

EMANUELE BONOMI

EPIGONISMO ČAJKOVSKIJANO
E RISONANZE WAGNERIANE.
LE *FRANCESCHE* DI NÁPRAVNÍK E RACHMANINOV

ABSTRACT - With his enthralling ‘symphonic fantasy’ *Francesca da Rimini* (1877), Tchaikovsky was the first Russian composer to deal with the celebrated tragedy of Paolo and Francesca. His original plan had been to write an opera on the subject. Yet, in the aftermath of his visit to Bayreuth in the summer of 1876 to report on the inauguration of the newly established Festspielhaus with the première of the complete *Ring* cycle, he fell under the spell of Wagner’s innovative orchestral treatment and feverishly composed a vibrant symphonic poem. Two operatic versions on the same much admired episode from the *Divine Comedy* also followed, at the turn of the century. Both share overt references to Tchaikovsky’s model in terms of musical style, yet their dramaturgical architecture proceeds from antithetical premises. Nápravník’s last opera (1902), after Stephen Phillips’s play *Paolo and Francesca*, inspired by Dante’s narrative, illustrates the imposing splendour of the Russian Imperial style at its apogee for the lavishly picturesque production and the brilliant technical proficiency. On the other hand, Rachmaninov’s eponymous one-act opera (1906), set to a condensed libretto by Modest Tchaikovsky, appears as a faithful translation of the detailed program included by the dramatist’s older brother in the autograph score of his symphonic poem. By carrying out a dramaturgical analysis of both works, this essay aims to explore their specific operatic models – a sumptuous grand opera idiom, combining an intimate flavour with picturesque tableaux for the former, a blatant veristic style within a dense orchestral texture for the latter –, clarifying the role of two emblematic figures in Russia’s fin-de-siècle musical culture: Tchaikovsky and Wagner.

Se il complesso e variegato processo di ricezione di Dante nella letteratura russa ottocentesca ebbe quali principali antesignani Puškin e Gogol¹, fu

¹ Una descrizione esauriente del fenomeno è reperibile in CESARE GIUSEPPE DE MICHELIS, «Russia», in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, v, pp. 843-847; la voce è consultabile *online* all’indirizzo [www.treccani.it/enciclopedia/u-r-s-s_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/u-r-s-s_(Enciclopedia-Dantesca)/).

Čajkovskij a tentare una prima trasposizione orchestrale della popolarissima vicenda di Paolo e Francesca, traendone nel 1876 una vibrante «fantasia sinfonica» sulla scorta delle folgoranti suggestioni ricavate dalla lettura del v canto dell'*Inferno* nel corso di un trasferimento estivo in treno dalla località balneare di Palavas-les-Flots a Parigi². Alla trionfale accoglienza del pubblico moscovita³ fece eco negli anni seguenti un successo sempre crescente, testimoniato non solo dalle numerose repliche di cui la fantasia beneficiò sia in patria che all'estero⁴, ma innanzitutto dal favore unanime tributatogli da colleghi, ammiratori e amici che ben si prodigarono nell'esaltare il brano quale capolavoro assoluto dell'intero repertorio nazionale.

L'opinione dell'autore in proposito ricalcò almeno inizialmente gli ampi elogi dei recensori, ma l'innata propensione a una severa autocritica finì col coinvolgere in breve anche una delle sue creature predilette. A Balakirev, che nel 1882 l'aveva definita senza mezzi termini e con tono vagamente mellifluo «apogeo»⁵ artistico del compositore (insieme alla fantasia shakespeariana *La tempesta* commissionata pochi anni prima dal sodale Stasov), Čajkovskij replicò lamentandone la completa disorganicità tra forma e contenuto⁶, ribadendo con forza la propria inadeguatezza nel genere della

² Cfr. lettera a Modest Čajkovskij del 27 luglio/8 agosto 1876, in ПЕТР ČАЈКОВСКИЈ, Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка (*Opere complete. Scritti e carteggi*), a cura di Boris Asaf'ev, Anatolij Aleksandrov et al., 17 voll., Muzgiz-Muzyka, Moskva 1953-1981, vi, p. 62. Il brano fu ultimato dopo che il musicista aveva assistito in qualità di corrispondente per il periodico «Русские ведомости» («Bollettino russo») al primo allestimento integrale a Bayreuth della tetralogia wagneriana (13-17 agosto) e venne incluso il 25 febbraio/9 marzo 1877 all'interno del decimo concerto sinfonico della Società musicale russa diretto da Nikolaj Rubinštejn. Rispettando il calendario giuliano in vigore nella Russia prerivoluzionaria fino al 1 febbraio 1918, ho deciso di conservare l'originale datazione delle fonti, affiancandola alla data corrispondente nel calendario gregoriano; tutte le traduzioni sono mie.

³ L'opera venne tenuta a battesimo il 25 febbraio/9 marzo 1877 nel corso del citato concerto sinfonico della Società musicale russa.

⁴ Già nel 1878 il lavoro aveva raggiunto le platee tedesche (Konzerthaus di Berlino, 14 settembre, con esito in verità assai contrastato) e americane (Academy of Music di New York, 21 dicembre), e fu Čajkovskij in persona a dirigerne la *première* parigina (Théâtre du Châtelet, 11 marzo 1888), scegliendolo poi in occasione del ricevimento della laurea *ad honorem* all'università di Cambridge nel 1893.

⁵ Lettera di Milij Balakirev a Pëtr Čajkovskij del 28 settembre/10 ottobre 1882, in МИЛИЈ БАЛАКИРЕВ, Воспоминания и письма (*Ricordi e carteggi*), Leningrad, Muzgiz, 1962, p. 164. Il dichiarato intento del fondatore del gruppo dei Cinque era quello di commissionare all'ex *protégé* una sinfonia programmatica da ricavarsi dal *Manfred* di Byron, progetto concretizzatosi tre anni più tardi.

⁶ Cfr. lettera di Pëtr Čajkovskij a Milij Balakirev del 12/24 novembre 1882, in ČАЈКОВСКИЈ, *Opere complete...*, vi, p. 281.

musica a programma⁷. L'intento iniziale era stato infatti quello di scrivere un'opera sull'episodio dantesco, ma i contatti con possibili collaboratori non erano approdati a nulla di concreto. Nel febbraio del 1876 il musicista aveva chiesto a Konstantin Zvancev, devotissimo seguace di Wagner, una copia del suo «magnifico libretto»⁸ sulla celebrata tragedia d'amore. Solo le pressanti insistenze del librettista per un trattamento diligentemente wagneriano del soggetto avevano fatto arenare il progetto⁹ e quando poi, nella primavera del 1877, l'amico German Laroche era tornato di nuovo alla carica offrendogli il proprio adattamento della *Francesca da Rimini*¹⁰, Čajkovskij aveva oramai trovato nel celebrato romanzo in versi puškiniano *Evgenij Onegin* la tanto agognata fonte di ispirazione.

