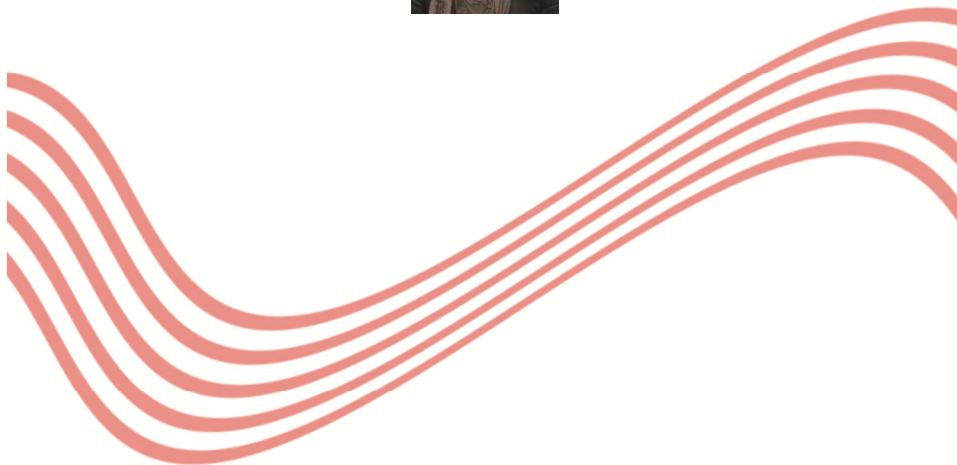


07

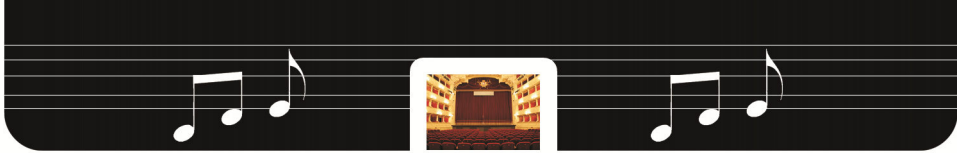
VOLUME

**PIETRO MASCAGNI  
E I SUOI LIBRETTISTI**

a cura di  
**LUCIANA DISTANTE**



**EDITRICE**  
Assodolab



*Mascagni fu tra i più rappresentativi esponenti della cosiddetta **GIOVANE SCUOLA**, scuola verista, che negli ultimi decenni del XIX secolo dette vita in Italia a un nuovo tipo sanguigno di melodramma. Per consuetudine il suo nome si trovò sempre affiancato a quello di Puccini, Giordano, Ciléa e Leoncavallo e con questi egli divise successo, popolarità, valori e limitazioni.*

## 1.0 Pietro Mascagni.

Pietro Mascagni nacque a Livorno il 7 dicembre del 1863. Contro la volontà del padre orientò i suoi studi alla musica, dimostrando un talento precoce. Già nel 1880 scrisse le sue prime composizioni vocali quali Elegia (per Soprano, violino e pianoforte), Ave Maria (per Soprano e pianoforte), Pater noster (per Soprano e quintetto d'archi) e orchestrali (Sinfonia in FA Maggiore).

Nel 1881 scrisse la cantata Alla Gioia, sul testo di F. Schiller tradotto da A. Maffei. Fu allievo di Ponchielli e Saladino al Conservatorio di Milano, poi direttore d'orchestra di una compagnia d'operette e infine maestro di banda e direttore della "Scuola Musicale" di Cerignola. Rimasto profondamente colpito dalla morte dei fratelli e della scomparsa di R. Wagner, iniziò a dedicarsi all'opera, preso da una passione quasi febbrile e dal sogno di cavarne la prima grande opera per il teatro.

Dal 1895 al 1903 diresse il Liceo Musicale Rossini di Pesaro, ma il suo momento di gloria giunse nel 1888 quando il concorso per una nuova opera in un atto, indetto dall'editore musicale Edoardo Sonzogno, attirò oltre settanta partecipanti. Tutti noi amanti dell'opera sappiamo che il vincitore fu proprio lui, **Pietro Mascagni**, giovane di venticinque anni che lottava per mantenere una famiglia col suo salario di direttore di banda municipale di una remota città dell'Italia meridionale. La sua opera trionfante **Cavalleria Rusticana**, venne eseguita nel 1890 ed entrò a far parte dell'opera lirica in quanto lanciò non solo Mascagni, ma anche l'intero movimento del **Verismo musicale**.

Anche il libretto di *Cavalleria* fu premiato. Il 17 maggio l'opera debuttò con un clamoroso successo di pubblico al teatro Costanzi di Roma (direttore L. Mugnone, interpreti principali due cantanti d'eccezione, il tenore R. Stagno e il soprano Gemma Bellincioni)<sup>1</sup>. In occasione della cerimonia del battesimo del nuovo fratello di Mascagni, quest'ultimo insieme a Sonzogno e Daspuro concertarono la realizzazione di una nuova opera, L'amico Fritz, che venne rappresentata al teatro Costanzi di Roma il 31 ottobre 1891.

Nei tre atti in cui si svolge la commedia borghese de *L'Amico Fritz* si stemperano e si diluiscono i tratti che avevano dettato i lineamenti della tragedia plebea ispirata dal soggetto verghiano: l'impiego di brani caratteristici per definire l'ambiente, la drastica riduzione dei pezzi solistici, l'uso narrativo della musica sinfonica, che grazie allo stra-

1. Il 14 agosto il medesimo cast d'interpreti presentò l'opera al teatro Goldoni di Livorno.



tagemma dell'*Intermezzo* entra nel vivo dell'azione. Tuttavia, già ne *L'amico Fritz* la voluta ricerca dei colori tenui, della poesia delle passioni flebili, comporta la perdita delle componenti più vitali dello «stile» *Cavalleria*, determinate dalla totale adesione delle modalità del canto alla violenza gestuale del dramma, con l'emergere al culmine delle scene ora di sfoghi lirici, ora di un declamato intensissimo, condotto in un crescendo patetico fino al famoso grido parlato del finale.

In seguito, quasi a ogni opera Mascagni mutò orientamento estetico, raggiungendo talvolta risultati pregevoli, ma mai il capolavoro che gli consentisse di confermare il successo dell'esordio. Così, di volta in volta, sperimentò argomenti di gusto estetizzante in *Zanetto*, l'esotismo floreale in *Iris*, il teatro di caratteri stereotipi nelle *Maschere*, il simbolismo medioevaleggiante in *Isabeau*, il decadentismo di marca dannunziana in *Parisina*, dando prova di un'irrequietezza e d'una vastità d'interessi quasi mai suffragata da piena consapevolezza delle implicazioni estetiche a essi sottese: «qualunque genere per me è buono, perché ci sia verità, passione e soprattutto che ci sia il dramma, il dramma forte», scriveva ai librettisti subito dopo il compimento di *Cavalleria*<sup>2</sup>.

Il successo di *Cavalleria rusticana* procurò a Mascagni i mezzi per far fronte con agio ai bisogni materiali dell'esistenza e gli permise di abbandonare l'impiego a Cerignola, per dedicarsi esclusivamente alla composizione, alla direzione d'orchestra, all'organizzazione e alla didattica musicale. Conservò comunque l'abitazione di Cerignola, dove risedette per periodi sempre più brevi, alternati a soggiorni a Livorno e Milano. *Cavalleria* gli procurò però anche inaspettati contrattempi giudiziari allorché, constatato l'esito favorevole dell'opera, Verga rivendicò in tribunale diritti d'autore più cospicui. La vertenza si concluse nel 1893 con l'assegnazione allo scrittore siciliano di un considerevole risarcimento in denaro.

