

LA TEATRALITÀ NELL'OPERA DI RICCARDO ZANDONAI
di Paolo Trevisi

Prima di iniziare la mia relazione desidero dire che mi sento indegno di sedere a questo tavolo di esperti. Io sono un semplice regista, e neanche di quelli sulla cresta dell'onda: per capirci, quelli importanti ma che molte volte riescono a dissacrare anche dei capolavori senza preoccuparsi dei gusti del pubblico. Io sono invece catalogato fra quelli che amano la tradizione. Spero che presto questo antico modo di rappresentare ritorni di moda, visto che almeno una generazione è passata senza vederlo.

Parlare di Zandonai, musicista che come Puccini ha lasciato nelle sue partiture indicazioni registiche ben precise per la messa in scena delle sue opere, è per me motivo di gioia. Certamente alcuni miei colleghi, invece, tali indicazioni le ritengono limiti posti alla loro creatività; a costoro, simpaticamente, dico che dovrebbero mettersi anche loro a scrivere opere, così almeno non rovinerebbero quelle degli altri.

Devo anche dire che il mio amore per Zandonai risale fin dalla mia infanzia. Ricordo che un giorno ho trovato una foto autografata dal Maestro, il quale, nella mia città, Treviso, aveva diretto alcune recite in passato; bene, questa foto che è rimasta con me per molti anni, l'ho regalata ad una brava «Francesca», la Zampieri, durante una serie di spettacoli avvenuti alcuni anni fa in Germania. Tale affetto per il Maestro l'ho esternato un giorno al M° Fumei, durante una chiacchierata su Rovereto, città dove lui insegna, e da questa nostra conversazione è nata l'idea di fare un secondo convegno. Del M° Fumei è quindi la colpa se oggi mi trovo a questo tavolo.

Quando mi è possibile cerco di proporre ai teatri opere di Zandonai. Ultimamente era stata preventivata una *Francesca* a Lisbona, ma hanno cambiato direzione e quindi anche i progetti. Sinceramente devo dire che come regista, oltre naturalmente alla *Francesca*, mi piacerebbe molto mettere in scena *I Cavalieri di Ekebi*: questa saga nordica offre spunti teatrali che, realizzati con i mezzi tecnici di cui oggi disponiamo, potrebbero valorizzare al massimo tale capolavoro.

Nella preparazione della mia relazione ho tenuto sempre sott'occhio i

vari scritti su Zandonai del M^o Renato Chiesa, al cui lato siedo oggi indegnamente.

Il concetto di teatralità, nell'accezione che noi intendiamo dargli in questa relazione, implica un'analisi, o almeno un tentativo di espletamento di essa, delle ragioni e dei motivi dialettici che concorrono al funzionamento, più o meno coerente, della dialettica teatrale di un testo. Operisticamente parlando, è il rapporto tra parola e musica, il taglio teatrale scelto dal compositore in una partitura, che costituisce l'oggetto del nostro discorso.

Va da sé che, nel caso di un autore come quello che si esamina in questa circostanza, un esame del genere nasce con un serio handicap: essendo Zandonai un autore che non può contare su allestimenti frequenti della sua produzione, ci viene a mancare la possibilità di verifica del funzionamento concreto di certe opere sulla scena. È una mancanza sicuramente pregiudiziale, visto che controllare come certi passi di un'opera si reggono in una realizzazione scenica costituirebbe una verifica indispensabile per emettere sentenze attendibili sulla validità o meno di certe soluzioni. Infatti, l'opera non è musica pura: è teatro, cioè ha bisogno della realizzazione scenica per poter sapere veramente se certi passi, che alla lettura possono apparire sotto una data ottica, acquistano rilevanza e validità. La lettura dello spartito, sotto questo punto di vista, è in molti casi insufficiente a dare una risposta plausibile a quesiti del genere. Manca, così, la possibilità di emettere giudizi definitivi su certi testi come ad esempio *Conchita* o *Melenis*, tanto per citare a caso. Si ha l'impressione, alla lettura, di opere che una loro validità teatrale potrebbero anche possederla, ma, in mancanza di allestimento scenico, non è possibile assicurarsene in maniera attendibile e definitiva.

Naturalmente quello che affermo è soggettivo, anche perché non ho avuto la fortuna di vedere né la *Conchita*, né altre opere del Maestro, tranne *Francesca* e *Giulietta*. Premesso questo, entriamo in discorsi più concreti.

