

DIEGO CESCOTTI

SU ALCUNE VARIANTI RISCOVTRATE
IN UN AUTOGRAFO ZANDONAIANO
DEL *GRILLO DEL FOCOLARE*

OPERA D'ESORDIO

Accingendosi alla sua prima opera teatrale¹, il ventiduenne Zandonai si era preoccupato di contenere le proprie ambizioni entro obiettivi in apparenza modesti, scansando provvisoriamente la materia tragico-passionale per la quale sentiva di dover attingere a un grado maggiore di esperienza, ma senza per questo soffrire di un'eccessiva limitazione dato che il genere commedia su cui aveva risolto di attestarsi gli offriva qualcosa che in quel momento gli premeva più di tutto: la possibilità di una minuta cesellatura musicale di tipologie umane diverse e interessanti all'interno di uno spigliato e movimentato intrigo. Con questa premessa ideale, la *quasi* favola di Dickens – piccola cosa rispetto agli ampi affreschi romanzeschi che hanno reso famoso l'autore inglese – lo allettò per le situazioni discretamente imbrogliate che vi si agitano e per il serrato gioco scenico che non si fa mancare nulla in fatto di sorprese, equivoci, travestimenti e agnizioni e nemmeno si priva di ombre allusive e altre sottigliezze psicologiche utili a creare zone d'incertezza e ambiguità.

Proprio per aver colto le potenzialità intrinsecamente teatrali del *Cricket*, Zandonai affrontò la materia con la giusta considerazione dell'effettistica generale, consapevole che la narrazione, pur sotto la patina bonaria e ammiccante voluta dallo scrittore, non trascurava lo sviluppo di sentimenti intensi e veraci. Più di tutto dovette aver contato per lui

¹ È inteso che qui si parla di prima opera edita, trascurando il tentativo fatto due anni prima con *La coppa del re* (1903).

l'umiltà del contesto, la poesia delle piccole cose, la propensione alla tenerezza e all'inflessione patetico-malinconica, che sapeva di poter rappresentare in modo partecipe e privo di sdolcinatèzze. Erano motivi, tutti questi, sufficientemente validi per caricare il suo compito di una forte adesione di principio, e fu così che affrontò il soggetto senza pensare di sminuirlo o parodiarlo, ma credendo in esso fino in fondo.

OSSERVAZIONI PRELIMINARI SULLE FONTI LETTERARIE

Non è compito del presente studio occuparsi nello specifico della materia letteraria, che rimane comunque importante in considerazione del buon numero di rievocazioni generatesi fin da subito dal testo di Dickens e riguardanti dapprima il teatro di parola, quindi il teatro lirico e più tardi anche la sceneggiatura cinematografica. Ciò che qui preme ribadire è che il lavoro di Hanau e Zandonai, pur eludendo per principio i presupposti fissati dalla denominazione d'origine («A Fairy Tale of Home») alla quale quasi tutte le versioni di altra area si erano adeguate, non ha potuto non tener conto delle esperienze precedenti, ponendosi come l'esito di una mediazione tra l'originale dickensiano e l'ancora recente *pièce* di Ludovic de Francmesnil *Le grillon du foyer* (1904), con qualche sicuro rispecchiamento in quella precedente di Dionysius Boucicault (*Dot*, 1859)². Da tutte queste fonti il librettista di Zandonai ha cercato di ricavare il proprio utile, inserendovi a sua volta elementi nuovi in accordo con il medium operistico e con la peculiare sensibilità italiana, mentre assai meno o niente del tutto sembra aver tratto dai libretti operistici di Giuseppe Gallignani, Alfred Maria Willner e Julian Sturgis, ognuno dei quali si distingue per l'originalità e l'autonomia con cui ha ricreato il *plot*³.

² Il rapporto con la commedia di Francmesnil è trattato, assieme ad altre interessanti questioni, in DAVID ROSEN, *Thoughts on Diegetic Music in the Early Operas of Zandonai*, in *Alba d'aprile - Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, Osiride, Rovereto 2013, pp. 157-184: passim.

³ I quattro libretti sono tutti riprodotti in appendice al presente volume. La commedia di Boucicault è reperibile all'indirizzo [www.CRICKET_vol./FONTI/Pièces/Boucicault_originale/a\)%20Boucicault's%20Dot,%20Act%20One](http://www.CRICKET_vol./FONTI/Pièces/Boucicault_originale/a)%20Boucicault's%20Dot,%20Act%20One). webarchive e quella di Francmesnil, pubblicata dalla Librairie Théâtrale, Paris 1905, circola attraverso una stampa anastatica priva di indicazioni comprensibili. Non si tratterà qui della primissima versione di Albert Smith, uscita nel 1845, in contemporanea con la pubblicazione del racconto originale.

Potrà essere utile al riguardo una tabella di confronto che indichi la composizione dei personaggi nelle versioni più note:

Boucicault 1859	Gallignani 1873	Willner/Goldmark 1896	Sturgis/Mackenzie 1901	Francmesnil 1904	Hanau/Zandonai 1908
John Peerybingle	Gianni	John	John	John	John Peerybingle
Dot Peerybingle	Maria	Dot	Dot	Dot	Dot
Caleb Plummer	—	—	Caleb	Caleb	Caleb Plummer
Edward Plummer	Un Forestiere	Eduard Plummer	Edward	Édouard	Il Vecchio/Edoardo
Bertha Plummer	—	—	Bertha	Bertha	Berta
Tackleton	Tacleton	Tackleton	Tackleton	Tackleton	Tackleton
May Fielding	—	May	May Fielding	May Fiedling	May Fiedling
Mrs Fielding	—	—	Mrs Fielding	Mistress Fiedling	—
Tilly Slowboy	—	—	Tilly	—	—
Cricket	—	Heimchen	Cricket	—	—
Fairy	—	Eine Grillenelfe	Fairy	—	—
Titania	—	—	—	—	—
Oberon	—	—	—	—	—
Puck	—	—	—	—	—
Ariel	—	—	—	—	—
Home	—	—	—	—	—
Fairies		Elfenchor			
Chorus	Coro di bevitori	Chor der Dorfleute	Chorus of Fairies		Coro interno

Avendo conservato tutti i personaggi originali ad eccezione di quelli marginali di Mrs Fiedling [sic] e di Tilly Slowboy, la versione di Hanau rivela l'interesse primario per l'intreccio e la dimensione collettiva. L'eliminazione della Fiedling appare una misura idonea a semplificare la questione dell'*affaire* tra May e Tackleton, che a Francmesnil era costata una faticata peripezia con lunghi dialoghi e notevole appesantimento dell'insieme; nondimeno il ricalco operato da Hanau su quel copione teatrale rimane cospicuo, risultandone qualche pregiudizio nella tenuta e nell'efficacia dell'insieme. Di fatto, la versione che noi conosciamo è il risultato di successive revisioni – dalle quali Hanau sembra essere rimasto escluso –, per il cui tramite si è conferita al testo la sinteticità necessaria allo scorrimento dell'azione cantata, anche a prezzo di lasciare qualche particolare insoluto o in conflitto con la logica.

VICENDE E FONTI: I QUATTRO AUTOGRAFI

Non si è mai potuto accertare se l'idea di musicare *Il grillo del focolare* fosse partita da Zandonai in persona o gli fosse stata inculcata da qualcuno della Casa Ricordi: la mancanza di questo importante tassello conoscitivo impedisce di assegnare nelle giuste mani l'attestato di originalità e coraggio che sovrintendono alla scelta del soggetto. Supponendo che difficilmente un autore così irriducibile al medium operistico come Dickens avrebbe soddisfatto il pragmatismo della Ditta, è immaginabile che non da lì fosse scaturita l'idea ma appunto dalla mente del compositore, il quale conservava forse una felice memoria di quella lettura⁴: in tal caso Giulio Ricordi vi avrebbe accondisceso con liberalità, riservando a se stesso l'ultima parola⁵. Rimane il fatto che non è giunto fino a noi alcun indizio di altri possibili libretti in predicato per quella circostanza, mentre ci è testimoniata da parte del giovane autore un'assoluta dedizione al lavoro, che affrontò senza imbarazzi o timidezze, intuendo che quel *Grillo* gli avrebbe offerto tutte le possibilità di cui aveva bisogno in quel momento.

La composizione lo occupò dall'ottobre 1905 al novembre 1906, secondo quanto riportato dall'autore stesso:

- fine atto I: 16 dicembre 1905 «(Pesaro nella casetta dei Nonni)»
- fine atto II: 2 giugno 1906
- fine atto III: «15 Novembre a Pesaro nella gran tenuta di Villa Marina, proprietà dei Nonni!».

Questo è quanto si legge nella stesura grezza che Zandonai definisce 'bozza', intendendo più propriamente abbozzo. Il documento in questione, dall'apparenza piuttosto malandata e tuttora privo di catalogazione e di cartulazione, è conservato presso la Fondazione Rossini di Pesaro e reca la seguente scritta d'archivio: «PARTITURA OLOGRAFA DELL'OPERA/IL GRILLO DEL FOCOLARE DI RICCARDO ZANDONAI/DONATO DALLA SIGNORA ZANDONAI/IL 5 GIUGNO 1954/Nel decimo anniversario della morte del Maestro». La rilegatura originale con corda di canapa, ora alquanto allentata, fa sì che il reperto si presenti come un ammasso di carte sciolte. Steso con scrittura affrettata, quasi frenetica, esso risulta

⁴ Una versione italiana del racconto era uscita presso Sonzogno nel 1883.

⁵ Non è improbabile che le recentissime musiche di scena composte da Jules Massenet per la *pièce* di Francmesnil abbiano agito favorevolmente nell'accreditare importanza al soggetto dickensiano.

privo in gran parte della ripartizione in scene nonché delle didascalie d'azione, ad indicare che in questa fase il libretto non era forse ancora disponibile se non a grandi linee, e che l'autore stava intanto predisponendo le tracce musicali con cui lo avrebbe rivestito. Lo stato di lavoro in via di progressiva definizione viene evidenziato dal miglioramento dei dettagli di scrittura riscontrabile nel corso della lettura.

Di gran lunga più importante è un altro documento autografo leggermente posteriore indicato come «Prima edizione dell'opera con delle scene inedite» e conservato negli archivi della Biblioteca Civica di Rovereto sotto la segnatura SM 845. Il documento, che ribadisce il novembre 1906 quale data finale ma non indica le scansioni temporali relative a ciascun atto, è classificabile come partitura ridotta (*particella*), in quanto fornisce nei pentagrammi pianistici parecchie indicazioni, per lo più in inchiostro rosso, relative agli strumenti da usare, e inoltre entra ormai a fondo nel vivo della materia scenica. In tal senso Zandonai, ritenendo superato il primo affrettato abbozzo, ha qualificato questo come prima edizione, rimanendo però fattualmente e senza equivoci una seconda lavorazione, quantunque in più punti contemporanea all'altra. Il reperto, che si presenta rilegato e fornito di copertina cartonata, entrò fra i documenti della biblioteca roveretana nell'ottobre 1936 per specifica cessione dell'autore, e pare indicativo che tale donazione abbia riguardato questa versione più completa e leggibile e non la precedente, che riveste soprattutto un valore di testimonianza. La sostanziale differenza fra i due documenti, nonché la presenza nel primo abbozzo di un paio di vistose varianti, impongono tuttavia di tener separati i due manoscritti identificando il documento di Pesaro come |1| e quello di Rovereto come |2|.

Il quadro degli autografi si integra con un'altra stesura datata 1907, già appartenuta al patrimonio della famiglia Zandonai e di recente acquisita dalla Biblioteca roveretana che l'ha provvisoriamente siglata con il n. 63. Il documento, che sarà identificato d'ora in avanti come |3|, è a tutti gli effetti una riduzione per canto e pianoforte e pertanto al netto di tutti i particolari di strumentazione esibiti dal precedente. L'elegante copertina in simil-raso azzurro testimonia della maggiore importanza ad esso attribuita dall'autore o da chi lo ha avuto in consegna.

Rimane infine, collocato presso gli archivi Ricordi di Milano sotto la sigla M.V.25-27, l'autografo della partitura completa (|4|), alla cui stesura Zandonai si accinse dalla metà di maggio al luglio 1907⁶.

⁶ La tempistica è dedotta da un'annotazione autografa posta nell'ultima pagina del reperto |2|. Alla partitura si aggiunge, nel settore dei materiali per utilizzi esecu-

Ecco in schema la successione dei quattro autografi con le loro caratteristiche:

1	2	3	4
Pesaro, Fondazione Rossini	Rovereto, Biblioteca Civica	Rovereto, Biblioteca Civica	Milano, Archivio Ricordi
s.s. ott 1905-nov 1906 [222] p. abbozzo	SM 845 ?-nov 1906 253 p. partitura ridotta	[63] ?-gen 1907 235 p. spartito canto/pianoforte	M.V. 25-27 mag-lug 1907 545 p. partitura completa

Fonti epistolari confermano la successione temporale. Nella corrispondenza intercorsa tra Zandonai e Lino Leonardi si assume l'inizio di gennaio 1907 come periodo in cui «l'opera è finita “nella parte ideale”» (dunque non ancora strumentata) e già sottoposta al «giudizio dei critici più severi di Milano»⁷; in maggio seguirà la consegna ufficiale all'editore Ricordi. Il 19 ottobre dello stesso anno il musicista comunicherà all'amico di Sacco di aver curato l'edizione a stampa dello spartito⁸.

Una ricapitolazione generale dei tempi di lavorazione potrebbe a questo punto essere opportuna:

I: abbozzo	inizio	ottobre 1905
	fine I atto	16 dicembre 1905
	inizio II atto	?
	fine II atto	2 giugno 1906
	sospensione	giugno-ottobre 1906
	inizio III atto	ottobre 1906
	fine III atto	15 novembre 1906
II: partitura ridotta	inizio	?
	fine	novembre 1906
	[inizio revisione]	[novembre 1906]
	fine revisione	gennaio 1907

tivi, una copia manoscritta in 3 volumi di 395 p. totali (segnatura: 558), accreditabile all'anno 1908: di essa non si terrà conto nella presente trattazione. Si veda però la descrizione di entrambi i reperti Ricordi nel *Catalogo tematico* delle opere di Zandonai, pubblicato da LIM (Lucca) nel 1999.

⁷ *Epistolario Riccardo Zandonai* [ERZ], 68M (v. epistolariozandonai.comune.rovereto.tn.it).

⁸ ERZ, 83M.

III: spartito canto-piano	inizio	gennaio 1907
	fine	maggio 1907
IV: partitura completa	inizio	maggio 1907
	fine	luglio 1907

Le date qui sopra riportate lasciano intuire qualche caso di sovrapposizione nelle fasi di lavoro e dunque un processo di accelerazione che testimonia di una conquistata confidenza con la materia drammaturgico-musicale via via che questa andava definendosi. Fondamentali dovettero rivelarsi i quasi cinque mesi intercorsi tra gli inizi del giugno 1906 e la metà dell'ottobre successivo in cui si vorrebbe collocare la prima riconsiderazione critica del lavoro in fieri. Nel periodo tra il novembre 1906 e il maggio 1907 si situa un analogo momento di intenso lavoro a più mani finalizzato a decidere i tagli definitivi, a compiere le ristrutturazioni e ad applicare tutte le modifiche in seguito alle quali l'opera acquistava la configurazione che le è rimasta propria. Fu infine redatta la versione canto/piano che comportò, tra le altre cose, una più adeguata sistemazione della stesura pianistica, dopodiché il lavoro di strumentazione poté essere intrapreso con sicurezza e rapidità.

La stampa tanto del libretto quanto dello spartito si avrà nel 1907⁹; ma il quadro delle edizioni tende a farsi complesso non appena si voglia seguire il corso delle varie ristampe successive. Per quanto concerne gli spartiti, i timbri a secco controllati (non tutti decifrabili) sembrano indicare una prima edizione nel mese di ottobre 1907, una seconda nell'agosto 1908, una ristampa nel gennaio 1909 e un'altra nel febbraio 1911, più una probabile nel 1916. La versione francese con testo adattato da Maurice Vaucaire fu pubblicata nel 1910¹⁰. A queste date si conformano per lo più i libretti, che hanno conosciuto stampe nel 1907, 1908, 1910 (I^a ed. francese), febbraio 1911, settembre 1916 (II^a ed. francese) e maggio 1932. Si segnala a titolo di curiosità una riedizione del libretto a cura di Francesco Marchioro per l'editrice Onfalo nell'agosto 1984, in occasione della ripresa moderna dell'opera presso il Teatro La Nuova Fenice di Osimo.

Per gli scopi del presente studio si è ritenuto utile porre al centro la seconda versione del 1906 «con scene inedite» (l2), mettendola a confronto con il successivo manoscritto completo delle modifiche (l3), che

⁹ Le bozze di stampa relative all'edizione 1907 dello spartito sono conservate presso la Biblioteca del Conservatorio Rossini di Pesaro [M 15 Z 27 G 3 e 4].

