

***Immaginario nordico e nuovi orizzonti estetici.***  
**Da La saga di Gösta Berling a I Cavalieri di Ekebù**

**Convegno internazionale di studi**  
Giovedì 7 – Venerdì 8 maggio 2026  
Rovereto (TN)

**I sessione: Temi nordici nella cultura italiana del primo Novecento**

***Selma Lagerlöf in Italia 1900-1929***

Renata Maria Gallina (Università per Stranieri di Siena)

Selma Lagerlöf è ad oggi uno degli autori scandinavi più canonizzati nel campo della letteratura scandinava in Italia e, forse, anche in quello più ampio della letteratura straniera in Italia (Sisto, 2019).

Una precoce traduzione compare già nel 1903: si tratta de *Le regine di Kungahälla (Drottningar i Kungahälla, 1899)*, tradotto per la casa editrice palermitana Salvatore Biondo da Antonino Borzi, botanico tra Italia e Svezia che si cimenta anche nella mediazione letteraria. Nonostante questa edizione e alcuni contributi su di lei, anche piuttosto consistenti, comparsi su giornali e riviste agli inizi del secolo, il premio Nobel costituisce indubbiamente una svolta sostanziale nella circolazione dell'opera di Lagerlöf in Italia: nel 1910 la casa editrice milanese Treves pubblica per la prima volta una traduzione italiana di *Gösta Berlings saga* (1891) con il titolo *La leggenda di Gosta Berling: romanzo svedese*, e, con grande prontezza, nel 1912 fa tradurre anche il romanzo *La casa di Liljecrona (Liljecronas hem, 1911)*, entrambi inseriti nella collana "I migliori e più recenti romanzi stranieri".

Queste prime traduzioni in volume costituiscono l'inizio di un vero e proprio "effetto Nobel" con una lunga coda: se negli anni Dieci le edizioni (comprese le ristampe) sono sei, se ne contano altre dieci nel decennio successivo, ponendo le basi di una longeva e piuttosto costante presenza sul mercato editoriale italiano.

Appoggiandosi alla cornice teorica e metodologica degli studi letterari transnazionali e della teoria della ricezione, e prendendo le mosse da alcuni studi già esistenti (Berni et al., 2022; Berni-Wegener, 2018; Bondesson, 2011; Leffler et al., 2019; Lokrantz, 1990), il contributo mira a esaminare la traduzione e diffusione di Lagerlöf nei primi due decenni del secolo scorso. Tenendo in considerazione le case editrici, i singoli traduttori e mediatori, i paratesti (laddove presenti) e le strategie traduttive messe in atto, si tenterà di ricostruire un quadro dell'opera della scrittrice svedese così come era presentata ai lettori italiani agli albori della sua canonizzazione letteraria.

***Il fascino dell'“altro”: simbolismo e identità nazionale nell'opera italiana del primo Novecento***

Paola Cossu (Conservatorio di Adria)

Il primo dopoguerra segnò per l'Italia una fase di profonda trasformazione culturale ed estetica: al venir meno delle certezze ottocentesche e dei modelli romantici si affiancò la ricerca di nuovi linguaggi capaci di interpretare la complessità del presente. In tale contesto, l'opera italiana si confrontò con suggestioni provenienti dal Nord Europa – atmosfere cupe, mitologie lontane, paesaggi simbolici – che si innestarono su un terreno tradizionalmente mediterraneo e classicista.

La fortuna di libretti e soggetti nordici nel teatro musicale del primo Novecento, in Italia come nel resto d'Europa, rivela il fascino dell'“altro”: una tensione feconda tra apertura internazionale e fedeltà alla tradizione nazionale tra attrazione per la diversità e necessità di continuità identitaria. Tra i casi emblematici vi è certamente *I Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai, ispirato al romanzo di Selma Lagerlöf e intriso di un nordico simbolismo trasfigurato in dramma lirico, insieme altri titoli quali *L'amore dei tre re* di Italo Montemezzi, con la sua ambientazione medievaleggiante e tragica, *La campana sommersa* di Ottorino Respighi, che trasfigura il simbolismo di Hauptmann in una parabola lirica e le esperienze teatrali di Gian Francesco Malipiero, dove l'influsso espressionista si unisce a una visione poetica di limpida essenzialità.