Il 21 agosto del 1892 nacque a Livorno la figlia Emilia. In settembre Mascagni partecipò all'Esposizione musicale di Vienna con *Cavalleria rusticana* e *L'amico Fritz*, ottenendo il primo significativo successo internazionale.

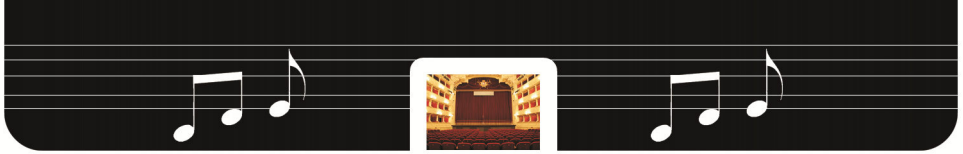
L'autorevole critico E. Hanslick accolse *Cavalleria* come il più efficace antidoto alla pretesa wagneriana di fare opera senza vera melodia. Contemporaneamente, però, G. D'Annunzio lo attaccò in un articolo intitolato *Il capobanda*, attribuendo a lui e all'editore Sonzogno che lo sosteneva, un'incorreggibile mediocrità artistica, compensata soltanto da un istinto triviale d'indole mercantile<sup>3</sup>. Il 10 novembre, al teatro della Pergola di Firenze, andò in scena *I Rantzau*, dramma in quattro atti di Targioni Tozzetti e Menasci da *Les Rantzau*, tratto a sua volta dal romanzo *Les deux frères* di É. Erckmann e A. Chatrian.

Nel 1894 terminò finalmente la composizione del *Guglielmo Ratcliff*, che andò in scena al teatro alla Scala di Milano il 16 febbraio del 1895 con un successo assai inferiore

2. Lettera del 19 aprile 1890, in *Epistolario*, I, p. 123.

3. *Il Mattino*, 2-3 settembre 1892.





alle aspettative. Un mese dopo Sonzogno fece rappresentare nel teatro milanese anche Silvano, dramma in due atti di ambientazione marinaresca su libretto di Targioni Tozzetti, che subì la stroncatura unanime di pubblico e critica.

Nel 1895 Mascagni fu nominato direttore del liceo musicale G. Rossini di Pesaro, dove oltre a R. Zandonai, L. Ferrari-Trecate e F. Balilla Pratella, ebbe come allievo di composizione il cugino Mario Mascagni<sup>4</sup>, il quale in seguito si sarebbe distinto come direttore d'orchestra in molti teatri italiani, nonché come didatta e organizzatore in varie città del Nord Italia. A Pesaro Mascagni creò un'orchestra di allievi e di maestri che si segnalò a livello nazionale.

A Pesaro, il 2 marzo 1896, andò in scena anche la prima assoluta di Zanetto, un atto unico di Targioni Tozzetti tratto da *Le passant* di Fr. Coppée. L'opera venne replicata il 18 marzo alla Scala, pure in questa circostanza però il pubblico milanese riservò al Maestro una tiepida accoglienza.

Nel 1896 ebbe inizio un rapporto di lavoro con Luigi Illica che si sarebbe protratto nel tempo, interrompendo il sodalizio fisso con Targioni Tozzetti e Menasci. Da poco reduce dal trionfo della *Bohème* pucciniana, Illica era allora impegnato in una rete di collaborazioni con gli autori della cosiddetta «Giovane scuola» italiana, fra cui U. Giordano (*Andrea Chénier*) e lo stesso Puccini (*Tosca*). Con Mascagni lavorò a due nuove opere pressoché in parallelo: Iris, commissionata da Ricordi, che inaugurava la moda di fine secolo dei soggetti esotici; e, dal marzo 1897, su incarico di Sonzogno, Le maschere, in cui gli autori intendevano risalire alle sorgenti della teatralità dell'antica commedia dell'arte.

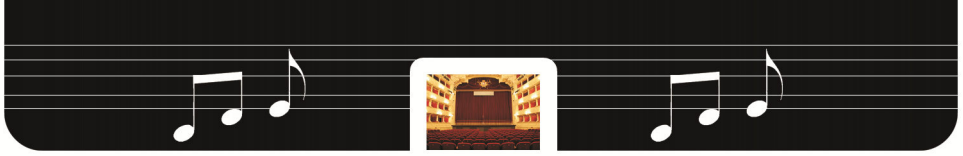
Fra marzo e aprile 1898 Mascagni diresse sei concerti sinfonici al teatro alla Scala, nel corso dei quali propose in prima esecuzione italiana la sinfonia *Patetica* di P.I. Čajkovskij. Il 29 giugno a Recanati, in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita di Leopardi, diresse il suo poema *A Giacomo Leopardi* per orchestra e voce di soprano. Il 22 novembre successivo, al teatro Costanzi, si tenne la prima rappresentazione di *Iris* – alla quale il pubblico romano tributò un considerevole successo<sup>5</sup>.

L'opera incontrò questa volta anche i gusti esigenti di D'Annunzio (il quale assistette alle recite di Napoli del 1899): il poeta si riconciliò con Mascagni e la notizia di una loro imminente collaborazione finì addirittura sulla stampa.

Nel corso dell'anno 1899 l'editore Belforte di Livorno pubblicò il libretto di *Vistilia* che Targioni Tozzetti e Menasci ricavarono dal romanzo storico di R. De Zerbi. Parte del materiale concepito per questo lavoro ambientato nell'antica Roma, condotto fra mille dubbi e mai portato a termine, sarebbe in seguito confluito nel Nerone. Il 27 giugno Mascagni diresse a Pesaro un suo nuovo brano per orchestra

4. San Miniato, 21 dicembre 1882 - Bolzano, 14 febr. 1948.

5. interpreti principali furono Hariclea Darclée e F. De Lucia; direttore fu Mascagni stesso in sostituzione del previsto E. Mascheroni.



d'archi, intitolato La gavotta delle bambole. Il 9 agosto del 1900 era sul podio del Pantheon di Roma per la solenne cerimonia funebre di Umberto I.

Cinque mesi più tardi, il 17 gennaio del 1901, Mascagni visse il giorno più sfortunato della sua carriera artistica: *Le maschere* debuttarono contemporaneamente in sei teatri (Costanzi di Roma, Scala di Milano, Fenice di Venezia, Regio di Torino, Carlo Felice di Genova, Filarmonico di Verona), ai quali si aggiunse quarantotto ore dopo il S. Carlo di Napoli, e l'esito fu ovunque disastroso, con la sola eccezione di Roma, dove l'accoglienza risultò un poco meno ostile per la presenza dell'autore sul podio. Il fiasco delle *Maschere* provocò anche contrasti con l'editore Sonzogno e la temporanea interruzione dei loro rapporti di lavoro.

Mascagni si rivolse quindi al rivale Ricordi, il quale però non diede prova di tenerlo nella giusta considerazione.

Esasperato per il protrarsi dell'inattività (dopo *Le maschere* portò a termine soltanto le musiche di scena per *La città eterna* di H. Caine), nell'aprile 1904 Mascagni concluse il contratto con l'editore francese P. de Choudens per Amica, poema drammatico in due atti dello stesso Choudens (con lo pseudonimo P. Bérel), rivisto in alcune scene da Menasci e musicato nella versione ritmica italiana di Targioni Tozzetti. La nuova opera andò in scena per la prima volta il 16 marzo 1905 a Montecarlo, per approdare il 18 maggio al teatro Costanzi di Roma, in entrambe le occasioni diretta dall'autore.

