

CARLO TODESCHI

*LA VIA DELLA FINESTRA:*  
ANTIDOTO ALL'APOCALISSE O RISPOSTA  
AD UN IMPEGNO MORALE?

Sembra sia costante nel corso dell'iter compositivo di Zandonai l'esigenza di 'ripulirsi' di tanto in tanto dalle scorie del teatro drammatico dedicandosi a lavori più 'leggeri' ognuno dei quali è caratterizzato da una specifica natura drammaturgica che rende ogni singola opera un'unità assolutamente individuale. Su tredici opere teatrali, ben cinque rispondono a queste caratteristiche e fra esse una, *L'Uccellino d'oro* (1907), pur nella sua veste per noi oggi problematica di partitura ricostruita con lodevoli intenzioni ma con metodi forse discutibili, ci appare più che altro una sorta di giovanile e piccola *Märchenoper* all'italiana, mentre gli altri quattro lavori, *Il Grillo del focolare* (1908), *La Via della finestra* (1919), *La Farsa Ammosa* (1933), *Il Bacio* (post. 1954), quest'ultimo pur nella sua incompletezza, sono dei prodotti cui possiamo abbinare di volta in volta diverse definizioni, del tipo: 'idillio', 'commedia musicale', 'commedia giocosa', 'farsa in musica' oppure 'commedia lirica', anche se con *La Farsa ammosa* e *il Bacio* viene volutamente a cadere l'indicazione drammaturgica tradizionale della *pièce*<sup>1</sup>, in favore di nuove e più ricercate terminologie. Tuttavia tutte, soprattutto a partire dall'opera oggetto del presente studio, rispondono più o meno a quel filone che certa critica storica ha definito, generalizzando all'eccesso la questione, 'neo-buffo', oppure 'neo-rossiniano' e che caratterizza una discreta fetta della produzione lirica italiana della prima metà del novecento. Si può anche facilmente constatare come l'uso di questa terminologia non comporti in realtà alcun riferimento di tipo 'filologico' nei confronti

---

<sup>1</sup> *La Farsa ammosa* (1933): Scene popolaresche in tre atti e cinque quadri e due intermezzi scenici; *Il Bacio* (1954 post.): Opera lirica in tre atti.

della tradizione dell'opera buffa del primo Ottocento. Zandonai stesso ci fa capire come la composizione di un'opera come *La Via della finestra* rappresenti per lui un momento «di transizione» e non di arrivo, un momento che gli è utile semmai per ben individuare il soggetto drammatico successivo<sup>2</sup>. Con *La Via della finestra* potrebbe sembrare, a ben guardare gli anni di realizzazione della partitura e soprattutto l'anno della prima rappresentazione (1919), che ci ritroviamo ben oltre il limite cronologico che ci siamo fissati per lo svolgimento di questo convegno. Tuttavia un problema sorge nel momento in cui scopriamo che l'idea di musicare questo soggetto 'perviene' a Zandonai con tutta probabilità dopo il successo torinese del *Grillo del focolare* del 1908. Benché la messe più cospicua concernente i primi documenti epistolari relativi alla stesura e alla composizione di quest'opera risalgano al 1914 e agli anni successivi, possediamo almeno due documenti che ci svelerebbero l'enigma: la prima testimonianza si trova alla fine di un articolo pubblicato nel 1913 dal grande amico d'infanzia e giovinezza del compositore, Lino Leonardi (1878-1936)<sup>3</sup>, il quale fa un preciso riferimento al soggetto francese da cui sarebbe nata *La Via per la finestra* [sic] definendolo un «genere musicale [...] difficile ed avaro di successo» nel quale egli «si sente a suo agio»; mentre la seconda testimonianza riguarda il librettista dell'opera, Giuseppe Adami (Verona 1878 - Milano 1946) che pubblica il 18 marzo 1943 sul «Popolo d'Italia», quotidiano d'ispirazione socialista fondato da Mussolini nel 1914 e dal 1922 organo d'informazione del Partito Fascista, un articolo in cui, tra le altre cose, narra delle «fatiche» relative alla stesura del libretto, in cui riporta una testimonianza del compositore, una vera e propria confessione dal sapore nemmeno troppo vago del dovuto adempimento ad una promessa, secondo la quale egli avrebbe deciso di musicare questo soggetto perché si trovava nella posizione di dover «sciogliere un voto»<sup>4</sup>. Il voto in questione sarebbe stata una promessa fatta ai due coniugi Candida e Ernesto Kalchschmidt, roveretani residenti a Pesaro, chiamati affettuosamente 'i nonni' (fig. 9, p. 219), che ospitarono il compositore a partire dal 1898 nella loro casa di Via D'Azeglio negli anni di studio presso il Liceo Musicale Rossi-

<sup>2</sup> Cfr. Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri, 18.9.1915.

<sup>3</sup> LINO LEONARDI, *Riccardo Zandonai cenni biografici e critici* in «Pro cultura» - Rivista bimestrale di studi trentini, IV (1913), p. 54.

<sup>4</sup> GIUSEPPE ADAMI, *Poeti alle prese coi musicisti*, in «Il Popolo d'Italia», 18.3.1943. Il pezzo è riprodotto in VITTORIA BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, Milano, Ricordi, 1951, pp. 119-120.

