

SAVERIO PORRY PASTOREL

ZANDONAI E L'OPERA NATALIZIA

L'azione de *Il grillo del focolare* (Torino, 1908), terzo lavoro teatrale di Riccardo Zandonai, si svolge interamente tra l'antivigilia, la vigilia e il giorno di Natale. Tale ambientazione è tutt'altro che scontata, in primo luogo perché non corrisponde a quella della novella di Charles Dickens (1812-1870) da cui è tratto il libretto e in secondo luogo perché non così usuale nell'opera italiana. Non è tra l'altro l'unica opera di Zandonai in cui appare il Natale, e il particolare si fa interessante, se si considera che, tra i maggiori compositori italiani dell'epoca, solo Zandonai e Leoncavallo, per motivi completamente diversi, tornarono più volte sul tema.

DIFFERENTI RIDUZIONI SCENICHE DI *THE CRICKET ON THE HEARTH*

La novella originale di Dickens *The Cricket on the Hearth* (1845), terzo dei cinque *Christmas Books*, si svolge un mese abbondante dopo il Natale, tra il 28 e il 30 gennaio. La data precisa è sostanzialmente implicita nell'annuncio di nozze di Tackleton: «In three days' time. Next Thursday. The last day of the first month in the year. That's my wedding-day»¹. Il clima descritto da Dickens nell'episodio in cui Dot, la tata Tilly e il bambino si recano in carrozza di John alla piccola festa di Caleb e Bertha Plummer non è dei più confortanti: «The trip was a little foggy, to be sure, in the January weather; and was raw and cold»².

¹ CHARLES DICKENS, *The Cricket on the Hearth*, Bradbury & Evans, London 1846, p. 39. Nella traduzione italiana in mio possesso di Maria Luisa Fehr, pubblicata dalla BUR nel 1953, «Thursday» è tradotto con «mercoledì». Non ho trovato alcuna spiegazione plausibile per un simile spostamento di giorno.

² DICKENS, *The Cricket*, p.84.

La collocazione temporale scelta dallo scrittore non è casuale, ma segue la sequenza circolare che regola il ciclo dei cinque *Racconti di Natale*. La prima novella, *A Christmas Carol* si svolge la sera della vigilia e il giorno di Natale; la seconda, *The Chimes* tra San Silvestro e Capodanno; la terza, *The Cricket on the Hearth* a fine gennaio; la quarta, *The Battle of Life* in un periodo di tempo esteso che va da un autunno a un altro, con un episodio centrale a Natale, e l'ultima, *The Haunted Man* di nuovo la vigilia e il giorno di Natale.

In un primo adattamento teatrale di *The Cricket on the Hearth*, apparso a opera di Albert Smith (1816-1860), lo stesso anno della pubblicazione della novella di Dickens (1845), si manteneva, probabilmente non senza un influsso determinante dello scrittore, un'ambientazione generica, con appena un accenno quasi di sfuggita nel III atto al clima freddo. Già però in un successivo adattamento teatrale rappresentato per la prima volta a New York nel 1859, *Dot* di Dion Boucicault (1822-1890), con musiche di scena dell'autore stesso, l'azione veniva spostata nel periodo natalizio. La piccola festa a casa dei Plummer, che nel racconto di Dickens è solo un ritrovo annuale, coincide nella *Dot* con la vigilia di Natale e contemporaneamente con l'anniversario di matrimonio di John e Dot. Lo sfondo particolare della doppia occasione festiva rende ancora più indelicate le osservazioni che Tackleton lascia calare dal nulla sugli ospiti e acuisce la drammaticità dell'insonne notte di tormento di John.

L'idea dello spostamento dell'azione nel periodo natalizio ebbe un seguito in almeno due adattamenti musicali del racconto di Dickens: la commedia *Le grillon du foyer* (Parigi, 1904) di Ludovic de Francmesnil (1852-1930) con musiche di scena di Jules Massenet (1842-1912) e, appunto, l'opera di Zandonai. Nelle altre tre opere tratte dal racconto, ovvero *Il grillo del focolare* (Genova, 1873) di Giuseppe Galignani (1851-1923), *Das Heimchen am Herd* (Vienna, 1896) di Karl Goldmark (1830-1915) e *The Cricket on the Hearth* (1901/Londra, 1914) di Alexander Mackenzie (1847-1935), l'ambientazione è espressamente diversa oppure lasciata nel vago.

Il caso più interessante è quello della light opera *The Cricket on the Hearth* di Mackenzie, composta nel 1901 ma rappresentata solo tredici anni dopo. Il libretto di Julian Sturgis (1848-1904), oltre a svariati accenni al freddo nei primi due atti, contiene nel *Wedding Bell Song*, canto con cui Dot nel III atto celebra le prossime nozze di May e Tackleton, la descrizione di un paesaggio innevato scintillante sotto il sole, che è in sostanza quasi l'opposto del clima nebbioso e cupo immaginato da Dickens:

The Ice that gleams on dripping eaves
The hoar frost by the way
Are lovely as the pomp of leaves
And Summers bright array:
Old Winter brings a new delight
And spreads a carpet purely white
For our dear maiden May.

Si tratta evidentemente di un paesaggio invernale. Nella scena precedente, all'apertura del III atto, si ha un indizio del fatto che il periodo dell'azione potrebbe essere quello natalizio. Dopo una notte di tormento in mezzo a pensieri omicidi, John si addormenta consolato da una sorta di visione magica nella quale il grillo del focolare appare sotto le spoglie di una fata e un coro invisibile canta: «This is the night of all the year». Proprio così è chiamata la notte della vigilia di Natale in una poesia tradizionale inglese:

Then be ye glad, you people,
This night of all the year,
And light ye up your candles:
His star is shining near.

Il giorno delle nozze di May e Tackleton coinciderebbe allora col giorno di Natale, e la piccola festa a casa dei Plummer si svolgerebbe la sera della vigilia – esattamente come nell'opera di Zandonai. Tra l'altro, nel libretto fanno la loro comparsa uno dopo l'altro molti degli elementi che di solito sono associati a un'ambientazione natalizia: il freddo, il paesaggio innevato, il fuoco e persino i giocattoli. È però perlomeno singolare che, almeno stando alla parte reperibile del libretto, limitata purtroppo ai soli testi dei numeri musicali, manchi, in un contesto teoricamente così permeato dalla dimensione festiva natalizia, un qualsiasi accenno esplicito al Natale. Nella versione di Francmesnil, per fare un esempio, la festa dai Plummer è dichiaratamente una festa della vigilia di Natale, e all'alba successiva, dopo la notte trascorsa in preda ai tormenti John si commuove sentendo in lontananza dei cori di Natale. Nella versione di Sturgis, invece, la festa dai Plummer è solo una festa in cui si canta e si beve, e il canto che John sente all'alba descrive un generico sentimento di purificazione, come se il librettista non si curasse di sfruttare l'ulteriore carica drammatica del contrasto con lo sfondo dell'atmosfera festiva. Può darsi però che si tratti di un'ambiguità voluta, perché l'espressione «night of all the year» era utilizzata anche per un'altra notte, quella di Halloween, che proprio così è chiamata per esempio nell'*Encyclopaedia of Supersti-*

tions del 1903³. Essendo la notte dell'anno in cui, secondo le credenze celtiche, si aprono i confini tra il mondo degli spiriti e quello degli uomini, appaiono fate e coboldi e i morti tornano al focolare, Halloween appare molto più appropriata per il contorno fantastico che la vicenda assume nel libretto di Sturgis. L'ambientazione tardo-autunnale però non coinciderebbe così bene col paesaggio innevato descritto da Dot al mattino successivo, a meno di non voler considerare l'ipotesi di una 'prima neve' autunnale, come accade per esempio nel III atto del libretto italiano di *Anna Karénina* (Roma, 1924) di Arturo Rossato (1882-1942), musicato da Iginio Robbiani (1884-1966). In conclusione, il periodo esatto in cui vicenda è ambientata resta ambiguo.

L'idea di collocare l'azione a Ognissanti avrebbe potuto ottimamente giustificare invece l'altrimenti poco comprensibile spostamento della vicenda al periodo autunnale operato da Gallignani nel libretto da lui stesso scritto per la sua operina semiseria *Il grillo del focolare*. Appena entrato in scena, difatti, John (il cui nome, nel libretto, è italianizzato in Gianni) dichiara che «l'autunno è già inoltrato». La totale assenza di riferimenti temporali più precisi o di elementi soprannaturali, tuttavia, lascia in sospeso i motivi di tale ambientazione. Si può ipotizzare che Gallignani abbia voluto in questo modo rafforzare il realismo della sua versione, anticipando il periodo dell'azione all'autunno in modo da rendere più verosimile la sopravvivenza di un grillo sfuggito all'estate accanto al focolare casalingo. L'idea di Ognissanti deve comunque essere entrata in qualche modo a far parte del libretto di Cesare Hanau (1868-?) musicato da Zandonai: già nella seconda scena del I atto, in uno dei passaggi completamente originali di Hanau (che, come si vedrà, per il resto si servì ampiamente di altre fonti) Dot definisce il grillo «la voce delle antiche cose, lontane e sante/dei cari morti, delle gioie passate e spente!».

Nell'opera di Goldmark *Das Heimchen am Herd*, su libretto dell'allora esordiente Alfred Maria Willner (1859-1929), più tardi noto anche come uno dei librettisti de *La rondine* (Monte Carlo, 1917), la situazione è ancora diversa. L'elemento soprannaturale è in questo caso ben presente e rimarcato da svariati cori di elfi, ma l'ambientazione dell'inizio della seconda parte nel giardino in fiore di John, nel quale in primo piano appare un cespuglio di rose, e l'indicazione iniziale correlata se-

³ *Encyclopædia of Superstitions, Folklore and the Occult Sciences of the World: A Comprehensive Library of Human Belief and Practice in the Mysteries of Life*, vol. III, a cura di Cora Linn Daniel e C. M. Stevens, J. H. Yewdale and Sons, Chicago 1903, p.1482.

condo cui alle sei del pomeriggio il sole sta tramontando, suggeriscono un'ambientazione nel primo autunno. Chiaramente non resta in questa versione alcuna traccia dell'inverno nebbioso di Dickens; scompare inoltre completamente la festicciola dai Plummer e con essa qualsiasi tentazione di accostare la vicenda alle festività natalizie. Il modello di riferimento è in questo caso *A Midsummer Night's Dream*, secondo un tipo di contaminazione già inaugurata da Boucicault, nella cui *Dot* comparivano in scena direttamente Titania e Oberon. Nella versione di Willner l'apparizione dei personaggi shakespeariani è sostituita da una visione notturna di elfi danzanti nella foresta durante la scena in cui il tormentato John viene consolato dal grillo.

IL GRILLO DEL FOCOLARE DI CESARE HANAU

Il libretto de *Il grillo del focolare* musicato da Zandonai è l'unico dei quattro libretti tratti dal racconto di Dickens a sfruttare l'ambientazione natalizia, e anche l'unico a rifarsi concretamente a precedenti rielaborazioni teatrali della novella, in particolar modo a quella di Francmesnil. I prestiti spinti fin quasi al plagio lasciano pochi dubbi sul fatto che il librettista Hanau, la cui biografia è tuttora alquanto misteriosa, conoscesse il testo francese di Francmesnil. Il caso più evidente è quello della canzone *Les enfants perdus dans la forêt* cantata da Dot nel I atto, ripresa da Édouard per farsi riconoscere da lei e utilizzata più tardi anche come segnale per l'incontro tra Édouard e May. Si tratta di un'idea del tutto originale di Francmesnil, nella cui rielaborazione teatrale la musica spesso assume un ruolo effettivo nello svolgimento della vicenda. Nel libretto di Hanau i fanciulli si perdono in mare invece che nel bosco, ma per il resto tanto la funzione della canzone quanto il suo titolo *I fanciulli perduti* restano i medesimi. Hanau non era d'altronde del tutto nuovo a simili operazioni spregiudicate. Qualche anno prima, quando Franco Alfano (1876-1954) aveva deciso di mettere in musica *Risurrezione* di Lev Tolstoj (1828-1910) dopo averne visto nel 1902 a Parigi una riduzione teatrale di Henry Bataille (1872-1922), era successo qualcosa di simile. Il compositore si era dapprima rivolto direttamente a Bataille per un libretto, ma di fronte alle richieste esose dello scrittore aveva dovuto rinunciare. Ricordi aveva allora adottato una soluzione di ripiego, incaricando appunto Hanau di approntare un libretto sulla base di un'altra riduzione teatrale del romanzo di Tolstoj, quella di Camillo Antona Traversi (1857-1934), andata in scena con «successo molto contrastato» al Teatro Valle di

Roma nel 1902⁴ – il che non aveva impedito a Hanau di servirsi abbondantemente anche del testo di Bataille. Al proposito è necessario aprire una parentesi: da più fonti si riporta che Alfano stesso, impossibilitato a pagare Bataille, si sarebbe rivolto ad Antona-Traversi e Hanau, entrambi residenti come lui a Parigi, per avere da loro un libretto basato su *Risurrezione* di Tolstoj. La notizia può essere vera solo a metà, perché la riduzione teatrale di Antona-Traversi esiste, o perlomeno esisteva, come opera a sé stante già dal 1902 (l'attuale irreperibilità del testo rende impossibile un controllo effettivo). È però probabile che Antona Traversi abbia in qualche misura collaborato alla stesura del libretto: la sua personale amicizia con Cesare Hanau è dimostrata dalla testimonianza che egli diede in suo favore quando Hanau fu processato per spionaggio nel 1920⁵. L'attività di drammaturgo-librettista di Antona-Traversi è inoltre testimoniata da almeno altre due collaborazioni alla stesura di libretti, quello de *La Dubarry* (1908/Milano, 1912) di Ezio Camussi (1877-1956) insieme a Ettore Golisciani (1848-1918), e quello per l'operetta *Yvonne* (Roma, 1912) di Virgilio Ranzato (1883-1937), insieme a Carlo Vizzotto (1884-1916)⁶.