Nel frattempo aveva consolidato a livello internazionale il suo prestigio come direttore d'orchestra. Nell'autunno del 1905 preparò una nuova versione delle *Maschere* per l'allestimento del 28 novembre al teatro Adriano di Roma.

Mascagni tornò più volte su questa partitura con tagli e modifiche (l'ultima nel 1931); in questa circostanza soppresse il prologo (ripristinato nelle versioni successive) e accorciò l'atto terzo.

Nel novembre 1906 si riconciliò con l'editore Sonzogno, col quale stipulò un contratto molto vantaggioso, che impegnava autore ed editore per alcune opere nuove. Scartate tutte le proposte di Choudens, discusse a lungo con Illica la scelta del soggetto, senza venire a capo di nulla fino a metà 1908, quando finalmente si orientò verso Isabeau.

Nell'agosto 1909 assunse la direzione artistica del teatro Costanzi di Roma per conto della Società teatrale Internazionale<sup>6</sup>.

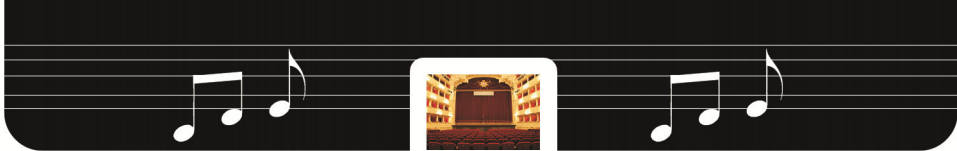
Indispettito da alcune decisioni prese a sua insaputa in preparazione delle celebrazioni verdiane del 1911, rassegnò le dimissioni dall'incarico di direttore artistico già nel febbraio 1910, pur mantenendo gli impegni di direttore d'orchestra nel frattempo assunti.

Nella primavera del 1910 si legò sentimentalmente ad Anna Lolli, una giovane corista

6. La stagione si aprì con *Tristano e Isotta* di Wagner e proseguì con opere di Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), V. Bellini (*Norma*), Verdi (*Don Carlos*), nuovamente Wagner (*Lohengrin*), Boito (*Mefistofele*), Puccini (*Bohème*), R. Leoncavallo (*Maja*), Giordano (*Mese mariano*), nonché dello stesso Mascagni (*Cavalleria rusticana* e *Iris*).







che gli rimarrà accanto tutta la vita. Da giugno ad agosto lavorò a *Isabeau* insieme con Illica, nella residenza di quest'ultimo a Castellarquato; l'opera era interamente composta all'inizio del 1911. In Italia *Isabeau* andò in scena per la prima volta il 20 gennaio 1912, presentata contemporaneamente al teatro la Fenice, diretta dallo stesso Mascagni e al teatro alla Scala, diretta da T. Serafin.

Nell'aprile 1912 s'erano intanto create le condizioni per una collaborazione con D'Annunzio per la creazione di *Parisina*.

Il 2 maggio i due si incontrarono a Parigi per lavorare ad alcune modifiche del testo e avviare la composizione dell'opera, che fu rappresentata per la prima volta alla Scala il 15 dicembre 1913 con la direzione dell'autore: la critica, tuttavia, rilevò l'eccessiva durata dello spettacolo, tanto che nelle repliche Mascagni sopresse l'intero atto quarto. Nella primavera 1916 iniziò a comporre *Lodoletta* su libretto di G. Forzano, tratto dal romanzo di Ouida (pseud. della scrittrice anglo-francese Marie Louise de la Ramée) *Two little wooden shoes*, un soggetto al quale Puccini aveva rinunciato, dopo averne acquisito i diritti. L'opera, diretta da Mascagni, andò in scena al teatro Costanzi il 30 aprile 1917, con interprete principale il soprano Rosina Storchio.

Nel 1918 compose quindi l'operetta *Si*, tre atti di C. Lombardo e A. Franci, avvalendosi per l'orchestrazione del contributo del cugino Mario; il lavoro debuttò il 13 dicembre 1919 al teatro Quirino.

Nonostante nutrisse una pessima opinione di Forzano, intraprese con lui una nuova burrascosa collaborazione per *Il piccolo Marat*, obbligandolo alla fine ad accettare modifiche e aggiunte di Targioni Tozzetti. La prima si tenne il 2 maggio 1921 al teatro Costanzi.

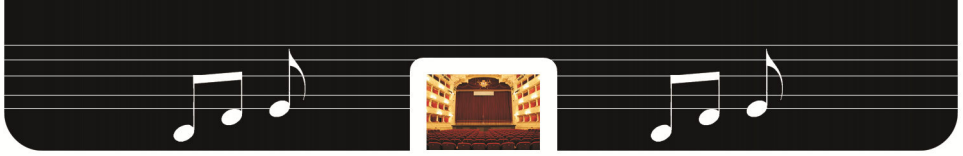
Ispirata al parossismo sociale della Rivoluzione francese, l'opera si prestava a rispecchiare il clima incandescente della vita politica italiana alla vigilia delle elezioni per il Parlamento del 15 maggio.

E ottenne così l'ultimo successo trionfale della sua carriera. Nel 1922 divenne membro dell'Accademia di S. Cecilia; nel maggio del medesimo anno partì per una tournée di sei mesi in Sud America e, al ritorno, fu ricevuto per la prima volta da B. Mussolini.

Morto Illica, esaurita in modo turbolento la collaborazione con Forzano, disilluso di poter mai ottenere da D'Annunzio il nuovo libretto che egli andava ripetutamente promettendogli, frustrato nella ricerca di un poeta che fosse in grado di fornirgli materia per «un'opera interamente a recitativo»<sup>7</sup>, secondo le tendenze più attuali, danneggiato dal disorientamento interno alla Casa Sonzogno dopo la morte del figlio Edoardo, Mascagni rimase a lungo privo di nuovi progetti teatrali.

Il 29 novembre del 1924 apprese con dolore la notizia della morte di Puccini mentre si trovava a Vienna per dirigere un ciclo di melodrammi italiani all'Opera di Stato.

7. (v. lettera a G.M. Viti del 4 agosto 1922, in Epistolario, II, p. 97),



In tutto questo periodo fece capo a Vienna, dove risiedette fino alla fine di ottobre del 1925. Quindi, in dicembre, si recò in Egitto: ad Alessandria diresse una selezione delle proprie opere teatrali, mentre al Cairo diede un concerto sinfonico.

Tornato in Italia, pur non aderendo al Partito nazionale fascista (PNF, cui fu iscritto soltanto dal 1932), si mise al servizio del regime «con entusiasmo per l'amore [...] per il Capo<sup>8</sup>».

Ne ottenne in cambio gesti espliciti di stima, a partire dalla designazione nell'aprile del 1927 quale unico delegato italiano a Vienna per le celebrazioni del centenario della morte di Beethoven. La dettagliata relazione che inviò al governo italiano evidenziava i suoi orientamenti estetici, che oscillavano tra l'avversione per il modernismo novecentista e il sentimento del primato inviolabile della tradizione operistica italiana. Nell'ottobre del 1929, alla costituzione della Reale Accademia d'Italia, fu insignito dell'ambito titolo e più tardi, nel 1934, ne assunse la vicepresidenza. Inoltre, prese parte a iniziative in campo operistico patrocinate dal regime. Nell'epoca in cui la contrapposizione tra musicisti reazionari e modernisti s'accentuava fino a sfociare nel dicembre del 1932 nella polemica pubblica suscitata dal *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento*, l'attività compositiva Mascagni decadde sempre più fino a spegnersi in un flebile canto del cigno, reso meno malinconico dall'aura di mondanità che circondava ormai ogni sua uscita pubblica.

