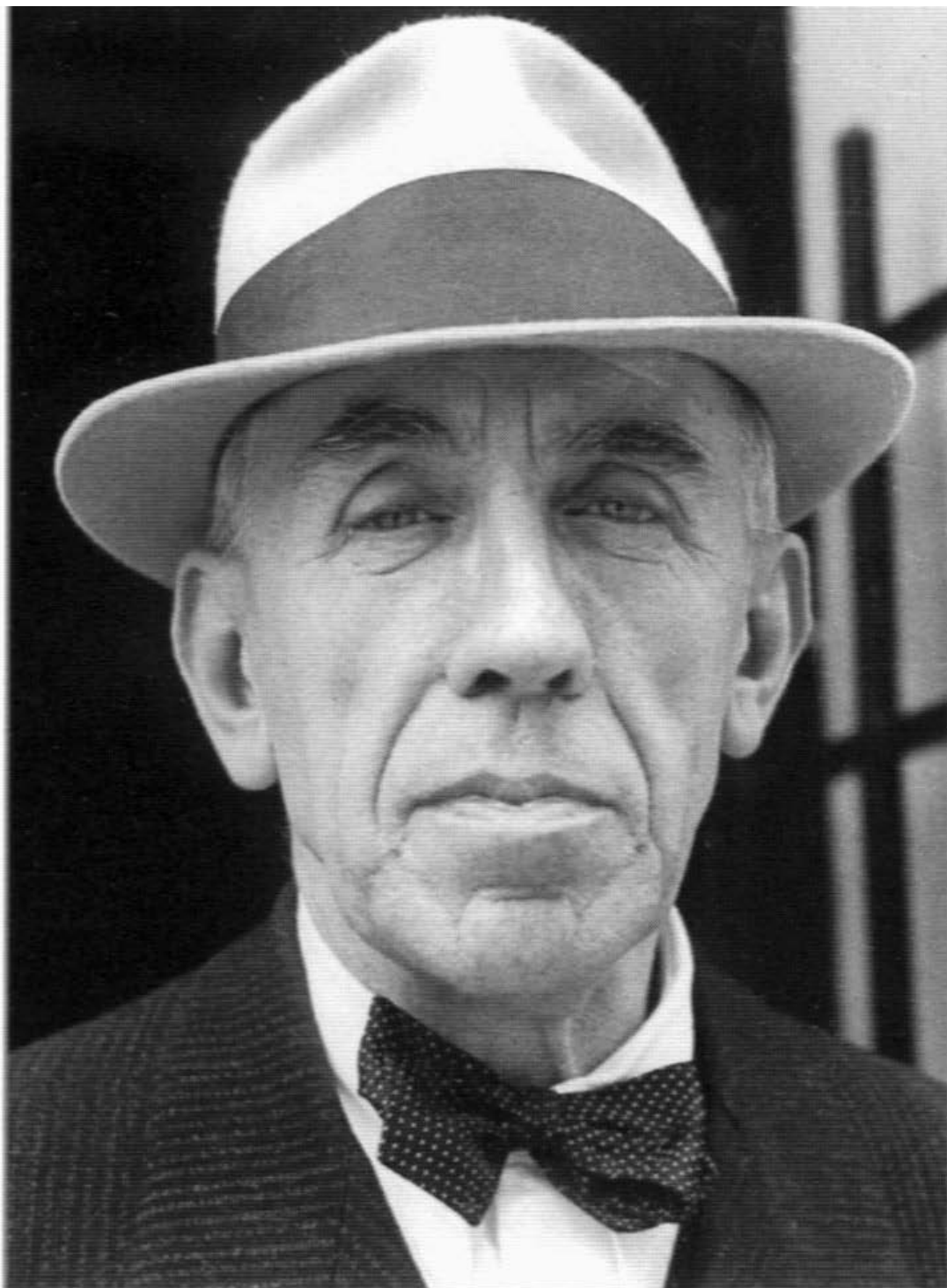


ZANDONAI RICCARDO

Compositore italiano (Sacco di Rovereto 28 V 1883 - Trebbianico di Pesaro 5 VI 1944)



Figlio di Luigi e Carolina Todeschi, ereditò dal modesto ambiente familiare la prima passione per la musica: il padre infatti suonava il bombardino nella banda del paese e lo zio materno lo intratteneva con la chitarra, strumento che Zandonai imparò a suonare nella primissima infanzia, insieme col clarino.

Un vecchio impiegato, ex-trombone di banda militare, gli insegnò i primi rudimenti di teoria e lo avviò allo studio del violino. Ci assicura il cugino, amico e coetaneo di Zandonai, O. Costa, che ancor prima dei dieci anni il futuro operista aveva composto una serie di pezzi melodici, per banda, riunendo attorno a sé una piccola schiera di amici.

Il primo studio ordinato cominciò poco più tardi, con V. Gianferrari, direttore della scuola musicale di Rovereto, dai dodici ai quindici anni, durante i quali apprese pure armonia e pianoforte, mentre si intensificava la sua attività creativa più o meno occasionale e già era riuscito a crearsi nella zona un ambiente favorevole, dalle case accoglienti dei De Probizer e dei Giovannini ad alcune salde amicizie, fra cui importante quella con L. Leonardi, autore della prima autorevole biografia del musicista.

Nel 1898 Gianferrari lo consigliò di intraprendere seri studi a Pesaro, presso il liceo musicale di cui era direttore Mascagni; qui fu accolto dai coniugi Kalchsmidt, oriundi di Rovereto, in via d'Azeglio, e seguì il ciclo completo in soli tre anni, diplomandosi in composizione del 1901.

Nel giorno di San Pietro dello stesso anno, in onore di Mascagni, fu eseguita la sua cantata *Il ritorno di Odisseo*, su testo di Pascoli, insieme con altre composizioni dei neodiplomati.