¹⁰ Per la presente occorrenza si è preso a riferimento lo spartito 112135 del 1911.

ne è un parziale rifacimento, nonché, per pochi casi, con l'abbozzo precedente (11). Non sarà possibile in quest'ambito allargare l'indagine conoscitiva alla partitura completa, che si suppone del tutto conforme per struttura generale a quella coeva in 3|. Occasionalmente si darà notizia di alcune leggere discrepanze riscontrate nelle edizioni a stampa del 1907 (libretto 112136; spartito canto/piano 112135) rispetto al manoscritto modificato 3|, che rimane il documento di riferimento per quanto riguarda gli aggiustamenti apportati concordemente da Zandonai e dai suoi collaboratori per una migliore efficienza dell'insieme. Questa più matura fase di lavoro è riassunta in una lettera del musicista a Giulio Ricordi, in accompagnamento alla riduzione per canto e pianoforte da lui stesso effettuata¹¹:

Pesaro 12 Maggio 1907

Illustrissimo Signore - Le spedisco oggi la riduzione della mia opera per canto e pianoforte che le devo in base al contratto stipulato tempo addietro. Spero che Ella sarà soddisfatta di questa riduzione tenendo calcolo naturalmente dello sforzo che è sempre visibile in questo genere di lavori. Ho cercato di condensare più che mi è stato possibile, ma data la ristrettezza di mezzi che offre il pianoforte per rendere le cose strumentali, non nego che nei punti più polifonici, specialmente, del mio lavoro, la riduzione sia riuscita un po' sbiadita. Così ò cercato di aggiungere qualche volta la *terza riga* che servirà almeno a dare un'idea del come la composizione è stata concepita. Se Ella ritiene necessarie delle modificazioni sono pronto a farle per quanto senta di non aver troppa disposizione per fare il riduttore per pianoforte...

Come Ella vedrà, il 1° atto, date le modificazioni suggeritemi dal comm. Tito e quelle fatte per mia spontanea volontà per sfuggire ad ogni eventuale pretesa di terzi, toltine i pezzi principali è si può dire rifatto interamente. Nuovo è pure il Preludio che lo precede. Secondo il mio modo di vedere però questo 1° atto ha guadagnato moltissimo e per la scorrevolezza dell'azione, poiché è stata cambiata anche l'architettura scenica, e per l'interesse che possono offrire i pezzi nuovi e anche per l'unità dell'intero atto che prima appariva un po' slegato nei singoli pezzi.

Ora incomincerò subito la partitura e se la guida per canto e piano è un po' sbiadita spero mi riuscirà altrettanto più colorito l'istrumentale al quale lavoro mi accingo con grandissimo piacere.

Le invio pure una copia del libretto di Hanau che sarebbe bene Ella facesse ritoccare qui e là.

[...] La prego di un cenno di ricevuta e La saluto ossequiosamente assieme all'illustre comm. Tito Suo figlio.

Dev^{mo} Riccardo Zandonai¹²

¹¹ La Ditta provvederà poi a far rifare l'adattamento pianistico affidandone il compito ad Ugo Solazzi.

¹² ERZ, 75M.

Gli interventi sul libretto compiuti da Zandonai, da solo o in accordo con Tito Ricordi, assicurano su un suo raggiunto grado di autonomia nel trattamento delle questioni drammaturgiche e delle soluzioni sceniche. La versione |3| è appunto quella che rende palesi gli esiti del lavoro, consistito nel dare alla vicenda un taglio più snello e dunque più adatto alle convenienze del teatro in musica, corrispondendo al tempo stesso alle «pretese di terzi» paventate dal musicista e allusive forse agli eccessivi imprestiti che Hanau si era concesso dal testo della *pièce* francese di riferimento. Degna di nota in questa lettera è la marginalità del poeta-librettista nei delicati lavori di accomodamento; ugualmente segnalabile appare la consapevolezza zandonaiana della natura ‘sinfonica’ del lavoro, cui accenna quasi per cautelarsi da più che possibili critiche. Lasciamo agli analisti valutare se le caratteristiche ‘evolute’ di questa scrittura musicale non valgano anche come saggio dimostrativo per la Casa e i severissimi «critici», e in quanto tali non siano alle volte esibite con un certo compiacimento.

All’analisi comparata dei documenti musicali si rende evidente come attraverso i progressivi interventi sul fraseggio e sulla *texture* in generale la consapevolezza espressiva dell’autore sia andata crescendo e si sia fatta sempre più congrua, naturale e motivata. Ad essere sottoposto a modifiche non è solo il primo atto ma anche qualche parte meno sostanziale degli altri due. Ecco in schema le due differenti versioni a confronto (si riportano solo le scene in cui sono presenti delle varianti strutturali)¹³:

	2 MANOSCRITTO 1906	3 MANOSCRITTO 1907
ATTO I		
Scena I	Dot	(rifatta)
Scena II	Dot/Caleb	(eliminata)
Scena III	Dot/Caleb/John	(rinominata Scena II - con John al posto di Caleb)
Scena IV	Dot/Caleb/John/Edoardo	(rinominata Scena III - senza Caleb (Scena IV aggiunta, con recupero di parti appartenenti alla ex-Scena II)
Scena V	Dot/Edoardo	(introduzione di leggere modifiche)
Scena VI	Dot/Edoardo/John/Caleb	(variata)
Scena VII	Dot/Edoardo/John/Caleb/Tackleton	(variata)
Scena VIII	Dot/Edoardo	(introduzione di leggere modifiche)

¹³ Si ribadisce che la versione |1| è poco fruibile per questi fini poiché la parte scenica vi è ancora assente o solo vagamente abbozzata.

ATTO II

Scena II	Berta/Caleb	(modificata)
Scena III	Berta/Caleb/Tackleton	(una parte eliminata)

ATTO III

Scena II	John/Tackleton	(un pezzo chiuso eliminato)
Scena ultima	Tutti	(parti vocali aggiunte)

Si procederà ora a ripassare lo spartito dando priorità al confronto diretto tra le sezioni variate ma al contempo ampliando l'indagine all'opera in generale ogniqualvolta occorra il sostegno di un commento o una precisazione sulla materia drammaturgica e musicale, facendo intervenire se necessario anche le fonti a stampa.

DOCUMENTI A CONFRONTO

Atto primo

La lettura sinottica mette subito di fronte a un primo intervento di sostanza: l'inserimento nel documento |3| di un preludio orchestrale di 178 battute che sostituisce le brevi introduzioni in 'Andante mosso' rispettivamente di 12 e di 9 battute presenti in |1| e |2|, le quali servivano appena a colmare il tempo dell'apertura del sipario e il posizionamento della primadonna. Il nuovo brano, in tempo 'Allegro spigliato', non si limita come i precedenti a definire una generica atmosfera domestica, ma entra nel contesto generale della storia anticipando alcuni dei motivi principali dell'opera e premurandosi di suggerire da subito la presenza benefica del grillo in modo da accordarsi alle prime parole che tra un po' saranno pronunciate.

Così non avveniva nella prima versione, dove la *tranche de vie* prevaleva sulla fantasticheria e ad imporsi erano dettagli meteorologico-atmosferici quali elementi di contesto e al tempo stesso allusivi a John e al suo duro lavoro di carrettiere. In più Dot si concedeva un appunto autocritico («Come son poco seria!») per rimarcare una certa sventatezza caratteriale dovuta alla giovane età, offrendoci con ciò un dettaglio psicologico non inutile ad inquadrare la persona e a far capire certe situazioni successive, ma reputato un po' fuorviante in questa primissima fase e dunque prontamente eliminato.

Anche nella versione riveduta Dot è calata nel vivo della sua dimensione domestica, ma con mansioni ridotte e ingentilite ed entro un am-

biente delineato con maggiore essenzialità. Nel conservare per fedeltà a Dickens gli ormai noti riferimenti sonori (il ramino sul fuoco, l'orologio a cucù, il grillo), il libretto propone un concerto di rumori diversi che però Zandonai sfrutta solo in minima parte. Il grillo, in ogni caso, è presente fin da subito nel pensiero di Dot, così da farle impostare un garbato dialogo immaginario con il suo ospite invisibile. La canzone dei *Fanciulli in mare*, già annunciata nel preludio orchestrale, è collocata in questa fase iniziale per far sì che il motivo, quanto mai efficace, possa imprimersi prontamente nella memoria dell'ascoltatore che avrà modo di sentirlo altre volte nel prosieguo. Ciò predispone al prossimo arrivo di John e all'instaurarsi della calda, confortevole atmosfera domestica. Senonché Hanau, seguendo la traccia di Francmensil, si allontana dalla linea del racconto dickensiano e introduce una vistosa parentesi divagatoria che vede come protagonista il vecchio Caleb, con ciò procurando un'indubbia caduta di tensione rispetto alla vivacità appena ottenuta con il *crescendo* dei rumori della casa. L'orologio a cucù batte le otto e ci vorrà ancora molto tempo prima che John abbia diritto al suo tè.

Tab. 1

2 SM 845 II spartito manoscritto 1906 SCENA PRIMA Dot (pp. 1-8)	3 63 III spartito manoscritto 1907 SCENA PRIMA Dot (pp. 9-15)	libretto a stampa 1907 SCENA PRIMA Dot (pp. 5-6)	spartito a stampa 1907 SCENA PRIMA Dot (pp. 9-16)
Una sala bassa che serve in pari tempo di cucina. A sinistra un gran camino rustico, con treppiede. Dai due lati del camino, due porte: una che dà su una camera, l'altra sopra una scala interna. In fondo un armadio carico di piatti di stagno e di terraglia. A destra una porta e l'armadio per la biancheria. Poltrone, sedie, tavola. In un angolo una grande pendola-cucù. Alle pareti utensili di cucina, panoplia di fruste, briglie e di lanterne da vettura. Un fucile a portata di mano.	Una gran stanza che serve anche di cucina. A sinistra un gran camino rustico. Due porte. Appesi alla parete alcuni utensili da carrettiere, un orologio olandese <i>cu-cu</i> e un fucile. È sera.		

(Dot entra, tenendo in mano una gran cocoma di rame che ha riempito fuori alla fontana e la porta in fretta sul treppiede del camino.)

*(Dot entra, tenendo in mano un secchio d'acqua.)
(entrando e inginocchiandosi graziosamente davanti al camino) ^(*)*

(Il Grillo canta)
DOT
(entrando e inginocchiandosi graziosamente davanti al camino, sopra il quale bolle una gran cocoma di rame)

(Dot entra, portando un secchio d'acqua.)

DOT
Brr!... Che tempo!... La neve dappertutto!...
E un vento!... Son gelata fino all'ossa!...
Brr!... Almen qui si sta bene...
Ed or, signora cocoma vogliamo dir^(*), se l'osa, che per lei, illustrissima non sono premurosa?
Per empirle lo stomaco ho arrischiato la morte.
Davver non c'è altra cocoma che vanti miglior sorte
Non mostri ingratitudine:
– per ricompensa, orsù, mi faccia tosto intendere il suo gentil glu-gliù.
(attizza il fuoco)
Come son poco seria!...
Oblio le mie faccende.
Presto, prima ch'ei venga!
(Va a prendere della biancheria che è stesa su la tavola e, salendo su uno sgabello, la dispone nell'armadio. L'orologio-cucù suona le otto.)
Alla buon'ora, ecco un gentil cucù.
Lui non si fa pregare almen...
*(Colpo di vento fuori) ^(**)*
Che tempo!
E il mio povero John che corre per le strade!
Ma non dev'esser lungi...
Son le otto!
*(Si batte alla porta di strada correndo alla porta) ^(**)*
Han battuto! Chi è là?

CALEB
(dal di fuori)
Son io, Caleb.

DOT
Eccomi, signor Grillo, eccomi presso alla vostra dimora, e rendo omaggio a vostra Signoria, umile e prona...
Oh!... Oh!... ecco che parmi incominci il cri-cri...
Siete voi, signor Grillo?...
Eh?... Sì, ho capito: volete che vi canti una canzone, la canzon del paese dei «Fanciulli perduti nel mar».

«Un giorno tre fanciulli Andarono sul mar, sul mar lontano.
Volean toccare il cielo e veder l'onde
In preda all'uragano».
Ah... Ecco che incomincia. Udite?

«Oh, i poveri fanciulli, Perduti in mezzo al mare, al mar lontano...
Oh, la povera mamma che li aspetta
Da tanto tempo invano!»

Ecco, ecco!... Più forte.
Per la prima la cocoma parlò.
Cantano insieme.
È tanto cara questa canzon!
Più forte ancora, come quando il mio John sta per entrar.
Bravo. Bravo il mio Grillo!
Brava, cocoma, brava!
(si sente la sonagliera di un cavallo che arriva. L'orologio cu-cu suona le nove)
John è vicino!... Più forte!...
John è qui!

DOT <i>(correndo ad aprire)</i> Voi? Povero amico. Entrate subito!			
(*) [[1]]: «voglia un po' dir».	(*) <i>(doppia didascalia)</i> .		
(**) [[1]]: <i>didascalia assente</i> .			

Si apre con Caleb una penosa vicenda umana, che nella sua interezza potrà essere seguita sul solo manoscritto |2|. L'imporsi all'attenzione della sorte del povero vecchio e dei suoi figli variamente sventurati accresce il carico patetico-sentimentale della scena e tiene lontano ogni riferimento al grillo, che verrà introdotto solo più tardi e in maniera piuttosto casuale.

Tab. 2

|2| SM 845

SCENA SECONDA

Dot e Caleb

(pp. 8-20)

(Aprire la porta. Entra Caleb. È un vecchietto poveramente vestito, coperto di neve.)

CALEB
 Buona sera, signora Peerybingle...
 John non è ancor tornato?
 DOT
 Non ancora, ma poco può tardare...
 CALEB
 Allor ritornerò.
(fa per andarsene)
 DOT
 Come! Vorreste aspettarlo di fuor,
 con questo tempo!
 No, no...
(attirandolo quasi a forza verso il camino)^(*)
 qui, presso al fuoco.
 Oh in quale stato siete!...
 Bagnato fino all'ossa e appena
 di vestiti ricoperto.
 CALEB
(sorridente con tristezza rassegnata)
 Oh, freddoloso non son.
 Da un pezzo il vento e la tempesta
 mi conoscono ben.

DOT
(mentre gli asciuga gli abiti con una servietta presa su la tavola, fra la biancheria)^(*)
 Ecco. E adesso bisogna pur
 che vi strapazzi.
 Come! Da quando in qua fra vecchi amici s'usa di
 battere la porta?
 Non son forse più d'un tempo
 la Dot, l'intima amica
 della povera Berta?
 Vostra figlia quasi anch'io, come lei?
 CALEB
 Oh sì, signora...
(correggendosi)
 Sì, mia piccola Dot!
 DOT
 Alla buon'ora!
 CALEB *(commosso)*^(*)
 Sì, ben l'avete detto: una seconda figlia siete stata per me!
 E se sapeste, quante volte attinsi
 una dolce speranza, al contemplarvi
 pietosa e dolce accanto alla mia Berta,

la mia povera cieca!...
 Mi pareva men triste il mio destino e il suo.^(*)
 La luce di pietà gentile
 che irraggiava dai vostri occhi giocondi
 rendea bella, un istante,
 anche la casa del dolor, la mia!

DOT

(*commossa*)

Amico mio!... Verran giorni migliori
 anche per voi, vedrete!

CALEB

Vano è sperarlo, ohimè!
 Da ben sei anni Edoardo è partito,
 abbandonando padre, sorella,
 e la dolce May Fiedling,
 la fidanzata sua, nella speranza
 di far laggiù fortuna; e da sei anni
 non una nuova mai!
 In qualche solitudine lontana
 certo è perito, un giorno, il figlio mio!

DOT

No, tornerà...

CALEB

Più non lo spero, ahimè!

DOT

...portando nella casa triste
 che la vostra pietà volle per Berta
 render sì gaia, una non finta gioia!
 Ma dite, Berta vive sempre
 in quell'illusione che le creaste?

CALEB

Sempre! L'umil stamberga
 dov'io vegeto e peno, è per lei sempre
 l'agiata casa che le dissi un giorno.
 Io sono un uom robusto,
 e i cenci miei son abiti eleganti.
 Il mio lavoro di fabbricar balocchi
 un passatempo.
 E, finch'io vivo, questo triste vero
 voglio che almeno a lei celato sia.
 Far della sua esistenza un paradiso:
 ecco lo scopo della vita mia!

(*) [11]: *didascalia assente*.

(**) [11]: «il mio dolor ed il suo».