<sup>5</sup> «...Ho promesso da tempo ai miei due Nonnetti [...] che avrei un giorno o l'altro

ni<sup>5</sup>. Curioso il fatto che in particolare la nonna abbia espressamente richiesto al suo 'nipote' di musicare quel preciso soggetto. La 'nonna' Candida muore nel dicembre del 1911, a ridosso della prima di *Conchita*, provocando nel giovane compositore un intenso e lacerante dolore, così come ci è testimoniato da una lettera inviata da Pesaro a Rovereto il 10 dicembre 1911 all'amico Lino Leonardi<sup>6</sup>. Sembra veramente che questo lutto segni nella vita del compositore un passaggio: da un lato qualcosa muore per sempre, dall'altro inizia una nuova fase. Zandonai, che dedicherà il lavoro alla memoria della sua amata nonna, il 9 maggio del 1911 invia a Tito Ricordi una lettera in cui fa un primo generico accenno ad un «secondo soggetto di opera comica in cui assicura di aver raccolto degli elementi che sembravano buoni»<sup>7</sup>.

Sembra che nessun fattore storico possa essere d'inciampo nel poter dedurre che si tratti proprio del soggetto ispirato dalla nonna Candida: una commedia-vaudeville in un atto e venti scene di Eugène Scribe (1791-1861) dal titolo *Une femme qui se jette par la fenêtre*, rappresentata a Parigi il 19 aprile 1847 al Théâtre du Gymnase-Dramatique del quale, nel 1820, Scribe fu co-fondatore con il drammaturgo francese Charles-Gaspard Delestre-Poirson (1790-1859). Luogo storico che era nato con lo scopo di offrire un momento di svago agli allievi del Conservatorio di Parigi con la rappresentazione di piccoli pezzi che non superassero inizialmente la dimensione dell'atto unico. Il lavoro fu il frutto di una collaborazione di Scribe con il drammaturgo francese Gustave Lemoine (1802-1885) e come tale venne pubblicato in Italia in varie traduzioni, alcune delle quali suddividevano l'azione in due atti. Voti e promesse morali a parte, la scelta di questo soggetto, a ben vedere, può inserirsi anche nell'interesse sempre più vivo espresso da Zandonai nei confronti della letteratura francese<sup>8</sup>, e in questa preferenza è chiara la ricerca di prodotti appartenenti anche al genere semiserio. Il lavoro del

---

scritto un'opera su un soggetto di cui essi si erano innamorati e che m'avevano suggerito. È una cosa assai tenue, ma gaia e fresca. Una commediola di Scribe che s'intitola: *Une femme qui se jette par la fenêtre*».

<sup>6</sup> CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, p. 126. Zandonai avrebbe poi acquistato la casa pesarese dei Kalchschmidt in Via D'Azeglio 5 (Via Zandonai, 16) nel 1920 denominandola «Casetta del Grillo».

<sup>7</sup> Cfr. lettera di Zandonai a T. Ricordi, 9.5.1911.

<sup>8</sup> Non a caso proprio nel 1919, l'anno della prima della *Via della finestra*, il compositore manifesta all'amico e consigliere Nicola D'Atri il desiderio di musicare *Cyrano de Bergerac*; Cfr. MIREILLE ZANDONAI, *Riccardo Zandonai e la letteratura francese*, in «Quaderni zandonaiiani» 1, Padova, Zanibon, 1987.

librettista quindi doveva consistere nell'«espandere» la *pièce* dalla dimensione ridotta e agile dell'atto unico pensato originariamente in una struttura leggera com'era quella del vaudeville, a quella sicuramente più complessa di un'opera lirica in tre atti più consona per un pubblico degli anni venti del ventesimo secolo. In un primo momento Zandonai e Tito Ricordi (1865-1933) pensano a Carlo Zangarini (1874-1943) già librettista di *Melenis*, in collaborazione con Massimo Spiritini, e di *Conchita* e ancora artefice di alcuni tra i più importanti libretti d'opera del primo Novecento italiano, nati spesso in collaborazione, infine autore della sfortunata traduzione italiana del libretto di *Pélleas et Mélisande* di Debussy<sup>9</sup>. In seguito, sembra per l'esitazione del poeta bolognese, si decisero per il veronese Giuseppe Adami (1878-1946) che avrebbe poi iniziato anche la stesura della successiva *Giulietta e Romeo* per poi passare il testimone ad Arturo Rossato. Adami prepara uno schema del primo atto già a partire dall'ottobre del 1914, il che vuol dire quasi quattro mesi dopo lo scoppio della prima guerra mondiale<sup>10</sup>, aspetto che rappresenta l'altro problema: Zandonai ci fa capire molto chiaramente che se è pur vero che lui compone questo lavoro in risposta ad una antica promessa, è vero anche che il momento gli sembra giusto per dare al pubblico alla fine del conflitto un prodotto adatto alla situazione contingente<sup>11</sup>, anche se il «momento psicologico» del primo dopoguerra lo rende esitante nell'individuare con estrema certezza quelle che avrebbero potuto essere le tendenze del pubblico italiano<sup>12</sup>. Tuttavia in tutto il percorso creativo del compositore trentino non vi sarebbe più stata un'opera dalla gestazione tanto tormentata, insicura e problematica quanto questa. Allo stato attuale di conservazione dei materiali di archivio, non è facile ricostruire alla perfezione il tragitto complesso e tortuoso che ha portato dalla versione in tre atti del 1919, pensata inizialmente per Pesaro, Lugo e Verona, a quella già differente del 1920 per il Teatro Costanzi a Roma, per arrivare a definirne poi un'ultima e definitiva riduzione in due atti per la rappresentazione triestina del 18 gennaio 1923, versione che sarebbe approdata alla Scala nel 1930. Tuttavia

<sup>9</sup> Lettera di Tito Ricordi a Zandonai del 26 ottobre 1914, in BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai...*, p. 121.

<sup>10</sup> *Ivi*.