Così si chiuse il primo periodo pesarese, durante il quale Zandonai aveva mostrato palese una certa insofferenza per i metodi di insegnamento e l'impostazione di Mascagni.

Il catalogo delle sue opere minori si arricchisce con la produzione liederistica ed alcune scene drammatiche, fra cui quella dantesca che anticipa il capolavoro.

Ritornato a Sacco, Zandonai riprese un'attività pratica e creativa: partecipò al concorso bandito per la provincia del Tirolo dal ministero del culto e dell'istruzione d'Austria, e lo vinse con *Il ritorno di Odisseo*.

Per la seconda edizione dello stesso concorso egli preparò un melodramma in un atto, *La coppa del re*, che non fu più rappresentato, nonostante avesse ricevuto parere favorevole da Mahler. Altra esperienza teatrale interessante di questi anni fu *L'uccellino d'oro* (1907).

Fra i viaggi in Italia, Milano era la meta preferita, e fu proprio qui che,

per mezzo del dott. Tancredi Pizzini, riuscì ad entrare nel salotto di Vittoria Cima, dove conobbe Boito, che lo presentò a Giulio Ricordi. Con quest'ultimo il compositore si impegnò per un melodramma in tre atti e l'anno seguente nacque *Il grillo del focolare*, dedicato al suo primo maestro e rappresentato con successo al Politeama Chiarella di Torino. Nel 1911 portò a termine *Conchita*.



A quest'opera, che costituisce una tappa determinante dell'arte di Zandonai, sono pure legati due fatti importanti: l'incontro con Tarquinia Tarquini, che ne fu prima interprete e che nel 1916 diventò sua moglie; e quella con Nicola D'Atri, in occasione della prima a Roma, il cui influsso fu fondamentale sulle successive scelte artistiche del musicista.

Il terzo melodramma, *Melenis*, iniziato subito dopo *Il grillo del focolare*, fu rappresentato l'anno seguente, e Zandonai subito lavorò per *Francesca da Rimini*. Compose i primi due atti e mezzo a Pesaro e poi, ritornato ad Arcachon, dove aveva avuto un incontro con D'Annunzio, si fermò a Figino sul lago di Lugano, nella villa del dott. Pizzini, chiamata "Villa Conchita", dove scrisse il famoso duetto del terzo atto e la scena fra Gianciotto e Malatestino del quarto.

L'opera fu completata a Sacco e messa in scena al Teatro Regio di Torino; precedentemente Zandonai l'aveva fatta ascoltare a D'Annunzio a Parigi nella casa di Lina Cavalieri, presenti Tito Ricordi e Francesco Paolo Tosti.

Dal 1914 al 1919 ci fu un periodo di relativa inattività, comprensibile se si pensa al particolare momento storico attraversato; il musicista fra l'altro aveva assunto un atteggiamento scopertamente antiasburgico ed era stato condannato per alto tradimento sia perché renitente alla leva, sia per alcune sue composizioni, come *l'Inno degli studenti trentini* (che risale però al 1901) e la *Messa da Requiem* (1916) scritta per Umberto I. Viene a delinearsi, in questi anni, la produzione sinfonica di Zandonai, in gran parte legata alla suggestione del Trentino (*Terra nativa*), mentre il musicista fissa la sua residenza a Pesaro, dove prepara *La via della finestra* (1919), in un momento di stasi, in parte superato da *Giulietta e Romeo* (1922), con la collaborazione di Arturo Rossato che d'ora in poi diventerà il suo unico librettista.

Una svolta decisiva venne tre anni più tardi con *I cavalieri di Ekebù* che ebbero il battesimo alla Scala diretti da Toscanini, ottenendo poi entusiastici successi soprattutto nei paesi nordici; a Stoccolma, nel 1928 il compositore, per questo suo lavoro, fu insignito della commenda di Gustavo Vasa.

L'opera seguente, *Giuliano*, di carattere mistico, fu rappresentata a Napoli in questo stesso anno. Nella nuova dimora di Villa San Giuliano sul colle San Bartolo a Pesaro, dal 1930 in poi il ritmo creativo appare un po' rallentato, ma rinascono nuovi interessi, ad esempio per la produzione sinfonica (*Quadri di Segantini*, 1930) e, verso la fine, la musica per film;

anche l'attività direttoriale occupa molto del suo tempo.

Un ritorno al teatro avvenne nel 1933 con *Una partita* e *La farsa amorosa*, rappresentate a poca distanza di tempo alla Scala di Milano e all'Opera di Roma. Come riconoscimento di un'intensa vita dedicata alla musica, ottenne nel 1940 la nomina di direttore del conservatorio



"Rossini" di Pesaro: incarico al quale si dedicò con passione, elevando con una serie di iniziative il livello dell'istituto, fino al 1943.

Contemporaneamente si dedicò alla sua ultima opera, *Il Bacio*, che rimase incompiuta; anche Rossato era morto ed il libretto fu completato da Emidio Mucci. Gli eventi ormai precipitavano: Zandonai lasciò la sua villa e si rifugiò nel convento del Beato Santo sul Montebaroccio, dove avvenne il crollo fisico per l'intensificarsi delle coliche epatiche che lo avevano tormentato fin dalla giovinezza. Operato d'urgenza all'ospedale di Trebbiantico, non riuscì più a risollevarsi, spegnendosi il 5 giugno 1944.

Il caso Zandonai è abbastanza particolare nella storia della musica italiana dei primi decenni del nostro secolo: da un lato un favore popolare senza sconfitte ma senza gli eccessivi entusiasmi ottenuti da Puccini e Mascagni, dall'altro una vicenda critica frammentaria e discorde, che si è limitata a suggerire alcune possibili interpretazioni della figura del musicista, legandolo all'ultimo Verdi o alla linea Bizet-Mascagni, alla scuola francese di G. Charpentier e Debussy o al sinfonismo straussiano.