Prima di *Risurrezione* (Torino, 1904) Hanau aveva già lavorato per Ricordi nel 1893, quando aveva scritto a quattro mani col commediografo e giornalista Ettore Albini (1869-1954) il libretto di *Maria egiziaca* per Alberto Franchetti (1860-1942). Dopo il grande successo di *Cristoforo Colombo* (Genova, 1892) serviva difatti al torinese Franchetti un libretto per approdare alla Scala di Milano, e la scelta di due autori di estrazione milanese come Hanau e Albini, ambedue già conosciuti nell'ambiente del teatro di prosa, ha tutta l'apparenza di essere stata strategica. Lo stesso Hanau, difatti, si era già proposto nel 1892 a Milano come co-autore della non troppo fortunata commedia *Il frutto amaro*, scritta in collaborazione col coetaneo Enrico Annibale Butti (1868-1912). Nonostante il libretto di *Maria egiziaca* fosse pronto, Franchetti, poco dopo aver cominciato a lavorarci sopra, si risolse piuttosto a tentare la via del successo milanese con *Fior d'Alpe* (Milano, 1894), su libretto di

⁴ *Almanacco Italiano- Piccola enciclopedia popolare della vita pratica e annuario diplomatico amministrativo e statistico*, Anno IX 1904, Bemporad, Firenze 1903, p. 607.

⁵ CORRADO AUGIAS, *Il Paese in vendita. Società segrete, corruttori e faccendieri nell'Italia della Grande Guerra*, Rizzoli, Milano 1994, p. 127 sgg.

⁶ Essendo l'anno della morte di Carlo Vizzotto normalmente riportato come sconosciuto, aggiungo qui qualche particolare: Vizzotto durante la guerra era tenente di un reggimento di fanteria e morì per le ferite riportate. È ricordato nel Lapidario della Basilica di santo Stefano a Bologna.

Leopoldo Pullé (1835-1917), personaggio che, pur essendo molto legato anche politicamente a Milano (o forse proprio per questa ragione), aveva deciso di firmarsi per l'occasione con lo pseudonimo di Leo di Castelnuovo. *Fior d'Alpe* però non fu esattamente un successo, e Franchetti tornò a lavorare saltuariamente a *Maria egiziaca*, abbandonandola definitivamente solo nel 1897. Hanau, dopo il momentaneo insuccesso come drammaturgo e librettista, si era trasferito a Parigi, dove aveva cominciato a lavorare come corrispondente del «Secolo XIX», oltre che saltuariamente per alcune testate giornalistiche francesi. Il successo, nel 1904, di *Risurrezione* di Alfano rappresentò probabilmente per lui una sorta di rivalse, e si potrebbe ipotizzare che egli abbia tentato immediatamente di replicarlo appropriandosi di un'altra commedia presente sulle scene francesi in quegli anni. La mancanza di una qualsiasi traccia di una corrispondenza diretta tra Hanau e Zandonai riguardo a *Il grillo del focolare*, d'altronde, porterebbe a ritenere che il libretto fosse già pronto e da qualche tempo in possesso di Ricordi, in attesa di un compositore cui affidarlo, e che esso sia stato proposto a Zandonai direttamente da Giulio Ricordi. Il dato curioso per quanto riguarda l'ambientazione natalizia è che ambedue i libretti riadattati da Hanau per Ricordi hanno uno sfondo festivo, quello della Pasqua in *Risurrezione* e appunto quello del Natale ne *Il grillo del focolare*. Il paesaggio innevato che, esattamente come nella versione di Francmesnil, caratterizza *Il grillo del focolare*, compare anche nella versione di Hanau di *Risurrezione*, sia, come in Bataille, nell'atto finale, sia nella scena alla stazione, che nel libretto di Hanau e Antona Traversi costituisce il II atto, e che nella versione di Bataille, oltre a essere solo raccontata dalla Maslowa, si svolge invece sotto la pioggia, come nel romanzo di Tolstoj. Difficile stabilire, in assenza del testo originale di Antona Traversi, se la trasformazione della piovosa sera autunnale di Tolstoj in una nevosa notte invernale sia o meno una trovata di Hanau. Ad ogni modo, questi primi dati sono già di per sé interessanti, perché, come sarà illustrato tra poco, lo sfondo natalizio o comunque festivo e il paesaggio innevato sono pressoché del tutto assenti dai soggetti operistici italiani almeno fino al 1870. Il loro ricorso in due dei quattro libretti di Hanau di cui si abbia notizia ha un che d'insolito: sorge spontanea la domanda se tale frequenza sia solo casuale, in quale misura frutto di una moda, o se il contrasto tra sfondo festivo e dramma non formi piuttosto il nucleo di una precisa idea drammaturgica dell'autore. Senza dubbio è presente un rimando a una tipologia librettistica non propria della tradizione italiana, come dimostrano anche i notevoli prestiti dai modelli francesi che in ambedue i casi Hanau si permette. La precisa collocazione spazio-temporale

della vicenda s'inserisce d'altronde anche in una moda operistica di stampo verista diffusa in Italia soprattutto dal 1890. Secondo tale corrente dovrebbero essere i personaggi di carne e sangue che compongono la costellazione drammatica e l'ambiente realistico nel quale è calata l'azione a determinarne poi l'effettivo svolgimento, oltrepassando la funzione della pura *couleur locale*. Da notare a margine però che, almeno nell'opera italiana, tale operazione finisce il più delle volte col rivitalizzare schemi operistici consueti, creando un maggior coinvolgimento nello spettatore ma mantenendo comunque dal suo mondo quotidiano una distanza sufficiente ad attutire un possibile effetto disturbante. La protesta sociale che animava la letteratura verista si trova così riconvertita in una sorta di esotismo di nuovo livello, per cui non a caso un tema come quello della prostituzione minorile, che pure qua e là riaffiora nell'opera cosiddetta verista, è regolarmente spostato in estremo oriente (*Iris*, Roma, 1898; *Madama Butterfly*, Milano, 1904).

I primi tre libretti di Hanau sono accomunati dall'appartenenza a Casa Ricordi dei tre compositori a cui erano destinati, mentre del tutto oscura resta l'origine del quarto e ultimo libretto di cui si abbia notizia: *Rose rosse* (Parma, 1908). Frutto di una collaborazione col librettista e traduttore Gustavo Macchi (1862-1935), il lavoro fu musicato dal pianista, direttore d'orchestra e compositore Edoardo Lebegott (1879-?). Si tratta di una torbida storia di tradimenti, spionaggio, ricatti e rivoluzioni fallite, che, seguendo la tradizione librettistica italiana, si svolge in un luogo e in una stagione dell'anno indefiniti. Scomparso un modello francese di riferimento (a meno che non si voglia pensare a lontanissime reminiscenze di Sardou), restano nel libretto solo pochi guizzi di un 'verismo' di maniera, come il morto ammazzato in scena o l'improvviso comparire della parola «baldracca» nel finale – termine già usato anni prima da Leoncavallo nel libretto di *Zazà*, dov'era rincarato tra l'altro da uno «sgualdrina» qualche atto dopo. Hanau non sembra declinare ulteriormente in questo libretto il tema del contrasto tra festività e dramma personale, spostandolo piuttosto su un molto più classico contrasto tra felice passato e oscuro presente: una festa appare qui solo indirettamente, nella rievocazione, da parte della coppia di sposi protagonisti, del loro primo incontro, avvenuto grazie a una rosa rossa durante un veglione di capodanno. È comunque singolare che, invece di limitarsi a rievocare una qualche festa generica, Hanau si preoccupi di specificare di quale ricorrenza si tratti. In tal modo egli arriva nel giro di tre libretti consecutivi quasi a esaurire il ciclo delle maggiori festività annuali: Pasqua (*Risurrezione*), Natale (*Il grillo del focolare*), San Silvestro (*Rose rosse*); manca solo il Carnevale.

La carriera librettistica di Hanau sembrerebbe arrestarsi qui, curiosamente con un libretto musicato da un compositore di cui, come dello stesso Hanau, si sono oggi perse le tracce. Edoardo Lebegott, molto attivo come direttore d'orchestra nelle Americhe già dal 1903, vi si trasferì definitivamente nel 1910. Dopo una parentesi in Guatemala, dove nel 1911 fu direttore del Conservatorio Nazionale, si stabilì a Los Angeles, a quanto pare nel 1921, dove diresse al Majestic Theater. Sposato dal 1918 col soprano di coloratura Adelina Tromben (1881?-1920?), si spostò successivamente a New York, dove, da articoli di giornale, la sua attività come direttore d'orchestra parrebbe documentata ancora nel 1950. *Rose rosse* sembra essere la sua unica fatica operistica. Non ho trovato alcuna notizia riguardo alla sua morte – il che farebbe pensare che sia vissuto ancora abbastanza da essere completamente dimenticato⁷. Per quanto riguarda invece Hanau, se egli abbia scritto o collaborato ad altri libretti perlomeno nei pochi anni che separano il 1908 dalla Prima Guerra Mondiale, non è al momento dato sapere; dopo i processi del 1918 di lui si perdono completamente le tracce.

Riassumendo: nell'ambito della presente inchiesta sulle opere ad ambientazione natalizia *Il grillo del focolare* – al di là del fatto di essere il secondo e ultimo libretto di un certo successo tra i quattro libretti scritti da Hanau e al di là delle ombre che ancora avvolgono la figura dello scrittore – occupa comunque una posizione particolare per le seguenti ragioni:

- è l'unico dei quattro libretti operistici tratti dal racconto di Dickens a sfruttare un'ambientazione natalizia;
- è uno dei due libretti di Hanau (su un totale di soli quattro) a sfondo festivo;
- non è l'unico libretto a sfondo natalizio musicato da Zandonai, che su un'ambientazione simile tornerà nei primi due atti de *I cavalieri di Ekebù* (Milano, 1925).

Possiamo chiederci se, com'è ipotizzabile, Ricordi era in possesso del libretto di Hanau già da qualche tempo e attendeva solo di trovare un compositore adatto cui affidarlo, quali sono i fattori che fecero cadere la scelta su Zandonai? Cercherò nelle pagine seguenti di trovare una risposta a questa domanda.

⁷ KENNETH MARCUS, *Musical Metropolis: Los Angeles and the Creation of a Music Culture, 1880-1940*, Palgrave Macmillan, New York 2004, p. 48; cfr. anche: «Il carroccio. The Italian Review. Rivista di cultura, propaganda e difesa italiana in America», Vol. XV, N. 1, January 1922, p. 120.

OPERE AMBIENTATE A NATALE IN ITALIA E IN EUROPA

Una piccola ricerca sulle opere ambientate interamente o parzialmente a Natale porta alla conclusione che tale sfondo non apparteneva alla tradizione operistica italiana ed entrò (molto relativamente) in voga solo negli anni Novanta dell'Ottocento.

Va premesso che una lista completa di opere a sfondo natalizio si è rivelata purtroppo per il momento impossibile, e che quindi ciò che segue è necessariamente solo un abbozzo, il cui unico intento è di servire come spunto per un'eventuale ricerca più ampia. La lista è limitata a lavori confrontabili con l'opera di Zandonai, perciò ho deciso, forse arbitrariamente, di escludere balletti, mimodrammi, musiche di scena e simili. Nel quadro che è possibile tratteggiare secondo i dati finora raccolti, lo sfondo natalizio, che in generale non ricorre in modo molto frequente nel genere operistico prima del 1945, fa la sua comparsa in Italia con un certo ritardo rispetto ai Paesi di lingua tedesca e alla Francia, restando inoltre, tranne poche eccezioni, relegato a un ruolo perlopiù marginale, per scomparire quasi del tutto già dagli anni Trenta. In altri Paesi nei quali l'opera a sfondo natalizio compare tendenzialmente solo più tardi, come la Russia e gli Stati Uniti, essa acquista invece quasi da subito un grande rilievo, sviluppandosi, soprattutto negli Stati Uniti dopo il 1950, in una specie di vero e proprio genere a parte. In Inghilterra, d'altro canto, il Natale come soggetto operistico non giunge mai veramente ad affermarsi, restando però molto presente nella musica sinfonica, vocale e corale, come accade in molti pezzi di Ralph Vaughan Williams (1872-1958), tra cui il *masque* del 1926 *On Christmas Night*, versione recitata e danzata del più celebre racconto di Dickens, *A Christmas Carol*, con musica basata su canti tradizionali natalizi.

Prima del secondo dopoguerra l'ambientazione natalizia conosce nell'opera italiana una relativa diffusione solo tra il 1872 e il 1908. Il titolo sospetto di un'opera del 1837 di Giuseppe Maria Sborgi (1814-1902), *Il giorno natalizio* (Firenze, 1837), dovrebbe riferirsi difatti al genetliaco di una qualche personalità e non a quello di Nostro Signore. Non ho purtroppo avuto modo di controllare il manoscritto, ma mi baso in questo caso sul fatto che la dicitura «giorno natalizio» era utilizzata in quel periodo prevalentemente in questo senso e non per indicare il Natale. Il titolo dell'opera di Sborgi trova tra l'altro un precedente nel pasticcio di Joseph Schuster (1748-1812) *Il giorno natalizio* (Dresda, 1802), composto per festeggiare il genetliaco di «Aigusto 3. Re di Pollonia» [sic]. La dicitura si ritrova inoltre in innumerevoli dediche di cantate di vari autori composte in occasione del 'giorno natalizio' di

regnanti e notabili vari. Prima del 1872 si registra persino il caso di un *Werther* (Roma, 1862) di Raffaele Gentili (1837-1867) epurato da ogni riferimento al Natale – per non parlare del precedente *Verter* (forse rappresentato a Venezia nel 1802 – ma forse anche mai rappresentato fino al 2001) forse di Johann Simon Mayr (1763-1845), o forse di Vincenzo Pucitta (1778-1861), nel quale, a parte i nomi dei protagonisti, del romanzo di Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) poco o nulla resta. Di una sorta di terzo *Werther* italiano, *L'ombra di Werther* (Fiume, 1899) di Alberto Iginio Randegger (1880-1918), sono venute a conoscenza troppo tardi e non ho avuto purtroppo modo di verificare se sia ambientato a Natale – anche se l'anno di composizione e l'evidente collegamento con l'opera di Massenet lo lascerebbero supporre.

