

CARLO TODESCHI

IL GRILLO DI RICCARDO ZANDONAI:
UNA COMMEDIA MUSICALE TRA REALTÀ
E FINZIONE

Normalmente quando ci si accinge ad analizzare un lavoro giovanile che si presenta come primo banco di prova nell'arco produttivo di un giovane autore attivo nell'Italia del primo novecento, ci si aspetta di incontrare un prodotto non ancora pienamente rifinito, provvisto di un corredo di elementi costitutivi non compiutamente perfezionati e definiti: in sostanza un'opera ancora acerba che, con tutta probabilità, si attarda in una tradizione ancora più o meno fortemente sentita. Nel caso de *Il Grillo del focolare* le cose non stanno esattamente così. A fronte di un libretto ordinario quanto basta, che probabilmente viene imposto da Giulio Ricordi già bello e confezionato, e che non consentirà al giovane compositore trentino di avere mai un rapporto diretto con il librettista¹, ci scontriamo con una partitura ardita e complessa, tanto da esser giudicata dal suo stesso autore nel 1932, «la più complessa di quante ne ho scritte»². Oggi una esaustiva ricognizione su *Il Grillo del focolare*, un lavoro mai entrato stabilmente nel repertorio di alcun teatro e che, nel corso del ventesimo secolo, ebbe solamente sei allestimenti conosciuti³, e che di fatto solamente per questi due motivi rischia una

¹ È completamente mancante un rapporto epistolare diretto tra Zandonai e Cesare Hanau. Ci si limita a qualche timida richiesta a Giulio Ricordi di poter «ritoccare qui o là» il libretto, come è testimoniato da una lettera inviata da Pesaro a Milano il 12 maggio 1907.

² Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri, 13 giugno 1932, ERZ 3400.

³ L'opera fu rappresentata per la prima volta a Torino al Politeama Chiarella il 28 novembre 1908, fu ripresa a Genova presso il Politeama Genovese nel 1911, contemporaneamente fu anche rappresentata nella versione francese di Maurice Vaucaire a Nizza, fu poi rappresentata al Teatro Comunale di Faenza il 10 otto-

definitiva quanto ingiusta liquidazione storica, implica necessariamente l'esistenza di alcuni problemi oggettivi. Innanzitutto la necessità di indagarne la genesi alla luce, per quanto possibile, della scarsa corrispondenza epistolare soprattutto con Casa Ricordi, in particolare con Giulio, e anche delle annotazioni del compositore aggiunte sugli autografi conservati a Pesaro e a Rovereto⁴; quindi la relazione tra il racconto di Dickens e il libretto che ne trasse Cesare Hanau⁵; infine l'intonazione musicale della partitura di cui oggi esiste esclusivamente una registrazione video del 1984, relativamente precaria sul lato tecnico.

GENESI

Le prime notizie riguardo la nascita del *Grillo* sono poche e frammentarie e si riferiscono alla famosa audizione milanese del 1905 presso Casa Ricordi in Via Berchet, fondamentale jolly che il ventiduenne Zan-

bre 1919 sotto la direzione dell'autore, quindi venne eseguita e radio-trasmessa dall'EIAR di Torino il 16 giugno 1932, ancora sotto la direzione di Zandonai. Fu riesumata un'ultima volta ad Osimo nel 1984 a cura dell'Accademia Lirica e affidata alla direzione di Ottavio Ziino.

- ⁴ Un autografo risalente al 1905-06 è conservato presso la Fondazione Rossini di Pesaro. Un secondo è conservato presso la Biblioteca Comunale Tartarotti di Rovereto alla quale fu donato dal compositore nel 1936. A pag. 253 viene detto che l'autore ha orchestrato l'opera nei mesi di giugno, luglio e agosto del 1907.
- ⁵ Cesare Hanau fu uno scrittore, traduttore, pubblicista, giornalista e librettista milanese. Ebbe una vita alquanto misteriosa al punto che non se ne conoscono con sicurezza nemmeno i dati anagrafici essenziali. Bruno Cagnoli (*Riccardo Zandonai*, Società di Studi trentini di Scienze storiche, Trento 1977, p. 187) ne collocava la nascita ipotetica nel 1873, ma la cosa contrasta con l'indicazione che ci dà l'Archivio dell'Università Alma Mater di Bologna, dove Hanau avrebbe discusso la tesi di laurea il 4 novembre 1890, pubblicandola a Milano l'anno successivo (CESARE HANAU, *Un equivoco nella questione del libero arbitrio e i criteri di penalità*, F.lli Dumolrad, Milano, 1891). Sappiamo inoltre che alla fine della Prima guerra mondiale Hanau venne coinvolto in un processo per spionaggio internazionale intentato dalla Francia, dal quale venne poi prosciolto. Dai documenti processuali si evince che sarebbe nato a Milano il 26 luglio 1868, figlio di Guglielmo Hanau e di Betty Fano. Sarebbe poi morto nel 1940, e qui il condizionale è d'obbligo. Nei primi anni del Novecento produsse, inizialmente, in collaborazione con il commediografo milanese Camillo Antona Traversi, un altro importante libretto tratto dal romanzo *Resurrezione* di Tolstoj, per il giovane Franco Alfano. *Resurrezione* di Alfano rappresentò per Hanau l'occasione per l'ingresso in Casa Ricordi. Aveva già collaborato con Ettore Albini nel 1892 alla stesura del libretto di *Maria Egiziaca* per Alberto Franchetti (da non confondersi con l'omonima cantata scenica di Ottorino Respighi su testo di Claudio Guastalla), ma l'opera non venne mai completata e forse fu addirittura distrutta dallo stesso compositore.