Posizioni di partenza che sono tuttavia accettabili ed indicative almeno perché inseriscono la figura di Zandonai nel suo tempo, rendendolo partecipe di quanto accadeva in Europa, soprattutto nel periodo della formazione, quando si delineano il particolare linguaggio, il colore orchestrale, il sapore armonico, fino a *Francesca da Rimini* che rappresenta il momento di maggiore equilibrio e di più forte ispirazione di tutta la sua carriera.

Zandonai è stato uomo di teatro essenzialmente, ma per la comprensione della sua poetica è necessario scavare anche nella sua produzione minore: da quella sinfonica, dove sfoggia l'innata abilità di strumentatore, a quella liederistica che costituisce una premessa essenziale per la vocalità originale, addirittura a quella giovanile di carattere occasionale (marce, cori, frammenti melodici) che denota le più genuine predisposizioni del musicista per gli impasti raffinati, per l'aderenza della musica alla parola, per l'energia vitale della ritmica e dell'armonia.

Così *L'uccellino d'oro* nelle sue modeste proporzioni ci prepara senza incertezze alla futura produzione teatrale, nella quale vediamo emergere, pochi anni dopo, il capolavoro, dove tutto appare potenziato al massimo, la tecnica è ormai un fatto acquisito, i valori espressivi e drammatici

vengono tesi in tutta la loro pienezza, seguendo da vicino il testo dannunziano, alla cui natura arcaicizzante, il falso-antico, risponde, creando una cornice raffinata per figure umane scolpite con singolare acutezza, quelle femminili come quelle più scopertamente truci, che spingono il compositore a risoluzioni di natura verista ma teatralmente e musicalmente più complesse e arrischiate.



È un errore considerare però Zandonai l'autore della sola *Francesca da Rimini*: il *Grillo del focolare* ad esempio possiede, nella sua semplicità, una ricchezza di idee e di poesia che dovrebbe toglierlo dalla lunga dimenticanza in cui è caduto.

Conchita invece ha resistito di più al tempo per la sua impostazione coloristico-ambientale unica nel melodramma italiano del Novecento, pur concedendo assai poco al verismo del soggetto.

Riscattata solamente nel terzo atto dalla retorica dell'ambiente romano, *Melenis* è interessante per noi come ponte di passaggio a *Francesca da Rimini*, per il particolare trattamento riservato alla protagonista.

Il dopo-*Francesca* è stato da taluni sottovalutato in blocco, quasi la vena di Zandonai si fosse d'un tratto affievolita. Impresione questa nata evidentemente dalla discutibile presenza de *La via della finestra* nel 1919, solo in parte modificata da *Giulietta e Romeo* che, dopo *Francesca da Rimini*, divenne l'opera di Zandonai più popolare ma qualitativamente ad essa molto inferiore, nonostante la freschezza di certe pagine e l'impostazione armonico-strumentale più sciolta, ma anche più generica.

Altro discorso invece per *I cavalieri di Ekebù* che, nonostante la frammentarietà del libretto, rappresentano un momento felicissimo avvicicabile a quello del capolavoro.

La materia fantastica, in cui si alternano elementi demoniaci e nostalgici, drammatici e sentimentali, ha spinto il musicista a costruire una partitura fortemente suggestiva con uno studio ambientale colto con minore compiacenza coloristica ma con più autentica adesione: le parti corali, sugli schemi di melodie svedesi, ad esempio, ci ricordano la mano limitata di Zandonai adolescente, mentre lo studio psicologico dei personaggi è più vario e nuovo, soprattutto per la Comandante e Sintram, ma anche per Anna e Giosta.

Dobbiamo considerare per un musicista positivo il desiderio di uscire dagli schemi ma l'eccessiva dispersione finisce qualche volta per non raggiungere i risultati previsti.

L'esperienza mistica di *Giuliano* lo dimostra, mentre *La farsa amorosa* (con *Una partita*), pur non raggiungendo il livello delle opere migliori, è una tappa da considerare con attenzione. Spunti comici e caricaturali si trovano anche nelle opere precedenti, generalmente colti con distacco e sottile umorismo. Qui diventano sostanza, corroborati in entrambi i casi dalla musica spagnola (sulla scia di *Conchita*), come sarà poco più avanti con il *Concerto andaluso* per violoncello.

Ma da *Conchita* sono trascorsi molti anni e l'atteggiamento del musicista a questo riguardo è radicalmente mutato, in un processo di semplificazione neoclassica, del resto confermata dal recupero delle forme chiuse, dalla chiarezza diatonica (con cui contrasta il barocchismo del celebre bolero del podestà), dalla minore sensibilizzazione della linea melodica.

Culmine di questa tendenza è il concertato finale del secondo atto, esempio di eccezionale bravura. Da sottolineare ancora il senso deformante della comicità di quest'opera, che ci fa pensare addirittura a Prokofiev, e che si alterna ingegnosamente ai momenti sentimentali, in un lavoro di abilissime suture.



La parabola creativa autentica si può chiudere qui, al 1933: nel corso di cinque lustri, dal *Grillo del focolare*, Zandonai ha detto tutto quanto era in grado di dire, rimanendo sostanzialmente un isolato, prima per la mancata adesione alle forme più plateali del melodramma lacrimoso, poi per l'indisponibilità per una evoluzione vera.

La sua fortuna poggia in ogni caso su alcune opere di autentico valore che gli dovrebbero dare il diritto ad un posto migliore fra alcuni suoi contemporanei più celebrati.

La colpa di tale isolamento va forse cercata anche nello stesso musicista, uomo incapace di scendere a compromessi, ostinato nelle sue decisioni, implacabile nelle sue scelte.

La sua musica, considerata anche sotto questo aspetto vale, più di ogni discorso, a raffigurarci l'uomo in maniera autentica ed inequivocabile.

