

ANTONIO ROSTAGNO

STILE DEL LINGUAGGIO MUSICALE
NELLA *FRANCESCA DA RIMINI*.
ARCAISMO E MODERNISMO EUROPEO

ABSTRACT - Zandonai, situated between Puccini and the committed members of the musical avant-garde (in particular Malipiero and Casella), is here studied, starting from his musical language, right up to the dramatic level of his work. The short conclusion, on the basis of a rapid analysis of some compositional elements, shifts the attention from an artistic level to an historiographical one.

The experience of *Francesca da Rimini*, as already mentioned by some historians, is generated by the merging of greatly divergent dramatic experiences, compositional tendencies and techniques. Inevitably, the strongest influences come from D'Annunzio's theatre, even though Zandonai does not completely share the (explicit and implicit) intentions of the original tragedy.

Nevertheless, the final realization is one neither of incoherence nor eclecticism – the latter being a term that is very wrongly used to define Zandonai's music and dramaturgy; on the contrary, the pluristylism, here demonstrated through comparative examples, testifies to the deep complexity of zandonaian language in the particular dramatic conception of *Francesca da Rimini*.

Intento di questo scritto è mostrare la posizione di Zandonai nel periodo di Puccini, fra il tardo Verdi e le avanguardie militanti di Malipiero e Casella, dal punto di vista del linguaggio musicale (dando tuttavia per assunto che, parlando di un'opera teatrale, non sia quasi mai possibile separare soluzioni grammaticali e processi sintattici dalle loro funzioni drammaturgiche). La breve conclusione, sulla base del cursorio esame di alcuni dei più frequenti elementi compositivi, sposterà l'attenzione dal piano musicale a quello storiografico.

L'esperienza della *Francesca da Rimini*, non dico nulla di sensazionale, nasce da una confluenza di esperienze drammaturgiche, di indirizzi e tecniche compositive, fra loro anche molto diversi e solo in parte armonizzati;

questo pluristilismo deriva in parte considerevole dalla non compiuta condivisione da parte di Zandonai degli indirizzi impliciti ed espliciti della originale tragedia di D'Annunzio. Sia quindi chiaro che per me pluristilismo e parziale armonizzazione di linguaggi non significano necessariamente incoerenza: non userò la ormai consunta definizione di eclettismo, che in musica significa troppo e quindi nulla, e il termine pluristilismo non ha alcuna intenzione svalutativa.

L'idea del 'teatro di poesia', che D'Annunzio ebbe sin dai primi anni del nuovo secolo¹, è lontana dalla drammaturgia della Giovane Scuola, con cui invece Zandonai mantiene numerosi punti di contatto, e già di qui emerge una discrasia, se non proprio una contraddizione. Per inciso, se anagraficamente Zandonai appartiene alla sempre più discussa (e realmente discutibile) categoria della 'generazione dell'Ottanta', la sua idea drammaturgica non ha nulla del teatro di fantasia di un Casella o di un anti-teatro alla Malipiero intorno agli anni della Grande Guerra (si intende opere come *Sette Canzoni*, *Orfeide*, più tardi *La donna serpente*). In secondo luogo, ed è principio ancor più incisivamente distintivo, la concezione e la realizzazione del tempo nel teatro di D'Annunzio si fondano su prolungatissime stasi dell'azione, per lasciare spazio alla sola parola poetica; nulla di più lontano sia dal tono di conversazione di Illica (e del suo vocabolario) sia della drammaturgia verista (per esempio della *Conchita*). Ed ecco un altro fattore di contraddizione, o meglio una motivazione delle difficoltà che Zandonai deve aver incontrato nell'affrontare la creazione della *Francesca* melodrammatica.

Non sarebbe difficile trovare nell'opera, scena dopo scena, livelli e indirizzi divergenti: indiscutibilmente Zandonai guarda al teatro estetizzante e persino allude al teatro simbolista, senza però rinnegare il meccanismo dell'«effetto-commozione» e lo psicologismo che fa leva sulla emozione secondo la tradizione del teatro borghese; e neppure è difficile rintracciare sentori della frammentazione scenica che il teatro di quegli anni sperimen-

¹ La definizione, poi divenuta d'uso comune, è di Adriano Tilgher: «Il teatro di D'Annunzio, Benelli, Morselli forma il così detto *teatro italiano di poesia*, così detto perché, reagendo alla psicologia empirica della commedia borghese, al particolarismo documentario e realistico del teatro a tesi o a caratteri, tutto dedito alla soluzione di problemi minuti e quotidiani, riaffermò l'esigenza di una lirica concretezza e universalità e preparò così la via al nuovo teatro, che si ripropone, o tende a riproporsi, il problema dello spirito nella sua totalità e integralità», ADRIANO TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Bardi, Roma 1928. Per un commento attuale si veda LUIGI ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 1993 (2006), pp. 99-101, e Id. (a cura), *Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Costa & Nolan, Genova 1989, pp. 122-140.

tava in modo assai più provocatorio (Malipiero, appunto, ma non si trascuri l'incidenza delle 'serate' futuriste). Questo pluristilismo nell'intenzione drammaturgica trova un esatto riflesso nel linguaggio musicale, che ne esce, anch'esso, eminentemente composito, multiforme, mescolato: nel vocabolario melodico (addirittura a volte quasi ponchielliano) e ritmico, nella grammatica armonica, nella sintassi, nella strutturazione delle grandi forme.

Sta di fatto che nel cuore dell'opera mi sembra risieda una contraddizione; il libretto e la idea drammaturgica di D'Annunzio non hanno più nulla della tradizione del teatro borghese o del teatro sociale e si volgono in parte al teatro simbolista in parte al teatro d'arte. Ma nulla di questo mi sembra trovare la convinzione profonda di Zandonai, che invece nel suo più intimo istinto rimane del tutto profondamente legato all'idea del teatro borghese, psicologico e sentimentale.

Il libretto della *Francesca* melodrammatica, nella riduzione di Tito Ricordi, è fatalmente legato all'idea di teatro di poesia di D'Annunzio, ovviamente meno del dramma in versi per la Duse, ma ancora largamente debitore di quella idea. Quindi nulla rimane, in questo libretto, del tono di conversazione o del realismo di Puccini e del suo teatro borghese, esattamente come D'Annunzio si distingueva da Achille Torelli, Marco Praga, Giuseppe Giacosa; e quindi nulla del tempo rapido e realistico pucciniano, da *Tosca* alla *Fanciulla*. Nulla poi del teatro di impegno sociale come Bertolazzi, Bovio o Bersezio; e ovviamente nulla del verismo alla *Conchita* o alla *Mese mariano*; inoltre manca l'idea di una definizione d'ambiente con funzione protagonista (o meglio antagonista), realizzata da Puccini in opere come il *Tabarro*. E, ancora, la *Francesca* zandonaiiana non ha nulla in comune con il teatro espressionista, con lo straniamento, con la negazione di trama e personaggi, che proprio negli anni della Grande Guerra Gian Francesco Malipiero sta realizzando in modo radicale e programmatico nel ciclo dell'*Orfeide*.

Infine il rapporto con il teatro simbolista francese è ambiguo: l'esaltazione delle passioni è nel libretto ancora estrema, sebbene D'Annunzio, non fosse altro che per il legame del wagnersimo, conservi intenzionali legami con l'esperienza simbolista, com'è chiaro dalla collaborazione con Debussy per il *Martyre de Saint Sébastien*.

Perché questo quadretto *ad usum delfini*? Perché ho intenzione di mostrare che nessuna di queste componenti è radicalmente estranea a Zandonai, senza che qualcuna prevalga del tutto, pur nella concezione drammaturgica ancora sostanzialmente tardo-romantica. Questo vale soprattutto per il meccanismo principale della vicenda musicale: il conflitto. La concezione dello scontro fra caratteri simbolici, i personaggi, è quella

tradizionale ottocentesca. Conservando il tradizionale principio del conflitto drammatico, i personaggi non lasciano lo spettatore privo di passioni, ma chiedono immedesimazione, opponendo male e bene, ordine e disordine, commozione e orrore; la commozione annulla la riflessione, né l'opera ha risvolti socio-politici intenzionali.

Altro dato spesso rilevato, che avrà effetti decisivi sul linguaggio musicale di Zandonai, è la nuova concezione dell'ambiente. Ma non si tratta dell'ambiente-personaggio che campeggia nel teatro di Zola, né dell'ambiente alla Puccini, che ne fa un protagonista attivo, con temi e momenti indirizzati esclusivamente alla sua descrizione-rappresentazione, come in *Bohème* o nel *Tabarro*. È noto infatti quanto già Puccini abbia dedicato interesse all'ambiente, assegnando ad esso una funzione attiva, un motivo dell'azione, anche quando, come appunto nel *Tabarro*, rappresenta l'indifferenza e l'estraneità alle sventure dei poveri amanti; ma proprio per questo Puccini sente di doverlo rendere presente e musicalmente ben connotato.