donai riesce, complice Arrigo Boito, a ben giocare, e che si conclude con la consegna *ipso facto* del libretto dickensiano di Hanau. La composizione dell'opera lo occupa dall'ottobre del 1905 fino al novembre del 1906⁶, mentre l'orchestrazione avverrà nei mesi di giugno, luglio e agosto dell'anno successivo⁷ e già nell'ottobre del 1907 lo vediamo curare l'edizione a stampa. In due lettere, una dell'ottobre 1907 indirizzata all'amico roveretano Lino Leonardi e un'altra di novembre al suo primo maestro Vincenzo Gianferrari, Zandonai ci rivela che l'opera non era stata pensata in origine per il Politeama Chiarella di Torino, dove avvenne la prima rappresentazione il 28 novembre del 1908, bensì era destinata nello stesso anno alla Stagione di Carnevale del Carlo Felice di Genova⁸. Non credo che questa notizia ci debba sorprendere più di tanto: Genova aveva già ospitato nel 1873 un *Grillo del Focolare*, 'piccola' opera semiseria in tre atti di Giuseppe Gallignani, di cui abbiamo perso la musica ma non il libretto che sopravvive in due copie, una presso la biblioteca Comunale di Carcare (Savona)⁹, e l'altra presso la Biblioteca Marciana di Venezia. Rappresentata alla Sala Sivori, è l'unico precedente italiano all'opera di Zandonai. Se la prima assoluta non fu a

⁶ DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo Tematico*, LIM, Lucca 1999, p. 44.

⁷ Nella prima lettera che Zandonai invia a Giulio Ricordi in data 1 aprile 1907 lo vediamo preoccupato a definire le dimensioni dei fogli da partitura estesa, mentre nella successiva del 12 maggio gli comunica le caratteristiche della riduzione pianistica rispetto alle soluzioni timbriche orchestrali e gli segnala tutte le varianti consigliate da Tito Ricordi nel primo atto rispetto agli abbozzi precedenti alla missiva. C'è infine un riferimento alle varianti immesse nel libretto che, in base ad un'altra lettera di molti anni più tardi inviata a Zandonai il 2 marzo 1925 da Francesco Montuori (vice prefetto di Genova all'epoca della missiva e che avrebbe ricoperto il ruolo di Presidente della Provincia di Genova tra il 1926 e il 27), ci permette di sapere che l'amico di gioventù «...ebbe l'onore di modificare alcuni degli ultimi versi del libretto del *Grillo del Focolare*», ERZ, 1207M.

⁸ Lettere a Lino Leonardi del 30.10.1907 e a Vincenzo Gianferrari del 28 11 1907, ERZ 86M e 92M.

⁹ DAVID CHANDLER, *Singing Dickens 1: Musical Theatre Adaptations, 1837-73*, «The Dickensian» 109/2, (estate 2013). L'operetta di Giuseppe Gallignani (1851-1923) (il termine non va inteso nel senso offenbachiano, ma nel senso letterario di 'piccola opera') fu rappresentata alla Sala Sivori per tre serate tra il 27 gennaio e il 17 febbraio 1873. Il lavoro, che si basa su un'abile riduzione librettistica dello stesso musicista, fu recensita sul «Corriere Mercantile» il 31 gennaio 1873, recensione in cui si parla di una certo tratto stilistico riconducibile a Gounod. È ben poco probabile che Zandonai fosse a conoscenza di questo materiale, mentre è sicuro che conoscesse Gallignani, direttore del Conservatorio di Milano dal 1899 al 1923, morto suicida a Milano il 14 dicembre 1923, dopo l'allontanamento dal conservatorio in seguito a un'inchiesta sulla sua gestione amministrativa avviata da elementi vicini al Partito Nazionale Fascista.

Genova, il nuovo *Grillo* vi sarebbe comunque arrivato nel febbraio del 1909, rappresentato al Politeama. Vedremo comunque più avanti come l'operetta di Galignani non fosse l'unico precedente al lavoro zandonaiano. A parte queste poche e stringate notizie, sulla genesi dell'opera non si hanno ulteriori informazioni.

IL LIBRETTO DI HANAU. PRECEDENTI OPERISTICI E CONFRONTI STRUTTURALI

A questo punto, vista l'impossibilità di avere precise notizie storiche sulla genesi del libretto, cerchiamo di capire qual è il tipo di intervento riduttivo ai fini operistici realizzato da Hanau, alla luce delle precedenti operazioni di questo tipo sul racconto di Dickens. Ma per far ciò è necessario chiedersi quale fu il rapporto tra lo scrittore inglese e gli operisti del suo tempo e quanto la sua opera si adattasse alle necessità e alle regole del teatro musicale. Se andiamo a cercare informazioni di tipo enciclopedico sul problema inizieremo ad incontrare il giudizio storico di Robert T. Bledsoe, uno dei numerosi redattori del *Grove Dictionary of Opera* ed esperto delle relazioni possibili tra l'opera di Dickens e il mondo musicale inglese dell'epoca vittoriana. In generale egli sostiene che non vi sia stato un facile rapporto tra il teatro musicale e il mondo dickensiano, perché quest'ultimo è troppo frastagliato, carico di elementi di attualità storica e di critica sociale che per il mondo operistico sono componenti altamente indigeste¹⁰. Al contrario, lo studioso e storico inglese David Chandler solleva alcuni dubbi su questa posizione e ritiene che altre possano essere le motivazioni per cui relativamente pochi musicisti si sono cimentati nella trasformazione e riduzione operistica dei lavori dello scrittore inglese. Ad esempio il fatto incontestabile che l'opera, per ottenere successo, ha quasi sempre avuto bisogno di trame relativamente semplici, ben focalizzate su un piccolo numero di caratteri, con una forma drammatica scaturente da questi. Al contrario le trame di Dickens sono straordinariamente complesse, dotate di un gran numero di personaggi che hanno un importante peso drammatico, e tutto ciò inserito in un 'ritmo narrativo' non sempre uniforme e che raramente raggiunge una generale linearità emozionale¹¹. Detto questo, è curioso che almeno due lavori abbiano trovato posto nel teatro