I CAVALIERI DI EKEBÙ

Tipo: Dramma lirico in quattro atti

Soggetto: libretto di Arturo Rossato, dal romanzo *La leggenda di Gösta Berling* di Selma Lagerlöf

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 7 marzo 1925

Cast: Giosta Berling (T), la comandante (Ms), Anna (S), Sintram (B), Cristiano (Bar), Samzelius (B), Liecrona (T), un'ostessa (Ms), una fanciulla (S)

Autore: Riccardo Zandonai (1883-1944)

Nel 1924 dallo stesso romanzo da cui è tratta l'opera di Zandonai era stata girata una pellicola con Greta Garbo (adattamento e regia di Mauritz Stiller), fatto più unico che raro nella storia dell'opera. Zandonai si trovò dunque ad avere a che fare con un materiale letterario piuttosto noto e circolante: elemento da non sottovalutare per comprendere il successo dell'opera.

La trama

Nel medioevo scandinavo.

L'alcolizzato prete svedese Giosta Berling è stato bandito dalla chiesa per il suo vizio: siccome gli si è rivolta contro anche l'amata Anna, desidera la morte. Ma una pietosa e misteriosa comandante, castellana di Ekebù, gli offre lavoro tra i non meno misteriosi cavalieri che sono alla sue dipendenze.

FOTO DI SCENA



A Natale, Giosta si dichiara in pubblico ad Anna. Sintram, con cattiveria, dice che la comandante ha venduto al diavolo (Ekebù non ricorda Belzebù?) le anime dei cavalieri da lei stessa raccolti fra uomini ai margini della vita e della società. Accusata di stregoneria, la comandante viene così cacciata. Ma i cavalieri la richiameranno, già malata. Ella perdona chi le ha fatto del male; e, morendo, lascia i propri averi a Giosta e Anna.

Diretta con successo trionfale da Toscanini, l'opera ebbe breve fortuna fuori di Svezia (ma una ripresa notevole, con registrazione discografica, si è avuta nel 1983 a Rovereto, città natale di Zandonai, per il centenario della nascita, sotto la bacchetta di Gianandrea Gavazzeni), e viene considerata, con *Francesca da Rimini*, la migliore riuscita dell'autore e la sua partitura più rigogliosa. Nella tensione drammatica, nella ricostruzione dell'atmosfera di durezza scandinava (Zandonai aveva lavorato sulle raccolte di canti popolari svedesi), l'opera si situa in un momento già successivo rispetto al verismo, raggiungendo punte violentemente espressive.

Inoltre, a differenza delle rigide consuetudini veriste, il libretto affresca una storia lontana in spazio e tempo, in una esemplarità di tipo simbolistico organizzata secondo distinti quadri ambientali nell'insieme di notevole impianto scenico. Opera corale, redige tuttavia una tessitura piuttosto ardua per le parti vocali dei solisti (prevalente il declamato), particolarmente per le voci di Giosta e della comandante.

La parte orchestrale, opulenta e pastosa nelle armonie dagli spunti anche arcaizzanti quanto raffinata per gli interventi concertanti, s'è spesso definita sinfonica e, come quella corale, segnala una ricorrenza di ritmi quasi percussivi: ricordiamo, ad esempio, l'incalzare dei martelli nelle ferriere, citazione che discende piuttosto dal *Ring* che dal *Trovatore*.

CONCHITA

Tipo: Opera in quattro atti

Soggetto: libretto di Maurizio Vaucaire e Carlo Zangarini, dal romanzo La Femme et le pantin di Pierre Louys

Prima: Milano, Teatro Dal Verme, 14 ottobre 1911

Cast: Conchita (S), Mateo (T), un ispettore (B), Dolores (S), Rufina (Ms), Pepita (Ms), Estella (Ms), una madre (Ms), la sorvegliante (Ms), un venditore di frutta (T), la madre di Conchita (Ms), Tonio (B), Garcia (B), un banderillero (Bar), due inglesi (Bar),

Autore: Riccardo Zandonai (1883-1944)

La scelta di un autore come Pierre Louys fu per Zandonai il frutto dell'indicazione di una precisa scelta: quel decadentismo 'a maglie strette', fortemente suggestivo anche quando 'pasticciato' negli incroci con un crudo realismo, che fu a suo modo una bandiera letteraria dei primi anni del secolo.

La trama

Conchita che a Siviglia - guarda un po' - fa la sigaraia, non vuol amareggiare con Mateo (che, perché ricco, non le par sincero), che, invece, vorrebbe lei. Ma il buon Mateo di nascosto dà del denaro alla madre di Conchita. E tuttavia Conchita di quella vitaccia non ne può proprio più, e allora si mette a fare la ballerina di flamenco; procedendo sulle sue tracce, Mateo la ritrova e vorrebbe salvarla da quella che gli pare un'esistenza non degna e le offre una condizione onorevole, nonché una ricca casa. Ma Conchita, siccome lui è ricco e perciò non le par sincero, per metterlo alla prova fa finta (quante ne sa...) di trovarsi un amante. Quando lo vede geloso, crede alla sua sincerità e proclama come quella gelosia le paia amore.

All'atmosfera sensuale del romanzo di Louys, uno dei vertici del decadentismo francese, l'ancor giovane Zandonai oppone, come sempre in seguito, una partitura ricchissima, sapiente e lucida per strumentazione e generale efficacia. Ancora carico di suggestioni tardoromantiche, d'altro canto di particolare pertinenza alle circostanze del libretto, l'autore mostra, come in un paradigma, quelle che saranno le sue capacità, destinate a maturare in *Francesca da Rimini* e nei *Cavalieri di Ekebù*.



