Giuseppe Calliari

La doppia vita di Francesca Zandonai lettore dannunziano

Avvertenza liminare

Nell'accostare il teatro dannunziano, in rapporto agli esiti novecenteschi del melodramma, si impongono alcune questioni, tali da superare le possibilità del presente scritto, ristretto ad un caso e ad un autore. In primo luogo la singolare influenza di quei testi sui musicisti italiani, negli anni che precedono il primo conflitto mondiale: con l'opera teatrale di d'Annunzio si confronta una generazione di compositori. Per un conoscitore come Gianandrea Gavazzeni si tratta, paradossalmente, d'una accelerazione della «morte dell'opera», in quanto l'incontro con la creatività del poeta «contribuisce involontariamente ma in modo decisivo (..) all'indifferenza reciproca di parole e musica, illudendosi del contrario»¹. Una questione non da poco sta proprio nella ritualità della parola «musicalmente» informata, nel problematico rapporto che essa istituisce con la creazione musicale: l'elevatezza letteraria non suscita spesso altezze in musica. Può accadere anzi che la ridondanza «musicale» del testo poetico costituisca un impedimento, quasi la poesia volesse esaurire in sé anche la dimensione ritmico-melodica. In riferimento alla scelta di Zandonai, va notato come il compositore trentino opti per l'ambito arcaizzante di «Francesca», tragedia storica che sperimenta, per prima nel corpus teatrale dannunziano, il verso. Va poi tenuto conto della prospettiva, da d'Annunzio indicata, di un teatro tragico «moderno». C'è ancora, nel poeta, la tensione ad un teatro delle arti ritmiche, e in «Francesca» sono inseriti numeri chiusi di ordine musicale e coreutico, nel primo e nel terzo atto, nella forma di musica «rappresentata». Quanto

è svolto in queste pagine si limita alla contestualizzazione, alla cronaca della genesi e ad un rapido esame dell'esito estetico di uno degli ultimi melodrammi, il solo «dannunziano» resistente nei teatri d'opera: «Francesca da Rimini» costituisce l'esempio più significativo di quella esperienza culturale maturata da alcuni avvertiti musicisti, allora trentenni, che nella tensione al rinnovamento del teatro musicale hanno guardato al teatro del poeta.

Per un «nuovo» melodramma italiano

Quando Riccardo Zandonai si accinge, sotto gli auspici di Arrigo Boito e della casa Ricordi, alla carriera di compositore operistico, all'indomani degli studi conclusi – è l'anno della «Francesca» dannunziana – nel 1901, il paesaggio musicale italiano prospetta una complessa miscela di eredità e di nuovo. È proprio della sua generazione, quella «dell'Ottanta», aver acuito lo sguardo verso le esperienze europee, nella volontà di superare il provincialismo e la pur significativa, ma a quel tempo consumata, stagione naturalistica. In un clima più aperto, più recettivo, si incontrano in una fluida ma riconoscibile parlata condivisa elementi linguistici d'importazione, discesi dai maggiori momenti: la neomodaltà, gli arcaismi estetizzanti di marca francese, combinati alle risorse non facilmente alienabili del cromatismo tardo romantico tedesco. Dei due mondi esemplari, il mondo compositivo italiano al principio del secolo ha buona nozione, e variamente reagisce a quelle imprescindibili sollecitazioni: si dice di Malipiero e Casella, sul più rigoroso fronte modernista, o di Pizzetti e Respighi, ed a latere di Zandonai appunto. Il dibattito italiano si svolge dunque tra quanti ritengono il melodramma romantico e postromantico una vicenda conclusa e si dichiarano a favore di una rinascita strumentale, sinfonica della musica nazionale, e quanti invece perseguono obiettivi di prudente innovazione entro la continuità storica del teatro operistico. In Zandonai si compie una singolare simbiosi di cultura sinfonica e di vocazione teatrale. Su questa via si va forgiando la cifra stilistica – cifra di non agevole enucleazione e troppo spesso sbrigata in «eclettismo» – del compositore roveretano.

Quella di Zandonai è, nella cerchia dei suoi illustri coetanei, la scelta forse meno criticamente fondata, ma non di meno una tra le più incisive. Proprio a tale proposito sarà opportuno da subito ovviare ad un possibile equivoco: non nell'immediatezza di una confezione neoromantica si

colloca l'opera del Nostro, ma al contrario – questo preme porre in risalto, pur nella consapevolezza dei limiti teorici intrinseci – all'interno di una rielaborazione complessa del dato linguistico e dei rapporti strutturali tra parola e musica, così che più propriamente si dovrà dire di «manierismo» zandonaiano. Se gli altri protagonisti di quel tempo acquisiscono la riflessione condividendo gli impulsi che loro vengono dai centri europei, e sulla base di tali acquisizioni imprimono nuovi corsi alla creazione musicale, nell'opera di Riccardo Zandonai si attua intuitivamente ma anche con consapevole volontà un itinerario non minore, vissuto con grande intensità e impegno, alla chiusa storica del melodramma.