La prima opera italiana espressamente ambientata tra la vigilia e il giorno di Natale dovrebbe essere, per quanto mi è stato possibile scoprire, *La notte di Natale* (Bergamo, 1872 – ma forse già composta nel 1870) di Cipriano Pontoglio (1831-1892). Intorno allo stesso periodo fu composta l'opera per bambini *La notte della Befana* di Ettore De Champs (1835-1905), rappresentata a Firenze. Anche la prima opera di Ruggero Leoncavallo (1857-1919) composta al termine degli studi nel Conservatorio, *Chatterton* (1876, ma la prima assoluta avvenne a Roma solo nel 1896), è interamente ambientata tra la vigilia e il giorno di Natale. La scelta dell'ambientazione natalizia, assente nel dramma omonimo (1835) di Alfred de Vigny (1797-1863) e del tutto fuori sintonia rispetto al personaggio reale cui l'opera s'ispira, è probabilmente un'idea originale di Leoncavallo. Non ho purtroppo avuto modo di controllare se la stessa idea fosse venuta nove anni prima anche a Erennio Gammieri (1836-1916), per il suo *Chatterton* (San Pietroburgo, 1867), tratto anch'esso dal dramma di Vigny, ma mi sembrerebbe strano se, come ambientazione di un'opera composta per San Pietroburgo, il compositore italiano avesse scelto proprio la festività in cui la Chiesa ortodossa più si distanzia dal resto dell'Europa.

Il Natale fa una fuggevole comparsa nell'ultimo atto di *La Wally* (Milano, 1892) di Alfredo Catalani (1854-1893), e ricompare in maniera più consistente nei primi due atti di *La bohème* (Torino, 1896) di Giacomo Puccini (1858-1924) e nel I e IV atto di *La bohème* (Venezia, 1897) di Leoncavallo. Seguono qualche anno dopo l'idillio (ma altrove ho trovato che si tratterebbe di un 'epilogo drammatico') di Fortunato Cantoni (1887-1958) *Notte di Natale*, rappresentato a Trieste nel 1905, mentre però la prima effettiva ebbe luogo ad Ajaccio nel 1904⁸, e, ap-

⁸ Ho ritenuto più affidabili i dati relativi alla prima rappresentazione dell'opera di

punto, *Il grillo del focolare* zandonaiano. Una sesta opera, *Natale* (1900) di Alberto Gentili (1873-1954), non rientra nella lista delle opere italiane, perché, pur basandosi sul dramma in un atto di Carlo Righetti (1828-1906) *On di de Natal* (1876), famoso per aver provocato fiumi di lacrime nel pubblico milanese⁹, fu composta su libretto tedesco e rappresentata in prima assoluta a Monaco di Baviera nel 1900; né ho trovato notizia di una rappresentazione italiana di quest'opera.

Negli anni successivi a *Il grillo del focolare* lo sfondo natalizio in Italia sembra ricorrere sempre più raramente, tanto che i titoli di cui mi è stato possibile trovare traccia fino al 1950 si riducono a tre, quasi tutti stranamente concentrati tra il 1925 e il 1926: la 'visione lirica' *Nazareth* (Pavia, 1925) di Franco Vittadini (1884-1948), che compose qualche anno dopo anche un oratorio dal titolo *Il Natale di Gesù* (Bari, 1933); *I cavalieri di Ekebù* (Milano, 1925) di Zandonai, nei quali comunque il Natale occupa solo la prima metà dell'opera, e il III atto dell'operetta *Primarosa* (Milano, 1926) del celebre autore di *L'acqua cheta* (Roma, 1920) Giuseppe Pietri (1886-1946).

Come accennato sopra, soprattutto nei Paesi tedeschi e in Francia il Natale diventa tema operistico molto prima di quanto non accada in Italia. In Austria, la prima opera natalizia di cui per il momento è stato possibile trovare traccia appare già nel 1786, il Singspiel *Die Weibnacht auf dem Lande* di Johann Baptist Schenk (1753-1836). Si dice che l'operina fosse molto amata dall'Imperatore Joseph II (1741-1790), che pare sia andato più volte a vederla con amici e familiari. In Germania nel 1832 veniva eseguito a Münster il vaudeville di Albert Lortzing (1801-1851) *Der Weibnachtsabend*, e nel 1845 a Dresda *Ein Traum in der Christnacht* di Ferdinand Hiller (1811-1885). In Francia nel 1837 una notte di Natale caratterizzata, secondo la tradizione francese di allora, da festini protratti fino all'alba, faceva da sfondo all'azione di *Le domi-*

Cantoni riportati in: MILIJANA PAVLOVIĆ, *Mabler e l'Italia. Episodi biografici e processo creativo*, Tesi di dottorato all'Università degli Studi di Ferrara anni 2006/2008, p. 97, rispetto a quelli riportati altrove (cfr. UMBERTO MANFERRARI, *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, Sansoni Antiquariato, Firenze 1954-5, 3 voll., in cui la data riportata è il 31.1.1900), per tre motivi: la tesi di dottorato è più recente, si concentra in maniera puntuale su figure minori del panorama italiano come Randegger e Cantoni, e gli errori nel Dizionario Sansoni non sono rari. Non ho però avuto modo di verificare personalmente l'esattezza dell'informazione.

⁹ CLETTO ARRIGHI [pseud. di Carlo Righetti, NdA.], *Storia del Teatro Milanese (auto-pseudo-apologia)*, in «Milano Nuova. Strenna del Pio Istituto dei Rachitici di Milano» [Anno X.], Milano 1890.

no noir di Daniel Auber (1782-1871), su libretto di Eugène Scribe (1791-1861), rappresentato con enorme successo all'Opéra-Comique di Parigi. Solo due anni dopo la medesima coppia Auber-Scribe replicava l'ambientazione collocando l'azione del III atto di *Le lac des fées* (Parigi, 1839) durante la Festa dei Re Magi a Colonia, ovvero nel giorno dell'Epifania. La serie continua nel 1848, sempre a Parigi e sempre con un libretto di Scribe, con un'opéra-comique di Napoléon Henri Reber (1807-1880), *La Nuit de Noël ou l'Anniversaire*. A scanso di equivoci, per quanto riguarda l'opera francese, va aggiunto che la parola «Noël» appare spesso anche col senso che aveva allora di semplice 'evviva!', come accade per esempio all'inizio di *Le Roi d'Ys* (1878, prima rappresentazione nel 1888 a Parigi) di Édouard Lalo (1823-1892), dove «Noël!» è l'esclamazione di giubilo del popolo per le prossime nozze tra la figlia del Re d'Ys Margared col principe straniero Karnac e per la pace così raggiunta, e non certo espressione di un'improvvisa euforia natalizia.

Tra il 1870 e il 1915, quindi grossomodo in concomitanza con l'improvviso risvegliarsi dell'interesse per il Natale in Italia, si ha in tutta Europa un discreto incremento di opere a sfondo natalizio: l'opera in un atto in olandese *Het Driekoningenvest* (Bruxelles, 1870) del compositore belga Karel Mary (1823-1889); la féerie *L'arbre de Noël* (Parigi, 1880) del francese Charles Lecocq (1832-1918) in collaborazione col tedesco Georges Jacobi (1840-1906); il *Werther* (Vienna, 1892) di Jules Massenet (1842-1912), la cui seconda metà è ambientata tra la vigilia e il giorno di Natale; *Den lille pige med svovlstikkerne* (*La piccola fiammiferaia*, Copenhagen, 1897) di August Emil Enna (1859-1939); il già ricordato *Natale* di Gentili (Monaco, 1900); il melodramatisches Krippenspiel *Bübchens Weihnachtstraum* (Berlino, 1906) di Engelbert Humperdinck (1854-1921); la fiaba musicale *Das Christ-Elflein* (Monaco, 1906) di Hans Pfitzner (1869-1949), dapprima ideata come sorta di pantomima tedesca, con balli, canti e dialoghi parlati su testo di Ilse von Stach (1879-1941), poi rielaborata nel 1917 come Spieloper; e la fiaba natalizia *In Knechts Ruprechts Werkstatt* (Graz, 1907) di Wilhelm Kienzl (1857-1941). Nel 1915 in Francia il tema natalizio si lega all'attualità della guerra nel «racconto eroico» *Les cadeaux de Noël* di Xavier Leroux (1863-1919), su quattro bambini i cui genitori sono stati uccisi e la casa distrutta dai tedeschi durante la Prima Guerra Mondiale, rappresentato all'Opéra-Comique di Parigi proprio nel giorno di Natale; in Inghilterra invece nello stesso anno appare la prima effettiva opera natalizia inglese, ovvero l'opera sulla Natività di Cristo di Rutland Boughton (1878-1960), *Bethlehem* (Glastonbury, 1915). Sempre in Inghilterra, l'opera per bambini *The Christmas Rose* di Frank Bridge (1879-

1941) ebbe una gestazione incredibilmente lunga, dal 1909 al 1929, e fu rappresentata solo nel 1932. Bisogna anche tenere presente che nel Regno Unito lo spazio della rappresentazione natalizia era già tradizionalmente occupato dal Nativity Play e dalle Pantomimes, e che quindi è naturale che l'opera stentasse a imporsi in questo campo. Anche l'unico lavoro scenico di Benjamin Britten (1913-1976) in cui compaia un *Christmas Party*, l'operetta per studenti *Paul Bunyan* (New York, 1941), non fu rappresentato in Inghilterra prima del 1976 – ma in questo caso soprattutto perché il compositore ritirò il lavoro subito dopo la sfortunata prima e si decise a revisionarlo solo appunto nel 1976.

Nel frattempo però il genere operistico muoveva i primi passi anche negli Stati Uniti, e già nel 1929 appariva la prima opera natalizia statunitense, *A Christmas Tale* (Houston, Texas, 1929) di Eleanor Freer (1864-1942), seguita nel 1941 dal già citato contributo inglese di Britten *Paul Bunyan* e poi nel dopoguerra da *Amahl and the Night Visitors* (New York, 1951, tra l'altro alla vigilia di Natale) di Gian Carlo Menotti (1911-2007), da *The Long Christmas Dinner* (New York, 1963) di Paul Hindemith (1895-1963) e da un'infinità di altri lavori, fino ai giorni nostri.

Il caso russo invece è particolare: il proliferare di opere natalizie tra il 1874 e il 1900 ha come pressoché unica fonte il racconto di Nikolaj Gogol' (1809-1852) *Noč pered Ròždestvom* [*La notte prima di Natale*], presente nella raccolta *Večera na hùtore bliz Dikan'ki* [*Veglie alla maseria presso Dikan'ka*] (1831-32). Curiosamente una delle promotrici dell'idea di mettere in musica il racconto di Gogol' fu una nobildonna tedesca: la Granduchessa Elena Pavlovna, nata Carlotta di Württemberg (1807-1873), fondatrice del Conservatorio di San Pietroburgo, aveva fatto preparare dal poeta Jakov Polonskij (1819-1898) per il compositore Aleksandr Serov (1820-1871) il libretto *Kuznec Vakula* [*Il fabbro Vakula*], tratto appunto da *La notte prima di Natale* di Gogol'. Serov però morì improvvisamente, e la Granduchessa decise di assegnare un premio ai due compositori che meglio avessero messo in musica il libretto di Polonskij. Dopo la morte della Granduchessa nel 1873 il concorso passò in gestione alla Società Musicale Russa; tra i giudici del concorso vi era Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908).

Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893), deciso a vincere il concorso, paradossalmente si sbagliò e terminò in fretta e furia *Il fabbro Vakula* un anno prima del termine del concorso, fissato per l'agosto 1875. Riuscì comunque ad aggiudicarsi il primo premio, non da ultimo facendo ben capire ai giudici che quella partitura, che avrebbe dovuto essere giudicata come anonima, era sua. Allo stesso concorso il compositore e critico musicale Nikolaj Solov'ev (1846-1916) si aggiudicò il secondo pre-

mio, naturalmente anche lui con un'opera intitolata *Il fabbro Vakula*. Forse anche per rifarsi del premio che Čajkovskij gli aveva sottratto Solov'ev pochi mesi dopo ne stroncò in una recensione il *Primo Concerto per pianoforte*. Le versioni di Čajkovskij e Solov'ev erano però già state precedute da una versione completamente diversa dello stesso racconto del compositore Mycola Lysenko (1842-1912). Già nel 1872 egli aveva avuto l'idea di mettere in musica *La notte prima di Natale* depurandola da tutti gli elementi fantastici e non corrispondenti alla tradizione ucraina. Sia questa prima versione sia una revisione del 1874 con recitativi al posto dei dialoghi parlati sono andate perdute. Solo una terza versione del 1883 giunse finalmente a una rappresentazione teatrale ufficiale a Charkiv. Nel 1885 Čajkovskij approntò una versione riveduta de *Il fabbro Vakula* col nuovo titolo *Čerevički [Gli stivaletti]*, eseguita a Mosca nel 1887. Un'ennesima versione operistica del racconto di Gogol' fu poi composta tra il 1894 e il 1895 da Rimskij-Korsakov col titolo *Noč pered Ròždestvom [La notte prima di Natale]* ed eseguita nel 1895 a San Pietroburgo. Nel 1900 giunge finalmente l'eccezione con l'opera per bambini *Ėlka [L'albero di Natale]* di Vladimir Rebikov (1866-1920), basata su una mescolanza dei peraltro quasi identici soggetti di *La piccola fiammiferaia* di Hans Christian Andersen (1805-1875) col racconto *Il bambino presso Gesù* di Fëdor Dostoevskij (1821-1881), e rappresentata a Mosca tre anni dopo.

A parte andrebbe notato, almeno stando ai dati che è stato possibile reperire, il disinteresse per il tema natalizio nell'opera ceca, ungherese e polacca. L'unica opera in tal senso di cui abbia trovato traccia e del cui argomento natalizio possa essere ragionevolmente sicuro è abbastanza tarda ed è *Magyar Karácsony [Natale ungherese]* (Budapest, 1931) di Jenő Ádám (1896-1982).

Come accennato sopra, però, un'indagine approfondita nella selva di libretti semiconosciuti francesi tedeschi, russi e via dicendo, nonché una ricerca estesa nel mondo dell'operetta, si sono per il momento rivelate impraticabili, per cui non è stato possibile stabilire con esattezza quanto frequentemente lo sfondo natalizio faccia la sua comparsa. Presumibilmente l'elenco sarebbe destinato ad allungarsi di parecchio se vi si aggiungessero tutte le opere e operette che si svolgono solo parzialmente a Natale. Nonostante i limiti di questa lista, però, si possono da essa trarre alcune conclusioni.