In tutti questi esempi, il mito nordico e la sensibilità simbolista vengono filtrati attraverso una prospettiva italiana: la cupezza si stempera in trasparenza lirica, l'alterità culturale si traduce in allegoria poetica, il dramma in canto. Il Nord diventa così uno specchio dell'identità nazionale, un'“alterità familiare” attraverso cui l'opera italiana rielabora le proprie inquietudini e le proprie aspirazioni.

L'adozione di motivi e atmosfere nordiche contribuì dunque a ridefinire i confini poetici dell'opera del primo Novecento aprendo una nuova dialettica tra radici e modernità, appartenenza e cosmopolitismo. La riscoperta del mito e del simbolo, mediata dal filtro nordico, si configurò come uno degli strumenti privilegiati per affrontare la crisi del presente e per rinnovare la tradizione lirica senza tradirne l'essenza.

***«Forse la vita sogna»: I Cavalieri di Ekebù tra realismo magico ed espressionismo***

Giuseppe Montemagno (Conservatorio di Catania)

In una lettera all'editore Ricordi del 1922, Zandonai si propone di approfondire l'ambientazione della sua nuova opera per «[...] rappresentare nella nostra moderna arte nazionale una nota eccezionale di perfezione e di grandiosità.» Tre anni più tardi, la storia del melodramma italiano è a un bivio: Puccini è morto da un anno, il cantiere di *Turandot* verrà

ufficialmente chiuso solo nella primavera dell'anno successivo.

Alle prese con la rimediazione operistica di un grande successo letterario, quindi cinematografico (il capolavoro muto di Mauritz Stiller con Greta Garbo), Zandonai approda al Nord innevato della Svezia per scrivere un'opera che – certo – sembra una raffinata *summa* del passato: il Wagner del *Ring*, dominato dal concetto di *Erlösung*, come il Puccini della *Fanciulla del West*; il fascino del demoniaco, che rimonta al *Freischütz* di Weber ma allude anche all'*Histoire du Soldat* di Stravinskij; il teatro nel teatro, che guarda più ad *Ariadne auf Naxos* che a *Pagliacci* di Leoncavallo. A dominare la vicenda, la potenza del personaggio della Comandante, a capo di tredici Cavalieri, tanti quanti gli apostoli e il nuovo Cristo, Gösta Berling.

L'idea che si tratti di un *patchwork*, tuttavia, non rende giustizia, alla visionaria drammaturgia musicale dei *Cavalieri di Ekebù* di Zandonai, che semmai apre nuove vie: la preziosa *mise en abyme* metateatrale, che anticipa *Da una casa di morti* di Janáček; l'escapismo di Gösta, vittima dell'etilismo come del suo poetico *stream of consciousness*, rimanda a *Sly*, ovvero la *leggenda del dormiente svegliato* di Wolf-Ferrari; l'utopia di un nuovo assetto sociale, dominato dalla società industriale, rinvia alla lezione di *Metropolis* di Lang, che è pure del 1925; fino alle analogie con il Brecht di *Santa Giovanna dei macelli*, che rinnova la temperie teatrale di Weimar tra le due guerre.

La creazione di Zandonai s'interroga su una nuova via del melodramma italiano, tra espressionismo e realismo magico: mappare la collocazione dei *Cavalieri di Ekebù* nella storia della cultura europea degli anni Venti potrà contribuire a far cogliere il senso di una partitura che, memore del passato, schiude nuove prospettive a un futuro in continuo mutamento.

## **II sessione: Selma Lagerlöf e il viaggio musicale della *Saga di Gösta Berling***

### ***Magia, mito e folklore nell'opera di Selma Lagerlöf***

Maria Cristina Lombardi (Università L'Orientale, Napoli)

Nell'opera di Selma Lagerlöf magia, mito e folklore si intrecciano producendo il particolare effetto estetico che costituisce la cifra della scrittrice e il fulcro da cui si espandono temi e motivi intessuti nei suoi testi. Collocandosi nella reazione critica al Naturalismo (dominante negli anni '80 dell'800) che vide scrittori e intellettuali privilegiare i paesaggi delle province svedesi con le loro tradizioni popolari, lontane dagli ambienti urbani, Selma Lagerlöf sceglie i suoi protagonisti (Gösta Berling, il pastore di Delsbo, donna Rangela, ecc.) dai racconti del folklore locale, conducendo il lettore nelle foreste e sulle rive dei laghi del Värmland. Il mio contributo vuole mettere in luce la straordinaria creatività della Lagerlöf nella rielaborazione di miti e leggende, abitati da esseri fantastici e animali magici della sua terra natale.