Renato Chiesa a ragione evidenzia come al principio del secolo la figura intellettuale di d'Annunzio costituisca «un passaggio obbligato, un'alternativa ai vecchi modi del libretto verista»², lasciando aperta la domanda sulla reale disponibilità dei musicisti ad accostarsi ad un teatro di poesia, fortemente simbolico, nel quale cogliere al di là della «passione» e della «carne» – già sperimentate in chiave altra, quella naturalistica – il preziosismo linguistico, la ridondanza del segno, l'autosufficiente musicalità. Accade di fatto che un po' tutti i migliori nomi del momento accostino l'opera dannunziana: è noto come Franchetti, Mascagni, Malipiero, Pizzetti, Montemezzi pongano in musica testi del poeta, e come lo stesso Puccini sia lì lì per farlo. Con Pizzetti e Malipiero corrono stretti legami di collaborazione, stima, amicizia: il primo scrive le musiche di scena per la «Nave» e la «Pisanelle», e con «Fedra» – molto più tardi anche con «La figlia di Iorio» – realizza l'opera in senso proprio; il secondo tiene nel cassetto il «Sogno d'un tramonto d'autunno», ma con il poeta cura i «Classici della musica italiana», progetto culturale di forte recupero, oltre gli attardamenti melodrammatici nazionali.

Il «caso Francesca»

Nella biografia artistica zandonaiana, prima di «Francesca» si snoda un iter che, sotto la diversità delle concretizzazioni, mostra una appartenenza culturale coerente. È ancora Renato Chiesa a delineare con cura critica l'evoluzione della personalità del compositore, all'interno di quel decennio creativo che dal compimento degli studi conservatoriali conduce al capolavoro, all'età di trent'anni. Se nel '12 Zandonai si sente totalmente disposto ad affrontare nel testo dannunziano il confronto con il teatro di poesia, gli anni precedenti lo hanno accompagnato dentro una

cultura letteraria permeabile al gusto francese e partecipe della coscienza della crisi. Quali germi producono nel giovane musicista di Sacco le reazioni spirituali, poi fatte personalità e tradotte in scelte estetiche, se pur non decisamente lineari comunque rivelatrici di un orientamento fondamentale? È noto quanto contribuisca alla sua formazione, fino al trasferimento a Pesaro ma poi ancora in tutti i soggiorni al paese natale, la frequentazione con l'amico e mentore Lino Leonardi, la cui biblioteca raccoglie con puntualità le recenti edizioni dei poeti, riviste come il simbolista «*Mercure de France*», la letteratura tedesca e russa. La formazione di autodidatta – una volta sospeso il ginnasio – si alimenta di letture aggiornate, di partecipazione sentita alle nuove istanze della sensibilità artistica europea.

Un primo attestato di gusto libero da eredità naturalistiche e interessato a cogliere figure ad alto contenuto simbolico, si riscontra proprio in occasione del congedo dal corso di composizione: presentato nel saggio finale dell'istituto pesarese, «*Il ritorno di Odisseo*» è partitura per soli, coro e orchestra, sui versi del Pascoli. Con il poeta il giovane compositore intrattiene un breve rapporto epistolare, che sembra maturare anche la possibilità di un «*Paolo e Francesca*» pascoliano. Ed è la carriera di giovane operista, al di là del primo lavoro teatrale («*Il grillo del focolare*»), attraverso due altri lavori di diseguale fortuna – «*Conchita*» e «*Melenis*» – a tracciare una traiettoria informata da un orientamento letterario moderno. In entrambi i casi fonti francesi, il Pierre Louÿs de «*La femme et le pantin*», uscito nel 1898, e il Louis Bouilhet di «*Mélaenis*» riconducono a quell'ambito lato del Decadentismo, che Fabrizio Nicolini suggerisce di estendere nelle sue propaggini, individuandone le premesse già in un testo come quello del Bouilhet, se pur datato 1851.³ Nelle figure femminili che dominano le due opere giovanili – la terza sarà Francesca – si incontrano elementi di modernità, pur contenuta nella concezione zandonaiana entro misure non dirompenti: ma ugualmente l'orientamento verso la cultura europea è indicato. La «*femme fatale*», crudele e libera, l'alessandrinismo della Roma nella quale si muove la sensuale e raffinata etera greca, la cui infelicità si sublima in una trasfigurazione estetica della morte, concorrono a delineare l'orizzonte entro in quale poco dopo si affaccia – è Zandonai a volerlo tenacemente – il testo dannunziano, anzi «*quel*» testo dannunziano.

Lungo tale asse di considerazioni si rende progressivamente visibile una filigrana che, senza forzature, consegna un'ampia parte dell'itinerario

teatrale zandonaiano alla cultura europea del Decadentismo: certo nella vita musicale di quegli anni nessun altro compositore ha aderito più sentitamente a quei presupposti estetici, se pure in Zandonai non si riscontrino compiute dichiarazioni di poetica. Nel Duecento archeologico portato in scena da d'Annunzio, il musicista vede materia per la propria scrittura; ne accoglie i tratti crudi, il vigore d'azione e di passione, ma al contempo riconosce un'ambientazione psicologica mediata, crepuscolare, quella «malinconia» della quale si sente spesso interprete: sono dei suoi primi anni di autore numerose liriche da camera su testi di Stecchetti, di Fogazzaro, della Deledda, della Negri, oltre al Pascoli e a Verlaine.

Nella vicenda riminese gli premere leggere innanzitutto il dramma di amore e morte, consapevole dell'inopportunità di una ricostruzione storico-politica invadente, a danno della vicenda delle anime. Di Paolo e Francesca il compositore sente la cifra emblematica, il portato «mitico», fin da ragazzo; in lui la lettura del canto dantesco suscita una traduzione in musica: il quinto canto dell'*Inferno* è messo in partitura, per tenore e orchestra, durante gli anni del conservatorio. L'archetipo dantesco trova dunque al nostro punto, nella elaborazione drammatica dannunziana, la propria matura possibilità di vita sulle scene operistiche⁴. E insieme si offre la straordinaria occasione di stabilire un confronto con un secondo archetipo agente: il «*Tristan und Isolde*» wagneriano, che attinge ad una «mitologia» medievale alternativa, quella letteraria nordica. L'ordito delle relazioni si stringe intorno a questo doppio rimando. Ma osserviamo per un momento da vicino la dinamica dei rapporti tra il poeta e il musicista, nei primi mesi del 1912.