Innanzitutto, come accennato sopra, è evidente il ritardo con cui il Natale fa la sua comparsa in un libretto d'opera in Italia rispetto ad Austria, Francia e Germania. Mentre lo scarto anche maggiore con cui il tema natalizio appare in Inghilterra, Russia e negli Stati Uniti è alme-

no in parte giustificabile dal minore sviluppo della tradizione operistica in questi Paesi; la posizione in qualche modo defilata dell'opera italiana riguardo all'utilizzo di questo scenario deve avere altre ragioni.

Un po' troppo semplicistica mi pare una spiegazione puramente geografica, per cui il rapporto con il Natale si differenzerebbe nei Paesi dell'Europa settentrionale rispetto a quelli di area mediterranea, mentre l'assenza pressoché totale di opere a sfondo natalizio per esempio nel Regno Unito e in Russia prima del 1870 sarebbe imputabile principalmente allo scarso sviluppo del genere operistico in tali aree. Se con lo sviluppo del genere operistico appunto in Russia e in Inghilterra aumenta anche la diffusione di soggetti operistici natalizi, niente di simile sembra accadere in altri Stati dell'Europa settentrionale come Polonia, Repubblica Ceca, Ungheria o nei Paesi Bassi. Certo è che anche in Italia, almeno in un primo tempo, l'ambientazione natalizia è percepita in maniera latente come associata a un paesaggio dell'Europa settentrionale. Il luogo dell'azione si trova quasi sempre da qualche parte al nord, che sia Parigi, l'Inghilterra, un villaggio tedesco o una valle sperduta in Svezia. In alcuni casi il periodo natalizio è già presente nella fonte del libretto, come in *Scènes de la vie de bohème* (1847-49) di Henri de Murger (1822-1861) da cui sono tratte le due versioni di *La bohème*, o come il Volksdrama *Der Müller und sein Kind* (1835) di Ernst Raupach (1784-1852), fonte tanto di *La notte di Natale* di Pontoglio quanto in precedenza di *Ein Traum in der Christnacht* di Hiller, o ancora come in *Gösta Berlings saga* (1891) di Selma Lagerlöf (1858-1940), da cui sono tratti *I cavalieri di Ekebù*, pur se con un lieve spostamento temporale di alcune scene per unificare l'azione nell'opera. Talvolta, però, del Natale nel racconto o dramma originale non v'è traccia ed esso è frutto della fantasia del librettista. È il caso non solo de *Il grillo del focolare*, ma anche di *Chatterton*, tratto dall'omonimo dramma di Vigny e di *La Wally*, tratto da *Die Geier-Wally* (1873) di Wilhelmine von Hillern (1836-1916), che pure collaborò al libretto. Particolarmente paradossale il caso di *Chatterton*: nel dramma di Vigny l'epoca dell'azione è lasciata indefinita (solo in una didascalia si fa accenno al fatto che la camera di Chatterton è fredda), ma il personaggio reale su cui si basano il dramma e l'opera si suicidò comunque in pieno agosto. Può darsi che lo sfondo natalizio sia venuto in mente a Leoncavallo per associazione col suicidio di Werther alla vigilia di Natale. Comune a tutte queste opere è l'associazione tra il Natale e il freddo; in *La notte di Natale*, *La Wally*, *Il grillo del focolare* e *I cavalieri di Ekebù* compare anche la neve – e può accadere che la neve sia un'aggiunta del librettista italiano, come succede in *La notte di Natale* oppure ne *Il grillo del focolare* (ma in questo caso con buona compa-

gnia di libretti inglesi e francesi). Persino la slavina con cui si chiude *La Wally* è un'invenzione del libretto e il racconto si chiude in maniera completamente diversa.

La situazione si modifica gradualmente dal 1900. L'opera di Gentili *Natale*, pur se composta per un teatro tedesco, si svolge comunque in Italia, e il III atto di *Primarosa* si svolge nel paesino sardo in cui la protagonista fa ritorno. Non ho purtroppo avuto modo di consultare il libretto di *Notte di Natale* di Cantoni, anche se, a giudicare dalla foto della rappresentazione triestina, sospetto che si svolga in Corsica.

Il ritardo della comparsa di un'ambientazione natalizia in Italia rispetto a Francia, Germania e Austria si può comunque spiegare anche con una tendenza presente nell'opera italiana a una sorta di astrazione rispetto a feste specifiche o periodi precisi dell'anno. Se nel soggetto è prevista una festa, si fa il possibile per svincolarla dal calendario e la si fa diventare una non meglio precisata festa di paese o fiera, oppure un qualche banchetto o festino, talvolta in maschera. Tra le pochissime eccezioni si contano *Il carnevale di Venezia* (Napoli, 1851) di Errico Petrella (1813-1877) e, ancora con un carnevale, il III atto de *La traviata* (Venezia, 1853) di Giuseppe Verdi (1813-1901). Persino lo svolgimento di un'opera in una stagione precisa è, almeno in Italia e prima del 1870, tutt'altro che cosa comune. Il fatto che in una grande quantità di opere ci siano scene con feste all'aperto con gente che beve vino e pergolati di rose appartiene più a una stereotipata convenzione scenica che non a una precisa intenzionalità dell'autore di ambientare l'azione nei mesi estivi. A riprova di ciò basta considerare la scena di apertura di *Der Roland von Berlin* (Berlino, 1904), di Leoncavallo che, essendo ambientata esplicitamente nel periodo di carnevale, dovrebbe svolgersi tra febbraio e marzo. La didascalia prevede per l'appunto il solito popolo festante che beve vino all'aperto e persino un barbiere che si occupa dei suoi clienti fuori dalla sua bottega, cose perlomeno improbabili coi cinque gradi di un normale marzo berlinese – per non parlare del vino...

In alcuni casi i riferimenti alla stagione in cui si svolgerebbe l'azione sono nascosti nel libretto, come, per fare un esempio, in *Guerra in quattro* (Milano, 1861) di Carlo Pedrotti (1817-1893), ove si accenna a come la particolare calura di una giornata abbia dato l'impressione che fosse primavera. Altre eccezioni si trovano talvolta – ma credo si tratti di una mera coincidenza – in opere di compositori italiani destinate però a teatri esteri. Così il I atto del *Don Carlos* (Parigi, 1867) di Verdi si svolge da didascalia nell'inverno 1568. Da notare però che proprio questo I atto scompare nella versione per l'Italia in quattro atti del 1872. Un altro caso è *Le tre nozze* (Parigi, 1851) di Giulio Alary (1814-1891), che,

come si evince da un dialogo nel libretto, si svolge in estate. Compositore e libretto sono italiani, ma il lavoro ebbe la sua prima rappresentazione a Parigi, ove Alary già da tempo si era trasferito, nel Théâtre des Italiens.

In Germania, Francia e Austria, invece, lo svolgimento di un'opera durante una determinata festa o in un periodo preciso dell'anno non era una rarità. Giusto per fare un esempio: *Das Liebesverbot* (Magdeburgo, 1836) di Richard Wagner (1813-1883), *Benvenuto Cellini* (prima versione Parigi, 1838) di Hector Berlioz (1803-1869), *Zerline* (Parigi, 1851) di Auber e *Le carnaval de Venise* (Parigi, 1857) di Ambroise Thomas (1811-1896) si svolgono almeno in parte, durante il carnevale, di volta in volta di Palermo, Roma o Venezia. In alcuni casi, trattandosi di opere che drammatizzano eventi storici, la determinazione del periodo in cui si svolge l'azione si fa ancora più dettagliata: *Les Huguenots* (Parigi, 1836) di Giacomo Meyerbeer (1791-1864) sono ambientati per esempio nell'agosto 1572; nel libretto di *Gustave III ou Le bal masqué* (Parigi, 1833) di Auber vengono addirittura specificati i giorni precisi, 15 e 16 marzo 1792.

L'apertura sempre maggiore del teatro d'opera italiano alle influenze dell'opera francese e tedesca può aver contribuito a rendere gradualmente obsoleta l'ambientazione astratta italiana, tanto che nei soli anni Settanta si registrano, oltre alle sopra citate opere ambientate in autunno (*Il grillo del focolare* di Gallignani) e a Natale (*La notte di Natale* di Pontoglio e *Chatterton* di Leoncavallo), almeno due che si svolgono durante il carnevale, *Un capriccio di donna* (Genova, 1870) di Antonio Cagnoni (1828-1896), in cui tra l'altro, per via dell'ambientazione parigina, compare anche la neve, e *La Gioconda* (Milano, 1876) di Amilcare Ponchielli (1834-1886). Senza dubbio però, come si accennava sopra a proposito dei libretti di Hanau, la moda cambiò radicalmente coll'avvento della cosiddetta opera verista.

Una terza ipotesi relativa al ritardo italiano nello sfruttamento operistico di soggetti a sfondo natalizio, nata sotto la suggestione di una breve osservazione di Heinrich Heine (1797-1856) nel secondo dei suoi *Briefe aus Berlin* (1822), sarebbe che tale differenza possa in qualche modo essere legata a un rapporto con le festività natalizie socialmente più variegato nei Paesi protestanti rispetto a quelli cattolici¹⁰. Così for-

¹⁰ «Wie in allen protestantischen Städten spielt hier die Weihnachten die Hauptrolle in der großen Winterkomödie», in: HEINRICH HEINE, *Briefe aus Berlin*, in: *Werke und Briefe in zehn Bänder*, Band 3, Berlin und Weimar 1972, p. 533.

mulata, tale ipotesi non regge, almeno per quanto riguarda il periodo precedente al 1870, considerando che l'assoluta maggioranza di opere a sfondo natalizio appare per l'appunto in Paesi o aree cattoliche (Austria, Francia, la città di Münster). È però possibile che l'Italia, a causa della presenza della Santa Sede, occupi una posizione particolare nel contesto dei Paesi cattolici. Un indizio in tal senso si ricava dall'opera *Nazareth* di Vittadini: è, infatti, l'unica delle opere italiane interamente a tema natalizio precedenti il 1950 a essere composta da un compositore affermato a livello nazionale di età superiore ai trent'anni. Mentre difatti in Austria, Germania e Francia, come più tardi in Russia, i compositori che si occupano di soggetti operistici che in qualche modo coinvolgono il Natale avevano perlopiù oltrepassato la trentina (il più giovane tra di loro, Lysenko, aveva comunque trent'anni quando approntò la sua prima versione de *La notte prima di Natale*) ed erano in un buon numero di casi perlomeno delle celebrità nazionali, in Italia le opere ambientate interamente durante il periodo natalizio sembrano essere esclusivo appannaggio di giovanissimi esordienti o di celebrità locali oggi perlopiù dimenticate.

Lysenko e Lortzing, tra i compositori non italiani elencati sopra, possono essere considerati gli unici due esordienti; l'uno però giunse a una versione definitiva della sua opera natalizia solo dieci anni più tardi e divenne poi una delle figure principali della vita musicale in Ucraina, mentre l'altro, pur non essendo ancora affermato come compositore, aveva comunque alle spalle una carriera come attore e cantante, oltre a divenire già negli anni immediatamente successivi uno degli autori d'opera tedeschi più importanti dell'epoca. Molti degli altri erano invece già affermati o destinati a divenire figure di spicco nella vita musicale europea: per esempio, Auber nel 1837 aveva già composto addirittura 28 opere, tra cui molte di grande successo e due veri trionfi, *La muette de Portici* (1828) e *Fra' Diavolo* (1830); Hiller era nel 1845 un pianista affermato a livello europeo e fu più tardi per trentacinque anni anche direttore del Conservatorio di Colonia, oltre che direttore d'orchestra e critico musicale; Kienzl nel 1907 aveva già composto sia la sua opera più celebre, *Der Evangelimann* (Berlino, 1895), sia quella più ambiziosa, *Don Quixote* (Berlino, 1898); Lecocq era da anni sulla cresta dell'onda a livello internazionale come compositore d'operette; Schenk, oggi non celebre come gli altri e ricordato più che altro per essere stato più tardi insegnante di contrappunto di Beethoven, aveva già nel 1786 ottenuto un considerevole successo con diversi *Singspiele*. Enna, tutt'oggi poco conosciuto al di fuori dei confini nazionali, fu comunque figura di grande rilievo in patria, mentre altre figure oggi pressoché sco-

nosciute, come Mary, Rebikov e Boughton, furono perlomeno a loro modo degli innovatori. Mary fu il primo compositore belga a rivendicare spazio per l'opera fiamminga e a comporre su libretti in olandese; Rebikov fu uno dei primi a percorrere un sentiero di sperimentazione armonica sviluppato più tardi con ben altri risultati da Debussy e Skrjabin, e Boughton cercò di imitare il modello wagneriano e di creare in Inghilterra una sorta di opera nazionale basata sul ciclo arturiano con tanto di festival. Reber e Leroux, che non raggiunsero mai un vero e proprio elevato grado di celebrità e che nemmeno si distinsero in qualche altro modo, avevano comunque oltrepassato i trent'anni e furono perlomeno famosi a livello nazionale. L'unica eccezione in questa lista è proprio un italiano, il ventisettenne Gentili, che, come ricordato sopra, decise di esordire a Monaco, ma come compositore non si affermò mai veramente ed è oggi ricordato essenzialmente come musicologo.

