

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

SCELTE POETICHE E PREDILEZIONI LETTERARIE DEL GIOVANE ZANDONAI

Parlare di scelte poetiche e predilezioni letterarie a proposito di Zandonai significa ovviamente risalire ai soggetti operistici e alle loro fonti, per confrontare gli uni e le altre con il clima culturale e il gusto scenico musicale dell'epoca: secondo quanto ha documentato Diego Cescotti in un suo profilo biografico fondato sugli epistolari (oggi via via sempre più accessibili), si tratta di un compositore il cui unico vero obiettivo è stato, per tutta la carriera, il teatro¹. L'affermazione appare senz'altro veritiera a chi pensi che il musicista negli anni pesaresi ha abitato e successivamente comprato, nei primi anni Venti, una Casetta del Grillo, per passare poi, nei primi anni Trenta, all'acquisizione di una grande tenuta denominata S. Giuliano.

Nell'affrontare l'argomento ci si accorge però ben presto che nella carriera di Zandonai le scelte drammaturgiche e di soggetto nel campo del teatro musicale sono state precedute e poi (in misura minore) accompagnate da significative scelte poetiche nel campo della musica vocale, in modo particolare quella da camera. Al fine di individuare i suoi orientamenti letterari risulta pertanto necessario partire dagli anni della formazione, per arrivare solo successivamente a considerazioni sui libretti da lui accolti o addirittura (nel caso di *Francesca da Rimini*) sollecitati. In questi Atti di convegno una specifica relazione è dedicata alla lirica da camera²; per tale motivo questo comparto della produzione di

¹ Si veda DIEGO CESCOTTI, *Dettagli di vita pesarese nella biografia artistica di Riccardo Zandonai*, Rovereto, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», 2008, A, pp. 7-32.

² Cfr. in questo volume FEDERICA FORTUNATO, *Le liriche da camera di Riccardo Zandonai tra apprendistato e prima maturità*, pp. 65-120.

Zandonai verrà trattato qui esclusivamente in un'ottica letteraria, estendendo anche a quest'ultima il criterio del confronto con il panorama lirico coevo.

In quanto intonazioni di testi poetici, entrambi i settori (l'opera e la lirica da camera) si rivelano, anche solo a una prima indagine, decisamente fruttuosi, tanto da richiedere una trattazione limitata agli anni che precedono *Francesca da Rimini*: gli stessi del tema generale del convegno. Questi testi invitano inoltre a far riferimento ai soggetti e alla parola poetica in sé ancor prima che all'unione di musica e poesia: permettono in sostanza di proporre in prima battuta un percorso di orientamenti culturali e di letture, con riferimento sia ai testi poetici sia ai libretti.

Vengono dunque, innanzitutto, le molte liriche da camera giovanili e più che giovanili, che necessitano, per una riflessione storica sui testi individuati dal musicista, di un richiamo alla distinzione tra «romanza» e «lirica da camera», indispensabile per l'Italia del tempo almeno a partire da Catalani. Di norma basiamo quella distinzione sulle scelte poetiche: testi di scrittori di mestiere o della domenica, nel caso della romanza; testi di poeti alti o sperimentali nel caso della lirica. In realtà, precedenti indagini sulla romanza e la lirica da camera italiane dell'Ottocento e del primo Novecento hanno chiarito a chi scrive che un'impostazione musicale di 'romanza' (evidenza melodica, quadratura ritmica, parte pianistica di mero accompagnamento, strutture semplici e regolari) ha talora coinvolto anche versi di personalità di prestigio e che, viceversa, scritture musicali impegnative o anche sperimentali sono state sollecitate da poesie di scarso o nullo rilievo letterario³.

L'epoca del giovanissimo Zandonai è appunto un momento ancora fluido della storia italiana di questa forma musicale, nel quale tutte e quattro le possibili combinazioni alto/basso (musica di consumo su poesia occasionale, musica sperimentale su poesia di circostanza, musica di intrattenimento su poesia di largo consumo, musica di impegno su poesia innovativa) risultano presenti. La denominazione di 'lirica' piuttosto che di 'romanza' va dunque, per quegli anni, affidata alle intenzioni esplicite di un autore (per esempio il titolo della raccolta, *Liriche*)

³ Per una discussione più articolata del fenomeno si rimanda a ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e poesia in Italia fra Ottocento e Novecento*, in SABINE FRATELLEZZI (a cura di), *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, Lugano-Milano, CFS - Casagrande Fidia Sapiens, 2011, pp. 223-232. L'intero volume contiene e illustra numerosi esempi anche del primo tipo (musiche corrive composte su testi alti).

oppure – su un piano più oggettivo – all'applicazione della scrittura musicale. E su questo punto conosciamo per fortuna l'opinione dell'autore, che, «dando uno schiaffo alla solita *romanza lirica* e svincolandosi dalle solite melodie enfatiche e prolisse che formavano il vero elemento di essa, è entrato senz'altro nel campo moderno, le esigenze del quale si basano soprattutto sull'interpretazione del testo poetico»⁴. Donde, per noi (e per il musicista), l'importanza di quest'ultimo.

Si tratta in ogni caso, si diceva, di uno Zandonai anche giovanissimo, ed è senz'altro questo – l'elemento della precocità – il dato che più colpisce a un primo approccio. Un secondo dato è quello della quantità, poiché il numero di melodie per voce e pianoforte composte negli anni dell'adolescenza, cui si aggiungono nella primissima giovinezza scene liriche con pianoforte o con orchestra, composizioni corali con organo e/o orchestra, poemi per soli, coro e pianoforte oppure orchestra è decisamente notevole. E tutto questo precede un'attività operistica che si presenta pure precoce (*La coppa del re*, 1902-1903), ma diventerà centrale nella produzione del musicista solo con la prima affermazione scenica nazionale (*Il grillo del focolare*: Torino, 28 novembre 1908).

In Zandonai sembra così che l'espressione lirica da camera o da sala funzioni durante l'adolescenza e la prima giovinezza come un sostituto dell'espressione vocale da teatro, e riempia poi, per così dire, le attese tra un'opera e l'altra: come una necessità, in assenza di prospettive drammatiche concrete, di intonare parole, cioè di scrivere per la voce (lo «strumento più bello») anche al di fuori di ogni concreta possibilità scenica; il che si configura come uno scrivere per sé e «quasi di nascosto», come segnalerà Lino Leonardi nel noto articolo del 1913⁶. La prima raccolta lirica del compositore esce infatti decisamente tardi rispetto alle prime prove e il numero degli inediti in vita è elevato, mentre scarse sono le notizie di esecuzioni di questo repertorio, anche private. In sostanza, la produzione vocale da camera funge da contraltare all'immagi-

⁴ Da una lettera di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, del 30 ottobre 1907, nella quale il musicista chiariva la propria poetica all'amico, in procinto di pubblicare una recensione delle *Melodie*, edite a Milano dall'Associazione Italiana di Amici della Musica nel corso di quell'anno: cfr. CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, pp. 92-94: 93.