Subito Zandonai rivela il proprio interesse. Nella lettera spedita a Tito Ricordi da Pesaro il 27 gennaio scrive: «Ho riletto Francesca di d'Annunzio: è il soggetto eterno che eserciterà sempre un grande fascino sull'anima di un artista». Le comunicazioni dirette tra poeta e compositore saranno poi ben scarse: tocca a Tito Ricordi, subentrato in quel frangente al padre Giulio nella gestione della Casa, fungere da mediatore, ed anche a titolo artistico, nel ridurre a libretto i versi della tragedia. Zandonai non ha ancora trent'anni e ad Arcachon, dove il poeta esule vive, la sua fama certo non è giunta. D'Annunzio replica con una controproposta: in luogo di «*Francesca*», già promessa alla principessa romana Massimo, «*La Rosa di Cipro*», il lavoro che diverrà, in francese, la «*Pisanelle*» e la cui storia annovera il rifiuto di Puccini e la solerte

dedizione di Pizzetti. A metà maggio il contratto è firmato: il poeta, dietro un compenso astronomico – venticinquemila lire oro, poi ridotte a ventimila – cede i diritti alla Casa editrice che a Zandonai solverà un compenso di «lire tremila». Un primo incontro parigino a tre si concreta al principio di giugno, per la verifica dei tagli, la cui perizia è lodata dal poeta, con soddisfazione del Ricordi, editore, uomo di mondo e abile uomo di teatro. Durante l'estate il compositore, «ritirato sui greppi del Tirolo» per dirla con le colorate parole di Tito, si accinge al lavoro senza che altri contatti con il poeta si intermettano⁵.

Necessità evidenti impongono al musicista di disporre di un testo letterario ridotto nell'ampiezza, nel numero degli atti, nel numero dei personaggi, orientato più al «dramma», alla vicenda passionale, che alla «parte politica»: sono i termini che Zandonai impiega nelle prime richieste espresse al librettista. Se per quanto riguarda i restauri minuti di singoli versi, le cuciture, è assai probabile la consulenza dello stesso d'Annunzio, quelle che Emilio Mariano chiama «macro-potature» corrispondono a scelte funzionali volute certamente dal compositore⁶.

Un «Tristan» italiano?

La stesura della partitura, a Pesaro nell'autunno – è forse questo il termine a partire dal quale Zandonai lavora di fatto all'opera – coincide con la lunga assenza della amata, Tarquinia Tarquini, protagonista di «Conchita» nella tournée americana. Si associa al lavoro, animato dalla personale proiezione verso la donna lontana, la coscienza e la segreta speranza che con «Francesca» stia nascendo «un Tristano e Isotta italiano». È quanto confida per lettera all'amico Lino Leonardi in quell'ottobre. Da Arcachon il compositore riceve pochi giorni più tardi un'incoraggiante missiva del poeta, ricca di attesa e di cordialità. Nel maggio del '13, con due atti pronti, Zandonai e Ricordi incontrano a Parigi d'Annunzio. È appuntamento decisivo per il buon esito della composizione: nel terzo atto la digressione stilnovistica di Paolo smorza lo svolgersi della passione e Zandonai, consapevole pienamente delle leggi del teatro musicale, chiede al poeta un «volo lirico». Nascono così, nel giro di poche ore, le «sette cartelle, in bellissima calligrafia» sulle quali d'Annunzio ha vergato i versi del «volo»: «Nemica ebbi la luce, / amica ebbi la notte», ispirato naufragio nel mare semantico dell'oscurità unificante *versus* individuazione diurna, così come il «Tristan» l'aveva cantata nel secondo atto, declinan-

do metaforicamente il pensiero filosofico di Schopenhauer⁷.

Il lavoro compositivo, pienamente rilanciato, prosegue a Figino, nella villa dell'amico Tancredi Pizzini, sul lago di Lugano. L'autunno è dedicato alla strumentazione, alla stesura intera e vede il terzo incontro – non ne seguiranno più altri – con il poeta: nella casa parigina di Lina Cavalieri Zandonai gli sottopone, in una lettura al pianoforte, la partitura: «la mia musica gli piacque, senza entusiasmarlo forse, ma gli piacque sinceramente» annota il musicista in una tarda testimonianza. L'opera debutta poi con successo al Teatro Regio di Torino il 19 febbraio del 1914. Né allora né mai d'Annunzio avrebbe presenziato ad una messa in scena teatrale di «Francesca». Quando la cosa nel '19 apparirà possibile, il poeta, in veste di Comandante a Fiume, invia una lettera di scusa al maestro impegnato nella rappresentazione triestina: le circostanze non rendono possibile il suo arrivo, «se non con un'auto blindata, che è un veicolo incomodo e forse pericoloso»⁸. Anche quest'occasione, dunque, cade nel vuoto.