L'ambientazione dannunziana, con l'estrema cura nella descrizione o nell'impiego di didascalie sceniche, e poi la sua maniacale attenzione in fase di messinscena, non ha funzione drammatica ma spesso soltanto esornativa, come confermano le testimonianze della prima della *Francesca* al Costanzi di Roma nel dicembre 1901. Per inevitabile conseguenza, quanto Zandonai realizza nella *Francesca* è in gran parte teatro non narrativo, teatro di situazioni e teatro di ambienti; è un teatro che assegna alla definizione ambientale una grande parte, ma tanto sforzo descrittivo (soprattutto le scene delle quattro dame, le scene della vita curtense, le scene della guerra) va a costituire solo uno sfondo 'esotico' e non incide direttamente sul conflitto tragico degli individui. Non ha la funzione di personaggio agente, che influenza il comportamento dei personaggi, come accade invece nel dramma naturalista.

Potremmo allora riassumere questa drammaturgia a più livelli e pluristilistica per via di opposizioni, ossia scartando ciò che la *Francesca* zandoniana non è, distinguendola quindi dalle grandi correnti del teatro coevo (l'esclusione non implica completa estraneità, e tutte le seguenti tendenze sono avvertite da Zandonai, ma nessuna di esse lo esaurisce): non dramma naturalista, non teatro simbolista, non teatro dello straniamento, non teatro epico (si intende nella accezione di Peter Szondi: teatro epico come forma che nega il corso lineare degli avvenimenti, non procura emozioni, non sviluppa una tensione crescente per l'esito tragico, non dramma a tema)². Rimane

² PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, trad. it., Einaudi, Torino 1962 (ediz. or. Frankfurt a. M. 1956), pp. 97-101.

quindi una drammaturgia tradizionalmente basata sulla costruzione dei personaggi con passioni e conflitti, che si articolano in un'azione coerente e continua, ma aperta da una profusione di quadri d'ambiente, apparenti digressioni che guardano all'esperienza simbolista. Pur non essendo quindi del tutto in linea con la tragedia originale di D'Annunzio, il quale, non si dimentichi, veniva dall'esperienza simbolista del *Martyre de Saint Sébastien* con Debussy (1911), Zandonai non pare neppure del tutto refrattario a quella drammaturgia.

Quest'intenzione *deve* necessariamente chiedere un linguaggio (vocabolario, grammatica e sintassi drammaturgica di grande raggio) che non si esaurisce nel tradizionalismo e si differenzia da quello di Puccini, il nuovo modello per i contemporanei; i quadri chiusi (soprattutto le quattro cantatrici, le donne di Francesca) sono nella stessa ottica del teatro 'anti-teatrale' del Malipiero coevo, ma non hanno il suo iper-realismo fino allo straniamento; semmai questi episodi (spesso con musica di scena) sono da intendere nell'ottica dell'estetismo e dell'arcaismo di ascendenza chiaramente dannunziana (e forse anche, in parte, pizzettiana). Ma diversamente dal teatro di parola dannunziano, le situazioni, i caratteri, la disposizione narrativa di *Francesca da Rimini* non mostrano alcuna intenzione di distacco dalla tradizione melodrammatica italiana ottocentesca, e in tal senso la storiografia ha già rilevato una vasta quantità di riferimenti. Con la breve panoramica su alcuni elementi del linguaggio musicale s'intende proporre quindi una forma di continuità fra moda arcaizzante, drammaturgia tradizionalista e intenzione modernista, senza trascurare una possibile contiguità con alcuni elementi della coeva avanguardia della Generazione dell'Ottanta.

L'obiettivo non vuole ridursi però a semplici dati tecnici, semplici rilievi oggettivi, ma vuole essere più ampiamente storiografico: attraverso alcuni esempi comparati s'intende indicare una sostanziale continuità attraverso i due secoli. L'idea quindi che nella musica italiana si sia verificata una radicale frattura fra il decadentismo, rappresentato da Martucci e Puccini, e il modernismo di Casella e Malipiero, frattura che avrebbe annullato ogni legame con il passato nazionale, viene ridimensionata dalla prova dei fatti.

Nella posizione intermedia di Zandonai, almeno in questo momento prima della spaccatura del 'manifesto' del 1932 (comunque non così profonda come si è raccontato a volte), indico qui tre componenti di massima, che per comodità definisco: 1) arcaismo (calco dell'antico), 2) sguardo alla contemporaneità (da Mascagni ad Alfano, ossia dai tardoromantici della moderata avanguardia), 3) assonanze con i compositori della Generazione dell'80 più dichiaratamente d'avanguardia (soprattutto Malipiero).

Tre componenti compresenti, di cui ora ripercorro comparativamente alcuni esempi. Per farlo mi servo a mo' di premessa di una frase di Fedele

D'Amico, che non trattò molto Zandonai, ma che colse in sintesi un aspetto piuttosto cospicuo della sua poetica, e nel contempo coglie una delle ragioni principali della posizione di primissimo piano, che Zandonai ha avuto da un lato nei confronti della Giovane Scuola dall'altro verso i più aperti al rinnovamento più esplicito³:

si tratterebbe di una raffinatezza *moderna*, nel suo rifuggire dalla melodia dispiegata in senso tradizionale e romantico. Non solo: ci sono delle sue dichiarazioni in questa direzione, fin dall'inizio per il *Grillo del focolare*, c'è la sua lotta con Ricordi contro i soggetti "commerciali". Insomma, un raffinato che vuol parlare ad una élite. Ebbene, l'élite del suo tempo lo rifiuta, non vuole saperne di lui. Tant'è vero che una saggistica vera e propria su Zandonai non esiste. Mentre esiste su Pizzetti, su Malipiero, su Casella, ed esiste, sia pure in misura minore, su Respighi, su Alfano.

D'Amico parla qui in termini generali; Chiesa era sceso più nello specifico del linguaggio musicale, quando parlava di uso coloristico della esafonia⁴: a me sembrerebbe piuttosto, ma posso sbagliarmi, che dapprima nel Puccini coevo a *Francesca* (soprattutto *La fanciulla del West*, ma già Scarpia canta spesso su sistemi esatonali o su armonie cromatiche, mentre Floria e Mario, soprattutto nei duetti, non escono dal sistema rigorosamente tonale) e poi in Zandonai l'entrare e uscire dall'esatonalità e dalla tonalità abbia una stretta funzione narrativa. E non è neppure una questione di sinfonismo, di struttura in grande, di forme, insomma di scelte compositive in linea di 'musica assoluta'; il procedere anfibio fra esafonia e tonalità è quasi sempre uno strumento di epidermica evidenza per delineare due ambiti psicologici che si oppongono, o nei duetti degli amanti, o nel duetto tra Francesca e Malatestino, o infine nell'eloquio di un unico personaggio, che attraversa opposti stati d'animo.

È qui che trovo anche i più frequenti punti di contatto, oltre che con Puccini, con Mascagni, con il primo Alfano (prima della Grande Guerra), e persino con Malipiero e Pizzetti.

³ Fedele D'Amico, intervento nella *Discussione* [alle sessioni di relazioni al Convegno], in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 299-305: 303.

⁴ RENATO CHIESA, *Le matrici linguistiche e la posizione di "Francesca da Rimini"*, in *Riccardo Zandonai...*, pp. 171-187: 179-180.

LA GRAMMATICA ARMONICA

Tre sono gli elementi di grammatica che tratterò separatamente:

- 1) Il vagare fra sezioni melo-armoniche esatonali e altre su scale tonali, come appena detto; ma occorre comprendere quale è l'intenzione, o il senso narrativo di questo procedimento.
- 2) L'impiego dell'accordo esatonale a due terze maggiori sovrapposte (es. Do-Mi-Sol₃-Si₃), leggibile in diversi modi all'interno delle funzioni tonali, ma più spesso impiegato da Zandonai senza alcuna funzione sintattica; anche di questo elemento grammaticale occorre vedere il significato all'interno della vicenda rappresentata.
- 3) L'accostamento di armonie tonali (triadi o settime) a distanza di quarta eccedente.