A differenza di *Romeo e Giulietta*, progetto operistico accarezzato a più riprese dal compositore e destinato a infiammarne la fantasia creativa fin negli ultimi anni di vita¹¹, l'incandescente materia dantesca rimase accantonata nell'ampia sequela di trasposizioni operistiche incompiute. Pure, la vasta circolazione dell'*ouverture-fantasia* e, in misura ancora superiore, l'indiscusso prestigio nazionale goduto dal suo autore agirono singolarmente da potentissimi freni inibitori ad ogni successivo tentativo di riduzione musicale della *Commedia* di Dante. E non a caso fu soltanto dopo la morte di Čajkovskij che *Francesca da Rimini* giunse sulle scene liriche in due versioni pressoché coeve, accomunate suggestivamente dalla diretta filiazione dal poema sinfonico čajkovskijano. In entrambe i rimandi assai palesi agli stilemi drammatici, espressivi e stilistici del modello sembrano anzi assumere il valore di consce e deliberate 'citazioni' intese alla stregua

⁷ Lo stesso compositore ne diede esposizione ben più circostanziata nello scambio epistolare intrattenuto con la contessa von Meck; cfr. lettera di Pëtr Čajkovskij a Nadežda von Meck del 5/17 dicembre 1878, in PËTR ČAJKOVSKIJ, Переписка с Н. Ф. Фон Мекк (*Carteggio con N. F. Von Meck*), 3 voll., a cura di Vladimir Ždanov e Nikolaj Žegin, Academia, Moskva-Leningrad 1934-1936, I, pp. 530-532.

⁸ Lettera di Pëtr Čajkovskij a Konstantin Zvancev del 11/23 febbraio 1876, in ČAJKOVSKIJ, *Opere complete...*, VI, p. 27. L'autografo originale del libretto è conservato presso la Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka di Mosca, fondo 1045, n. 23.

⁹ Cfr. НИКОЛАЈ КАШКИН, Воспоминания о П. И. Чайковском (*Ricordi di P. I. Čajkovskij*), Jurgenson, Moskva 1896, pp. 106-107.

¹⁰ Cfr. *The Tchaikovsky Handbook. A Guide to the Man and His Music*, a cura di Alexander Poznansky e Brett Langston, 2 voll., Indiana University Press, Bloomington 2002, I, p. 400.

¹¹ Gli abbozzi per una scena d'amore tra i due innamorati, basata su alcuni temi dell'omonima *ouverture-fantasia* composta nel 1869 e ritoccata nel 1880, furono rinvenuti tra le carte del lascito testamentario. Ultimato e provvisto di una sgargiante veste orchestrale dall'allievo Sergej Taneev, il duetto ebbe il suo battesimo nell'ottobre del 1894 durante il primo concerto sinfonico stagionale della Società filarmonica di San Pietroburgo sotto la direzione di Jurij Bleichman.

di omaggi deferenti alla memoria dell'illustre collega, cui i due compositori erano legati da intensi rapporti artistico-esistenziali.

Per la sontuosa magnificenza dell'allestimento *Francesca da Rimini* di Eduard Nápravník rappresentò uno degli esempi più emblematici dello sfarzo inaudito che caratterizzava le messinscene imperiali *fin-de-siècle*¹², e costituì al tempo stesso il testamento operistico del suo autore¹³, instancabile direttore principale del teatro Mariinskij di San Pietroburgo dal 1869. Composta a partire dall'estate del 1901 e allestita (come l'intera produzione lirica del compositore ceco)¹⁴ sul palcoscenico più prestigioso della capitale russa il 26 novembre/9 dicembre 1902, l'opera colse appena un tiepido *succès d'estime* malgrado un *cast* vocale di altissimo livello che comprendeva i coniugi Nikolaj e Medea Figner – già primi interpreti nei ruoli dei protagonisti nei due ultimi capolavori di Čajkovskij (*Dama di picche* e *Iolanta*) e creatori dei ruoli principali in *Dubrovskij* dello stesso Nápravník – e gli acclamati Leonid Jakovlev e Maria Slavina nelle parti comprimarie di Gianciotto e Angela. Né l'esemplare reputazione del compositore, né il deciso apprezzamento da parte dell'*establishment* politico-artistico – nelle sue memorie il musicista registrò con affetto la partecipazione della coppia imperiale nel corso di una rappresentazione dell'opera¹⁵ – bastarono a risollevarne le sorti di un lavoro condannato con verdetto concorde per assenza d'ispirazione e mancanza di originalità musicale. Fino allo scoppio della rivoluzione il titolo godette comunque di una discreta diffusione a livello nazionale¹⁶,

¹² Fu curiosamente il reazionario e autocratico zar Alessandro III a rinvigorire con interventi in favore della cultura russa la situazione dei Teatri Imperiali. Sotto la direzione di Ivan Vsevoložskij (1881-1898) i sussidi imperiali furono aumentati quasi del doppio, tanto l'orchestra quanto il coro vennero ampliati nelle dimensioni, enormi mezzi furono infine assegnati per scenografie e costumi così da garantire agli spettacoli un'opulenza mai vista che rispecchiasse lo splendore della monarchia.

¹³ E proprio dopo un'esecuzione dell'opera al teatro Mariinskij la sera del 23 dicembre 1914/4 gennaio 1915 il direttore ceco fu costretto ad annunciare il ritiro dall'attività a causa delle precarie condizioni di salute, deterioratesi poi progressivamente fino a sfociare in una grave setticemia che lo condusse alla morte il 10/22 novembre 1916.

¹⁴ I tre titoli precedenti furono: *Gli abitanti di Nižnij Novgorod* (27 dicembre 1868/8 gennaio 1869), *Aroldo* (11/23 novembre 1886) e *Dubrovskij* (3/15 gennaio 1895).

¹⁵ Cfr. EDUARD NÁPRAVNÍK, АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ, ТВОРЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ, ДОКУМЕНТЫ, ПИСЬМА (*Materiali autobiografici e artistici, documenti e lettere*), a cura di Larissa Kutateladze, Muzgiz, Leningrad 1959, p. 62.

¹⁶ Entusiasta ammiratore dell'opera di Nápravník e artefice principale della sua circolazione nei teatri di provincia fu Nikolaj Figner che interpretò la parte di Paolo durante una fortunata *tournee* condotta nel 1903 nelle regioni meridionali dell'impero (Odessa, Nižnij-Novgorod e Tbilisi); cfr. lettera di Nikolaj Figner a Eduard Nápravník

ma la sensazione già espressa dall'autore che la scarsa vitalità drammatica del soggetto avrebbe nuociuto al «successo complessivo e duraturo»¹⁷ della creazione si rivelò ben fondata.

Quale fonte letteraria per la sua *Francesca da Rimini* Nápravník aveva scelto la tragedia in versi *Paolo and Francesca*¹⁸ dell'acclamato drammaturgo edoardiano Stephen Phillips. Scritta nel 1899 su commissione di George Alexander, influente direttore del St. James's Theatre di Londra, la *pièce* si era fin da subito rivelata un vero e proprio *boom* editoriale, raggiungendo notorietà internazionale ancor prima di essere rappresentata a causa dei ritardi accumulatisi nella selezione degli attori. Quando il dramma, infine, ricevette l'attesa *première* il 6 marzo 1902, l'autore fu poi salutato quale degno erede di Sofocle e Shakespeare¹⁹ in un profluvio di elogi ed encomi che accompagnarono le 133 repliche succedutesi nel corso dei quattro mesi seguenti²⁰. Fu Josef Paleček, rinomato basso ceco fresco di nomina a regista teatrale al Mariinskij, a suggerire al connazionale Nápravník un elaborato scenario a partire dalla recentissima traduzione russa della tragedia²¹ durante un comune soggiorno nella località balneare di Hungerburg (Narva-Jõesuu) nel 1901, la cui riduzione librettistica fu affidata a Evgenij Ponomarëv, costumista dell'istituzione musicale pietroburghese.