Dopo aver riesumato la giovanile *Pinotta* al teatro del Casinò di San Remo il 23 marzo 1932, concluse finalmente il *Nerone*, tre atti di Targioni Tozzetti dalla «commedia» di P. Cossa, che andò in scena il 16 genn. 1935 alla Scala diretto dall'autore.

Nel 1940 il cinquantenario di *Cavalleria rusticana* fu celebrato in tutta Italia con una serie di importanti esecuzioni. Lo stesso Mascagni incise l'opera in disco con i complessi del teatro alla Scala.

L'ultima sua composizione fu *O Roma felix* per voce sola e orchestra. Nella stagione del 1943-44 chiuse definitivamente anche la carriera di direttore d'orchestra, proponendo all'Opera di Roma l'ennesima esecuzione di *Cavalleria rusticana* e *L'amico Fritz*.

Mascagni morì il 2 agosto del 1945 all'hotel Plaza di Roma divenuto sua residenza stabile dal 1927.

Il 4 agosto, ai funerali, fu presente una grande folla. La salma fu solennemente trasferita a Livorno nel 1951 per iniziativa del comitato cittadino costituitosi per onorarne la memoria.

## 2.0 La Giovine Scuola.

Il più importante avvenimento della vita musicale italiana nell'età umbertina è *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. Il giovane livornese partecipava con questa breve

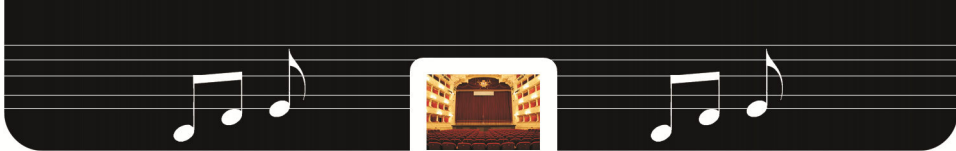
8. (lettera a G. Orsini del 12 giugno 1934, *ibid.*, p. 217).





opera al concorso Sonzogno nel 1888; sbaragliò con il successo ottenuto, gli altri due concorrenti scelti dalla commissione, a tal punto da raggiungere la notorietà e rinverdire improvvisamente le glorie dell'ormai un poco stanca vita operistica italiana. Grazie a *Cavalleria* l'opera tornava al ruolo ufficiale di spettacolo "popolare" per eccellenza: si caratterizzava di una serie di valori legati alla provincia rurale quali immediatezza, sincerità, autenticità di sentimenti, esaltazione della più pura italianità e ritrovamento di un concetto di popolo. Il successo di *Cavalleria* richiamò le energie creative di tanti giovani distogliendoli dal genere strumentale nascente. Infatti ci fu un pullulare di imitazioni di scarsa fortuna come *Tilda* di Cilea, *Mala vita* di Giordano, *A Santa Lucia* di Tasca nel 1892, ma il modello di *Cavalleria* (forti passioni elementari, in ambiente rusticano) vive in alcuni dei grandi successi del decennio quali: *Pagliacci* di Leoncavallo (1892)e, *Arlesiana* di Cilea (1897). Non fu difficile poi, rintracciare il genere - *Cavalleria* nell'area slava e ungherese, scandinava o spagnola. Il significato del termine "Giovine scuola italiana" venne coniato per indicare non tanto un'identità di stile e di gusto, quanto piuttosto il fenomeno di un'intera generazione di nuovi "geni" nazionali nel clima di rinnovata attenzione verso il melodramma che *Cavalleria* aveva tanto prepotentemente suscitato. Alla Giovine Scuola appartengono di diritto, oltre a Mascagni, Leoncavallo, Cilèa, Giordano, Franchetti, Puccini. Ma riguardo alle specifiche scelte artistiche risulta necessario stabilire, tra questi autori e queste opere, molteplici differenze; ed è proprio la definizione di "**verismo musicale**" che ci indica alcune predilezioni nella scelta dei soggetti. È il genere *Cavalleria* responsabile di tante successive violenze sceniche con relativi urli musicali: il tentato stupro di Nedda da parte di Tonio, e le pugnalate di Canio a Nedda e a Silvio (*Pagliacci*); il tentato stupro di Tosca da parte di Scarpa e l'accoltellamento di lui in piena scena (*Tosca*); lo strangolamento di Luigi da parte di Michele (*Tabarro*); il ferimento in duello di Gérard da parte di Andrea (*Andrea Chénier*). Altrettanto determinante fu, nell'ottica del verismo, lo sforzo di ambientazione mediante "colori tipici" coinvolgenti sempre le scelte di linguaggio musicale, ad esempio: la cornetta degli attori girovaghi dei *Pagliacci*, lo stornello toscano del *Gianni Schicchi*, il rintocco del campanone di S. Pietro in *Tosca*, la melodia alsaziana "originale" dell'*Amico Fritz*. Il genere "verista" tende ad inibirsi, a ricercare raffinatezze e i più diversi titoli di nobiltà culturale. Rilevante fu il riferimento al Settecento galante ma altrettanto significativo fu il filone "esotico": dal Giappone dell'*Iris* di Mascagni (1898) a quello di *Madama Butterfly* (1904), fino alla Cina della *Turandot* (1924) di Puccini. Gli autori della Giovine Scuola si incontrarono con le istanze del decadentismo letterario, che, prima dell'intervento di D'Annunzio nelle vicende musicali d'Italia, ebbero il loro campione in Luigi Illica: si deve a lui l'orientalismo di *Iris* e di *Madama Butterfly* e il settecentismo dell'*Andrea Chénier* e quello delle *Maschere*. Nel "Medioevo" viene collocata una simbologia che ruota, principalmente, intorno al tema della sensualità: spiccano i libretti per Mascagni quali *Zanetto* del 1896 (una donna fatale innamora di sé un ignaro e candido menestrello) e *Isabeau* del 1911