¹⁰ ROBERT T. BLEDSOE, *Dickens, Journalism, Music: Household Words and All the Year Round*, Continuum, New York 2012 e in *The New Grove Dictionary of Opera*.

¹¹ DAVID CHANDLER, "Beef and Pie", *Fairies and Failure: The First English Dickens Opera*, «Doshisha Studies in English» 83 (October 2008), pp. 39-67.

musicale: *A Christmas Carol* (adattato nel *Mister Scrooge* di Ján Cikker, 1958/59, e nell'omonima opera di Thea Musgrave, 1978/79) e proprio *The Cricket*, che viene trasformato e ridotto ad opera lirica quattro volte tra il 1873 e il 1908: la già citata *operetta* di Gallignani che definiremo, per così dire, il proto-esperimento, la versione che ne dà quasi vent'anni più tardi Karl Goldmark (1830-1915) su un libretto del vulcanico scrittore, filosofo e musicista viennese Alfred Maria Willner¹², quindi la versione dello scrittore americano di nascita ma britannico di formazione Julian Sturgis (1848-1904) per la musica di Alexander Mackenzie (1847-1935) che viene composta nel 1900, pubblicata nel 1901 e rappresentata nel 1914; infine la versione di Hanau musicata da Zandonai.

Cerchiamo ora di verificare per sommi capi quali possano essere i problemi strutturali posti in campo da un testo come quello del *Cricket* e osserviamo come siano stati risolti dai vari librettisti. Il racconto presenta un filo narrativo centrale determinato dall'imminente matrimonio tra Tackleton, vecchio e ricco giocattolaio, con la molto più giovane e riluttante May Fiedling. Un'ora prima del previsto matrimonio con il vecchio, May viene salvata dall'intervento provvidenziale di Edward Plummer. Alla fine di tutto si assiste anche alla conversione di Tackleton, alla stessa maniera del più famoso Scrooge, il quale accetta la nuova situazione e benedice i nuovi sposi. Edward è un personaggio che rimane passivo per buona parte del racconto sotto le mentite spoglie di un vecchio, e tutto sommato la sua diretta partecipazione agli eventi è più quella di un testimone che non di un protagonista. In questa situazione generale è chiaro che l'attenzione drammatica di Dickens è rivolta in realtà da un'altra parte: gli interessa molto di più rappresentare direttamente gli effetti che questi avvenimenti sono in grado di determinare sulla coppia apparentemente inossidabile rappresentata dal carrettiere John Peerybingle e la più giovane moglie Dot che è di fatto il vettore che conduce alla soluzione positiva della vicenda. Solo quasi alla fine è permesso al lettore di scoprire chi si cela sotto le vesti del vecchio nel momento in cui Edward si rivela a Dot mentre John, complice Tackleton, assiste alla scena e fraintende completamente gli avvenimenti. In una simile circostanza è chiaro che il nodo critico da risolvere non è più il salvataggio di May da Tackleton per l'intervento propizio di Edward,

¹² Alfred Maria Willner (1859-1929) fu autore di un'infinità di libretti di famose operette viennesi, in collaborazione con Heinrich Reichert (1877-1940) e Giuseppe Adami (1878-1946), con cui lavorò al libretto della *Rondine* di Giacomo Puccini (1917).

bensi scoprire se John sia veramente in grado di superare la crisi scaturita dal sospetto che Dot lo tradisca, e di superare il desiderio di vendetta. In questo senso ci sarà un intervento sovranaturale del Grillo che rappresenta il genio del focolare nella casa di John e Dot, e la rivelazione avverrà sotto forma di un essere fatato che si avvicina a John all'inizio del terzo *Cri*. Vi è ancora una traccia drammatica collaterale al racconto rappresentata dalla sorella di Edward, Bertha, cieca che vive in un mondo fatto di fantasia e di illusioni inoculate in buona fede dal padre Caleb.

Nel 1859 l'attore e commediografo irlandese Dion Boucicault (1822-1890) creò una versione teatrale del *Cricket* cui diede un'interpretazione più libera, spostando l'ago della bilancia sull'asse Tackleton-May-Edward e facendo in modo che quest'ultimo si rivelasse a Dot già nel primo atto in maniera da informare subito il pubblico sul motivo del suo travestimento. Quella di Boucicault fu una scelta geniale che venne mantenuta sia da Willner per Goldmark che da Hanau per la versione musicata poi da Zandonai, mentre Sturgis si mantenne, o meglio sarebbe dire, si arenò sulla linea più vicina a Dickens per Mackenzie. Quello del pioniere Galignani, che si scrisse da sé il suo libretto, rimane un esperimento molto abile ma che non ebbe alcun influsso sui successori che, molto probabilmente, non ne conobbero mai nemmeno l'esistenza. Tuttavia è interessante notare come il compositore faentino che, all'epoca, aveva solo ventidue anni, dimostrò come l'intreccio del racconto potesse agilmente svolgersi con soli tre personaggi – Giovanni, Dot, Tackleton – e un mimo – Edward – in due soli ambienti: la casa di Giovanni e Dot e la casa di Tackleton¹³.