⁵ «Il pezzo finisce con la voce che è sempre l'istrumento più bello e che fa maggiore presa sull'anima del pubblico.»: da una lettera di Zandonai a Gianferrari, da Torino, del 9 marzo 1924 (C. LEONARDI, *Epistolario...*, p. 273).

⁶ Il corposo articolo (*Riccardo Zandonai. Cenni biografici e critici*, «Pro Cultura. Rivista bimestrale di studi trentini», 1913, IV, pp. 44-54) è riprodotto *ivi*, pp. 307-319.

ne consueta di uno Zandonai operista legato alla dialettica produzione-consumo⁷ e vincolato a modi di scrivere 'per il pubblico'⁸.

Sul fronte delle scelte il catalogo dei primissimi anni comprende molti nomi di poeti locali o di scarsa notorietà; ma mette in luce con *Un organetto suona per la via* (musicato a 12 anni, se possiamo credere all'autore)⁹ anche un'urgenza sollecitata dall'adesione a un noto poeta contemporaneo. Lorenzo Stecchetti (Olindo Guerrini nella vita) all'epoca ha cinquant'anni ed è una figura decisamente conosciuta del mondo letterario bolognese; seguace di Carducci, maestro di polemiche e di verismo poetico, è autore anche dialettale, anche di testi sguaiati e provocatorii alla maniera scapigliata pubblicati con lo pseudonimo di Argia Sbolenti; è autore anche del libretto di *Marcella* per Giordano. Nella scelta questo Zandonai appena adolescente si trova in buona compagnia, poiché la stessa lirica risulta messa in musica anche da Pasquale Mario Costa, Ruggero Leoncavallo (col titolo *Pensiero*) e Antonio Scontrino.

Per gli anni successivi continuano a comparire nel catalogo di Zandonai molti autori di basso profilo, ma continuano a emergere anche nomi di sicura notorietà, da lui individuati perlopiù nell'ambito dei poeti nazionali viventi. Appare evidente in questo orientamento il ruolo decisivo della costituenda biblioteca privata di Lino Leonardi, così come la consuetudine e la passione per la poesia che quest'ultimo trasmette al giovanissimo studente di musica: testimoniata anche da un quaderno di versi ricopiati del 1897-1898 che ospita tra l'altro la poesia di Stecchetti¹⁰.

La datazione di molte liriche di Zandonai resta ancora incerta e in qualche caso è controversa; per ricostruire un possibile percorso personale all'interno di predilezioni via via sempre più manifeste sembra preferibile perciò privilegiare i brani il cui anno di composizione sia confermato da almeno due indagini¹¹. Se questo criterio è valido, gli anni di

⁷ Cfr. GIOACCHINO LANZA TOMASI, «*Giulietta e Romeo*» e il ritorno all'antico, in RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai*, Atti del convegno (Rovereto 1983), Milano, Unicopli, 1984, pp. 89-201.

⁸ Si veda sull'argomento FIAMMA NICOLÒDI, *Riccardo Zandonai e la musica italiana del primo Novecento*, «Quaderni Zandonaiiani» n. 1, Padova, Zanibon, 1987, pp. 17-32.

⁹ Cfr. DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999, p. 359.

¹⁰ Cfr. C. LEONARDI, Introduzione a *Riccardo Zandonai, Epistolario...*, pp. 29-30.

¹¹ Gli studi su Zandonai che contengono cataloghi delle composizioni con ipotesi o certezza di datazione a cui si fa riferimento sono: BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1983; ALBERTO PETROLI, *Zandonai musicista*, I (*Catalogo*), Rovereto, a spese dell'autore, 1998; DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico...*

studio precedenti o molto vicini al diploma di composizione confermano in pieno la propensione di Zandonai per Stecchetti (con *Fior di siepe*, *Brindisi* e *Donna* del 1897; *Ballata*, *No, non chiamarmi giovane*, *Pregbiera della sera*, *Nell'aria della sera*, *Io non voglio saper quel che ci sia*, *In alto*: tutte presumibilmente degli anni 1895-1899); ma vi si aggiunge una predilezione per Enrico Panzacchi e Ada Negri, accanto a nomi meno frequentati ma decisamente interessanti quali quelli di Luigi Gualdo (*Il calicanto*, 1897), Arturo Graf (*Quiete lunare*, stesso anno) e Angiolo Orvieto¹².

Panzacchi è uno scrittore eclettico, all'epoca ormai sessantenne, dedito a incarichi politici, all'insegnamento universitario e alla critica musicale (che comprende numerose e note recensioni wagneriane); anche lui bolognese, è un poeta per diletto, già messo in musica da tutti i professionisti della romanza e oltre (Francesco Paolo Tosti, Enrico De Leva, Augusto Rotoli; ma anche Renato Mariani, Arturo Toscanini, Pier Adolfo Tirindelli, Giacomo Puccini, Ottorino Respighi). Luigi Gualdo, nato alla fine degli anni Quaranta, è invece un romanziere decisamente incline all'analisi psicologica dei caratteri, e autore di una sola raccolta poetica giovanile. Mentre Arturo Graf, di un anno più giovane, è un poeta ormai simbolista oltre che acceso wagneriano, cofondatore del «Giornale storico della letteratura italiana». Per la generazione successiva, ormai vicina a Zandonai, Angiolo Orvieto, nato nel 1869, è invece il fondatore (a vent'anni) del periodico «La vita nuova» (in cui Pascoli pubblica alcune *Myricae*) e poi, con il fratello, del celebre «Marzocco»; per età affianca dunque Ada Negri, nata nel 1870, sulla cui produzione – del tutto contemporanea a Zandonai – conviene soffermarsi un poco.

Maestra elementare e poi di scuola media di origini modestissime, Ada Negri pubblica le sue prime raccolte (*Fatalità* e *Tempeste*) rispettivamente nel 1892 e 1895. Sono volumi decisamente caratterizzati dal tema sociale e umanitario, affrontato in alternanza con quello amoroso. In *Fatalità* troviamo così titoli quali *Buondi*, *Miseria* (musicata per esempio da Tirindelli), *I vinti*, *Popolana*, *Fior di plebe*, *Madre operaia*, *Hai lavorato?*; in *Tempeste* titoli quali *Sgombero forzato*, *Disoccupato*, *Sciopero*, *Fine dello sciopero*, *All'asilo notturno*, *Sulla via*, *Operaio*. Si tratta in prevalenza di poesie di denuncia e condivisione sociale nelle quali emergono, attraverso immagini nette e qua e là ardite, i temi opposti

¹² Con la lirica *Alba d'aprile*. In quest'ultimo caso, però, la datazione (1902) è molto incerta.

della disoccupazione e del suo polo positivo, il lavoro; è però pure presente una spiccata attenzione per il tema femminile, anche amoroso.