FRANCESCA DA RIMINI

Tipo: Tragedia in quattro atti

Soggetto: libretto di Tito Ricordi, dalla tragedia omonima di Gabriele d'Annunzio

Prima: Torino, Teatro Regio, 19 febbraio 1914

Cast: Francesca da Rimini (S), Samaritana (S), Ostasio (Bar), figli di Guido Minore da Polenta; Giovanni lo sciancato, detto Gianciotto (Bar), Paolo il Bello (T), Malatestino dall'Occhio (T), figli di Malatesta da Verrucchio; Biancofiore (Ms), Garsenda (S)

Autore: Riccardo Zandonai (1883-1944)

A 16 anni, fra il settembre 1899 ed il febbraio 1900, Riccardo Zandonai poneva in musica, per voce di tenore ed orchestra, il V canto dell'*Inferno* dantesco, il celebre episodio di Paolo e Francesca; a questo giovanile innamoramento per la storia dei due infelici cognati Zandonai fece seguire - nel 1914 - un'opera teatrale ispirata alla stessa vicenda, ricantata nei versi da Gabriele D'Annunzio. In questo modo, il compositore di Rovereto, peraltro già affermato con le opere *Conchita* e *Melenis*, s'inseriva in una dimensione decisamente europea, entrando in collaborazione con il letterato più famoso d'Italia, conteso anche da Francesi ed Inglesi che si erano assicurati a suon di grosse cifre i diritti di musicare i suoi drammi.

Fu un incontro particolarmente felice per il musicista, che dopo la *Francesca da Rimini* si vide collocato fra i maestri della generazione post-verista e decadente (nomina al Conservatorio di Pesaro, riconoscimenti ufficiali, commissioni); eppure, se si esclude una sorta di "ritorno di fiamma" con *Giulietta e Romeo* (ancora una grande storia d'amore in ambiente rinascimentale) l'incontro fra il riservato musicista trentino e la "sirena" decadente appare come un fatto isolato, quasi occasionale: non sappiamo chi abbia fatto leggere a Zandonai il dramma dannunziano, se egli conoscesse il *Paolo e Francesca* del Mancinelli (1907) o le musiche di scena composte da Antonio Scontrino per la prima della tragedia (1904); certo è che *Francesca da Rimini* trovò nella sensibilità di Zandonai un'eco non superficiale, rafforzata, chissà, dalla conoscenza della celebre tela dipinta da Gaetano Previati e del poema sinfonico di Tchaikovsky.

Fu Tito Ricordi, dannunziano entusiasta, a farlo decidere: insieme

discussero sui tagli che era indispensabile operare nel poema per ridurlo a proporzioni "melodrammatiche" (Mascagni, invece, si era vantato di aver musicato, della *Parisina* di D'Annunzio, "anche le virgole" - ma non era vero -); compiuto il lavoro di snellimento, lo sottoposero al poeta che incredibilmente non ebbe niente da obiettare.

FOTO DI SCENA



Anzi: quando Zandonai manifestò qualche imbarazzo a musicare quel passo del 3° atto in cui Paolo riferisce degli incontri avuti a Firenze con Dante Alighieri e con altri letterati ed artisti, D'Annunzio fu di una disponibilità squisita, e nel giro di poche ore presentò al musicista, che era corso in Francia a "chiedere aiuto" un passo scritto *ex novo*: sono quei versi che iniziano con "Nemica ebbi la luce / amica ebbi la notte", che costituiscono uno dei momenti di più acceso lirismo dell'intera partitura.

E si comprende perché: con quel brano, D'Annunzio non faceva che portare al calor bianco il clima che spirava in tutto il suo lavoro: il fascino della letteratura romanza, la suggestione di cavalieri e dame medievali su cui aleggia, ricorrente, la memoria di *Tristano e Isotta*, grazie anche - occorre dirlo - alla trasposizione musicale di Wagner, che a D'Annunzio fu particolarmente cara.

Eppure, nonostante questo episodio, non pare che fra i due artisti si sia mai instaurata un'autentica amicizia, un rapporto di vera stima; pare addirittura che D'Annunzio non abbia mai assistito ad una rappresentazione di *Francesca da Rimini*, e comunque, dopo i pochi mesi di gestazione dell'opera, poeta e musicista non ebbero più contatti, neppure formali.

E va anche detto che il dramma posto in musica spodestò letteralmente l'originale, che scomparve - o quasi - dai teatri.

A valutare dalle intere scene, dai personaggi soppressi, dalle centinaia di versi amputati, si sarebbe da ritenere che nel passaggio alle dimensioni di "libretto", l'opera del poeta sia stata largamente e crudelmente sacrificata: *Francesca da Rimini* di D'Annunzio non vuol essere solo una grande storia d'amore, bensì la raffigurazione di uno scorcio di vita medievale, il quadro di un secolo della remota civiltà italiana, alla cui verità contribuisce un soffocante armamentario di figure decorative, di citazioni, di usanze, di luoghi, di costumi rievocati attraverso un vocabolario "d'epoca".

È, insomma, la dimensione estetizzante che rischia di andar perduta in una scarnificazione come quella operata da Tito Ricordi sul testo dannunziano; ed invece già in questo si realizza il primo miracolo della *Francesca* di Zandonai: che la "cornice", per quanto ridotta di dimensioni, non appare mai estranea al quadro sentimentale, che l'estetismo del testo letterario trova puntuale rispondenza nell'impiego di strumenti antichi (pifferi, liuti, viola pomposa), nei coretti arcaicizzanti

delle fanciulle al seguito di Francesca (soprattutto al 1° e al 3° atto); pagine nelle quali Zandonai evoca il clima duecentesco senza ricorrere a citazioni di canti autentici, ma servendosi solo di qualche andamento modale nelle melodie e trovando per l'orchestra colori e trasparenze di gusto decisamente floreale.