La produzione operistica di Riccardo Zandonai si estende in un arco temporale che copre ventisei anni, da *L'uccellino d'oro*, che è del 1907, fino a *La farsa amorosa*, datata 1933, se vogliamo escludere la leggenda *La coppa del re*, del 1900, non rappresentata, ed *Il Bacio* che è un'opera incompiuta data per la prima volta dalla RAI, in forma di concerto, nel 1954.

Il compositore trentino, nella sua carriera, affrontò testi letterariamente abbastanza eterogenei, dal romanzo francese alla saga nordica ed alla tragedia di ambientazione medievale, nell'ambito della quale ottenne sicuramente i risultati artisticamente più validi, a giudizio quasi unanime della critica, degli studiosi ed anche del pubblico, che decretò i successi più duraturi proprio a *Francesca da Rimini* ed a *Giulietta e Romeo*.

Naturalmente, come ognuno sa, era questo il periodo nel quale si consumavano le ultime fortune della cosiddetta 'Giovane Scuola', l'ultimo filone operistico che, nel bene e nel male, fu capace di assicurarsi le fortune del pubblico. Rispetto alla generazione precedente, molte furono le innovazioni che questo movimento apportò, nella scelta e nel trattamento dei soggetti da musicare, nonché sotto il profilo della scrittura vocale, che nella teatralità è sicuramente un fattore di primaria importanza. L'allargamento delle prospettive culturali sopravvenuto negli ultimi decenni dell'Ottocento, con l'apparizione sulle scene italiane della produzione operistica wagneriana e del melodramma di provenienza francese (Meyerbeer, l'*opéra lyrique* e, soprattutto, la *Carmen*, che costituì una sorta di rivelazione con la quale tutti i compositori teatrali, nessuno escluso, dovettero assolutamente fare i conti) implicarono senz'altro un cambiamento netto e deciso nel modo di fare teatro dei musicisti italiani, dagli ultimi epigoni verdiani fino a Puccini, Mascagni e seguenti.

Carmen è per me un'opera verista, anche se la sua prima è avvenuta nel 1875. Essa cambiò senz'altro la concezione poetica del teatro in musica: alle grandi ragioni morali che costituiscono la ragion d'essere del miglior teatro di Verdi si sostituirono movenze drammaturgiche completamente diverse, basate sulla dialettica dei sessi, sulla sensualità intesa come ragione portante del rapporto uomo-donna, sull'analisi di sentimenti diversi, su un tipo di impostazione teatrale che, alla ricerca della novità, rifletteva, in fondo, anche il cambiamento profondo del pubblico destinatario di questa nuova produzione.

La *Carmen*, sotto questo profilo, fece veramente epoca; non è casuale il fatto che, tra la moltitudine di coloro che speravano di rinnovare il trionfo bizetiano, anche Zandonai musicasse un soggetto ambientato in Spagna. Parliamo di *Conchita*, tratto da un romanzo, *La femme et le pantin*, a cui anche Puccini aveva pensato precedentemente, abbandonando poi l'idea. *Carmen* inizia in una piazza di Siviglia che ad un certo punto viene invasa da un gruppo di sigaraie che escono dalla fabbrica, e tra queste *Carmen*. Il primo quadro di *Conchita* inizia invece all'interno della fabbrica di sigarette: temporalmente si potrebbe quindi immaginare, in *Carmen*, un'azione analoga, prima dell'uscita in piazza. Leggendo il libretto si possono intravedere indicazioni che ci dicono che il Maestro ha avuto un occhio attento a *Carmen* ma con una sua personalissima rilettura dello spirito spagnolo, lontano e diverso da quello di Bizet. *Conchita* è senza dubbio un personaggio intriso di una forte sensualità e femminilità, come *Carmen*, ma si annuncia già come una donna del nostro secolo.

Ma torniamo ai codici linguistici della teatralità verista, e alle novità di soluzioni apportate dai musicisti in questo periodo. Sotto il profilo della

vocalità, la graduale affermazione del canto sillabico e l'eliminazione dei melismi anche nella scrittura delle voci femminili portano all'affermazione completa del declamato, che diventa lo stile di canto predominante. Il vasto arsenale vocalistico e la minuziosa gamma delle cosiddette 'forme chiuse' (recitativo, aria, cabaletta, cavatina, ecc.) subiscono una graduale evoluzione in senso semplificatorio.