### ***Selma Lagerlöf e il suo romanzo *La Saga di Gösta Berling*: temi e argomenti***

Anna Nordlund (Uppsala Universitet, Sweden)

Selma Lagerlöf ruppe audacemente con il Realismo – la prima in Scandinavia – quando scrisse il suo primo romanzo, "La saga di Gösta Berling" (1891). In questo romanzo straordinario nella storia della letteratura svedese, Lagerlöf gioca con la nozione ormai superata e romanzata di eroina. Un tema centrale è la preservazione di storie significative per le generazioni future. Tuttavia, segue anche le orme delle autrici che l'hanno preceduta, dimostrando attraverso i suoi personaggi femminili quanto limitate fossero le vite delle donne all'epoca. Naturalmente, al momento del suo debutto, Selma Lagerlöf era consapevole che il suo sviluppo come scrittrice dipendeva interamente dal cambiamento sociale: il declino delle piccole acciaierie del Värmland e il fallimento della sua famiglia, uniti all'instancabile lavoro del movimento femminista per i diritti delle donne, le diedero l'opportunità di studiare, di diventare autosufficiente e di acquisire autostima. Nella *Saga di Gösta Berling* è presente anche un ringraziamento per le riforme che le precedenti generazioni di scrittrici avevano contribuito a realizzare. La legislazione che discriminava le donne sposate in materia di proprietà fu alla base del patto col diavolo che Sintram strinse con i cavalieri la vigilia di Natale, in base al quale questi avrebbero preso possesso per un anno delle sette fattorie della maggiordoma e dilapidato la sua fortuna. Le storie delle giovani donne nella *Saga di Gösta Berling* – Anna, Marianne ed Elisabet – riflettono anche come la tanto dibattuta legislazione del XIX secolo in materia di matrimonio, autorità e diritti di proprietà limitasse la vita delle donne in quel periodo. Allo stesso tempo, è il senso di responsabilità delle donne a creare un nuovo ordine nella *Saga di Gösta Berling*. Gösta – un uomo dalle gesta eroiche, un cavaliere giocoso e rappresentante di un'arte frivola – viene compreso appieno dalle donne che lo amano, che lo aiutano a vedere se stesso nella giusta prospettiva. Gösta Berling si congeda come musicista contadino in una piccola casetta rossa, a beneficio e gioia di ricchi e poveri, senza alcuna presunzione o disprezzo di sé, diventando il primo di una serie di eroi maschili che Selma Lagerlöf e i suoi personaggi femminili rendono umani, persino compassionevoli, non esaltati, ma umanizzati.

### ***Contaminazioni e riappropriazioni: la Saga di Gösta Berling tra la Svezia e l'Italia***

Angela Assunta Iuliano (Università L'Orientale, Napoli)

Il presente contributo analizza la complessa dinamica di traduzione interlinguistica e adattamento intersemiotico che ha coinvolto il romanzo di Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings saga*, nel suo passaggio dalla letteratura all'opera lirica italiana. Lo studio si articola sull'analisi dei processi traduttivi che seguono:

1. La traduzione letteraria dallo svedese all'italiano della prima edizione del 1910 edita da Treves.
2. La trasposizione del testo italiano nel libretto d'opera *I cavalieri di Ekebù* (1925) di Arturo Rossato, musicato

da Riccardo Zandonai, in un processo di riduzione, addomesticamento ed esotizzazione.

Attraverso un'analisi traduttologica della transizione svedese-italiano, si intendono illustrare i processi di adattamento linguistico e culturale, in relazione al contesto storico-culturale in cui tale traduzione è stata concepita. In secondo luogo, si intende analizzare l'adattamento di genere (dal romanzo all'opera lirica), analizzando come elementi specifici legati a determinati campi semantici (paesaggio naturali, folklore e ambiente domestico) siano stati filtrati, semplificati o stereotipati nella versione italiana.

### ***La metamorfosi secolare e la riscoperta dell'originale: dal romanzo di Selma Lagerlöf alle trasformazioni operistiche***

Anna Smedberg Bondesson (Kristianstad University, Sweden)

Attraverso l'analisi di alcuni passaggi significativi, il presente intervento intende sostenere quanto segue.

In vista della prima rappresentazione svedese a Stoccolma nel 1928, sembra essersi affermata una volontà unilaterale di ricondurre Gösta Berling ai boschi del Värmland. Il risultato fu, paradossalmente, un allontanamento non solo dagli elementi propriamente operistici di matrice italiana, ma anche dalle qualità altrettanto operistiche e melodrammatiche della narrazione originaria.