Scegliendo da queste raccolte, il giovanissimo compositore mette in musica solo quest'ultimo soggetto, al quale vanno evidentemente le sue preferenze, forse anche perché si tratta di poesie tutte brevi: a quattordici anni *Storia breve* e *Bacio morto*, a quindici *Viale del pensiero* insieme con altre di datazione non sicura; poco dopo il diploma *Portami via!*, *Attimo*, *Te solo* (musicata anche da Tosti e da Sgambati). Possiamo perciò porre a confronto una sua scelta adolescenziale con una giovanile. Ecco il testo di *Bacio morto*, musicata nel 1897:

Fra l'erba, in una triste primavera,
Una precoce mammola fiorì.
Fredda era l'aria. – Prima ancor di vivere
L'esile fior morì.

Su la mia bocca, in una triste sera,
Un bacio dal mio cor per te fiorì. –
Volgesti il capo... – prima ancor di vivere,
Il bacio mio morì. –¹³

Ed ecco il testo, più ardito e stilizzato, di *Te solo*, musicato da Zandonai il 3 ottobre 1903:

Qui... Te solo, te solo. – Oh, lascia, lascia
Ch'io sfoghi sul tuo cor tutti i singulti
Da tant'anni nel petto accumulati,
Tutti gli affanni e i desideri occulti...

Ho bisogno di pianto.

Sul tuo sen palpitante, oh, lascia, lascia
Ch'io riposi la testa affaticata,
Come timido augello sotto l'ala,
Come rosa divelta e reclinata...

Ho bisogno di pace.

Sul tuo giovine fronte, oh, lascia, lascia
Ch'io preme il labbro acceso e trepidante,
Ch'io ti sussurri l'unica parola
Che inebbrii nel delirio d'un istante....

Ho bisogno d'amore¹⁴.

¹³ ADA NEGRI, *Bacio morto*, in EAD., *Tempeste*, Milano, Treves (undicesimo migliaio), 1904 pp. 197-199.

¹⁴ EAD., *Te solo*, in EAD., *Fatalità*, Milano, Treves, 1895⁷, pp. 87-90.

A proposito di queste due liriche va aggiunto che si tratta di testi entrambi tradotti da Reiner Maria Rilke per una sua corrispondente tedesca (Hedda Sauer) insieme con due di Lorenzo Stecchetti. Nel segnalare questa circostanza, Paola Maria Filippi ha analizzato il testo di *Bacio morto* ponendo a confronto l'originale (con le sue simmetrie decisamente 'musicali') con la traduzione di Rilke (meno 'cantabile', più cupa) e sottolineando la scelta da parte del poeta di una penna anche femminile e portata a trattare destini femminili. Prendendo nota di questa coincidenza di interessi, possiamo contestualmente estendere se vogliamo al giovane Zandonai questa considerazione.

Nella raccolta Pizzi (poi Bongiovanni) del 1920 comparirà, di Ada Negri, anche *Mistica*, notevolissima e più ampia immagine poetica di un'innocenza violata in una chiesa: un urto di sacro e profano assolutamente tipico della *Décadence* letteraria¹⁵. Se con *Storia breve* Zandonai condivide una scelta di Tirindelli, con *Te solo* scelte di Tosti e Sgambati, con *Portami via!* un'altra di Tirindelli, è bene ricordare anche che Ada Negri sta per diventare uno dei poeti prediletti da Respighi¹⁶. Se poi a questo nome aggiungiamo quello di Vittoria Aganoor (nata nello stesso anno di Pascoli), abbiamo un altro caso di poesia al femminile assolutamente contemporanea: la sua prima raccolta compare nel 1900, Zandonai intona *O dolce notte* e *Sotto il ciel* nel 1903.

Tutto questo non deve far dimenticare che il musicista si rivolge talvolta anche ai classici italiani (Dante), al canone ottocentesco (Leopardi), al canone contemporaneo (Pascoli) e che ciò può avvenire anche in forme di musica vocale da camera o da sala di più ampie proporzioni. Se l'incontro coi *Canti* di Leopardi (*Alla luna*, settembre 1898) è isolato, quelli con i versi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* da un lato, con *Myrica* e *Odi e inni* dall'altro appaiono viceversa impegnativi e ricorrenti, dunque vere e proprie predilezioni. La *Scena dal XXXIII canto dell'«Inferno»* per canto e pianoforte (episodio del conte Ugolino) e la *Scena dal V canto dell'«Inferno»* per canto e orchestra (episodio di Paolo e Francesca) si collocano a cavallo dell'anno 1900, mentre il *Padre nostro* per coro maschile, organo e orchestra, dal canto XI del *Purgatorio* (episodio dei superbi: una delle composizioni giovanili che Zandonai ricorderà in seguito più volentieri)¹⁷, risale al 1903.

¹⁵ EAD., *Mistica*, *ivi*, pp. 185-188.

¹⁶ Si vedano, di quest'ultimo, le liriche *Notte*, *Nevicata*, *Tanto bella*, *Lagrima*, *Notturno*, *Luce*, *Nebbie*, *L'ultima ebbrezza*.

¹⁷ Cfr. la lettera di Zandonai a Gianferrari, da Trento, spedita da Pesaro il 12 ottobre 1909, in C. LEONARDI, *Epistolario...*, pp. 244-246: 245.

Questi esiti danteschi sono stati illustrati con ampiezza da Cesare Orselli in un saggio del 1995 nel quale si sottolineava anche l'importanza di questa scelta culturale nel quadro complessivo di un disegno nazionale (Mazzini, Cattaneo, Gioberti) non ancora compiuto negli anni del giovane Zandonai (nato in territorio austro-ungarico, irredento). E Orselli ricordava che versi di Dante compaiono anche nel quaderno del 1897-1898 ricordato prima¹⁸. Si può forse aggiungere che la passione pascoliana che prorompe subito dopo, nell'anno del diploma, ha attinenza con la precedente: Pascoli non era soltanto poeta ma anche cultore e specialista dei classici (greci, latini, italiani) e firma importanti saggi danteschi nel 1898 e 1900, per subentrare a Carducci qualche anno dopo nella cattedra di Letteratura Italiana dell'Università di Bologna.

Come sappiamo, uno Zandonai diciottenne (che si appresta, con la precocità che conosciamo, a concludere i nove anni di Conservatorio in tre) intona due poemi per musica di Pascoli e la lirica *L'assiuolo* nel corso del 1901. Successivamente, mentre intrattiene una corrispondenza col poeta nella prospettiva di un esito teatrale che però non arriverà a buon fine¹⁹, musica le liriche *Il rosicchiolo* (1903?) e *Lontana* (1905); poi ancora *Mistero* e *Notte di neve* (di datazione non sicura), più tardi *Con gli angeli*: tutte da *Myrica*.

Se *Il sogno di Rosetta* e *Il ritorno* di Pascoli (ospitati oggi in Appendice alla raccolta *Odi e inni*) prevedono puntualmente interventi solistici e corali e hanno, in più, sezioni narrative destinate all'orchestra (lo chiarisce il poeta in una nota, facendo riferimento anche allo stesso musicista)²⁰, si tratta comunque di esiti tipicamente pascoliani: nel *Sogno*, soprattutto per la centralità di una figurina femminile ritratta durante l'attesa delle future nozze; nel *Ritorno*, per un'epica spogliata di accenti eroici e riportata a una dimensione di umanità, nel ritratto di un Ulisse vecchio e affranto che riconoscerà la sua Itaca solo dopo aver dato retta a una dolcissima ma concreta e quotidiana Nausicaa²¹.