Un esempio di questo nuovo stile si può rinvenire analizzando la scrittura di *Cavalleria Rusticana*; si veda la sortita di Compar Alfio, con il lavoro di sminuzzamento musicale compiuto da Mascagni su di una frase che, se ricondotta ad un'unica tonalità, suonerebbe banale. Ridotta in piccoli segmenti, ripetuti identici una terza minore sopra, una seconda maggiore sotto e così via, si costruisce un discorso tonalmente squinternato, con disinibiti strilli su mi bemolle in mi minore. Qui si vuole riprodurre realisticamente il modo di cantare di un uomo sanguigno, in cui il bisogno fisico, quasi animalesco, di cavar fuori la voce dal corpo prevale sul desiderio razionale di controllarla. L'esempio fa scuola e due anni dopo Leoncavallo infarcisce i *Pagliacci* di tenori che al momento dell'acuto crescono di un semitono a sottolineare la tensione emotiva ascendente. Diventata stilema, la trovata perde gran parte della sua efficacia.

Osservando il libretto di *Cavalleria*, devo dire che lo trovo pieno di cose assurde, almeno per quanto concerne i cori. Quasi sempre mette uomini e donne con entrate separate; non solo, ma una volta, con tutto il coro in scena, sentiamo dire dalle donne: «...a casa dove ci aspettano i nostri sposi», e lo stesso dicasi per gli uomini: non vi pare un non-senso se pensiamo che la popolazione di Vizzini sta in quel momento tutta in piazza? Per fortuna che la musica di Mascagni fa dimenticare queste incongruenze; ma per un regista la cosa non è poi tanto semplice. Zandonai è stato molto più attento nel curare certe cose nei suoi libretti, anche i più mediocri, affinché fossero almeno funzionali teatralmente.

È importante, comunque, distinguere tra stilemi e semantemi veri e propri. Luigi Dallapiccola ha studiato minuziosamente questo aspetto del melodramma, facendo anche scoperte che, forse proprio per la loro ovvietà, erano sempre sfuggite ad un'analisi seria. Ad esempio, certe soluzioni librettistiche dal punto di vista del linguaggio. Non si era mai fatto caso, ad esempio, che nell'opera romantica non si dice mai «avvicinati» o «vieni qui», ma sempre, rigorosamente, «t'appressa». Sul piano delle strutture musicali egli ha documentato con esempi che, nei periodi quadrati, il vertice dell'intensità espressiva si raggiunge quasi invariabilmente alla terza delle quattro frasi. È evidente che l'ascoltatore d'opera si è andato man mano formando l'abitudine a seguire un ben determinato sviluppo dell'intensità emotiva. Il musicista che voglia deludere o comunque avvertire il suo ascoltatore che si trova di fronte ad una situazione anomala,

non ha che da alterare la quadratura della frase o da spostare il culmine espressivo; anticipandolo, crea sorpresa seguita da un senso di caduta nel vuoto, posticipandolo un senso di delusione che rende ancor più forte la carica emotiva che segue. Il melodramma risulta così possedere veri e propri codici linguistici, che il pubblico è perfettamente preparato a seguire. La lenta e graduale modificazione dello stile ha come conseguenza l'annullamento di questa tipicità, tanto che risulta difficile, in effetti, riconoscere nel verismo opere discendenti, per via diretta, dal *Barbiere di Siviglia*. Dato da Rossini il primo colpo di piccone al dualismo aria-recitativo, si arriva alla 'parola scenica' dell'ultimo Verdi e alle forme chiuse come citazioni nelle canzoni, serenate, ballabili della 'Giovane Scuola'. Esempio: il falso Chopin nel secondo atto di *Fedora*. Creato un linguaggio aperto a tutte le esperienze e nello stesso tempo rigidamente nazionale, si giunge, con la generazione cui appartiene Zandonai, al polistilismo musicale, indispensabile per dare ad ogni situazione e ad ogni personaggio una musica che, a parte l'interpretazione 'ideale' nella mente dell'autore, è proprio quella che si sentirebbe nella realtà di quella situazione o che canterebbe quel personaggio. Ecco, quindi, la necessità consequenziale di un linguaggio perennemente aulico e raffinatissimo nelle formule come quello immaginato per la situazione scenica di un'opera come *Francesca da Rimini*, dove la varietà delle formule espressive si rivela assolutamente necessaria a trattare un simile soggetto in questa particolare maniera. Certo, il dannunzianesimo si spiega anche come una ricerca di novità, che in quegli anni assillava letteralmente autori ed editori, perennemente desiderosi di idee originali a tutti i costi.