Primo elemento: alternanza esafonia-tonalità e sue funzioni drammaturgiche

La alternanza fra un ambiente armonico esatonale e la sintassi tonale, a volte sotto il medesimo tema melodico, è impiegata dai compositori in questo primo Novecento italiano a scopo drammatico-narrativo. L'opera dove forse suona con maggiore efficacia questa continua entrata-uscita fra esafonia e tonalità è *La fanciulla del West*, com'è stato più volte notato. L'inizio della *Fanciulla* è forse l'esempio migliore (qui e nei prossimi esempi, il box tratteggiato indica le zone di esafonia, il box a linea continua indica le zone di armonia tonale)⁵.

Su questo procedimento di Zandonai si era già espresso Chiesa, ma con diversa interpretazione. La lettura della stessa parola («Certamente» in Es. 1a) da parte dell'uomo e da parte della donna si proietta in due sistemi diversi, esatonale, che forza i limiti, da parte dell'uomo, tonalissimo (un semplice Si minore) da parte di Francesca. Non occorre dire che, alla sola lettura dei galatei, ossia dei manuali di buon comportamento femminile in società stampati in gran quantità fra fine Ottocento e primo Novecento⁶, alla don-

⁵ Per gli esempi che seguono e le numerazioni di pagine si fa riferimento a *Francesca da Rimini. Tragedia di Gabriele D'Annunzio. Musica di Riccardo Zandonai*, riduzione canto e pianoforte di U. Solazzi, Ricordi, Milano n. l. 115450, 1914.

⁶ Per quanto riguarda la formazione comportamentale delle giovani in Italia nel periodo di nostro interesse, oltre ai noti studi di Michela Di Giorgio (*La produzione delle donne, immaginarie e reali. Il modello cattolico*, in *Storia delle donne. L'Ottocento*, Laterza, Bari-Roma 1991, pp. 155-191 e relativa bibliografia), disponiamo di altre indagini più recenti fra cui GABRIELLA TURNATURI, *Signore e signori d'Italia. Una storia delle buone maniere*, Feltrinelli, Milano 2011.

Musical score for "Francesca da Rimini", finale del terzo Atto, p. 231. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Cer - ta - men - - - te... Cer - ta men - te, di - ce". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady bass line. The score is marked with "rit." and "Meno mosso" with a dynamic marking of "pp".

Es. 1a. *Francesca da Rimini*, finale del terzo Atto, p. 231.

Musical score for "Francesca, Atto IV, parte seconda" («Messer Malatestino gli ha tagliato la testa»), p. 296. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Men - ser Ma - la - tes - ti - - no gli ha ta - glia - to la te - sta". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady bass line. The score is marked with "accelerando molto" and includes character markings "[Garsenda]" and "[Altiachiana]".

Es. 1b. *Francesca*, Atto IV, parte seconda («Messer Malatestino gli ha tagliato la testa»), p. 296.

Allegro vivace

nel poz-zo nel giar-di-no Là è l'An-ge-lot-ti? Sil...

ff violento

p

Andante sostenuto

Ba-sta

p doloroso

Es. 1c. G. Puccini, *Tosca*, Secondo Atto.

Allegro non troppo

(corta)

mf

p

mf

Es. 1d. G. Puccini, *La fanciulla del West* (inizio).

na le buone maniere insegnano la modestia, non l'ardire dell'uomo che si permette di uscire dalle vie comuni del comportamento; e su tutto domina l'autocontrollo, o per dirla più cruda, l'autocensura comportamentale e di espressione. Chiaramente, qui Francesca reagisce alla maggiore 'libertà' tonale (= comportamentale) di Paolo aggrappandosi al più 'vincolante' sistema tonale; solo poco alla volta lo abbandona verso una maggiore libertà da quegli argini linguistici (= comportamentali). Non che si voglia qui proporre una lettura di genere (non è l'obiettivo di questo scritto, ma l'argomento meriterebbe un esame più approfondito), ma data la situazione mi sembra impossibile non proiettare sulla grammatica armonica un'allusione, probabilmente neppure consapevole, di tale mentalità e uso comportamentale.

E nell'esempio successivo (Es. 1b; Garsenda: «Messer Malatestino gli ha tagliato la testa»), l'esafonia femminile è espressione di un'evidente forzatura del carattere, un proferire racconti orrifici, insopportabili per una donna, appunto.

Secondo elemento: l'accordo esatonale

Il secondo elemento grammaticale è inserito nel primo, quello che sopra ho chiamato 'accordo esatonale'.



Più precisamente quest'accordo che può essere considerato anche come sesta eccedente, formato da due terze maggiori sovrapposte a distanza di seconda maggiore, è frequentemente impiegato da Zandonai anche in contesti discorsivi assai differenti. Per esempio nella prima parte del Quarto Atto, dopo il violento dialogo che lascia Francesca in stato di confusione per il terrore di quanto sta accadendo, Malatestino è appena uscito dopo aver minacciato con allusioni al tradimento, ed entra Gianciotto (Es. 2a).

Una variante dell'accordo esatonale è poi al rientro di Malatestino con la testa di Montagna avvolta in un drappo sanguinante (Es. 2b).

E ancora, sempre legato al clima di violenza, l'accordo torna al racconto dell'assassinio fatto da Garsenda e Altichiara e, subito dopo, al risveglio di Francesca (Es. 2c).

Accordo che può essere disposto anche per due quarte eccedenti sovrapposte ad una terza maggiore di distanza, generando un timbro armonico ancor più incisivo, ironico e violento al tempo stesso, quando Malatestino, alla minaccia di Francesca di chiamare il fratello per le insidie ricevute, intendendo ovviamente il marito, replica il beffardo «Quale?»: una parola, che cambia improvvisamente i rapporti fra i due (Es. 3).

[Gianciotto]

sie - te co - me di pa - u - ra... Per - chè?

[Francesca]

Ma - la - tes - ti - no e - ra da po - co en - tra - to

pp *perdendosi*

pppp

Es. 2a. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, Atto Quarto, parte prima, p. 259.

(Gianciotto apre: Appare sulla soglia angusta Malatestino tenendo nella sinistra mano la torcia accesa e reggendo, per il cappio di una legatura di corda, la testa di Montagna avviluppata in un drappo)

f *ff* *f dim. subito* *mf* *p*

Es. 2b. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, Atto Quarto, parte prima, p. 271.

Lento
ancorato (trascritta)

[Francesca] Che ho det - to? Ho chia - ma - to?

ppp *pp*

come prima, ma più calmo

Che ho fat - to, mio Di - o? A - ve - te fat - to qual - che so - gno tri - sto, Ma - don - na.

Es. 2c. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, Atto Quarto, parte seconda (risveglio dall'incubo di Francesca), p. 301.

ppp

[Malatestino] Chi vuo - i tu chia - ma - re?

[Francesca] Il tuo (na - tel - lo.

Più lento
ppp

[Malatestino] Qua - le?

Es. 3. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, Atto Quarto, parte prima, p. 242.

Si noterà che gli esempi precedenti sono tratti tutti dal Quarto Atto; non che l'accordo esatonale ricorra solo qui, ma in questo violento atto conclusivo il colore armonico di tale aggregato sembra a Zandonai particolarmente adeguato alla situazione.

Interessanti non sono tanto gli usi sintattici come sesta eccedente risolta sulla dominante (effettiva o solo allusa, procedimento che pur Zandonai impiega frequentemente), quanto gli ancor più frequenti usi non sintattici, coloristici di questa armonia. Nel duetto del primo bacio, al termine del Terzo Atto, vediamo entrambi gli impieghi dell'accordo con funzioni drammatiche chiarissime nel loro significato: incertezza prima (pp. 211-217), dolcezza e morbidezza dopo (p. 231).

Esempi del primo tipo, il tipo non sintattico, sono tuttavia assai più frequenti nella *Francesca* (è forse l'accordo più frequente in tutta la partitura); oltre quelli già visti nei precedenti esempi, ecco qualche altro esempio fra i molti:

- p. 211: entrata di Paolo, a cui Francesca si rivolge dicendo: «Benvenuto, signore». L'aggregato composto dalle note Do-Mi-Sol \flat -Si \flat risolve a Re bemolle maggiore, ma subito scivola verso Re maggiore
- p. 212: risposta di Francesca: «Assai presto siete ritornato»; la sintassi armonica segue l'impianto della pagina precedente
- p. 217/4: Francesca declama la frase: «Paolo, Datemi pace» sull'identico accordo Do-Mi-Sol \flat -Si \flat , ma appoggiato su un La bemolle grave che attrae tutto verso di sé, generando un irresistibile senso di dominante cadenzante ad un Re bemolle. Ho messo questo estratto come primo esempio della categoria successiva (uso sintattico dell'accordo esatonale); tuttavia si tratta di un moto cadenzale virtuale, non regolarmente condotto sulle basi della grammatica tonale (es. 4a), che potrebbe quindi appartenere ad entrambe le possibilità.