La saga, originariamente indomita, venne così domesticata (Venuti, *The Translator's Invisibility*, 1995) e trasformata in una creazione svedese più neutra di quanto non fosse mai stata. Tuttavia, nel tentativo di domesticarla, si produsse al contempo un effetto di foreignization, ossia una forma di esotizzazione e kitschificazione. Nella sua incapacità di cogliere ciò che l'opera italiana e il romanzo svedese avevano in comune, ciò che veniva percepito come una natura svedese falsificata si trasformò in una naturalizzazione che costituiva, in realtà, una vera falsificazione.

Se la traduzione svedese del libretto fosse stata un adattamento italiano di un'opera originariamente svedese, sarebbe stata senza dubbio accusata di kitsch – ad esempio per l'eliminazione ingiustificata della scena dell'osteria e per lo sfondo cartolinesco del lago ghiacciato, accompagnato da un'ouverture composta appositamente da Zandonai.

Solo con la ripresa a Karlstad nel 1994 fu possibile chiudere il cerchio della metamorfosi.

La principale differenza tra il libretto di Sven Lindström del 1928 e la rielaborazione di Magnus Lindman del 1994 risiede nel loro diverso modo di concepire l'originale e la copia. Lindström cercò di ricreare un originale autenticamente svedese a partire da quella che percepiva come una falsa imitazione italiana di Rossato. Lindman, al contrario, si propose di realizzare una copia credibile e più neutralmente svedese dell'originale italiano. In entrambi i casi si verifica una forma di domesticazione, ma su presupposti diversi e con esiti differenti.

Si dovette attendere oltre un secolo (1892–1994) perché maturassero le condizioni per riconoscere e cogliere appieno le affinità profonde tra il romanzo e l'opera.

### ***«... i “Cavalieri di Ekebù” mi hanno preso pel collo e non mi hanno più lasciato». La genesi di un'opera svedese attraverso le lettere di Zandonai***

Andrea Parissi (Conservatorio di Pesaro)

La storia dei *Cavalieri di Ekebù* prende inizio nel 1922 con il lavoro sul libretto a cura di Arturo Rossato, per poi partire con la composizione musicale nel 1923. Dopo tre opere caratterizzate da un predominante elemento amoroso, anche se trattato da diversi punti di vista, il quarantenne Riccardo Zandonai trova nella *Gösta Berlings saga* della svedese Selma Lagerlöf il soggetto ideale per un cambio di rotta verso nuove sperimentazioni drammatico-musicali.

L'epistolario di Zandonai, interamente trascritto e fruibile online nel portale dedicato della Biblioteca civica e archivi storici di Rovereto, costituisce un importante strumento per la ricerca legata all'attività musicale di Zandonai attraverso la penna del compositore stesso e dei suoi collaboratori e amici più stretti. Nello specifico si contano circa 80 carteggi legati alla genesi e alla prima rappresentazione dell'opera, ai quali si uniscono i 20 dell'Archivio digitale di Casa Ricordi.

L'intervento proposto vuole tracciare un percorso sulla nascita dei *Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai attraverso le parole degli stessi protagonisti del lavoro di creazione e messinscena dell'opera. La trattazione sarà ampliata con il confronto con le fonti musicali autografe conservate nella Biblioteca Civica di Rovereto, unitamente alle testimonianze indirette – quali interviste e articoli – che hanno parlato in anteprima dell'opera, in vista della sua prima rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano il 7 marzo 1925.

### ***Note sul libretto di Arturo Rossato per I Cavalieri di Ekebù***

Luciano Scarpaci (Conservatorio di Bologna / Università di Modena e Reggio Emilia)

Il contributo propone alcune note sul libretto approntato da Arturo Rossato per *I Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai, tratto dalla Saga di Gösta Berling di Selma Lagerlöf. L'intervento intende considerare il libretto non come semplice riduzione scenica della fonte, ma come autonoma operazione di riscrittura teatrale, nella quale l'ampia materia narrativa del romanzo viene selezionata, concentrata e ricondotta a una struttura melodrammatica più compatta.

Particolare attenzione sarà riservata alla costruzione dei personaggi principali – Giosta, Anna, la Comandante e Sintram – e al modo in cui Rossato orienta la vicenda verso alcuni nuclei drammatici essenziali: il conflitto amoroso, la colpa, la redenzione, la memoria. In questa prospettiva, il libretto appare come un dispositivo di mediazione culturale, capace di filtrare l'immaginario nordico di Lagerlöf attraverso un lessico poetico e scenico pienamente italiano, tra gusto della leggenda, suggestioni simboliste ed eredità postveriste.