<sup>11</sup> «Credo di fare un'opera [...] meritoria preparando al pubblico, per dopo la guerra una cosa tenue ed allegra. Ci sarà tanto bisogno di allegria, allora! Poi magari [...], in FRANCO RAINERI, *L'opera nuova di Zandonai: «La via della finestra» - Conversando con l'autore di «Conchita» e di «Francesca»*, «Il Giornale d'Italia», 28.2.1915.

<sup>12</sup> Cfr. Lettera a Nicola D'Atri, 18.9.1915.

possiamo tentare di riassumerne i momenti salienti, non prima di ricordare che già nel 1919, a pochi mesi di distanza dall'annunciata prima di Pesaro, che sarebbe avvenuta al Teatro Rossini il 27 luglio di quello stesso anno sotto la direzione di Edoardo Vitale (Napoli 1872 - Roma 1937), Zandonai, in una lettera a Lino Leonardi, si dichiarava «non troppo entusiasta» della cosa<sup>13</sup>. Non si sentiva pronto all'evenienza, ma annunciava che avrebbe comunque portato e termine l'impegno per non deludere le aspettative della cittadinanza pesarese che attendeva con ansia l'evento, che era stato adeguatamente preparato anche sul piano 'mediatico'. L'incertezza del compositore risulta chiara esaminando il materiale d'archivio conservato nella Biblioteca Tartarotti di Rovereto, e ci rivela che il nucleo principale del problema era rappresentato senza alcun dubbio dal secondo atto e, in minor misura, dal terzo ed è chiara fin dall'inizio la presenza di problemi strutturali e di tenuta drammatica se già all'epoca della stesura del libretto (1915) Tito Ricordi dichiarava che [...] «sul 2° e 3° atto bisognerà ritornarci su, perché ho l'impressione di una certa quale monotonia di situazioni e di ritmi»<sup>14</sup>. A pochi mesi dalla prima, Zandonai esprime a Carlo Clausetti (Napoli 1864 - Fano 1943) la volontà di effettuare alcuni tagli alla partitura per renderla più agevole in vista dell'andata in scena romana prevista per l'anno successivo<sup>15</sup>. Dal manoscritto<sup>16</sup> della riduzione per canto e pianoforte, conservato a Rovereto, apprendiamo l'epoca di composizione della prima versione dell'opera: il primo atto viene concluso a Pesaro l'8 dicembre 1915, il secondo sempre a Pesaro nel maggio dell'anno successivo, poi a Firenze, nell'ottobre del 1916, viene composto quello che dal 1923 sarebbe diventato il preludio dell'opera nella versione definitiva e che qui doveva fungere da preludio al terz'atto che, a sua volta, viene terminato il 7 ottobre 1916 presumibilmente a Pesaro. La partitura estesa in tre atti viene depositata presso Ricordi nel marzo 1917 ed è significativa in essa la presenza di ampi tagli: 94 battute. nel primo atto, complessiva-

<sup>13</sup> Cfr. Lettera di Zandonai a L. Leonardi, 7.5.1919.

<sup>14</sup> Cfr. Lettera di Tito Ricordi a Zandonai del 9.4. 1915, in BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai...*, p. 122.

<sup>15</sup> Cfr. Lettera di Zandonai a Carlo Clausetti, 5.11.1919: «Come vedrete nell'atto 2°, oltre al grande taglio nella scena del Trescone che annulla tutta la parte lirica del tenore e quello del quartetto che segue poi, ne ho aggiunto un altro, che mi sembra assai opportuno, nella scenetta di Gabriella. Così l'atto dovrebbe correre assai di più e l'impressione di lungaggine dovrebbe essere tolta.. Ditemi la vostra impressione. S'intende che dovrò ritoccare anche nella partitura qualche piccola notina una roba da poco che si può fare alla piazza alla prima occasione».

<sup>16</sup> Biblioteca Tartarotti di Rovereto, Fondo Riccardo Zandonai, Manoscritto SZ 3.

mente 188 bb. nel secondo e 139 nel terzo. All'atto della loro stampa, le prime riduzioni per canto e pianoforte del 1919 e del 1920 differiscono tra loro per la presenza di ampi tagli e con 22 pagine in meno nella seconda rispetto alla prima<sup>17</sup>. In questa versione riveduta, ma sempre in tre atti, l'opera viene rappresentata il 2 febbraio 1920 al Costanzi di Roma e il successivo primo marzo al Royal Opera House della Valletta a Malta.

Per quanto riguarda la trama, rispetto a Scribe l'azione viene spostata dai dintorni di Lille a una generica campagna toscana nel 1800 e vengono ampliati e risolti sulla scena alcuni elementi che nel vaudeville vengono semplicemente raccontati dai personaggi. Il tutto sembra essere significativamente vantaggioso nel tentativo vagamente neoclassico di riprodurre alcuni schemi drammaturgici tipici dell'opera buffa italiana da Mozart a Rossini e Donizetti, anche se improntato alle esigenze del pubblico degli anni dieci e venti del Novecento. Esempio lampante è la presenza del baritono (Marchese Zio) in qualità di *deus ex machina* un po' sull'esempio del mozartiano Don Alfonso, vecchio filosofo (basso) in *Così fan tutte*, oppure del rossiniano Prosdocimo, poeta e conoscente di don Geronio nel *Turco in Italia* e, infine, nemmeno troppo lontano dall'esempio del donizettiano Dottor Malatesta del *Don Pasquale*. Benché in più occasioni si dichiarò che la *Via della finestra* non sia un'«opera giocosa», ma una moderna «commedia musicale»<sup>18</sup>, tuttavia un ricercato rapporto con il teatro di Rossini è il dato che più si manifesta chiaro negli intenti: non un contatto storico di tipo musicale, tanto meno un approccio neoclassico di tipo musicologico o filologico, ma un generico riferirsi ad un concetto di teatralità, o l'idea che di questa teatralità si aveva in quegli anni: per Zandonai, congiuntamente ai due gerenti di Casa Ricordi, la collocazione simbolica della prima rappresentazione a Pesaro ha tutto il sapore dell'operazione pubblicitaria e mediatica. Non per nulla, in occasione della prima rappresentazione, Giannotto Bastianelli (1883-1927) fece un chiaro riferimento al 'simbolo' che veniva ad assumere un'impresa del genere in quel luogo, «là proprio dove Rossini, il grande papà dell'opera buffa, era nato, e per di più per la sua esecuzione nel delizioso teatrino settecentesco che da Rossini prende il nome»<sup>19</sup>. E non è un caso che lo studioso toscano