Giunti a questo punto, è opportuno dare rilievo a una notevole variante della prima ora che come tale esiste solo nella stesura d'abbozzo |1|¹⁴ e che riguarda la persona di Tackleton, il fabbricante di giocattoli alle cui dipendenze Caleb svolge il suo umile lavoro. Avremo modo di osservare quanto questa figura antagonista abbia fatto tribolare gli autori prima che gli fosse trovata una definizione scenica convincente; ci limitiamo per ora a reputare poco giovevole l'introduzione indiretta di questo personaggio ben prima che la sostanza scenica di costui si mostri in concreto. Nella sequenza più sotto riprodotta troveremo i primi segni della demonizzazione che si era decisa per lui attraverso alcune perspicue allusioni a dei suoi trascorsi disonesti con Dot, di cui non non vi è cenno alcuno nel racconto inglese ma nemmeno è conservata traccia nelle versioni successive. Per rendere il clima di malessere che Dickens era riuscito a suggerire alla prima citazione del nome di Tack-

¹⁴ Un indizio di strappo tra le pagine 24 e 25 del documento |2| testimonia che la sequenza era rimasta momentaneamente in vita anche nella fase più recente di lavorazione.

leton – la sospensione temporale, il silenzio improvvisamente sceso, il modo assorto e disagiato di Dot, l’azzittirsi dello stesso grillo – sarebbe servito un trattamento armonico-timbrico tra il misterioso e il minaccioso quale Zandonai avrebbe certo saputo corrispondere se il librettista, comprendendo la portata di quella peculiare ‘atmosfera’ gliene avesse offerta la possibilità; solo in quel caso sarebbe potuta rimanere nell’aria la domanda cruciale: “Non sarà per caso che Dot ha davvero qualcosa da nascondere nei riguardi di Tackleton?”.

Ma continuiamo a seguire il dialogo da dove l’avevamo interrotto, mettendo a confronto i due primi manoscritti.

Tab. 3

<p> 1 manoscritto di Pesaro 1905-06 [SCENA SECONDA] Dot e Caleb</p>	<p> 2 SM 845 - manoscritto di Rovereto 1906 SCENA SECONDA Dot e Caleb (pp. 20-34)</p>
<p>[...] DOT E il padron vostro Tackleton, poteste farle credere forse, che onesto e buon, che gaio e bello sia?</p> <p style="text-align: center;">CALEB</p> <p>Si, che volete mai? Quand’egli appare di Berta il viso di piacer s’irraggia. Per lei, Tackleton è buono; i suoi sarcasmi son scherzi spiritosi. E invece d’un ringhioso vecchio difforme, un giovane elegante essa lo crede.</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>O amico mio codesta menzogna mi rivolta È troppo indegno quell’uom crudele e avaro, quell’animo volgar, vizioso e bassodi una tal simpatia.</p> <p style="text-align: center;">CALEB</p> <p>O Dot che avete mai? Mai io non v’intesi parlar così</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Quell’uom fa orrore!</p> <p style="text-align: center;">CALEB</p> <p>Vi fa orror? Che vi ha fatto? Deh parlate vi prego, confidatevi a [me] figliuola mia.</p>	<p>[...] DOT E il padron vostro Tackleton, poteste farle credere forse, che onesto e buon, che gaio e bello sia?</p> <p style="text-align: center;">CALEB</p> <p>Si, che volete mai? Quand’egli appare di Berta il viso di piacer s’irraggia. Per lei, Tackleton è buono; i suoi sarcasmi son scherzi spiritosi. E invece d’un ringhioso vecchio difforme, un giovane elegante essa lo crede.</p> <p>.....</p>

Parlate o crederò...

Dot, arrossite. Ah, canaglia! Egli ha osato...

DOT (*sorridendo*)

Mio buon Caleb calmatevi;
talmente era grottesco
che contro lui la collera approvar non riesco.
Sol m'ispira disgusto. Ed ei lo sa.

CALEB

È un'anima perversa, o Dot, badate a voi;
di vendicarsi comunque cercherà.

DOT

È troppo vil per questo.
O se John sapesse!
Il mio buon John che all'ira è così pronto

CALEB

Egli vi ama tanto.

DOT

Ed io gli rendo uguale amor.
Caleb, vi ricordate quando divenni la sua sposa?
Molti, e forse anche voi stesso, dissero:
Dot di John potrebbe essere quasi la figlia.
Ma lo pensate, forse.
Ebben, credetelo, non un istante solo mi sorpresi
a rimpiangere d'aver dato il mio cuore a questo rude,
questo onesto garzon ch'è sposo mio
piuttosto che a qualcun dei miei più giovani spasimanti
d'un tempo, oh ve lo giuro!

CALEB

Questa è la casa lieta che l'amor benedì.
Dot come mai spiegare il triste arcano che ci sian dei reietti
cui la fortuna mai sorrise un dì?

DOT

Forse è per questo che non hanno un grillo
nascosto nella casa.

CALEB

È vero, Il grillo porta fortuna.

DOT

Uno noi ne abbiamo.
Si cela nel focolar.
Bizzarra è tanto la bestiola!
Or canta tutto il giorno, or tace
come avesse qualche segreta cura,
la gran malinconia d'essere sola!

CALEB

E voi credete proprio ch'esso porti fortuna?

CALEB

Oh, buona amica, come spiegare il triste arcano,
che ci sian dei reietti,
cui la fortuna mai sorrise un dì?

DOT

Forse è per questo: che non hanno un grillo
nascosto nella casa.

CALEB

È vero, il grillo porta fortuna.

DOT

Uno noi ne abbiamo,
si cela nel focolar.
Bizzarra è tanto la bestiola!
Or canta tutto il giorno, or tace
come avesse qualche segreta cura,
la gran malinconia d'essere sola!

CALEB

E voi credete proprio ch'esso porti fortuna?

DOT
 Sì, è l'anima canora della casa silente,
 la voce delle cose, la loro eco ridente, *ecc.*

CALEB
 Oh se anch'io un grillo avessi
 nella povera casa...

DOT
 Udite, parmi che incominci il cri-cri.
 (*presso al camino*)
 Siete voi, signor grillo?...
 Oh vi conosco.
 Aspetta che gli canti
 La canzon dei "Fanciulli perduti in mar".
 «Un giorno tre fanciulli
 Andarono sul mar, sul mar lontano, *ecc.*

Osservando che la figlia Berta non è insensibile alla persona di Tackleton, Caleb introduce un particolare piuttosto oneroso per la storia appena avviata: la difficoltà a svilupparlo con coerenza si evidenzierà in seguito quando Caleb, quasi smentendo se stesso, darà l'idea di essere inconsapevole di quell'anomalo affetto che lui stesso ha contribuito a creare. La cosa certa è che tanto l'affacciarsi della sagoma grifagna di un Tackleton insidiatore di donne quanto il tratto disinvolto di Dot nel parlare di vecchi spasimanti sono aspetti che si oppongono alla linea più morbida che l'opera assumerà nella sua configurazione definitiva¹⁵. È questo uno dei non pochi casi in cui l'evidenza scenica rende particolarmente incisive delle questioni che la mediazione letteraria può permettersi di eludere o di sfumare nel chiaroscuro: per questo, una volta accertato che il sospetto di una passata infamia di Tackleton ai danni di Dot avrebbe snaturato la figura di lei che non poteva in alcun modo essere messa in discussione, si ritenne necessario escludere sul nascere anche il solo sospetto di un qualcosa di sconveniente¹⁶.

La lunga 'intrusione' costituita dall'ingresso di Caleb offre molto spazio al tema del *poor people* – vittima della sventura più ancora che della società – da lui incarnato con il suo solo aspetto di vecchio sofferente.

¹⁵ Il romanzo riconduceva tutta la questione degli 'spasimanti' a delle passate e innocenti leggerezze di giovani scolare.

¹⁶ Quei trascorsi sarebbero tutt'al più utili a noi per chiarificare qualche piccola situazione successiva che altrimenti resta sempre un poco in sospeso, come il fare eccessivamente affettato che Tackleton tende ad assumere in presenza di Dot sottintendendo un rapporto di complicità tra i due, o anche quel po' di losco che egli dichiara di vedere in lei (v. libretto, III/2).

Attraverso il suo racconto, gli antefatti relativi al figlio creduto morto vengono presentati con molti particolari, e così pure quelli della figlia cieca per la quale ha costruito l'illusione di una realtà fittizia. Dove la sua visione non sembra cercare attenuanti è nel giudizio su Tackleton, che qualifica come «ringhioso vecchio difforme»: definizione iperbolica che sarà poi fatta scomparire dal libretto assieme a tante altre cose di Caleb¹⁷.

A livello più generale, è da credere che nella rilettura a più occhi compiuta in Casa Ricordi dopo il giugno 1906 tutti questi aspetti assommati prefigurassero un danno alla tenuta dell'opera appena avviata, anche per il solo fatto che facevano prevalere il racconto sull'azione e dunque il declamato sull'elemento lirico-arioso. Si arrivò pertanto a tagliare l'intera scena di Caleb per reintrodurla, notevolmente accorciata, solo in una fase più avanzata del primo atto, in modo da distribuire meglio i pesi e le misure e dare la giusta importanza ai personaggi intorno ai quali ruota tutta la vicenda: la coppia Dot-John. Gli slarghi lirici della parte sacrificata verranno comunque mantenuti: «L'umil stamberga» di Caleb la ritroveremo nella scena quarta; l'arioso «Sì, è l'anima canora della casa silente» di Dot passerà nella terza e sarà rivolto a John; la canzone dei *Fanciulli in mare* che veniva attaccata subito dopo sarà anticipata nel modo che s'è visto nell'Es. 1, evitando così che il soprano si trovasse con due momenti solistici uno in fila all'altro.

Il tempo scenico della visita di Caleb a Dot dura esattamente un'ora: battono infatti le nove all'orologio olandese quando si fa maturo il momento per John di fare il suo ingresso¹⁸: con la ventata diaccia di nevischio il buon carrettiere fa irrompere in scena la sua semplice, genuina umanità. Il quadretto familiare che subito s'instaura devia la storia su un registro più affettuoso; ma non va dimenticato che nelle prime due versioni analizzate tutto avviene ancora in presenza di Caleb, i cui interventi saranno ovviamente fatti sparire nella versione riveduta.

¹⁷ Il testo originale recita «stern, sordid, grinding» («duro, sordido, rapace», nella traduzione italiana di Emanuele Grazzi), il che esenta la figura di Tackleton da ogni aggravio di età e ancor più dall'impropria taccia di deformità, che semmai è da intendere in senso puramente morale. Di fatto, alcune pregiate illustrazioni d'epoca vittoriana mostrano un Tackleton tutt'altro che vecchio e orrido.

¹⁸ Si osservi come la tempistica sia curiosamente ritardata di ben tre ore rispetto al racconto, dove John viene fatto rientrare allo scoccare delle sei.

Tab. 4

<p>l2 SM 845</p> <p style="text-align: center;">SCENA TERZA Caleb, Dot e John</p> <p>(pp. 40-44)</p> <p><i>(Entra John col mantello coperto di neve. Bacia Dot, che si è gettata al suo collo e depone in un angolo il sacco delle commissioni, che portava sulle spalle, e una grossa scatola assai pesante.)^(*)</i></p> <p>JOHN Buondi, sposina mia, Buonasera, mia cara. Sono molto in ritardo? Oh che vuoi mai Con questo tempo infame</p> <p><i>(scorgendo Caleb)</i> Come va, vecchio mio?</p> <p>CALEB Alla men peggio!...</p> <p>JOHN Bravo davvero! Quando sono assente Venite a far la corte alla mia donna!</p> <p>DOT <i>(con rimprovero)</i> Oh John!</p> <p>JOHN <i>(ridendo)</i> Eh che! Non si può più scherzare? Sbarazzami piuttosto Del mio mantello... <i>(trae dalla tasca un piccolo vaso di fiori accuratamente accolto nella carta e lo porge sa Caleb)</i> Aspetta! Ecco, è per voi. Il regalo per Berta... E poi direte che manco di memoria!</p> <p>CALEB <i>(con gioia)</i> Oh grazie, John!</p> <p>-----</p>	<p>l3 63</p> <p style="text-align: center;">SCENA SECONDA Dot e John</p> <p>(pp. 15-27)</p> <p><i>(Entra John col mantello coperto di neve. Bacia Dot, che si è gettata al suo collo e depone in un angolo il sacco delle commissioni, che portava sulle spalle, e una grossa scatola.)</i></p> <p>JOHN Buondi, sposina mia, Buonasera, mia cara. Sono molto in ritardo? Oh che vuoi mai Con questo tempo infame</p> <p>-----</p> <p style="text-align: center;">DOT <i>(facendogli cenno di tacere)</i></p> <p>Sss</p> <p style="text-align: center;">JOHN <i>(sotto voce)</i></p> <p>Che c'è?...</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Non senti?...</p> <p style="text-align: center;">JOHN <i>(ascoltando)</i></p> <p>Il Grillo!</p>
--	--

	<p>DOT (<i>con grazia</i>) Ti dà la buona sera.</p> <p>JOHN Oh, la gentile bestiolina! Mi sembra oggi che sia più gaia ancor del solito. Ti pare?</p> <p>DOT Perché sei giunto. È tanto bizzarra la bestiola!... Or canta tutto il giorno, or tace, come avesse qualche segreta cura, la gran malinconia d'essere sola!</p> <p>JOHN Ma tu credi davvero ch'essa porti fortuna?</p> <p>DOT (<i>con grande tenerezza</i>) Sì, è l'anima canora della casa silente, ecc.</p> <p>JOHN (<i>con grande sentimento</i>) Ne sei l'anima tu, vivente e cara, oh mia Dot!... (<i>la bacia</i>) E il piccino?</p> <p>DOT Sta bene... Dorme...</p> <p>JOHN (<i>ricordandosi</i>) Oh, perbacco!... E il mio vecchio?</p> <p>DOT Quale vecchio?</p> <p>JOHN È in fondo alla vettura addormentato. Dev'essere gelato. (<i>esce in fretta</i>)</p> <p>DOT Come! Un vecchio nella vettura?</p> <p>CALEB È certo uno scherzo di John, qualche sorpresa ch'egli vuol farvi!</p>
<p>.....</p> <p>JOHN (<i>a un tratto ricordandosi</i>) Oh, perbacco! E il mio vecchio?</p> <p>DOT Quale vecchio?</p> <p>JOHN È in fondo alla vettura addormentato. Dev'essere gelato. (<i>esce in fretta</i>)</p> <p>DOT Come! Un vecchio nella vettura?</p> <p>CALEB È certo uno scherzo di John, qualche sorpresa ch'egli vuol farvi!</p>	<p>DOT Sta bene... Dorme...</p> <p>JOHN (<i>ricordandosi</i>) Oh, perbacco!... E il mio vecchio?</p> <p>DOT Quale vecchio?</p> <p>JOHN Un vecchio viaggiatore che ho raccolto. È in fondo alla vettura addormentato. Corro a svegliarlo, prima che resti assiderato. (<i>John esce</i>)</p> <p>DOT Un vecchio viaggiatore?... O forse qualche scherzo di John?...</p> <p>.....</p>
<p>(*) <i>cancellatura originale.</i></p>	

Il motteggio iniziale di John nei confronti dell'innocuo Caleb è un tratto scherzoso veramente fuori misura perché conferisce al vecchio operaio una patente di galanteria quanto mai impropria – salvo che con questo non si volesse introdurre un primo accenno ad una latente inclinazione gelosa da parte di John che tornerebbe poi utile a suo tempo.

Privata in |3| della presenza di Caleb, la coppia Dot-John può recu-

perare le parti già sfruttate in precedenza in |2|, con ciò instaurando il dolce mistero dell'intimità domestica. Musicalmente si rileva una qualche modifica nel fraseggio e nell'armonia, mentre la linea vocale di John si attesta su un *range* più specificamente baritonale. Tutto si rimette in pari all'attacco della scena successiva, quando è la volta di un ulteriore ampliamento della storia con l'ingresso inatteso di una stravagante figura di vecchio: le sorprese di cui questi è portatore saranno nel segno della pura comicità.

Tab. 5

<p> 2 SM 845</p> <p style="text-align: center;">SCENA QUARTA</p> <p style="text-align: center;">Caleb, Dot, John e Edoardo</p> <p>(pp. 44-49; 53)</p>	<p> 3 63</p> <p style="text-align: center;">SCENA TERZA</p> <p style="text-align: center;">Dot, John e il vecchio</p> <p>(pp. 27-32; 36-37)</p>
<p><i>(Si riapre la porta e appare John accompagnato da un vecchio)</i></p> <p style="text-align: center;">JOHN <i>(al vecchio)</i></p> <p>Entrate, entrate! <i>(entra Edoardo, Abito fuori moda^(*); lunghi capelli bianchi spioventi; cappello calato sugli occhi; colletto del pastrano rialzato. Si guarda attorno e saluta Dot)</i></p> <p>Dormiva ancora come un ghiro, scuoterlo dovetti per svegliarlo. <i>(Edoardo apre lo sgabello pieghevole che teneva sotto il braccio e vi si siede sopra senza dir nulla)</i></p> <p>Ecco, guardatelo – sì, tal quale lo trovai seduto sull'orlo della via muto ed immobile, come una statua e, quasi, al pari sordo!</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Come? Così, sotto la neve?</p> <p style="text-align: center;">JOHN</p> <p>Appunto. "Posto pagato" mi gridò, vedendomi. Mi diede in mano venti pences, e lesto salì sulla vettura... Oh, ecco, parla!</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO <i>(sternutando)</i></p> <p>Ah...tchumm!... Ah...tchumm!... <i>(timidamente)</i></p> <p>Prego scusarmi il disagio che reco. «Fermo in Posta» sono stato spedito e debbo attendere che mi si venga a prendere. Oh, non badate a me!</p>	<p><i>(Si riapre la porta e appare John accompagnato da un vecchio)</i></p> <p style="text-align: center;">JOHN <i>(al vecchio)</i></p> <p>Entrate, entrate! <i>(Il vecchio entra. Ha un abito fuori moda; lunghi capelli bianchi spioventi; cappello calato sugli occhi; colletto^(*) del pastrano rialzato. Si guarda attorno e saluta Dot.)</i></p> <p>Dormiva ancora come un ghiro, scuoterlo dovetti per svegliarlo. <i>(Il vecchio apre lo sgabello pieghevole che teneva sotto il braccio e vi si siede sopra senza dir molto)</i></p> <p>Eccolo, guarda così, tal quale, lo trovai seduto sull'orlo della via muto ed immobile, come una statua e, quasi, al pari sordo.</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Come? Così, sotto la neve?</p> <p style="text-align: center;">JOHN</p> <p>Appunto. "Posto pagato" mi gridò, vedendomi. Mi diede in mano venti pences, e lesto salì sulla vettura... Oh, ecco, parla!</p> <p style="text-align: center;">IL VECCHIO</p> <p>Ah...tchumm!... Ah...tchumm!... <i>(timidamente)</i></p> <p>Prego scusarmi il disturbo che reco. «Fermo in Posta» sono stato spedito e debbo attendere che mi si venga a prendere. Oh, non badate a me.</p>

(Si toglie il cappello e si mette in capo un berretto di lana, poi trae di tasca un paio di occhiali che inforca sul naso. Poi, da un'altra tasca, toglie un libro e si mette a leggerlo tranquillamente, mentre Dot e John si scambiano degli sguardi di stupore.)