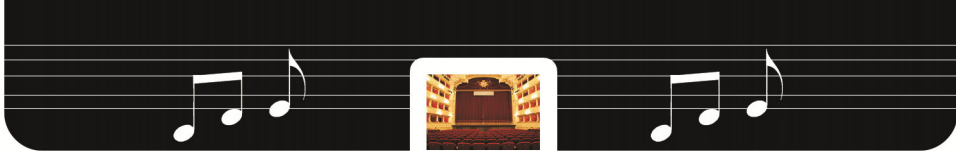


(un'ascetica principessa viene convertita alle ragioni dell'eroticismo). Ma è sicuramente D'Annunzio il punto di riferimento per l'ingresso nei soggetti d'opera della Giovine Scuola di sensazioni primordiali, di abissi sensuali, così come avviene in *Parisina* per Mascagni (1913) e con *Francesca da Rimini* per Zandonai (1914): tra Medioevo e Rinascimento si accampano amori disperatamente carnali e assoluti, inni alla vita in un quadro di morte e di sangue, come è quello delle corti minacciate in ogni momento da veleni e pugnali. I diversi musicisti cercano di rigenerare radicalmente il proprio linguaggio, con arcaismi sparsi a piene mani e con ricostruzioni sonore preziose. Ma tanto più prezioso e raffinato è il contesto, tanto più tremendo e sensualmente teso è il canto di queste creature estenuate e divorate da sensazioni estreme: si aprono prospettive di "tonalità allargata", di urti dissonanti, di sistemi scalari non tonali. È possibile indicare un nucleo costante e comune nella drammaturgia musicale della Giovine Scuola: quello della cantabilità sentimentale corrispondente ad una storia d'amore, resa tanto più sconvolgente e commovente quanto più varie e contrastanti sono gli elementi di contorno e di contesto; è in genere la protagonista femminile di queste opere a conservare, nelle varie situazioni di luogo e di tempo, una misura che ce la rende vicina: ed è anche questo "verismo"!; contro questa misura a volte vedremo alcuni musicisti che tentarono il grande salto verso un teatro di idee e non di commozione, un teatro di miti e non di sentimenti: ma non c'era spazio con il pubblico del teatro d'opera italiano di quegli anni per prospettive simili a quelle di Debussy o Strauss. Nonostante ciò si può dire che la storia di questi anni è anche storia di utopia, poiché si annida in scelte intellettualistiche destinate in partenza a non aver vita vera: ne sono dimostrazione i più numerosi fallimenti di Mascagni, Leoncavallo, Cilea e Giordano rispetto ai pochi successi; anche Puccini, che seppe trovare il successo più a lungo, lascerà incompiuta la sua ultima opera, *Turandot* perché di fronte ad una protagonista "non sentimentale".

### 3.0 Cavalleria Rusticana: il sodalizio con Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci.

Per anni il giovane Mascagni aveva lavorato ad un'opera di grandi ambizioni, un poco visionaria, un poco tragica: il *Guglielmo Ratcliff*. Quell'opera era divenuta segno di un'ambizione ardua, perseguita con un séguito di entusiasmi, di scoramenti, di rabbiose rivolte, e di quant'altro può agitare l'animo di un giovane che si crede destinato alla gloria e che si vede confinato a fare il maestro di banda nel comune di Cerignola, in provincia di Foggia. Il Ratcliff era quasi terminato quando irruppe la decisione di partecipare al Concorso Sonzogno per un'opera in un atto. Vince il Concorso con **Cavalleria rusticana**, lavoro ispirato all'omonimo dramma di Giovanni Verga, il maestro del Verismo letterario. Senza dubbio tra i motivi che determinarono la fortuna di quest'opera si devono annoverare il drammatico soggetto, la sua passionalità accesa, l'ambiente popolare: le teste coronate del melodramma romantico (compresa *Aida*, schiava etiopica, ma figlia di re) venivano soppiantate da una classe proletaria dai sentimenti elemen-





tari e violenti come amore, vendetta, tradimento, a cui finalmente rivolgeva una qualche attenzione il genere operistico, convenzionale e paludato; i poveri personaggi, diseredati sociali, “vinti”, secondo la qualificazione verghiana, trovano udienza sulla scena lirica grazie ad un compositore che sa interpretarne i moti più profondi e tradurli in un linguaggio essenziale ed efficace. Del giovane musicista impressionò la vena di canto nuova e personale nella sua spontaneità un po’ irruenta, al limite della volgarità, l’originale impiego delle voci, sospinte verso il registro acuto, che veniva raggiunto con slancio, spesso con una forza confinante con il grido; ma Mascagni si fece apprezzare anche per la bella sicurezza con cui manovrava le masse corali, a rafforzare il senso di un popolo in scena. Mascagni aderì con gioia al principio della “verità”, che l’estetica naturalistica trasmetteva ad una forma tipicamente non-realistica come l’opera lirica, avviandone la radicale trasformazione verso il dramma musicale.

Nel 1889 **Menasci** fu nominato segretario del Circolo filologico – centro di promozione e vita culturale livornese – carica che mantenne fino al 1893 e successivamente dal 1898 al 1899. Fu questa la sede dove il librettista tenne numerose e brillanti conferenze letterarie e artistiche, e, proprio nelle sale di questa associazione, l’anno successivo si formò il sodalizio con **Giovanni Targioni Tozzetti**, figlio di Ottaviano, che portò alla stesura del libretto d’opera della *Cavalleria rusticana*, per il concittadino compositore P. Mascagni. Targioni Tozzetti ricordava al riguardo: «Menasci ed io in sei brevi sedute compimmo il libretto, il Maestro in poco più di dieci settimane diede vita eterna ai nostri poveri versi!»<sup>9</sup>

Il libretto seppur realizzato sulla scia del clamoroso successo conseguito nel 1884 dall’atto unico di G. Verga, mise del tutto da parte la tematica sociale – già ridimensionata in rapporto alla novella nella successiva trasposizione in dramma – e diluì sotto forma di un colorismo folklorico quello che Verga aveva concepito, e impresso all’azione teatrale in prosa, come descrizione d’ambiente.

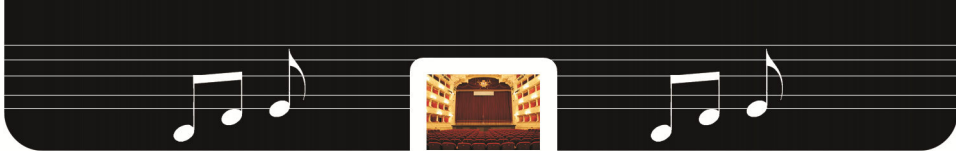
Il successo conseguito dall’opera decretò la fama dei due giovani librettisti.

Il librettista riesce ad esprimere tutto il pessimismo verghiano, che unisce l’impossibilità dell’elevazione del proprio essere, con quella di tipo economico o sociale. Alla base di tale pessimismo sta la profonda convinzione che la società moderna sia dominata dal meccanismo della lotta per la vita.

Là dove il libretto non prevedeva canzoni o simili, Mascagni propose soluzioni più geniali e personali, soprattutto per quanto attiene il profilo del recitativo, che viene innervato di una carica melodica a dir poco inedita.

Il pubblico che decretò il trionfo internazionale di *Cavalleria rusticana*, forse, non fu colpito dalle novità stilistiche e formali cui ho fatto cenno; ciò che più trascinò e convinse fu senza dubbio quel senso di “aria aperta”, di Sicilia presa dal vivo quasi di cine-

9. cfr. G. Targioni Tozzetti, *Da «Cavalleria rusticana» a «Vistilia»*, in *Rivista di Livorno*, I [1926], p. 117.



matografia *ante litteram*, che la partitura suscitava ad ogni momento, al di là degli evidenti ossequi alla tradizione. Per Mascagni l’eccezione riduttiva e per formula, del “verismo” era una strada senza sbocco. Il pubblico internazionale di quegli anni si aspettava che Mascagni continuasse sulla strada che aveva indicato. E invece, tranne il marginale saggio di *Silvano* (1895; un vero ricalco di *Cavalleria*), le ragioni profonde del suo teatro (cioè non quelle del successo) urgevano verso sbocchi molto meno facili e lineari: proprio su questa strada, che passerà attraverso l’ormai completato *Guglielmo Ratcliff*, *Iris*, *Isabeau* e *Parisina*, Mascagni dovrà verificare a suo malgrado, l’impossibilità di liberarsi davvero dal destino di essere “l’autore di *Cavalleria rusticana*”.

#### 4.0 Mascagni dopo “Cavalleria” e gli altri librettisti.

Di fronte all’inimmaginabile trionfo di *Cavalleria*, opera scritta di getto e sostanzialmente con poche pretese, Mascagni si pose il problema di dimostrare di saper giungere a pari esiti con “generi” diversi. Fu la volta della commedia piccolo-borghese, di ambiente domestico insaporito da idilliche annotazioni di paesaggio dai romanzi degli alsaziani Erckmann e Chatrian: *L’Amico Fritz* (1891) e *I Rantzau* (1892). Entrambe le opere furono composte con l’ausilio del librettista P. Suardou (pseudonimo di **Nicola Daspuro**).