## **Anteprima video *Ekebu sospeso***

Studenti III B Liceo d'Arte F. Depero, Rovereto

Proff. Fabiana Caione, Maurizio Cesarini, Andrea Montanari.

Gruppo Audiovisivi: Francesca Angelini, Viola Beaco, Pietro Dalbosco, Rebecca Festini, Alessandro Giuliani, Christian KRH, Silvia Monte, Emma Penasa, Desyré Amber Senter, Matilde Trevisan.

Gruppo di grafica: Gabriele Boni, Arianna Buniotto, Natalie Civettini, Samuele Coatti, Laura Corona, Giorgia Di Raimondo, Linda Giovanazzi, Rachele Isacchini, Alessia Panizza, Federica Sieff, Emily Trentini.

Il titolo del video animato vuole suggerire un'atmosfera densa e sospesa, capace di evocare suggestioni profonde: questa è stata la direzione che abbiamo deciso di prendere per restituire proprio quella dimensione di attesa, di confine e di tensione emotiva che sembra attraversare le immagini.

“Sospeso” richiama uno stato interiore non risolto, un tempo dilatato, quasi trattenuto, mentre “Ekebu”, nella sua sonorità arcaica ed evocativa, apre a una dimensione più simbolica e misteriosa, non immediatamente definita ma proprio per questo ricca di risonanze.

L'intento è quello di avvicinarsi, almeno idealmente, a una sensibilità affine a quella di Riccardo Zandonai, in cui la componente lirica e drammatica si intreccia con una forte tensione emotiva e una ricerca timbrica e atmosferica capace di suggerire più che dichiarare. Il titolo, quindi, non descrive ma evoca, lasciando spazio a una partecipazione interiore di chi guarda.

## **III sessione: *I Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai**

### ***Geografie del Natale zandonaiano: dalle suggestioni nordiche al bozzetto domestico. Estetiche a confronto con la tradizione di fine secolo***

Eugenio Poli (Conservatorio di Verona)

*I Cavalieri di Ekebù* è una delle pochissime opere liriche italiane ambientate durante il Natale. Nel contesto nordico che dipinge Zandonai, il compositore sceglie una via personale e non scontata. La Natività, che segna l'inizio della redenzione del protagonista, è resa da Zandonai con una scrittura musicale raffinata e profondamente personale. Il paesaggio nordico diventa una vera e propria metafora del sacro ma al contempo assume la valenza di una rinascita laica, configurandosi come uno spazio drammaturgico e non solo meramente cronologico. Anziché calcare la mano con pagine religiose e sacre di grande effetto, Zandonai sceglie di accennare la sacralità in un'ottica panteistica in cui la fede si connette e si incrocia con il contesto nordico, tra vento, campane e neve, che evocano un paesaggio spirituale, quasi simbolista. La proposta, pertanto, intende analizzare da un punto di vista analitico-formale le scelte compositive di Zandonai per rappresentare musicalmente il Natale e leggerle in una prospettiva drammaturgica nel percorso di redenzione del protagonista, in una rinascita personale nell'ottica della rinascita del Natale. Inoltre, la relazione sarà l'occasione per confrontare la visione del Natale dell'opera con quella di Puccini ne *La Bohème*, una delle poche altre opere post-verdiane italiane ambientate in clima natalizio. Il confronto metterà in luce le opposte visioni del Natale: quella mistica, panteistica e individuale di Zandonai e quella urbana, profana e collettiva di Puccini. Infine, la relazione esaminerà alcune citazioni e omaggi musicali a *La Bohème* presenti ne *I Cavalieri di Ekebù*, per indagare se e in che misura Zandonai avesse in mente l'*exemplum* pucciniano.