FOTO DI SCENA



Non solo: il clima espressivo di queste canzoni si dilata alla musica che avvolge i teneri colloqui fra la protagonista e la sorella Samaritana (al 1° atto, quando le nozze sono sentite come una perdita dell'incanto adolescenziale) o l'ancella Biancofiore, lontano ricordo della stessa Samaritana, al 4° atto; così che il peso delle citazioni erudite (il vaio, lo zendado, l'alcadore in gualdana: quello che con molto spirito Luigi Rosso definì "il dramma del vocabolario dugentesco e del ferro battuto") fa luogo ad una leggerezza di contorni, ad una delicatezza di tinte musicali

che fanno di questi episodi la raffigurazione più felice del decorativismo floreale, la Liberty nel teatro d'opera italiano.

Le suggestioni botticelliane e poliziesche che avevano dato vita in Inghilterra alla corrente preraffaellita, con Dante Gabriele Rossetti (e Debussy aveva colto il fascino di queste figure da *vita nova* ponendo in musica *La demoiselle élue*) sembrano guidare la mano di Zandonai verso un'eleganza insolita (non prevedibile nell'infuocato autore di *Conchita*), verso un melodizzare sfumato e morbido, che suggerisce smarrimento e malinconia.

E su un registro non diverso canta Zandonai la passione erotica; del dannunziano “poema di sangue e di lussuria” non resta nella partitura musicale se non l'eco e la sommessa suggestione, l'abbandono crepuscolare, l'estenuazione sottile, fors'anche sensuale e un poco perversa, ma non c'è posto in questa *Francesca* per un Eros vigoroso e pacificato.

Si pensi: per tutto il 1° atto Paolo, l'eroe amoroso, non compare, ed anche quando, in chiusura egli passa, e Francesca se ne innamora, l'episodio avviene *fuori scena*: lo scoppio della passione non viene intonato dalle voci, ma solo suggerito attraverso l'invenzione di una seducente melodia affidata alla viola pomposa.

Così, nella scena della battaglia (2° atto) il fuoco cova sì sotto le ceneri, ma ancora non c'è spazio per momenti di abbandono; ed anche nel 3° quadro, il vertice dell'opera, la musica è straordinariamente efficace nel dipingere l'attesa, la memoria, il timore, l'esitazione, piuttosto che l'amore nella sua esaltante pienezza.

In questa operazione di raffinata ricreazione Liberty, Zandonai fa confluire tutti i possibili richiami che gli derivavano da una cultura musicale vasta ed aggiornata: per un compositore nato nel 1883, in un territorio culturalmente influenzato dalla Germania, Wagner era un nume cui rendere ancora omaggio; ma il Nostro mostra di conoscere a fondo gli autori più nuovi (che per lui erano Richard Strauss e Debussy): l'adozione di inflessioni modali, la predilezione per gli intervalli alterati (ricorrente, ad esempio, quello di quinta diminuita, di chiara ascendenza debussiniana, sull'invocazione "Paolo, Paolo" che risuona più volte sulle labbra di Francesca), le trasparenze orchestrali di gusto francese ("Guardate il mare come si fa bianco" dice nel duetto d'amore al 3° atto Francesca, e nel golfo mistico passano echi de *La mer*) danno pienamente ragione a Zandonai quando affermava, con sincera modestia,

"se valgo qualcosa, è come orchestratore".

Un intreccio di moduli linguistici che Zandonai intese con grande sapienza, ottenendo l'esito "letterario" che il testo dannunziano esige: la partitura musicale - come il dramma - risulta un prezioso arazzo dai colori ricchi e variegati, nel quale la ricerca dei singoli apporti può anche essere un "giuoco" stimolante, ma non fa che confermare la dimensione eminentemente culturalistica in cui tutta l'opera si muove, quasi che la musica non cantasse mai di sentimenti "in presa diretta" ma attraverso un continuo filtraggio che sfuma ed attenua, come un'opera d'arte nata su altre suggestioni artistiche (Tristano, Dante, Botticelli, la letteratura umanistica).

FOTO DI SCENA



Ed anche quando l'opera usa toni corruschi e barbarici, come nella scena della battaglia e per i personaggi perversi di Gianciotto e di Malatestino, dietro a quegli episodi (il ferimento all'occhio di Malatestino, la decapitazione del prigioniero, l'intensa, drammatica scena dell'incubo, al 4° atto, di solito soppressa) ed a quelle figure si sente, ancora una volta, una forte componente letteraria, quasi che Zandonai non potesse esprimerli musicalmente se non ricorrendo ai vigorosi accenti dell'orchestra Straussiana o a certe asperità - della *Tetralogia*.

Vorremmo dire, insomma, che in questa *Francesca* Zandonai s'impegna a prendere *in toto* le distanze dal melodramma verista, da cui pur proveniva, per offrirci il corrispettivo musicale non soltanto del D'Annunzio del dramma omonimo ma ancor di più, a nostro vedere, dello stanco cantore del *Poema paradisiaco*, che non a caso si suole indicare come primo documento della corrente crepuscolare (*I colloqui* di Gozzano nascevano nel 1911, appena tre anni prima dell'opera di Zandonai), e del cesellatore parnassiano delle *Stanze per Isaotta Guttadauro*.

Una volta scelto questo indirizzo espressivo, era inevitabile che anche la linea del canto non potesse ricalcare i modelli operistici italiani: è pur vero che una qualche enfasi tipica del tenore Mascagnano (Zandonai era stato anche allievo di Mascagni) punteggia il canto di Paolo (si ricordino, al 3° atto, gli episodi "Nemica ebbi la luce" e "inghirlandata di violette") così come quello di Francesca rivela qualche suggestione pucciniana (ad esempio, nello splendido assolo "Paolo datemi pace") ma il melodismo di Zandonai inclina piuttosto verso l'arioso che non verso lo stile di conversazione, così tipico dei personaggi "quotidiani" di Puccini; è una recitazione nobilmente intonata, tutta innervata di brevi spunti di canto che non ha niente della programmata ed estenuata fissità di un Pizzetti, ma è anzi nobilissima e variata, e sa piegarsi (l'esempio di *Pelléas et Mélisande* era di fronte ad ogni musicista aggiornato) con assoluta proprietà ai suggerimenti del testo letterario.