Un capitolo centrale nella critica letteraria e insieme musicologica al nostro oggetto è rappresentato dal citato prezioso studio di Emilio Mariano. Vi si trova una chiave interpretativa di ordine simbolico-antropologico che investe sostanzialmente il piano estetico. Nella provocazione ermeneutica dei testi – tragico e melodrammatico – hanno modo di affiorare le due direttrici di senso che orientano in profondità le «due Francesche». Si tratta a tutti gli effetti di una doppia vita: la «Francesca» di Zandonai, operata la metamorfosi di quella dannunziana, prolunga fino ai nostri giorni e senza conoscere eclissi il «soggetto eterno» di cui è portatrice. Ad una lettura «mitologica» invita lo studioso, attraverso una persuasiva penetrazione dei due testi, polarizzati l'uno verso la «terrestrità» mediterranea, l'altro verso la «spiritualità» nordica. Nelle macro-potature – annota il Mariano – cadono i «caratteri mediterraneo-afroditici», entro una «visione spiritualizzante» dei sentimenti. Della propria «Francesca» Zandonai può dire, in occasione dell'allestimento triestino – d'aver «cercato di renderla musicalmente con motivi quasi chiesastici», perché «Francesca è l'amore senza erotismo, e la coscienza viva che questa donna possiede del peccato, rivela in lei una profondità spirituale»⁹.

Che Francesca contenga in sé i germi di un male dello spirito appare essere l'oscuro elemento motore del dramma: i freni posti dalla volontà ai turbamenti, che ne scuotono dolorosamente la psiche, si scontrano con

una forza segreta. Di tale «malinconia» di Francesca, intesa nella sua più moderna accezione psicologica, la musica zandonaiiana è fedele interprete. Si pensi alla intensa riuscita musicale di «Paolo, datemi pace», esplicitazione semanticamente distesa di un'invocazione che, implicita, sembra attraversare tutta la vicenda: e agisce anche la memoria dantesca, se «È dolce cosa vivere obliando, almeno un'ora, fuor della tempesta che ci affatica», è passo modellato sul testo della Commedia. Tra lo Zandonai e il poeta l'incontro – sia pure quasi del tutto privo di una diretta collaborazione – è reso possibile dalla condivisa sensibilità al linguaggio simbolico. Non poteva invece avere sbocco il pur lungamente cercato incontro con un Puccini che, con maggiore lungimiranza e nessuna disposizione «dannunziana», optava istintivamente per un teatro di vita e di sentimenti concreti, di quotidiane «storie d'amore»¹⁰. Sarà ancora fruttuoso interrogarsi sull'irriducibilità della creazione zandonaiiana al tipo drammaturgico pucciniano: Zandonai va compreso nella sua radicale alterità, in forte sintonia con le istanze di una letteratura preziosa e artisticamente filtrata, attenta ad una complessità di rimandi linguistici, a quanto non si rende immediatamente visibile.

Al melos dispiegato Zandonai tende a sostituire una diversa forma espressiva, quel «declamato melodico» sopra «un'esuberante tavolozza orchestrale» di cui riferisce il Leonardi¹¹, informando di un aspetto essenziale alla comprensione dell'orchestra zandonaiiana: «La vera linea melodica, più che nella parte cantata, bisogna coglierla nella base orchestrale», nella quale si realizzano «il pensiero» e «il sentimento» accennati dalla parola o dal gesto. L'insieme lascia intendere il tentativo di elaborare una via sintetica al melodramma, capace di assorbire entro la grande tradizione italiana gli apporti dell'eredità tedesca più illustre, riformulando dunque il rapporto parola-musica.

Tra arcaismo floreale e tardo verismo «modernista»

Nel contesto della creatività musicale d'inizio secolo, tra tensioni iconoclaste e recuperi della tradizione, «Francesca» entra dunque emblematicamente come singolare laboratorio. Da una parte l'emergente gusto liberty acquista anche in musica i tratti di un avvenente artificio, avverso alla cruda «realtà» – la «cronaca nera» gridata sul palcoscenico – e provvisto di radici che si abbeverano del neogotico letterario e figurativo. Dall'altra la memoria sonora della recente esperienza verista prolunga

la propria ombra, la propria eco, sulla scrittura, su quella zandonaiiana in particolare: si tratta di memoria linguistica, di strumentario espressivo che riaffiora, non censurato, lungo l'intera arcata creativa del compositore, e questo senza smentire quell'«originale» primo suo atteggiamento estetico, avvertito come sicura distanza dal magistero mascagnano. Eppure di lì viene quella scelta di tessiture forzate – frequente nei personaggi maschili –, l'eccesso vocale nel quale cade anche il sensibile e decadente Paolo. Ma gli strumenti dei quali Zandonai dispone nella stesura di Francesca comprendono altre memorie culturali: prima fra tutte la lezione wagneriana, modello latente, drammaturgico e musicale. Sono anche in Zandonai i «motivi-guida» a condurre la temporalità, anticipando, evocando, strutturando lo scorrere della partitura e dell'azione: non nell'organicità totalizzante dell'esempio, ma ricorrendo ad efficaci individuazioni psicologiche, e perfino fisiche. E poi il cromatismo, gli accordi alterati, gli accordi complessi, le dissonanze d'appoggiatura, un insieme di risorse armoniche di derivazione wagneriana che impreziosiscono la sintassi e modificano il piano percettivo ed emozionale. Dallo studio degli autori francesi discende il tipico impiego delle scale esatonali, delle armonizzazioni in accordi per linee parallele, dei modalismi e dei prolungati suoni fermi, i «pedali». Tipico della scrittura zandonaiiana è ancora l'«ostinato», l'iterazione di un elemento come mezzo di incentivazione drammatica, ma anche sfondo mobile, pulsante.