### ***Il cuore freddo di Ekebù. Appunti sul quadro scomparso nel terzo atto***

Saverio Porry Pastorel (Centro Studi Zandonai, Berlino)

Quella che nella prima versione dei *Cavalieri* appare come Quadro Secondo del Terzo Atto è la parte dell'opera che attraverso le differenti versioni più ha subito ripensamenti e scorcature, fino a essere soppressa del tutto nella versione definitiva. Eppure si tratta di un punto molto speciale del dramma, l'unica scena in cui la natura si scatena, in cui il gelo e la tempesta che aggrediscono i cuori dei personaggi trovano un corrispettivo simbolico in eventi atmosferici esterni, il punto più freddo dell'opera, un momento in cui la ricapitolazione musicale della parte precedente dell'opera sembra contrassegnare il chiudersi di tutte le strade, ma si schiude a nuovi orizzonti nel finale - non a caso l'unica parte di questo Quadro che Zandonai ha mantenuto anche nella versione definitiva. Il mio modesto intento è principalmente quello di far parlare direttamente la musica e ricreare qui un'esecuzione digitale di questo quadro, così come esso appariva nell'autografo del 1924, prima ancora dei tagli della prima esecuzione.

### ***Nuclei tematici e drammaturgia musicale. Una lettura della partitura dei Cavalieri di Ekebù***

Francesco Milita (Conservatorio di Trento e Riva del Garda)

L'intervento propone una lettura dei *Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai, attraverso l'osservazione diretta della partitura. L'analisi si concentra su alcuni nuclei tematici e configurazioni testurali ricorrenti, mostrando come la scrittura musicale organizza la drammaturgia dell'opera, definendo stati psicologici, tensioni sceniche e trasformazioni dei personaggi.

La partitura viene assunta come luogo privilegiato in cui il dramma prende forma, rendendo visibile e ascoltabile il rapporto tra gesto teatrale, vocalità e costruzione musicale.

### ***Il linguaggio musicale di Zandonai e il suo tempo. Alcuni aspetti ed esempi***

Alessandro Solbiati (Accademia Nazionale di Santa Cecilia)

Che lingua parla, musicalmente, Riccardo Zandonai nel 1925, al momento della composizione de *I cavalieri di Ekebù*? Siamo ormai in un Dopoguerra inoltrato, l'anno prima è morto Puccini, le avanguardie artistiche che avevano rivoluzionato i linguaggi di tutte le arti prima della Grande Guerra stanno accettando il clima generale di "ritorno all'ordine" sociale, politico, culturale, artistico: un generale Neoclassicismo tende a permeare ogni scelta, persino la Dodecafonia, in musica, può essere ben considerata un ritorno all'ordine. Eppure in Italia, coetanei come Casella e tra breve giovanissimi emergenti come Petrassi e Dallapiccola spingeranno perché il pensiero musicale italiano si svincoli dall'operismo tardo-romantico e verista e si apra all'Europa di Stravinskij, Bartók, Hindemith, Schoenberg e così via.

Zandonai tra pochi anni firmerà il manifesto anti-modernista, eppure lui stesso sta cercando nuove vie, e proprio *I cavalieri di Ekebù* lo dimostrano. Ma da quali punti di vista?

Certamente da quelli armonico e timbrico; assai meno da quello vocale.

Consideriamo dunque nel dettaglio linguistico l'esordio stesso dell'opera, e vediamone i notevoli aspetti armonici e orchestrali, contrapposti a una vocalità che tende a guardare indietro.

Ma proprio questa sorta di corto circuito potrebbe risultare l'aspetto più interessante e problematico insieme di quest'opera.

### ***Vocalità in transito: l'evoluzione del canto nei Cavalieri di Ekebù di Zandonai***

Gianluca Bocchino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

L'intervento propone di indagare la metamorfosi della vocalità operistica italiana all'alba del XX secolo, assumendo *I cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai come caso emblematico. L'opera, rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano nel 1925 sotto la direzione di Toscanini, costituisce un osservatorio privilegiato per comprendere il passaggio da una vocalità di fine secolo, ancora radicata nella tradizione belcantistica, a una voce più densa, drammatica e modernamente espressiva. L'analisi muove dall'ipotesi di una *vocalità in transito*, intesa come dispositivo estetico e culturale attraverso cui si manifesta la tensione fra eredità lirica ottocentesca e nuove istanze interpretative del teatro musicale novecentesco. Il percorso metodologico integra l'esame dei primi interpreti scaligeri con lo studio dell'epistolario del compositore e delle recensioni coeve, al fine di ricostruire la concezione vocale delineata da Zandonai. In parallelo, l'indagine sulla scrittura musicale – in particolare sulle scelte compositive, i registri timbrici e le tipologie vocali impiegate – mette in luce la volontà di riformulare il rapporto tra canto e dramma, elaborando nuove estetiche della vocalità: non più fondate sul virtuosismo del belcanto, ma su un'idea di voce drammatica, compatta e omogenea. Con l'avvento del secondo Verdi, di Puccini e del verismo, il modello del soprano belcantista tende infatti a estinguersi, sostituito da un tipo vocale più unitario e proiettivo, in netta rottura con quella emissione preverista e preverdiana erede dei cantanti ottocenteschi, la cui eterogeneità timbrica costituiva un tempo la loro essenza poetica. In questa prospettiva, *I cavalieri di Ekebù* si configurano come un laboratorio di transizione verso un nuovo equilibrio estetico e drammaturgico, fondato sull'interazione tra parola, gesto e voce: un punto di svolta nella storia della vocalità operistica italiana.