Verrebbe fatto di chiedersi come una partitura così squisita, in un certo senso *troppo* colta, abbia potuto resistere più di settant'anni sui palcoscenici; una possibile risposta sta nel fatto che nella *Francesca da Rimini* Zandonai è andato ben al di là di un alto professionismo, che nessun critico per quanto malevolo, gli ha mai negato, consegnandoci un ritratto femminile che non è solo un mito letterario, per quanto illustre e raffinato, ma un "tipo" di cui il teatro musicale del primo Novecento non

offre altri esempi: non sadica come Salomé, non umbratile come Mélisande, non passionale come Santuzza o Fedora. Francesca incarna un aristocratico modo di sentire, che non ha proprio niente in comune - per fare un riferimento immediato - con la tenerezza dimessa delle eroine di Puccini.

FOTO DI SCENA



È veramente una donna del Decadentismo che, in quel fatidico 1914, alle soglie del primo conflitto mondiale, viene a concludere la stagione *fin-de-siècle*, a suggellare la crisi di una società, quella tardo-romantica, che si era illusa di sopravvivere ai nuovi e complessi problemi di ordine politico e sociale posti dal secolo appena nato.

"L'uomo del Decadentismo - ha scritto Norberto Bobbio - è l'uomo della finitezza tutta spiegata ed accettata. Dinanzi a lui non si apre la realtà di una rigogliosa vita collettiva quale poteva offrire l'idea positivista; il senso della colpa ritorna ad affiorare, ed il pensiero della morte, che era stato ricacciato al di fuori dall'uomo tutto immortale, cioè ritenuto tale dal Romanticismo, nella successione delle sue opere, è posto di nuovo al centro del suo destino. La sua unica libertà è quella di morire".

Oltrepassando forse il dramma dannunziano, la *Francesca da Rimini* di Zandonai ci parla di quest'uomo, o meglio di questa donna, che ne è lo specchio deformante, più sensibile e più vario, disorientata in un mondo nel quale ogni valore sentimentale, spirituale e civile appare destinato a precipitare in un baratro di cui non s'intravedono i confini: al di là di tutto il suo Medioevo, vero o falso che sia, quest'opera può apparire, per la sottile inquietudine, il senso d'insoddisfazione, l'aura di morte che la pervadono, come il canto di un'umanità neppur oggi pacificata, e Francesca nostra compagna nel cammino di disorientati viandanti.

La tragedia dannunziana, di notevole intensità drammatica (sia pure solitamente indulgente al dettaglio, poco prestantesi a esser musicato), molto deve per l'efficacia del libretto all'apporto di Tito Ricordi; che presta opportunità alla partitura più nota di Zandonai di svolgersi con pari, se non ancor più colorato andamento.

Allo 'sfrondamento' di Ricordi d'Annunzio diede inatteso, per immediatezza, *placet*, restando disponibile a successivi mutamenti (manifestatagli da Zandonai la difficoltà a musicare i ragionamenti di Dante e di altri poeti in scena, d'Annunzio sostituì la scena con «Nemica ebbi la luce / amica ebbi la notte», con ulteriore contributo alla riuscita melodrammatica): forse a questo, però, alla maggior efficacia scenica del libretto rispetto alla tragedia si deve un successivo freddo atteggiamento del poeta, che vide oscurata la fama della propria opera teatrale dalla riuscita di Zandonai (voce vuole che mai il Vate sia andato ad ascoltare e

vedere questa sua strana creatura della cui paternità, probabilmente, non era più sicuro).

Se in Zandonai scompare la fiorentinità dugentesca di d'Annunzio, permane un clima che riduce l'affresco storico a una miniatura erotica ed eroica, fra amore e guerra. Generalmente si osserva una ricchezza timbrica che sottolinea gli snodi psicologici del dramma, tra stilizzazione di figure e persuasione di verità umana. La strumentazione è celebre e anzi proverbiale: vivida, ricchissima di armonici: italiana nonostante la ricchezza della pagina scritta e musicata, che si lascia alle spalle gli effetti facili del verismo peggiore, deterioro e scadente, che su simili storie di passione aveva costruito commenti tonitruanti.

FOTO DI SCENA



Qui siamo invece alla messa in evidenza dei tesori del testo e anche a un impianto che dà maggior potenza al dramma già leggendario, che aveva avuto precedenti nelle musiche di scena dello *Scontrino* (1901) e nell'opera del Mancinelli (*Paolo e Francesca*, Bologna 1907). Ricchissima di echi di esperienze recenti, da Richard Strauss a Debussy, la pagina di Zandonai tiene presente il magistero wagneriano: mai si parlerà, tuttavia, di eclettismo, quanto del 'rimpasto' della cultura allora di punta nell'Europa musicale secondo una personalità tra le più originali del melodramma italiano del Novecento.

Allievo di Mascagni, Zandonai non dimentica mai le esperienze più raffinate del maestro, tra *Iris* e *Parisina* (quest'ultima anch'essa da d'Annunzio, tragedia della quale il maestro livornese si era vantato di aver musicato «anche le virgole»), come molte tracce si rilevano da quel Puccini curioso della sperimentazione che la critica e le esecuzioni più ardite non hanno mancato di mostrare.

Che Zandonai e la sua *Francesca* fossero fatti di una pasta musicale non propria alla scena del melodramma italiano (così, anche, sinfonici che sono) è uno di quei luoghi comuni che il tempo si sta incaricando di svelare in tutta la sua inconsistenza, a partire dal momento in cui il melodramma è diventato, nella percezione, musica colta o musica e basta, non più soffocata dai provincialismi all'incontrario, di quelli adusi a martirizzare se stessi.

La trama

Atto primo

A Ravenna, in casa dei da Polenta.