<sup>17</sup> Cfr. DIEGO CESCOTTI: *Riccardo Zandonai - Catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999, pp. 164-167.

<sup>18</sup> Cfr. Lettera di Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri, 12.2.1919.

<sup>19</sup> GIANNOTTO BASTIANELLI: *A proposito della «Via della finestra» di Riccardo Zandonai*, in MIRIAM OMODEO DONADONI (a cura di), *La musica pura - Commenti musicali e altri scritti*, Firenze, Olschki, 1974, p. 147 e sgg.

inserisca un capitolo dedicato alla *Via della finestra* nei suoi postumi *Commentari musicali* il cui scopo era di stabilire criticamente quale dovesse essere, a guerra conclusa, «la posizione spirituale e musicale dell'Italia»<sup>20</sup>. E ancora non è un caso che al capitolo dedicato al lavoro zandonaiano, ne seguano due dedicati proprio a Rossini che nel 1919 viene indicato come un compositore «tutto da scoprire e da scovare»<sup>21</sup>. È chiaro che nella mentalità e nell'ottica di quegli anni, all'eventuale operazione volta a 'scovare', sarebbe dovuta subito seguire quella volta a 'ripulire' onde rendere 'attuale' e 'godibile' un simile prodotto al pubblico contemporaneo<sup>22</sup>. Ancora ventidue anni dopo, in occasione del recupero zandonaiano tutt'altro che filologico della *Gazza Ladra*, in occasione della sua prima rappresentazione a Pesaro, si leggeva su «Musica d'oggi», il mensile d'informazione musicale di Casa Ricordi: «... Il successo è stato unanime e caloroso, tanto che molti si chiedono se non sia il caso di istituire a Pesaro una specie di Salisburgo rossiniana per esumare e riprodurre le opere più caratteristiche del suo grande figlio»<sup>23</sup>. Quando *La via della finestra*, già ridimensionata ma sempre in tre atti, arriva al Costanzi nel febbraio del 20 ad attenderla c'è un quarantenne Bruno Barilli (1880-1952), marchigiano di nascita, imparentato con Bastianelli nell'odio profondo per la musicologia scientifica e militante, il quale però, pur riconoscendo il successo di pubblico della serata, le tre chiamate alla ribalta di Zandonai e Vitale dopo il primo atto, cinque dopo il secondo e «una serie infinita di volte dopo l'ultima scena», dà una spietata lettura critica del lavoro: «... Cinque disoccupati sono i personaggi di quest'opera, costretti a rigirarsi sul palcoscenico con l'aria assorta di chi ha perduto qualche cosa e non sa darsi pace, o di chi ne ha pensata una bella e non se la ricorda più; essi vanno senza speranza e tornano continuamente in punta di piedi, per paura di svegliare il pubblico [...]. Gli episodi introdotti per dare un po' di movimento e di varietà ai tre atti di questa Via della Finestra sono accuratamente incollati sul libretto come dei francobolli sopra una raccomandata»<sup>24</sup>.

Vediamo allora come è congegnato questo libretto e quanto in esso rimane dell'impianto originale del vaudeville di Scribe nella sua versione originale francese. La vicenda, come detto, è ambientata in Toscana

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>22</sup> Si veda in proposito tutta l'operazione zandonaiana di 'recupero' e 'adattamento' della rossiniana *Gazza Ladra* nel 1941.

<sup>23</sup> MDO anno XXII, n. VIII-IX, agosto-settembre 1941, p. 245.

<sup>24</sup> BRUNO BARILLI: *Il sorcio nel violino* (1926), Torino, Einaudi, 1982, pp. 203-204.