Nel solco dell'amplificazione narrativa inauguratasi con il commento pubblico intessuto dal Boccaccio nelle sue *Esposizioni*²², anche Phillips aveva aggiunto alla scarna vicenda dantesca dettagli, scene e situazioni del

del 1/13 dicembre 1912, in NÁPRAVNÍK, *Materiali autobiografici* cit., pp. 396-397. *Francesca da Rimini* fu poi inserita nel cartellone della stagione 1914-1915 al teatro Mariinskij, prima di beneficiare nel 1918 di un ultimo allestimento postumo sulle scene del teatro Bol'soj di Mosca.

¹⁷ *Ivi*, p. 62.

¹⁸ STEPHEN PHILLIPS, *Paolo and Francesca. A Tragedy in Four Acts*, John Lane, London-New York 1899-1900.

¹⁹ Per una disamina dell'ascendenza letteraria dantesca della *pièce* si consulti William Calin, *Dante on the Edwardian Stage. Stephen Phillips's «Paolo and Francesca»*, in *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie J. Workman*, a cura di Richard Utz e Tom Shippey, Brepols, Turnhout 1998, pp. 255-261.

²⁰ Cfr. JOHN PETER WEARING, *The London Stage, 1900-1909. A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, 2 voll., Scarecrow, Metuchen-London 1976; rist. ampl. (1 vol.) Rowman & Littlefield, Lanham 2014, p. 92.

²¹ СТЕПЕН ПИЛЛИПС, Паоло и Франческа. Трагедия в 4 действиях. Перевод с 7-го английского издания Леонида и Владимира Андрусон (*Paolo e Francesca. Tragedia in 4 atti. Traduzione dalla settima edizione inglese di Leonid e Vladimir Andruson*), tip. Tovariščestva chudožestvennoj pečati, Sankt Peterburg 1901.

²² GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la «Commedia» di Dante, Canto v, 97-99, Esposizione letterale*, in *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, CD-ROM, a cura di Paolo Procaccioli, Lexis, Roma 1999 («Archivio italiano»).

tutto estranee all'originale. Dal poeta fiorentino lo scrittore inglese mutuò direttamente taluni motivi letterari, quale il racconto dell'inganno subito da Francesca nella promessa di matrimonio e la simulata partenza di Gianciotto per sorprendere in segreto gli amanti adulterini; altri furono invece introdotti per adattarsi a una costruzione drammaturgica assai semplice e lineare nello svolgimento che riprende in chiave moderna modelli greci ed elisabettiani. Della tragedia attica permangono in particolare simmetria e unità d'azione, con le funzioni del coro svolte per certi versi dal sibillino personaggio di Angela, cieca vegliarda al servizio dei Malatesta i cui oscuri presagi servono non soltanto a preannunciare fin dal principio il destino funesto che attende i giovani innamorati, ma anche ad amplificare l'opprimente atmosfera da *Schicksaalsdrama* che informa la *pièce*. La straordinaria duttilità del *blank verse* shakespeariano è invece sfruttata, e con esiti spesso superbi, per piegare la recitazione a un intenso lirismo dal tono squisitamente sentimentale che tuttavia non rifugge da episodiche digressioni nel comico. In questa cornice da poema drammatico dai toni delicati l'elemento psicologico gioca un ruolo essenziale nel delineare i rapporti affettivi morbosi che legano il terzetto di protagonisti, i cui rispettivi caratteri esulano dalle tipologie consolidate in ambito critico-letterario ottocentesco: a una Francesca dai tratti ingenuamente infantili si contrappone un Gianciotto macerato dalla gelosia e dalla superstizione, poco incline ai doveri militari come il fratello Paolo, perfetta incarnazione dell'amante tenero e malinconico. Ampio risalto è dato inoltre alla dolorosa figura di Lucrezia, cugina e confidente di Gianciotto, la cui condizione di vedova sconsolata e senza figli motiva l'affetto impulsivo provato nei confronti di Francesca in una simbolica relazione madre-figlia, agendo però al tempo stesso da decisivo fattore scatenante della tragedia – è lei a inoculare nell'uomo, per prima, il veleno del sospetto, amareggiata dall'arrivo della giovane sposa.

Se, a fantasia appena completata, Čajkovskij non perse tempo per esprimere al fratello Modest la piena soddisfazione per aver fatto emergere «l'amore piuttosto bene»²³, Nápravník avrebbe potuto condividere la stessa impressione della propria opera. Asse portante della concezione drammaturgica diviene infatti il progressivo e irresistibile avvicinamento di Paolo a Francesca e nell'*Autobiografia* compilata in collaborazione con il figlio Vladimir pochi mesi prima di morire il compositore ribadì la natura sostanzialmente lirica del soggetto: «Chi da giovane non è rimasto affascinato da una vicenda tanto poetica, commovente e tragica! Letto il

²³ Lettera a Modest Čajkovskij del 14 ottobre/26 ottobre 1876, in ČAJKOVSKIJ, *Opere complete...*, VI, p. 80.

dramma, non viene da chiedersi quanto risulti efficace sulla scena e adatto per un'opera. Al musicista offre ampio materiale e tutto il resto rimane in secondo piano»²⁴. Linea guida dell'adattamento librettistico di Ponomarëv²⁵ fu dunque l'attenzione quasi esclusiva alla tematica amorosa con l'effetto di ridimensionare sensibilmente la già tenue cornice storico-cavalleresca della fonte in mero fondale pittoresco. Nulla o quasi resta degli echi remoti di battaglia che nella tragedia di Phillips cadenzano i movimenti in scena di Gianciotto, torturato dai sospetti nei confronti del fratello eppur vincolato agli obblighi di condottiero militare. Né a vivacizzare l'atmosfera opprimente del dramma interviene il gustosissimo quadro elisabettiano ambientato nella spezieria di Pulci (III.1), dove tra 'tristaniani' filtri d'amore e veleni il marito di Francesca ha oltretutto modo di udire di nascosto la sconsiderata confessione di Paolo²⁶. Dei due interludi giocosi il librettista conservò solo la briosa scena nella locanda (II.2), unica occasione per l'inserimento di un vivace *divertissement* con cori, mentre le evocative didascalie sceniche dell'atto iniziale della *pièce* vennero sfruttate sapientemente per ricavare un esteso *tableau* collettivo che bilanciassero la severa dimensione familiare della tragedia.

Sollecitato da uno scenario che cerca di coniugare il delicato intimismo di una drammaturgia fondata sulla dimensione lirico-emotiva dei personaggi all'esigenze del *grand spectacle*, Nápravník reagì intercalando scene d'impianto coreografico-spettacolare in un'architettura musicale sostanzialmente *durchkomponiert*, ma che combina al suo interno forme tradizionali dell'opera italiana e francese. L'intero primo atto, in particolare, è concepito quale grandioso quadro d'insieme nel quale gli oscuri presentimenti di sciagura che scandiscono la sequela di scene dialogiche poste in rapida successione dopo la sortita di Gianciotto vengono fascinosamente inserite in una cornice corale festosa. Con l'eliminazione, inoltre, dell'assai fugace colloquio tra Francesca e Paolo, nel quale l'indifesa fanciulla, appena strappata al convento e atterrita dall'ambiente tetro del castello malatestia-

²⁴ EDUARD NÁPRAVNÍK, *Materiali autobiografici...*, p. 62.

²⁵ EVGENIJ PONOMARËV, Франческа да Римини. Опера в 4-х действиях и 5-ти картинах (сюжет заимствован из трагедии соч. С. Филиппа: «Франческа и Паоло»). Сценическая планировка О. О. Палечека. Музыка Э. Направника (*Francesca da Rimini. Opera in quattro atti e cinque quadri (Soggetto ricavato dalla tragedia «Paolo and Francesca» di S. Phillips). Scenario ideato da O. O. Paleček. Musica di E. Nápravník*), Jurgenson, Moskva 1902.