## **IV sessione: Allestimenti storici e ricezione**

### ***Da Toscanini a Serafin: tagli e inserti musicali nello spartito dei Cavalieri di Ekebù di Armando Petrucci***

Grazia Carbonella (Conservatorio di Foggia)

Il contributo intende presentare analiticamente i tagli e gli inserti musicali contenuti nello spartito de *I cavalieri di Ekebù* appartenuto ad Armando Petrucci, maestro suggeritore coinvolto nella prima rappresentazione al Teatro alla Scala con la direzione di Arturo Toscanini e neisuccessiviallestimenti:al Teatro Colón di Buenos Aires,nello stesso anno,e al Teatro Reale dell'Opera di Roma nel 1938, entrambi con la direzione diTullio Serafin. Si ipotizza che i segni contenuti nello spartito – alcuni dei quali cancellati – siano tracce sedimentate di queste tre diverse produzioni. L'indagine è stata condotta utilizzando l'archivio privato della famiglia Petrucci, l'epistolario Zandonai e comparando i libretti editi da Ricordi nel 1925, nel 1926 e nel 1933 con lo spartito utilizzato da Petrucci.

### ***Allestimenti romani: 1925, 1938, 1958***

Elisa Maddalena Maffi (Conservatorio di Vibo Valentia)

La relazione che propongo vuole approfondire gli allestimenti romani del 1925,1938,1958 attingendo direttamente alla documentazione, ai libretti di sala e alla rassegna stampa conservati presso l'Archivio storico dell'Opera di Roma che ho già provveduto a consultare. Si porrà particolare attenzione agli interpreti, alla ricezione – sia da parte del pubblico che della critica – in connessione con il panorama musicale romano degli anni in cui si tennero le diverse rappresentazioni.

## ***I Cavalieri triestini***

Marica Bottaro (Conservatorio di Fermo)

L'intervento intende indagare i due allestimenti triestini dei *Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai presso il Teatro Verdi, il primo avvenuto nel 1959, il secondo nel 2004. Oltre a ricostruire la natura delle due rappresentazioni tramite lo studio delle regie, delle scenografie, della scelta dei cantanti e delle interpretazioni direttoriali, la ricerca si inserirà nel filone degli studi di ricezione, andando a esaminare l'accoglienza di pubblico e critica tramite la rassegna stampa dell'epoca. Fra l'altro, sarà interessante anche andare a scoprire come un soggetto nordico come quello del libretto dei *Cavalieri di Ekebù*, tratto dalla *Saga di Gösta Berling* (1891) della svedese Selma Lagerlöf, venne interpretato e recepito in un ambiente *sui generis* come quello di Trieste, città di frontiera, periferica per l'Italia, centrale per l'Europa. Nello specifico, la prima triestina dei *Cavalieri di Ekebù* avvenne il 19 novembre 1959 (con repliche il 22, il 24 e il 28 novembre), a più di tre decenni di distanza dalla prima del 7 marzo 1925 al Teatro alla Scala di Milano con la direzione di Arturo Toscanini. In questa occasione, l'opera fu diretta dal romano Oliviero De Fabritiis, regia di Aldo Mirabella Vassallo. Per quanto riguarda gli interpreti, nel ruolo della Comandante vi fu la triestina Fedora Barbieri, per la parte di Gösta Berling il tenore Mirto Picchi, per Anna il soprano Nicoletta Panni.

Il secondo allestimento al Teatro Verdi venne realizzato il 19 ottobre 2004 (sette rappresentazioni), con il direttore Steven Mercurio e il regista Federico Tiezzi. Nel ruolo della Comandante cantò Mariana Pentcheva, per Gösta Berling vi fu Viktor Afanasenko, e per Anna, Amarilli Nizza. In questa occasione, *I cavalieri di Ekebù* ebbero addirittura l'onore di inaugurare la stagione 2004/2005.