¹⁸ Cfr. CESARE ORSELLI, *Le intonazioni dantesche di Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50. della morte*, Atti della giornata di studio (Rovereto 1994), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 1995, pp. 15-35.

¹⁹ Sull'argomento si veda B. CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, pp. 11-19.

²⁰ Cfr. GIOVANNI PASCOLI, *Poesie, sezione prima*, Milano, Mondadori, 1965¹⁰, Appendice, p. 910: nota di Pascoli al *Ritorno*, con menzione della musica di Zandonai e l'indicazione che le parti narrative del poema corrispondono alla parte orchestrale del lavoro.

²¹ Cfr. GIOVANNI PASCOLI, *Il ritorno* (da *Odi e inni*, 1906-1913), *ivi*, pp. 885-895, e *Il sogno di Rosetta* (da *Odi e inni*), pp. 896-902, e Appendice, p. 910 (nota di Pascoli alla p. 885).

I testi che Zandonai estrae da *Myricae* sono vari per tono e impostazione: musicalissimo *L'assiuolo* (dalla sezione «Dolcezza»), con le sue strofe di novenari chiuse dall'onomatopea («Chiiù»)²²; tragica e sintetica *Il rosicchiolo*, immagine di una madre che muore di fame col bambino illegittimo in braccio (sezione «Dall'alba al tramonto»)²³; tutta musicale ed evocativa *Lontana*, un canto femminile che risuona in lontananza (sezione «Tristezza»)²⁴. Sono bellissime, infine, le due ospitate nella raccolta di Zandonai del 1920 ma composte forse prima del 1910: *Notte di neve*, che evoca una campana fioca e un cimitero innevato, immerso nel buio (ancora nella sezione «Tristezza»)²⁵; *Con gli angeli*, che ritrae nei suoi quattro distici di endecasillabi una prossima sposa che scoppia in una magia risata, al crepuscolo (sezione «In campagna»)²⁶. Ecco il testo di *Lontana*:

Cantare, il giorno, ti sentii: felice?
 Cantavi; la tua voce era lontana:
 lontana come di stornellatrice
 per la campagna fronteggiante e piana.

Lontana sì, ma io sentia nel cuore
 che quel lontano canto era d'amore:

ma sì lontana, che quel dolce canto,
 dentro, nel cuore, mi moriva in pianto.

Scegliendo per le sue liriche poesie brevi da tutti i poeti nominati il giovane Zandonai cerca, si direbbe, innanzitutto l'intensità e la concentrazione dell'immagine; mentre sul piano del gusto, dopo le propensioni romantico-amorose dell'adolescenza, sembra imboccare con altrettanta sicurezza un percorso che trascorre da un verismo sentimentale già crepuscolare di colori spenti o discreti, toni sommessi e andamento colloquiale, a un simbolismo pittorico-sonoro di musicalità e suggestione della parola, corrispondenza dei sensi, centralità della vita interiore, musica come evocazione di stati d'animo, panteismo, ansia di ignoto e di inconoscibile²⁷; aperto qua e là a suggestioni di un estetismo *déca-*

²² *Ivi*, pp. 94-95.

²³ *Ivi*, p. 18.

²⁴ *Ivi*, p. 120.

²⁵ *Ivi*, p. 122.

²⁶ *Ivi*, p. 108.

²⁷ Ambientazione notturna e registrazione di stati d'animo caratterizzano già i testi (di autori ignoti) delle prime due composizioni vocali da camera di Zandonai (*Gemono i violini* e *La notte*, per 2 violini, canto e pianoforte, 1896): a confermare

dent. Queste ultime approdano non per caso, nel 1909, a una rivalutazione personale – rispetto a precedenti dichiarazioni²⁸ – della parola dannunziana: «Passando da Milano per venir qui ho sentito la Fedra, te l'ho scritto? Ha delle pagine meravigliose!»²⁹. Essa si concretizza nella composizione di *Vere novo* (1911): un poemetto sinfonico per baritono e orchestra, tratto dalla raccolta *Intermezzo* (1894), che Zandonai sceglierà tra l'altro, insieme con la bella *Ave, o Maria* dell'amico Leonardi, per l'audizione in Casa Ricordi del 1911³⁰.

Come sempre accade a una produzione non immediatamente rivolta a un pubblico prestabilito, questa zona espressiva delle liriche sembra dunque possedere la fisionomia di una vicenda culturale interiore: in sostanza, di un diario, nel quale si profila un percorso intellettuale che nei primi anni del nuovo secolo procede da Pascoli a d'Annunzio (pure ospitato nella biblioteca dell'amico), dal simbolismo alla *Décadence*. E ricordiamo a questo proposito che Pascoli sta diventando negli stessi anni il poeta prediletto di Domenico Alaleona e che quest'ultimo è autore, insieme con il maturo Mancinelli e il dannunzianissimo giovane Pizzetti, di liriche da camera decisamente interessanti. Proprio per questo motivo conviene tener presente, passando dai soggetti e dai testi della musica vocale a quelli delle opere, il punto d'arrivo della giovinezza di Zandonai: quella *Francesca da Rimini* – già musicata e portata in scena da Mancinelli nel 1907 su materiali danteschi e libretto di Arturo Colautti – che, riallacciandosi a predilezioni letterarie dell'adolescenza di Zandonai (il quinto canto dell'*Inferno*), si realizzerà solo dopo una strenua difesa della propria scelta sostenuta presso la Casa Ricordi, giustamente riluttante a pagare a d'Annunzio una somma inaudita per i soli diritti di riduzione della tragedia³¹.

la compattezza del primo periodo lirico sul piano dell'immagine poetica. Sui due brani si veda DIEGO CESCOTTI, *Su alcuni autografi musicali di Riccardo Zandonai conservati al Museo Civico di Rovereto*, Rovereto, Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati, 2004, pp. 103-126.

²⁸ Si veda la lettera di Zandonai a Luisa Gianferrari, da Sacco, del 10 gennaio 1908, in C. LEONARDI, *Epistolario...*, p. 239.

²⁹ Lettera di Zandonai a Leonardi, da Figino, del 28 aprile 1909 (*ivi*, pp. 104-105: 104): con riferimento ovviamente al dramma di parola.

³⁰ Si veda sull'argomento la lettera di Zandonai a Leonardi, da Rovereto, spedita da Pesaro l'11 maggio 1911 (*ivi*, pp. 121-123: 121).

³¹ Sull'argomento si veda EMILIO MARIANO, *Gabriele D'Annunzio, Riccardo Zandonai, «Francesca da Rimini»*, Trento, Società Trentina di Studi Storici, 1988. Il volume, ricco e documentato, illustra l'intero rapporto d'Annunzio-Zandonai alla luce della corrispondenza tra gli interessati: il poeta, il musicista e il librettista-editore (Tito Ricordi).