²⁶ Ai fini narrativi l'episodio è comunque di per sé superfluo, dal momento che Gianciotto si convince definitivamente della colpevolezza del fratello già nel corso del colloquio con Lucrezia al termine del secondo atto.

no, si affidava quasi d'istinto al conforto del futuro cognato, l'attenzione si concentra unicamente su Gianciotto, le cui reazioni sempre più allarmate ai minacciosi avvertimenti che gli giungono da diverse parti – dapprima l'ansia di partire di Paolo (*Moderato-Poco più mosso* – c- $\frac{3}{4}$; da 24)²⁷, quindi i reiterati avvertimenti di Lucrezia (*Allegretto-Appassionato-Molto moderato* – c; da 32), infine le visioni di Angela (*Andantino* – $\frac{3}{4}$; da 51) – si riflettono in un calibrato incremento della tensione drammatica secondo modalità di indubbia ascendenza scribiana. Palesi moduli *grandoperistici* s'incontrano egualmente nei due squarci collettivi dell'opera. L'enfatico finale del primo atto prevede una robusta marcia nuziale (*Moderato* – c, Re; da 40 e da 56), scortata dagli effetti stereofonici degli ottoni – già uditi ad apertura di sipario per annunciare trionfanti l'arrivo della sposa –, cui segue una solenne preghiera corale (*Maestoso* – c, Re; da 61⁵) intonata da dietro le quinte sul sostegno dell'organo e alternata alle dolenti interiezioni di Angela rimasta sola in scena²⁸. Analogamente, il quadro gaio e spigliato ambientato in una locanda dei sobborghi di Rimini (II.2) fornì il pretesto per un rapido susseguirsi di numeri decorativi – un *entr'acte* in ritmo marziale (*Tempo di marcia* – $\frac{2}{4}$, La; da ⁸111), uno spensierato coro doppio di donne e soldati (*Allegro giocoso* – $\frac{2}{4}$, Sol-Si; da ¹⁸117) e una *chanson à boire* strofica di schietto gusto popolare (*Allegretto-Allegro moderato* – $\frac{3}{8}$, la-Mi-mi-Si; da ⁶134) – che immette con efficacissimo contrasto al disperato soliloquio con cui Paolo, incapace di resistere allo struggente desiderio di rivedere l'amata, decide di abbandonare l'esercito in marcia contro la ghibellina Pesaro. Svolto nell'ordinaria ripartizione bipartita, cantabile e cabaletta, dell'aria italiana (*Moderato* – c, Si; da 151; *Appassionato-Poco meno mosso* – $\frac{12}{8}$, Sol \flat →Re; da 165), il brano si configura quale affettuoso riferimento al secondo duetto di seduzione nella *Carmen* di Bizet (II.17) cogli insistenti echi della marcia

²⁷ Riferimenti ed esempi musicali sono desunti dalla prima edizione della riduzione per canto e pianoforte: EDUARD НАПРАВНИК, Франческа да Римини. Опера в 4-х действиях и 5-ти картинах. Сюжет заимствован из трагедии соч. С. Филиппа: «Франческа и Паоло». Сценическая планировка О. Палечека. Текст либретто Е. Пономарева (*Francesca da Rimini. Opera in quattro atti e cinque quadri. Soggetto ricavato dalla tragedia «Paolo and Francesca» di S. Phillips. Scenario ideato da O. Paleček. Riduzione librettistica di E. Ponomarëv*), Jurgenson, Moskva 1902.

²⁸ Nella fonte letteraria l'atto si chiude invece con una didascalia scenica che non lascia dubbi sulla veridicità delle allucinazioni della donna: «[Exit marriage procession of Kinsmen, &c., led by Giovanni and Paolo. Meanwhile enter from the other side Francesca, Lucrezia, and attendant Ladies. Francesca, in passing, pauses and offers trinket to Angela, who shudders, letting it fall. Exeunt all but Angela, who remains staring before her.]; PHILLIPS, *Paolo and Francesca*..., p. 31. La situazione scenica, per inciso, ricorda molto da vicino la conclusione dell'atto iniziale nella *Gioconda* (I.9) di Ponchielli, titolo che l'infaticabile direttore ceco offrì alla platea pietroburchese nel 1888.

d'apertura (*Tempo di marcia* – $\frac{2}{4}$, Mi \flat -Si \flat ; da 153 e da 169), che fungono sia da tempo di mezzo sia da coda per amplificare il dissidio interiore di un novello José, disertore per amore:

(Prochod vojsk vremenno prekraščaetsja. Paolo prislušivajas' k grochotu barabanov)

Paolo

Zna-ko-myj grom!...

f

f e marziale

E-go u - da - rov mo - gu - čij zvuk zo-vet me - nja na boj,

Es. 1. Nápravník, *Francesca da Rimini*, III.1, 157⁴.

Ben più cruciale nell'economia drammaturgica generale delle citate e generiche concessioni alla *couleur locale*, categoria del resto a cui già Phillips aveva attinto con molta parsimonia²⁹, è però il dipanarsi dell'intreccio attraverso estese sezioni dialogiche che coinvolgono il quartetto di protagonisti. Per conferirne coerenza e unità musicale Nápravník ricorse a una fitta trama di motivi ricorrenti in orchestra a innervare un declamato vocale morbido e fluido seppur piuttosto monocorde che non di rado si apre in improvvisi squarci melodici lirico-contemplativi. Intese alla stregua

²⁹ Tra i molti commentatori che criticarono nel dramma inglese la mancanza di verosimiglianza storico-psicologica nei personaggi si segnalò in particolare Edith Wharton; cfr. EDITH WHARTON, *The Three Francescas*, «The North American Review», CLXXV/548, 1902, pp. 17-29.

a tempo
p
 Frančeska
 Ved' ne vi - nov - no ne - bo v
 sve - te svo - ej voz - duš - noj si ne - vy,
p a tempo

Più mosso
a tempo
f *con forza*
 Frančeska
 U - ža - sno-ezab-ve-n'e mne serd - ce uv-le - klo,
 du - šu
f a tempo

Es. 2a-b. II, 87; 89⁴.

un processo di paziente manipolazione melodica, armonica e ritmica, analoga per molti versi alla tecnica dello sviluppo wagneriano. Due sono, come di consueto, le tipologie semantiche: motivi che identificano un dato personaggio o uno stato d'animo e motivi di reminiscenza per richiamare una situazione drammatica passata o prefigurare un'azione che ancora deve compiersi. Così, in particolare, il personaggio di Angela, personificazione

del destino funesto che aleggia sulla coppia di amanti, viene associato a una contorta figura cromatica dei legni per terze sopra il tremolo degli archi (es. 4) – l'inciso, già preannunciato fin nel colloquio d'esordio tra Gianciotto e Paolo, è destinato in seguito a evolvere in una rabbiosa discesa di tre semitoni quando Lucrezia convince il baritono della compiuta fondatezza dei suoi sospetti:

L'istesso tempo (beret slepuju za ruku i podvodit ee k neveste)

Džiančiotto

Daj ru-ku mne, And - že - la do-ro - ga - ja!

fp *espressivo*

Es. 4. 1, 45.