DOT
Oh, questa poi!

JOHN
Curiosa maniera d'installarsi!

CALEB
È un tipo comico
Non vi par che somigli a un schiaccianoci?
[...]

CALEB
Oh, s'è mai visto uom più buffo di questo?

(*) Quest'ultimo dettaglio risulta eliminato da una pecetta incollata, ma ritornerà nelle versioni successive.

(Si toglie il cappello e si mette in capo un berretto di lana, poi trae di tasca un paio di occhiali che inforca sul naso; da un'altra tasca toglie un libro e si mette a leggerlo tranquillamente mentre John e Dot si scambiano degli sguardi di stupore)

DOT
Oh, questa poi!

JOHN
Curiosa maniera d'installarsi!

[...]

JOHN
Oh, s'è mai visto uom più buffo di questo?
(compare Caleb)

DOT (vedendolo)
Caleb!

JOHN
Caleb!

(*) [S/L]: Bavero.

Chiunque abbia avuto l'idea di rappresentare l'anonima macchietta del vecchio trasformando la svagata comicità *british* di Dickens in quella marcatamente bozzettistica della vecchia opera buffa italiana (emblematico, a non dir altro, quell'iniziale accenno di *stranutiglia*), ha mostrato un felice intuito. Il sovrabbondante abbigliamento, gli atteggiamenti curiosi, il fattore della sordità aggiungono caratterizzazione e mistero alla figura, che in più rivela una sua natura sorniona e ironica allorché, rotto il momentaneo silenzio, si mette a discorrere con gli altri due. L'accentuata nasalizzazione della voce, non specificamente prescritta ma resa necessaria per una più perfetta illusione dell'età vetusta, aggiunge un riconosciuto elemento di comicità inserendosi anch'essa in una lunga tradizione melodrammatica per rappresentare i personaggi camuffati: in tal senso il Vecchio zandonaiano può dirsi erede del 'notaio' Beccavivi e del 'precettore' Don Alonso e a sua volta anticipatore del falso Buoso Donati che vedrà la luce un decennio più tardi. Quando poi si scoprirà chi veramente quel vecchio sia, si dovrà ammettere che il personaggio, pur sofferente per i casi suoi, non sa rinunciare al tono di scherzosità proprio di un'indole bonacciona. Le sue domande importune con i relativi equivoci da esse suscitati sono infatti del

tutto gratuite e pertanto giocate a scopo di puro diletto: suo e nostro¹⁹. In queste poche battute viene introdotto uno degli aspetti focali della vicenda e cioè la cospicua differenza d'età che intercorre tra John e Dot, ricordandoci di riflesso che questa storia ha la curiosa caratteristica di mettere in campo tutti uomini anziani, e l'unico a non esserlo ne assume l'apparenza: un unicum, probabilmente, nel vasto campionario dei soggetti operistici. La somiglianza dello sconosciuto ad uno schiaccianoci (inteso come giocattolo o pupazzo) era una connotazione troppo sibillina per raggiungere il suo scopo, e così è stata cancellata già in |1| per ricomparire curiosamente in |2| ed essere definitivamente levata di mezzo in |3|, quando si sarà eliminato Caleb dalla scena III. La scelta di un andamento di mazurka per accompagnare la comparsa e relativa pantomima dello strano vecchio non era delle più scontate: su di esso Zandonai si è divertito a costruire un pezzo tematicamente strutturato e auto-sufficiente, senza per questo perdere di vista la crucialità del ritmo scenico che imponeva di sintonizzare il canto con il disbrigo dei molti traffici di barba, posticci, occhiali, berretto, sedia e libro che sembravano messi apposta per impacciarne lo scorrimento rapido.

È solo a questo punto che la terza e definitiva versione introduce il personaggio di Caleb, con la sua sofferta vicenda umana, e non c'è dubbio che l'insieme suona diverso – più teatrale – ora che è posto in contrasto con il momento allegro. L'intera prospettiva cambia: prima era Caleb a fare da spettatore all'ingresso del vecchio viaggiatore, ora è il finto vecchio ad osservare con sorpresa il nuovo venuto Caleb, in un singolare rovesciamento di parti. Il necessario cambio d'atmosfera è preparato da nove battute strumentali invero assai cupe, e anche il successivo accoglimento di Caleb in casa Peerybingle richiede una nuova azione scenica e nuove parole di testo (v. Tab. 6).

¹⁹ Tutto era già presente in Dickens, che offriva un dialogo pressoché identico a quello poi utilizzato nel libretto. Hanau vi ha conservato la singolare *gag* della seggiola pieghevole. Si osservi di sfuggita che il libretto ha preferito invecchiare di sette mesi il pargolo dei Peerybingle, cogliendo un suggerimento di Francmesnil.

Tab. 6

<p>l2l SM 845 SCENA QUARTA (parte finale) Caleb, Dot, John, Edoardo (p. 54-55)</p>	<p>l3l 63 SCENA QUARTA Dot, John, Il Vecchio, Caleb (pp. 37-47)</p>
	<p><i>(È un vecchietto magro, pensoso, dalla faccia cupa, poveramente vestito.- Il vecchio viaggiatore nel vederlo ha un moto di sorpresa e d'imbarazzo nel medesimo tempo.)</i></p> <p>CALEB Buonasera ad entrambi!</p> <p>DOT e JOHN Buona sera.</p> <p>DOT Buon Caleb, su, venite a riscaldarvi accanto al fuoco.</p> <p>CALEB Grazie. <i>(guardando il vecchio) (sotto voce)</i> Ma chi è mai quel forestiero?</p> <p>JOHN Un vecchio sordo, un tipo bizzarro. L'ho trovato errante per le strade... Ah, voi venite per quanto mi diceste.</p> <p>CALEB Appunto.</p> <p>JOHN <i>(andando a prendere dal pastrano un piccolo vaso di fiori e una scatola)</i> Ecco le cose vostre. Gli occhi per le bambole e il regalo per Berta.</p> <p>CALEB <i>(con gioia)</i> Oh, grazie John!</p> <p>DOT Berta sta bene? È lieta?</p> <p>CALEB <i>(tristemente)</i> Quanto esser lo può, povera cieca!</p> <p>DOT E vive sempre – dite – nella dolce illusion che le ha creato il sublime amor vostro?</p> <p>CALEB Sempre!.. L'umil stamberga dov'io vegeto e peno, ecc.</p>

continua

	DOT (<i>commossa</i>)	Buon Caleb!... Verran giorni migliori anche per voi!
	JOHN	Certo. Giammai bisogna disperare!
	CALEB(<i>con profondo dolore</i>)	E che sperare, amici miei? ... La mia grande speranza è sparita per sempre insieme a lui!... Al mio Edoardo che è partito un giorno per cercare oltre il mar la sua fortuna, e che mai più tornò!... In qualche solitudine lontana certo è perito un giorno il figliuol mio! (<i>piange</i>)
	DOT	(<i>tentando di consolarlo</i>) Vedrete, ei tornerà, sì tornerà; tornerà portando nella casa, che di tristezza è piena e di dolore, una non finta gioia!
	JOHN	Fatevi cor! Su, su, coraggio, buon Caleb. Vedrete che tutto cambierà.
	CALEB	Più non lo spero, ahimè! Povero Edoardo! Più non lo spero, ahimè!
	CALEB (<i>riprendendosi</i>)	Vi domando perdon!
	JOHN	Che dite mai? E adesso andiamo, se volete, a dar la buona sera al vostro bel figlioccio!
-----	CALEB	E, giusto appunto, il bambino sta bene?
	JOHN (<i>a Dot</i>)	Brava, dov'è?
	DOT	L'ò messo a letto.
	JOHN	Vado a dargli un bacio
	DOT	Bada di non far rumore lo sveglieresti
	JOHN	Papà Caleb, venite; è tanto bello quando dorme, vedrete. (<i>escono entrambi</i>)
	DOT	Fate piano, dorme!
	CALEB	Oh, il caro bimbo!
	JOHN	Andiamo. (<i>salgono un dietro l'altro per la scala interna</i>)

Con la scena dell'ingresso di Caleb la struttura del primo atto riveduto si mette in pari con la versione originaria. L'intrigo può ora svilupparsi con lo svelamento a Dot del finto vecchio: situazione, come noto, assente nel racconto dickensiano, dove il mistero intorno a quella curiosa figura imparruccata veniva protrato fin quasi alla fine²⁰. Particolarmente indovinata è l'intuizione librettistica di usare per questa occorrenza il tramite del ritornello di canzone già noto, cui viene fatta assumere una funzione di sigla evocativa e identitaria anche in ragione del suo alludere a un fatto (il naufragio in mare) sempre presente nella coscienza dei personaggi.

Tab. 7

<p>12 SM 845</p> <p style="text-align: center;">SCENA QUINTA Dot e Edoardo</p> <p>(pp. 55-65)</p>	<p>13 63</p> <p style="text-align: center;">SCENA QUINTA Dot e il vecchio</p> <p>(pp. 48-60)</p>
<p><i>(Dot si rimette a canticchiare la canzone di prima, mentre accudisce alle sue faccende)</i></p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>«Un giorno tre fanciulli andarono sul mar, sul mar lontano...»</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p><i>(continuando la canzone)</i> «Volean toccare il cielo e veder l'onde in preda all'uragano».</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p><i>(sorpresa, avvicinandogli)</i> Ma come!... Siete voi?</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p><i>(guardandola e sorridendo)</i> «Oh i poveri fanciulli sperduti in mezzo al mare, al mar lontano...»</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Ma allora siete del paese, voi, Se la vecchia canzon così sapete?</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p><i>(sempre cantando, si toglie il berretto, abbassa il collo del pastrano e, sempre sorridendo, fissa Dot)</i></p>	<p><i>(Dot si rimette a canticchiare la canzone di prima mentre accudisce alle sue faccende)</i></p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>«Un giorno tre fanciulli. Andarono sul mar, sul mar lontano. Volean...»</p> <p style="text-align: center;">IL VECCHIO</p> <p><i>(continuando la canzone)</i> «Volean toccare il cielo e veder l'onde In preda all'uragano».</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p><i>(sorpresa e avvicinandogli)</i> Ma come!.. Siete voi?..^(*)</p> <p style="text-align: center;">IL VECCHIO^(**)</p> <p>«Oh, i poveri fanciulli sperduti in mezzo al mare, al mar lontano!...»</p> <p>-----</p>

continua

²⁰ Al contrario, nel trattamento di Sturgis per Mackenzie Edward si manifesta fin da subito a Dot, alleggerendolo dal peso di una finzione prolungata.

Oh, la povera mamma che li attendeda
tanto tempo invano.

DOT

(guardandolo con po' di inquietudine)
Ma allora non siete...
Oh, no, è impossibile!^(*)

EDOARDO

È bene la canzone dei "Fanciulli perduti"? non è vero?

DOT

Si...

EDOARDO

(levandosi la parrucca bianca)
Ebbene, Dot... È la mia!

DOT *(gettando un grido)*

Ah!... Edoardo!...

EDOARDO *(gaio)*

Ah, finalmente!

DOT

Dopo sei anni!

EDOARDO

(pensieroso, ripetendo)
Già!... Dopo sei anni!...
Come il tempo passò!
Sei lunghi anni di lotte acerbe, d'ogni dì, d'ogni ora,
Contro il ciel, contro gli uomini e la terra!...
Oh Dot, laggiù si vive oppur si muore.
(pensando al padre)
Povero padre mio!... Com'è cambiato!

DOT

La miseria... il dolor... la vostra assenza...

EDOARDO

Non sembravi, o mia Dot, che feci bene
Di truccarmi a tal modo? Troppo grande
La sua sorpresa saria stata.

DOT

Certo. La gioia uccide qualche volta.

EDOARDO

Ditemi... E May?

DOT

(guardandolo con un po' d'inquietudine)
Ma come sapete?...
Ah no, è impossibile!

IL VECCHIO

È bene la canzon del "Fanciulli perduti" non è vero?

DOT

Si...

IL VECCHIO

(levandosi la parrucca bianca)
Ebbene, Dot... È la mia!

DOT *(gettando un grido)*

Ah! Edoardo!

IL VECCHIO *(gaio)*

Ah, finalmente!

DOT

Dopo sei anni!

EDOARDO

Già!... Dopo sei anni!...
Come il tempo passò!...
Sei lunghi anni di lotte acerbe, d'ogni dì, d'ogni ora, contro
il ciel, contro gli uomini e la terra...
Oh Dot, laggiù si vive^(***) oppur si muore!
(pensando al padre)
Povero padre mio, com'è cambiato!...

DOT

La miseria... il dolor... la vostra assenza...
Ma perché travestirti in questo modo?
Perché celarvi a vostro padre?

EDOARDO

(con grande sentimento)
Avrei voluto aprirgli subito le braccia
dirgli «Son io!». Invece, ohimè! nol posso!
(con dolore intenso)

May? May Fiedling?

(a Dot che lo guarda stupita)

Appresi venti miglia da qui, che obliosa e immemore del-
l'amor che giurato un dì m'avea, sta per sposarsi.

<p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Sempre essa vi aspetta.</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO (<i>con intensa felicità</i>)</p> <p>Oh, siate benedetta Per cotesta parola: «Essa vi aspetta». Parola sospirata nel lungo esilio dalla cara amata, sì sospirata, sì sospirata, e quanto! Ma rōsa anche dal dubbio, anche dal pianto!... Parola benedetta, Parola benedetta, Or che amor trionfi; ch'essa mi aspetta! Oh Dot, ricco io ritorno, rifiutarmela Sua madre non potrà, ora... Oh, son troppo felice... Dot, mia buona Dot!...</p> <p>DOT</p> <p>Su presto, Ecco John che ritorna!</p> <p><i>(Edoardo si rimette in fretta parrucca, berretto e occhiali e va a riprendere il suo posto davanti alla poltrona. Dot finisce di preparare la tavola)</i></p>	<p style="text-align: center;">DOT (<i>con sorpresa</i>)</p> <p>May!</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p>Eppure... credere non lo potei. Per questo mi vedete arrivar così truccato. Pria di svelarmi, vo' saper se è vero che mi tradi.</p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Oh no! May v'è fedele, e sempre essa vi aspetta.</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO (<i>con intensa felicità</i>)</p> <p>Oh, siate benedetta per cotesta parola: «Essa vi aspetta». Parola sospirata nel lungo esilio dalla cara amata. Sì, sospirata, e quanto! Ma rosa anche dal dubbio, anche dal pianto!... Parola benedetta, or che amor trionfi; ch'essa mi aspetta! Oh Dot, ricco io ritorno, rifiutarmela sua madre non potrà ora... Oh, son troppo felice... Dot, mia buona Dot!</p> <p><i>(si sentono i passi di John e Caleb che ritornano)</i></p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Celatevi, ritorna il padre vostro; nel vedervi troppo grande saria la sua sorpresa</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p>È ver, la gioia uccide qualche volta... <i>(si rimette in fretta la parrucca, il berretto e gli occhiali e riprende il suo posto davanti al focolare. Dot finisce di preparare la tavola)</i></p>
<p>^(*) <i>Tratti di matita rossi e azzurri in questo punto (pp. 57-58) fanno supporre un taglio di 8 bb.</i></p>	<p>^(*) [S]: «Ma come conoscete...?».</p> <p>^(**) [S]: <i>(sempre cantando si toglie il berretto, abbassa il collo del pastrano e sorridendo fissa Dot).</i></p> <p>^(***) [S/L]: «Si vince».</p>

La svolta dello smascheramento aprirà la strada ad una lunga serie di varianti necessarie a dare coerenza al seguito delle vicende, modificando considerevolmente i meccanismi interni a ciascun personaggio e in primo luogo liberandoci da ogni possibile retrospensiero nei confronti di Dot e della sua onestà presente e passata. In |2| l'agnizione è abbreviata di dieci battute per un taglio autorale alle pp. 57-58 e viene anche gestita con effetto migliore; ma il taglio era già presente in |1| con segni verticali di matita rosso-blu. I molti interventi riscontrabili sulle parole, sulle didascalie e sul movimento scenico rendono conto di un certo travaglio pro-

trattosi fino all'arrivo della soluzione più convincente. Le motivazioni di Edoardo sono gestite con una certa imperizia dal librettista, specie quando attribuisce il suo travestimento al fatto di voler evitare un colpo troppo forte al padre che lo crede morto, mentre la ragione vera è quella di poter indagare liberamente sulla presunta infedeltà di May.