Questa *Francesca* crescerà appunto nell'ammirazione e anche simpatia per la figura del poeta, testimoniata da due lettere a Lino Leonardi³² e dall'adesione del musicista alla poetica di un wagnerismo alternativo e mediterraneo maturata dal poeta in seguito alla lettura del Nietzsche postwagneriano³³; il 14 ottobre 1912 il compositore scrive infatti all'amico: «Chissà che non nasca un Tristano e Isotta italiano»³⁴. Conviene aggiungere a questo proposito che Zandonai non ha mai assunto, negli anni precedenti, posizioni nazionalistiche antiwagneriane (pur diffuse all'epoca in Italia negli anni della sua formazione, in modo particolare sul fronte critico e letterario) e anzi ha sempre manifestato ammirazione per i drammi del compositore tedesco:

Nei giorni che fui nella gran città lombarda ho sentito alla Scala, tre spettacoli: Il Crepuscolo, la Tosca e il Colombo. [...] Il Crepuscolo, che per me è la parte migliore della trilogia wagneriana, è colossale, immenso! sorvolando ai soliti difetti di misura che sono comuni a tutte le concezioni del grande maestro. L'ho ascoltato due sere con un'attenzione e una religiosità degne di un wagneriano fanatico, ricevendo in compenso delle emozioni profonde indimenticabili! Non ti posso dire altrettanto della Tosca. Tu conosci le mie idee su quest'opera che forse è un aborto³⁵.

Sul terreno dell'opera il cammino del musicista risulta comunque, prima di *Francesca*, vario e articolato. Sui due primi esiti ci soffermeremo solo per rilevare anche in questo caso la precocità dell'artista e il fatto che si tratti di produzioni rimaste appartate, se non proprio nascoste, come molte liriche; non però per desiderio dell'autore, che annetteva almeno alla *Coppa del re*, approntata per il concorso Sonzogno, una qualche importanza³⁶. In entrambi i casi si è trattato di creazioni per così dire domestiche, cresciute nell'ambiente natio tanto importante per l'artista.

³² «Simpaticissimo il d'Annunzio. Ti racconterò di due o tre giorni, che ho passato insieme al poeta quando ritornerò in patria» (lettera a Leonardi, da Londra, del 9 giugno 1912); «il divo Gabriele arriva domattina; grande ingegno ma grande pazzo!» (lettera allo stesso, da Parigi, del 21 maggio 1913), in C. LEONARDI, *Epistolario...*, rispettivamente pp. 130 e 138.

³³ Notiamo a questo proposito che anche Nietzsche era presente nella biblioteca di Leonardi.

³⁴ Da una lettera di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, del 14 ottobre 1912 (C. LEONARDI, *Epistolario...*, pp. 131-132: 132).

³⁵ Da una lettera di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, dell'11 febbraio 1908, *ivi*, pp. 95-97: 95-96.

³⁶ Cfr. la lettera di Zandonai a Vincenzo Gianferrari del 27 dicembre 1902 (*ivi*, pp. 233-234) e quella allo stesso del 13 luglio 1903 («Al suo giudizio però bramerei sottoporre altri miei lavori molto più importanti e precisamente l'opera per Sonzogno [...]»: *ivi*, pp. 234-236: 235).

Nel primo caso Zandonai, appena diciannovenne, affida a un maturo letterato di Rovereto, Gustavo Chiesa, il compito di trasformare una ballata di Schiller del 1798 in una «leggenda melodrammatica in un atto». Con *La coppa* ci troviamo così di fronte a un soggetto leggendario ed esotico-mediterraneo (la Sicilia dei normanni), incentrato sulla necessità, per un eroe 'bandito gentiluomo' (nella tipologia di Mario Praz), di conquistare la donna amata attraverso un atto estremo di generosa competizione, che si conclude con la sua morte e con quella, per amore, della protagonista (un'Isotta in miniatura). Ne risulta una piccola, intensa tragedia romantica, calata in una scenografia virtuale ricca e animata, la cui fonte ci rimanda alla miglior tradizione dell'opera romantica italiana di primo Ottocento (Schiller, appunto).

Con *L'uccellino d'oro* (la cui lavorazione risale agli anni 1905-1907), ci troviamo invece di fronte a un soggetto fantastico-fiabesco, articolazione in tre atti di una fiaba dei Fratelli Grimm: effettuata questa volta da un coetaneo di Zandonai, don Giovanni Chelodi, per l'Oratorio della città. Il soggetto è stato presumibilmente suggerito dal musicista, poiché la raccolta delle fiabe era presente nella biblioteca di Leonardi. Il terreno è dunque ancora quello del romanticismo tedesco, ma piegato ora a una forma musicale che si colloca tra *Singspiel*, *opéra-comique* e *mélodrame*, nonostante la lingua italianissima. E questo ci ricorda quanto il soggetto fantastico e fiabesco sia raro nell'opera nazionale di primo Novecento, mentre è stato spesso frequentato negli ultimi decenni del secolo precedente. Nei suoi tre atti percorsi da dialoghi, danze, cori di voci bianche, voci solistiche (maschili, femminili e bianche), la vicenda è coronata da un lieto fine rinforzato dalla punizione esemplare della componente fantastica malvagia, e presenta come ambientazione, nell'ordine, un bosco incantato, i giardini di una reggia e una sala del trono.

Sul *Grillo del focolare* è opportuno spendere qualche parola in più, considerando che si tratta della prima opera di Zandonai sostenuta e pubblicata da un editore nazionale, alla quale inevitabilmente lo stesso autore attribuisce maggior rilievo rispetto alle precedenti: è quanto risulta da una lettera in cui il musicista chiede a Gianferrari il permesso di dedicargli il lavoro³⁷. Tenendo però conto della fonte ispiratrice originaria, vediamo che si tratta di un'opera contigua alla precedente, poiché il racconto omonimo di Dickens contiene elementi di fantastico (la

³⁷ «[...] vorrà Ella negarmi il piacere di dedicarLe quest'opera che rappresenta il primo mio lavoro importante?»: da una lettera di Zandonai a Gianferrari, da Trento, del 28 novembre 1907 (*Id.*, p. 238).

visione delle fate che mettono in scena per John Peerybingle l'intera esistenza di Dot nel «terzo Cricri»³⁸ e suggestioni fiabesche (animali e oggetti quali coprotagonisti: la pentola, il grillo, la pendola). Sempre nella prospettiva del soggetto, d'altra parte, è evidente l'affinità di toni e atmosfere di questo libretto di Cesare Hanau con i testi musicati da Zandonai negli anni pascoliani (predannunziani). Così è stato, in ogni caso, nel suo sentire: in una lettera del 1910 il musicista dichiara quello del *Grillo* «un soggetto così semplice e così pieno di poesia»³⁹; ma semplicità e sentimento sono stati più volte da lui indicati anche come i tratti distintivi della poesia di Pascoli. Il tema del «nido domestico», che secondo Leonardi caratterizzava la commedia dell'amico⁴⁰, è del resto un tema quanto mai centrale in quella poesia, insieme con quell'esaltazione delle umili cose che di fatto caratterizza il racconto di Dickens, base anche del dramma musicale di Francmesnil e Massenet del 1904 indagato da David Rosen.