Passiamo allora agli esempi del secondo tipo, quello sintattico; in questo caso l'accordo esatonale può avere diverse funzioni, o inteso come una sesta eccedente che risolve sulla dominante (secondo la norma), o come nel prossimo esempio come la parte superiore di una nona di dominante con la quinta aumentata. Nell'esempio che segue l'accordo esatonale allude a una sesta eccedente della tonalità di partenza (Fa maggiore, accordo esatonale costruito sul secondo grado abbassato: Sol bemolle), ma allude contemporaneamente a una nona di dominante della tonalità in cui si modula, il successivo Re bemolle maggiore, come una nona di dominante sul La bemolle e con la quinta aumentata Mi naturale:

che tanto e-ra sel - vag - gio ie - ri, et og - gi è co-me la per - la. Da - te - mi, da - te - mi pa[ce]

[FA MAGGIORE] [RE bemolle MAGGIORE]

Es. 4a - R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, («Datemi pace»), p. 231.

E il caso più chiaro è alla fine dell'opera, alla morte dei due amanti abbracciati, a conferma che questo colore armonico, insieme alla relazione tonale di quarta eccedente che vedremo più avanti, è quello predominante e caratterizzante l'intera partitura.

Francesca

Lento

Ah! Pa - - - o - lo!

F.

I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere, non danno un gemito, senza sciogliersi, piombano sul pavimento.

Lo sciancato si curva in silenzio, piange con pena una de' ginocchia, su l'altro spazza lo stesso sanguigno.

Es. 4b. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, finale dell'opera, p. 331.

L'uso non sintattico di quest'armonia esatonale è frequente, fra i compositori teatrali italiani di questo momento storico, anche in Mascagni, che lo usa molto spesso come arricchimento coloristico della sintassi armonica, non però in modo sintattico (ossia come sesta eccedente risolta secondo la grammatica tonale). In *Parisina*, l'opera mascagnana coeva alla *Francesca*, gli esempi sarebbero molti; per limitarsi alle prime pagine, l'accordo esatonale compare sia nel Preludio, sia nella Prima scena della Verde:

Lamentoso

La Verde *p dolcemente*

O - i - mè gri-do, il mat-

(3 mov tl. lentissimi : ♩ = 40) (3 mov tl. lenti : ♩ = 50)

ti - no, o - i - mè la se - ra, o - i - mè la not - te,

Es. 5. P. Mascagni, *Parisina*, La Verde.

Il confronto con *Parisina* di D'Annunzio-Mascagni, sin dal tema fondamentale della passione/gelosia, più generalmente per la disposizione relazionale dei personaggi e della vicenda, rivela notevoli elementi d' analogia con *Francesca da Rimini* nell'insieme del linguaggio armonico, contraddistinto da simili aggregati ricorrenti; e proprio il colore armonico dell'accordo eccedente a due terze maggiori è quello che maggiormente accomuna le due partiture.

Se Mascagni è un parallelo piuttosto prevedibile, meno lo è Gian Francesco Malipiero; la sua opera *Sette canzoni* ne mostra un impiego molto frequente (Prima Canzone, *I vagabondi*: fine prima sezione a fine p. 1; Terza Canzone, *Il ritorno*, l'introduzione orchestrale è quasi tutta basata su questa armonia ricorrente).

Es. 6a. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. II Sette canzoni*, Prima, *I vagabondi*, pp. 1-2.

La Terza Canzone, *Il ritorno*, espone l'accordo esatonale nella prima battuta (anzi l'intera scala è completata), sovrapposto alla settima Si0 – La1, poi ricorrente a bb. 6, 10, 12 sempre nella disposizione a due quarte eccedenti sovrapposte. L'argomento di questa Terza Canzone, sebbene per le opere di Malipiero di questa fase intorno alla grande Guerra si parli di teatro dello straniamento, non espressivo, persino di 'teatro epico', ha guidato la scelta di questo accordo; infatti la sospensione che esso genera trova esito nel lamento della madre che ha perduto il figlio, con le parole che alludono alla lauda jacoboniana «Figlio, amoroso giglio/ figlio, chi dà consiglio». Su di esse il discorso musicale, che aveva acquisito un andamento diatonico nella precedente 'visione' semidelirante della madre, torna alla dura realtà rappresentata appunto con una serie di accordi esatonali. Questo contrasto fra sistema diatonico e sistema esatonale cromatizzato può essere visto come un parallelo nel nuovo linguaggio malipieriano di quanto fanno nel linguaggio più conservatore Puccini, Mascagni e Zandonai:

“ Il ritorno „
 “ Le retour „
 Un poco più mosso

10

Es. 6b. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. II Sette canzoni*, Terza, *Il ritorno* (London, Chester n.e. 9705), p. 31. L'aggregato armonico che ci interessa ricorre a batt. 5, 8, 10.

Un poco più mosso

La madre

[dor] - mi. O fi - glio, fi - glio, fi - glio, fi - gliola - mo - ro - so gi - glio,

fine della sezione diatonica

accordo "anfibo"

M.

fi - glio, chi dà con - si - glio, cor mio an - gu - stia - to? fi - glio,

armonie esatonali

Es. 6c. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. II Sette canzoni*, Terza, *Il ritorno* (London, Chester n.e. 9705), p. 37.

E ancora, nella Settima Canzone, *L'alba delle Ceneri*, all'entrata dei Pagliacci (Es. 6d) tutto il discorso musicale verte su questa armonia, lievemente arricchita:

(20 TENORI, DIVISI)

I pagliacci

Mosso alquanto

Be be be be

Es. 6d. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. II Sette canzoni*, Settima, *L'alba delle ceneri*, p. 122.

Il primo esempio è forse il più esplicito, quasi una dichiarazione di intenti: l'accordo esatonale è disposto non per terze maggiori sovrapposte, ma per quarte eccedenti, come già abbiamo visto essere una delle opzioni anche in Zandonai. Ovviamente in Malipiero siamo in un contesto non tonale, sebbene diatonico, e non avrebbe senso parlare di funzioni sintattiche 'regolari' o 'irregolari'; e tuttavia il timbro dell'armonia esatonale (a due

terze maggiori o a due quarte eccedenti sovrapposte) rimane inconfondibile. Anche in Malipiero è un colore ricorrente quasi quanto in Zandonai e Mascagni, per quanto possa sembrare strano e impreveduto:

Es. 6e. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. I La morte delle maschere*, Balanzone.

Si direbbe allora che quest'armonia diviene quasi la cifra, il vocabolo armonico che più sistematicamente attraversa il linguaggio comune della musica italiana (escludendo da questo discorso Casella, ora nella sua fase del 'dubbio tonale').

Terzo elemento: collegamento di armonie tonali (triadi o settime) a distanza di quarta eccedente

Anche la relazione di triadi tonali a distanza di quarta eccedente fa parte del linguaggio comune di Zandonai e dei drammaturghi a lui più affini. Durante il convegno di Rovereto (e quindi in questo volume) Carnini e Pecci hanno mostrato che salti tritonali sono già presenti negli schizzi di Zandonai per *Francesca*, in altri casi sono aggiunte intervenute durante la lavorazione, come il duetto *Francesca-Samaritana* (la 'piccola colomba') nel Primo Atto.

Anche questa relazione armonica può essere riferita a un sistema esatonale allargato. È quindi coerente a quanto già abbiamo visto il fatto che Zandonai impieghi tale relazione armonica nei momenti di violenza o per segnalare un turbamento della psiche, un presentimento, soprattutto in *Francesca*.

Anche per questo elemento bastano pochi esempi. Il primo coglie l'attesa di *Francesca* per Paolo, quando le donne hanno terminato di cantarle la loro Ballata; la didascalia recita: «Dà qualche passo per la stanza, smarritamente. Con un moto subitaneo, va a chiudere le cortine dell'alcova, che sono disgiunte e lasciano intravedere il letto. Poi si accosta al leggìo, getta uno sguardo al libro aperto»

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three sections: 'Agitato' (marked 'pp'), 'rall.' (rallentando), and 'Lento' (marked 'pp'). The music consists of complex chordal textures and melodic lines in both the treble and bass staves.

Es. 7a. *Francesca da Rimini*, Terzo Atto, scena terza (p. 209).