In queste opere Mascagni vuole uscire dal gesto “plebeo” di *Cavalleria* e di mitigare l’effusione dei sentimenti. Con *L’Amico Fritz*, Mascagni incominciò a prendere le distanze dal fortunato modello di *Cavalleria*, assunto a paradigma drammaturgico per i melodrammi di orientamento veristico. I piccoli sentimenti di Suzel e di Fritz (personaggi del *L’Amico Fritz*), appena sbalzati da un quadro d’ambiente all’acquarello, muovono l’azione in morbida continuità, con totale rinuncia ai colpi di teatro e alle contrapposizioni violente dell’opera verista. Il musicista costruisce sull’inconsistenza drammaturgia di simile idillio, una trama di finezze che si affidano ad armonie elusive e a ritmi irregolari o a oscillazioni metriche. I *Rantzau* ripercorrono, nella dimensione maggiore dei quattro atti, l’ambientazione di villaggio è una rurale storia d’amore. L’interesse maggiore risiede nella partecipazione orchestrale e soprattutto nella *verve* comica di frottolistici cori contrapposti. Grande salto da questi idilli allo *Sturm und drang* del *Guglielmo Ratcliff*, sul libretto di **Andrea Maffei**, non potrebbe essere più clamoroso. Nella sostanza, Mascagni tentò qui di portare a compimento l’idea originaria di un’opera di grandi ampiezze strutturali (i quattro atti sono concepiti ognuno in grande e serrata continuità) e di una complessità sinfonica capace di dar ragione di psicologie tormentate di eventi soprannaturali ed orrendi, di intricate azioni sceniche. Anche se questo “genere leggendario e nordico” non poteva avere più cittadinanza dopo la moda molto passeggera degli anni Ottanta, Mascagni vinse – almeno con se stesso – la scommessa di ergersi ad autore sapiente e profondo, e di saper controllare ampie energie orchestrali e vocali.

Sul libretto dei librettisti di *Cavalleria* Targioni-Tozzetti e Menasci, convertiti per l’oc-





casione a raffinatezze arcaicizzanti, Mascagni compone *Zanetto* (1896) di gusto estetizzante. Infatti questa scena lirica anticipò di molto il momento estetizzante intorno al 1910: nessun apparato, nessun accadimento, nessuno spessore di ricordi; l'azione ha la leggerezza dell'occasione unica, e mancata, perché la donna di mondo, corrotta e corruttrice, conosca l'amore palpitante e purissimo di un adolescente. È questo, insomma il primo excursus di Mascagni nelle preziosità decadenti del neogotico. Successivamente lavorò all'*Iris* per l'editore Ricordi e alle *Maschere* per editore Sonzogno. Il librettista di entrambi i lavori era **Luigi Illica**, in pieno fervore innovativo e decadente. Per *Iris* Illica creò un libretto "giapponese", pieno di riferimenti in lingua come: samisèn, guècha, musmè.

Magagni prese molto sul serio l'orientalismo del testrino e degli strumenti ma risolse il personaggio di Osaka nel tradizionale tenore di squillo e quello di Iris in un tenero e sentimentalismo un poco bamboleggiante. Il libretto preparato da Illica prefigura una serie di situazioni sceniche e musicali insolite (dall'introduzione sinfonico-corale che si basa sulla prosa poetica di Illica per cavarne una sorta di poema sinfonico che conduce all'esaltante *Inno al Sole*, al teatrino esotico, alle visioni della protagonista morente), alle quali Mascagni si adegua docilmente. Nelle *Maschere* il libretto di Illica stimolò aggiornamenti radicali di drammaturgia. Ma Mascagni anche qui evitò deliberatamente il recupero del Settecento musicale (disse appunto "non voglio fare del *classicismo*") e cercò soprattutto il versante popolare, stradaiole, della commedia d'improvvisazione. La grande ambizione decadente di Mascagni si appuntò ancora su Luigi Illica e su *Isabeau*, soggetto medievale, grondante sensualità dannunziana e ornamentazione tardo-liberty.

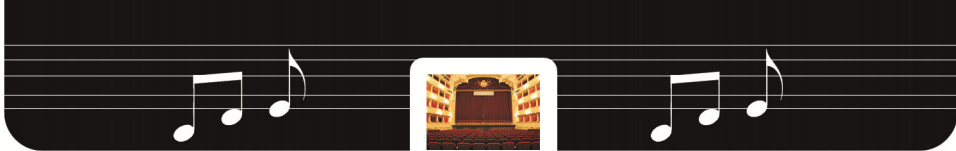
Con questo lavoro Mascagni intendeva produrre «la esatta e compiuta estrinsecazione» della propria idea di «melodramma moderno»<sup>10</sup>.

Precedentemente Mascagni accusò Illica di una drammaturgia scombinata delle *Maschere* e pretese perciò questa volta di manipolare la vicenda del libretto in modo da inquadrala in poche e ampie zone, ben differentemente caratterizzate ed efficaci teatralmente. Ne ottenne drammaturgia efficace, ma non serrata, anzi compiaciuta di alchimie timbriche e armoniche; canto spiegato e appassionato, ma intriso da preziosismi modalì; arcaismi fatti di balbettii infantili, accanto ad un "wagnerismo italiano" che fa confluire nella veemenza del canto la ricchezza dell'armonia, l'importanza tematica del tessuto orchestrale.

Queste scelte mascagnane lo resero degno secondo il parere di Sonzogno, dell'incontro con **D'Annunzio**. Fu il momento della tragedia lirica *Parisina*. Il poeta individuò Mascagni come il più adatto per dar finalmente corso al suo vecchio progetto di elaborare per il teatro lirico il soggetto di *Parisina*: «Mascagni – scrive a Sonzogno – [...] è l'uni-

10. (cfr. lettera a Illica del 31 dicembre 1908, in *Epistolario*, I, p. 305).

11. (lettera del 9 aprile 1912, cit. in R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Scandicci 1988, p. 95);



co rimasto veramente italiano e che ha una potenza di creazione che non si arresta davanti alle difficoltà»<sup>11</sup> e Mascagni intravide a sua volta nel poeta un'occasione per nobilitarsi.

In una villa che Mascagni aveva affittato vicino Parigi D'Annunzio stette ore ed ore, per giorni e giorni, ad ascoltare ciò che Mascagni gli eseguiva al pianoforte della musica appena composta. Da qui nasce la penetrazione profonda di D'Annunzio, soprattutto nelle alchimie armoniche e in una febbrile declamazione di ogni parola, dell'esasperata sensualità decadente della poesia.

Mascagni, dal suo canto, intervenne sulla base della multiforme esperienza passata, creando momenti fortemente ornamentali e arcaizzanti, dispiegò vasti mezzi sinfonici e corali nel coro pseudogregoriano. Mascagni accettò la verbosità fluviale della tragedia di D'Annunzio, togliendo solo trecento versi su millequattrocento, e fece sprofondare la musica nelle dimensione di una macerazione staticissima, attraverso l'abuso di Larghissimo e Lentissimo.

