'ANGELO, *Il Tristan und Isolde di Boito*, in modo particolare alle pp. 15-29.

si dispiegava soprattutto nel primo libretto in due atti, composto per sé, ma si stemperava già nel secondo (in tre atti, per sé) e nei due adattamenti successivi per Bottesini e Mancinelli, ognuno dotato di un proprio finale sempre meno (anti)wagneriano e sempre più convenzionale. Di questa vicenda resta importante per noi (per una riflessione sul ruolo storico di Mancinelli) l'intenzione prima netta, poi più sfumata, del poeta: quella di fornire al mondo la «risposta italiana» al *Tristano* di Wagner, ovvero un *Tristano* rovesciato⁴⁴.

Per quanto riguarda Mancinelli, tra il progetto e la composizione della prima opera di quella trilogia passerà molto tempo, come nel caso dell'*I-sora di Provenza* (della quale si trovava già cenno in una lettera di Giulio Ricordi al compositore del 1878). La gestazione è lenta: probabilmente anche a causa dello scarso interesse dell'editore, poiché il libretto verrà in un primo tempo stampato ad Arona (con l'autorizzazione di Casa Ricordi). Solo nel 1895, quindi già nel periodo che lo vede attivo tra New York e Madrid, Mancinelli risulta intento esclusivamente a questo lavoro, avendo addirittura rinunciato all'impegno invernale americano per terminare l'opera (con una perdita personale di 50.000 franchi oro). Al compositore è stato infatti richiesto un altro oratorio per il Festival di Norwich: la nuova «tragedia lirica» debutterà a Norwich l'8 ottobre 1896 in forma appunto di cantata. Solo l'anno successivo la vedrà, arricchita anche in questo caso da un Prologo (per Contralto e piccola orchestra sul palco), esordire in forma scenica a Madrid con libretto stampato appunto a spese dell'autore⁴⁵. Si tratterà, per una volta, di un pieno e autentico successo.

Poiché anche quest'opera è stata fatta oggetto di studi accurati, sarà sufficiente specificare qui, accanto alla chiave wagneriana alternativa e competitiva d'origine, un'altra componente del testo utile a individuare il terreno sul quale Mancinelli si muoverà con *Paolo e Francesca*. Boito, nei vari libretti, ha scelto quello del contrasto tra Oriente e Occidente che già aveva sollecitato Mancinelli nella *Cleopatra* di Cossa. Ci troviamo infatti di fronte al mondo antico caro alla *Décadence* pittorica, letteraria e musicale; ma l'epoca è qui volutamente sfumata, la vicenda si ammantava in apertura di un arcaismo «eroico»: «*La tragedia ha luogo a SESTOS / città marinara della Tracia in riva all'Ellesponto / -- Tempi eroici --*»⁴⁶. E quel mondo ar-

⁴⁴ Sui numerosissimi «echi tristaniani» individuati dal curatore nel primo libretto di *Ero e Leandro* si veda *ivi* il quarto paragrafo, pp. 30-42.

⁴⁵ Cfr. *Ero e Leandro* (libretto), Stabilimento Tipografico Cazzani, Arona [senza autori, senza anno]. Solo successivamente Ricordi stamperà a propria volta il libretto nell'edizione oggi più facilmente reperibile: *Ero e Leandro / tragedia lirica in 3 atti / di Arrigo Boito / musica di / Luigi Mancinelli* (libretto), Ricordi, Milano, s.d.

⁴⁶ *Ero e Leandro* (libretto) [ed. Cazzani]..., p. 3.

caico è caratterizzato da una situazione drammatica frequente – un vero e proprio *topos* – soprattutto nell’opera francese (ma non soltanto) di soggetto esotico, quella della donna sacra intoccabile: una sacerdotessa amata da un giovane (qui atleta e poeta) ma sottoposta a una seconda figura maschile autoritaria e perfida.