Per Malatestino e Gianciotto invece Zandonai impiega di preferenza salti melodici di quarta eccedente nella linea della voce o, ancor più spesso, nei disegni di orchestra martellanti e violentissimi; esempio paradigmatico è quando Malatestino rivela il nome del traditore sospetto, colui che ha «toccato la donna mia» di Gianciotto:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is for Malatestino and is in 3/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are: "Ma Pa - - - o - lo-è-il bel - - - - - lol". The score includes dynamic markings such as 'ppp', 'rit.', and 'a tempo'. The piano accompaniment features complex chordal textures and melodic lines in both the treble and bass staves.

Es. 7b. *Francesca da Rimini*, Terzo Atto, parte prima (p. 276).

Esempio di forse ancor maggiore evidenza è poi nella scena finale dell'opera (Es. 7c).

Ciò che è assente dall'impianto armonico di Zandonai è la politonalità, la sovrapposizione di armonie che in quegli stessi anni troviamo in Casella e ovviamente in Stravinskij, il quale sovrappone anche armonie a distanza, appunto, di quarta eccedente. Gli ultimi due esempi che propongo qui sotto indicano ancora un'analogia con *La Fanciulla del West* quando, nel finale del Secondo Atto, Minnie nasconde Johnson ferito, subito prima dell'entrata di Jack Rance. Per inciso, nel 1911 D'Annunzio ritrae San Sebastiano sottoposto al martirio urlare con voluttà non dissimile da questa dei due amanti riminesi «ancora, ancora», riferendosi alle frecce che lo trafiggono (Es. 8a, 8b).

Anche Pizzetti mostra impieghi simili della relazione armonica di quarta eccedente: le sue sono armonie modali che non hanno nulla in comune con l'impianto tonale di Zandonai, eppure non è difficile trovare quella

Francesca

La - - - scia! Me pre - - - - - di!

Ec - - - co - mit

F.

Es. 7c. *Francesca da Rimini*, atto IV, scena finale (ingresso di Gianciotto furente); vedi anche Es. 4b.

Francesca e Paolo: "Ancora! Ancora!"

Gianciotto: "Aprì, Francesca!"

DO - - - FA # - - - DO

allarg. e cresc.

f

f *p*

Es. 8a. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, scena finale, p. 327.

Minnie

Su, su, su, pre-sto! Su, sal - va-ti!

Mi bem. - - - min. - - - La min. - - - Mi bem. - - - La min.

pp

mf

Es. 8b. G. Puccini, *Fanciulla del West*, Atto Terzo, pp. 222-223.

relazione di quarta eccedente anche nella sua drammaturgia per sottolineare momenti particolarmente violenti o di forte pressione psicologica: nella *Figlia di Iorio* (uso qui la riduzione per canto e pianoforte di Barbara Giuranna, Milano, Ricordi, n.l. 128781, p. 178) è evidente l'uso di questo accostamento durante la preghiera di Mila di Codra («Vergine santa, fatemi la grazia»), quando lascia che il lume si spenga (ossia la scena da cui ha origine il dramma):

Mila

For - - - za non ho d'an - dar - me - na

f

mf

f

Es. 9. I. Pizzetti, *La figlia di Iorio*, Atto Secondo, scena seconda, p. 178.

L'ARCAISMO, IL FINTO MEDIOEVO, IL PRIMITIVISMO E LE MODE ESTETIZZANTI DEL PRIMO NOVECENTO

Se questo vocabolario e questa sintassi mostrano un compositore avvertito di alcuni elementi del modernismo musicale, dal punto di vista della tecnica compositiva, la drammaturgia di cui essa è strumento rimane del tutto tradizionale. Ma fra modernismo e tradizionalismo della drammaturgia Zandonai inserisce una terza componente, quella dell'arcaismo. Passiamo allora alla componente dell'arcaismo nella musica della *Francesca*, per la quale Zandonai tenta un'emulazione non tanto o non solo di linee semplici sostenute da armonizzazioni elementari, ma anche delle forme antiche, per quanto se ne poteva conoscere nel 1914. Meno interessante, mi sembra, è la sopravvivenza delle grandi forme tradizionali per duetti e concertati, che pur certa musicologia ancora ritiene vigenti in Puccini, Mascagni e Leoncavallo. La grande forma, come vedremo, è generata solo dallo sviluppo delle psicologie, e della relazione a volte dialogica, a volte furiosamente istintuale che si sviluppa fra esse.

Certamente nella scelta dell'arcaismo gioca un ruolo fondamentale la tendenza estetizzante di D'Annunzio; il libretto ostenta, a volte anche in eccesso, un linguaggio poetico volutamente alto-arcaico, dotato di troppo forte identità autonoma per ricondurlo a una corrente o esaurirlo in una

tradizione, ma certamente più prossimo alla linea di Boito che a quella di Illica e dei libretti pucciniani.

Sebbene, paragonandolo al *Nerone* di Boito, D'Annunzio (e Tito Ricordi) non sembra altrettanto attento all'inventiva e alla varietà metrica, purtuttavia nella *Francesca da Rimini* il calco stilizzante medievale (parte dantesco, parte reinventato, parte utilizzante costruzioni o soprattutto vocaboli anche tecnici provenienti dalla lingua desueta) rimane nella medesima linea. D'altronde nel 1914 Benedetto Croce aveva già riabilitato la produzione poetica di Boito, rispetto a una critica ricorrente secondo la quale il suo linguaggio poetico, l'arcaismo e lo studio di terminologie e costrutti sintattici desueti o risalenti a forme greche o latine, sarebbero stati solo giochi poetici, virtuosismi di versificazione, erudizione, curiosità senza ragione artistica. Mentre D'Annunzio realizza il testo del dramma per la Duse, quindi, Croce contribuisce a formare un nuovo spazio di azione per nuove vie alla poesia italiana; e allo stesso tempo Pascoli rinnova la lingua in altra direzione (non certo apprezzata dallo stesso Croce), ma con un intento convergente. In questo senso arcaismo e nuovo vocabolario sono al tempo stesso tendenze estetizzanti e moderniste; anche l'opera di Zandonai va a collocarsi in quest'ampia cornice, spesso contraddittoria, ma dove non è mai facile tracciare una distinzione netta fra modernismo, rinnovamento, conservatorismo, arcaismo, estetismo.

D'Annunzio anche nella tragedia del 1901 aveva optato, in luogo della floridissima plurimetria e polimetria di Boito⁷, per impiegare solo una limitata gamma metrica: endecasillabo, settenario, quinario e non altro, scelta che gli consente un andamento più prossimo alla prosa. Quest'impostazione piuttosto semplificata diventa per Zandonai occasione per costruire grandi sezioni unitarie, in cui solo a tratti emergono sotto-sezioni cantabili, che possono finire improvvisamente o rifluire nell'andamento prosastico: il secondo atto è forse l'esempio più chiaro, ma anche la Prima parte del Quarto Atto (dove domina Malatestino, ne abbiamo già visto diversi esempi). In queste parti il dramma corre avanti senza soste liriche, se non delle brevi 'arie cavate'; il caso forse più cospicuo è il cantabile di Paolo («Nemica ebbi la luce, amica ebbi la notte»), uno dei pochi momenti

⁷ I due termini non corrispondono: un polimetro è un componimento che alterna diversi metri, il plurimetro è una invenzione di Boito, quando una strofa può essere letta secondo un metro doppio sincronicamente, dividendo i medesimi versi con diverse possibilità. In *Otello* questa ambiguità metrica si incontra nel più ambiguo dei personaggi di Verdi: Jago, per esempio nel racconto del falso sogno di Cassio («Era la notte, Cassio dormì, gli stavo accanto»: chiunque può constatare che questo estratto può leggersi come due settenari o come tre quinari).

che viene aggiunto da D'Annunzio, su richiesta del compositore, e che non era presente nel dramma del 1901; il tristanismo è talmente evidente che non occorre commentare.

La stessa differenza Boito-Illica si può poi ritrovare nella differenza Zandonai-Puccini: quello che Zandonai *vuole* evitare è il tono di conversazione tipico del dialogo pucciniano (se non per brevi sequenze come il dialogo Gianciotto-Malatestino, Atto Quarto, scena prima, p. 272-273). Qui in *Francesca* il tono è sempre alto-altro, opposto al realismo del dialogo pucciniano, con ovvie conseguenze sull'impostazione del tempo del dramma, il 'tempo rappresentato', che in Zandonai scorre con maggiore lentezza, un tempo astratto quanto Puccini puntava a realizzare un tempo del dramma musicale sempre più vicino a quello del dramma di parola.