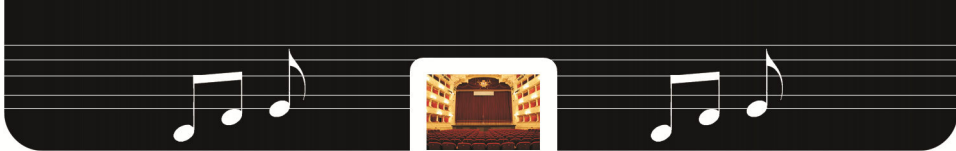
La successiva produzione di Mascagni nasce da una sorta di ripiegamento, inevitabile dopo che tanti valorosi sforzi di aggiornamento culturale e di rinnovamento linguistico erano caduti praticamente nel vuoto (poiché in repertorio si stabilizzarono praticamente solo l'*Amico Fritz* e *Iris*). Negli anni della guerra si sentì attratto, per contrasto, da "pensieri di mitezza e di bontà", e tali intenzioni approdarono alla leziosa storiella di *Lodoletta*, su libretto di **Giovacchino Forzano**. Mascagni gli aprì le porte della grande lirica e, in particolare, della collaborazione con i due più prestigiosi esponenti della "giovane scuola" quali appunto P. Mascagni e G. Puccini.

*Lodoletta* è un romanzo ambientato tra l'Olanda e Parigi, una storia che oscilla tra l'idillio campestre e una tragica melanconia, che Forzano non aiutò eccedendo nei particolari zuccherosi e nel sentimentalismo. Più interessante risultò per Forzano *Il piccolo Marat*, per il quale Mascagni aveva chiesto un argomento collegato alla Rivoluzione francese, periodo prediletto da Forzano che lo aveva già usato, e ancor più spesso lo userà in futuro, per ambientarvi le sue *pièces* teatrali. Forzano prescelse la storia di un giovane nobile che, per strappare al Comitato di salute pubblica e alla morte la madre, riesce ad arruolarsi nella guardia rivoluzionaria (i *marat* appunto), con annessa abituale storia d'amore fra il giovane e la nipote del presidente del Comitato rivoluzionario. Il colore che il librettista dette alla narrazione, tra la fiaba simbolica (la maggior parte dei personaggi non ha nome proprio, è una sorta di maschera: la spia, il carpentiere, l'orco) e l'epos popolare, lascia trapelare il carattere anarcoide e giacobino, ma anche ideologicamente indistinto e socialmente ambiguo, che è al fondo dell'ispirazione di Forzano e lo collega naturalmente al fascismo nascente, di cui sarà infatti, in piena buona fede e in istintiva affinità, un fedele esponente.

Con le ultime opere *Pinotta* e *Nerone*, Mascagni muore di mascagnismo. I temi, in quest'opera, risultano perfetti per assecondare i gusti di un regime che ormai si auto compiace delle lusinghe imperiali e ha abbandonato al proprio destino le istanze dei







modernisti: la romanità e il sentimentalismo del soggetto, uniti al recupero della vena lirica spiegata della prima maniera mascagnana.

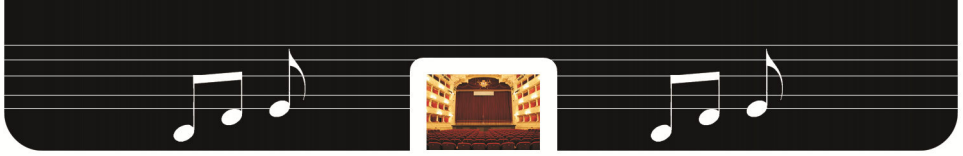
### **5.0 Il mascagnismo.**

È evidente in Mascagni un'instabilità nella scelta dei soggetti che denuncia sempre di più la fine di quelle rassicuranti indicazioni, che da sempre erano derivate dal filo rosso dei "generi" operistici, regolatori dal rapporto tra musicista e librettista, tra musicista e impresario, o editore, tra musicista e pubblico.

L'inquietudine di Mascagni denota la fine di un'estetica, quella basata sulla retorica della spontaneità e della naturalezza, a vantaggio di un'altra estetica, anch'essa basata su una costellazione di luoghi retorici: maestria compositiva, abilità dell'orchestratore, nobilitazione del teatro musicale attraverso l'elevatezza dei testi letterari, la competizione "alla pari" tra letterato-librettista e musicista.

Ma questa sua sfrenata voglia di crescere culturalmente, musicalmente e umanamente, vedi la sua continua evoluzione musicale e quindi anche nella scelta letterario-librettistica, non gli ha reso onore e giustizia in vita, non lo ha appagato degli sforzi umani, psicologici e musicali che ha dovuto subire. Ecco perché Mascagni muore del suo mascagnismo.





## INDICE

### PIETRO MASCAGNI E I SUOI LIBRETTISTI.

1.0 <i>Pietro Mascagni</i>	.....	Pag. 2
2.0 <i>La Giovine Scuola</i>	.....	Pag. 7
3.0 <i>Cavalleria Rusticana: il sodalizio con Giovanni Torgioni-Torzetti e Guido Menasci</i>	.....	Pag. 9
4.0 <i>Mascagni dopo “Cavalleria” e gli altri librettisti</i>	.....	Pag. 11
5.0 <i>Il mascagnismo</i>	.....	Pag. 14
Indice	.....	Pag. 15
Bibliografia	.....	Pag. 16





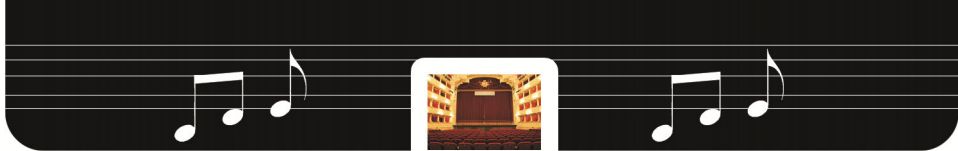
## BIBLIOGRAFIA

- Mascagni parla: appunti per le memorie di un grande musicista*, a cura di S. De Carlo, Milano-Roma 1945;
- R. Giazotto, *Quattordici lettere inedite di Pietro Mascagni*, in *Nuova Riv. musicale italiana*, IV (1970), pp. 493-513;
- L. Ricci, *Trentaquattro anni con Pietro Mascagni: cose viste, sentite, vissute*, Milano 1976;
- Epistolario. Pietro Mascagni*, a cura di M. Morini - R. Iovino - A. Paloscia, I-II, Lucca 1996-97;
- I. Negroni, *Pietro Mascagni*, Livorno 1890;
- P. Monaldi, *Pietro Mascagni: l'uomo e l'artista*, Roma 1898;
- G. Bastianelli, *Pietro Mascagni*, Napoli 1910; G. Orsini, «Cavalleria», «Maschere», «Amica», Milano 1912;
- E. Pompei, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Roma 1912;
- G. Cogo, *Il nostro Mascagni: da «Cavalleria» a «Parisina»*, Milano 1914;
- Dalla «Cavalleria rusticana» al «Piccolo Marat»: 1890-1921* (n. unico pubbl. in occasione del 31° anniversario di *Cavalleria rusticana*), Milano 1921;
- G. Scuderi, *Pietro Mascagni. «Iris»: guida attraverso il dramma e la musica*, Milano 1923;
- T. Mantovani, «Iris» di *Pietro Mascagni*, Roma 1929;
- G. Orsini, *Vangelo d'un mascagnano*, Roma 1932;
- A. Jeri, *M.: quindici opere, mille episodi*, Milano 1940; G. Cenzato, *Nascita e gloria di un capolavoro italiano. Cinquantenario della «Cavalleria rusticana»*, Milano 1940;
- G. Pannain, *Il cinquantenario di un successo: «Cavalleria rusticana»*, Roma 1940;
- C. Fratta Cavalcabò, *Mascagni e Puccini*, Parma 1942;
- Pietro Mascagni (1864-1945)*, a cura di E. Grignani, Livorno 1947;
- F. Bonavia, *Pietro Mascagni*, London 1952;
- G. Gavazzeni, *Il teatro di Mascagni nel suo tempo e nel nostro*, in Id., *La musica e il teatro*, Pisa 1954, pp. 59-79;
- A. Anselmi, *Pietro Mascagni*, Milano 1959;
- J.W. Klein, *P. M. and G. Verga*, in *Music and letters*, XLIV (1963), 4, pp. 350-357;
- Pietro Mascagni: contributo alla conoscenza della sua opera nel I centenario della nascita*, Livorno 1963;
- Pietro Mascagni*, a cura di M. Morini, I-II, Milano 1964 (con antologia degli scritti del M.: II, pp. 127-180);
- D. Cellamare, *Pietro Mascagni*, Roma 1965;
- G. Gavazzeni, *Proposito di rilettura del «Nerone» e indicazioni per ascoltare l'«Iris»*, in Id., *Non eseguire Beethoven e altri scritti*, Milano 1974, pp. 113-116, 134-139;
- H. Goetz, *Die Beziehungen zwischen P. M. und B. Mussolini*, in *Analecta musicologi-*