Ancora su Hanau si avanza un'altra ipotesi: il 1° ottobre 1904 va in scena al Théâtre National de l'Odéon di Parigi *Le Grillon du foyer*, un adattamento scenico di Ludovic de Francmesnil cui vengono abbinata alcune musiche di scena appositamente composte da Jules Massenet. Appare chiaro come Francmesnil segua la versione di Boucicault e quanto sia aderente anche al libretto musicato da Zandonai. Hanau visse a Parigi e non è da escludersi che abbia potuto assistere a questa versione. D'altro canto, Ruth Glancy, docente emerita di letteratura inglese al Concordia University College – Alberta, sostiene che ciò che può aver in qualche modo attirato, a cavallo di Ottocento e Novecento, gli interessi dei librettisti intorno a quell'argomento, è sicuramente rappresentato dal fascino cordiale della descrizione dell'ambiente della casa di

¹³ D. CHANDLER, *Singing Dickens...*

John e Dot e del trionfo dei padroni di casa nella vincente testimonianza delle virtù domestiche, rendendo possibile, nel caso di Goldmark e Mackenzie, un'illustrazione pittorica di un idillio domestico fatto anche di momenti sentimentali che invece saranno latitanti nella versione di Zandonai, più incline a rappresentare realisticamente le avversità economiche dettate dall'epoca che non la calda cordialità dickensiana fedele al necessario quadro dell'Inghilterra della prima età vittoriana, che ormai in quegli anni era decisamente caduto in disgrazia e rendeva il *Cricket* qualcosa di fatalmente datato. Ragion per cui è sintomatico osservare che la parte del racconto che viene immediatamente soppressa sia da Galignani che da Hanau-Zandonai, riguarda la presenza del sovrannaturale, ossia l'episodio del Grillo che si trasforma in fata: elemento al quale sia Sturgis-Mackenzie che Willner-Goldmark non rinunciano¹⁴. In Goldmark il grillo (*Heimchen*) viene umanizzato dalla voce di un soprano, un po' come l'uccellino del *Siegfried*, accompagnato nel finale da un coro di elfi fuori scena e tutti i personaggi che rimangono fermi sulla scena in uno statico quanto suggestivo *tableau vivant*¹⁵. Come in Galignani, manca in questo lavoro qualsiasi riferimento alla vicenda collaterale di Bertha e Caleb, rispettivamente sorella e padre di Edward. Essenzialmente Goldmark fa del *Cricket* una vera e propria *Märchenoper*. È invece sintomatico il fatto che nel *Grillo* di Zandonai, Tackleton non subisca alcuna conversione *last minute*¹⁶, anzi, proprio sul finale tenti di uccidere il grillo, che nell'opera ha solo una presenza prettamente entomologica delineata da alcuni disegni melodico-ritmici in orchestra, che ne illustrano il *cri-cri*, un po' come avveniva già nella partitura di Goldmark a partire dal *Vorspiel*, ed esattamente come avviene a partire dal preludio in Zandonai con figurazioni molto differenti, anche se le due opere distano tra loro solo dodici anni. Il significato del grillo in Zandonai ci viene spiegato da Dot nella prima scena del primo atto quando dice: «... è l'anima canora della casa [...] il picciol grillo a un tratto, nel focolar si desta, e mi dice: «Oh Dot, pazza, pazza che sei, t'arresta. Il vasto mondo è pien d'un oscuro periglio. Questo è il tuo picciol mondo, la casa, John, ... Tuo figlio!». Di conseguenza, *Das Heimchen am Herd* rimane qualcosa di molto dissimile dal *Grillo* di Zandonai, a differenza del quale godette meritatamente di una cospicua fortuna

¹⁴ RUTH GLANCY, *Student Companion Charles Dickens*, Greenwood Press, Westport CN 1999.

¹⁵ QUIRINO PRINCIPE, *Il teatro d'opera tedesco*, L'Epos, Palermo 2004, p. 446.

¹⁶ D. CHANDLER, *Beef and Pie...*, pp. 39-67.

na nel mondo austro-tedesco e rimase nel repertorio dell'Hofoper di Vienna dal 1896 al 1920, quando ormai il Teatro si era trasformato in Staatsoper, e nel secondo decennio del Novecento il ruolo di Dot divenne uno dei cavalli di battaglia di Maria Jeritza quando l'opera fu spesso diretta da Franz Schalk e da Hugo Reichenberger. Per tutti questi motivi possiamo azzardare l'ipotesi che Zandonai ne fosse a conoscenza e addirittura ne avesse potuto visionare la partitura. La differenza tra l'opera di Mackenzie e quella di Goldmark sta essenzialmente nel fatto che l'*Heimchen* è un'opera tendenzialmente *durchkomponiert*, anche se culmina in arie e duetti di tipo tradizionale¹⁷, mentre la partitura di Mackenzie è decisamente suddivisa tradizionalmente in numeri chiusi, per l'esattezza tredici più tre finali d'atto. Un particolare che distingue questa rispetto a tutte le altre partiture è che vi troviamo spesso l'uso del parlato sulla musica. Nel terzo atto, prima del finale, abbiamo un vero e proprio *Mélodrame* che impegna Edward e Bertha, in cui i personaggi, oltre a cantare, recitano accompagnati dall'orchestra o anche secondo una formula affine a quella del vecchio *Singspiel*, cosa che ci fa capire chiaramente che ci troviamo di fronte ad una tipica *ballad opera*, formula squisitamente inglese basata su un'antichissima tradizione.