In Italia invece la situazione è differente. Le cinque opere elencate sopra ambientate interamente durante le feste natalizie (*La notte di Natale*, *La notte della Befana*, *Chatterton*, *Notte di Natale* e *Il grillo del focolare*) sono di compositori giovanissimi, come il diciottenne Cantoni, il diciannovenne Leoncavallo e il venticinquenne Zandonai, oppure di compositori più anziani ma celebri sostanzialmente a livello locale, come Pontoglio e De Champs, la cui fama di operisti non varcò di molto i confini dell'Italia del centro-nord. Né il dato cambierebbe se alla lista si aggiungesse anche *L'ombra di Werther* del diciannovenne Randerger. Meraviglia un poco constatare che, quando l'ambientazione natalizia appare in un'opera di un qualche compositore celebre, essa occupa nel migliore dei casi solo metà dell'opera. È quello che accade nelle due versioni di Puccini e Leoncavallo di *La bohème*, ambedue già reduci da almeno un grande successo all'epoca delle rispettive prime rappresentazioni. Lo stesso succede nel già citato *I cavalieri di Ekebù*, composti da Zandonai al culmine della sua carriera. Uno spazio ancora minore occupa il Natale in *Primarosa* di Pietri. In *La Wally*, ultima opera di Catalani, la festa viene poi a malapena nominata, si svolge giù nel villaggio, in contrasto con la tremenda solitudine della protagonista sui monti ghiacciati. Sarà una coincidenza, ma sorge quasi il sospetto che l'idea di un'opera ambientata completamente nel periodo natalizio non apparisse in quegli anni in Italia del tutto consona alla figura di un compositore affermato, e che quindi un libretto come *Il grillo del focolare* fosse, nelle condizioni italiane, più adatto a un giovane esordiente che non a un compositore già in carriera. Come accennato sopra, *Nazareth* di Vittadini rappresenta un'eccezione e potrebbe aiutare a fare un po' di luce sulle possibili ragioni di tale limitazione. Vittadini aveva all'epo-

ca 41 anni, era uscito dal Conservatorio di Milano per dissidi con Gallignani (il compositore della primissima versione de *Il grillo del focolare*), che ne era allora il direttore, e aveva musicato un libretto scartato da Puccini e per il quale si era interessato anche Francesco Cilea (1866-1950), *Anima allegra* (Roma, 1921), raccogliendo un vivissimo successo. Lo si può quindi considerare un compositore magari in cerca di conferme sul piano del successo operistico, ma di sicuro non esordiente. Vittadini era però già allora più conosciuto per le composizioni di musica sacra, e appunto l'opera *Nazareth* è considerata un ponte tra il mondo dell'oratorio a soggetto sacro e quello dell'opera vera e propria. Un'ipotesi possibile è che *Nazareth* di Vittadini possa aver costituito un'eccezione, proprio perché in questo caso il soggetto natalizio veniva trattato sotto la doppia prospettiva dell'opera e della musica sacra, ovvero che in Italia il peso della Chiesa e l'importanza religiosa del Natale fossero tali da non far ritenere del tutto appropriato un utilizzo per così dire frivolo e profano del tema natalizio come sfondo operistico. Non è che un'ipotesi, ma potrebbe spiegare, tra l'altro, la sostanziale assenza in Italia della fiaba musicale natalizia o comunque da rappresentarsi sotto le feste – un tipo di tradizione che, soprattutto nei Paesi di lingua tedesca, si affermò gradualmente nel corso dell'Ottocento attestandosi con decisione solo intorno agli anni Novanta.

L'OPERA-FIABA NATALIZIA

Nella programmazione tradizionale di molti dei maggiori teatri tedeschi non manca mai all'antivigilia di Natale o a Santo Stefano una rappresentazione di un'opera o di una pièce teatrale con musica, ma per lungo tempo si alternarono i generi più diversi, opere buffe, vaudevilles o classici tedeschi come *Der Freischütz* o *Fidelio*, e in qualche caso anche opere di Wagner. Inizialmente quindi i lavori a sfondo fiabesco, per quanto frequenti, erano solo uno dei vari generi proposti. Dal 1890 però la programmazione di opere-fiaba sotto le feste si fece in alcuni teatri pressoché costante; ancora oggi in molte città tedesche è viva la tradizione della rappresentazione natalizia di *Die Zauberflöte* con fitta partecipazione di un pubblico di bambini. Cominciarono poi ad apparire, e non solo in Germania, anche opere-fiaba la cui prima assoluta era programmata proprio durante le feste natalizie (ovvero tra l'antivigilia di Natale e l'Epifania). Un esempio classico in tal senso sono diverse opere di Humperdinck, tra cui *Hänsel und Gretel* (Weimar, 23 dicembre 1893), che è tuttora uno dei pilastri della programmazione natalizia dei teatri

d'opera tedeschi, ma anche il Singspiel *Die sieben Geislein* (Berlino, 19 dicembre 1895), la seconda versione come opera-fiaba di *Die Königskinder* (New York, 28 dicembre 1910), il Krippenspiel *Bübchens Weihnachtstraum* (Berlino, 30 dicembre 1906). Anche la prima assoluta della fiaba musicale *An Allem ist Hütchen Schuld!* (Stoccarda, 6 dicembre 1917) dell'allievo di Humperdinck Siegfried Wagner (1869-1930) ebbe luogo in occasione di una festa collegata al Natale, ovvero nel giorno di San Nicola (appunto il 6 dicembre). L'interazione di Humperdinck col Natale si estese anche ad altri generi teatrali, come la musica per lo spettacolo-pantomima *Das Mirakel* di Karl Gustav Vollmöller (1878-1948) e Max Reinhardt (1873-1943), andato in scena in prima assoluta a Londra il 23 dicembre 1911 col titolo *The Miracle*, oppure le musiche di scena per *Der blaue Vogel* (1908) di Maurice Maeterlinck (1862-1949), rappresentato in questa versione a Berlino il 23 dicembre 1912. *The Miracle* fu filmato e venne ridistribuito nel 1912 come «lyricscope play» a colori, ovvero film (necessariamente muto, all'epoca) con accompagnamento di orchestra sinfonica, coro, effetti sonori *live*, piccoli cambi di scena a lato dello schermo e comparsa di attori e ballerini in costume medievale; dallo stesso lavoro di Maeterlinck, invece, il compositore Albert Wolff (1884-1970) trasse a sua volta pochi anni dopo un'opera-fiaba che andò in scena a New York, naturalmente durante il periodo natalizio, *L'oiseau bleu* (New York, 27 dicembre 1919). Come ricordato sopra, anche il Singspiel *Das Christ-Elflein* di Pfitzner era inizialmente stato concepito come musica di scena per un lavoro teatrale natalizio di Ilse von Stach.

È interessante un confronto col programma del Teatro alla Scala in quegli anni. Mentre una rappresentazione nel giorno di Santo Stefano appartiene alla tradizione del teatro fino almeno dal 1779, dato che inizialmente il 26 dicembre era il giorno in cui si apriva la Stagione di Carnevale, l'idea che l'opera scelta per l'occasione potesse essere in qualche modo tematicamente collegata alle feste natalizie sembra del tutto assente o frutto di una sporadica coincidenza, come accade nel 1900 con *La bohème* di Puccini o nel 1911 con *Die Königskinder* di Humperdinck. Nella ricorrenza si segnala anzi, tra il 1889 e il 1923, una massiccia presenza di opere di Wagner, indice chiaro di un modo non proprio fanciullesco d'intendere la festività. Nello stesso periodo in Italia l'opera-fiaba non sembra essere così diffusa, o è comunque relegata a un livello men che minore, e soprattutto non appare in alcun modo collegata a un'atmosfera natalizia – anzi, i soggetti operistici legati al Natale sono in Italia perlopiù foschi, drammatici o di tipo *larmoyant*: tralasciando le apparizioni spettrali e i morti avvelenati di *La notte di Natale*

di Pontoglio oppure il suicidio del protagonista di *Chatterton*, restano l'amore infelice di Mimì nelle due versioni di *La bohème*, con tanto di morte della protagonista la notte di Natale allo scoccare della mezzanotte nella versione di Leoncavallo, oppure la morte sotto la valanga dei due protagonisti di *La Wally* proprio nel giorno di Natale. Né sembra andare meglio, sempre nello stesso periodo, in Francia, col suicidio del protagonista in *Werther* e la storia dei bambini orfani durante la guerra in *Les cadeaux de Noël*. L'unica eccezione italiana sembra essere l'operina fantastica *La notte della Befana* di De Champs, anche se forse sarebbe ragionevole supporre l'esistenza di un repertorio più ampio di lavori del genere di cui oggi si è persa del tutto notizia. Nelle altre opere per bambini composte in Italia allo scorcio del secolo sembrano mancare tanto gli elementi fantastici quanto soprattutto il collegamento con le feste. Questo vale per esempio per gli altri due lavori composti da De Champs per giovinetti e giovinette (*Le orfanelle*, Firenze, 1879; *La festa della nonna*, s.d.). Non appartiene al panorama italiano un'opera-fiaba di Franco Leoni (1864-1949) *Ib and Little Christina* (Londra, 1901), tratta da un racconto di Andersen, in quanto composta su un libretto in inglese di Basil Hood (1864-1917), nel quale lo scrittore riadattava in forma operistica un suo precedente lavoro teatrale rappresentato sempre a Londra l'anno prima con musiche di scena di Arthur Bruhns (1874-1928).

Il maggior contribuente italiano al genere dell'opera per bambini fu Alfredo Soffredini (1854-1923), fondatore a Livorno dell'Istituto Musicale Luigi Cherubini e tra l'altro maestro di Mascagni. Fra il 1883 e il 1915 egli produsse una serie piccoli lavori a scopo educativo destinati a essere eseguiti dagli alunni delle scuole elementari, variando dall'opera comica (*Il saggio*, Livorno, 1883) al melodramma (*Il piccolo Haydn*, Faenza, 1889), agli episodi storici (*Salvatorello*, Pavia, 1894; *Il leone*, Cesena, 1914), all'opera lirica (*S. Tarcisio, il martire della ss. Eucarestia*, Milano, 1895), ai bozzetti lirico-drammatici (*Aurora*, Pavia, 1897; *Capriolo*, Thiene, 1915). Nessuna di queste opere può essere catalogata senz'altro come fiaba musicale. L'unica tra esse a essere rappresentata in occasione delle feste natalizie (il 6 gennaio) fu l'ultima, *Capriolo*; la prima rappresentazione di tutte le altre avvenne o in primavera (in due occasioni, *Salvatorello* e *Aurora*, a ridosso della Pasqua) oppure in autunno. Persino una ripresa di *Aurora* nel dicembre 1898 alla Pro Patria di Milano avvenne in un periodo non festivo, dal 17 al 21 del mese¹¹.

¹¹ SERGIO GIUNTINI, *Quelli della Pro Patria 1883. 120 anni di storia milanese*, Grafiche Casbot, Varese 2003, p. 68.

Anche nella stagione di maggior diffusione della fiaba musicale in Italia, situabile grossomodo negli anni che intercorrono tra le due versioni di *La bella addormentata nel bosco* (Roma, 1922) ovvero *La bella dormiente nel bosco* (Torino 1934) di Ottorino Respighi (1879-1936), non si registra nessun collegamento tra questo genere operistico e le festività natalizie. Tra il 1926 e il 1935, per esempio, furono rappresentate a Rovereto, in collaborazione con le scuole elementari, ben sei opere per bambini: due di esse erano vecchi lavori di Soffredini (*Il piccolo Haydn* e *Salvatorello*), le altre quattro vere e proprie fiabe musicali di Elia Marini (1881-1956), Paolo Malfetti (1856-1937) e Carlo Bonfioli (?-?, ma da non confondere né col padre Ettore, autore di un *Tango nostalgico*, né con un sacerdote d'inizio Ottocento con lo stesso nome). Tutte le rappresentazioni avvennero in primavera¹². In sostanza quindi si può affermare con ragionevole certezza che attorno al 1900 in Italia l'opera-fiaba, oltre a essere perlopiù confinata nell'ambito educativo, nulla avesse a che fare con le feste natalizie, a differenza di quanto avveniva in quel periodo in Austria e in Germania.

TRA FIABA E OPERA VERISTA

Il quadro generale delle diverse sfumature dell'approccio alle feste natalizie in Europa all'epoca in cui viene rappresentato *Il grillo del focolare* potrebbe essere in definitiva così riassunto: in Italia la grande tradizione delle rappresentazioni sacre natalizie, presente fin dal Medioevo, si era lentamente affievolita e irrigidita nella sostanziale immobilità rituale del Presepe e della Messa di mezzanotte; nei Paesi tedeschi essa restava invece ancora viva nei Krippenspiele e si era da qui allargata alla colorazione fiabesca e fanciullesca della Märchenoper; in Francia essa era stata sostanzialmente sostituita dalla dimensione frenetica e profana dei veglioni, mentre in Inghilterra festa e fiaba si mischiavano in modo sontuoso e paradossale nelle Pantomimes. In Paesi come Svezia e Russia la stessa dimensione fiabesca si era caricata di tinte più fosche e surreali, con tanto di apparizioni del diavolo, per cui la notte di Natale diventava una sorta di lotta tra il Bene e il Male. Tanto la dimensione fiabesca quanto l'apparizione di figure sinistre e il confronto tra il Bene e il Male in Italia sono all'epoca dirottati perlopiù sull'Epifania – que-

¹² TALIEÑO MANFRINI, *Il teatro a Rovereto tra lirica e prosa*, Atti dell'Accademia rovetana degli Agiati, a.a. 242, VII/2a, p. 155.

sto senza contare la tradizione parallela della festa di San Nicola, viva nei Paesi tedeschi e nell'Italia del nord.

Un tale quadro renderebbe più chiaro da un lato il collegamento tipico delle opere italiane tra sfondo natalizio e tendenziale ambientazione nell'Europa settentrionale, dall'altro il fatto che l'unica opera natalizia italiana dal tono fiabesco prima de *Il grillo del focolare* sia *La notte della Befana* e si svolga all'Epifania. Anche da questo punto di vista *Il grillo del focolare* acquista una posizione tutta particolare grazie al suo miscuglio di fiaba e dramma. In tale contesto non è irrilevante il fatto che Zandonai, forse addirittura subito prima de *Il grillo del focolare*, avesse effettivamente composto un'opera-fiaba carica di elementi fantastici, *L'uccellino d'oro* (Borgo Sacco, 1907). L'operina, tratta da una favola dei fratelli Grimm, fu composta, a detta di Zandonai, per un sacerdote di Sacco che voleva «improvvisare uno spettacoluccio nell'Oratorio» e, come le opere per bambini elencate sopra, cantata direttamente dai ragazzi¹³. Per un qualche caso fortuito, il libretto fornito a Zandonai dal suo quasi coetaneo don Giovanni Chelodi (1882-1922) è sotto molti punti di vista più vicino a quello di una Märchenoper tedesca che non a quello di una tipica opera italiana per giovinetti. Purtroppo i documenti relativi a quest'opera, compresa la partitura originale, sono andati per la maggior parte perduti durante la Prima Guerra Mondiale. La datazione del 1898 suggerita dallo stesso Zandonai appare improbabile, anche perché in tal caso Chelodi sarebbe già stato sacerdote a 16 anni; si tende oggi a collocarne la composizione attorno al 1905/1906¹⁴. La prima rappresentazione di cui si ha notizia avvenne all'Oratorio di Sacco in primavera, e lo stesso vale per alcune riprese successive, mentre l'unica notizia reperibile di una rappresentazione di quest'opera in un periodo perlomeno prossimo alle feste risale al 1946 ed è quella della versione riorchestrata da Silvio Deflorian (1908-1995) sulla base dello spartito¹⁵.