Dichiarando il *Grillo* un lavoro importante nella lettera al suo maestro, Zandonai si riferiva evidentemente a se stesso (alla propria carriera); ma possiamo, a distanza, considerarla comunque un'opera storicamente significativa con riferimento al genere, quello della commedia musicale⁴¹: una forma defilata nella tradizione operistica italiana di tardo Ottocento – fino alla comparsa isolata di *Falstaff* e poi di *Amico Fritz* – che si ripresenta nel primo Novecento con Mascagni (*Le maschere*) e Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*), e diventerà in seguito un contrassegno del moderno nella variante grottesca (*Gianni Schicchi* e oltre). Come annunciava anche Lino Leonardi nel suo articolo, Zandonai si preparava già nel 1913 – avendo evidentemente esaurito il suo periodo simboli-

³⁸ Cioè terzo capitolo. Cfr. Carlo Dickens, *Il grillo del focolare. Racconto casalingo di fate*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1953, p. 65 (racconto uscito nel 1846). Oltre ad esso va tenuto conto anche della seconda fonte, presumibilmente più diretta per il librettista, derivata da quel racconto: il dramma musicale *Le grillon du foyer* di Ludovic Francmesnil e Jules Massenet, che pare Cesare Hanau abbia conosciuto. Un confronto puntuale ed esauriente tra i tre testi si trova, in questi stessi Atti, nella relazione di David Rosen. Resta comunque a chi scrive l'idea che il motore dell'ispirazione (del consenso a comporre l'opera) di Zandonai possa essere stato il racconto inglese, con la sua affascinante mescolanza di 'gotico', fiabesco e casalingo.

³⁹ Lettera di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, del 4 febbraio 1910 (LINO LEONARDI, *Riccardo Zandonai cenni biografici e critici* in «Pro cultura» - Rivista bimestrale di studi trentini, IV (1913), pp. 111-112: 112).

⁴⁰ «Nel "Grillo del focolare" i suoni si accordano e sottolineano la poesia del nido domestico, il quadro fedele dell'ambiente della casa tranquilla, [...]» (L. LEONARDI, *Cenni biografici...*, p. 318).

⁴¹ Cfr. R. Zandonai, *Il Grillo del Focolare / Commedia musicale / in tre atti di / Cesare Hanau* (spartito canto e piano), Milano, Ricordi, 1907.

sta – a riprendere quella strada con *La via della finestra* di Giuseppe Adami (da Scribe). In quella stessa prospettiva avrebbe del resto siglato la propria ultima opera compiuta (*La farsa amorosa*, 1933) ispirandosi a un capolavoro comico assoluto della narrativa ottocentesca quale *Il cappello a tre punte* di Pedro de Alarcón.

Il *Grillo* è dunque una commedia realistica con elementi di fantastico, ‘umile’ nel senso classico del termine quanto ad ambienti e personaggi protagonisti⁴²; caratterizzata da un lieto fine in cui anche i cattivi diventano buoni, come nel racconto originario (ma non nel dramma musicale di Massenet). Il libretto – sicuramente concordato nei particolari con il compositore – dà voce strumentale o vocale alle persone, agli oggetti, a una natura intravista dalla finestra⁴³, rispettando l’ambientazione domestica del racconto, di cui riprende esattamente l’articolazione (I, II, III capitolo > I, II, III atto), pur dovendo restringere il numero dei caratteri (manca la formidabile servetta Tilly, manca l’antipatica madre di May). Svolto sempre in ambienti chiusi, il gioco scenico punta tutto sulle entrate e le uscite dei personaggi, dando luogo a un numero elevato di scene (brevissime) e a un’idea complessiva di azione anche visiva, nella quale la vicenda sfrutta sapientemente la punteggiatura stabilita dai molti oggetti sonori del racconto di Dickens (e poi del dramma francese). Non riprende invece, del racconto, il plot, che segue il percorso di Francmesnil e Massenet⁴⁴. Mostrando allo spettatore il disvelamento di Edoardo a Dot nel primo atto, il libretto di Hanau toglie alla trama la componente del sospetto (del *suspence*): quel dubbio sulla tempra morale della protagonista che Dickens scioglie invece, per i suoi lettori, solo nell’ultimo capitolo. L’opera assume in questo modo carattere di commedia lirica anziché quello romanzesco originario, passando da un gotico a lieto fine a una dimensione tragicomica.

Dal ‘pascoliano’ *Grillo del focolare* (composto tra il 1905 e il 1907, in alternanza con *L’uccellino d’oro*) si passa ad altre due opere intreccia-

⁴² «Dovrai convenire che il povero Grillo non è che un vile insetto della terra in confronto di questa Melaenis che ha il miele in bocca...»: da una cartolina postale di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, del 16 maggio 1908 (C. LEONARDI, *Epistolario...*, pp. 97-98: 98).

⁴³ Cfr. FABRIZIO NICOLINI, *I libretti delle opere di Riccardo Zandonai: modelli e figure fra tradizione e modernità*, in *Riccardo Zandonai nel 50. della morte*, pp. 105-117: nella sua felice illustrazione dell’opera parla di «voce delle cose», «notte» e «neve» quali elementi costitutivi della sua dimensione scenica. Sono tratti che troviamo per esempio anche in *Notte di neve*, una delle liriche di Pascoli messe in musica da Zandonai.

⁴⁴ Sull’argomento si veda in questi Atti il saggio citato di DAVID ROSEN.

te nella lavorazione, *Conchita* e *Melenis*: al dannunzianesimo di una *Décadence* esibita, quanto alle fonti, nelle sue due più frequenti formulazioni: quella simbolistica floreale e ‘archeologica’ (*Melenis*) e quella provocatoria e trasgressiva (*Conchita*). Sono esiti entrambi caratterizzati dalla centralità della figura femminile e dall’opacità di quella maschile, ma con una variante sostanziale e sorprendente nel caso di *Conchita*: un’opera a lieto fine e perciò – quantomeno secondo la teoria classica – anch’essa una commedia.

La mescolanza dei generi appartiene alla nuova estetica operistica verista. A prima vista essa si presenta in *Conchita* come una formulazione editoriale piuttosto che d’autore, nelle diverse versioni del libretto illustrate da Diego Cescotti in uno studio del 2009⁴⁵. Non possiamo però pensare che Zandonai – un operista generalmente conciliante, ma non succubo nei confronti del suo editore – sia stato totalmente ostile a questa graduale correzione dell’assunto e dei contenuti del romanzo di Pierre Louÿs (autore ancora una volta presente nella biblioteca di Leonardì).