L'inatteso, acutissimo grido che la *ur*-Dot gettava all'improvviso creando un effetto straordinario di sorpresa nel lettore che nulla ancora poteva sospettare, viene in parte conservato nell'opera per sottolineare l'avvenuto riconoscimento, ma attenuato dal fatto di svolgersi in assenza di altri testimoni. Inoltre, se nel racconto lo svelamento si ammantava di molti sottintesi ed oscurità per poi chiarirsi nel prosieguo, nel teatro ciò non poteva che avvenire in un'unica soluzione e con piena evidenza. Anche in conseguenza di queste microvarianti, si sono resi necessari degli interventi sulla linea musicale nel senso di una maggiore intensificazione espressiva e di un'animazione generale che prima poteva apparire deficitaria. Fin dall'inizio della scena Edoardo è reso vocalmente più sveltante nel terzo manoscritto, con puntature reali o alternative atte ad assecondare l'impeto tenorile. La tirata «Dopo sei anni» si intensifica e addensa anche nella scrittura sottostante, mutata nell'armatura, per rendersi meno agitata solo alla fine, col rientro di John e di Caleb. Le novità intervenute in quegli ultimi minuti sono tali da turbare non poco Dot, rendendo vagamente sospettoso il marito, che pure si concede un'altra piccola facezia.

Tab. 8

l2 SM 845 SCENA SESTA Dot, Edoardo, John, Caleb (pp. 65-67)	l3 63 SCENA SESTA Dot, Edoardo, John, Caleb (pp. 60-62)
<p style="text-align: right;">JOHN</p> E questa cena è pronta? <p style="text-align: right;">DOT</p> <i>(affrettandosi un po' turbata)</i> Ecco, ecco... La cocoma è sul fuoco Per il tè... Qui c'è burro... pane... <p style="text-align: right;">JOHN</p> <i>(porgendole la guancia)</i> E il resto? <p style="text-align: right;">DOT</p> No, John... Non siamo soli <i>(accennando a Edoardo)</i>	<p style="text-align: right;">JOHN</p> E questa cena è pronta? <p style="text-align: right;">DOT</p> <i>(affrettandosi un po' turbata)</i> Ecco, ecco... La cocoma è sul fuoco Per il tè... Qui c'è burro... pane... -----

JOHN
Perché no? Il vecchio schiaccianoci? (*ride*)
È sordo e muto, quasi.

DOT
Ma non è cieco.

JOHN
La strana aria che hai!

DOT (*un po' turbata*)
Io?... No.
(*avvicinandosi a Edoardo*)
Una tazza di tè?

EDOARDO
(*prendendo in mano la tazza che essa gli porge*)
Grazie.
(*Si sente battere alla porta.*)

JOHN
Toh!... Picchiano. Chi mai sarà?...
(*Dot va ad aprire e si ritrae istintivamente.*)

JOHN (*osservandola*)
La strana aria che hai!

DOT
Io?... No, t'inganni, o mio buon John.

(*Si sente battere alla porta*)

JOHN
Toh!... Picchiano. Chi mai sarà?...
(*Dot va ad aprire e si ritrae istintivamente*)

Tackleton sopraggiunge a completare, per questo primo atto, la sequenza delle entrate in scena, recando con sé quel contrasto che è già insito nel suo nome. La musica di Zandonai asseconda la caratterizzazione attribuendo al contrappunto orchestrale una qualità meccanica e grottesca che suona unica nell'intero contesto dell'opera: un vocabolo, va detto, che risulta del tutto proprio alla situazione e che risveglia nell'ascoltatore più di un'assonanza. La notizia del suo imminente matrimonio con May Fiedling arriva come un fulmine a ciel sereno ed ha buon gioco nell'arricchire la materia del primo atto che ha già conosciuto sorprese a ripetizione. Si soprassiede invece sulla controcena di lui che cerca in John un complice ai suoi maneggi perché difficilmente tali aspetti di psicologia minuta riescono ad avere efficacia su un palcoscenico lirico. Dal canto suo, il finto vecchio non può che starsene zitto e muto, ma tradisce la propria emozione lasciando cadere la tazza del tè: una trovata ad effetto presente nel solo libretto italiano. Un'altra controcena riscontrata in [2], che vede Tackleton imporre a Caleb un pesante carico per risparmiare sul noleggio di una vettura, faceva parte di una vecchia concezione ancora indugiata nell'idea di evidenziare tutti i lati peggiori del giocattolaio, mentre nel ripensamento successivo il passaggio sarà eliminato con un taglio di ventisette battute.

Tab. 9

<p>2 SM 845 SCENA SETTIMA Detti e Tackleton (pp. 75-79)</p>	<p>3 63 SCENA SETTIMA Detti e Tackleton (pp. 70-72)</p>
<p>[...] DOT (<i>a Tackleton</i>) No,... non è possibile! May vostra sposa?... È falso!</p> <p>TACKLETON È tanto vero che vi invito tutti. alle mie nozze. Anzi, Poiché so che doman, come ogni anno Alla Vigilia del Natal, pranzate In casa di Caleb, m'invito anch'io. May ci sarà!</p> <p>(<i>a Caleb che asciuga le lagrime</i>) Ed or che qui vi trovo, Mettetevi la cassa sopra le spalle e andiam. D'un fattorino così risparmiò il nolo!</p> <p>EDOARDO (<i>a mezza voce</i>) Ah, miserabile!</p> <p>TACKLETON Che ha detto?</p> <p>JOHN Nulla</p> <p>DOT No, Caleb non può portare quella cassa! (<i>a John</i>) Se attaccassi Il biroccino... di' ...</p> <p>JOHN Certo. Venite. Entrambi aiutatemi Così farem più presto!</p> <p>CALEB No, non voglio incomodarvi...</p> <p>JOHN Via... poche parole!</p> <p>TACKLETON Madama, i miei rispetti.</p> <p>CALEB Grazie, mia buona Dot; dunque a domani.</p>	<p>[...] DOT (<i>a Tackleton</i>) No... non è possibile! May vostra sposa?... È falso!</p> <p>TACKLETON È tanto vero che vi invito tutti alle mie nozze. Anzi, poiché so che domani, come ogni anno alla Vigilia del Natal, pranzate in casa di Caleb, m'invito anch'io. May ci sarà!</p> <p>-----</p> <p>TACKLETON Madama, i miei rispetti.</p> <p>JOHN E allora è inteso. Domani alle sette tutti a cena da voi!</p> <p>CALEB Sono molto onorato di ricevervi. (<i>Tackleton e Caleb escono preceduti da John</i>)</p>

Il secondo *tête-à-tête* fra Dot e Edoardo è improntato all'amarezza per quanto appena appreso: se May è in procinto di sposarsi occorrerà trovare in fretta uno stratagemma per impedirlo. Che si tratti di un momento melodrammaticamente cruciale lo dimostra il lavoro a cui Zandonai ha sottoposto anche questo passaggio, introducendo nel manoscritto più recente non poche modifiche relative al fraseggio e all'intera situazione musicale e soprattutto animando l'invettiva attraverso l'innalzamento della tessitura per ossequio alle norme tenorili in fatto di patema amoroso.

Tab. 10

12 SM 845 SCENA OTTAVA Dot e Edoardo (pp. 80-84)	13 63 SCENA OTTAVA Dot e Edoardo (pp. 73-75)
<p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p><i>(scattando in piedi e strappandosi barba e parrucca e correndo verso la porta il pugno alzato)</i> Oh, vile, oh miserabile! Oh non poterlo aver fra le mie mani! <i>(in preda a profonda disperazione e con grande sentimento, venendo verso Dot)</i> Dot, ecco è finito il sogno mio! Oh, sento che con esso è tutto infranto! May mi tradì. Ancor non posso crederlo. Or che mi resta, ahimè, fuori del pianto? <i>(cade su una sedia singhiozzando)</i></p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>No, Edoardo, coraggio. Qui c'è un mistero. No, non è possibile Ch'essa acconsenta a vendersi a colui!</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p>Oh, Dot, se mi ridate invano la speranza ancor più dura sarà la sorte mia! Essa è riposta in mani vostre.</p>	<p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p><i>(scattando in piedi e strappandosi barba e parrucca corre verso la porta il pugno alzato)^(*)</i> Ah, vile, ah, miserabile! Oh, non poterlo aver fra le mie mani <i>(a Dot in preda a profondo dolore)</i></p> <p>Oh, Dot, ecco, è finito il sogno mio! Oh, sento che con esso è tutto infranto! May mi tradì!</p> <p><i>(cade su una sedia singhiozzando)</i></p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p><i>(cercando di consolarlo)</i> No, Edoardo, coraggio... Qui c'è un mistero.</p> <p style="text-align: center;">EDOARDO</p> <p>Oh, Dot, se mi ridate invano la speranza ancor più dura sarà la sorte mia. Essa è riposta in mani vostre.</p>
	<p>^(*) Nelle edizioni a stampa sparisce ogni riferimento ai poetici.</p>

Con quest'ultimo rivolgimento ha termine, per quanto riguarda il primo atto, la sequenza degli accadimenti: che tutte le scene fin qui considerate abbiano avuto bisogno di un intervento correttivo dimostra che le criticità avvertite stavano tutte nel meccanismo della commedia, nella trama d'azione. Di nessuna variante ha invece abbisognato la scena che

subentra ora e che è designata a concludere l'atto²¹: una pagina statica, tutta d'atmosfera e di poesia, che restituisce alla coppia Dot-John il diritto a un lungo idillio sull'onda di soavi fantasticherie e che ha l'effetto di calmare il corso fin lì piuttosto animato degli eventi. Tutto ora procede in un insieme di dolcezza e affettuosità, e ciò è importante perché permette di conoscere meglio il carattere di John, che sarà pure uomo di scorza semplice e rustica ma non per questo è incapace di fine sensibilità e di ricchezza immaginativa.

All'ascolto di questa pagina contesta di rievocazioni soffuse di tenera malinconia e vivificata dalla poesia delle cose lontane, vien fatto di pensare per ragioni di atmosfera generale o anche solo per la suggestione delle tipologie vocali coinvolte ad un analogo momento del *Tabarro* pucciniano che era ancora di là da venire. Ciò porta a riflettere sulla disponibilità del giovane Zandonai ad andar oltre i cliché consolidati che pongono a centro e culmine di ogni opera che si rispetti l'appassionato duetto soprano-tenore e non contemplano – salvo che in soggetti dichiaratamente buffi o al contrario decisamente tragici – il rapporto amoroso tra persone appartenenti a generazioni diverse. È pur vero che quello della coppia Peerybingle non è il campo della passione sfogata bensì della soffusa tenerezza reclamante il conforto di una soffice poltrona e di una buona pipa; ma Zandonai dà mostra di sapersi inserire agevolmente in questa peculiarità dei rapporti umani, senza che nemmeno lo sfiori l'ombra dell'ironia o la tentazione parodistica, e così John ne esce con tutti gli onori.

In quest'atto anche gli altri caratteri hanno avuto modo di definirsi bene: l'irruente ed estroso Edoardo, posto al centro della trama d'azione, rispecchia la linea dell'*amoroso* classico, essendo al contempo un personaggio destinato inevitabilmente all'assurdo; Caleb, con la sua umanità dolente, deriva anch'esso molti spunti dal ricco fondaco dei padri ottocenteschi; Tackleton infine incarna perfettamente la specie del *vilain*, ma senza che la sua ostentata misantropia sia sufficiente a qualificarlo come malvagio senza remissione: si capisce abbastanza presto che non andrà preso troppo sul serio e che anzi con lui si finirà quasi per simpatizzare, trattandosi di un individuo più accostabile dei biechi prototipi di Scrooge e di Fagin.

²¹ Sia in |2| che in |3| Zandonai indica erroneamente questa come Scena VIII.

Atto secondo

La casa-laboratorio di Caleb costituisce l'ambientazione del secondo atto. In questo luogo desolato la presentazione dei personaggi si completa con la figura dolce e dolente di Berta: a lei è riservata tutta la lunga sequenza iniziale da sola e poi in duetto col padre, che da come è trattata lascia immaginare la compromissione diretta di Zandonai anche in termini di sceneggiatura. Va infatti notato che per struttura e andamento la scena si distacca in buona parte dal modello Francmesnil con le sue insistite e pietose menzogne paterne portate ad estremi imbarazzanti, e acquista molto in termini di sostanza poetica. Anche in questo caso l'*ambiance* si semplifica di molto nella versione più recente, quasi a voler evitare l'eccesso di forzature realistiche e dar spazio ad altri aspetti di più sottile simbolismo come quello, già prefigurato nell'Atto precedente, di assegnare a lei cieca il compito di sistemare gli occhi di porcellana alle bambole. La mestizia è il connotato dominante di questa scena.

Tab. 11

2 SM 845 SCENA PRIMA Berta (p. 105)	3 63 SCENA PRIMA Berta (p. 96)
<i>Camera di poverissimo aspetto che serve nello stesso tempo da laboratorio e da sala da pranzo. La tappezzeria è strappata in qualche punto e il soffitto annerito dal tempo è solcato da numerosi crepacci. A destra un caminetto otturato davanti al quale trovasi una stufa a smalto con un tubo di latta. Una porta. Dall'altro lato, un po' obliquamente, una grande vetrata guarnita di cortine con un uscio che porta al magazzino di Tackleton. In fondo sopra una credenza, delle tavole disposte a scaffale. Una finestra. A sinistra altri piccoli scaffali e una porta. Mobilio vecchio e molto usato. Sedie, tavolo e una grande poltrona di cuoio dove Caleb lavora. Sugli scaffali e sui mobili, in gran disordine, giocattoli d'ogni specie ultimati o in costruzione.</i>	<i>Piccola stanza di poverissimo aspetto dalla quale, per mezzo di una porta vetrata, si scorge il magazzino di Tackleton. Sui pochi mobili vecchi e molto usati, giocattoli di ogni specie disposti in gran disordine.</i>

Si indovina una certa intenzionalità di Zandonai nel far scendere Berta nei registri più gravi della sua tessitura mezzosopranile, quasi a voler offrire un corrispettivo acustico del buio in cui ella è costretta. E forse non è che un abbaglio di noi posteri il trovare in qualche inflessione del suo canto una traccia dei modelli di patetismo adolescenziale a quell'epoca imprescindibili: Iris e Cio-Cio-San.

Ora il padre rientra e la coglie immersa nelle sue fantasticherie, provandone un'acuta pena. Ma poi torna a recitare la solita parte dell'uomo

forte, sereno e benestante. La scena a due in cui egli finge di indossare un abito elegante è rimasta solo nel manoscritto l2| alle pp. 113-117, ma la sua eliminazione non è confermata dagli abituali segni rossi bensì solo suggerita da una traccia di piegatura verticale dei fogli relativi.

Tab. 12

l2 SM 845 SCENA SECONDA Berta e Caleb (pp. 111-118)	l3 63 SCENA SECONDA Berta e Caleb (pp. 102-103)
<p>[...] CALEB Hai due manine veramente da fata nell'acconciar tutte queste donnine.</p> <p style="text-align: right;">BERTA</p> <p>Mio caro!</p> <p style="text-align: right;">CALEB</p> <p>Oh, mia diletta!</p> <p style="text-align: right;">BERTA (<i>toccandolo</i>)</p> <p>Ma sei tutto bagnato! Oh, l'imprudente! Cambiati tosto. Che vestito hai messo?</p> <p style="text-align: right;">CALEB</p> <p>Che vestito? Il nuovo.</p> <p style="text-align: right;">BERTA</p> <p>Oh lascia che ti sgridi un po'. Lo sai? Cominci a divenire vanitoso. Con questo tempo, un abito elegante come quello? Del resto, hai ben ragione Tu sei giovane ancor, gaio, piacente...</p> <p style="text-align: right;">CALEB</p> <p>Eh be'!... Non per vantarmi, Ma dò dei punti ancora ai giovanotti.</p> <p style="text-align: right;">BERTA</p> <p>Come son lieta di saperti allegro! E hai ben ragione: nulla qui manca.</p> <p style="text-align: right;">CALEB</p> <p>Nulla!</p> <p style="text-align: right;">BERTA</p> <p>Una piccola casa umile e chiara Un buon padrone che ci ama...</p>	<p>[...] CALEB Hai due manine veramente da fata nell'acconciar tutte queste donnine.</p> <p style="text-align: right;">BERTA</p> <p>Mio caro!</p> <p style="text-align: right;">CALEB (<i>abbracciandola</i>)^(*)</p> <p>Oh, mia diletta!</p> <p>-----</p>

Com'è gentile! Fino ai fiori pensa
 Per me
 Profuman tutta questa stanza
 D'un profumo soave, che al cor mi parla dell'animo
 Suo buono e generoso.