La lodata capacità nella strumentazione si sostanzia certo dell'esempio di Richard Strauss, nei passi ad alta drammaticità – così nel delineare la figura di Malatestino –, mentre è altro il modello assunto dove il registro espressivo si fa lirico: qui prevale una diversa, complementare forma di artificio, quella sottile e sospesa della poetica debussiana, entro una costante attenzione alla tradizione francese, che ha già visto il giovane Zandonai recettivo di autori come Massenet e Charpentier. Nel complesso laboratorio zandonaiiano la timbrica, non analitica ma sintetica, colta nelle stratificazioni più varie e cangianti, gioca un ruolo primario, e non meno la dinamica, plasticamente dilatata tra insiemi in fortissimo e rarefazioni improvvisate in pianissimo. Originale è l'impiego dei suoni armonici negli archi, in lievi cortine sonore, e di soluzioni coloristiche attenuate, allusive, premonitrici: è quanto accade con i flauti nel registro grave in concomitanza con il nome di Francesca, indice malinconico, e dunque centrale nella connotazione psicologica della protagonista¹².

Alla passionalità colpevole, eppure non contrastabile, che in France-

sca si insinua come sentimento tormentoso e come destino, il compositore assegna un segnale musicale fortemente caratterizzato, tessera strutturale dell'opera: si tratta di una coppia di accordi alla distanza di tritono, ovvero di irriducibilità tonale. Sull'altro versante, quello esteriore degli eventi, soccorrono gli elementi linguistici di matrice verista, filtrati da una elaborazione ritmico-armonica personalizzata: sono le pagine «eccessive» che raccontano lo scontro tra le fazioni guelfa e ghibellina. Zandonai affida a brevi cellule tematiche o ancora in modo più netto a figurazioni ritmiche la capacità connotativa dei personaggi, alla cui rappresentabilità musicale pone molta cura. Si pensi all'inciso ritmico-melodico che si associa all'immagine di Gianciotto, evocandone con l'indole anche l'incedere claudicante¹³.

È nella caratterizzazione di Malatestino che la critica avverte uno dei più riusciti aspetti della partitura: alla figura di invenzione dannunziana, Zandonai sa unire una propria efficacissima definizione drammatico-musicale, attraverso l'impiego di più nuclei tematici, meno afferrabili di un profilo in senso proprio, tra loro concatenati, a suggerire l'indole luciferina del personaggio. Il dialogo tra i due fratelli, a conclusione della prima parte del quarto atto, costituisce forse il raggiungimento drammatico più alto dell'opera, condensando in un linguaggio stridente e perturbante la sequenza drammatica della delazione, della gelosia furente, del proposito di vendetta.

Ma, al di là dei più o meno puntuali suggerimenti psicologici, l'operazione condotta dal compositore sul dramma dannunziano pone – e lo stesso lo fa con la massima evidenza – un dualismo climatico, un doppio registro espressivo fondamentale, che l'ascolto di «Francesca» rivela immediatamente. Quanto si è detto sulla composita matrice stilistica si ripercuote in termini quanto mai sensibili qui, proprio perché una dualità netta è posta al fondo della stessa struttura drammatica. Zandonai coglie e traduce in forme musicali quanto il testo indica: progetta quadri di contrastante, opposta suggestione, in ragione di inconciliabili mondi simbolici e dunque – così nel procedere compositivo – di contrapposti lessici musicali. Ne derivano le oscillanti e immateriali scene corali, superfici pastellate nelle quali l'intero mondo femminile pare distillarsi e riassumersi, e di contro le asprezze linguistiche, plasmate a sbalzo, di un universo maschile truce, «barbaro». Da una parte un «finto antico» di gusto liberty, calligrafico e lievemente sensuale, onirico e incantato, cesellato attraverso il recupero della sintassi modale, dall'altra

l'incombenza materica e talvolta incontrollata di un primitivo mondo di passioni, allineato a quanto la poetica verista aveva saputo leggere.

Tra i due poli, così divaricati, estranei al punto da temere la dissociazione sul piano estetico – salvo poi recuperare tracce profonde di connessione – si dipana la vicenda ineluttabile dell'eros, della passione tra i cognati. Dove Paolo non è immune da ritorni di stile, e Francesca costruisce la propria complessa identità drammatica – con qualche fatica forse, ma senza mai disperderla – nel rapporto polimorfo con una pluralità di interlocutori – le ancelle, Samaritana, Paolo, Gianciotto, Biancofiore, Malatestino – e dunque con una pluralità di atteggiamenti linguistici di ambito musicale. Quanto alle soavi fragranze dei cori femminili e ad profumi musicali che circondano, nella conclusione del primo atto, il dono della rosa, va tenuto conto di quanto l'allusione al lessico arcaizzante significasse una apprezzabile innovazione, un segno di sensibilità a quanto dal mondo francese in particolare era indicato come via alternativa all'ingorgo cromatico postwagneriano. Ma va aggiunto che, dentro tale attenzione verso trasparenze di scrittura e depotenziamento della tensione sintattica, la scelta antichizzante, floreale di Zandonai, indotta dal testo dannunziano, lo porta a ipotizzare un antico privo di riscontro filologico, la cui capacità di suggestione, indubbia e infallibile, si avvale di recuperi strumentali curiosi, come la viola pomposa o il liuto¹⁴.