in un generico 800 e s'impenna su due giovani sposi, Renato (tenore) e Gabriella (soprano), fortemente condizionati dall'invadente presenza in casa della madre della sposa, La Marchesa madre (mezzosoprano). Nel Vaudeville Renato si chiama Raoul, Gabriella ha un nome che rimane inalterato nella sua versione francese, Gabrielle, la Marchesa aggiunge il suo nobile cognome Athénais de Lesparre. In Zandonai, dopo il preludio, nella versione definitiva del 1923, il primo atto si apre su un violento alterco in atto tra le due donne e il giovane sposo che viene accusato di infedeltà per una supposta simpatia da lui provata per la vicina Contessa Certaldi (mimo) che ha invitato i due sposi ad una festa. Le due donne vogliono impedire al giovane di andarci e nel parapiglia generale che ne nasce esse si rinchiudono a chiave in una stanza collaterale alla scena. Questa parte iniziale e tutto quello che di qui in avanti succede nel corso dell'atto, caratterizzato da una musica estremamente caricaturale, non esiste nel Vaudeville, se non in un racconto che Raoul/Renato fa al Marchese Zio/Marquis D'Havrecourt de Lagny (commerciantе manifatturiero) nel corso della terza scena, per cui lo dobbiamo intendere come un antefatto. Altro personaggio chiave di sapore vagamente rossiniano è Giovanna/Jeanne Shoppen, fattoressa di Renato che presta in casa opera di servitù. La sua funzione drammatica rimane essenzialmente inalterata rispetto all'originale letterario ed è collaterale e parallela a quella del Marchese Zio (baritono) che è l'altro personaggio che entra in scena di proposito giustappunto dopo l'alterco e la cui funzione di *deus ex machina* è già stata delineata. Al racconto di Renato il Marchese, con l'aiuto di Giovanna, mette in atto un piano che prevede, come prima cosa, la partecipazione del nipote alla festa organizzata dalla vicina. Mentre Giovanna con un sotterfugio entra nella stanza delle donne, Renato dà l'avvio al suo arioso «O primavera del nostro amore» introdotto da un coro fuori scena che anticipa quelle pitture d'ambiente preraffaellita tipicamente *Liberty* che provengono da *Francesca da Rimini* e che confluiranno nella successiva *Giulietta e Romeo*. Concluso l'arioso, rientrano in scena le donne comandate e precedute dalla Marchesa madre. Ovviamente Giovanna fa il doppio gioco e si finge dalla loro parte. Vengono presentate le condizioni per la pace che prevedono che Renato non si rechi alla festa e si prepari per andare a letto. Rifiuto scontato e netto da parte del giovane, cui segue la pagina meglio riuscita dell'opera, il terzetto delle donne («Andrà alla festa solo!») che ebbe incondizionato successo di critica nelle prime rappresentazioni. Sulla sua struttura ritorneremo più avanti. Rientrano i due uomini vestiti da sera e pronti per recarsi entrambi alla festa. Gabriella minaccia il suicidio e di fronte alla beffarda incredulità del suo sposo si

getta da una finestra, sotto la quale – lo sapremo dalla successiva risata del Marchese – è riposto un carro di fieno che ne attutisce totalmente la caduta. La voce lontana di un Fienatore (tenore), che è cugino in primo grado di quel Venditore di frutta che apre il II quadro del I atto di *Conchita*, chiude l'atto.

La composizione di questo primo atto sembra procedere senza particolari intoppi tanto che Zandonai, già nel gennaio del 1916 confessa all'amico e consigliere Nicola D'Atri (Lucera, Foggia, 1866-1955) che l'atto gli sembra «imbrocato»<sup>25</sup>. Dalla proto-versione del 1919 alla riduzione a due atti del 1923 il primo atto rimarrà quello che non subirà effettivamente quasi alcuna variazione. Solo Arturo Rossato, dopo la rappresentazione scaligera del gennaio del 1930, si esprimerà su di esso in termini piuttosto negativi in relazione al libretto di Adami<sup>26</sup>.

Il secondo atto nella versione del 1919 e in quella del 1920 prevede, seguendo più o meno il canovaccio di Scribe, l'organizzazione nell'attigua fattoria di una festa con danze annesse del fattore e della fattorressa (Giovanna) che celebrano l'anniversario del loro matrimonio, danze alle quali, secondo il consiglio dello zio, Renato prende parte ballando appassionatamente con le contadinelle della fattoria il *Trescone*, ricostruzione generica e per nulla filologica di un'antica danza di corteggiamento toscana in ritmo ternario e dalla struttura tripartita con una breve coda. Questa situazione suggerisce a Zandonai uno squarcio sinfonico che poi verrà completamente espunto nel 1927 dalla versione definitiva per diventare una pagina autonoma da concerto e per trasformarsi nel 1933 nella terza e ultima parte della *Suite Agreste*, creata su alcuni temi e pagine dell'opera. Da un lato la pagina ha un curioso sapore masca gnano, con evidente riferimento alle *Maschere*, mentre dall'altro denota una certa generica affinità con il Wolf-Ferrari delle commedie goldoniane (v. esempio musicale 1).

Sempre riferendosi alla proto-versione, alla fine della danza irrompono di nuovo la Marchesa e Gabriella che minacciano la separazione se al massimo entro un'ora Renato non si presenti al castello di lei per chiedere perdono per la mala azione. In quello stesso istante arriva il valletto della Certaldi con l'invito alla caccia, alla quale il giovane si recherà a dispetto delle direttive della Marchesa. Tafferuglio generale, poi l'arioso di Gabriella («Forse quello che faccio è molto male») che nella versione definitiva in due atti del 1923 è il brano che apre il secon-

<sup>25</sup> Cfr. Lettera a Nicola D'Atri, 5.1.1916.

<sup>26</sup> Cfr. Lettera di A. Rossato a N. D'Atri, 7.1.1930.

86 (Il Trescone riempie di allegria e di risa il vecchio cortile)

**TRESONE**  
 27 Con vivacità  $\text{♩} = 132$

Es. 1.

do ed ultimo atto. Il convincimento della giovane di essere nel giusto comincia a vacillare e nel successivo colloquio con il Marchese Zio rivela di aver sempre saputo della presenza del carro di fieno. Nella versione definitiva del 1923 questa scena a due viene ampliata e confluisce in quella in cui arrivano, al suono di una marcia, i cacciatori tutti a cavallo, la Certaldi insieme a Renato, lei a cavallo, lui a piedi con due palafrenieri che conducono il suo animale. Nella versione del 1919-20 questa scena rappresentava, alla fine del secondo atto, la partenza del giovane per la caccia, mentre nella versione definitiva del 1923 ne descrive il ritorno. Questo è un brano curioso che, ancorché essere di fatto, nel carattere, una anticipazione del tema di presentazione dei *Cavalieri* nei *Cavalieri di Ekebù* (1925), denuncia un'assonanza musorgskijana, una curiosa parentela con la *Polonaise* del terz'atto del *Boris*, parentela accentuata poi dal fatto che viene seguita da un'altrettanto curiosa figura motivica ([78] in partitura- Andante agitato e doloroso) che serve a definire la desolazione e la delusione di Gabriella che ricorda, abbassato di un semitono, il tema dell'*Innocente* così come viene enunciato nel finale dell'opera nella versione di Rimskij-Korsakov (v. esempio musicale 2).