Il fatto però che quella che presumibilmente è la prima opera di Zandonai, *La coppa del re*, composta per un concorso Sonzogno del 1904 – o, secondo un'altra versione, per un concorso austriaco del 1906, nel quale avrebbe ricevuto addirittura l'opinione favorevole di Gustav Mahler (1860-1911) – avrebbe dovuto comunque avere una circolazione

¹³ RICCARDO ZANDONAI: *Zandonai narrato da se stesso*, «Comœdia» x/72, 1928, pp. 9-11.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ T. MANFRINI, *Il teatro a Rovereto*, p. 157. Riguardo alla rappresentazione a Sacco de *L'uccellino d'oro* nel 1901 menzionata da Manfrini nel suo intervento non ho trovato conferme da altre fonti.

ne austriaca, cosa che però per qualche motivo non avvenne, aggiunge un tassello decisivo al quadro¹⁶. Bisogna certo tener conto del fatto che Rovereto al tempo apparteneva all'Impero Austro-Ungarico, e che in tale atmosfera di miscuglio culturale è naturale che un'operina come *L'uccellino d'oro* potesse essere ricollegata alla Märchenoper di Humperdinck allora in voga in Germania, anche se non ci sono prove che Zandonai abbia intenzionalmente voluto rifarsi a quel modello. Certamente l'orizzonte di riferimento del giovane compositore era più orientato verso la tradizione musicale italiana, ma con le sue prime prove drammatiche egli aveva mostrato una certa affinità anche con il mondo musicale tedesco, o comunque austriaco, il che lo poneva in una posizione particolare. Il fatto che ambedue i lavori fossero rimasti per così dire nel cassetto non significa che Ricordi non potesse averne notizia.

Mettendo quindi insieme tutti gli elementi si può arrivare a formulare un'ipotesi coerente sul perché Ricordi potesse ritenere Zandonai il compositore ideale per *Il grillo del focolare*. Come si accennava sopra, un soggetto interamente ambientato durante le feste natalizie in Italia statisticamente sembrava più adatto a essere messo in musica da compositori giovani ed emergenti; a questo si aggiungono altri due fattori, ovvero che Zandonai aveva dimostrato nelle sue due opere precedenti un'affinità verso l'ambiente austriaco e un certo approccio col fantastico che lo potevano rendere particolarmente adatto a dare il tocco giusto a un soggetto del genere, conferendogli quel tanto di 'non italiano' da renderlo un prodotto fuori del comune. Inoltre il libretto di Hanau sembrava sotto diversi aspetti calcolato per avere successo, dosando o riformulando in maniera se non originale perlomeno non scontata e senza strafare una serie di elementi in voga all'epoca, a partire proprio dalla scelta particolare dell'ambientazione natalizia. Essa, difatti, oltre a essere derivata dalle riduzioni teatrali di Boucicault e Francmesnil, rispetta tutti i canoni dell'immaginario natalizio italiano di allora, dall'ambientazione nell'Europa settentrionale alla neve alle campane ai cori natalizi, e al contempo riprende e riformula il canone delle opere a stampo grossomodo verista che dal 1890 avevano invaso i palcoscenici italiani, nelle quali una festività cattolica fa almeno parzialmente da sfondo alla vicenda. I titoli precedenti o contemporanei a *Il grillo del focolare* in questo senso sono diversi, dalle già menzionate due versioni di *La bohème* a *La Wally* a *Chatterton* (rappresentato la prima volta, lo ricordo, solo nel 1896), oppure da *Risurrezione* di Alfano fino alle due opere

¹⁶ DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, LIM, Lucca 1999, p. 11.

tratte dalla novella *Cavalleria rusticana* (1880) di Giovanni Verga (1840-1922), *Mala Pasqua!* (Roma, 1890) di Stanislaw Gajdarduk (1861-1939) e naturalmente *Cavalleria rusticana* (Roma, 1890) di Pietro Mascagni (1863-1945) – senza contare la terza *Cavalleria rusticana* (Amsterdam, 1907) di Domenico Monleone (1875-1942). Chiaramente il racconto di Dickens avrebbe di per sé ben poco da spartire col Verismo, ma nel libretto di Hanau l'elemento fantastico è ridotto al minimo, mentre, anche rispetto al modello di Francmesnil, viene dato ulteriore spazio a componenti più tipiche dell'opera cosiddetta verista, quali la miseria in cui versano alcuni dei personaggi principali (Caleb e Berta Plummer) o la gelosia quasi omicida del protagonista, messa in risalto in una grande aria di John all'inizio del III atto. Di per sé certo né l'atmosfera verista né il contrasto tra la festa e il dramma privato potevano garantire l'interesse del pubblico, ma a questi elementi si aggiungono una miscelatura di patetismo e leggerezza e un tocco d'internazionalità, già sperimentate nei maggiori successi pucciniani, oltre alla novità conferita dal lieve sottofondo fantastico della commedia sotto forma di provvidenziale voce della natura. Non del tutto secondario, forse, anche il fatto che il libretto fosse derivato da un'opera letteraria famosa già messa in musica da un altro compositore celebre come Goldmark pochi anni prima. Dove il soggetto non avesse incontrato l'interesse di un certo tipo di pubblico, avrebbe fatto leva la curiosità del confronto, se non addirittura lo spirito di parte.

Secondo una diversa possibile ricostruzione della genesi del libretto, come ipotizzata da Diego Cescotti, potrebbe essere stato lo stesso Zandonai a fornire a Hanau il soggetto della sua opera – il che porterebbe a rafforzare ancora di più l'idea di una predilezione del compositore per il tema natalizio, da lui scelto come sfondo addirittura per il suo primo lavoro scenico importante, mentre dall'altro, riconsiderando i punti sopra esposti riguardo alle qualità e alle possibilità del libretto in rapporto allo stile musicale di Zandonai, una simile scelta denoterebbe nel giovane compositore un acuto livello di autoconsapevolezza.

L'effettiva affinità di Zandonai col soggetto si rivela sia dal fatto che egli non abbandonò più in nessuna delle opere successive la lieve pennellata di fantastico mista a qualche tocco comico-grottesco che poté sperimentare per la prima volta in maniera estesa in quest'opera, sia, caso raro in Italia, dal suo ritorno a un soggetto almeno parzialmente natalizio in una seconda opera, *I cavalieri di Ekebù*. Come si accennava sopra, mentre il tema è dai compositori italiani in larga parte evitato o a malapena sfiorato, tanto Leoncavallo quanto Zandonai vi tornano addirittura due volte. Nel caso di Leoncavallo l'utilizzo del Natale come

sfondo della vicenda rientra in un quadro più ampio di contrasto tra festa e dramma che caratterizza pressoché tutta la produzione operistica del compositore, laddove la festa di volta in volta può essere il Natale (*Chatterton, La bohème*), la ‘festa di mezz’agosto’ (*Pagliacci*, Milano, 1892), Calendimaggio (*I Medici*, Milano, 1893), carnevale (*Der Roland von Berlin*, Berlino, 1904), una movimentata serata in un varietà (*Zazà*, Milano, 1900), una festa campestre (*Maià*, Roma, 1910) o un matrimonio zingaresco (*Zingari*, Londra, 1912). Si possono annoverare scene per così dire di festa anche in alcune opere di Zandonai, come la scena nel caffè-flamenco in *Conchita* (Milano, 1911), la scena al Circo e poi la festa di nozze di Marcello in *Melenis* (Milano, 1912), o la festa contadina nella prima versione di *La via della finestra* (Pesaro, 1919), e, volendo, anche il ‘Calendim�arzo’ in *Francesca da Rimini* (Torino, 1914). Bisogna però notare che non si tratta in alcun caso di una costante della produzione del compositore, e, soprattutto, che l’unica festa specifica ad apparire nelle opere di Zandonai è appunto il Natale, allungato ne *I cavalieri di Ekebù* fino a San Silvestro per ragioni drammaturgiche (nel romanzo originale le scene da cui sono tratti il II e il III atto si svolgono ambedue la sera di Natale ma in anni diversi). Non ritengo che tale posizione particolare di Zandonai nella scelta di uno sfondo per le sue opere possa essere frutto solo del caso e che egli si sia limitato a mettere passivamente in musica i libretti che gli venivano proposti; mi sembra più probabile, anche alla luce di quanto esposto fin qui, che egli stesso sentisse verso quella festività tutto sommato intima e familiare, almeno nell’accezione non francese, un’affinità maggiore rispetto per esempio all’operisticamente più frequentato carnevale. Tale affinità si riflette direttamente nella musica.

TOPOI DELL’AMBIENTAZIONE NATALIZIA

Una breve escursione sui motivi ricorrenti che nei libretti d’opera soprattutto italiani identificano il Natale aiuterà a identificare i mezzi musicali di cui Zandonai si serve per ricreare un’atmosfera natalizia.

ADDOBBI E DOLCI: mentre albero e addobbi hanno una funzione scenica e talvolta tematica centrale nelle opere con ambientazione natalizia tedesche, tanto che l’albero è persino uno dei personaggi di *Das Christ-Elflein*, ma in parte anche russe, come dimostra il titolo dell’opera di Rebikov *L’albero di Natale*, per non parlare di quelle statunitensi, essi sono pressoché assenti nei libretti italiani. Nessuna

meraviglia quindi che di essi non vi sia traccia nel libretto di Hanau, che però comunque riprende da Francmesnil l'idea di mettere in scena un dolce natalizio, il *pudding flambé*, affidando all'episodio un ruolo centrale nella struttura del II atto de *Il grillo del focolare*.

CAMPANE: nel libretto di *Ein Traum in der Christnacht* si menzionano spesso rintocchi di campane, senza che esse suonino effettivamente. L'opera si apre con gli abitanti chiamati a raccolta dal suono di una campana, che però ha già suonato; più volte si menzionano i rintocchi della mezzanotte, senza che la mezzanotte arrivi a essere direttamente messa in scena; nel delirio di Conrad nel III atto egli ode il suono immaginario della campana che annuncia le nozze imminenti di Maria, senza che essa naturalmente effettivamente rintocchi. Nessuno di questi suoni di campana, tra l'altro, è collegato al Natale. Il più moderno libretto di *La notte di Natale*, invece, prevede espressamente suoni di campana, e, forse anche per questo, si spinge più in là nella loro definizione religiosa: oltre alla campana che suona la mezzanotte, dando inizio alla processione spettrale, ce n'è un'altra la mattina seguente che suona l'Ave Maria. Manca però anche qui un collegamento diretto col Natale. Il non plus ultra della campana natalizia lo raggiunge Leoncavallo nel libretto di *La bohème*, nel quale proprio il suono della campana di mezzanotte, associato all'esclamazione «È Natale!», sigla la chiusura del I e del IV atto. Hanau doveva essere particolarmente affascinato dall'idea del suono festivo delle campane in lontananza, perché, oltre a riprenderla dal dramma di Bataille per il IV atto di *Risurrezione*, inserisce appositamente (e per nostra fortuna, vorrei aggiungere) una scena simile anche nel II atto de *Il grillo del focolare*. In nessun caso si tratta comunque di un'idea originale di Hanau. L'episodio aggiunto è inoltre particolarmente interessante, perché corregge l'atmosfera natalizia 'francese' aggiungendovi una doppia pennellata *larmoyante* e spettrale. Dot percepisce il suono della campana come «una nota di pianto» nella notte del silente paesaggio innevato, May rafforza il concetto commentando piano: «È il pianto mio,/ che tu ridesti, Dot!», Tackleton cerca di fare ironia, senza rendersi conto di quanto l'oscuro presagio riguardi soprattutto proprio lui, commentando: «Questa notte è fantastica./ Notte di spettri e di misteri, notte/ di vecchi viaggiatori!».

CANTI NATALIZI: un classico, soprattutto d'oltralpe, della rappresentazione del Natale, sono i canti natalizi, spesso in lontananza, da una chiesa o da una strada nelle vicinanze, talvolta con accompagnamento d'organo o con suoni di campane. Il *Werther* di Massenet, per esempio, è costellato fin dal I atto, che pure si svolge in primavera, di

canti natalizi; nel *Bübchens Weibnachtstraum* di Humperdinck cori di bambini e angeli cantano canzoni natalizie; l'intero masque *On Christmas Night* di Vaughan Williams è basato su canzoni natalizie. L'opera italiana è in generale disseminata di cerimonie religiose con cori in scena o fuori scena, talvolta con accompagnamento di organo e/o campane: basterebbe citare, giusto per fare qualche esempio sparso, *Edgar* (Milano, 1889), *Tosca* (Roma, 1900) e *Suor Angelica* (New York, 1918) di Puccini, così come la già menzionata *Mala Pasqua!* di Gastaldon, *Cavalleria rusticana* di Monleone, o *Cavalleria rusticana*, *Isabeau* (Buenos Aires, 1911) e *Parisina* (Milano, 1913) di Mascagni. Mentre la suggestione delle processioni pasquali siciliane offre in tutte e tre le opere tratte da *Cavalleria rusticana* l'occasione per inserire scene con canti religiosi e cori fuori scena particolarmente sonuose, le opere con ambientazione natalizia, sia in Italia sia all'estero, adottano da questo punto di vista una dimensione tendenzialmente più intima e casalinga. Nella versione di Francmesnil, la gelosa furia omicida di John all'inizio del III atto viene calmata da un canto natalizio proveniente dall'esterno; nella versione di Hanau lo stesso episodio è trasposto al finale dell'opera e riferito alla sete di vendetta di Tackleton nei confronti del grillo. In ambedue i casi, il personaggio riconosce il suo errore e si redime.

FESTA: non esiste Natale senza festeggiamenti, dovessero questi consistere anche solo in un piccolo scambio di regali come in *Chatterton* o in un brindisi all'osteria come in *La notte di Natale*. Sotto molti punti di vista la festa di Natale è nei modi in cui può comparire in un libretto molto più flessibile di altre feste: può essere rappresentata coi crismi della sacralità come avviene di solito per la Pasqua, e quindi con cori, campane e organo, ma può assumere anche un aspetto del tutto profano e ridursi a banchetti e bevute, talvolta addirittura in maschera, come accade in *Le domino noir*. Può essere una festa collettiva, alla quale magari il protagonista nel suo isolamento non partecipa, ma può essere anche un ritrovo intimo di poche persone, come la cena de *Il grillo del focolare*.