Francesca da Polenta, figlia del signore della città, Guido, sta per sposare Gianciotto Malatesta, giovane sciancato: lei crede, ingannata, che lo sposo sia in realtà il fratello di Gianciotto, il bel Paolo, che vede palpitando. La sorella di Francesca, Samaritana, è colta da un fosco presagio e le chiede di rinunciare al matrimonio; ma Francesca è salda nel convincimento.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Durante la guerra che oppone a Rimini i Malatesta e i Parcitadi.

Paolo si fa onore, con accanto, sulla torre, Francesca, che lo rimprovera per l'inganno subito col matrimonio. Ella lo crede ferito e lo accarezza, gli prende la testa fra le mani. Arriva Gianciotto, non parco di lodi per il valore del fratello Paolo. Brindano. Paolo e Francesca si guardano con intensi sensi. Arriva il terzo fratello, Malatestino, ferito. La lotta riprende furiosa.

Atto terzo

Francesca legge storie d'amore e ascolta musica. Entra Paolo, reduce da un lungo viaggio. Le mostra amore, ella quasi gli cede. Leggono di Lancillotto, come amor lo strinse. Soli e senza alcun sospetto, quando leggono il disiato viso di Ginevra esser baciato da cotanto amante, Lancillotto, non leggono più e Paolo, tutto tremante, bacia Francesca. Libro galeotto.

Atto quarto

Il terzo fratello, Malatestino, è innamorato pure lui di Francesca. Ella si rifiuta. Si ode il grido di un carcerato, e Malatestino, crudele, a spada sguainata va a far cessare quel lamento, mentre Francesca si lamenta con il marito Gianciotto delle profferte di Malatestino. Credendo forse Francesca Salome, Malatestino rientra con la testa mozza del carcerato che gridava. Francesca, che non è Salome, fugge in preda all'orrore. Quando Gianciotto lo rimprovera, Malatestino non ce la fa più e rivela quel che sa di Paolo e Francesca.

Gianciotto, con un inganno, scopre tutto. Sorprende i due abbracciati e li consegna all'eternità.

GIULIETTA E ROMEO

Tipo: Tragedia in tre atti

Soggetto: libretto di Arturo Rossato, da Shakespeare

Prima: Roma, Teatro Costanzi, 14 febbraio 1922

Cast: Giulietta Capuleti (S), Romeo Montecchi (T), Isabella (S), Tebaldo (Bar), un cantatore (T), Gregorio (T), Sansone (B), Bernabò (B), uno dei Montecchi (T), un famiglio di Romeo (T), una donna (S), il banditore (B)

Autore: Riccardo Zandonai (1883-1944)

La trama

A Verona le famiglie dei Montecchi e dei Capuleti sono in lotta fra loro. Un giovane mascherato fa da mediatore per la pace, ma Tebaldo, sostenitore dei Capuleti, gli si oppone. Il banditore avvisa dell'arrivo di una ronda di sorveglianza; mentre tutti scompaiono il giovane mascherato resta nei paraggi, ben nascosto: si scopre essere Romeo Montecchi quando, affacciata Giulietta Capuleti da una finestra, egli le dichiara il suo amore.

Non possono amarsi, benché innamorati, per l'acceso contendere fra le rispettive famiglie; tuttavia Giulietta, tramite una scala di seta, fa salire Romeo nei suoi appartamenti: Romeo se ne andrà all'alba. Mentre si svolge un girotondo delle giovani Capuleti, arriva Tebaldo: egli sa di Giulietta e Romeo e biasima l'accaduto, anche perché Giulietta, per volere del padre, deve andare in sposa al conte di Lodrone, cosa ch'ella non vuole.

Colpito a sangue, arriva Gregorio: è stato partecipe del nuovo scontro fra i sostenitori dei due casati, al quale ha visto partecipare anche Romeo. Ma Romeo in realtà non avrebbe mai potuto, perché sta proprio lì, nel giardino del girotondo, ancora una volta nascosto: e sfida allora Tebaldo a duello, ferendolo a morte; Giulietta fa fuggire Romeo, la cui spada insanguinata resta però sul luogo del delitto. In un'osteria di Mantova, Romeo attende notizie da Verona.

Un cantatore canta di tristi cose: una canzone di lutto per la scomparsa Giulietta. Romeo gli si getta addosso, perché smentisca la notizia, dica

che non è vero quel che canta; ma il servo da cui attendeva notizie dalla città arriva e conferma tutto, e aggiunge che Giulietta è morta proprio poco prima di sposarsi col conte Lodrone, designatole dal padre.

FOTO DI SCENA



Romeo torna a Verona e, davanti a Giulietta morta, si avvelena. Ma Giulietta non è morta: morente Romeo, si ridesta dagli effetti di una droga presa a bella posta per non sposare il conte Lodrone. Chi avrebbe dovuto avvertire Romeo ha fatalmente tardato; mentre Romeo spira, il dolore stronca anche Giulietta.

La classica situazione shakespeariana è trattata da Zandonai con la consueta sapienza orchestrale, e con capacità lirica tendente a sottolineare gli snodi più riposti della vicenda - quelli che annunciano la tragedia e preparano gli eventi, mettendosi quasi in attesa di ciò che il fato ha predestinato - piuttosto che i punti di rappresentazione vera e propria; la capacità di indagare le pieghe e gli anfratti più riposti della psicologia della passione diventa pagina musicale avvolgente, insinuante, anche pateticamente svolta.

Sostenuta dalla grana di voce duttile e lyricizzante degli archi, la melodia si irrobustisce sovente con l'intercalare, dentro questo impasto, ingressi improvvisi e squillanti, preveggenti sottolineature bronzee del destino incombente: ciò che sempre colpisce, qui e altrove in Zandonai, è il bilanciamento delle voci, il colore dell'impasto d'insieme, la partecipazione delle voci all'affresco sinfonico e, insieme, la dimensione concertante, quasi concorrenziale, delle voci e dello strumentale.