IL GRILLO DEL FOCOLARE: L'OPERA

Nel panorama del teatro musicale italiano dei primi anni del Novecento *Il grillo del focolare* si presenta come uno dei primi esempi di commedia lirica dopo *Falstaff* (1893) e *Le Maschere* (1901). Per Zandonai sarà l'inizio di un lungo percorso che lo vedrà costantemente alternare opere non drammatiche a quelle drammatiche. Ben lontano dai coevi esperimenti goldoniani di Wolf-Ferrari che, nati in ambito tedesco, promuovono un recupero della teatralità mozartiana attraverso partiture rigorosamente divise in recitativi e forme chiuse, paradossalmente intrise di reminiscenze tardo-wagneriane, Zandonai ci offre una partitura che definiremmo *durchkomponiert*, e che si pone chiaramente nel solco tracciato dal *Falstaff* verdiano¹⁸. Anche là dove incontriamo dei

¹⁷ PRINCIPE, *Il teatro d'opera...*, p. 7.

¹⁸ In una lettera inviata da Pesaro a Giulio Ricordi il 1° aprile 1907, lo vediamo consultarsi sul tipo di carta per orchestrazione da usare e lo fa ponendosi nel solco dell'autorità verdiana: «Chiarissimo Signore - Le rimando il modello di carta da partitura che per il mio lavoro andrebbe benissimo sino quasi alla fine. Nel finale dell'opera però[,] e precisamente dall'entrata del coro in poi, le quattro

brani che dovrebbero teoricamente essere a sé stanti, come il *Preludio* al primo e al terzo atto, o la breve introduzione al secondo, o la *Canzone dei fanciulli perduti in mar*, intonata una prima volta da Dot nella prima scena del primo atto, in realtà li osserviamo inserirsi all'interno di un linguaggio e di un processo drammatico assolutamente fluidi e veloci, brani spesso privi di una vera e propria cadenza finale. Il linguaggio è già completamente personale e vi si riconoscono tutti quei tratti stilistici che diventeranno familiari nelle opere successive; addirittura vi saranno elementi sonori in orchestra che suonano come preannunci di futuri sviluppi, uno fra tutti nel primo ingresso di John nel primo atto, laddove in partitura si legge: «... si ode la sonagliera di un cavallo che arriva...», ed effettivamente la sonagliera la sentiamo in orchestra sul tempo debole di un movimento allegro in due quarti. Al di là del suo innegabile valore altamente diegetico¹⁹, ciò non può che rimandarci all'ingresso di Samzelius nel primo atto dei *Cavalieri di Ekebù* del 1925.

L'opera si suddivide in tre atti piuttosto agili e snelli e scenicamente si svolge in due ambienti, la cucina della casa del carrettiere John Peerybingle (baritono) e sua moglie Dot (soprano) nel primo atto, per spostarsi nel secondo nella disadorna e povera stanza in cui vivono Caleb Plummer (baritono), operaio addetto ai giocattoli nei magazzini di Tackleton (basso), e Berta, la figlia cieca (mezzosoprano), per tornare nella stessa scena del primo atto al terzo. Come già accennato, introduce un veloce preludio tripartito, svolto in maniera molto libera e moderna nella tonalità di sol minore, con una zona tematica centrale di contrasto svolta in maggiore e con una soluzione finale che s'immette direttamente nella prima scena su un accordo di mi minore con la quinta abbassata e la sesta aggiunta, molto tipico in Zandonai. Il brano ha lo scopo di farci entrare comodamente nella cucina di John e Dot e farcene comprendere tutti i particolari, compresa la presenza sonora del grillo che fin dall'inizio viene caratterizzato da un pedale superiore in cui un ottavino esegue tutta una fila di *sol* acuti acciaccati da un *fa* diesis sul tempo debole, mentre un'arpa e i contrabbassi in pizzicato gli danno sostegno

righe del canto sono insufficienti adoperando io oltre a tutta l'orchestra tre righe per il coro, due per l'organo, una per le campane ed altre sette per le voci degli artisti che stanno in scena. Se questo modello di carta è stato qualche volta usato da Verdi, io la pregherei di volermi far conoscere qualche brano di partitura del grande maestro in cui oltre all'orchestra vi sia un concertato di artisti e cori e ciò per vedere come ha egli disposto le voci. [...]». ERZ 72M.

¹⁹ DAVID ROSEN, *Thoughts on Diegetic Music in the Early Operas of Zandonai*, in *Alba d'Aprile: Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Osiride, Rovereto 2013.

sul tempo forte: proprio quello che potremmo definire in senso quasi cinematografico, un tipico suono diegetico, cioè un suono che non è di sottofondo, ma è strettamente attinente alla situazione drammatica della scena e in qualche modo, realisticamente, la spinge in avanti.