Dopo questa digressione, torniamo alla nostra 'terza componente' zandonaiiana, l'arcaismo. Com'è noto l'arcaismo, anche nella forma del recupero estetizzante del Quattro e Cinquecento italiani, è una delle cifre dell'epoca: Sem Benelli (e poi Umberto Giordano) nella *Cena delle beffe*, quindi nei successivi drammi *La Gorgona* e *Il mantellaccio*, Leoncavallo nei *Medici*, lo stesso d'Annunzio con indirizzi diversi dalla *Figlia di Iorio* alla *Nave*; anche nel campo della critica d'arte poco dopo arriva il libro che imprime una svolta fondamentale, *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi (Zanichelli, Bologna 1926). Nel campo musicale, anzi più precisamente melodrammatico, l'arcaismo risponde ad esigenze e motivazioni diverse, forse addirittura opposte:

- Il 'ritorno all'antico' che alcuni sciagurati vollero far risalire a Verdi (che tuttavia pensava tutt'altro quando pronunciò la celebre sentenza sul 'tornare all'antico') è inteso anzitutto come recupero di una tradizione polifonica 'nazionale', sia nel neo-madrigalismo di compositori come Giacomo Setaccioli e Vincenzo Tommasini, sia nel neo-mottetto che ha la sua massima espressione nelle *Laudi alla Vergine Maria* di Verdi. Si tratta della ri-creazione di uno stile asciutto, anti-teatrale, che tenta di ricreare il linguaggio dell'antica polifonia e soprattutto la aderenza al testo poetico sia dal punto di vista formale che contenutistico (e infatti non di rado i compositori usano testi poetici antichi; siamo d'altronde nel pieno della fortuna di Dante).
- Riferimenti alla latinità, dagli esametri del *Nerone* di Boito, al recupero di elementi visivi nella pittura di genere dall'arte muraria che si veniva conoscendo dagli ultimi decenni dell'Ottocento (Plinio Nomellini, Lawrence Alma-Tadema, ovviamente Giuseppe Palanti che, con Alfons Mucha, diede alcune delle più famose illustrazioni del melodramma italiano della *Belle Époque*, fra cui anche titoli zandonaiiani).

- Il finto antico, l'arcaismo estetizzante impiegato come elemento coloristico, quando non addirittura pittoresco, all'interno del linguaggio moderno; questa è una forma di arcaismo da intendersi come componente esotica, di esotismo storico anziché geografico. È il caso di Zandonai, ma anche del Mascagni di *Parisina* e del Giordano della *Cena delle beffe*. In questa variante arcaismo e modernismo non sono affatto contrapposti.

Il ritorno allo studio dell'antico si manifesta, sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, con una crescente attività esecutiva: a Roma dal 1880 iniziano organizzazioni per esecuzioni di musica di Palestrina (Società Musicale Romana di Domenico Mustafà, il direttore perpetuo della Cappella Sistina)⁸, nel 1892 nasce la Società Bach per la polifonia antica. Poco più tardi, nel 1898 Guido Alberto Fano, che incontreremo di nuovo a proposito della *Francesca* del 1901, avvia a Bologna una "Accademia di canto classico corale Giovanni Pierluigi da Palestrina", eseguendo composizioni corali di Palestrina e di Giovanni Croce, attirando l'attenzione dello stesso D'Annunzio.

Nello stesso 1901, nel romanzo *Il Fuoco*, D'Annunzio stesso descrive la cantatrice Donatella Arvale, che esegue Monteverdi, Stradella e altra musica italiana del Seicento (come nella realtà faceva Alice Barbi)⁹. Sempre più frequente è poi la moda, già ricordata, del neo-mottetto e del neo-madrigale. Giovanni Sgambati, Alessandro Parisotti, Giovanni Tebaldini, Pietro Platania, lo stesso Liszt o, per venire più prossimi a Zandonai, Mario Pilati, Ildebrando Pizzetti, Ermanno Wolf-Ferrari sono solo alcuni nomi di questo movimento culturale. Per rendersi conto del vivo suono di questi primi anni del Novecento propongo un estratto da un madrigale a quattro voci del già nominato Giacomo Setaccioli, un compositore attivo a Roma e docente del locale conservatorio. Come Zandonai, di cui è più o meno coetaneo, Setaccioli sperimenta e assimila diverse tendenze: qui

⁸ Ho cercato di avviare una panoramica su queste tendenze in *La composizione sinfonico-corale a Roma a fine Ottocento. Sgambati e il neo-mottetto*, nel volume che raccoglierà gli atti del recente convegno *Giovanni Sgambati (1914-2014)*, tenutosi presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma, 19-21 novembre 2014 (di imminente pubblicazione).

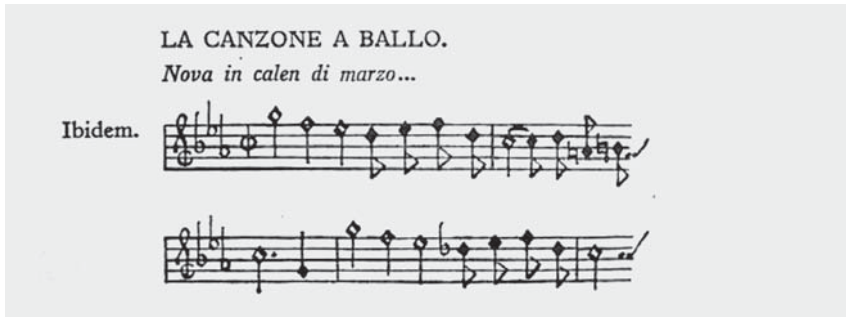
⁹ Alice Barbi è un nome quasi leggendario della musica italiana, prima liederista e prima specialista nell'esecuzione del repertorio italiano pre-barocco e barocco, legata a Martucci, Bazzini, Sgambati (che le dedicarono loro composizioni) e soprattutto a Clara Wieck-Schumann e Johannes Brahms. Nella scarsa bibliografia è illuminante BIANCA MARIA ANTOLINI, *Alice Barbi. Una cantante da concerto in Europa tra Otto e Novecento*, in *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, a cura di A. Carocchia, P. Maione e F. Seller, LIM, Lucca 2008, pp. 283-340.

è il calco del madrigale tardo-cinquecentesco, altrove sarà il debussismo (liriche da camera come *Nebbie*) o ancora il Brahms cameristico (Sonata per clarinetto e pianoforte):

Es. 10. G. Setaccioli, *Madrigale "Occhi stelle mortali"* (Acc. Filarmonica Romana, manoscritto, copia, 2.B.3.II.1).

Esempio affine di calco dell'antico, nella *Francesca*, è la *Ballata delle donne* nel Terzo Atto (ma anche altri punti rimandano chiaramente a un finto antico *en trompe l'œil*, anzi *l'oreille*). In effetti è una scelta più coerente, poiché l'arcaismo timbrico e gli strumenti antichi introdotti in orchestra sono estranei al periodo della vicenda, mentre la *Ballata* è genere tardo-medievale che anche dal punto di vista della precisione storica è adeguato al periodo dei fatti rappresentati.

Già D'Annunzio stesso aveva immaginato che alcuni punti del dramma dovessero avere interventi musicali non di commento, ma infradiegetici. Per questo si era rivolto al compositore trapanese Antonio Scontrino, che aveva risposto componendo sia gli intermezzi, sia semplici interventi musicali da inserire nella rappresentazione come musica eseguita da personaggi sulla scena. Il Poeta, i motivi non sono chiari, limitò poi gli interventi musicali previsti inizialmente; sottoposte a una selezione operata da Guido Alberto Fano, solo una piccola scelta delle musiche di Scontrino finì poi pubblicata in coda alla stampa della *Francesca da Rimini* per le Edizioni del Vittoriale (1902).



Es. 11. A. Scontrino, *La Canzone a ballo* 'Nova in calen di marzo', in G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Edizioni del Vittoriale, 1942, p. 276.

La stampa, come si vede, imita i caratteri mobili di Antonio Gardano, che D'Annunzio può aver visto a Venezia o a Bologna. Una lettera del Vate a Guido Alberto Fano, riferita e commentata da Vitale Fano, fa riferimento ad antiche stampe veneziane esaminate insieme¹⁰. Quindi già la scelta estetica del carattere editoriale finto-antico è fuori tema, poiché si ispira a stampe del secondo Cinquecento; nulla a che fare, ovviamente, con il periodo della vicenda. In secondo luogo, lo stile di Scontrino è del tutto moderno, gli intermezzi (mai stampati) erano, si dice, in stile wagneriano (com'è in genere il linguaggio di Scontrino). *La Canzone* che qui vediamo, emulante una modalità instabile che trova frequenti cadenze tonali, è frutto della revisione dello stesso Guido Alberto Fano.