FIABA: come accennato sopra, nell'opera italiana il fattore fiabesco o sovrannaturale ricopre nella rappresentazione del Natale un ruolo molto secondario, a differenza di quanto avviene in Austria, Germania, Russia e Regno Unito. Se si eccettua l'opera per bambini di De Champs *La notte della Befana*, in nessuna delle opere italiane in cui compaia uno sfondo natalizio si registra la presenza effettiva di esseri soprannaturali. Le stesse visioni spettrali che popolano il II atto di *La notte di Natale* compaiono al protagonista in sogno, potrebbero

quindi essere solo frutto del suo delirio. Anche le opere francesi con sfondo natalizio fanno un uso molto sporadico dell'elemento soprannaturale, il che, almeno all'epoca, rende più immediata l'osmosi tra l'immaginario natalizio francese e quello italiano. Naturalmente, soprattutto da questo punto di vista, la prospettiva odierna è radicalmente diversa.

FUOCO: l'immagine della fiamma guizzante nel camino mentre fuori nevicata appartiene ai classici della rappresentazione natalizia, talvolta associata anche a scene di festa e a brindisi. Le scene in cui Chatterton o i bohémien bruciano i propri lavori nei camini altrimenti spenti, nell'un caso come segno di estrema disperazione prima del suicidio, nell'altro come estremo tentativo di riscaldare il freddissimo atelier, evidenziano le condizioni miserande in cui versano i personaggi, e potrebbero essere associate ai cinque fiammiferi che la piccola fiammiferai di Andersen accende nel disperato tentativo di riscaldarsi. Tanto *Le grillon du foyer* quanto *Il grillo del focolare* sono, ovviamente, disseminati di scene con camini accesi – quello di casa Peerybingle e quello nell'abitazione dei Plummer. La sequenza di personaggi intirizziti dal freddo che vanno a riscaldarsi davanti al fuoco che caratterizza *Le grillon du foyer* ricorre anche ne *Il grillo del focolare*, ma in forma un po' meno insistita. Già nella scena di apertura, mentre nel testo di Francmesnil Dot, entrando in casa e dirigendosi verso il fuoco, si lamenta del freddo e della neve che l'hanno fatta gelare fino nel midollo, e chiede come ricompensa alla pentola di bollire e al grillo di cantare, nel libretto di Hanau non c'è menzione del freddo, e Dot s'inchina sul focolare quasi a omaggiare il grillo, mentre attizza il fuoco per far bollire l'acqua. Per fare un altro esempio, all'inizio del III atto, nella versione di Francmesnil, l'infuriato John è fuori di notte in mezzo alla neve e Dot, preoccupatissima, gli accende il camino in modo che possa riscaldarsi quando torna; il III atto di Hanau, invece, comincia con John già seduto accanto al focolare mentre all'esterno albeggia – si perde quindi nuovamente quel contrasto tra freddo esterno e calore interno continuamente rimarcato nel testo francese. Hanau invece rafforza la relazione implicita tra fuoco e festa, ed estende la breve scena del *pudding flambé* (anche questa un'invenzione di Francmesnil) fino a trasformarla nell'ensemble *Questa fiamma gioconda* e in uno dei momenti centrali del II atto, con conseguente ulteriore rilievo dato appunto alla parola «fiamma».

NEVE: né nel dramma di Raupach *Der Müller und sein Kind* né nel libretto di *Ein Traum in der Christnacht* di Carl Gollmick (1796-1866)

c'è traccia della neve che invece abbonda nel libretto di Giovanni Battista Paccanoni (?-?) *La notte di Natale* già dalla didascalia iniziale col villaggio circondato da montagne innevate fino al cimitero coperto di neve in cui si svolge la scena principale dell'opera. Dal confronto tra la scena dell'arrivo di John il becchino all'osteria nel libretto tedesco e quella parallela dell'arrivo di Michele il «fattucchiere» nel libretto italiano si può evincere un altro dettaglio interessante. Michele si lamenta subito della neve e del freddo che ci sono fuori, e al suo arrivo segue un brindisi nel quale si sfidano il freddo e l'oscurità della notte con un buon bicchiere di vino. Nella scena tedesca, invece, a parte il fatto che John entrando si limita a salutare e non parla né di neve né di freddo, subito prima del suo arrivo un coro descrive con ampiezza di particolari addobbi e dolci natalizi. La magia delle candele natalizie, i profumi, la dimensione intima della stanza addobbata per le feste – tutti questi elementi mancano del tutto non solo in *La notte di Natale*, ma in generale nei libretti italiani ambientati durante le feste natalizie. Il *pudding flambé* natalizio che compare nel II atto de *Il grillo del focolare* è ripreso pari pari dal testo francese, e immediatamente riequilibrato con l'inserimento di una finestra aperta su un paesaggio innevato notturno. Si ha nettamente l'impressione che l'immaginario natalizio italiano abbia condizioni climatiche esterne come punto focale (freddo, vento e neve) mentre l'immagine natalizia tedesca sembra più concentrata sulla dimensione interna, il calore della casa, gli addobbi, le luci e i dolci. Anche la primissima didascalia del libretto de *La bohème* di Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906) musicato da Puccini parla di «tetti coperti di neve», in questo caso riprendendo comunque una scena del romanzo di Murger in cui effettivamente nevicava. Un panorama completamente innevato si scorge anche dalla finestra della stanzetta di Chatterton. Unica eccezione *La bohème* di Leoncavallo, nella quale si fa accenno solo al freddo, senza comunque che appaiano descrizioni di addobbi natalizi. Nel caso de *Il grillo del focolare*, Hanau, a causa della concisione della forma librettistica, si deve limitare a riprendere solo una parte dell'eccezionale quantità di neve presente in *Le grillon du foyer* di Francmesnil, nel quale nevicava tutto il tempo. In un punto addirittura Hanau tradisce il modello e, anziché seguire il testo di Francmesnil, in cui Caleb, alla domanda della figlia cieca Bertha sul tempo che fa all'esterno, risponde: «Il neige toujours affreusement. Cela ne cesse pas, depuis trois jours», muta la risposta di Caleb in: «La neve or più non cade. E fra le nubi/ la luna appare». Aggiungendo al quadro anche la tor-

menta di neve con cui si aprono tutte le versioni operistiche russe di *La notte prima di Natale*, si deve concludere che l'associazione tra Natale e neve non è esclusiva dell'immaginario italiano. Sui modi di rappresentare musicalmente la neve e il gelo, dal *King Arthur* (Londra, 1691) di Henry Purcell (1659-1695), alla tempesta che imperverna nel II atto de *La fanciulla del West* (New York, 1910) di Puccini, alla *Sinfonia Antartica* (1949-52) di Vaughan Williams fino alla *Schneewittchen* (Zurigo, 1998) di Heinz Holliger (1939), si potrebbe scrivere un libro intero.

REGALI: se si escludono lo scambio di regali in Chatterton e l'apparizione fantasmagorica di Parpignol in *La bohème* di Puccini, il tema dei regali di Natale non sembra avere molto spazio nell'opera italiana. Persino i «cadeaux pour Bertha» portati da John su commissione di Caleb in *Le grillon du foyer* si riducono a un solo «regalo per Berta» nel libretto di Hanau.

Resta quindi da verificare se ed eventualmente in che modo nella partitura de *Il grillo del focolare* la presenza di elementi rappresentativi tipicamente natalizi (neve, fuoco, campane, coro natalizio, regalo) abbia dei risvolti musicali, senza dimenticare che per un testo molto simile, quello di Francmesnil, Massenet aveva composto pochissimi anni prima la musica di scena.

TRE MOMENTI NATALIZI NEI TRE ATTI DE *IL GRILLO DEL FOCOLARE*

Bisogna premettere subito che della quantità di neve e di freddo che inonda il libretto di Hanau non v'è nella musica di Zandonai alcuna traccia – anzi, al contrario, egli sfrutta in maniera così intensa tutte le occasioni musicali che gli vengono offerte dai momenti del testo in cui viene rievocata la primavera, come per esempio la scena finale del I atto in cui Dot e John rievocano tutta la loro vita insieme, che un ascoltatore distratto potrebbe non accorgersi affatto che l'opera si svolge d'inverno. A questa 'mancanza' il compositore rimedierà ne *I cavalieri di Ekebù*, musicalmente dominati dal tema del disgelo a tal punto che buio, freddo, neve e silenzio entrano nel quadro musicale fin dalle primissime battute. In una scena del III atto in seguito purtroppo tagliata compariva persino una rappresentazione musicale di una tempesta di neve.

Anche il ruolo dei doni natalizi ne *Il grillo del focolare* è musicalmente nullo: né il regalo per Berta che compare fuggevolmente nel I atto, né il fatto che Berta e Caleb costruiscano giocattoli offrono spunti

musicali a Zandonai, per cui nell'opera non compare niente di nemmeno lontanamente simile al *Toy Duet* che apre il II atto di *The Cricket on the Hearth* di Mackenzie.

Uno dei fattori che invece ne *Il grillo del focolare* di Zandonai contribuiscono a costituire l'atmosfera natalizia è il lieve sottofondo fiabesco determinato dalla presenza e dalla funzione del grillo. In linea generale, tutti i compositori che si sono occupati di *The Cricket on the Hearth*, da Goldmark a Mackenzie a Massenet nella musica di scena per *Le grillon du foyer* a Zandonai, tranne forse Galignani, cercano di rappresentare musicalmente non solo il frinire del grillo, ma anche la sua appartenenza a una sorta di universo magico. Goldmark e Mackenzie sdoppiano a tale proposito musicalmente e scenicamente la figura del grillo, che appare anche in forma personificata, e di conseguenza separano il pressoché naturalistico frinire musicale dall'apparizione fiabesca vera e propria. Tanto nel testo di Francmesnil quanto in quello di Hanau, invece, tale sdoppiamento scenico è assente, per cui Massenet e Zandonai cercano, con mezzi molto diversi, di riunire le due dimensioni. In ambedue i casi è fondamentale, per costruire l'atmosfera fiabesca, il gradiente tra la realtà quotidiana e il canto del grillo, che appare come qualcosa d'inusuale. Nel caso di Massenet tale differenza di livello è resa attraverso quattro fattori: il salto tra parlato e musica; l'interruzione o sospensione dell'azione scenica o del dialogo; l'associazione della musica del grillo con la canzone degli *enfants perdus* e la struttura stessa del brano musicale. Nella musica di scena di Massenet il I atto è privo di preludeo, per cui il primo intervento del grillo corrisponde al primo irrompere della sfera musicale nella commedia in prosa. La musica appare d'improvviso, interrompendo Dot nel momento in cui ella comincia a cantare la canzone degli «enfants perdus» (la cui linea melodica però non compare nella musica di scena di Massenet), quindi non si presenta come commento a un'azione, come poco dopo la triste melodia che accompagna l'uscita di Caleb, né come accompagnamento di un dialogo, come accade con la musica di Dot e John nel finale del I atto, ma come avvenimento a sé stante. In più, la musica è associata alla canzone di Dot, che già di per sé sarebbe una piccola favola cantata. L'atmosfera fiabesca è poi resa musicalmente da Massenet attraverso una particolare melodia dal tono sospeso, basata su una piccola figura musicale ripetuta che può essere associata alla lontana al verso del grillo, su un'armonia assolutamente immobile con un costante accompagnamento sempre dello stesso arpeggio. Massenet distingue musicalmente il canto del grillo dagli altri interventi musicali variando di volta in volta alcuni dei parametri, già dal metro, in 12/8 nel canto del grillo e in 2/4

nella maggior parte degli altri casi. Nella triste musica associata a Caleb e in quella calda e avvolgente associata a Dot e John scompare il tono sospeso e l'armonia si fa più movimentata. Inoltre, l'insieme di melodia e arpeggio continuo all'accompagnamento che caratterizza il canto del grillo tendenzialmente si scinde, riducendosi nella musica di Caleb a una nuda melodia, in cui l'accompagnamento è quasi assente, e acquistando invece in quella di Dot e John un carattere più massiccio e prevalentemente armonico, in cui il materiale melodico è ridotto al minimo. Da notare comunque che nei finali del primo e III atto il canto del grillo confluisce nella musica di Dot e John, rendendo in pieno il senso del 'focolare'. La melodia del canto del grillo torna variata nella malinconica musica di Berta, anch'essa in tre tempi ma su un più pesante 3/4. Inoltre, anche in questo caso la musica appare come sottofondo di un dialogo e non come evento musicale autonomo, mentre dall'accompagnamento all'orchestrazione all'armonia fino alla struttura stessa della melodia cambiano alcuni parametri e tutto suona più greve, come se il mondo del grillo fosse offuscato e calato nella grigia realtà quotidiana. Si crea comunque un'associazione simbolica tra la figura di Berta e quella del grillo; considerando però che la stessa melodia compare la prima volta in corrispondenza della canzone degli *enfants perdus*, il testo si arricchisce di un rimando musicale alla figura di Édouard. Oltre alle polarità per così dire magica del grillo e a quella quotidiana degli altri personaggi, compare nella musica di Massenet una terza polarità più prettamente natalizia nei canti polifonici che nel III atto risuonano da fuori scena celebrando il Natale. La stessa musica viene riutilizzata per commentare la riunione tra Édouard e suo padre Caleb. Al di fuori del commento musicale di Massenet resta invece il registro comico di Tackleton, confinato alla sfera parlata e mimata.