Se per l’Italia pensiamo soprattutto ad *Aida* (per l’ambientazione) e ancora più indietro a *Norma* (per il soggetto), per la Francia di fine Ottocento possiamo rifarci soprattutto – dopo i *Pêcheurs de perles* – alla *Lakmé* di Delibes (1883) e alla *Salammbô* di Reyer (Bruxelles 1890, ma composta in precedenza), che stanno esattamente alle spalle di *Ero e Leandro* e si muovono ugualmente nello spazio, scenico e musicale, di un esotismo insieme decorativo e tragico decisamente *décadent*. Mentre però *Lakmé* ha messo in moto il conflitto classico esotico ottocentesco di un amore impossibile tra una donna sacra orientale e un uomo bianco, sia in *Salammbô* (con Flaubert come fonte) sia in *Ero e Leandro* (come del resto in *Aida*) il terreno di scontro è tra due Orienti. Così la realizzazione scenica (testimoniata da dettagliate *Disposizioni* contenute nella Guida stampata per la messa in scena di Orvieto⁴⁷ (riflesso ovviamente del pensiero poetico di Boito) ci pone di fronte a un esotismo per così dire rovesciato: Ero (e con lei Ariofarne) rappresentano palesemente un Occidente dell’Oriente (una civiltà greca), mentre Leandro rappresenta un Oriente-Oriente, quasi si trattasse di un Otello innamorato di una Desdemona. Tutto questo emerge con assoluta chiarezza dai figurini: nei costumi e nella postura dei tre protagonisti⁴⁸.

Arriviamo così a *Paolo e Francesca*. L’idea di questo secondo pannello di una trilogia degli amanti celebri viene a Mancinelli poco dopo l’esordio madrileno di *Ero e Leandro* e lo stesso compositore – che evidentemente è costretto a gestire la cosa da sé (solo in un secondo tempo, e con scarso entusiasmo, Lorenzo Sonzogno aderirà alla realizzazione dell’opera) – incarica alla fine del 1897 Arturo Colautti (futuro librettista di *Adriana Lecouvreur* e di *Gloria* per Cilea, di *Fedora* per Giordano) di stendere un dramma in tre atti intitolato *Francesca da Rimini*, dandogli un tempo di sei mesi⁴⁹. Il libretto è pronto solo all’inizio del nuovo secolo e viene stampato

⁴⁷ Di questa *Guida per la messa in scena* dell’opera, manoscritta, si dà ampia notizia in BANCAMARIA BRUMANA, *Luigi Mancinelli verso il Novecento antiverista e la rilettura del mito classico nell’Ero e Leandro*, in *Luigi Mancinelli...*, pp. 41-60 (l’indicazione bibliografica a p. 60 nota 20).

⁴⁸ Molti figurini sono riprodotti *ivi*, pp. 49-56.

⁴⁹ Colautti era il poeta più indicato per questo tema, in quanto autore di un «Poema degli amori in Canti XXIII» in terzine dantesche, intitolato *Il terzo peccato*, ideale continuazione del Canto V dell’*Inferno*. Il poema sarebbe stato ultimato solo nel

a spese dell'autore, che ne ha evidentemente pagato i diritti⁵⁰; la messa in musica segue lentamente la stesura in itinere del testo negli anni a cavallo del nuovo secolo.

Reputando però il lavoro (ispirato unicamente al Canto V dell'*Inferno*) imputabile proprio della vaghezza storica dichiarata dal librettista in un'Avvertenza come voluta⁵¹, colpito anche dalla rappresentazione della *Francesca da Rimini* di d'Annunzio (1901) – così dettagliata ed esatta sotto il profilo storico – Mancinelli rimedita l'intero progetto e dà mandato al librettista di ridurre i tre atti in uno (tagliando tra l'altro tutta la parte ambientata a Ravenna): gli chiede in sostanza di trasformare il libretto di un dramma lirico di lunghezza tradizionale, articolato e anche spettacolare nelle diverse ambientazioni antiquarie e nelle specificazioni di coro⁵², in un atto unico moderno, simbolista e classico insieme nel suo ritorno alle unità di tempo e luogo. Poco entusiasta di questo supplemento di lavoro (a un testo da lui difeso strenuamente proprio in funzione antidannunziana e violentemente antiboitiana)⁵³, Colautti trascina la nuova stesura, che viene ultimata solo nel 1904⁵⁴. L'opera *Paolo e Francesca* verrà pertanto ultimata solo nel 1906. Nel frattempo Mancinelli avrà raccolto altri consensi con le sue direzioni oltreoceano e a Londra. L'atto unico vedrà la luce, a Bologna, con libretto pubblicato da Lorenzo Sonzogno, nel 1907⁵⁵: con successo di critica alterno ma lodi unanimi per la strumentazione e i cori (rimasti evidentemente decisivi dal punto di vista musicale e drammaturgico).