Tutto quanto, nella sua instabile molteplicità, entra nella complessiva operazione che si lascia interpretare come riuscito prodotto di un «manierismo» zandonaiiano, sfuggente alle etichette codificate dalla storiografia ma meritevole di interesse specifico, entro una rilettura del primo Novecento e della storia del melodramma. Perché è forse ancora da tracciare una indagine conoscitiva capace di illuminare prospetticamente quella opzione, fortemente legata ad un clima culturale poi trascorso nell'oblio. Nella ricercata osmosi del nuovo e della tradizione, la scelta zandonaiiana porta il carico del travaglio del linguaggio, opera su una molteplicità di codici, li assume mediatamente in una officina musicale che ha molte affinità con quella della scrittura metamorfica e rituale del Decadentismo letterario. Nell'incontro con la tragedia dannunziana, elevata al piano delle figure simboliche anche attraverso il medium della «musicale» versificazione, si lascia leggere ed accostare – oppure si fa al contrario rifiutare insieme con il suo contesto – la fatica artistica di Riccardo Zandonai, consonante, se pure infedele, lettore dannunziano¹⁵.

NOTE

La tragedia di d'Annunzio – «poema di sangue e di lussuria» – è rappresentata il 9 dicembre del 1901 al Teatro Costanzi di Roma, con Eleonora Duse. Della grande attrice risuona la voce in «Francesca», rinviando non di rado al mondo lessicale e semantico de «Il fuoco».

La prima dell'opera di Zandonai data 9 febbraio del 1914, al Teatro Regio di Torino: nella direzione di Ettore Panizza e con Linda Canetti nel ruolo di Francesca ottiene un grande successo. È al Covent Garden londinese nel giugno, quindi a Pesaro e a Modena. Alle repliche italiane si associano rappresentazioni in America latina – Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro, San Paolo – nell'anno seguente. È alla Scala di Milano, e poi al Metropolitan di New York nel 1916 e '17. La fortuna di «Francesca» continua senza interruzione fino al presente.

Un biglietto datato Milano 5 ottobre 1912 – è il tempo d'avvio del lavoro compositivo su «Francesca» – attesta la volontà di Zandonai di ottenere da d'Annunzio i diritti per la composizione di una «Gioconda» in musica, ma è storia che si ferma ai contatti preliminari.

1. G. GAVAZZENI, *D'Annunzio-Zandonai attraverso Tito Ricordi*, in E. Mariano, *G. d'Annunzio R. Zandonai «Francesca da Rimini»*, Società di Studi trentini di Scienze storiche, Trento, 1988, p. 14.

2. R. CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai*, Milano, Unicopli, 1983, p. 183.

3. F. NICOLINI, *I libretti delle opere di R. Zandonai*, Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto, 1995, p. 106.

4. Una questione preliminare è la definizione del cosiddetto «fondo dantesco», ovvero dell'insieme narrativo che viene alla poesia dannunziana non solo dal canto dei lussuriosi, ma anche dal commento del Boccaccio, autore cui si devono numerosi ulteriori contributi letterari: dalla novella di Nastagio degli Onesti a quella della Lisetta da Messina. Del tutto di invenzione dannunziana è la rappresentazione della battaglia così come originale è, tra le figure maggiori, quella di Malatestino, essenziale allo sviluppo drammatico anche in Zandonai. Quanto alla giovanile partitura sul canto dantesco, va ricordato che il ritrovamento a Pesaro è avvenuto in seguito alle ricerche condotte dalla signora Zandonai, nel 1963.

5. L'epistolario Ricordi-d'Annunzio è conservato negli Archivi del Vittoriale: riguarda essenzialmente «Francesca da Rimini».

6. E. MARIANO, *op. cit.*, p. 60.

7. Lì dove ai versi, carichi di memoria poetica evidente,

*«Perché volete voi
ch'io rinnovi nel cuore la miseria
di mia vita? Mi fu noia e spiacque
tutto ch'altrui piace.»*

seguiva nella tragedia la rievocazione del clima letterario fiorentino:

*«E solamente
la musica mi diede
qualche ora di dolcezza. Io fui talvolta
nella case di un sommo cantatore
nominato Casella,
e quivi convenivano taluni
gentili uomini. Guido Cavalcanti*

*tra gli altri, cavaliere de' migliori,
che si diletta del dire parole
per rima, e Ser Brunetto
dottissimo rettorico
tornato di Parigi;
e un giovinetto
degli Alighieri nominato Dante.
E questo giovinetto mi divenne
caro, tanto era pieno
di pensieri d'amore e di dolore,
tanto era ardente in ascoltare il canto..»*

il poeta pone invece, soddisfacendo la richiesta del musicista, un «volo lirico»:

*«Nemica ebbi la luce,
amica ebbi la notte,
ove su dal silenzio di me stesso
nata e dal fondo dell'eterna doglia,
simile alla sorgente che disseta
e simile alla fiamma che riarde,
freschezza e incendio, lenimento e piaga,
or torbida ruggente come fiaccola,
or mite come lampada,
una visitatrice
si chinava su di me, quasi a nudrirsi
dell'assidua mia veglia;
e, quando si partiva
al tremar delle stelle,
non più foco né fonte
era, ma il vostro viso
mostrava ella nudato al mio dolore.»
«Paolo, se perdonato
vi fu, perché vi rilampeggia ancora
sotto i cigli la colpa?
Ahi, che già sento all'arido
fiato sfiorir la primavera nostra!»*

8. B. CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi trentini di Scienze storiche, Trento, 1978, p. 66.

9. V. TRANQUILLI, *Il Piccolo della Sera*, Trieste 8 dicembre 1919, in B. Cagnoli, op. cit., p. 67.

10. Per quanto di Puccini, il cui orecchio si è formato sugli autori francesi, Zandonai dicesse di disinteressarsi – è sua una feroce battuta su Tosca – la capacità seduttiva del maestro toscano è però agente anche in taluni passi della partitura in esame, ad esempio nell'intonazione dell'arioso di Smaragdi, nel terzo atto. È ben degno di nota il fatto che solamente a Puccini, autore antiletterario, pragmaticamente diffidente di ogni nobilitazione libresca, arrida il destino di superstite del melodramma.