Al livido cromatismo che invade inesorabilmente il canto di Gianciotto, seducente metafora di un dubbio letale inoculato con bieca perfidia, si contrappone il lucente diatonismo della parte di Francesca, scortata da teneri profili scalari discendenti e lievemente increspata (es. 5), mentre a Paolo viene affidato un motivo dolente che nella sua instabilità tonale palesa l'inquietudine emotiva del giovane (es. 6):

(v smuščenii) Džiančiotto (zadumyvaetsja)

Paolo

ne pro-si raz-gad-ki, brat! Ne brak li naš?...

espressivo *p* *f*

Es. 5. 1, 8.

Poco meno mosso

Džiančiotto

vstan', Fran-čes - ka! Po - kry - va - lo ot - kin' s li - ca.

p *espressivo*

Es. 6. 1, 27.

Anche un momento dalla valenza altamente simbolica quale la stretta di mano che i due fratelli si scambiano in segno di intesa prima del matrimonio trova adeguata sottolineatura nell'iterazione di un semplice disegno puntato che prima si distende lirico quando Gianciotto ringrazia Paolo per avergli condotto la sposa (es. 7a), poi si rinchiude in ambigue volute cromatiche nel momento in cui il tenore conferma, assai titubante, di partecipare con gioia alle nozze predisposte (es. 7b), per infine ripresentarsi (es. 7c) quale ostinato al basso nel soliloquio conclusivo del baritono, sintomo ormai di un timore ossessivo divenuto inconfessabile realtà:

(*Frančeska, Lukrecija i služanki udaljajutsja*)
(*k Paolo*)

Džiančiotto

[- tja.] Tvo - ej ru - ko - ju, mi - lyj, sju - da mo - ja ne - ve - sta vve - de - na,

espressivo *p*

Paolo (*požimaja ruku brata, uchodit*)

Džiančiotto

Daj v e - tom ru - ku mne. Da - ju!

mf *espress.* *f*

Džiančiotto

Vo vsech kon-cach rod-noj zem-li mo-i gon-cy pe-re-by-ba-li i

espressivo
p

ve-sti, pol-ny-ja pe-ča-li, o-ni o-bra-te mo-em pri-vez-li:

Es. 7a-b-c. I, 25³; 732; IV, 203.

A differenza di tali cellule, che nella loro essenzialità ritmico-melodica – brevi figurazioni ritmiche o costanti movimenti intervallari – ben s’adattano a variazioni di ogni sorta, cinque temi sono invece contraddistinti da un’espansione lirica assai marcata ed emergono dal denso tessuto motivico dell’opera per alcune peculiarità condivise che ne assicurano la totale complementarità. Presentati in successione già nell’*ouverture* (*Adagio* – $\frac{3}{4}$), dove sono accomunati dalla medesima tonalità di sol bemolle maggiore, si caratterizzano da morbide arcate melodiche di innegabile sapore čajkovskijano, i cui contorni serpeggianti e percorsi da languidi cromatismi sul fondale armonico cangiante traducono icasticamente le spirali di una passione inestinguibile: (Es. 8 a-e).

Come il meraviglioso *Liebesthema* che anima la sezione centrale della *Francesca da Rimini* di Čajkovskij, l’insolita ampiezza delle melodie e il deliberato rifuggire dalla cadenza paiono cauti avvicinamenti al concetto wagneriano della *unendliche Melodie*, da cui però divergono per l’assenza d’elaborazione tematica. Piuttosto, è il loro reciproco accostamento e al-

Adagio
espressivo

p *p* *p*

f *dim.* *p* *p*

con tenerezza

dim. *p*

cresc. *dim.* *p*

molto espressivo

molto espressivo

Tempo I
molto espressivo

Es. 8 c-d-e. *Ouverture*, ¹⁰; III³; IV⁵; V⁴; VIII².

ternanza nel corso dell'opera – soprattutto nei duetti dei protagonisti – a tradurre in musica la travolgente crescita del sentimento che avvinghia gli innamorati. Se la cellula A (es. 8a), con la sua peculiare quinta eccedente, fa capolino timidamente nei primi due atti, dapprima quando la cieca esamina turbata il volto di Francesca respingendola con raccapriccio (46), quindi ad avvalorare le velate insinuazioni di Lucrezia riguardo Paolo (102), i motivi B e C si odono durante la visione di Angela (51) – plastica anticipazione della «scena della lettura» posta in chiusura del terzo atto – per ripresentarsi quando Gianciotto riferisce al fratello gli oscuri presentimenti dell'anziana servitrice (70¹). I tre temi attraversano più avanti il primo dei duetti d'amore (III.2), mentre le cellule D ed E, fondate entrambe su appassionate progressioni verso l'acuto che paiono sublimare l'estatico rapimento di due anime anelanti, incorniciano il successivo *rendez-vous* chiudendo in tal modo la parabola narrativa.

Simili elementi diegetici sono riscontrabili anche nella costruzione formale dei tre 'incontri' tra Paolo e Francesca, per i quali il compositore cercò di ampliare il disegno originale con l'ovvia motivazione di esaltare, per quanto possibile, le doti vocali della coppia di interpreti. *Höhepunkt* espressivo del colloquio nel secondo atto (*Allegro* – c, Mi_♭; da 80), dove i soli motivi associati ai protagonisti bastano a intrecciare l'intera architettura *durchkomponiert* della scena, è il veemente arioso centrale del tenore che riflette il dirompente desiderio erotico dell'uomo (*Allegro* – c, Mi_♭; da 80): (Es. 9).

Per l'appuntamento che ha luogo poco prima dell'alba nel terzo atto la struttura si dilata invece in un vasto *tableau* dall'impianto formale ancora piuttosto libero, ora scandito tuttavia da una sequenza di oasi liriche che fissano la turbinosa temperie sentimentale dei protagonisti: la stupefatta contemplazione della natura circostante da parte di Francesca (*Moderato* – c, Sol_♭; da 176), lo slancio infervorato di Paolo nell'osservare l'amata intenta a leggere seduta su una panchina in giardino (*Meno mosso* – c; da 180) nella tragedia di Phillips il soliloquio precede una fuggevole scena in cui Gianciotto, appena rientrato al castello, è ancora una volta richiamato sul campo di battaglia (III.2) –, la remissiva dichiarazione del tenore (*Tempo I* – c, La_♭; da 184), formulata sopra un'ostinata figurazione in terzina che nel postludio orchestrale suggellerà l'istante cruciale del bacio (*Sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Sol_♭; da 197²), la titubante confessione della donna (Mi_♭→; da 188⁵), infine la lettura alternata della storia di Lancillotto e Ginevra (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Sol_♭; da 191), introdotta dal motivo A e trattata con articolazione declamatoria sulle cellule B e C. Soltanto nel quarto atto, dopo un'ampia scena (*Più moderato* – c, Si_♭>; da 231) che pare fungere da ricapitolazione

(strastno)

Paolo

Frančes - ka, mi - lo - e soz-dan' - e, leg-ko - li mne, po -
du - maj ty, vo mrak u - kryt' - sja ot si - jan' - - ja.

Es. 9. II, 80².

tematica, si approda a un duetto bipartito vero e proprio (*Larghetto* – $\frac{3}{4}$; Re; *Allegro* – c, La; da 247), la cui compiutezza formale, garantita dal quieto gioco imitativo delle voci, celebra – memore del *Tristan* wagneriano – la riunione definitiva degli amanti infelici³¹: (Es. 10).