CALEB (*tra sé*)

Povera cara illusa!

(^c) *Nelle edizioni a stampa è Berta ad abbracciare Caleb.*

Subito dopo, ponendosi in primo piano il dramma della cecità e dell'inganno di cui Berta è vittima, il manoscritto più recente palesa, tra le parole «Oh, dimmi, babbo» e «coi tuoi occhi una volta», una situazione affatto diversa rispetto alla versione precedente²²: restano le parole, ma la linea musicale è del tutto rifatta, con spostamento di tonalità e cambiamenti nell'armonia, nel metro, nella tessitura e nel fraseggio. Il passaggio che segue intorno alle vere o immaginarie bellezze del mondo esterno («E al di là tutto il bianco paese...») ha qualità espressive di primo livello, e se solo l'orchestra fosse stata pensata più soffusa e propizia alle mezze-voci esso sembrerebbe reclamare di diritto una modalità liederistica.

La seconda cosa che viene a precisarsi nel secondo atto è il tratto disumano di Tackleton, di cui si accentua l'insensibilità, che è quasi ostilità, nei confronti della povera ragazza nonché la sbrigatività padronale usata verso il padre di lei, che si diverte spesso a ridicolizzare. All'inizio della sequenza, la rimostranza da lui espressa nei confronti dei Plummer quando sente cantare appare del tutto fuori luogo poiché non è Caleb ad essersi prodotto nella disinvolta canzone del *Vino spumeggiante* come si leggeva nel racconto, ma Berta ad aver intonato la sua cantilena («Lungi lungi sull'ali del vento...») che di allegro non ha proprio niente. È pur vero che tra le prerogative che si son volute attribuire a Tackleton c'è quella di essere amusicale (*ergo* antisentimentale): un connotato che ora torna utile per sottolineare la sua insensibilità e durezza di cuore. Si veda come ulteriore esempio la modalità con cui egli comunica le ultime disposizioni per la cena e di riflesso rende noto il suo prossimo sposalizio con May, con immancabile disperazione di Berta.

²² (l2l, pp. 118-119; l3l 104-109)

Tab. 13

<p>l2 SM 845</p> <p>SCENA TERZA Caleb, Berta, Tackleton</p> <p>(pp. 128-137)</p>	<p>l3 63</p> <p>SCENA TERZA Caleb, Berta, Tackleton</p> <p>(pp. 114-121)</p>
<p><i>(entra Tackleton)</i></p> <p>TACKLETON (<i>rudemente</i>) Cantate, eh? Siete allegri? Bravi! Avanti! Ma intanto, a quanto sembra, dimenticate il resto.</p> <p>CALEB Vi domando perdono... Infatti... <i>(va a chiudere la finestra)</i></p> <p>[...]</p> <p>TACKLETON (<i>a Berta</i>) Dunque, ceno con voi stassera, insieme a Dot e a Peeribingle. [sic]</p> <p>BERTA È un grande onor per noi!</p> <p>TACKLETON Badate che Madama Fiedling non viene: è un po' indisposta e affida a me la figlia sua.</p> <p>BERTA Come? May Fiedling verrà da noi?</p> <p>TACKLETON Sicuro! Neppur questo Le avete raccontato, vecchio pazzo?</p> <p>BERTA (<i>pensierosa</i>) May Fiedling!...</p> <p>TACKLETON Sì, May Fiedling, che mia sposa sarà fra poco.</p> <p>BERTA <i>(con grande commozione)</i> Voi?... May?... Vostra sposa?</p> <p>TACKLETON Sì, mia sposa. Sapete che cos'è un matrimonio? Il Municipio, la chiesa, le carrozze, i fiori, il prete che benedice. Ed or che lo sapete, fatemi il piacer di stender la tovaglia. Arrivederci.</p> <p><i>(esce sbattendo l'uscio e crollando il capo in segno di commiserazione)</i></p>	<p><i>(entra Tackleton)</i></p> <p>TACKLETON (<i>rudemente</i>) Cantate, eh? Siete allegri? Bravi! Avanti! Ma intanto, a quanto sembra, dimenticate il resto.</p> <p>CALEB Vi domando perdono... Infatti... <i>(va a chiudere la finestra)</i></p> <p>[...]</p> <p>TACKLETON (<i>a Berta</i>) Dunque, ceno con voi stassera, insieme a Dot e a Peeribingle^(*). [sic]</p> <p>BERTA È un grande onor per noi!</p> <p>TACKLETON (<i>a Caleb</i>) Badate che Madama Fiedling non viene: è un po' indisposta e affida a me la figlia sua.</p> <p>BERTA Come? May Fiedling verrà da noi?</p> <p>-----</p> <p>TACKLETON Sì, May Fiedling, che mia sposa sarà fra poco.</p> <p>BERTA <i>(con commozione)</i> Voi?... May?... Vostra sposa?...</p> <p>TACKLETON Sì, mia sposa! Ed or che lo sapete, arriverdoci.</p> <p><i>(esce sbattendo l'uscio e crollando il capo in segno di commiserazione)</i></p>
	<p>(*) [S/L]: Peeribyngle [sic].</p>

Il seguito offre piccoli sviluppi essenziali alla storia: nella breve Scena Quarta mette radici l'equivoco intorno ai sentimenti in gioco allorché Caleb, dietro l'annunciato matrimonio, mostra di vedere non il sacrificio della figlia ma l'offesa fatta al figlio Edoardo che di May era promesso: un risvolto piuttosto contorto che a nessun adattatore era venuto in mente di sfruttare e che depone assai male circa il discernimento del vecchio padre, quando pure non nasconda un fondo di mascherata ipocrisia.

Ma a catturare l'attenzione sopraggiunge ora la Scena Sesta, che è la più movimentata e complessa per la presenza di tutti i personaggi. L'incontro conviviale che ne sta al centro è uno di quei *topoi* teatrali in cui si sospetta sempre l'incombere di una svolta drammatica. Variamente definita nelle fonti note, l'occasione mangereccia sembra configurarsi nel libretto italiano come una vera e propria cena, con una quantità di vettovalie «da sfamare un reggimento», bottiglie qualificate di *sciampagna*²³ e la sola mancanza (grave) di una teiera ricolma. Ma soprattutto vi campeggia il pudding *brûlé*, per la cui cerimoniale preparazione viene creato un *refrain* melodico di pronto utilizzo che si accompagna felicemente all'effetto spettacolare²⁴. E com'era da prevedersi, s'insinua nell'apparenza lieta più di un motivo di tensione: anzitutto per la sibillina allusione di Tackleton ai vecchi viaggiatori e la sua minaccia a Dot masticata tra i denti («Chi per ultimo ride, ride bene»); subito dopo per l'intemerata fin troppo accesa di Dot nel momento del suo *toast* improvvisato sfociante quasi nell'isteria («Molti son morti di color che partirono»), mentre May di nascosto si scioglie in lacrime e gli uomini (John e Caleb) assistono increduli e ignari di tutto.

Va osservato che ai fini della resa teatrale questa parte della storia ha dovuto più di altre distaccarsi dall'originale letterario poiché in nessun modo si sarebbe potuto riprodurre sulle scene liriche il gioco di sguardi incrociati, allusioni e silenzi gravidi di tensione con cui il vir-

²³ Poi ridimensionate in comuni birre e infine in generiche bevande.

²⁴ Diamo a beneficio degli interessati il dettaglio della refezione così come si ricava dalle diverse fonti. Per il *pic-nic* di Dickens sono previste birre, cosciotti di montone freddo, un pasticcio di carne e una cofana di patate bollite con seguito di dolci, noci e arance. Per il più contenuto *supper* di Boucicault sono citati vino, tè, dolce e una torta, mentre Sturgis prescrive un tipico *beef and pie* con *home made bread*, inaffiato da *amber beer*. E se Gallignani e Willner si tolgono dal fastidio di organizzare il rito gastronomico limitando l'occorrenza rispettivamente a una comune bicchierata e a una semplice scodella di zuppa, il *pique-nique* di Francmesnil vede John presentarsi con sandwich e birra e Tackleton distinguersi con torta e champagne, mentre il tradizionale pudding sembra non riservare particolari cerimonie ustorie.

tuosismo dickensiano aveva affrontato gli snodi cruciali tra i personaggi. Qui il libretto non ha avuto scelta e ha dovuto riconsiderare tutto il complesso degli eventi concentrandolo e semplificandolo drasticamente ed escogitando nuove situazioni. Avviene così che ad attenuare la sopravvenuta frizione si imposti ora per contrasto un momento inaspettato e suggestivo che porta ogni personaggio ad immobilizzarsi come per un arcano stupore: a provocarlo è un lontano suono di campane annuncianti il natale, sul quale s'innesta il canto estraniato di Edoardo dalla strada. La scena è per molti versi inverosimile, ma la proprietà del commento musicale riesce a far passare sopra ai difetti, primo dei quali l'equivoco su chi abbia da lanciare il segnale convenuto (sembrava di capire che dovesse farlo Dot)²⁵. Inoltre va un po' perduta per l'intreccio delle voci nel concertato l'ulteriore insinuazione maliziosa di Tackleton sui vecchi viaggiatori, la quale serve di conferma alla trama che egli sta ordendo in questa svolta della vicenda.

Occorre ora soffermarsi sulla parte finale, quando gli uomini si ritirano nel magazzino a fumare e in scena ha luogo la spiegazione non priva di lacrime tra le donne. L'iniziale incertezza nei posizionamenti è testimoniata dall'assenza in |2| di qualsiasi didascalia esplicativa dopo le parole: «...a fumar nel magazzino», forse perché a quello stadio dei lavori non si aveva ancora ben chiaro come far uscire gli altri dalla vista. Caleb continua ad essere al centro delle preoccupazioni librettistiche: come farlo edotto della deriva sentimentale della figlia se se ne sta con gli altri a fumare? Ecco allora che alla fine della Scena Settima, nel mezzo del conversare delle donne, vien fatto rientrare non visto e senza una precisa ragione ma giusto in tempo per cogliere qualche parola che lo illumina sulla realtà, dopodiché, pronunciata tra sé una frase di compattamento, se ne torna nel retrobottega altrettanto inosservato, mentre avrebbe potuto e anzi dovuto seguire la figlia al piano di sopra ed avere con lei una spiegazione. La sua battuta (testuale da Dickens) «Gran Dio! Ingannata io l'ho fin dalla culla per ferirla nel cor» appare come inserimento posticcio a matita nel manoscritto |2| confermato poi a penna in |3|, e suona come un possibile rimedio trovato in mezzo ad altre soluzioni possibili per venir fuori da un passaggio delicato della storia.

Il frequente glissare da una vicenda umana all'altra, ognuna ugualmente pressante, vale anche come discreta sfida per Hanau e Zandonai a tenere insieme senza sfaldamenti tutti i corni del problema. Ora si

²⁵ Ancora più critica era la situazione in Francmesnil, dove si faceva cantare Édouard con molto anticipo per poi tenerlo lungamente in istrada al colmo dell'incertezza.

accumulano in questa scena tutta al femminile molti nodi della situazione generale e ciò presta il fianco ad alcune considerazioni critiche perché, per quanto breve, ha l'incarico di riscaldare notevolmente la materia sentimentale reclamando il pieno fuoco dell'attenzione. L'inverosimiglianza della situazione accresce in noi l'imbarazzo, e questo non perché non si riconosca alle dinamiche amorose di essere guidate dalla più completa irrazionalità, ma perché non si può fare a Berta il torto di avere così malamente frainteso la vera natura umana di Tackleton così come tutto il resto: lo stato miserando dell'abitazione, la condizione penosa del padre, la millantata agiatezza. Un paludamento di sacco grezzo ricucito alla brava deve ben risultare diverso al tatto da un cappotto tagliato all'ultima moda, e la voce dell'attempato giocattolaio deve ben suonare poco conforme a quella che ci aspetterebbe da un giovanotto. Aver ritenuto che la cecità attenuasse a tal punto la percezione dell'esistente è stata un'inaccettabile ingenuità, e a coronamento di tanto traviamiento ecco l'appello di Berta a May affinché questa ami il promesso sposo come lei lo ha amato: implorazione che suona debole e convenzionale a dispetto della sofferta sincerità che la muove. La complicazione apportata dalla vicenda di Berta con il peso della sua sostanza emotiva va così a gravare sulla Scena Settima come per una deriva di vecchio melodramma, e non sarà allora un caso se al patetico personaggio della cieca si richiede di abbandonare la scena con un gesto rubato alla vecchia Madelon.

La coda di questa sezione narrativa si estende fino all'inizio della Scena Ottava, dove viene finalmente in primo piano la necessità di coinvolgere May – il personaggio più trascurato della storia – nell'imbroglio che la vede parte in causa non meno degli altri. Proprio a motivo del suo profilo scialbo, la caratterizzazione di May risente di una qualche incertezza comportamentale, non del tutto risolta nelle fonti manoscritte. La sua improvvisa affermazione («Mi costrinse mia madre, con la forza, a questo matrimonio ch'io detesto») da un lato fa tirare un sospiro di sollievo per il lungamente atteso chiarimento che essa apporta, ma dall'altro crea ulteriori perplessità di tipo logico. È verosimile che un tale sentimento d'ostilità non fosse mai emerso nelle confidenze tra le amiche e che ancora poco prima non si fosse manifestato di fronte alla sofferta resa di Berta? È pensabile che May esprima solo ora e quasi per inciso un tormento che doveva opprimerla da tempo? Come che sia, è venuto ora il momento di chiamare dentro Edoardo e di svelarlo all'amata: ciò avviene, da parte di Dot, mettendo un segnale alla finestra (fonti manoscritte) ovvero facendo un semplice cenno (fonti a stampa). A questa tappa significativa segue subito dopo l'equivoco più grave intorno all'identità dello pseudo-vecchio, con ciò fornendo materia al rivolgimento drammatico

che seguirà in tempi verdianamente rapidi per concludersi con il momentaneo trionfo dell'antagonista giustamente ghignante.

Per questo c'era bisogno di un gesto eloquente che inducesse in inganno gli altri, e venne creato il particolare di Dot che accomoda la barba e i capelli finti a Edoardo dando l'illusione di una stretta confidenza tra i due, pur senza arrivare all'aperto abbraccio che Francmesnil regalava generosamente ai due scriteriati²⁶: il gesto di familiarità è appunto quello che Tackleton scorderà da dietro la vetrata e potrà mostrare all'ignaro John scatenando tutti gli sviluppi ulteriori. Il finale dell'atto siglato dal cachinno di Tackleton è di quelli che lasciano il segno; ma la svolta veristica enfatizzata dal gesto di John che prende per il collo la povera Dot avvicina un po' troppo i modi del carrettiere a quelli sanguigni del collega compar Alfio e rimane pertanto come una brutta caduta di stile per la cui soluzione non resta che affidarsi ad una regia accorta.

Atto terzo

Il primo e più sostanzioso passaggio modificato nel terzo atto serve una volta di più ad attenuare la negatività della figura di Tackleton, diventata ormai eccessiva per una commedia di buoni sentimenti. Se si ravvede Scrooge potrà ben farlo Tackleton, tanto più che è lo stesso Dickens a proporcene il modo, mostrando il giocattolaio capace di assorbire i colpi della fortuna e perfino di tirar fuori un certo tratto burbanzosamente cordiale. Va detto però che il romanziere aveva il vantaggio di muoversi in territori non appesantiti da sottintesi etico-religiosi e una rude scusa poteva bastare a riportare la concordia nella piccola comunità, ciò che invece non avviene nelle versioni 'latine' per le quali si è resa necessaria un'azione di abbassamento e umiliazione del malvagio quale passaggio obbligato per ottenere un possibile riscatto.

Prima di questo, Zandonai ha dovuto affrontare il caso umano di John, entro una situazione che ricorda da vicino quella di Mastro Ford: in entrambi i casi il tradimento delle mogli non c'è stato ma i mariti non lo sanno. Nessuna colpa commessa ma molto dolore sofferto. Ciò che fa la differenza tra i due casi è che l'uno è guardato con gli occhi disincantati di un ottantenne che può permettersi di scherzarci su, l'altro con quelli creduli e appassionati di un ventenne per il quale i sentimenti hanno ancora un carattere di assolutezza. C'è dunque molto inutile sub-

²⁶ Il particolare dei posticci, che veniva dal racconto, è scomparso nelle versioni più recenti per immaginabili ragioni di praticità, ma è evidente che qui sono necessari più che mai.

buglio nella reazione del carrettiere John, di cui pure avevamo in più momenti apprezzato l'animo bonario e mite. In nessun caso il suo monologo potrebbe essere interpretato con sottolineature ironiche, essendo trattato musicalmente in modo affatto tragico e tutto di prima intenzione; l'attenuazione viene se mai dopo, dal non scontato atto di generosità che lo porta a scagionare la troppo giovane sposa e implicitamente a incolpare se stesso per averla costretta ad un legame innaturale, rivelando con questo un completo fraintendimento della realtà ma anche una capacità autocritica di lega assai nobile.