Zandonai riserva l'arcaismo, il calco dell'antico, a scene di ambiente o delle donne; è il suono dello spazio privato, quello spazio riservato alla sfera femminile; il linguaggio arcaico della *Ballata* torna infatti all'inizio dell'atto Quarto, parte Seconda (p. 294), ancora in una scena di gineceo; come 'suono del gineceo' era stato il finto antico del Primo Atto, nella scena con il giullare, e poco dopo nella canzone della Bella Isotta *O dattero fronzuto* (che con il suo andamento omoritmico allude piuttosto ad un fare frottolistico).

¹⁰ VITALE FANO, "Lasciar la musica nuda". *Tracce di un rapporto fra Gabriele d'Annunzio e Guido Alberto Fano*, in «Musica e Storia», XV/1 (2009), pp. 2-33; D'annunzio scriveva: «i tipi aurei veneziani, che ammirammo insieme in una bella ora di godimento»: Vitale Fano commenta: «Si può supporre che d'Annunzio sia stato condotto alla consultazione di alcuni esemplari di edizioni cinquecentesche dallo stesso Fano, che in quegli anni è insegnante di pianoforte nel liceo bolognese». Fano riporta anche una frase di D'Annunzio a Scontrino: «[...] i caratteri delle edizioni veneziane del secolo XVI, quali ho veduti in certi esemplari posseduti dal Liceo di Bologna» che confermerebbe quella ipotizzata fonte.

Esaminiamo più dappresso, per concludere, la *Canzone a ballo* delle donne di Francesca (Atto Terzo, parte prima, p. 194). La scena corrisponde alla terza dell'Atto Terzo del dramma di D'Annunzio (Edizioni del Vittoriale, pp. 181-183): il poeta ha scritto quattro strofe, una per ognuna delle donne; Zandonai le divide in due più due, facendo cantare le donne a coppie, Garsenda e Biancofiore prima, Adonella e Altichiara nella seconda strofa (Atto Terzo, pp. 194-206). Si tratta del brano più ampio, fra quelli di musica infradiegetica, realmente eseguita sulla scena; e di conseguenza anche nella partitura di Zandonai la *Ballata* occupa un tempo cospicuo. Le strofe sono inquadrature da preludio, interludio e postludio di 'orchestrina sul palcoscenico' anch'essa finto-antica (liuto, flauto, clarinetto e oboe)¹¹. Analizziamo lo schema metrico-rimico-melodico della *Ballata delle donne* di Zandonai (p. 340); poi vedremo cosa aveva fatto Scontrino tredici anni prima.

La forma della prima strofa è più libera dai percorsi che si trovano nelle formalizzazioni archetipiche di Gustav Reese del genere Ballata trecentesca. Si tratta quindi di un finto antico solo di superficie, solo nel timbro e nel carattere generico, nel colore e non nella forma, un arcaismo impressionistico, pittoresco: mancano i piedi prima della Volta, e la Volta stessa non impiega se non parzialmente e liberamente la melodia della Ripresa come nella *forme fixe* della Ballata arsnovistica. La Ripresa è invece, secondo tradizione, collocata da Zandonai al termine della seconda strofa, agli ultimi due versi che portano la stessa melodia del primo distico. Quest'impostazione della Ripresa conclusiva corrisponde a quanto aveva fatto anche Scontrino nel musicare il testo dannunziano nel 1901, il quale però aveva aggiunto una ampia sezione melodica conclusiva orientata a Do maggiore, immaginando qualcosa a mezza via fra un *envoi* trobadorico e una coda strumentale (sembra assai probabile che Scontrino intendesse questa sezione come una appendice strumentale). Propongo poi lo schema della composizione di Scontrino (Es. 12), riveduta da Guido Alberto Fano per le Edizioni del Vittoriale¹², da porre in comparazione con quanto realizzato da Zandonai.

¹¹ Sono gli anni in cui sorgono in Italia i gruppi pionieristici di 'musica antica', come la bizzarra *Orchestra arcaica* con cui Alessandro Orsini dal 1889 tenne alcuni 'concerti storici' a Roma, che riunisce un gruppo strumentale per esecuzioni pubbliche. A Milano sin dagli anni Settanta è attiva una *Società del quartetto vocale*, forse sull'onda della sollecitazione di Verdi quando espresse velati dissensi circa la fondazione della *Società del Quartetto* nella stessa città. Del *Quartetto vocale* faceva parte uno dei maggiori critici musicali della *Gazzetta musicale di Milano* dell'editore Ricordi, Edoardo Perelli (Edwart). Più tardi Giuseppe Gallignani in qualità di direttore del locale conservatorio darà un ulteriore impulso alle esecuzioni di polifonia antica.

¹² GABRIELE D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Roma 1942, pp. 276-279: «La canzone a ballo. *Nova in calen di marzo ...*», nella sezione «Dolce cantare spegne ciò che nuoce. *Magister Antonius drepanitanus sonum Dedit*».

	<i>Rime-metro</i>	<i>linea melodica (tema)</i>
	[preludio orchestrina antica sul palcoscenico]	
Marzo è giunto e febbraio	a	A
Gito se n'è col ghiado.	b	A'
Or lascieremo il vaio	a	A''
Per veste di zendado.	b	A
E andrem passando a guado [<i>volta</i>]	b	<i>VOLTA</i>
Acque di riui novelli	c	B (A''') melodia di 2 versi
Tra chinati arboscelli / verzicanti,	(c)D	C
con stromenti e con canti / in compagnia	(d)E	C' / D
di presti drudi, / o nella prateria	(f)E	D / B trasposiz. a Do min.
iscogliendo viole	g	segue B
ove redole / più l'erba, de' nudi	(g)F	(sviluppo melodico)
pidi che al sole / v'ebbe Primavera.	(g)H	cadenza sospesa 9 (Re-Mi)
		**
	[interludio orchestrina antica sul palcoscenico – stesso tema del preludio]	
Deh creatura allegra,		A'
conduci questa danza,		A''
in veste bianca e negra		(B) A'''
com'è tua costumanza.		Sviluppo melodico
Poi fa qui dimoranza [<i>volta</i>]		<i>VOLTA</i>
nella camera adorna		C
ch'è chiara quando aggiorna e quando annotta		C'
per l'Istoria d'Isotta fior d'Irlanda,		B'
che vi si vede: / e sieti una ghirlanda		C
nido, né ti rincresca,		sviluppo melodico / (E ?)
poiché la fresca donna che qui siede		A
non è Francesca ma sì		<i>RIPRESA</i>
[D'annunzio: "tutte"] Primavera		** cadenza perfetta
	[postludio orchestrina antica sul palcoscenico – stesso tema del preludio]	

Schema metrico-rimico-melodico della *Ballata delle donne* di Riccardo Zandonai.

Mar - zo è giun - to e feb - bra - - - io gi - to se r'è col - ghia - do.

Or la - scie - re - mo, la - scie - re - mo, or la - scie - re - mo il va - io per ve - ste, per ve - ste di zen - da - do, per ve - ste di zen - da - do,

ac - que di ri - vi no - vel - - li tra chi - na - tilar - boscel - li ver - zi - can - ti

con stro - men - ti, con stro - men - tile con can - tilin com - pa - gni - a di pre - sti, di pre - sti, pre - sti dru - di, o nel - la pra - te - ri - a, i -

sce - glien - do vio - le, i - sce - glien - do vio - le, i - sce - - - glien - do vio - le

o - ve - re - do - le - più - l'er - ha de' nu - di pie - di ch'al sol - le v'eb - be Pri - ma - ve - ra.

Es. 12. A. Scontrino, *Ballata delle rondini*, per il dramma *Francesca da Rimini* [l'aggiunta del testo sotto la linea vocale è una mia ipotesi].

Batt. 1-8 costituiscono la stanza principale a cui segue la Volta simmetrica nella prima batt. 9-16, poi prolungata dalla frase cadenzante di batt. 17-20. La Ripresa ridotta occupa infine batt. 21-24. Non ho trascritto le successive dieci battute in Do maggiore, di cui ho già ipotizzato la funzione di coda strumentale. Se si confronta la *Ballata* di Scontrino con quella di Zandonai, certo più creativa e seducente come è ovvio data la diversa funzione delle due composizioni, diviene chiaro che quest'ultimo ha voluto ancor più radicalmente allontanarsi dal semplice calco di forme storiche alto-medioevali. È vero che nel 1901 (Scontrino) e nel 1914 (Zandonai) le conoscenze del tardo medioevo non erano ancora molto approfondite, sì da giustificare le notevoli deviazioni dai modelli di Ballata dell'Ars Nova; tuttavia già da decenni era celebre e attivo Arnold Dolmetsch, costruttore ed esecutore su strumenti antichi, viole (come la viola pomposa, che anche Zandonai impiega nel Finale primo), flauti dritti e vari liuti, ossia gli strumenti che D'Annunzio prescrive per i musicisti della sua *Francesca*¹³. D'Annunzio, inoltre, era uno dei dichiarati estimatori della sua ricerca storica sugli strumenti e sulle forme tardo medioevali.