1902, alla fine di una lavorazione più che decennale. Si veda sull'argomento PATRIZI, *Il Bardo dalmata...*, p.11 e la lettera di Colautti a Mancinelli del 18 giugno 1901 in cui gli annuncia la conclusione del lavoro (MARIANI, *Luigi Mancinelli. Epistolario...*, pp. 200-201).

⁵⁰ Cfr. *Paolo e Francesca / Drama Lirico in tre Atti / versi di / Arturo Colautti / musica di / Luigi Mancinelli* (libretto), Stabilimento Tipografico Cazzani, Arona 1901.

⁵¹ Questo libretto in tre atti conteneva già l'Avvertenza sulla voluta assenza di precisione storica del testo (*ivi*, p. 4). La stessa Avvertenza sarebbe comparsa nell'edizione Sonzogno in un atto.

⁵² «Dignitari, ufficiali, uomini d'arme, valletti, donzelle delle due corti – Popolo delle due città».

⁵³ Si veda la lettera già citata di Colautti a Mancinelli del 18 giugno 1901: a proposito del libretto del *Nerone* uscito appunto nel 1901 in forma di tragedia Colautti parla di «fiasco gigantesco» e «aberrazione di trent'anni»; lo definisce inoltre un «mostriciattolo» parto di una «malattia mentale».

⁵⁴ *Paolo e Francesca / drama lirico in un atto / versi di / Arturo Colautti / musica di / Luigi Mancinelli* (libretto), Sonzogno, Milano 1907.

⁵⁵ Per la tormentata cronologia delle varie tappe e la diversità delle opinioni dei due autori si vedano soprattutto gli scambi epistolari sull'argomento (MARIANI, *Luigi Mancinelli. Epistolario...*, nn. 311 e 312) e la lettera di Mancinelli a Toscanini del 12 marzo 1905 (n. 314).

Negli anni intercorsi tra il primo e il secondo pannello Mancinelli ha ripreso a dedicarsi con impegno alla musica vocale da camera, congedando un'importante raccolta di quattro liriche (in lingua inglese e traduzione italiana) uscita nel 1903 e caratterizzata da una maturità lirica ormai indiscutibile, oltretutto dalla consueta capacità descrittiva. Ricordiamone, per tutte, la lirica *Le ondine*: distribuito su tre semplici, classiche sezioni (Allegro moderato, Allegro, ripresa), il brano è caratterizzato in esordio da accordi di settima instabili posti su gradi secondari, a rendere l'onda che si frange (uno scroscio ripetuto, con appoggio sul basso dell'arpeggio e movimento ascendente). Il testo dell'amato Heine, malizioso e sensibile, dipinge una vera e propria piccola scena (di ondine che circondano un cavaliere) che si conclude con un bacio dell'ondina più ardita (o più curiosa)⁵⁶.

Nell'atto unico *Paolo e Francesca* (per quattro personaggi e coro) ritroviamo le caratteristiche decorative, tipicamente liberty, di queste liriche, insieme ovviamente con altre più precisamente pensate per la scena: la scrittura orchestrale delle diverse atmosfere (l'opera è divisa in ventidue brevi scene) è suggestiva e tipicamente evocativa, mentre la «melopea» appena intonata risulta sapientemente alternata al canto spianato. Questo avvicendamento sarà caratteristico anche dell'ultima raccolta vocale da camera: terminate nell'anno successivo, ma pubblicate da Ricordi solo nel 1914, le *Sei melodie* del 1907 comprendono, oltre a due saggi danteschi, un intenso testo di Leopardi (*A sé stesso*, Lento moderato), una Serenata fiorentina quattrocentesca (*Calendimaggio*, Lento moderato), un'*Ave Maria* (Lento religioso) e una *Serenata indiana* di Shelley (tradotta da Lodovico Giordano) di impianto decisamente drammatico. I due testi di Dante musicati da Mancinelli sono poi, per noi, particolarmente importanti: l'uno per il valore e la notorietà della poesia (il sonetto «Tanto gentile e tanto onesta pare» dalla *Vita nova*), l'altro per il suo stretto legame con l'opera. Si tratta infatti del *Racconto di Francesca* recuperato dalla versione in tre atti del dramma: versi e musica di notevole intensità espressiva nella loro modalità colloquiale e narrativa di preghiera a una Vergine con bambino⁵⁷.