Che il romanzo fosse scandaloso (intriso di un erotismo *décadent* esplicito e al tempo stesso oscuro, nutrito congiuntamente di masochismo e sadismo, imperniato su una *femme-diable* e un uomo-schiavo, su pulsioni femminili patologiche dominanti e figure maschili patologicamente degradate), ma anche ricco di musica (canzoni, danze) e accentuatamente teatrale sul piano ‘visivo’ è cosa evidente⁴⁶ e variamente illustrata in alcuni studi recenti sull’opera⁴⁷. Che si debba pensare a una capitolazione di Zandonai di fronte all’editore è meno scontato. È piuttosto ipotizzabile che, innamoratosi della fonte (così come sarebbe accaduto anche per la tragedia di d’Annunzio) nel pieno della fase *décadente* della sua vicenda intellettuale, attratto quindi inizialmente da una trama ossessiva di umiliazione maschile e vampirismo femminile, Zandonai stesso abbia aderito in seguito di buon grado alla trasformazione del carattere della protagonista – da adolescente tentatrice perversa a donna confusa e disposta a cedere all’uomo – e quindi alla correzione

⁴⁵ DIEGO CESCOTTI, *Conchita in musica: Uno studio comparativo delle fonti*, in *Di donne, burattini, armi ed amori. L’enigma-Conchita indagato da letteratura, teatro, musica, cinema e arti figurative*, Atti del convegno (Rovereto 2006) a cura del medesimo, Lavis, Alcionè, 2009, pp. 129-179.

⁴⁶ Si veda PIERRE LOUÏS, *La donna e il burattino*, trad. it., Milano, SE, 2001. Romanzo uscito nel 1898.

⁴⁷ Si vedano i contributi del citato volume *Di donne, burattini...*, e inoltre, di DIEGO CESCOTTI (a cura di), *Progetto Conchita 2006. Idee per la decifrazione di un personaggio-simbolo*, Lavis, Alcionè, 2012 e *Conchita-rassegna della stampa d’epoca*, Lavis, Alcionè, 2012.

del plot originario: lui stesso in quanto operista sembra aver tenuto sempre a una comunicazione allargata, in questo caso a venire incontro a un pubblico anche timorato.

La sua natura e le sue esperienze culturali lo portano però in quegli anni – quanto ai soggetti – in una diversa direzione: lo pongono in una prospettiva di *élite* e di modernità quasi più culturale e visiva che musicale in senso stretto, attenta e sensibile soprattutto a fattori psicologici e portata dunque a quella «dramaturgie de l'intime» della quale ha scritto Emmanuelle Bousquet⁴⁸. Non dimentichiamo che nel 1910 il compositore accusa in una lettera Puccini di essere un vile mercante di musica⁴⁹, assumendo una posizione affine a quella di un Torrefranca e vivendo questo impegno come una sfida, poiché subentra a Puccini, con sentimenti decisamente competitivi, in un lavoro da lui definito poco teatrale. Che tutto questo sia poi rinforzato dalla speranza di affiancare, modernizzandola, la *Carmen* di Bizet è provato da un'altra lettera⁵⁰; mentre non risulta che il musicista conosca la fonte (non dichiarata) di Pierre Louÿs, che ha ripreso e variato – tramite una scenografia estetizzante di musiche, feste e colori derivata dalla letteratura di viaggio ottocentesca, con la sua tipica contrapposizione di un Nord e un Sud dell'Europa – l'episodio della Charpillon dall'*Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova⁵¹.

Per noi che possiamo porre a fronte i due testi (Casanova e Louÿs) la derivazione è evidente: non solo nel senso complessivo del racconto

⁴⁸ EMMANUELLE BOUSQUET, *Les drames lyriques de Riccardo Zandonai. La plurivocalité dans le processus créatif*, in *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?*, a cura di FRANÇOISE DECROISSETTE, Paris, PUV - Presses Universitaires de Vincennes, 2010, pp. 273-300.

⁴⁹ «L'audizione in casa Ricordi è andata benissimo; i miei editori sono rimasti soddisfattissimi del mio ultimo lavoro. Poveretti! Si sforzano di seguirmi attraverso i voli di un'arte che è all'infuori di loro e che perciò non possono assolutamente comprendere. Hanno di me la stima più ampia ma... non mi capiscono. Guai quando domani apriranno finalmente gli occhi per accorgersi che Puccini io lo tengo in conto di un mercante di terz'ordine perché spacchia dell'arte bottegaia!»: da una lettera di Zandonai a Gianferrari, da Pesaro, del 9 maggio 1910, di poco successiva all'audizione di *Conchita* (C. LEONARDI, *Epistolario...*, pp. 250-252; 251-252).

⁵⁰ «[...] ho accettato dal mio editore un libretto bellissimo, straordinario! Carmen avrà una sorella di tempra più moderna ma non meno passionale e strana»: da una cartolina postale di Zandonai a Leonardi, da Milano, del 12 maggio 1909 (*ivi*, p. 105).

⁵¹ Cfr. JACQUES CASANOVA de Seingalt Vénitien, *Histoire de ma vie, édition intégrale*, Wiesbaden-Paris, Brockhaus-Plon, 1961, 6 tomi: t. III, p. 250-251 (vol. V, cap. 11: primo incontro); t. V, p. 108 (vol. IX, cap. 5: primo antefatto); t. V, p. 276 (vol. IX, cap. 10: secondo antefatto); t. V, pp. 278-350 (vol. IX, capp. 11 e 12: la storia).

(la storia della degradazione di un uomo operata da una donna astuta e venale, che alternativamente insegue e si nega), ma anche nella principale presenza comprimaria (la madre), nelle scene decisive (il danzare in nudità, effettuato in Casanova dall'amico cavaliere, Edgard, e dalle sue due accompagnatrici)⁵², nella tecnica del racconto nel racconto (in Casanova con la confessione di Goudar). Quello che divarica però nettamente i due testi è – come nel passaggio da romanzo a libretto – il finale della vicenda: privo di luce e di futuro ne *La femme et le pantin*, chiuso e sinistramente festante nel racconto della vendetta riuscita (il pappagallo), dopo la catarsi del suicidio evitato, quello di Casanova. Cosicché, curiosamente, anche nella fonte originaria ci troviamo di fronte a un finale liberatorio (per quanto intriso di una premonizione di vecchiaia e di morte): a un taglio tragicomico complessivo.

La lavorazione di *Conchita* vede dunque Zandonai nell'ottobre del 1909 pienamente soddisfatto del libretto sul piano drammaturgico⁵³, dal momento che le varie 'situazioni' gli permettono di creare uno spettacolo eminentemente visivo⁵⁴, antinordico e mediterraneo (dunque nietzscheano). In sostanza ci troviamo di fronte, con questo libretto, proprio ai due elementi rifiutati in precedenza da Puccini, che ha respinto il progetto in quanto eccessivamente *osé* e non sufficientemente drammatico. Il cammino culturale di Zandonai e la sua scelta conseguente si connotano, all'opposto, proprio per un aprirsi deliberato a quell'immenso territorio dell'esotismo (romantico e poi *décadent*) formulato in letteratura come erotismo; senza riserve pregiudiziali, salvo smussarlo in funzione del pubblico in fase di elaborazione.