Restando su quest'opera, e prendendo ad esempio il finale del primo atto e la scena della battaglia al secondo, si può fare un'altra considerazione riguardo all'uso di quel particolare procedimento drammaturgico che va sotto il nome di 'tiscosopia'. Per spiegarsi, si tratta di una situazione in cui i personaggi in scena commentano, passo dopo passo nel suo svolgersi, una situazione che avviene fuori scena. È un procedimento molto antico, visto che il teatro classico greco è quasi tutto impostato su questa convenzione, abbondantemente usata anche dagli operisti dei secoli precedenti. Una scena celebre come «Di quella pira» del *Trovatore* verdiano è un perfetto esempio di questo modo di procedere. Zandonai, nelle sue opere, usa molte volte tale procedimento: cito ad esempio *Conchita*, ove nel finale del primo quadro, vediamo tutte le sigaraie che, dalla finestra, commentano l'incontro che sta avvenendo in strada tra Conchita e Mateo. Lo stesso si può dire della scena del duello di *Una Partita*, dove vediamo la Contessa Manuela commentare dal balcone il duello che si sta svolgendo fuori.

Ma, per restare a *Francesca*, in quest'opera si registra un cosciente

tentativo, perseguito con eccellente coerenza di distacco dalla poetica verista. Quest'opera «segna il felice incontro con la fastosa poetica danunziana e con l'«immaginario poema di sangue e di lussuria», già in sé saturo di musicalità, ricco di colori sensuali e affocati, prodigo di preziosismi verbali, e ne avviva musicalmente, con trasfigurante aderenza poetica, la lettera e lo spirito di «falso antico» medievale, alternando esasperanti ferocie e foschi balenii a estenuate dolcezze e soavi struggimenti, in irruente progressione, sino all'epilogo fulmineo» (Francesco Bussi: voce *Zandonai* in AAVV, *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1988, vol. VIII della seconda sezione, pag. 582).

Quando ieri ascoltavo la relazione del M^o Mandelli, supportata dall'ascolto dell'incisione della *Francesca* diretta dal grande Guarnieri, mi ha colpito il duetto del terzo atto, «Paolo datemi pace». Verso la fine di tale brano è tale l'interpretazione del maestro, che mi ha dato la netta sensazione - come posso dire - di 'orgasmi continuamente interrotti'. C'è un qualche cosa che lui comincia a dare, a dare, senza mai arrivare al culmine e, quindi, ricomincia per alcune volte fino ad arrivare alla completa, totale soddisfazione finale.

La fantasia sfrenata del compositore crea una tensione drammatica costante, in un clima che tende fatalmente all'epilogo tragico, con personaggi che si muovono in un'atmosfera sinistra di presagio e culmina in momenti di alta emozione. Bella, dal punto di vista teatrale, la varietà delle situazioni espressive, dalla crepuscolare dolcezza intimistica del coro femminile conclusivo dell'atto I con l'uso sapiente di timbri arcaici (piffero, liuto, viola pomposa in partitura), alla violenza verbale del duetto Gianciotto-Malatestino del IV atto. Questa varietà si esprime al massimo nel III atto, con il passaggio dall'ingenua ballata delle ancelle alla passionalità esasperata della 'scena del bacio'. È, in fondo, la storia di un amore impossibile ed ineluttabile nella sua predestinazione fatale: sicuramente, alla base di tutto questo non può che esserci il ricordo del *Tristano*.

Ma, dal punto di vista teatrale, accennando appena al realismo passionale e alla luminosità mediterranea, basata su una efficace caratterizzazione ambientale, di *Conchita*, un cenno lo merita sicuramente una partitura notevole come *I Cavalieri di Ekebù*, nella quale il musicista tenta l'abbordaggio di un soggetto insolito e, sotto alcuni punti di vista, anche difficile, ma ricco di novità stilistiche ed espressive. Zandonai riuscì a tradurlo in una partitura dove il taglio teatrale è impostato più sull'ambiente, sul dramma collettivo, che sulla caratterizzazione individuale. Interessante, soprattutto, il trattamento dei cori che compongono affreschi potenti e vigorosi, ma anche il tratteggio di una figura come la Comandante, probabilmente l'ultimo grande ruolo di mezzosoprano di tutta la storia dell'opera italiana. Tutto il quarto atto dell'opera segna forse la