Per tornare a *Paolo e Francesca*, l'opera è già stata, come le precedenti, analizzata e commentata nella sua componente cortese, nella rievocazione di villotte, frottole, ballate o sirventesi, nella presenza di un'orchestra 'psicologica' e nell'alternanza sapiente di ardui cromatismi e diatonismo antico⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. LUIGI MANCINELLI, *Le ondine (The Mermaids) / parole di E. Heine / Versione inglese del D.r T. Baker*, Ricordi, Milano, s.d. (cop. Schirmer, New York 1903).

⁵⁷ Per l'intera raccolta si veda *Sei melodie per canto e pianoforte di Luigi Mancinelli*, Ricordi, Milano 1914.

⁵⁸ Per tutti questi argomenti si veda SALVETTI, «I dannunziani»..., pp. 461-462.

Alle analisi già effettuate possiamo perciò solo aggiungere – richiamandoci a due specifici momenti del dramma, entrambi appartenenti alla sezione finale – alcune considerazioni sul senso anche culturale di questa operazione in quanto punto d'arrivo di un percorso.

Per quanto riguarda la musica, in ordine a una esemplificazione di decadentismo musicale italiano due luoghi precisi appaiono particolarmente significativi: la lettura di Paolo che precede il bacio e il coro finale. Proseguendo un cammino già intrapreso dal compositore, quel sussurro di Paolo sul parlante strumentale indica una volontà di moderna drammaturgia, intima e riservata. Per parte sua, il coro finale sembra porsi al culmine di un'altra volontà scenica già delineata in precedenza da Mancinelli: quella di *evocare* la vicenda di morte piuttosto che di esibirla. Non per caso su questo finale la discussione tra il compositore e il librettista prosegue per mesi e oltre la prima dell'opera: il rimprovero che Colautti rivolge al compositore (e che risuonerà anche nella critica) è proprio quello di avere, con quel finale, smorzato il dramma anziché esaltarlo, lasciando il pubblico privo di una 'vera' conclusione musicale⁵⁹.

È chiaro però che l'intento del musicista è proprio quello di realizzare un'assenza di conclusione di carattere realistico, affidando invece l'ultima parola al coro di anime dantesche proveniente dal profondo (col coro posto sotto la scena). Non il duplice assassinio (improvviso, fulmineo, quasi parentetico) ma il compianto corale costituisce la 'verità' dell'opera; non l'azione ma il lamento dantesco, inteso letteralmente; non la vicenda terrena ma una sua sede profonda, un chissà dove psichico: luogo dell'inconscio, del mistero, del non visibile. In questa chiusa corale ultramondana ma sotterranea (evocante, come in Dante, un Inferno interiore) e in quel bisbiglio precedente di Paolo dove incaricato dell'espressione è lo strumento, sta il senso di questo finale: a decantare l'Inno a Maggio e le fanfare, la Ballata di caccia e l'Angelus, le campane, il rimpianto di Ravenna e tutto l'altro colore arcaico che già ha cominciato comunque a proiettare la vicenda in un altrove⁶⁰.

Resterebbe solo da precisare il piano culturale di riferimento, che in effetti risulta di grande interesse, a cominciare dalla figura del poeta al quale Mancinelli affida il compito e che già conosciamo come romanziere: un

⁵⁹ Sull'argomento si veda ancora una volta l'epistolario: in modo particolare la lettera di Colautti a Mancinelli del 18 novembre 1907 (MARIANI, *Luigi Mancinelli. Epistolario...*, n. 329, pp. 228-229).

⁶⁰ Si veda *Paolo e Francesca di Luigi Mancinelli. Atto unico* (spartito), Sonzogno, Milano 1907, pp. 178-183 (lettura di Paolo) e 187-197 (concertato, col coro «sotto il palcoscenico»).