## ***Gösta Berling's travel from Stockholm to Helsinki***

Anne Kauppala (Sibelius Academy, Helsinki, Finland)

L'opera *I Cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai non tardò ad arrivare nei paesi nordici dopo la sua prima al Teatro alla Scala (Milano, 1925), e fu subito notata anche dalla stampa nordica. Il Teatro dell'Opera Reale di Svezia mise in scena l'opera a Stoccolma nel 1928, in svedese, lingua originale di Gösta Berlings saga (1891) di Selma Lagerlöf, che costituì la fonte per il libretto italiano di Arturo Rossato. Le sue 34 repliche tra il 1928 e il 1936 testimoniano un'accoglienza favorevole, e il Teatro dell'Opera Reale portò la produzione in Finlandia (Teatro Nazionale) e Lettonia per brevi rappresentazioni come ospite (rispettivamente nel 1931 e nel 1935).

Fu solo dopo la Seconda Guerra Mondiale che l'Opera Nazionale Finlandese mise in scena la sua versione de *I Cavalieri di Ekebù* in finlandese, nel marzo del 1953. Le recensioni furono molto favorevoli, ma la produzione non piacque al pubblico e fu replicata solo per sei rappresentazioni (l'ultima il 28 aprile 1953) senza alcuna ripresa. Einar Beyron (1910–1979), responsabile della regia a Helsinki, aveva interpretato il ruolo principale di tenore, Gösta Berling, nella produzione di Stoccolma, e costituisce un importante anello di congiunzione tra le due produzioni.

L'obiettivo principale di questo articolo è confrontare le produzioni finlandesi (1931 e 1953) con quella svedese (1928-1936), sulla base del materiale relativo alle rappresentazioni conservato negli archivi dell'opera di Stoccolma e Helsinki (partiture, fotografie, planimetrie di scenografie e costumi) e delle recensioni. Il film *La saga di Gösta Berling* (1924) di Mauritz Stiller con Greta Garbo nel ruolo di Elizabeth Dohna e la prima a Milano vengono utilizzati come ulteriori punti di riferimento.

## **«Nulla avranno in comune con il Pierrot Lunaire di Schönberg»: la ricezione dei Cavalieri di Ekebù nella stampa nazionale**

Tiziana Affortunato (Conservatorio di Brescia)

Le critiche apparse su quotidiani e periodici nazionali dopo la prima rappresentazione de *I cavalieri di Ekebù* (Milano, Teatro la Scala, 7 marzo 1925), decretano quasi all'unanimità non solo il pieno successo dell'opera, ma anche la conferma dell'ormai acclarato genio teatrale zandoniano – giunto al suo settimo titolo sulle scene – e l'inaugurazione di un nuovo corso per il compositore trentino, caratterizzato da una scrittura più asciutta, in perfetta aderenza al testo, “una più stretta logica e una grande chiarezza” (Il Brennero, 1926).

Positiva l'accoglienza al libretto, sapientemente tratto da Arturo Rossato dal poema epico *La saga di Gösta Berling* della scrittrice svedese Selma Lagerlöf: al drammaturgo vicentino è ampiamente riconosciuto il merito di aver saputo ridurre le molteplici situazioni della fonte letteraria – in bilico tra il fantastico e l'allucinato – rendendole adatte alla scena e al rivestimento musicale. Attraverso lo spoglio sistematico della pubblicistica relativa è possibile ricostruire la ricezione dell'opera tra il 1923 e il 1954, ossia tra la sua entusiastica attesa e le riprese italiane nell'ambito delle manifestazioni celebrative a ricordo della scomparsa del Maestro. In questo ambito cronologico l'accoglienza critica dei *Cavalieri* registra il costante favore del pubblico – tanto di quello nazionale quanto di quello svedese, a cui l'opera fu proposta per la prima volta nel novembre del 1928 – ma anche una certa difficoltà ad afferrare concettualmente il valore intrinseco di una partitura le cui critiche oscillano dalla definizione di “opera mancata” (G. Pannain, 1954) per il libretto che riduce all'osso le caleidoscopiche vicende della saga nordica, a “partitura più significativa e vigorosa di Riccardo Zandonai” (V. Marchesi, 1953). Ne deriva un affresco corale sospeso tra la ricerca di punti di riferimento nella tradizione operistica italiana, ‘orfana’ di Puccini nel momento della gestazione dei *Cavalieri*, e l'affermazione di un'opera i cui tratti di innovatività avrebbero dovuto salvarla dall'oblio.