In questa chiave – che la distingue dal filone tragico-esotico-spettacolare di *Madama Butterfly*, *Siberia*, *La fanciulla del West* – l'opera *Conchita* è stata ampiamente illustrata nel suo retroterra letterario in un saggio di Federica Fortunato⁵⁵ – al cui puntuale percorso critico possiamo forse aggiungere due considerazioni. La prima è di lettura: è opinione

⁵² *Ivi*, tomo V, p. 315.

⁵³ «[...] il libretto mi piace molto: finissimo come fattura e originale come concetto, lo credo destinato, pur sollevando delle discussioni letterarie, a fare una grande impressione sul pubblico. È il libretto drammatico per eccellenza pur mantenendosi aristocratico nel contenuto e nella forma»: lettera di Zandonai a Gianferrari, da Pesaro, del 12 ottobre 1909 (C. LEONARDI, *Epistolario*, pp. 244-246: 244).

⁵⁴ Sull'argomento si veda PAOLO TREVISI, *La teatralità nell'opera di Riccardo Zandonai*, «Quaderni zandonaiiani», II (1989) [ma 1990], Atti del convegno (Rovereto 1990), pp. 35-42.

⁵⁵ FEDERICA FORTUNATO, *Burattinaia o moralizzatrice? Conchita tra stereotipi e presagi di modernità*, in *Di donne, burattini...*, pp. 17-67.

comune che il carattere di Concha, nel romanzo, sia in sommo grado contraddittorio, di fatto incomprensibile. Pensiamo però alle interpretazioni di soggetti esotici, anche operistici, proliferate a partire dalle tesi di Edward Saïd sull'esotismo culturale. Se concordiamo sul fatto che le espressioni letterarie dell'esotismo europeo ottocentesco siano proiezioni dell'inconscio (o subconscio) degli scrittori, risulta chiaro che la Concha di Louÿs non è tanto un carattere quanto una serie di tratti e atteggiamenti proiettati dalla psiche maschile: un concentrato caotico di paure diverse e ingovernabili, non una realtà e una presenza concretamente malate (perverse); in sostanza, un incubo più che una vicenda reale.

La seconda considerazione, di carattere ugualmente interpretativo, riguarda invece un dato storico e può servire qui da corollario a un commento sull'opera. Molti o quasi tutti gli scrittori di fine secolo e primo Novecento ricordati in quel saggio (Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Barrès e così via) sono stati, nella scia di Baudelaire, scrittori wagneriani: hanno trasmesso alle proprie pagine – nei contenuti o nella scrittura – la propria esperienza di appassionati wagneriani. Barrès, per esempio, ha pubblicato una *Vie de Wagner*, e in *Du sang, de la volupté et de la mort* ha accolto uno scritto intitolato «Le regard sur la prairie» in cui rievoca lo sguardo di Kundry che guarda la prateria nel momento magico dell'*Incantesimo del Venerdì Santo*.

Zandonai mostra così di aderire culturalmente – con i soggetti di *Conchita* e di *Melenis* (e con le sue preferenze operistiche) a quel clima letterario di modernità *décadente* che ha vissuto il dramma musicale wagneriano come un compimento del romanticismo e un passaggio al Novecento: in sostanza ripete il ruolo che per l'Italia è stato di d'Annunzio 'correggendone' gli eccessi con l'ausilio di un estetismo altrettanto sfarzoso (e costoso) ma più diretto (*Conchita*) o più illustrativo (*Melenis*). Proprio seguendo questo suo gusto dannunziano (smussato per le platee dei teatri italiani) Zandonai arriva, contemporaneamente a *Conchita*, a realizzare *Melenis*. L'opera, indicata dagli autori come «dramma lirico»⁵⁶, appartiene al filone archeologico *décadent* emergente in quegli anni (*L'amore dei tre re*, *Fedra*, *Abisso*, la stessa *Francesca da Rimini*), che ricorre a soggetti arcaici o medievali e a passioni archetipiche; ma si distingue per la scelta di un'ambientazione imperiale e pagana tipica dell'estetismo poetico parnassiano, e per la

⁵⁶ Cfr. RICCARDO ZANDONAI, *Melenis / Dal poema di Louis Bouilbet / dramma lirico in 3 atti di M. Spiritini e C. Zangarini* (spartito), Milano, Ricordi, 1912.

centralità di una *femme fatale* (presentata in veste di cortigiana) psicologicamente fragile.

La fonte del libretto è quanto mai interessante, poiché ci rimanda a un poeta, parnassiano appunto, erudito e virtuoso della versificazione, dimenticato nel secolo successivo e recuperato solo recentemente⁵⁷: quel Louis Bouilhet amico di Flaubert alle cui *Dernières chansons* postume lo scrittore ha premesso una prefazione e che ha pubblicato *Melenis. Conte romain* nel 1851 nella «Revue de Paris». Non stentiamo a credere che in questo caso il compositore sia rimasto conquistato dal soggetto, se pure in una qualche riduzione⁵⁸: da un arcaismo d'ambiente e di atmosfere – 'esotico' in direzione del tempo – accentuatamente decorativo, scenograficamente lussureggiante, capace di lasciarsi formulare come modernità; in contiguità col *Nerone* di Boito (pubblicato come tragedia nel 1901), ma con palese centralità di una figura femminile avvincente e autodistruttiva, calata nel finale in un *décor* di suprema raffinatezza e impalpabilità psichica che può far pensare alla rarefazione narrativa delle *Vergini delle rocce* di d'Annunzio. Non per caso nel pieno della composizione l'autore parla all'amico Leonardi della parte di lavoro svolta per il primo atto come di «musica mia, assolutamente mia [...] un insieme poetico e musicale equilibrato e originale»⁵⁹.

⁵⁷ Per un encomiabile ritratto di questo autore, considerato nel passaggio dal romanticismo al parnassianesimo, e per una puntuale illustrazione del suo splendido e impegnativo poema si veda FEDERICA FORTUNATO, *Una passione oscura. Modernità su sfondo antico nel poema di Louis Bouilhet*, in *Il miele e le spine: Melenis - Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, Atti del convegno (Rovereto 2010), a cura di Diego Cescotti, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati/Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»/Edizioni Osiride, 2012, pp. 61-108.

⁵⁸ Non risulta chiaramente che Zandonai abbia letto la fonte originale, mentre è documentato il suo entusiasmo per il soggetto fin dalle prime fasi della collaborazione con Spiritini per la tela e la stesura del libretto. Sull'argomento si vedano IRENE COMISSO, *Melenis di Riccardo Zandonai e Melaenis di Sylvio Lazzari. Modernità e tradizione a confronto* e DIEGO CESCOTTI, *I fascini negletti di Melenis. Vicende e circostanze di un'opera sfortunata*, in ID., *Il miele e le spine...*, pp. 109-128 e 129-148.

⁵⁹ Lettera, già citata, del 16 maggio 1908 (C. LEONARDI, *Epistolario...*, p. 97).