11. L. LEONARDI, *Cenni biografici e critici*, in «Pro Cultura», IV, Trento, 1913 (cfr. anche R. Zandonai, *Epistolario 1897-1944* con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, a cura di C. Leonardi, Rovereto, Longo, 1983).

12. Che i momenti corali femminili, affidati alle ancelle, siano interamente permeati da suggestioni arcaizzanti, è forse quanto più si sedimenta nella memoria, dal canto amoroso del

primo atto alla ballata primaverile del terzo, luoghi sospesi sopra il tempo e destinati a precedere rispettivamente il duetto del distacco tra le sorelle, topos della nostalgia presentita, e la scena topica per eccellenza, il dantesco bacio emulo di quello nobile e letterario di Ginevra e «Messere Lancilotto».

13. Quando appare in scena, preceduta dal motto tematico, la monumentale figura di Gianciotto, la sua prima espressione è un grido di stampo schiettamente naturalistico. Il coro maschile – agisce in questo secondo atto, come nel primo e nel terzo accade per contrasto a quello femminile – si unisce all'orchestra in prove di forza.

14. L'inserimento di strumenti eterogenei rispetto alla compagine orchestrale, e soprattutto non competitivi sul piano della presenza fonica, induce – lo annota Marco Tiella (M. TIELLA, *Gli strumenti per la musica antica in «Francesca da Rimini» e «Giulietta e Romeo»*, Appendice a Riccardo Zandonai, Milano, Unicopli, 1983) – ad una opposizione tra il tutto ed episodi concertanti atti ad evidenziare la particolarità del singolo strumento eccentrico o di un ristretto numero di strumenti concertanti. C'è inoltre una valenza non meno scenica nel caso della viola, elemento che contrassegna la figura del giullare. Nell'orchestrina medievale di «Francesca» entrano piffero (o oboe), liuto, viola pomposa, accanto a flauto moderno e clarinetto in «do». Più di tutte vicine ad una ducentesca scrittura si attesta la pagina affidata alla viola del giullare, nella prima scena: altrimenti sono all'opera stilemi ottocenteschi, modulati su un'immagine puramente suggestiva dell'«antico».

15. Se Montale, recensore dell'edizione scaligera del '59, non era disposto a riconoscere le «finezze» delle quali Zandonai si sentiva «cuoco semi-aristocratico» (Lettera a Ricordi), pure riconosceva esservi «molto di buono», specialmente per «certe invenzioni vocali» che, a detta del poeta-musicologo, «restano la parte più viva del faticoso spartito». La recensione giornalistica di Montale pone anche, se pure di passaggio, la questione del rapporto tra testo dannunziano e invenzione musicale. A proposito dell'orchestrazione, il distaccato commentatore la tiene «utilissima a mascherare parole gonfie e in ogni modo già troppo musicali in se stesse», concepita – dice – «per dimostrare di avere le carte in regola», nell'impossibilità ammessa di «concepire una Francesca dannunziana in abiti dimessi, feriali». Ma qui la voce è quella moderna, disadorna, del Montale degli anni «senza poesia». Una nota interessante la aggiunge intorno alla figura della protagonista: Zandonai «fu indubbiamente colpito da quanto di chiuso e di duro persisteva nella figura di Francesca, ch'egli accarezzò con nobile misura...», fuori da tentazioni «preraffaellite», «dolciastre». (E. Montale, «Francesca da Rimini» di Zandonai, *Corriere d'informazione*, 22-23 maggio 1959, in *Quaderni zandonaiiani 1*, Padova, Zanibon, 1987)

A Firenze molti anni prima, nel '22, un musicista della statura di Ildebrando Pizzetti – intellettuale di provata fedeltà dannunziana – riferisce sulla stampa dell'allestimento di Francesca. Le lodi vanno alla «tecnica armonistica ricca e varia», alla «sensibilità ritmica», alla maestria di orchestratore. Ma a Zandonai Pizzetti rimprovera una medietà che sfiora, senza coglierla, una propria peculiarità poetica. È naturalmente, quello del musicista parmigiano, un punto di vista poco adatto alla comprensione dell'identità musicale zandonaiiana. (I. PIZZETTI, «Francesca da Rimini alla Pergola», *La Nazione*, 19 marzo 1922, in *Quaderni zandonaiiani 1*, Padova, Zanibon, 1987)

Appendice

È il caso di offrire una succinta illustrazione comparata dei due testi, l'originale dannunziano e la riduzione condivisa da Ricordi e Zandonai. Nel primo atto è sfrondata di molto la prima scena, dialogo vivace tra le ancelle di Francesca ed il giullare, con dispersione di due battute illuminanti:

l'una dello stesso Gian Figo, «savio perché disamorato», l'altra di Madonna Francesca, «dotta di musica e di parlar gentile». Significativa è la movenza in ricercare della viola del giullare – la partitura indica «viola dietro la tela» – in un interludio di vago sapore arcaico. Naturalmente prendono un posto di rilievo gli elenchi delle «storie di tutti i cavalieri», la «materia di Bretagna» e, tra i romanzi d'amore, quello di «Messere Tristano», seguito da «Messere Lancilotto del Lago»: e il giullare giunge a dire del «beveraggio», «sì perfetto che gli amanti conduce ad una morte». Di Ostasio – voce di baritono – e di Ser Toldo Berardengo – voce di tenore – il dialogo è scorciato e piegato ad una vena caricaturale, per quanto concerne il «notaro», con un meno esplicito racconto della macchinazione che condurrà con l'inganno alle nozze la sorella di Ostasio. Del tutto soppressa è la scena quarta, e dunque Bannino, fratellastro dei da Polenta, scompare dalla narrazione. Si apre un mondo dolcemente canoro con la scena successiva, nella quale sommessamente fa il suo ingresso la protagonista: è notevole intuizione del poeta, splendidamente tradotta in musica dal compositore su quel verso detto tra sé e sé, e già capace di definire tutto il clima: «Amor le fa cantare».