Ci si rende subito conto di come il ritmo, nel susseguirsi degli eventi, sia rapido, con un'orchestra che incalza costantemente: una velocità che non dà spazio alcuno al sentimentalismo, facilmente riscontrabile in opere coeve, nemmeno là dove ci si aspetterebbe il contrario. Dot è indaffarata in cucina, rimesta in un pentolone e conversa col grillo che continua a frinire. Anche la canzone dei *Fanciulli perduti in mar*, lungi dal voler essere un pezzo chiuso dal carattere patetico e sentimentale, è in realtà uno scambio di convenevoli col «signor grillo» che fa un incessante controcanto; ma è anche un tentativo di alleggerire il peso di una vita reale faticosa piena di sacrifici, attraverso il riferimento immaginifico a drammi ben peggiori come quello che può spettare alle madri che attendono i loro figli invano. Senza soluzione di continuità ci si immette nella scena in cui entra John carico di pacchi, e dopo pochi convenevoli il discorso cade subito sul grillo che viene quasi considerato come un cagnolino che saluta il padrone al suo rientro, ma soprattutto il custode della casa e dei poveri ma importanti averi in essa custoditi, ed è al grillo, «anima canora della casa», che Dot consacra un momento di sentimentalismo appena accennato in un *andantino affettuoso* in *la* maggiore, che cresce d'intensità fino a toccare l'acme all'allusione al loro figlio, la cosa più preziosa in assoluto, cui Dot dedica un deciso *si* naturale sull'accordo di dominante. Si passa velocemente all'introduzione del vecchio misterioso raccolto per strada da John, apparentemente sordo come una campana, introdotto su una figurazione saltellante in orchestra, chiaramente derivata dal temino iniziale del grillo. Sotto le spoglie del vecchio, che inizialmente si finge rincitrullito, si nasconde il giovane Edoardo Plummer (tenore), ex-fidanzato di May Fiedling (soprano), che tutti credevano in America e di cui non si avevano più notizie da tempo. È ritornato in gran segreto perché ha saputo che la sua vecchia fidanzata sta per sposarsi. Il suo primo intervento (n. 32)²⁰ richiede l'uso di un falsettone nasale. Non dimenticandoci di osservare come fin qui, ad eccezione di alcune battute sull'ingresso di John suddivise in 4/4 in tempo lento, non si sia mai abbandonata la suddivisione del tempo in 2/4 che ben si presta a far camminare velocemente il tutto. Dopo aver finto di scambiare Dot per la figlia e poi nipote di John e aver messo in

²⁰ Il riferimento è allo spartito Ricordi 1907, n. 112135.

dubbio che il bimbo, preso inizialmente per una bimba, potesse essere del carrettiere, facendolo infuriare, il 'vecchio' inforca un paio di occhiali e finge di leggere.

La scena successiva, la quarta, vede l'ingresso del misero e anziano Caleb Plummer, operaio nel negozio di giocattoli di Tackleton, che avviene su quattro misure in tempo lento e su una figurazione cromatica discendente (n. 38) in cui ricompare l'accordo, questa volta maggiore, con la quinta abbassata e la sesta aggiunta, che serve ad inquadrare alla perfezione e immediatamente la miseria nera in cui vive quest'uomo che è anche padre di Edoardo. Caleb viene descritto da Hanau come un «vecchietto magro, pensoso, dalla faccia cupa, poveramente vestito». È venuto a ritirare un pacco di occhi per bambole e un vasetto da fiori. Dot fa subito riferimento alla figlia cieca Berta e alla *dolce illusione* che il *sublime amore* del padre ha creato facendole credere a fin di bene tutta una serie di cose non veritiere sulla loro vita. Caleb risponde, in un mesto arioso in *do* minore (n. 41), che la bugia sulla loro *umile stamberga* trasformata, nella fantasia della povera figlia, in un' *agiata casa*, dovrà rimanere inalterata finché lui sarà in vita. La speranza di veder giorni migliori è scomparsa insieme al figlio Edoardo, sparito un giorno. Ovviamente il falso vecchio comincia a capire e fa una prima smorfia di dolore. Dopo un breve concertato a tre, John e Caleb vanno in una zona non visibile al pubblico per vedere il bimbo della coppia. Dot, rimescolando nella pentola, canticchia di nuovo la canzone dei fanciulli, immediatamente ripresa e continuata dal vecchio che, togliendosi la parrucca e la barba, si palesa all'incredula Dot per Edoardo, geniale *coup de théâtre* in cui il falso vecchio recupera la voce piena a livelli quasi mascagnani. Di qui in avanti, almeno fino alla necessità di travestirsi nuovamente, la parte di Edoardo si trasforma e si muove su moduli vocali che anticipano la scrittura del ruolo di Mateo in *Conchita* (1911). Il figlio di Caleb spiega a Dot il motivo del travestimento: rientrando in Inghilterra dall'America ha appreso che la sua fidanzata May, «obliosa e immemore dell'amor che giurato ella m'avea», sta per risposarsi. Dot ancora non sa nulla ed è convinta dell'onestà della ragazza. Edoardo si rincuora e la sua parte, in un *andante affettuoso* in 4/4 (n. 54), comincia a muoversi sinuosamente con il controcanto di un oboe, ancora come avverrà per Mateo in *Conchita*. Dot viene informata del fatto che il giovane sta ritornando dall'America ricco e che la madre di May non potrà rifiutargliela²¹. John e Caleb rientrano mentre il giovane si rimette il