¹³ Arnold Dolmetsch (1858-1940) conobbe D'Annunzio la prima volta in Svizzera nel 1889, dove il poeta era ospite di Romain Rolland insieme alla Duse, nella 'Selva di Zurigo' in casa della Baronessa Deslandes. Ma la conoscenza si sviluppò poi quando il poeta poté ascoltare Dolmetsch in un concerto di antiche musiche italiane, sempre in compagnia della Duse e del conte Primoli, nei concerti della Regina Margherita a Roma nel 1897. D'Annunzio si ricordò di Dolmetsch nel *Notturmo* (1916), dove ne offrì retrospettivamente un'ulteriore descrizione.

Che ci sia la volontà di un'esteriore patina arcaica anche nella *Ballata* di Zandonai è del tutto evidente, sebbene il vocabolario e soprattutto la ricercatezza degli echi interni, della 'ecolalia' che Croce trovava in Boito, rimandino non tanto allo Stil novo o ai testi per musica del periodo delle *formes fixes* di Gustav Reese; struttura rimica-versale e vocabolario immaginifico rimandano semmai, mi pare, alla poesia del primo barocco, a certo marinismo o forse a Chiabrera, alla linea di virtuosismo poetico che tenta vie nuove indipendenti dall'onda lunga della tradizione poetica petrarchesca.

E lo stesso possiamo poi dire della musica, che acquisisce come elementi caratterizzanti il modalismo, la segmentazione della melodia in strofe, in sezioni chiuse, che non è comune nel resto dello spartito dove la musica di Zandonai segue lo sviluppo dell'azione, senza ammettere stroficità e forme chiuse. Ma l'analogia fra l'arcaismo poetico dannunziano e musicale zandonaiiano termina qui: il rapporto fra metro poetico e melodia non ha nulla che ci permetta di parlare di calco arsnovistico o di ritorno all'antico; anzi l'impostazione metrico-strofica della melodia contraddice il principio arsnovistico. Zandonai infatti non segue la *forma* dei versi di D'Annunzio, come vuole il principio delle forme tardo-medievali, ma segue per lo più il contenuto, dividendo il testo in base al significato o al senso complessivo. La prova è nel fatto che le due grandi strofe non sono affatto simmetriche nella forma, perché seguono differenti divisioni logiche del contenuto dei versi, non si limitano a ricalcare la loro forma metrica e rimica, come accade invece nell'antica ballata.

Occorre aprire una parentesi sull'arcaismo del tutto reinventato di D'Annunzio: sia la rimalmezzo, sia la frequenza dell'*enjambement* (a cui D'Annunzio ricorre più volte) non sono affatto pratica comune né nello Stil novo né nella lirica per musica del XIV secolo. Il falso antico, in altre parole, è esibito in modo elegante prendendo distanza dall'originale, ma in modo sottile e raffinato, o meglio sarebbe dire culturalizzato.

Appena finita la *Ballata*, Zandonai chiude la parte di cornice arcaizzante e i temi ricorrenti prendono di nuovo possesso della psiche di Francesca: come già in Wagner (penso alla *alte Weise* all'inizio del terzo atto del *Tristan*, o anche la Caccia di Re Marke nella psiche di Isolde a inizio secondo atto) il suono della Canzone a ballo, fin lì 'esoticamente' connotato, entra nel più consueto suono dello psicologismo. Zandonai realizza questa virata dalla cornice esteriore alla psicologia del personaggio in due modi: 1) utilizzando armonie nuovamente ricercate (il vocabolario armonico che abbiamo visto nella prima parte di questo scritto) con allusioni a scale per toni interi o relazioni di quarta eccedente; 2) riprendendo l'intreccio di motivi ricorrenti (quindi memorie e psiche del personaggio, non più realismo esteriore, estetizzante e arcaizzante della precedente *Ballata*).

Per passi come questo, per quest'alternanza fra esterno e interno, fra mondo circostante e psiche del personaggio, il modello supremo per tutti è «Quel canto mi conquide» del Secondo Atto dell'*Otello* di Verdi: qui il suono della guzla (mandola), semplice e ripetitivo, entra poi nella psiche sofferente di Otello dove si distorce in modulazioni cromatiche che lo piegano in modo da rappresentare la tortura a cui il personaggio è sottoposto proprio da quel suono semplice e luminoso.

Terminare con un riferimento a Verdi è probabilmente il modo migliore per chiudere il cerchio delle varie e amplissime componenti del linguaggio musico-drammatico di Zandonai, che certo non rinnega la tradizione teatrale nazionale (ed ecco la giustificazione di chiudere con Verdi), in anni in cui Casella e Malipiero tentavano invece di svincolarsene in modo agguerrito e radicale.

Ma oltre allo sguardo all'indietro, occorre ugualmente collocare Zandonai nel suo presente e, quindi, parlo in relazione a quanto avverrà dopo di lui nel teatro e nella musica italiana. Da questo punto di vista, una schematizzazione storiografica pone comunemente in sequenza la Giovane Scuola e, come suo superamento, la Generazione dell'Ottanta. Ma dai pochi esempi qui posti in comparazione, mi sembra sufficientemente chiaro, più che una frattura si tratta di una continuità, e non precisamente di un 'processo evolutivo' secondo l'idea dello storicismo idealista, quanto piuttosto di uno sviluppo su basi in larga parte comuni. Che nei mezzi musico-drammatici ci sia quindi un percorso unitario che va dall'ultimo Verdi a Malipiero è una proposta interpretativa che trova sempre più conferme, un percorso in cui trovano collocazione tutti i compositori indipendentemente dalle individuali tendenze (chi conservatore come Mascagni, chi 'neo-romantico' come vollero definirsi i firmatari del celebre 'manifesto del '32' fra i quali Zandonai, chi isolato e radicalmente anti-tradizionalista come Malipiero, chi internazionalista e avanguardista come Casella). Ancora recentemente, negli incontri che si stanno svolgendo in questo 2016 su Alfredo Casella, anche nella sua musica successiva al periodo del 'dubbio tonale', dagli anni Venti, non è infrequente trovare costrutti grammaticali e procedimenti sintattici non dissimili da quelli qui sopra esemplificati (per esempio nella *Giara*, ma anche nella musica da camera).

La conclusione, quindi, è duplice: la posizione di Zandonai, come emerge da un esame del suo linguaggio musicale, da un lato non taglia affatto i ponti con l'ultimo Verdi¹⁴, dall'altro non è impermeabile ad inter-

¹⁴ Lo aveva già notato, parlando dell'orchestrazione, GIOACCHINO LANZA TOMASI, "Giulietta e Romeo" e il ritorno all'antico, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa,

sezioni con le strade dei coetanei più schierati nell'avanguardia militante. Che poi ognuno abbia un proprio 'stile' (e non fermiamoci ora a definire questo concetto, oggi divenuto anche troppo scivoloso)¹⁵, non toglie che il 'linguaggio' mostri elementi grammaticali e sintattici condivisi, il cui impiego persiste al di sopra delle pur chiarissime discontinuità indotte dalla crisi della Grande Guerra; e questo era l'obiettivo di questo scritto.

Unicopli, Milano 1984, pp. 189-201: 193. Più in generale, nessuno dei drammaturghi coetanei di Zandonai taglia i ponti con Verdi, neppure Casella se non negli anni giovanili a Parigi, per poi ricredersi.

¹⁵ Quanto la nozione di 'stile' sia divenuta complessa almeno dal Romanticismo ad oggi risulta con tutta chiarezza dall'ampia sezione dedicata al concetto in *Storia dei concetti musicali. Melodia, Stile, Suono*, a cura di G. Borio, Carocci, Roma 2009, Parte seconda, pp. 105-205; in particolare G. MORETTI, *Stile. Breve storia filosofica di un "concetto"*, pp. 105-119, e A. CECCHI, *Esigenze di fondazione e critica del concetto di stile nella trattatistica musicale del XX secolo*, pp. 185-205.