Sulla ripresa del motivo E nella coda (*Adagio* – $\frac{3}{4}$, La; da 255) la coppia, oramai trasfigurata dalla passione, s'avvia infine fuori scena verso la camera da letto dove avviene il delitto, prima che Gianciotto, tornato sconvolto in palcoscenico, intoni sullo stesso tema una commossa trenodia (*Adagio* – $\frac{3}{4}$, Re; da 261), intrisa nella contrizione del «riluttante» assassino di una nota di cristiana rassegnazione.

Ancor prima che Nápravník concepisse la sua ultima opera, il soggetto dantesco aveva stuzzicato anche la fantasia di Rachmaninov. Dopo il confortante successo ottenuto con *Aleko*, brillante opera verista in un atto

³¹ Ne riportiamo la scansione drammaturgica e musicale in appendice.

Frančeska *p*
 Nas tot za - kon so - e - di - nil,
 Paolo *p*
 Nas tot za - kon so - e - di -
 ko - to - ryj v ne - be ne - ob - ja - nom
 nil, ko - to - ryj v ne - be

Es. 10. iv, 247⁴.

presentata come saggio finale di conservatorio nel 1892 e allestita l'anno seguente (27 aprile/9 maggio) al teatro Bol'šoj di Mosca grazie al personale intervento di Čajkovskij³², il compositore si era procurato notevole reputazione in qualità di direttore e maestro sostituto per la Compagnia d'opera

³² Cfr. SERGEJ RACHMANINOV, Воспоминания (*Ricordi*), in Id., Литературное наследие (*Lascito letterario*), 3 voll., a cura di Zaruja Apetjan, Sovetskij kompozitor, Moskva 1978, p. 54.

privata dell'industriale e mecenate Savva Mamontov³³. E fu proprio l'assiduo lavoro condotto nel corso dell'estate del 1898 con l'amico Fëdor Šaljapin per una ripresa del *Boris Godunov* di Musorgskij³⁴ a indurre il musicista a cimentarsi nuovamente in ambito operistico. Fin dalla primavera di quell'anno Modest Čajkovskij, che dopo la morte del fratello aveva proseguito la sua attività di librettista³⁵, insisteva con un soggetto shakespeariano – con ogni probabilità un *Riccardo II*³⁶, ma quando Rachmaninov accolse la proposta dopo lungo esitare³⁷ il drammaturgo aveva ormai stravolto i suoi piani e gli inviò invece un libretto su Francesca da Rimini. Allo scenario iniziale che prevedeva un'opera in più atti con prologo³⁸ il compositore reagì, da parte sua, esigendo una condensazione narrativa che eliminò ridondanze e dettagli assenti nella *Commedia* trasformando un fastoso progetto *grandopèristico* in un nuovo atto unico. La stesura occupò Rachmaninov in due fasi distinte: l'ardente duetto d'amore venne scritto durante un soggiorno in Italia nell'estate del 1900, mentre le scene rimanenti furono completate nell'estate del 1904. In coppia con la 'piccola tragedia' puškiniana *Il cavaliere avaro*, terza e ultima creazione di Rachmaninov redatta tra l'estate del 1903 e la primavera dell'anno seguente, *Francesca da Rimini* ebbe il suo debutto l'11/24 gennaio 1906 al teatro Bol'šoj di Mosca diretta dal medesimo autore – allora direttore principale dell'istituzione moscovita –, senza però riscuotere grande successo, né di critica, né di pubblico.

A dilazionare nel tempo il compimento dell'opera intervennero indubbiamente la fervida attività creativa e concertistica inauguratasi con l'esito incoraggiante del *Secondo concerto per pianoforte e orchestra* e le gioie della nuova vita familiare – nel 1902 venne celebrato il matrimonio con la cugina Natalja Satina cui seguì un lungo *tour* europeo che portò i novelli sposi, tra

³³ Tra i titoli che Rachmaninov diresse figurano, in una curiosa commistione di generi e di stili, classici del teatro nazionale – *Rusalka* di Dargomyžskij, *Rogneda* di Serov, *La tomba di Askol'd* di Verstovskij, *La notte di maggio* di Rimskij-Korsakov – accanto ad alcuni dei maggiori successi d'importazione francese – *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, *Carmen* di Bizet, *Mignon* di Thomas.

³⁴ L'opera venne poi eseguita, nella versione curata da Rimskij-Korsakov, il 7/19 dicembre al teatro Solodovnikov di Mosca.

³⁵ Ai libretti della *Dama di picche* e *Iolanta* seguirono *Dubrovskij* per Nápravnik, *La casa di ghiaccio* per Koreščenko e *Nal' i Damajanti* per Arenskij.

³⁶ Cfr. SERGEI BERTENSSON e JAY LEYDA, *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*, New York University Press, New York 1956, p. 82.

³⁷ Cfr. lettere di Sergej Rachmaninov a Modest Čajkovskij del 28 giugno/10 luglio e del 7/19 agosto 1898, in RACHMANINOV, *Lascito letterario* cit., pp. 277-278.

³⁸ Cfr. lettera di Sergej Rachmaninov a Modest Čajkovskij del 28 agosto/9 settembre 1898, ivi, pp. 279-280.

l'altro, ad assistere all'esecuzione integrale del *Ring* wagneriano a Bayreuth³⁹. Causa reale furono però le perplessità del compositore circa la tenuta drammatica del libretto, che lo indussero a imporre modifiche continue (e spesso piuttosto confuse) nel corso del tormentato processo creativo. Della versione originaria Rachmaninov conservò, sia pure con qualche aggiunta alle sezioni corali, soltanto prologo ed epilogo, mentre la soppressione dei primi due *tableaux* che avrebbero dovuto esporre gli antefatti della vicenda e descrivere le nozze combinate con l'inganno tra Francesca e Lanciotto Malatesta compromise irrimediabilmente le proporzioni tra cornice e azione drammatica. Per porvi rimedio il musicista chiese a Modest Čajkovskij di inserire un ampio monologo per il baritono che servisse da riepilogo narrativo – e anche da cavallo di battaglia per le doti straordinarie di Šaljapin, interprete designato per la parte – e di provvedere a un allungamento del duetto d'amore⁴⁰. Nonostante le insistenze di Rachmaninov, che seguì imperterrito a lamentarsi dell'eccessiva concisione del secondo quadro, il librettista acconsentì docilmente a quasi tutte le richieste⁴¹. Ma quando, a traduzione ritmica tedesca già approntata, quest'ultimo pretese (con ogni evidenza per ripicca) alcune marginali variazioni testuali, il rifiuto piccato del compositore troncò bruscamente la collaborazione. Come risultato furono dati alle stampe due libretti: il primo, nella versione approvata dal poeta, fu pubblicato come opuscolo separato dall'editore Gutchejl nel 1905⁴², il secondo invece, con il testo musicato da Rachmaninov, venne incluso all'interno dello spartito per canto e pianoforte edito l'anno successivo⁴³.

³⁹ Cfr. lettera di Sergej Rachmaninov ad Aleksandr Ziloti dell'11/24 luglio 1902, ivi, p. 319.

⁴⁰ Cfr. lettera di Sergej Rachmaninov a Modest Čajkovskij del 26 marzo/7 aprile 1904, ivi, pp. 340-341.

⁴¹ Come nel caso di un'aria di sortita per Paolo che il compositore gli domandò a opera oramai ultimata. Cfr. lettera di Sergej Rachmaninov a Modest Čajkovskij del 7/19 settembre 1904, ivi, pp. 348-349.