²¹ Nel racconto originale di Dickens non si fa cenno alcuno alla ricchezza di Edoar-

travestimento. La cena è pronta, a base di thè, pane e burro ma nessuno riesce ad iniziarla perché si bussa di nuovo: questa volta si tratta di Tackleton che, impaziente, chiede il pacco ordinato a John. Si tratta di una torta nuziale, davanti alla quale annuncia il suo imminente matrimonio con May Fiedling. L'ingresso di Tackleton è caratterizzato da un tema leggermente claudicante e grottesco dal carattere un po' humperdinkiano, ma non per questo privo di reminiscenze falstaffiane. Alla notizia il falso vecchio lascia cadere la tazza del thè e Dot è incredula. Il vecchio giocattolaio dà a tutti appuntamento al giorno successivo, la vigilia di Natale, in casa di Caleb, dove Dot e John sono soliti organizzare la cena, alla quale si autoinvita assieme alla promessa sposa. Tutti escono di scena tranne Dot e Edoardo che erompe in un urlo di dolore. In un concitato e drammatico confronto, Dot lo invita a non disperare e organizza un incontro segreto con la fidanzata per la sera successiva alla famosa cena in casa di Caleb. Il segnale convenuto di 'via libera' sarà la *Canzone dei fanciulli perduti*. Edoardo esce di scena per andare in una vicina stanza a riposare. Il rientro di John conduce alla fase conclusiva dell'atto. Lui è all'oscuro di tutto e dopo un primo disappunto nel sentire che il vecchio si è comodamente ritirato come se la sua casa fosse un albergo, inizia il lungo duetto d'amore – così lo dobbiamo definire – che ci regala quel quadro domestico di cui si parlava precedentemente, nel quale s'insinua il grillo come obbligatoria e temporanea conclusione d'atto, un tono sopra (*la minore*) da dove tutto aveva avuto inizio.

Il secondo atto è ambientato nella misera stanza in cui vivono Caleb Plummer e la figlia cieca Berta. Da una porta a vetri si scorge il magazzino dei giocattoli di Tackleton. Diciassette misure di introduzione servono ad ambientarci velocemente nel misero abituro dell'operaio ma soprattutto introducono il canto nostalgico della ragazza che sta vestendo una bambola e pensa ad un amore irraggiungibile. Entra Caleb al quale Berta chiede di descrivere le fattezze della stanza che è la loro casa. Il padre della ragazza tratteggia un'immagine di pura fantasia in cui si narra di un camino antico ornato di vasi colorati e di oggetti in rame, di un canterano intarsiato e di una larga poltrona di velluto, il

do, così come il disvelamento avviene solo alla fine della seconda parte del racconto e il fatto, che accade davanti alla casa di Caleb, viene osservato da John e da Tackleton, da una finestra dalla casa di quest'ultimo. I due vedono Dot ridente che parla con il vecchio «che non è più vecchio, ma eretto e vigoroso e che tiene i lunghi capelli bianchi in mano». I due fraintendono e pensano che Dot stia tradendo il marito John.

tutto illuminato da finestre bianche con tende immacolate, in poche parole le descrive un buon salotto borghese di epoca vittoriana. Poi si passa a rappresentare quasi pittoricamente il mondo esterno, il bianco paese, i campi, i prati, il bosco, il fiume. La musica che illustra questo fantasioso racconto è inizialmente ironica e grottesca, in cui un ottavino raddoppiato da un fagotto (n. 9), tradisce l'imbarazzo del povero Plummer, ma quando si passa a rappresentare la natura, l'orchestra illustra con un canto disteso sorretto da un pedale fiorito, una tecnica che verrà affinata da Zandonai negli anni.

Tutto questo quadro, potenzialmente molto drammatico, si sgonfia di colpo al trionfo ingresso di Tackleton nuovamente caratterizzato da una cellula tematica ritmicamente claudicante (n. 19). Bruscamente il giocattolaio riprende i due perché non sono al lavoro e ordina che tutto sia ben pronto per l'ora della cena. Dalla reazione di Berta comprendiamo che lei è innamorata di Tackleton perché da sempre lo ritiene il loro grande benefattore, ma nel momento in cui, dopo averla maltrattata, il vecchio egoista accenna al matrimonio con May, per lei è finita.

Se c'è in questo percorso drammatico un elemento di rispetto nei confronti dell'originale dickensiano è questo: lo scrittore inglese struttura quasi tutti i racconti di Natale in un percorso per così dire *tripartito*, in cui la parte centrale rappresenta l'apice della tensione, un momento in cui sono altissime le potenzialità tragiche, ma che inevitabilmente e comunque deve portarsi ad uno scioglimento in cui un ordine, qualsiasi esso sia, verrà ristabilito, anche se precedentemente impensabile. Ebbene proprio questo è il momento potenzialmente tragico anche per l'opera, ed è straordinario come la musica accompagni convenientemente i vari momenti arrivando addirittura a sovrapporre elementi fortemente drammatici con quelli grotteschi tutti relativi al personaggio di Tackleton, attraverso procedimenti che anticipano futuri sviluppi del teatro zandonaiano. Di qui in avanti gli eventi e le situazioni si accavallano: la disperazione di May, il dolore e il rimorso di Caleb, l'ingresso di John e Dot con il paniere ricolmo di cibo e bevande, l'ingresso di Tackleton con la promessa sposa, l'invettiva di Dot contro chi non mantiene le promesse, la cena di Natale che è velocissima e a base di pudding, la providenziale uscita di scena di John e Tackleton, l'ingresso di Edoardo e suo disvelamento a May, accordi per il loro matrimonio, fraintendimento di John che assiste alla scena assieme a Tackleton con accusa di tradimento nei confronti di Dot, inseguimento di Edoardo da parte di John su una maligna risata del vecchio giocattolaio. Sono tutti gli ingredienti più che tipici della commedia musicale che si mantengono sapientemente in bilico tra dramma e commedia grottesca in cui la musica