96

GABRIELLA  
Lento

(I corni di caccia interrompono il dialogo. Gabriella ha un sussulto.)

Tempo di Marcia  $\text{♩} = 104$

Che muoio dav - ve - ro!

Tempo di Marcia  
Fanfaretta di caccia  
*lontanissima*

10 Lento

Tempo di Marcia  $\text{♩} = 104$

IL MARCHESE

I caccia - to - ri!... Ei tor - na!...

IL MARCHESE (rapido a Gabriella)

Voglio che non vi ve - da! O - ra

*pp*

17460

Nel Vaudeville di Scribe la Contessa Certaldi corrisponde a Madame de Nanteuil, «une jeune et jolie femme», e tutto questo episodio, ancora una volta, non accade sulla scena, ma viene raccontato dallo Zio a Gabrielle aggiungendo anche l'ipotesi di un suo lungo viaggio con Raoul, «tanto per cominciare verso l'Italia, poi a Costantinopoli».

Nella proto-versione zandonaiiana del 1919 e in quella del 1920 la scena del coro dei cacciatori, come già detto, chiude l'atto secondo, mentre all'inizio del terzo, dopo il preludio, assistiamo alle due donne che, nel pomeriggio di quella intensa giornata, arrivano sull'esterno del villino dove vive Renato e timidamente bussano alla porta. Segue la scena della lettera dello sposo alla madre della sposa con le condizioni per il perdono.

Nella versione definitiva del 1923 ci troviamo già ampiamente nel secondo e ultimo atto. Durante tutta la scena Gabriella, su consiglio del Marchese Zio, si è nascosta in un cespuglio per ascoltare il colloquio successivo tra zio e nipote che, naturalmente, è tutta una messa in scena finalizzata alla consegna della lettera indirizzata alla Marchesa Madre in cui Renato scrive, su dettatura dello zio: «Direte a vostra figlia che son pronto ad aprire le mie braccia e ad accoglierla ancora in casa mia, qualora essa ritorni per quella stessa via [...] che ha scelta per uscirne: la via della finestra!!» In Scribe la scena è quasi uguale. La reazione della Marchesa è comicamente violenta e minaccia una separazione tra gli sposi, ipotesi che spaventa Gabriella che, con l'aiuto della fedele Giovanna, ritorna al villino all'imbrunire e con una scala sale sul balconcino della casa e chiede umilmente che qualcuno le apra la finestra. Questa si schiude e ne esce un Renato sorridente e a braccia aperte. Nel frattempo lo Zio invia di corsa Giovanna ad avvertire la Marchesa che suo nipote è chiuso in casa con una signora. Qui inizia la scena conclusiva in cui il dramma si risolve con il trionfo dell'«ἄπο μηχανῆς θεός» Marchese Zio e lo scherno per la Marchesa, che giunge e trova i due sposi abbracciati, scena che rimane quasi inalterata nella versione definitiva del 1923 rispetto alla prima stesura, in cui ci si presenta un passo caratterizzato da momenti di sovrapposizione bitonale fortemente dissonanti che sembrano provenire da *Petrushka* di Stravinsky, composizione che ormai, per molti musicisti italiani di questa generazione era un dato acquisito se non un vero punto di riferimento<sup>27</sup>. Tuttavia Zandonai stesso ci invita a non prendere troppo sul serio questa sua im-

<sup>27</sup> Cfr. DIEGO CESCOTTI: *Zandonai-Rossato-D'Atri e la ricerca di una modernità possibile in Zandonai nella cultura del XX secolo* - Atti del convegno, Lavis, Alcion, 2009, pp. 88.

provvisa impennata 'modernista' e, rispondendo a D'Atri che evidentemente, fin dall'inizio considerava troppo pericolosamente dissonante questa pagina, risponde: «[...] il finale, dal momento che la suocera esclama "mia figlia e suo marito", è tutto costruito, con una leggera tinta di caricatura alla nostra vecchia opera comica. Il torto è vostro di prenderlo come una cosa moderna»<sup>28</sup> (v. esempio musicale 3).