- ca, 1976, vol. 17, pp. 212-253;
- R. Mariani, *Verismo in musica e altri studi*, a cura di C. Orselli, Firenze 1976, *ad ind.*;
- N. Benvenuti, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Livorno 1981;
- C. Casini *et al.* *Mascagni*, Milano 1984;
- F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984, pp. 40-58, 372-412 (lettere del Mascagni a B. Mussolini);
- C. Orselli, *Panneggi medievali per la donna decadente: Parisina e Francesca*, in *Chigiana*, XXXVII (1985), pp. 135-150;
- A. Santini, *Mascagni viva e abbasso*, Livorno 1985;
- Atti del I convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni, Livorno... 1985*, Milano 1987;
- R. Iovino, *Mascagni, l'avventuroso dell'opera*, Milano 1987;
- H. Sachs, *Music in Fascist Italy*, London 1987, *ad ind.*;
- G. Gherardini, *Invito all'ascolto di Pietro Mascagni*, Milano 1988;
- J. Maehder, *The origins of Italian Literaturoper: «Guglielmo Ratcliff», «La figlia di Iorio», «Parisina» and «Francesca da Rimini»*, in *Reading Opera*, a cura di A. Groos - R. Parker, Princeton 1988, pp. 92-128;
- M. Pasi - J.W. Freeman, *M.*, New York 1989;
- Mascagni e l'«Iris» fra simbolismo e floreale*, a cura di M. Morini - P. Ostali, Milano 1989;
- «Cavalleria rusticana» 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. Ostali - N. Ostali, Milano 1990;
- «Il piccolo Marat»: storia e rivoluzione nel melodramma verista*, a cura di P. Ostali - N. Ostali, Milano 1990;
- C. Orselli, *Le occasioni di Mascagni*, Siena 1990;
- M. Sansone, *Verga and M.: the critics' response to «Cavalleria rusticana»*, in *Music and letters*, LXXI (1990), 2, pp. 198-214;
- R. Bianchini, *Una vita per Mascagni*, Siena 1991;
- G. Gelati, *Il vate e il capobanda: D'Annunzio e Mascagni*, Livorno 1992;
- V. Bernardoni, *Il femminile secondo Illica: appunti in margine ai libretti per Mascagni*, in *Studi musicali*, XXIII (1994), 1, pp. 204-229;
- Mascagni ritrovato 1863-1945: l'uomo, il musicista. Mostra itinerante per il cinquantenario della scomparsa del musicista livornese* (catal.), a cura di C. Criscione - L. Andalo, Milano 1995;
- P. Benedetti, *«Cavalleria rusticana»: l'archetipo e le sue figure*, Roma 1996;
- Puccini e Mascagni, giornata di studi, Viareggio... 1995*, Pisa 1996;
- C. Botteghi, *«Parisina»: il dramma musicale di G. d'Annunzio e Pietro Mascagni*, Livorno 1997;
- V. Bernardoni, *Incroci di tendenze nell'opera d'inizio Novecento. Sul «pezzo lirico» in Mascagni, Puccini, Malipiero, Respighi*, in *Tendenze della musica teatrale italiana*

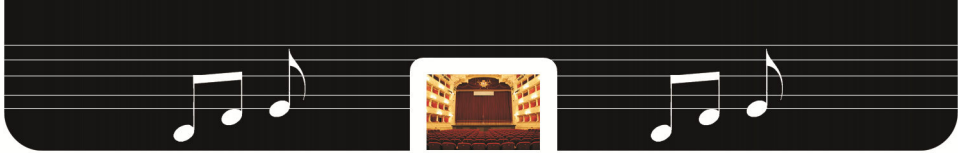


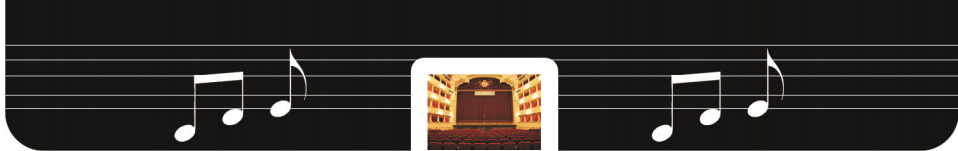


*all'inizio del Novecento. Atti del IV Convegno internazionale R. Leoncavallo nel suo tempo, Locarno... 1998, a cura di L. Guiot - J. Maehder, Milano 2005, pp. 55-67;*  
*C. Botteghi, «Isabeau»: leggenda drammatica di Illica - Mascagni, a cura di C. Orselli, Firenze 2007;*  
*Diz. encicl. univ. della musica e dei musicisti, Le biografie, IV, pp. 698-701;*  
*The New Grove Dict. of opera, III, pp. 243-245;*  
*The New Grove Dict. of music and musicians, XVI, pp. 21-25. V. Bernardoni.*







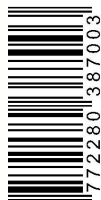


**Indice della collana, pubblicata con la rivista ASSODOLAB del 20 dicembre 2013.**

1. Giuseppe Verdi: L'uomo, l'artista e le sue Opere.
2. Il trittico di Puccini: Fonti e Librettisti
3. Il superamento dell'opera: L'Otello di Giuseppe Verdi.
4. La Cenerentola di Gioacchino Rossini.
5. Le folli donne di Gaetano Donizetti.
6. L'Orientalismo di Giacomo Puccini.
7. Pietro Mascagni e i suoi librettisti.
8. Romeo e Giulietta: L'opera di un amore impossibile.
9. Voce e registri nell'Opera Lirica.
10. Le nozze di Figaro di Wolfgang Amadeus Mozart.

07

VOLUME



**Volume n. 7**

**Allegato alla rivista ASSODOLAB - Anno XIV n. 3 del 20.12.2013.**

Rivista registrata al Tribunale di Foggia n. 16/2000

Direttore Editoriale: Prof. Agostino Del Buono

Direttore Responsabile: Arcangelo Renzulli

Direzione, Amministrazione e Redazione:

**ASSODOLAB - Via Cavour, 76 - 76015 TRINITAPOLI BT - Italy**

**Telefono: 339.2661022**

Tiratura copie: 1.000

Graphic Design: Agostino Del Buono

Stampa: REME-GRAF - Tratturo Castiglione cap. 3/B - 71121 FOGGIA FG - Italy

© ASSODOLAB - Tutti i diritti riservati.



ISSN 2280-3874



**EDITRICE**  
Assodolab