Tackleton, intuendo forse che l'imbroglio da lui fomentato può scader in dramma, viene a sincerarsi. E qui, nel bel mezzo del dialogo con l'abbattuto procaccia ha modo d'infilare una tirata misogina che è da considerarsi un'autentica rarità dal momento che sopravvive solo nella versione primitiva dove è rimasta fissata per sempre.

Tab. 14

<p>12 SM 845 SCENA SECONDA John e Tackleton (pp. 197-202)</p>	<p>13 63 SCENA SECONDA John e Tackleton (pp. 181-183)</p>
<p>[...]</p> <p style="text-align: center;">TACKLETON</p> <p>[...] Oh, se sapeste come ben vi comprendo e quanta parte prendo al vostro dolore, al vostro sdegno!...</p> <p>Ah, donne! Donne!... Femmine Perverse, tutte quante! Nel vostro cuor sta un demone Che a noi si finge amante!...</p> <p>Gli occhi neri o cerulei Ogni perfidia sanno, i sorrisi e le lagrime Son fatti per l'inganno ogni dolce parola, ogni detto, ogni accento È l'ignobile spola che intesse il tradimento!...</p> <p>Ah, donne! Donne!... Femmine Perverse, tutte quante! Nel vostro cuor sta un demone Che a noi si finge amante!...</p> <p><i>(con crescente rabbia)</i> Oh, caro signor Peerybingle, bisogna Calpestare le vipere così! <i>(batte col tallone sul pavimento)</i> E dite non è ver? No? Non rispondete?</p>	<p>[...]</p> <p style="text-align: center;">TACKLETON</p> <p>[...] Oh, se sapeste come ben vi comprendo e quanta parte prendo al vostro dolore, al vostro sdegno!</p> <p>-----</p>

Se poi volete che vi dica intero
 il mio pensiero, vi dirò che da un pezzo
 avevo dei sospetti sopra Dot.
 Sicuro!... L'affezione che mostrava
 per voi mi parve sempre molto losca...
 non so se mi capite ...

 Se poi volete che vi dica intero
 il mio pensiero, vi dirò che da un pezzo
 avevo dei sospetti sopra Dot.
 Sicuro!... L'affezione che mostrava
 per voi mi parve sempre molto losca.
 Non so se mi capite...

L'invettiva contro le donne era il tratto che ancora mancava per completare la fisionomia del tristo figuro, ma giunge fuori tempo massimo, quando ormai non se ne sente più il bisogno. Gli stessi autori devono aver capito che a caricare troppo la dose si finiva per ottenere l'effetto di ingarbugliare ancor più la situazione, riuscendo difficile ad esempio conciliare in termini logici certe precedenti allusioni libertine del personaggio con l'attuale professione di misoginia. Invero l'arietta del basso era stata pensata da Zandonai in forma para-burlesca, giusta la didascalia che prescrive di cantarla «con rabbia stizzosa che deve apparire molto comica». Allo scopo, si suppone abbia agito su di lui un automatico riferimento a uno dei tanti modelli di vecchi bisbetici offerti dal melodramma settecentesco, e non è forse un caso che l'andamento musicale simuli un che di antico e richieda una certa eleganza di tratto (v. es. musicale).

Manca solo che il personaggio prorompa in un «ciccì e ciccìò» o altro simile frasario rossiniano per farlo ascrivere definitivamente al novero dei cattivi inoffensivi: per questo non c'era bisogno d'inferire ancora, tanto più che una remissione finale gli era stata ormai assicurata. Il pezzo sarà soppresso già nel manoscritto B3, conservandogli solo per la scena finale il gesto di «calpestare le vipere» che rivolgerà all'incolpevole grillo, ottenendo come risultato la risata liberatoria di tutti gli astanti.

E dunque nemmeno su Tackleton il librettista aveva un'idea proprio chiara: la sua trasformazione da demonio a personaggio di opera buffa è l'ultima carta che si gioca con lui, anzi la penultima, dal momento che alla fine gli si farà addirittura sfiorare il sentimentale. La scena che lo contrappone all'esulcerato John è il punto più cupo della storia, dopodiché la nube si diraderà via via che emergeranno i termini della questione e la collettività ritroverà lo spirito solidale con cui averla vinta sul male momentaneamente impostosi. Ma prima ancora si tratta di sciogliere il nodo d'incomprensione sceso all'interno della coppia Dot-John. Un po' d'imbarazzo si nota all'entrata furtiva e timorosa di lei alla fine della Scena Seconda e nella reazione di lui che preferisce evitarla allontanandosi con il giocattolaio. A questo punto Cesare Hanau, ancora

198

Allegretto (♩=69)

Oh, Sou-ne! Dou-ne... Famine Per-ter-ter-tulle

Allegretto (♩=69)

quanti! nel vo-stro cur-stan-teme-ne che a noi si fin-ge a-

Andante

man... G'occhi ne-ri o ce-re-le-i

a tempo

O-gni per-fi-dan-za, I dor-ri-di-o-a

Inizio dell'aria di Takleton nell'atto III.

una volta supinamente allineato alla commedia francese, assegna a Dot un gesto abbastanza superfluo.

Tab. 15

2 SM 845 SCENA TERZA Dot (pp. 209-210)	2 SM 845 SCENA TERZA (<i>versione alternativa</i>) (p. 209)	3 63 SCENA TERZA Dot (p. 190-191)
<p style="text-align: center;">DOT</p> <p><i>(Entra verso la fine della scena precedente. Rimasta sola scoppia in un singhiozzo ma poi si calma e un pensiero la fa sorridere)</i></p>	<p><i>(Verso la fine della scena precedente, Dot ha socchiuso la porta, in modo che ha udito le ultime parole di John. Quando John è partito entra in scena, lo segue con gli occhi e gli manda dei baci)^(*)</i></p> <p style="text-align: center;">DOT</p> <p>Prendi... prendi amor mio! Oh sì, fra poco sarai tu che verrai, confuso, a chiedermi il mio perdono! E come mai potrei negarlo a te, mio caro, che mi ami così?</p>	<p style="text-align: center;">DOT</p> <p><i>(È entrata verso la fine della scena precedente ed ha inteso le ultime parole di John. Scoppia in singhiozzi, ma poi si calma e un pensiero la fa sorridere)</i></p>
	<p>^(*) <i>Didascalia scritta sotto la precedente, poi cancellata con tratti di penna.</i></p>	

C'era bisogno di tranquillizzare lo spettatore in merito alla fedeltà di Dot e al suo imperituro amore coniugale? No di certo: e così vengono tolti gli inutili baci inviati alla porta chiusa e la scena può proseguire senz'alcun concorso della parola e perfino di una didascalia che spieghi cosa deve avvenire in quello spazio di dodici battute che lasciano al clarinetto solo di fare le sue parti: si tratta in realtà di un momento che definiremmo introspettivo, in cui Dot, alternando il pianto al sorriso, esprime il suo attuale stato di travaglio interiore.

E come se la vicenda non fosse già di suo sovraccarica di casi umani, un'altra questione si aggiunge ora un po' surrettiziamente, ed è quella che ha a che fare con lo svelamento alla cieca Berta dell'amoroso inganno in cui il padre l'ha tenuta fino a quel momento: incombenza che Dickens assegnava a Caleb stesso e che qui è ancora una volta competenza di Dot per non sottrarre al personaggio il suo ruolo di ago della bilancia in tutte le situazioni. L'inondazione lacrimosa che nella novella accompagnava il momento del disinganno viene nel libretto opportunamente ridotta nella sua portata e la spiegazione segue rapida perché ad incombere ora c'è la risoluzione di ben quattro eventi capitali: il sedi-

cente vecchio si rivela finalmente al padre, John riconosce l'inganno in cui è stato tratto, i due giovani rendono noto il loro sposalizio segreto e l'ignaro Tackleton rimane beffato vedendo ridursi al minimo il potere di soggezione che aveva detenuto fino a quel momento, abbassandosi d'un colpo al rango d'un povero diavolo bisognoso di conforto²⁷. In seguito a questa serie di rivolgimenti, la generale riappacificazione che rimedia a tutte le buriane sentimentali occorse in quella 'folle giornata' fa sì che ogni cosa ritorni al suo posto; tutti avranno qualcosa da farsi perdonare e lo stesso Tackleton, preso atto della propria irsutaggine, comincerà a riflettere sull'opportunità di ospitare pure lui un grillo nel focolare.

Dopo l'ironica arietta indirizzatagli da Dot («Succede qualche volta al mondo»), la ramanzina dei presenti avviene in stile frottolistico, col che la vicenda sembrerebbe avviata a concludersi su un registro leggero, non fosse che la dimensione natalizia, che a questo punto si è deciso di imporre in tutta la sua evidenza, porta inevitabilmente ad un approdo di grave pacatezza, costringendo anzitutto i presenti ad inginocchiarsi devotamente. Gli sviluppi sono tutti di nuovo conio dato che Dickens, avendo fatto svolgere la propria storia in una qualsiasi fine di gennaio, si era messo al riparo da ogni compromissione con il *côté* ritualistico-devozionale, sostituendolo felicemente con un generale ballo liberatorio su vivaci musiche di arpa. Lì la riconciliazione tra gli umani come presupposto per un ritorno all'armoniosità dei rapporti sociali avveniva attraverso la ricostituzione delle coppie, dove anche i membri isolati trovavano il loro complemento nelle figure marginali di Mrs Fielding e di Tilly Slowboy. Nell'opera di Zandonai il ripristino di affetti e legami ha invece come risultato di far emergere proprio l'elemento eccentrico e dispari per eccellenza: Tackleton. La concessione di una generosa benevolenza da parte degli astanti poteva essere tributo sufficiente alla morale finale, ed invece la soluzione ecumenica adottata dal libretto non ha risparmiato nemmeno lui, assegnandogli un impegnativo programma di recupero di cui la tenera Berta si fa agente e fattore: sarà lei a prenderlo per mano e ad unire per ultima la sua voce nel concertato subito prima che il sipario si abbassi.

²⁷ Le poche battute di concertato che seguono lo svelamento di Edoardo a Caleb [da 7 dopo il n. 37] sono presenti in tutte le fonti note salvo che nel libretto italiano a stampa. L'effetto, volontario o meno che sia, di quell'ensemble è di sdrammatizzare la crisi dei Peerybingle in modo che la loro riconciliazione, nell'insieme degli eventi, possa passare quasi inosservata.

Tab. 16

<p>2 SM 845 SCENA ULTIMA Detti e Tackleton (pp. 245-253)</p>	<p>3 63 SCENA ULTIMA Detti e Tackleton (pp. 228-235)</p>	<p>spartito a stampa SCENA ULTIMA Detti e Tackleton (pp. 211-221)</p>
<p>[...]</p> <p>TUTTI</p> <p>«Al vostro focolare e al vostro cuore è il grillo che mancò!»</p> <p><i>(Tackleton, come risvegliandosi dal suo torpore e in un accesso di furore, si precipita al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo Tutti ridono per questo suo comico furore, salvo Berta e Dot, che mette un grido di paura. Ma, a un tratto, dalla chiesa ecbeggia solenne il coro religioso. Tackleton quasi riconoscendo in quel canto improvviso un intervento divino a favore del suo misterioso nemico, lascia cader le molle e ascolta. Tutti intanto si inginocchiano riverenti mentre si ode la voce solenne dell'organo. Tackleton si lascia cadere su una sedia. Allora Berta, non vista dagli altri, si avvicina a lui e gli prende una mano fra le sue. Tackleton la guarda, stupito, commosso; non si sente più solo: lascia la mano fra quelle della fanciulla e la guarda con riconoscenza profonda. E allora, tra il canto solenne dell'organo, si ode un istante il flebile grido del Grillo, che ha trovato due nuovi suoi fedeli.)</i></p> <p>CORO</p> <p>Nato è Gesù. Gloria al Signor nei cieli e pace agli uomini sopra la terra. Osanna! È il Natale! Il Natal!</p> <p>-----</p> <p>DOT e JOHN</p> <p>Il canto suo mi risuona in core, come voce d'un nume tutelare. Ei canta, oh John/Dot, o mio fedele/ gentile amore, soave l'inno della sua bontà!</p>	<p>[...]</p> <p>TUTTI</p> <p>«Al vostro focolare e al vostro cuore è il grillo che mancò!»</p> <p><i>(Tackleton, come risvegliandosi dal suo torpore e in un accesso di furore, si precipita al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo.)</i></p> <p>DOT (con un grido)</p> <p>Ah!</p> <p><i>(tutti i presenti ridono)</i> <i>(Tackleton, quasi riconoscendo in quel coro improvviso un intervento divino a favore del suo nemico, lascia cader le molle e ascolta. Tutti intanto si inginocchiano riverenti. Tackleton cade su una sedia scoraggiato. Allora Berta si avvicina a lui e gli prende una mano fra le sue. Egli la guarda stupito, commosso; non si sente più solo; lascia la sua mano fra quelle della fanciulla che egli guarda con riconoscenza profonda.)</i></p> <p>CORO</p> <p>Nato è Gesù. Gloria al Signor nei cieli e pace agli uomini sopra la terra. Osanna! È il Natale! Il Natal!</p> <p>DOT e JOHN</p> <p>Sento il suo canto, risuonarmi in core, come voce d'un nume tutelare. Ei canta, oh John/Dot, o mio fedele/ gentile amore, l'inno soave della sua bontà!</p>	<p>[...]</p> <p>TUTTI (<i>salvo Berta, ripetono</i>)</p> <p>«Al vostro focolare e al vostro cuore è il grillo che mancò!»</p> <p><i>(Tackleton, come risvegliandosi dal suo torpore, e in un accesso di furore, si precipita al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo. Tutti ridono per questo suo comico furore, salvo Dot che manda un grido di paura. Ma a un tratto dalla chiesa ecbeggia alto e solenne un coro religioso. Tackleton quasi riconoscendo in quel coro improvviso un intervento divino a favore del suo misterioso nemico, lascia cadere le molle e ascolta. Tutti intanto s'inginocchiano riverenti. Tackleton si lascia cadere su una sedia. Allora Berta lentamente si avvicina a lui e gli prende una mano fra le sue. Egli la guarda stupito, commosso; non si sente più solo; lascia la sua mano fra quelle della fanciulla e la guarda ancora con riconoscenza profonda.)</i></p> <p>CORO</p> <p>Nato è Gesù. Gloria al Signor nei cieli e pace agli uomini sopra la terra. Osanna! È il Natale! Il Natal! <i>(Il Grillo canta)</i></p> <p>DOT e JOHN</p> <p>Sento il suo canto, risuonarmi in core, come voce d'un nume tutelare. Ei canta, oh John/Dot, o mio fedele/ gentile amore, l'inno soave della sua bontà!</p>

MAY e EDOARDO	MAY e EDOARDO
E ai nostri cuori canta giulivo e tenero il Natale, canta giulivo il Natale l'inno nuziale. Osanna!	E ai nostri cuori l'inno nuziale canta giulivo e tenero il Natale.
CALEB	CALEB
Figli, per voi la mia stanca vecchiezza rifiorisce di novella giovinezza! Osanna!	Figli, per voi la mia stanca vecchiezza fiorisce di novella giovinezza!
TACKLETON	TACKLETON
Triste il Natale per chi è vinto e solo! Oh, triste il Natal, il Natal!	Triste è il Natale per chi è vinto e solo!
BERTA (<i>a Tackleton</i>)	BERTA
Vigila sempre per chi è vinto e solo un cuore amico. Osanna!	Vigila sempre per chi è vinto e solo un cuore amico...-!

Una certa difficoltà a tenere insieme il tutto si palesa alla lettura sinottica delle fonti con le ampie didascalie esplicative presenti in questo punto. Appare evidente la complicazione ideologica che consegue al voler al tempo stesso celebrare il natale cristiano e rendere un omaggio paganeggiante al grillo diventato ormai per tutti un dio-spiritello con il suo corteo di seguaci. La contraddizione si sposta sul piano acustico evidenziandosi nella pretesa impossibile di dar corpo al suo flebile verso quando già si è imposto dall'esterno un soverchio di sonorità a base di voci corali, organo, campane e orchestra. Non meno rivelatrice di contraddizioni è la questione del ripristino della dimensione collettiva mediante l'unione delle singole voci. Questa soluzione in origine non si era posta, e il canto finale veniva demandato in esclusiva all'ufficialità dell'apparato sacrale sanzionando l'automatico assorbimento delle soggettività nella dimensione universalistica del rito. Solo in ultima istanza si è pensato bene di riportare in campo le ragioni umane facendo inserire per ciascun attore della vicenda un motto personalizzato e di contenuto laico così da assolvere alla funzione formale del concertato e concludere l'opera con la forza persuasiva di un'apoteosi.