passa dalla descrizione del personaggio a quella dell'ambiente circostante, e nel momento in cui si odono in lontananza le campane del Natale diventa pura atmosfera di gusto *liberty*, si crea cioè un clima secondo una tecnica illustrativa che verrà portata da Zandonai ai massimi livelli in *Giulietta e Romeo* all'inizio degli anni Venti.

Il terzo atto corre velocemente verso la soluzione degli eventi aprendosi con un Preludio contraddistinto da un lento e mesto tema sincopato in *la* minore che vuol descrivere la delusione di John, che ancora crede di essere stato tradito da Dot. La pagina rivela qua e là un inevitabile influsso mascagnano.

La scena si apre nella cucina già vista nel primo atto con John tristemente seduto davanti al focolare, un'immagine già ben illustrata nella prima versione a stampa del racconto di Dickens²². La riflessione di John prende una piega minacciosa in cui la musica precorre un clima drammatico che ritroveremo nell'interludio interno al terzo atto di *Giulietta e Romeo* (1922), ma che si sfalda quasi subito coll'improvviso canto del grillo contro il quale il vetturino scaglia il primo oggetto che gli capita in mano, gesto impulsivo e incontrollato del quale si pente subito. Il grillo si rimette a cantare nuovamente e a John quel frinire sembra quasi la voce della propria coscienza. Di nuovo gli avvenimenti si accavallano gli uni sugli altri: l'ingresso improvviso su un tema grottesco e zoppicante di Tackleton, al quale John fa capire che non prova più odio per Dot, ma una grande pietà e comprensione. Crede di aver compreso che la differenza di età che li contraddistingue è sicuramente stata la causa scatenante del tradimento. Nel momento che se ne escono di scena, appare Dot, secondo i più tipici e tradizionali canoni della commedia. Ha ascoltato il discorso di John ed è in lacrime. Segue l'ingresso di Caleb e Berta alla quale la donna rivela la verità su suo padre, sulla loro casa e, soprattutto, sulla vera natura di Tackleton. Questa iniziativa, nel racconto dickensiano, non spetta alla sposa del carrettiere Perybingle, bensì allo stesso Caleb. Dot promette «sorpresa strabilianti» allo scoccare delle dieci. Un orologio a cucù che anticipa una scena analoga della *Farsa amorosa* (1933), annuncia l'ingresso di Edoardo e May che si sono sposati segretamente. Edoardo si fa riconoscere dal padre e fa un riferimento alla propria ricchezza, che è assente in Dickens, e un altro generico alla sua permanenza in America, che lo scrittore inglese specifica come America del Sud. Ai quattro suddetti si aggiunge John, al quale

²² Ed. Bradbury and Evans (1845), poi Chapman and Hall.

viene svelato l'arcano, per un breve concertato a cinque che viene subito interrotto da Tackleton che entra in scena tutto trafelato su un temino vorticoso e veloce. Reclama la promessa sposa, la quale, tutta ossequiosa, non ha di meglio che presentargli suo marito Edoardo. Sfurata del vecchio giocattolaio, tentativo di uccidere il grillo, causa della sua sventura, concertato a cinque che diventa a sei solo sulle ultime battute in cui Tackleton fa un riferimento al suo stato di scornato, tutto condito da un coro natalizio fuori scena, campane che suonano su una tipica successione di terza maggiore ascendente e quinta giusta discendente, che affermano un quieto e natalizio *sol* maggiore. Sembra assodato che Hanau, sulla falsariga degli adattamenti teatrali di Boucicault (1859) e Francmesnil (1904), abbia preferito un tipico finale con concertato d'assieme, più consono ad una commedia lirica che doveva porsi nel solco di una tradizione italiana, in cui fosse posta in primo piano la soluzione dell'intrigo, lasciando in secondo piano, appena percettibile, la collocazione natalizia della *pièce*. Grazie a questa prospettiva, sarebbe spettato a Zandonai il compito di consegnarci uno dei primi esempi di rappresentazione di un clima, in questo caso natalizio, attraverso uno *sfondo* musicale rappresentato dal coro percepito in lontananza e dalle campane. Un Natale religioso, quindi, garantito dall'esecuzione di un corale di tipo tradizionale. Ben diverso, come già accennato, il finale del *Cric-ket* dickensiano in cui l'aspetto religioso, se c'è, viene riposto in una prospettiva molto lontana a favore di una accentuazione dell'anglosassone concetto di *Spirito Natalizio*, il vero concetto al quale il Tackleton di Dickens si assoggetta e si converte prendendo parte ad una vorticoso danza finale in cui devono ballare cani e gatti, com'è testimoniato dall'illustrazione della prima edizione del racconto (1845). Della conversione di Tackleton alla Scrooge in Hanau/Zandonai non v'è traccia, tantomeno vi sono delle danze, semmai si sottolinea come nella casa del vecchio giocattolaio manchi solo una cosa: un grillo!