⁴² МОДЕСТ ČАЈКОВСКІЈ, Франческа да Римини. Драматический эпизод 5-й песни «Ада» Данте. Опера в двух картинах с прологом и эпилогом. Музыка С. В. Рахманинова (*Francesca da Rimini. Episodio drammatico dal v canto dell'«Inferno» di Dante. Opera in un prologo, due quadri e un epilogo. Musica di S. V. Rachmaninov*), Gutchejl, Moskva 1905.

⁴³ SERGEJ RACHMANINOV, Франческа да Римини. Драматический эпизод 5-й песни «Ада» Данте. Опера в двух картинах с прологом и эпилогом. Либретто М. И. Чайковского / *Francesca da Rimini. Dramatische Episode aus dem v Liede Dantes «Die Hölle» entnommen. Oper in zwei Bildern mit Prolog und Epilog. Libretto vom M. J. Tschajkowsky. Deutsch von Lina Esbeer (Francesca da Rimini. Episodio drammatico dal v canto dell'«Inferno» di Dante. Opera in un prologo, due quadri e un epilogo. Libretto di M. I. Čajkovskij)*, Gutchejl, Moskva 1906. Da questa fonte sono tratti riferimenti ed esempi musicali, corredate dalla cifra di richiamo reperibile nella partitura orche-

Nella sua forma definitiva è indubbio che il libretto di Modest Čajkovskij riveli quale esplicito modello l'omonima fantasia orchestrale del fratello, non tanto nella singolare concentrazione della materia drammatica, quanto soprattutto nella stessa scansione narrativa che pare fedele traduzione del programma letterario riportato nella partitura autografa del poema sinfonico⁴⁴. Un'affascinante cornice infernale (prologo ed epilogo) che assicura all'opera una struttura circolare racchiude infatti in due soli quadri il nucleo della vicenda, circoscritta quasi unicamente agli eventi narrati nella *Commedia*; una sorta di preambolo affidato a Gianciotto cui segue la torrida scena del bacio tra Paolo e Francesca. Come già accaduto nella *Françoise de Rimini* (1882) di Ambroise Thomas, pirotecnico *kolossal* operistico dell'autore di *Mignon* e di *Hamlet*, Dante e Virgilio tornano una seconda volta a calcare le scene diventando protagonisti di un incontro commovente con gli amanti sventurati nel girone dei lussuriosi che dà modo al librettista di riciclare alcuni versi danteschi.

Ricalchi ed echi čajkovskijani sono parimenti riscontrabili nella trasposizione musicale di Rachmaninov, il cui assai elaborato trattamento orchestrale di matrice wagneriana combinato alla staticità di un'azione filtrata attraverso la lente di un ampio *flashback* rievocativo avvicina l'opera a una cantata scenica o a un oratorio profano. Nonostante non si possa parlare di numeri chiusi in senso stretto, la netta separazione tra le scene permette di isolarle e considerarle quali singoli tasselli di un potente affresco operistico reso coerente da un'organica intelaiatura di motivi ricorrenti in orchestra. Il prologo, innanzitutto, è concepito come grandioso poema sinfonico con coro a bocca chiusa pervaso da una scrittura fugata e intensamente cromatica che illustra al tempo stesso (e con mirabile effetto evocativo) la «bufera infernale» e i gemiti lamentosi dei dannati. Un intervallo onnipresente di semitono discendente – *topos* per lunga tradizione deputato a denotare dolore e sofferenza⁴⁵ – s'incarica di assicurare continuità drammatica e unità

strale edita da Boosey & Hawkes, che trascrive l'originale russa pubblicata a Mosca dall'editore Gutcheil'.

⁴⁴ La dettagliata prefazione è riportata anche nell'edizione completa di stato (Полное собрание сочинений, a cura di Boris Asaf'ev, Anatolij Aleksandrov e altri, 63 voll., Muzgiz-Muzyka, Moskva 1940-1990, xxiv) – il lettore italiano può consultarla in CLAUDIO CASINI e MARIA DELOGU, *Čajkovskij*, Rusconi, Milano 1993, p. 275 –, mentre nella prima edizione a stampa della partitura (Moskva, Jurgenson, 1878) compaiono in traduzione russa i versi conclusivi del quinto canto dantesco (vv. 121-142).

⁴⁵ I riferimenti più prossimi spaziano in questo caso dal tema del *Dies Irae*, segreto *Leitmotiv* che pare percorrere gran parte della produzione del compositore quale immagine

strutturale al quadro (es. 11), mentre l'immagine saliente della tormenta acquista una sua corporeità scenica attraverso una calibrata disposizione a 'ondate' delle dinamiche sonore e irrompe ciclicamente tra gli inserti dialogici che coinvolgono i due poeti e l'infelice coppia di innamorati.

Largo

Es. 11. Rachmaninov, *Francesca da Rimini*, ¹⁶¹.

Corposi interludi orchestrali, segnati da pregiate suggestioni timbriche di natura descrittiva, delimitano pure entrambi i pannelli centrali approfondendo un'atmosfera che poi si arroventa in uno stile enfatico di marca verista. Nella feroce vitalità che lo anima Lanciotto è fin da principio presentato nelle vesti di spietato condottiero, prerogativa che Rachmaninov si dilunga nel rimarcare nella scena iniziale tramite uno sfondo sonoro saturo di squilli marziali. Agli obblighi militari, ribaditi da una raccapricciante pantomima in cui un cardinale benedice la partenza di un esercito ebbro di sangue⁴⁶, si intreccia però (e ben più potente) il dramma lancinante di un marito torturato dal tarlo della gelosia. Sospetti, rimorsi, infine lucida

ossessiva della morte – si veda la testimonianza diretta riportata da IOSIF JASSER, Мое общение с Рахманиновым (*I miei contatti con Rachmaninov*), in Воспоминания о Рахманинове (*Ricordi di Rachmaninov*), a cura di Zaruja Apetjan, 2 voll., Muzgiz, Moskva 1957, rist. ampl. 1962, pp. 327-330 – all'incipit dell'omonima fantasia čajkovskijana e al lamento dello *jurodivij* nel *Boris* di Musorgskij.

⁴⁶ Nell'episodio si può cogliere una pallida eco della celebre *bénédiction des poignards* negli *Huguenots* di Meyerbeer.

ammissione prendono corpo nei due episodi successivi, tappe brucianti di una dolorosa presa di coscienza dell'infedeltà della consorte. L'impressionante soliloquio tripartito del baritono, plasmato sull'analogia cavatina di *Aleko* (1.10) dove l'eroe eponimo scopriva con amarezza il tradimento dell'amata, esprime il rovello introspettivo di un uomo che mescola nella propria mente echi lontani di una vita trascorsa sui campi di battaglia e l'accorata rievocazione di un matrimonio nato sotto cattivi auspici. Il rimpianto rancoroso per una passione destinata a restare insoddisfatta si affianca invece alla fosca premeditazione della vendetta nel duetto con Francesca che contrappone le imploranti profferte amorose di Lanciotto alle repliche devote ma impassibili della donna. La speranza coltivata da Rachmaninov (ma poi andata delusa)⁴⁷ di assegnare la parte di Lanciotto al sodale Šaljapin spiega la debordante prominenza data alla voce maschile, le cui accensioni struggenti ed eroiche sono sublimite nel mirabile arioso centrale, una stentorea marcia funebre impreziosita dalle sottili ricercatezze metrico-lessicali del testo:

L'istesso tempo

cantabile

f - *mf* *cresc.* *f* >

Lančiotto

O, sni-zoj - di, spus-tis' s vy - sot tvo-ich, zvez - da _____ mo - ja!

Es. 12. 52.