cosa più originale e potente uscita dalla penna del musicista, con il grandioso episodio finale della morte della Comandante a siglare uno spartito che, dal punto di vista teatrale, ha spesso i toni grandiosi dell'affresco. Per un regista, l'allestimento di un'opera del genere rappresenterebbe davvero una bellissima sfida per la sua fantasia, la quale potrebbe sbizzarrirsi non poco nel trattamento delle grandi scene di massa, dove occorre dare fondo a tutte le risorse tecniche a disposizione. Non si capisce come mai, tra l'altro, un'opera simile non possa interessare le numerose stagioni estive all'aperto che si svolgono ormai un po' dovunque. Chissà che, quando saremo fatalmente saturi, in questi spazi, di *Aide* e *Carmen*, non venga il momento di una partitura complessa e spettacolare come i *Cavalieri*, che dovrebbe sicuramente soddisfare le aspettative di questo tipo di pubblico.

Ma Zandonai, come abbiamo detto, era musicista in possesso di grande varietà di formule linguistiche, capace di trattare sia grandi affreschi come quello appena citato, che soggetti più delicati. Così, un cenno lo vogliamo dedicare anche a *Melenis*, la sua terza opera, interpretata, alla prima esecuzione del 1912, da due giovani promesse del teatro lirico, destinati entrambi ad una luminosa carriera: l'allora ventitreenne Claudia Muzio e il venticinquenne tenore di Montagnana Giovanni Martinelli (ma come non ricordare, allora, che il ruolo di Biancofiore in *Francesca* portò al debutto, alla prima esecuzione, un'altra stella del nostro teatro come Toti Dal Monte?).

Citiamo solo il finale, con la bella etera abbandonata da Marzio, che si suicida. Siamo in un bosco dove «al fondo, tra l'ombra, un *monopteros*, tempietto circolare a colonne reggenti una cupola, protegge l'ara familiare». Qui, mentre si ode il canto nuziale per Marzio e Marcella, Melenis corre alle rose lasciate dal corteo delle ancelle, raccoglie i fiori e se li serra al petto.

«Rimane per poco immobile guardando verso la villa, nell'estremo saluto angoscioso. Poi retrocede lenta a mezzo della scena, avviandosi alla destra, dove è il sentiero che conduce al tempietto, lasciandosi dietro, sparso al suolo, un solco di rose, sempre fisa alla villa...». «Si trae dai capelli uno spillone d'oro e con grazia suprema se lo infigge nel cuore. Cade sulle rose, restando a traverso il sentiero, sulla soglia del tempietto».

(Il mio pensiero in questo momento va ad un pittore come Klimt. Mi sembra un giusto accostamento, la musica di Zandonai e l'arte di Klimt.)

Un'atmosfera che è completamente diversa dal truculento scioglimento di *Francesca* ed anche dalla grandiosa epica morte della Comandante. È quella che Zandonai definiva la «musica chiara»? Può darsi, e sicuramente questa chiarezza permea una partitura come *Giulietta e Romeo*, ricca di pagine in cui la ricerca di suggestioni potenti è evidentissima.

Questa suggestione teatrale è particolarmente efficace negli episodi orchestrali, come naturalmente il celebre intermezzo della «cavalcata», pagina sinfonica d'incalzante suggestione popolare.

Ma, senza un esame particolareggiato delle partiture rimanenti, che poco aggiungerebbe a quanto abbiamo tentato di dire finora, vogliamo fare alcune considerazioni conclusive. La novità del taglio teatrale perseguito da Zandonai nella sua produzione sta, probabilmente, nella varietà eclettica delle soluzioni espressive adottate. Il musicista ricerca continuamente un'originalità anche troppo spinta, col rischio alle volte di rasentare l'incoerenza. Non c'è dubbio, comunque, che la sua produzione migliore sia ricca di quella carica teatrale che costituisce la ragion d'essere delle partiture melodrammatiche veramente valide. Per un regista, affrontare questa produzione potrebbe essere sicuramente stimolante e condurre a risultati veramente ragguardevoli: si vedano i successi ottenuti da due ottimi professionisti della regia come Piero Faggioni e Pierluigi Samaritani nei più recenti allestimenti della *Francesca*, al Filarmonico di Verona ed al Metropolitan di New York. A nostro parere, un regista alle prese con questo repertorio deve soprattutto tenere ben presente l'ambientazione, che non consente riletture di tipo stravolgente alla Ronconi, in quanto le didascalie sceniche sono legate a filo doppio con la musica, costituendone spesso un contraltare assolutamente necessario ed ineluttabile.