appassionato wagneriano che si sta lentamente trasformando in questi anni in un litigioso, eternamente inquieto rappresentante del più spinto nazionalismo italiano, un intellettuale patriota tra i più schierati politicamente e più che disposto a pagare di persona⁶¹. Oltre che l'autore di *Primadonna* e del *Terzo peccato*, Arturo Colautti è stato anche colui che in veste di direttore del «Corriere di Napoli» (uno dei suoi infiniti incarichi editoriali) ha assistito, in quanto stretto amico di Niccolò von Westerhout, a tutti gli incontri di quest'ultimo con d'Annunzio, che lo pregava e costringeva a eseguirgli al pianoforte l'intero repertorio wagneriano disponibile. Tutto ciò avveniva a Napoli nel 1992. Nel 1891 Colautti e Westerhout avevano collaborato a un progetto operistico intitolato *Colomba*: un dramma lirico in quattro parti (derivato dal noto racconto di Mérimée) di struttura per noi molto interessante, poiché il libretto è tagliato in un elevato numero di singoli quadri per ogni «parte», corrispondenti a scene brevissime ognuna caratterizzata da una propria metrica. *Paolo e Francesca* riprenderà, nella brevità, quest'idea⁶². Il libretto di *Colomba* sarebbe stato pubblicato a spese del librettista dopo la morte improvvisa del compositore.

Con questo tassello, e per parallelismo, il procedere dello stesso Mancinelli risulta tanto più chiaro se solo pensiamo all'evoluzione del pensiero e della produzione di d'Annunzio, che per molti aspetti si riallaccia a quella di Boito: dall'accesso wagnerismo degli anni napoletani al rivolgimento nazionalistico e competitivo seguito al viaggio in Grecia del 1895 e culminato nelle *Laudi* e nel teatro (tra cui la tragedia *Francesca da Rimini*). Mancinelli sembra seguire un percorso simile: nei modi – personali – di un wagnerismo italiano, imbevuto di cultura francese come quello di d'Annunzio, che rovescia l'esotismo 'nordico' in arcaismo mediterraneo con *Ero e Leandro*, e nella vicenda di *Paolo e Francesca* si appella a Dante, musicandone anche direttamente i versi: quello stesso Dante che è stato, da Silvio Pellico in poi (sulla scena teatrale e operistica come anche nelle sale da concerto), uno degli emblemi della grandezza della futura e poi realizzata nazione⁶³. Quello stesso

⁶¹ Per un'esauriente biografia di Colautti si veda SERGIO CELLA, *Colautti Arturo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 706, col. 1; 708, col. 2.

⁶² Cfr. *Colomba / dramma lirico in quattro parti / derivato dal racconto omonimo / di P. Mérimée / versi / di / Arturo Colautti / musica postuma / di / Niccolò van Westerhout*, Reale Stabilimento Tipografico Pausini, Napoli 1902. Il libretto comprende quattro parti; nella prima parte i quadri sono dieci, nella seconda nove, nella terza undici e nell'ultima nove.

⁶³ Sull'argomento si vedano, per tutti, ARNALDO BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Giusti, Livorno 1904 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1978) e *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia*, a cura di Guido Salvetti, Guerini, Milano 1994;

Dante che nel Canto V dell'*Inferno* ha tracciato una splendida drammaturgia: Introduzione (Minosse – la bufera infernale – la schiera dei lussuriosi, tra cui Cleopatra) (vv. 1-69) / colpo di scena (smarrimento di Dante) (vv. 70-72) / incontro con Paolo e Francesca (dialogo) – Francesca si presenta (vv. 73-108) / secondo smarrimento di Dante e domanda (vv. 109-120) / racconto del peccato (vv. 121-138) / catarsi (Dante sviene) (vv. 139-142).

«Il faut méditerraniser la musique» scriveva il Nietzsche ormai antiwagneriano citato da Boito in una lettera a Bellaigue alla fine degli anni Novanta. Il filo che lega Boito a Mancinelli lega anche Boito a d'Annunzio e Mancinelli a d'Annunzio. Questo atto unico appare così – nelle dimensioni ridotte e nella volontà drammaturgica sperimentale per l'Italia, in quel melologo di Paolo e in quella verità che viene dal profondo, nel finale – un momento non secondario di quell'ispirazione oltremontana alternativa e nazionalistica che ha avuto un ruolo decisivo nella cultura italiana nel passaggio dall'Ottocento al Novecento.

specificamente sul Canto V DANIELE BUCCIO, *Paolo e Francesca ispiratori di musicisti*, in *Paolo e Francesca, Dramma lirico in un atto di Arturo Colautti, musica di Luigi Mancinelli*, Teatro Comunale di Bologna, ottobre 2006 (programma di sala), pp. 21-33.