Al contrario, il duetto finale dei due giovani presenta delle differenze nella versione definitiva del 1923 rispetto alla proto-versione. Originariamente sulla scena finale appariva un Cantore (tenore) che sotto il balcone intonava una serenata («Notte di primavera») ripresa poi dal coro di contadini e contadine sulla scena, mentre si assisteva al Marchese e alla Marchesa che si davano il braccio per entrare nel villino riconciliati. Nella versione definitiva, sparito il cantore e il coro sulla scena, la serenata, identica nelle linee e nella forma, viene intonata da Renato e diventa un canto di saluto alla primavera ripreso da un coro in lontananza, fuori scena, la cui linea melodica si muove sopra un ostinato sapientemente arabescato che richiama il Coretto di donne dietro le scene alla fine del primo atto e le Voci del chiostro in lontananza che chiudono il terzo atto di *Giulietta e Romeo*, opera di fatto già compiuta e rappresentata nel 1923. Si tratta di uno di quei momenti in cui la musica si fa ambiente e di esso si compiace. In poche parole un esempio lampante di *Liberty*. Sulla questione del finale si innestò, a partire dal 1919, una discussione tra Zandonai, Nicola D'Atri, Carlo Clausetti e il direttore Vitale circa l'opportunità di eliminare la figura del Cantore e affidare, come effettivamente accadde nella versione definitiva, la parte al personaggio di Renato, cioè al *Tenore I*. Zandonai sembra irritarsi all'idea di ritoccare il brano e accusa gli interlocutori della polemica di «... essersi resi schiavi di un convenzionalismo per cui una bella frase dev'essere affidata al tenore I, al divo tenore, a colui che porterà in giro l'opera per avere il compenso di un bis o di un applauso in più!»<sup>29</sup>. Alla fine sarà Zandonai a dover cedere, come spesso accadde nei rapporti con D'Atri. Altra perdita, se così la possiamo definire, nella versione definitiva rispetto alle due precedenti, è la soppressione del riferimento da parte della Marchesa, all'inizio del terz'atto, alla storia intercorsa vent'anni prima tra lei e il Marchese Zio, finita con un rifiuto da parte di lei. L'assenza di questo elemento fa perdere alla scena conclusiva dell'opera, almeno parzialmente, la caratteristica di finale aperto. Dahlhaus affer-

<sup>28</sup> Cfr. Lettera di Zandonai a N. D'Atri, 26.11.1919.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

154

La MARCHESA  
Lo stesso tempo *con vivacità* (alzando gli occhi sul balcone)

Lo stesso tempo *con vivacità* Ec.cola

La MARCHESA  
là! Eccola là! La ve - do! La

Il MARCHESE (ride)  
Ah! ah!

La MARCHESA (La finestra che dà sul balcone si apre e Ga -  
Presto ♩ = 160  
ve - do!!

Il MARCHESE (ride) ah!  
67 Presto ♩ = 160

briella sparisce nell'interno - La Marchesa si precipita nel padiglione, mentre la scena si anima,

117460

Es. 3.

nel fondo, di uomini e donne che reggono fiaccole e lanterne)

100

(Gran volo del coro sulla scena,  
*p* *energico ed aspro*)

che aumenta fino all'istante in cui la Marchesa appare sul balcone)

68

69

*ff* *tr*

117460

mava molto opportunamente che «... Un finale di commedia che non lasci neanche un po' aperta la partita non è un finale di commedia»<sup>30</sup>. Questo Scribe lo sapeva molto bene.

In quest'opera che Zandonai stesso nel 1919 definisce «commedia a sfondo verista»<sup>31</sup>, il linguaggio sinfonico è tipico di quello che io definisco lo Zandonai di mezzo e che segna il periodo che va da *Francesca da Rimini* a *Giulietta e Romeo*, ma con evidenti segnali di anticipazione del clima tipico delle ultime opere, dai *Cavalieri di Ekebù* e il *Giuliano* alla *Farsa amorosa*, ricordando che per la versione definitiva di questa commedia, ridotta in due atti nel 1923, anno in cui stava già componendo i *Cavalieri*, il compositore in realtà non intervenne con particolari modifiche sulla scrittura o sulla strumentazione ma espletò quasi unicamente un lavoro di taglio e ricucitura e qualche accomodamento rispetto a quanto già fatto e confezionato nel 1919. Nella scrittura vi si ravvisa un linguaggio armonico e motivico riconducibile a quel tipico procedere per serie di iterazioni, pedali di dominante, o doppi di tonica e dominante, con la possibilità di essere fioriti e creare successioni di quinta, ostinati più o meno arabescati in senso floreale e sovrapposti in senso accordale<sup>32</sup>, poche armonie che rimangono spesso ferme, uso di scale con la quinta eccedente che risolvono con l'aggiunta di una settima diminuita, triadi maggiori con la sesta aggiunta, successioni evitate e d'inganno, procedimenti enarmonici, esatonalità, uso di accordi eccedenti, ecc. ecc., il tutto sorretto da una straordinaria tecnica di strumentazione che tende a descrivere timbricamente le situazioni drammatiche, rivelando un altissimo senso del colore e, come avrebbe detto Fedele D'Amico, «un senso della luce»<sup>33</sup>. Non è più un'orchestra destinata unicamente a 'sorreggere' la situazione, ma un'orchestra che, come già avveniva in *Francesca*, entra nel dramma e ne crea le varie atmosfere: non la rappresentazione dell'amore, non la rappresentazione comica e grottesca dell'infedeltà, non la rappresentazione della rabbia o della gelosia, ma un loro 'clima', una loro 'atmosfera' pur se caricaturale. Per l'opera è prevista un'orchestra ridotta ad una quarantina di elementi.

Altro aspetto importante è la vocalità espressa secondo i moduli ti-

<sup>30</sup> CARL DAHLHAUS, *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, Torino, EdT, 1988, rist. in *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EdT, 2005, pp. 123.

<sup>31</sup> Cfr. Lettera di Zandonai a N. D'Atri, 26.11.1919.

<sup>32</sup> Questa tecnica sarà poi portata al suo massimo livello nella successiva *Giulietta e Romeo* con esiti che spesso la critica ha analizzato e giudicato in senso negativo.