⁴⁷ A motivazione del rifiuto, che certamente influi non poco sulle fortune dell'opera, il cantante addusse la non primaria importanza del ruolo. Curiosamente anche per il personaggio di Francesca Rachmaninov fu costretto a rinunciare alle sue due prime scelte: Antonina Neždanova ne lamentò la tessitura troppo grave, mentre Natal'ja Ermolenko-Južina il registro troppo acuto!

Al clima teso e violento del primo quadro il *tableau* del *rendez-vous* vespertino oppone un'aura di passionalità mediterranea irradiata da una tavolozza orchestrale che abbandona le corrusche tonalità precedenti per rinvigorire una vocalità fattasi ora calda e infervorata⁴⁸. La progressione emotiva che porta alla fatale seduzione è svolta secondo una scansione tripartita cui la parsimonia del materiale tematico – una cullante frase sincopata discendente, presentata già nel prologo e associata al personaggio di Francesca, sovrapposta a un'inquieta figurazione di semicrome ribattute dei violini – conferisce un'ammirevole compattezza:

Moderato

Es. 13. ³63.

Dopo la tranquilla lettura cantilenante condotta da Paolo attraverso un rituale di sguardi ammiccanti e impacciate allusioni, la ritrosia di Francesca si scioglie ben presto di fronte alla preghiera accorata del tenore inquadrata in un energico arioso su una melodia spianata di sapore čajkovskijano (Es. 14). Rapita contemplazione e unione spirituale sono infine fissati nel duetto vero e proprio dove gli innamorati intonano rapite frasi all'unisono prima di sussurrare la coppia di versi conclusivi smarrendosi nel bacio fatale. L'omicidio si consuma, con notevole effetto teatrale, su di un fondale orchestrale già proiettato verso l'epilogo infernale e introdotto dal grido disperato degli amanti che si muta selvaggiamente nei gemiti fuori scena del coro di dannati coronati dal riaffacciarsi dell'immortale terzina dantesca: «Nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice, ne la miseria...».

⁴⁸ In appendice ne è allegato il prospetto drammatico-musicale.

Maestoso

Paolo

Ne mne li ty klja-ljas' s mol'-

voj pred son-mom vyš-nich sil svja-zat' vsju žizn' s mo-ej sud-boj?..

f *ff*

Es. 14. 73.

Nonostante la profonda avversione estetica, Čajkovskij palesò al diletto allievo Sergej Taneev⁴⁹ la diretta filiazione wagneriana della fantasia all'indomani della *première* piomboburghese del lavoro⁵⁰. Il denso ordito cromatico generale percorso dalle raggelanti sonorità nel registro grave degli ottoni

⁴⁹ Cfr. lettera a Sergej Taneev del 27 marzo/8 aprile 1878, in ČAJKOVSKIJ, *Opere complete...*, VII, p. 202.

⁵⁰ L'evento avvenne la sera del 11/23 marzo 1878 nell'ottavo concerto della Società musicale russa sotto la bacchetta di Nápravnik.

risente apertamente, specie nella sezione introduttiva dove sono descritte la discesa e la bufera infernale, degli influssi del *Ring* – al pari dell'autorevole modello della *Dante-Symphonie* di Liszt che il compositore russo recensì con entusiasmo nelle vesti di critico musicale⁵¹ –, anche se le risonanze del vate di Bayreuth restano confinate ad affinità timbriche e ascendenze armoniche che non intaccano il livello tecnico-formale. L'ambivalente atteggiamento di Čajkovskij nei confronti di Wagner – sincera ammirazione per il genio artistico mista a congenita antipatia per la poetica⁵² – trovò riverbero quasi unanime nelle più giovani generazioni di musicisti, meno inclini di pittori e poeti coevi a condividere le premesse filosofiche del *Gesamtkunstwerk*. Formatosi nella classe di armonia e composizione dell'accademico Taneev, erudito organizzatore dal 1894 di approfondite 'sessioni di studio' sul dramma wagneriano condotte con gli studenti del Conservatorio moscovita, Rachmaninov aderì senza alcuna riserva al giudizio negativo del maestro. Nápravnik, dal canto suo, reagì con indifferenza, confidando solamente negli ultimi anni di vita che «a dispetto di tutto il suo furore riformatore, [l'arte di] Wagner si distingue per i contenuti e la bellezza»⁵³. Come per Čajkovskij, dunque, la magnetica suggestione del *Musikdrama* nella coppia di *Francesche* operistiche appare come filtrata dal distacco pregiudiziale degli autori rispetto ai suoi presupposti ideologici, respinti in favore della scoperta emulazione del prototipo orchestrale. Sulla bontà del risultato si espressero con autorevolezza due eminenti colleghi: nell'atto unico di Rachmaninov Taneev trovava «splendidi episodi (tutta la parte di Galeotti [sic]) alternati a inserti lirici assai più deboli»⁵⁴, mentre Rimskij-Korsakov, cui Modest Čajkovskij aveva inutilmente offerto il suo scenario originario, commentò l'opera di Nápravnik come «ben confezionata, ma troppo uniforme»⁵⁵.

⁵¹ PĚTR ČAJKOVSKIJ, Третья неделя концертного сезона (*La terza settimana della stagione concertistica*), in *ИД.*, Музыкально-критические статьи (*Articoli di critica musicale*), a cura di Vasilij Jakovlev, Muzgiz, Moskva 1953, pp. 255-256.

⁵² Cfr. G[RIGORIJ] V[ЛОСН], Беседа с П. И. Чайковским (*Conversazione con P. I. Čajkovskij*), «Петербургская жизнь» («Vita pietroburghese»), 12/24 novembre 1892; rist. in ČAJKOVSKIJ, *Opere complete...*, II, pp. 367-373.

⁵³ Lettera alla ballerina Ol'ga Preobraženskaja del 12/25 marzo 1911, in NÁPRAVNÍK, *Materiali autobiografici...*, p. 419.

⁵⁴ Appunto del 22 ottobre 1904, in SERGEJ TANEEV, Дневники. 1894-1909 (*Diari*), 3 voll., a cura di Ljudmila Korabel'nikova, Muzyka, Moskva 1981-1985, III, pp. 183-184.

⁵⁵ VASILIJ JASTREBCEV, Николай Римский-Корсаков. Воспоминания (*Nikolaj Rimskij-Korsakov. Memorie*), 2 voll., a cura di Aleksandr Ossovskij, Muzgiz, Leningrad 1960, II, pp. 248.

APPENDICI

Nápravník, *Francesca da Rimini*, duetto d'amore, IV

231-235 ³	Più moderato	Scena e arioso Francesca	Si ₂
235 ⁴ -1237	Meno mosso-Moderato	Scena Francesca e Paolo	
237-240	Più mosso	Arioso Paolo, poi Francesca	Sol-Sol
240- ¹ 247	Più moderato-Molto moderato-Più mosso	Scena Paolo e Francesca	
247- ¹ 257	Larghetto-Allegro-Più mosso-Adagio	Duetto Paolo e Francesca	Re ₂ -La

Rachmaninov, *Francesca da Rimini*, quadro secondo

58 ¹⁴ - ⁴ 63	Moderato-Allegro vivace	Preludio orchestrale	La ₂
³ 63- ¹ 69	Moderato-Lento	Scena della lettura	La ₂ ->
69- ¹ 71	Lento	Arioso Francesca	Mi
71- ¹ 74	Più vivo-Allegro vivace-Maestoso	Scena Paolo e Francesca	-> Re ₂
74- ¹ 80	Presto-Moderato-Meno mosso	Duetto Paolo e Francesca	Re ₂