Zandonai nell'ouverture de *Il grillo del focolare* inverte i fattori, e, invece di partire dalla sfera quotidiana per farvi irrompere per contrasto l'elemento inconsueto della musica del grillo, parte direttamente dal grillo. Anche le opere di Goldmark e Mackenzie cominciavano con la rappresentazione onomatopeica del verso del grillo, ma ciò che fa Zandonai è per due ragioni diverso: innanzitutto egli riserva alla presentazione del grillo una musica del tutto singolare, lontana da appigli armonici o melodici, come fa anche Goldmark, mentre nell'ouverture di Mackenzie il verso del grillo è a tal punto regolato da una scrittura convenzionale da risultare inizialmente a stento riconoscibile come tale; in secondo luogo Zandonai colloca il frinire del grillo direttamente all'attacco dell'ouverture, mentre Goldmark sceglie di arrivarci per gradi, dapprima integrando nell'ouverture un accenno al frinire del grillo al-

l'interno di un andamento melodico, per poi presentarlo all'inizio della prima scena in forma isolata, quasi ne fosse un'interruzione. Alla successiva apparizione del grillo in forma personificata Goldmark riserva un trattamento musicale ancora diverso, un declamato con accompagnamento accordale su un andamento armonico vagante costruito attorno ai toni *re* e *re bemolle/do diesis*, che sono poi gli stessi del frinire del grillo, cui la musica ritorna non appena la fata si ritrasforma in insetto. In Goldmark in sostanza il piano melodico di Dot, quello magico della fata e quello onomatopeico del verso del grillo restano distinti anche musicalmente, per quanto imparentati. Zandonai invece combina da subito i tre livelli. Il frinire del grillo è reso attraverso una veloce pulsazione ritmica orchestrata in maniera scintillante con ottavino e arpa sostenuta dal pizzicato dei contrabbassi, consistente in un *sol* rimbaltante tra diverse altezze con tanto di acciaccatura sul sovracuto, cui si aggiungono occasionalmente strani tremoli degli archi al basso che suonano come fruscii. La completa assenza di elementi melodici e l'orchestrazione di piglio decisamente modernistico creano una breve e stranianti zona per così dire rumoristica proprio all'attacco dell'opera. I piccoli elementi che compongono questa zona gradualmente si distendono e si allargano, dando luogo a piccole figure e cellule melodiche che cominciano a spostarsi nello spazio sonoro (dal numero 1 della partitura), mentre la strumentazione gradualmente si arricchisce e, per così dire, si normalizza, e tutto intorno si aggregano altre piccole figure musicali (dal numero 2). Tutta questa originalissima sezione iniziale rappresenta un primo esempio operistico della tipica 'pulsazione' zandonaiana¹⁷. Il frinire del grillo discende lentamente dal suo mondo sonoro altro nel mondo umano della melodia, quasi come la luce divina nel preludio del *Lohengrin* (Weimar, 1850), avvicinandosi al motivo della canzone dei *Fanciulli perduti* – e proprio nel passaggio tra i due mondi consiste la magia. Solo al termine della discesa la melodia spiegata arriva a occupare tutta l'orchestra, creando una polarità diametralmente opposta a quella delle battute iniziali (numero 4). Ma Zandonai non si ferma qui, e stabilisce nelle battute seguenti un ulteriore rapporto tra i due mondi che verrebbe quasi da definire mahleriano, se solo fosse attestata una conoscenza della musica di Mahler da parte di Zandonai, al

¹⁷ SAVERIO PORRY PASTOREL, *Suono, luce e forma in tre opere strumentali di Riccardo Zandonai*, in *Alba d'aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Edizioni Osiride, Rovereto 2014, pp. 233-242.

di là del fantomatico concorso del 1906. La musica del grillo torna subito dopo la zona melodica, ma in un registro grave, quasi oscurata con un rovesciamento di prospettiva, come se invece che nella sua cristallina purezza fosse adesso percepita attraverso il velo dei sentimenti turbolenti degli uomini (numero 5). La figura balzante del grillo si quietava in un tremolo degli archi che si sposta di nuovo nella zona acuta (numero 6) sul quale si staglia una melodia in rubato del clarinetto solista. Il rilievo del tremolo all'acuto è eccessivo perché possa trattarsi di uno sfondo puramente funzionale; la sua derivazione dalla musica del grillo lascia spontaneamente sorgere l'idea che il grillo taccia per mettersi in ascolto della melodia del clarinetto, ricreando in piccolo il contrasto che, secondo l'interpretazione di Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), caratterizza nell'episodio del corno del postiglione nel terzo movimento della *Terza Sinfonia* di Mahler (1896) il rapporto tra il timbro 'umano' del corno e quello 'animalesco' del tremolo degli archi con sordina¹⁸. La melodia del clarinetto viene poi ripresa da tutta l'orchestra, ma integrando però i trilli e le piccole figurazioni della musica del grillo – che qui suonano piuttosto come una specie di lontano cinguettio. Si crea quindi un terzo livello intermedio tra quello del grillo e quello degli uomini. La magia non consiste solo nel dislivello tra i due mondi, ma anche nella loro unione in un'unità musicale più complessa.

In diversi episodi dell'opera la musica del grillo si sovrappone al resto del tessuto musicale, ogni volta con un effetto magico, aggiungendo un livello sonoro e creando uno stacco con le altre scene, secondo un procedimento più vicino al Simbolismo che non al Verismo.

Al registro magico del grillo, quello lirico-melodico degli uomini e quello intermedio che caratterizza soprattutto Dot, Zandonai ne aggiunge un altro grottesco, caratterizzato prevalentemente dallo staccato e da continue ripetizioni di piccole figure musicali, che accompagna l'apparizione di Edoardo travestito da vecchio e la figura di Tackleton. Al di là della maggiore diversificazione orchestrale così ottenuta e del fatto che il registro grottesco tendenzialmente fa a tal punto parte della concezione drammaturgica di Zandonai da tornare in quasi tutte le sue opere seguenti, la presenza di questo registro è attinente anche col tema natalizio. L'elemento comico-grottesco compare in diverse tradizioni natalizie, dalla Befana nostrana al Knecht Ruprecht tedesco al diavolo dei racconti russi agli elementi smaccatamente umoristici che caratterizza-

¹⁸ THEODOR W. ADORNO, *Mahler, A Musical Physiognomy*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 8.

no la Pantomima inglese, ivi comprese, volendo, le follie festaiole francesi. Il registro comico-grottesco associato a quello fantastico entra in maniera prepotente anche nel quadro musicale natalizio de *I cavalieri di Ekebù*, mentre in tutte le altre opere italiane a sfondo natalizio almeno uno dei due registri (di solito quello fantastico) è assente, quando non ambedue, come in *Chatterton*.

La stessa atmosfera magica torna in almeno due dei tre episodi più direttamente in relazione con l'atmosfera del Natale che costellano l'opera, collegati rispettivamente con il fuoco, le campane e i canti di Natale. I primi due episodi si sviluppano in modi completamente diversi dalla canzone dei «Fanciulli perduti», ma solo nell'episodio del fuoco torna il canto del grillo e la pulsazione.

L'episodio del fuoco è collocato alla fine della prima scena dell'opera. Già nel libretto in questo punto si affastellano diverse suggestioni sonore: la canzone dei *Fanciulli perduti* risveglia insieme il canto del grillo e il brontolio della cuccuma («cocoma» nel libretto), l'orologio a cucù suona le nove e si sente da fuori la sonagliera del cavallo che traina il carro di John. Zandonai, sulla base della struttura ritmica determinata dalla combinazione del borbottio della cuccuma nei violoncelli e nei fagotti col frinire del grillo all'ottavino, costruisce un crescendo di piccole figure musicali turbinanti attorno alla melodia centrale della Canzone, portata avanti dagli ottoni. Dal numero 17 il quadro musicale s'intensifica, il borbottio della cuccuma diventa più forte, la melodia si trasforma in una figura cromatica ascendente e si aggiungono figurazioni veloci degli archi in crescendo, con un impeto musicale che travalica il semplice gorgogliare dell'acqua del tè e si trasforma nella raffigurazione insieme dell'avvivarsi della fiamma nel camino e dell'attesa di Dot. Tutto il processo culmina in un momento magico della partitura: la strumentazione si alleggerisce di colpo e si fa trasparente; la melodia resta solo alla voce di Dot; la figurazione degli archi si trasforma in tremolo che forma una linea cromatica all'acuto; la piccola quartina di semicrome agli strumentini derivata dalla Canzone ricorre a intervalli sempre più fitti, completata inizialmente dal cucù che suona le nove (in partitura), fino a girare ipnoticamente su se stessa; si ode il tintinnio della sonagliera. Se la tensione cromatica e il crescendo sono legati all'elemento emozionale dell'attesa di Dot, i timbri cristallini distillati nella strumentazione e la struttura pulsante della frase rimandano piuttosto all'effetto di luce del brillio della fiamma. A dare l'ultimo tocco alla scena natalizia, l'ingresso di John col mantello coperto di neve, la scatola con la torta nuziale di Tackleton e un sacco in cui tra le altre cose c'è il regalo per Berta – come una specie di Babbo Natale, insomma. Tra l'altro,

seguito a ruota dalla 'Befana', nelle vesti di Edoardo travestito da vecchio viaggiatore mezzo sordo, e con appropriato spostamento del registro musicale verso il comico-grottesco.

Il secondo momento natalizio nell'opera è nel secondo atto, durante la festiccioia dai Plummer in cui si celebrano contemporaneamente la Vigilia di Natale e quella delle nozze di Tackleton e May. L'atmosfera festiva è resa da una generica musica vivace condita di piccole fanfare e trilli, imparentata alla lontana con la musica della festa nel III atto di *Die Meistersinger von Nürnberg* (Monaco di Baviera, 1868), cui però il *pudding flambé* al centro della celebrazione consente di aggiungere una coloratura diversa attraverso la rappresentazione musicale della fiamma. Da notare che la melodia su cui si sviluppa l'ensemble *Questa fiamma gioconda* è la stessa enunciata dal clarinetto nel Preludio del I atto: ci troviamo cioè in pieno nel livello 'umano' dell'azione, senza che questo escluda un sotterraneo collegamento col livello 'magico'. Il clima natalizio della scena però è reso in maniera molto più intensa dalla sospensione della festa nell'episodio successivo. Dopo che l'allegria conviviale è stata in parte guastata dalla velata dichiarazione di guerra tra Tackleton e Dot nei loro rispettivi brindisi, si ode provenire da lontano il suono delle campane che annunciano il Natale, e Dot va ad aprire la finestra. Si tratta di una finestra anche musicale: l'intervento di timbri completamente nuovi come le campane e l'organo apre uno spazio sonoro diverso, nel quale, sulla sequenza continuamente ripetuta dei suoni della campana, la successione lineare che fino a quel punto aveva regolato gli interventi dei vari personaggi, con radi passaggi in coro e sovrapposizioni delle linee di canto solo occasionali di una mezza battuta al massimo, si sospende, e con essa la successione lineare del tempo, sostituita da una contemporaneità di piani musicali. Sul campo sonoro costituito dal basso dell'organo e dal tremolo dell'orchestra, le linee di canto dei singoli personaggi s'intrecciano tra di loro e con la sequenza delle campane, e l'iniziale armonia di dominante di *mi* maggiore si apre ad ambiti sempre più ampi, finché, laddove ci si sarebbe aspettati di udire un canto natalizio, risuona d'improvviso, come da un altro mondo, la canzone dei *Fanciulli perduti* cantata fuori scena da Edoardo e tutta chiusa nel suo *la* minore, mentre al basso si aggiunge, quasi come una seconda campana, una figura sincopata oscillante solo fra i suoni di *la* e *mi* – una finestra nella finestra. Non appena i vetri vengono richiusi, la musica della festa cerca di riprendere come nulla fosse, ma l'atmosfera è stata definitivamente disturbata e la ripresa avviene in minore. La magia e la commozione generate dall'apertura di un mondo musicale diverso all'interno della festa dipingono l'atmosfera natalizia in maniera più pro-

fonda di quanto il semplice *pudding flambé* previsto da Francmesnil avrebbe potuto mai fare, e in questo caso l'innesto librettistico di Hanau si è rivelato davvero opportuno.

Il terzo momento natalizio è il finale dell'opera. Il piccolo indifeso grillo sta per subire l'ira dell'infuriato Tackleton, quando viene salvato da un provvidenziale canto natalizio che risuona da fuori e che Tackleton interpreta come un segno divino. Anche in questo caso l'intervento del coro, finora del tutto assente nell'opera, costituisce una piccola sorpresa timbrica. Il coro natalizio è molto semplice, procede secondo un andamento accordale uniforme sostenuto dall'organo che alla polifonia lascia uno spazio pressoché nullo. A esso si sovrappone il canto più mobile dei personaggi in scena, accompagnato dai timbri più caldi dell'orchestra. A differenza degli altri passaggi qui esaminati, non è in alcun modo avvertibile una distanza tra due mondi musicali. Tanto il coro quanto i personaggi in scena si esprimono attraverso un canto melodico; la possibilità di distinguere lo spazio musicale del coro non solo ponendolo fuori scena, ma anche attraverso un andamento polifonico, è lasciata del tutto da parte, e i due ambiti sono distinti da fattori meramente timbrici. Ciò che trionfa è l'accordo, secondo un messaggio musicale chiaro che vede annullata la distanza tra umano e divino nel momento in cui Cristo si fa uomo. Se il parametro natalizio è rispettato in pieno, il tutto avviene però musicalmente in maniera forse un po' troppo frettolosa e a scapito dell'atmosfera magica che pervadeva gli altri episodi, lasciando risuonare il momento più platealmente natalizio dell'opera come il meno convincente dei tre.

Ne *I cavalieri di Ekebù* Zandonai omette proprio cerimonie religiose, organo e canti natalizi per seguire più a fondo la dimensione intima del senso e della magia della festa come nascita di una nuova speranza nel buio dei cuori più disperati. Neve e gelo, assenti ne *Il grillo del focolare*, giocano ne *I cavalieri di Ekebù* un ruolo musicalmente rilevante, e al tempo stesso scompaiono proprio quegli elementi che anche dal punto di vista musicale avevano ne *Il grillo del focolare* un'incidenza minore, come dolci, regali e creature magiche, e che, casualmente, erano più attinenti a un immaginario germanico. Si può parlare di una sorta di tragitto dall'immaginario natalizio tedesco verso quello italiano di allora? Apparentemente, questo sembrerebbe suggerire il percorso che va dalla fiaba *L'uccellino d'oro* alla semi-fiaba *Il grillo del focolare* fino al realismo fantastico de *I cavalieri di Ekebù*. Ma proprio la particolare atmosfera de *I cavalieri di Ekebù*, basata su una continua commistione di reale e paradossale, nasce soprattutto dall'approfondimento del pe-

culiare linguaggio musicale del compositore, come già si annunciava in molti passaggi de *Il grillo del focolare*. Il tema del Natale, interpretato come finestra su un mondo altro dal quale la luce penetra nel mondo degli uomini, appare così particolarmente in sintonia con lo stile musicale di Zandonai, tutto giocato su contrasti di luce e continue aperture verso indefinite lontananze.