<sup>33</sup> Cfr. RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai* - Atti del convegno (Rovereto 1983), Milano, Unicopli, 1984, pp. 140.

pici pervenuti a Zandonai dal cosiddetto verismo. Si tratta sostanzialmente di quel tipo di vocalità che aveva ben definito Fedele D'Amico quasi trent'anni fa nel convegno del centenario: «È un tipo di suono individuato particolarmente nel passaggio fra il registro medio e il registro acuto, che facilita il singhiozzo, espressione diretta, che non è propriamente musicale né melodica, che è affidata non più alla melodia ma ad una certa vibrazione della voce che riporta ad una passionalità pre-musicale. È il nostro tipo di "Urschrei"; è una ricerca di urgenza emotiva tipica dell'epoca...»<sup>34</sup>. Zandonai di sicuro non è un verista, ma la vocalità è sostanzialmente quella: un canto che viene rivestito e ricoperto dall'orchestra, un canto spesso meccanicamente indotto dalle figurazioni ritmicamente ostinate di cui si parlava precedentemente, che raramente si lascia andare verso la melodia spianata, ma quando questo accade, l'intento è quasi sempre parodistico se non addirittura sarcastico, come nel terzetto delle donne nel primo atto<sup>35</sup>, quando Gabriella rompe il ritmo grottesco e meccanico imposto fin dall'inizio del brano, basato sulla ripetizione ossessiva di quartine in ottavi inizialmente arricchite dal rumore degli archetti battuti sul legno (espediente già usato in tutt'altro contesto drammatico in *Francesca da Rimini* nell'individuare tematicamente il personaggio di Malatestino) con un disegno melodico spianato e discendente, giocato sull'accordo di mi bemolle maggiore, sulle parole «... mamma!... Sono infelice tanto tanto! ...», cui fanno eco la Marchesa e Giovanna, e che qui serve come elemento comico di contrasto alla prima parte del terzetto (v. esempio musicale 4).

È un fatto che in questo canto spiegato, che più avanti viene raddoppiato dagli archi secondo un espediente tipicamente pucciniano, si nasconde in realtà un gesto assolutamente ironico, parodistico e distaccato, che si ripete ogni qual volta, negli ariosi di Renato e Gabriella, si passi dalla vocalità grezza a quella melodicamente espansa. Nella caratterizzazione dei personaggi non manca quella che Diego Cescotti definì in un convegno di qualche anno fa, «la crisi del mondo maschile [che] assume una particolare evidenza ogniqualvolta la scena è tenuta da una figura femminile di forte tempera<sup>36</sup>. [...] Non sfugge alla regola il versante semiserio, come risulta dalla figura di Renato, marito imbellè nella *Via della finestra*»<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>35</sup> Cfr. Versione definitiva: atto primo, 15 battute prima di 41, riduzione Canto e pianoforte, pp. 62.

<sup>36</sup> Cfr. CESCOTTI: *Zandonai-Rossato-D'Atri...*, pp. 94.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 94 n.

GABRIELLA (*gettandosi nelle braccia materne, con disperazione*)  
*a Tempo*  
 Mam - ma!..... So no in - fe - li - ce, tan - to,  
*a Tempo*

GABRIELLA  
 tan - to!  
 La MARCHESA (*esagerando*)  
 Si,  
 GIOVANNA (*esagerando*)  
 Si, tan - to!

GABRIELLA *rall.un po' ..... a Tempo*  
 Ho per - du to il ma -  
 La MARCHESA  
 tan - to!  
*rall.un po' ..... 40 a Tempo*

117460

Es. 4.

A parte tutti i pregiudizi di tipo storiografico che circolano intorno a gran parte della produzione 'comica' della prima metà del novecento italiano che presumono e pretendono che, a parte alcuni casi ben delimitati, si tratti sempre di una produzione secondaria, effimera e influente dal punto di vista del valore estetico, rispetto a una produzione

drammatica dominante che comunque è anch'essa attualmente dimenticata e assai poco frequentata, questo lavoro, lo si voglia o no, ci presenta uno Zandonai impegnato nello sforzo di arricchire il panorama del teatro musicale italiano del primo dopoguerra con un'opera che i gerenti di Casa Ricordi definivano 'speciale' già nel 1919<sup>38</sup>. È uno Zandonai che si accinge ad un'operazione a-storica e soprattutto a-problematica nei confronti della tradizione dell'opera comica, buffa o giocosa del secolo precedente e che, in un certo senso, prepara la strada al successivo lavoro comico che lo vedrà impegnato suppergiù un decennio più avanti, in una sorta di triangolo intellettuale con Arturo Rossato e Nicola D'atri nel tentativo di ricavare un dramma comico 'popolaresco' da *El sombrero de tres picos* (1874) di Pedro Antonio de Alarcón y Ariza. Tuttavia *La Farsa amorosa* (1933) apparirà come un tentativo di rinnovare questa tipologia di teatro con atteggiamenti vagamente neo-classici, ad esempio nella scelta di restaurare alcuni procedimenti come il ricorso alle forme chiuse, anche se ciò avviene, paradossalmente, nel contesto di uno schema il cui flusso drammatico in realtà è continuo. Qualcosa del genere, in maniera più larvale, avviene già nella *Via della finestra*, se noi ci disponiamo ad interpretare gli ariosi dei due protagonisti come dei momenti a sé stanti, per non parlare della marcia dei cacciatori e il soppresso *Trescone*, anche se disposti ancora all'interno di un flusso drammatico continuo. La vera differenza tra le due opere si paleserà soprattutto nello spessore sonoro offerto dall'orchestrazione: ne *La via della finestra*, a dispetto del numero ridotto degli orchestrali richiesti, lo spessore sonoro, paradossalmente, mantiene una certa intensità tipica del linguaggio zandonaiano di questo periodo, mentre nel decennio successivo, con *la Farsa amorosa*, ad onta di un organico di tutto rispetto, l'intensità perderà volutamente spessore in favore di una scrittura più leggera e trasparente.

---

<sup>38</sup> Cfr. Lettera di Clausetti a N. D'Atri, 6.4.1919.