Si rende in un attimo palpabile la lieve sensualità della primavera, e si lascia presagire la sofferta e tragica linea della passione che tra poco invaderà la stessa protagonista. Le premonizioni sono nelle parole del coro – «Oimé che adesso io provo che cosa è troppo amore» – e nel dialogo affettuoso, solo in parte conservato, tra Francesca e la più giovane sorella, Samaritana: sono omesse la rievocazione di una antica paura condivisa e la digressione sul rosaio, con la schiava Smaragdi, e ancora un riferimento precisamente dantesco, il verso «come in un vento di bufera», ambito semantico sul quale il testo dannunziano insiste puntualmente. Poi riprende il concitato movimento delle ancelle ad annunciare l'arrivo del Malatesta, «il più bello cavalier del mondo». Quanto a «O dattero fronzuto», il testo poetico omesso aggiunge che si tratta della «canzonetta della bella Isotta», incrementando la messe dei segnali. Ancora un taglio è operato sui dettagli dei preparativi di nozze e sul monologo dello smarrimento, sovraeccitazione psichica di Francesca, così da giungere al quadro estatico che chiude l'atto: con un'intuizione drammatica di grande risultato – sconcertante certo alla «prima» – il tenore protagonista appare in scena ma non pronuncia né intona alcunché. I temi principali agiscono come veri e propri personaggi: la viola pomposa, cui spetta il tema melodico catturante di Paolo, guida il nascere della passione, a ridosso del tema dell'amore. È una pagina scritta di getto, sulla quale Zandonai nutriva qualche sospetto di eccessiva «facilità».

Il secondo atto elimina il dialogo d'apertura tra balestriere e torrigiano, nel quale compare un ritratto sbizzato di Francesca: «Rado sorride. È sempre annuvolata di pensieri, e crucciosa. Non ha pace.» Compare in partitura ma esce regolarmente dalle esecuzioni il seguente dialogo tra il torrigiano e Francesca, «inebriata» dalla «fiamma.. tanto bella» nella quale si confonde. Dall'ingresso di Paolo si snoda, snellito, il dialogo difficile, sofferto, tra i cognati esposti al conflitto degli eventi interiori, nel fuoco della battaglia. Della scena quarta, nella quale compare Gianciotto – voce di baritono –, è stralciata la seconda parte, mentre riassunta in battute incalzanti è la quinta, la scena della ferita di Malatestino – voce di tenore –.

Quanto al terzo atto, esordisce con la scena della lettura, risolta in recitativo, e si articola nel rispetto della concatenazione dei dialoghi, pur condensati, con le ancelle, e ancora con Smaragdi – voce di contralto – chiamata solo qui, dopo la presenza mimica e orchestrale del primo atto, ad intervenire vocalmente, con elementi melodici sinuosi, fortemente allusivi; la sua voce profonda completa l'immagine archetipica del personaggio afroditico, «creatura della terra» come recita un verso cassato: Smaragdi viene dall'isola di Cipro e veglia simbolicamente sull'eros di Francesca. È ancora lei foriera del beberaggio che ha siglato il triangolo senza uscita, nel secondo atto. La malinconia profonda, nella quale Francesca sta inabissandosi, si oggettiva nelle crudeli immagini di sevizie offertele in sogno: la rievocazione della novella di Nastagio degli Onesti è però omessa da Zandonai. Tagliata per intero è anche la scena seguente, con sacrificio del momento di

commedia, quello animato dal «mercante» fiorentino e dalla sua mercanzia di stoffe. Uguale sorte spetta alle figure minori del medico e dell'astrologo che, unitamente al giullare, sono convocati nella quarta scena del testo dannunziano. È la ballata «Oggi è calen di marzo» a riprendere le fila del testo, con presenza dell'orchestrina di musicisti in scena e movimenti coreutici. Di qui si passa all'incontro privato di Francesca e Paolo, il cui crescendo emotivo sceglie un ristretto numero di versi, fino a sostituire con l'inserito lirico dettato a Parigi la dotta narrazione delle esperienze stilnovistiche fiorentine, condivise da un Paolo artista sensibile, e dunque quanto mai lontano dalla psicologia dei fratelli: a questa caratterizzazione del personaggio Zandonai volentieri rinuncia, in cambio di un apice lirico, culmine necessario ora, giunti al cuore del «fondo dantesco» e del romanzo di Francesca.

Di molto sfrondata sono gli atti quarto e quinto, unificati in uno solo, diviso in due parti: le due ultime scene del quarto atto sono soppresse, evitando così il dialogo tra i tre fratelli e quello seguente tra Gianciotto e Francesca, alla presenza di Paolo. Omessa nelle esecuzioni per lo più, l'apertura del quinto atto – il sonno di Francesca turbato dall'incubo – conduce al nostalgico indugio della protagonista con Biancofiore, ultimo saluto ad un mondo gentile, nel quale si riassume la tenerezza della prima età. Poi la tragedia precipita, e lo fa in poche battute; dalla «gioia perfetta» dell'estasi al delitto. L'atto cruento si consuma infine senza parole.