E il Grillo come ne esce da quell'irrisolto conflitto di posizioni? Surclassato dapprima dalla potenza sonora dell'invasività chiesastica, viene recuperato nel pensiero di Dot e John quale «voce d'un nume tutelare [che canta] l'inno soave della sua bontà»: non c'è dubbio che in casa Peerybingle quella salutare presenza continuerà a trovare ampio e affettuoso ricetto. Non possediamo testimonianze dirette di Zandonai in proposito, ma opiniamo che uno come lui che era dotato di visione concreta delle cose e poteva dirsi esperto del mondo della natura avrebbe visto bene il suo protagonista ricondursi alla propria specifica feno-

menologia animalesca e sparire discretamente senza dar adito a spericolate interpretazioni metafisiche, lasciando tutt'al più allo spettatore un'ombra di mistero intorno alla sua vera essenza.

CONSIDERAZIONI FINALI

1. *Elementi di sonorità*

Va ascritto ai meriti del libretto di Cesare Hanau l'uso, diretto o allusivo ma comunque frequente, dell'elemento acustico-sonoro quale mezzo per caratterizzare una situazione. Si possono considerare al riguardo alcuni casi specifici:

- L'invisibilità del grillo, scontata in una dimensione teatrale che escluda in partenza ogni trasfigurazione *féerique*, non poteva che essere risolta attraverso l'effetto acustico; ma non essendo pensabile di riprodurre fedelmente il verso debole e monotono né di farlo imitare da particolari strumenti, è stato da Zandonai stilizzato in lievi punteggiature orchestrali integrate nel contesto sinfonico che non acquistano mai piena evidenza solistica né tantomeno sostanza tematica.
- La sfida di come rendere accettabile la voce del finto vecchio era questione che Dickens poteva permettersi di eludere del tutto ma non Zandonai, per il quale il problema diventava addirittura capitale se voleva salvaguardare un minimo di veridicità. S'è visto come la tradizione comica italiana gli sia venuta in soccorso con la modalità acuto-nasale imposta dalla regola operistica in casi simili. La stessa percezione del personaggio ne esce diversa: il Vecchio dickensiano (spesso chiamato Straniero o Gentiluomo) è assai meno decrepito e anzi palesa nel suo aspetto dei tratti giovanili, rendendo più verosimile il sospetto di una sua mira su Dot; quello di Zandonai, per la caratteristica di macchietta comica che si è inteso dargli, deve essere un vero vecchio e per aspetto e per voce. Se si è deciso di smaschiarlo molto prima del suo prototipo letterario è anche perché non si poteva costringere il tenore a cantare per tutto il tempo con una voce contraffatta²⁸.
- La capacità da parte di Bertha di cogliere e identificare i rumori meglio degli altri, tanto che in un punto della narrazione essa è vista reagire nell'udire la camminata del fratello, è efficace alla lettura ma

²⁸ La criticità del personaggio si evidenzia in tutte le altre versioni, dove non pare esserci stata molta ricerca di verosimiglianza. La posizione più estrema è quella di Galignani, che rende il suo Forestiere completamente muto.

poco spendibile nella trasposizione scenica. Nell'opera qualcosa del genere rimane al momento del canto dei *Fanciulli in mare* sotto le sue finestre, quando ella esclama con May: «Oh, questa voce!». La frase è presente nei manoscritti |2| e |3| e nello spartito edito, ma viene tolta (alla sola Berta) nei libretti a stampa²⁹, perché non era opportuno a quel punto della vicenda che il fratello redivivo fosse riconosciuto. L'incongruenza che ne nasce è evidente: come può una persona dall'udito così fino non riconoscere la voce di Edoardo proprio ora che non è camuffata da vecchio? Ipotizzare poi che proprio in quel momento ella fosse distratta o assente è ancora meno accettabile. E, tra l'altro, non avrebbe potuto lo stesso Caleb riconoscere in quell'anomalo stornellatore il proprio figlio?

- Va ancora rilevato nel *plot* librettistico l'anodino riferimento alle «campane di Devonshire» che per qualche ragione dovrebbero annunciare il natale in anticipo sulle altre e introducono un elemento di estraniamento forse involontario ma tutt'altro che inadatto a creare un certo qual clima di irrealtà fiabesca. Ci si chiede dove mai si svolga la vicenda: molte fonti lasciano intendere un villaggio nei dintorni di Londra, e Hanau con le sue campane di Devonshire, riferite probabilmente alla chiesa battista di Devonshire Square, indirizzerebbe verso una zona periferica sulla direttrice sud-est. «Chi si sposa nel paese?», chiedeva però Dot a un certo punto, escludendo ogni ambientazione metropolitana, e Caleb stesso aveva rafforzato l'idea di una natura campestre che poteva anche riguardare un sobborgo sull'ansa del Tamigi. Al proposito, può apparire incongruo per motivi meteorologici tutto quello spalancar di finestre nel pieno dei rigori invernali, tanto più quando Edoardo accampato lì sotto lancia il suo canto come per una serenata in calde terre mediterranee: sarà per questo che il motivo acquista ora un tocco di *habanera*? Sono appunto i puri valori musicali, con la suggestione di quel doppio effetto sonoro esterno, che aiutano a passar sopra ad ogni impressione d'incongruenza. Una certa indulgenza merita anche, nel finale, la forte presenza sonora dell'organo e del coro di chiesa che penetrano con tanta invasività dalle finestre, per una volta ben chiuse. Si potrebbe parlare per questi casi di primi esperimenti di tecnica diegetica che il giovane Zandonai si divertiva a compiere e che pertanto può anche avere specificamente richiesto lui stesso al suo librettista.

²⁹ Non però nel libretto francese adattato da Maurice Vaucuire per le recite nizzarde del 1911.

- Nella scena del II atto tra padre e figlia Hanau non ha sfruttato le pertinenze musicali proprie di questi personaggi: Caleb non canta e Berta non suona l'arpa, ma in compenso la cantilena triste di lei sostituisce la canzone bacchica del padre conferendo tutt'altro colore espressivo alla situazione. Quanto alla citata rievocazione del mondo esterno, è notevole che essa, più ancora che su immagini visive, si basi su pregnanti sensazioni di sonorità ambientale: il «garrulo clamor di mille augelli», il «fruscio lontano» del fiume, il canto di un pescatore e «il vento che passa misterioso». Nessuno di questi effetti acustici viene 'imitato' dall'orchestra zandonaiana, ma il fatto che l'intera situazione sia incentrata sulle caratteristiche sonore fa pensare che anche questo ampliamento del tutto estraneo al racconto originale e ai successivi trattamenti sia stato voluto proprio dal musicista.

2. *Personae*

Decidendo di seguire la linea 'realistica', Zandonai si è iscritto in quella particolare tendenza nazionale al bozzettismo come mezzo per immettere sostanza e vita a delle creature sceniche disegnate con tratto sicuro e personale: una caratteristica che tanto più spicca al confronto diretto con le altre versioni note. Il *Grillo* di Zandonai si profila così come un concreto e palpitante dramma di personaggi in carne ed ossa costruiti, personalizzati e ben inseriti nella logica evolutiva della storia in cui si trovano ad agire.

A questo punto rinunciamo ad entrare nel gioco intellettualistico di stabilire quale sia il vero protagonista di una trama come questa, il cui impianto corale tiene aperte possibilità diverse. A dominare sembra essere la storia dei Plummer più che quella dei Peerybingle, anche se è Dot in particolare a governare ed esser arbitra di ogni situazione. Caleb, trascurato o addirittura eliminato in altre versioni, acquista qui decisa sostanza, e di riflesso Berta, mentre Edoardo, con il suo passato complicato ed oscuro, funge addirittura da elemento propulsore dell'intera azione, pur dovendo dividersi tra le due facce che è costretto ad assumere. La pateticizzazione melodrammatica di Caleb – che nel trattamento di Hanau-Zandonai non ci aspetteremmo mai di sentir cantare la canzone bacchica né tantomeno di veder ballare la farandola – mira a rendere il personaggio derelitto più del dovuto. Troppo forte era la tradizione italiana in fatto di padri operistici per fargli rischiare il ridicolo o anche solo la diminuzione: a lui è stata anzi affidata la gestione di quello che può dirsi il cuore sensibile dell'opera allorché è chiamato a

edulcorare il suo inganno con commossa e partecipata poesia solo per averne in premio il sorriso della figlia.

La priorità di Dot, garantita dall'accezione comune, si conferma pienamente nella versione musicale di Zandonai. Essa viene così ad essere a tutti gli effetti la sua prima eroina: una donna sagace, generosa e di spiccato buon senso popolano, in una parola il tipo umano più alla portata del giovane maestro di paese³⁰. John le fa egregiamente da spalla, alleggerito di quel tanto di torpidezza che l'originale sembrava assegnargli e reso capace di acuta intuizione e profondità di sentimento: una rude bonarietà, la sua, che per l'autore in erba doveva essere ugualmente rintracciabile tra gli esemplari umani del suo mondo d'origine. Anche per lui la vicenda ricettiva ha riservato trattamenti diversificati per natura e status, trovandosi in un caso innalzato al ruolo più dignitoso di postiglione.

Quanto al protagonista invisibile, sorge a questo punto una domanda: se il Grillo tramutato in Fata risultava improponibile alla sensibilità italiana, né molto più accetto sarebbe apparso se interpretato come lare o nume tutelare di qualche specie, quale valore mai si poteva attribuirgli che non fosse quello proprio ad un comune ortottero con funzione di barometro degli umori di casa Peerybingle? È qui che Hanau, cedendo alla tentazione di renderlo una specie di essere divino, si spinge in territori perigliosi così che quando Tackleton alla fine cercherà di schiacciarlo con le molle del caminetto, il coro natalizio verrà fatto intervenire con perfetto tempismo come per lanciare un ammonimento celeste al reprobato che si sta macchiando di un atto blasfemo.

Una simmetrica polarità si registra tra il personaggio positivo di Dot e la controparte negativa di Tackleton, che a sua volta viene ad essere figura centrale della storia per il fatto di aver lanciato i suoi fili in tutte le direzioni: a May per ragioni matrimoniali, a Caleb per ragioni lavorative, a Berta per via del tormentoso innamoramento di lei, a Edoardo per il fatto di diventarne il rivale naturale. Assicurandogli l'entrata in scena per ultimo dopo aver creato intorno a lui un'indubbia curiosità, gli autori lo hanno elevato d'importanza; in altri casi, come s'è visto, hanno dovuto fare ammenda di certe posizioni peggiorative che lo riguardava-

³⁰ Sulle varie Dot teatrali si potrebbe aprire un lungo discorso per verificare come i condizionamenti culturali e le visioni personali abbiano contribuito a modellare di volta in volta il personaggio accentuandone talora l'aspetto padronale. Si raccomanda per questo, oltre alla lettura dei quattro libretti presenti nel volume, quella dei testi più volte citati di Dion Boucicault e Ludovic de Francmesnil, per i quali cfr. la nota 3.

no. L'aggravante dell'avarizia, che per un momento aveva tentato il librettista, non regge alla prova dei fatti, così come non emerge dal racconto di Dickens che pure avrebbe saputo descrivere magistralmente quel vizio. Tackleton è visto provvedere con larghezza alla cena del secondo atto, e pur da sconfitto non si sottrae dall'atto generoso di regalare ai novelli sposi l'enorme torta (quasi mezzo quintale di peso!) che doveva servire per il suo matrimonio e nemmeno si dimentica del bimbo di Dot a cui dona dei giocattoli, presumibilmente non del tipo spaventoso che si dice amasse fabbricare. E dunque, ai fini del *dénouement*, le diverse letture del personaggio sono andate a determinare soluzioni alquanto variabili: sull'orma di Dickens che lo fa rientrare in campo con invidiabile *understatement*, Boucicault recupera in lui il lato socievole, preservandolo da pentimenti umilianti. E se Willner lo liquida anzitempo ma senza il peso di sanzioni morali, Gallignani lo fa consolare in fretta e con solo un piccolo residuo di cinismo («Mi son proprio salvato / in grazia d'un miracolo! / Che mai sarebbe nato / Se avessi detto il sì?»). Sturgis poi lo riscatta più di chiunque altro per il suo sapersi prontamente adattare ai colpi della fortuna. Quella che annida in sé gli aspetti più discutibili è la variante moralistica: Francmesnil non esclude un perdono futuro, ma intanto, con l'ultimo gesto di lui che si abbatte su una sedia piangendo, lo tramuta d'un colpo nell'immagine pietistica del peccatore pentito.

3. Contingenze

Non c'è ragione di ritenere che Zandonai non andasse orgoglioso di questa sua prima opera marcata Ricordi, ma è anche certo che con altrettanta spontaneità ne prese le distanze – almeno a parole – non appena il fuoco dell'ispirazione lo dirottò verso la materia tragica di *Melenis*. L'ansia di superamento che gli era connaturata gli imponeva di separarsi prontamente dal già fatto.

Nel corso degli anni mantenne nei confronti del *Grillo* quell'attaccamento affettivo che si riserva normalmente ai lavori di gioventù. Al primo confronto diretto con la sua partitura – era il 1919 e gli era stato richiesto di concertarla per poche recite al Teatro Masini di Faenza – ne poté avere un'idea più concreta: da quell'esperienza si può credere che abbia ricavato l'impressione di una certa densità nella scrittura strumentale, tanto da fargli intravedere l'opportunità di un arrangiamento che portasse l'organico alle dimensioni della piccola orchestra. La soluzione, condivisa e anzi suggerita da Carlo Clausetti della Casa Ricordi come misura pratica per un auspicato rilancio del lavoro, rimase pur-

troppo lettera morta³¹, e se qualche abbozzo di arrangiamento è mai esistito non è arrivato fino a noi. Occupandosene nuovamente nel 1932 per una rara edizione EIAR, l'autore ne riscoprì meglio i pregi e le insidie³²: il ricordo delle recite avutesi a Genova nel lontano 1911 con degli interpreti giovani e inesperti gli era forse ritornato alla mente. In quell'occasione l'opera era stata allestita in contemporanea anche a Nizza, e il successo incontrato in quella piazza gli fu particolarmente gradito³³. Il commento più oggettivo lo riservò a Gianferrari dalla città francese: «A Genova esecuzione insufficiente ma successo splendido. Qui successo caloroso, inaspettato; esecuzione magnifica!»³⁴.

Ma nonostante le buone premesse il lavoro non si mantenne in vita, e dopo la fortunata edizione radiofonica del 1939 andò incontro al più completo silenzio, segnalandosi come unica eccezione la meritevole ripresa moderna di Osimo realizzata sull'onda del centenario zandonaiiano. Si evidenzia come elemento di curiosità il mancato interesse della Casa Ricordi a portare nella capitale inglese quest'opera di soggetto dickensiano.

Rispetto a quanto detto sopra circa le linee vocali modificate e le tessiture innalzate ai fini di una resa più brillante e sonora, si può pensare ad una competenza non ancora pienamente raggiunta dallo Zandonai principiante in materia di equilibrio voci/orchestra: dietro l'accomodamento delle stesure vocali si indovina il consiglio di una persona esperta ed amica che potrebbe anche essere Vincenzo Gianferrari, futuro dedicatario dell'opera. Peraltro, proprio quella sua orchestra così sorprendentemente scaltrita e smagliante di colori imporrebbe un'approfondita analisi sull'unica fonte disponibile che è il manoscritto originale degli archivi Ricordi.

L'unica indagine compiuta finora sul *Grillo del focolare* attraverso un accurato spoglio dello spartito canto/pianoforte è dovuta a Renato Chiesa, che ne tratta all'interno di un discorso generale sull'intera produzione zandonaiiana³⁵: in esso viene rilevata «la mediazione di Masca-

³¹ Comunicazione a Ricordi, 13 ottobre 1922, ERZ 1009M.

³² «La partitura del Grillo è la più complessa di quante ne ho scritte e senza una buona orchestra nulla se ne caverebbe». Lettera a Nicola D'Atri, 13.6.1932, ERZ 3400.

³³ «Il Grillo che ha cantato ieri sera per un pubblico finissimo e molto elegante, ha ottenuto anche qui uno splendido successo. La cosa ha in sé un gran significato se si pensa alle lotte odierne fra le due scuole italiana e francese». Cartolina illustrata a Lino Leonardi, 21.2.1911, ERZ 204M.

³⁴ 22.2.1911, ERZ 208M

³⁵ RENATO CHIESA, *Le matrici linguistiche e la posizione di "Francesca da Rimini"*, in *Riccardo Zandonai - Atti del convegno di studi sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai*, Unicopli, Milano 1984, pp. 171-187: 176.

gni [fusa] con l'ombra di *Falstaff* [e] con una certa seriosità wagneriana» a cui si uniscono elementi personali in via di definizione per quanto riguarda «il senso ambientale, la vocalità italiana, l'iterazione del frammento tematico [...], la linearità delle voci femminili». Un testo attendibile, dunque, per individuare le buone assimilazioni di scuola e la costruzione progressiva di un linguaggio che diventerà via via sempre più personale.

