

FRANCESCO CESARI

COME FRANCESCA SEDUSSE ČAJKOVSKIJ

ABSTRACT - Rising from the ashes of an abandoned project for an opera, Tchaikovsky's symphonic poem *Francesca da Rimini*, composed in 1876, transforms Dante's poetry into a drama of the imagination. Its creation bears witness to different influences, on the one hand, the visual, through Gustave Doré's illustrations for Dante's *Comedy*, and on the other, very strong auditory influences experienced at the première of *Der Ring des Nibelungen* at the Bayreuth Festspielhaus which were both traumatic and illuminating. These models and experiences influenced the symphonic poem both on a strictly compositional level, but also at a deeper level where they contributed to an original reinterpretation of the subject which turns the character of the damned heroine into the single focal point of the story. What fired Tchaikovsky's imagination and made him reject the melodramatic form in preference for the symphonic form was the structure of the Dantean passage that alternates contrasting temporal dimensions. The musical score adheres to such a structure which the composer elevated to the status of poetic and formal paradigm for other program symphonies like *The Tempest* and *The Voyevoda*.

Le circostanze della genesi della fantasia sinfonica op. 32 di Pëtr Il'ič Čajkovskij sono note: basterà riassumerle in breve. *Francesca da Rimini* si affaccia per la prima volta nella biografia del compositore russo tra la fine del 1875 e il febbraio del 1876 come possibile soggetto di un melodramma. A offrirgli il libretto è Konstantin Zvancev, un agguerrito cultore del dramma musicale wagneriano, autore delle traduzioni russe di *Lohengrin* e *Tannhäuser*. Čajkovskij non condivide affatto le inclinazioni del librettista, né tanto meno intende adattarsi a modelli drammaturgici che gli sono estranei; il progetto operistico viene così accantonato, per non essere più preso in considerazione.

Passano alcuni mesi e nel luglio del 1876 Čajkovskij si reca a Vichy per sottoporsi a un ciclo di cure termali. Il luogo gli piace talmente poco che, scrivendo a Modest, il fratello prediletto, esordisce con le seguenti parole in lingua italiana: «Nessun dolor maggiore [*sic*] che ricordarsi del tempo

felice nella miseria»¹. Il giorno seguente Modest gli suggerisce un tris di soggetti tra i quali ricavare un poema sinfonico, uno dei quali è per l'appunto *Francesca da Rimini*. Gli altri due sono *Amleto* e *Otello*. Per il momento, a destare l'attenzione dell'abbacchiato Pëtr è solo *Amleto*, che egli metterà effettivamente in musica dodici anni più tardi, nel 1888, come ouverture alla tragedia di Shakespeare destinata a diventare pezzo da concerto e poi a evolversi in alcuni numeri musicali da utilizzare come musiche di scena. Ma quel che interessa è la dimestichezza dei fratelli Čajkovskij con il personaggio di Francesca e con lo stesso poema di Dante (citato nella lettera di Pëtr), alla quale aveva certamente contribuito la pubblicazione, a partire dal 1874, della versione poetica russa della *Commedia*, opera di Dmitrij Minaev, arricchita dalle illustrazioni di Gustave Doré.

Finalmente, il 7 agosto, Čajkovskij lascia Vichy. Si mette in viaggio per Parigi e in treno legge il canto V dell'*Inferno*. Arrivato nella capitale, scrive subito a Modest: «brucio dal desiderio di scrivere un poema sinfonico su *Francesca*»². Ma tre giorni dopo lo attende un nuovo viaggio: deve partire alla volta di Bayreuth, dove tra il 13 e il 17 agosto assiste per la prima volta all'*Anello del Nibelungo* nelle vesti di inviato e critico della «Gazzetta russa». Rientrato in patria, rinvia ancora una volta la composizione del poema sinfonico per dedicarsi alla *Marcia slava*, un brano patriottico da comporre a caldo, sull'onda di recenti eventi militari, come omaggio alle vittime serbe nella guerra contro la Turchia. La partitura di *Francesca da Rimini* nasce infine tra il settembre o l'ottobre e il 17 novembre 1876, durante il tormentato periodo in cui Čajkovskij prende la solenne decisione di sposarsi.

La creazione della fantasia sinfonica si intreccia dunque con due eventi di natura assai diversa, ma entrambi di importanza capitale nella biografia di Čajkovskij: l'iniziazione all'*Anello del Nibelungo* e, più in generale, al teatro musicale di Richard Wagner, e la decisione di celare al mondo la propria omosessualità per mezzo di un matrimonio strategico, destinata a concretizzarsi abbastanza presto – il 18 luglio dell'anno seguente – nelle nozze con la studentessa Antonina Ivanovna. Due eventi che potremmo definire contronatura.

Partiamo dal secondo. Com'è noto, il fidanzamento e il matrimonio hanno luogo mentre Čajkovskij lavora a *Evgenij Onegin*: circostanza – si è sempre detto – tutt'altro che casuale, poiché il personaggio di Tatiana gli offre una sorta di proiezione idealizzata di Antonina, la quale lo corteggia

¹ Lettera citata in DAVID BROWN, *Tchaikovsky. A biographical and critical study, II, The Crisis Years 1874-1878*, Gollancz, London 1982, p. 90.

² Lettera citata in ALEXANDRA ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto*, EDT, Torino 1993, p. 56 (ed. orig., *Tchaikovsky. A self-portrait*, Oxford University Press, New York 1990).

con infuocate lettere d'amore simili a quella memorabile che Tatiana fa consegnare a Onegin durante il primo atto. La conclusione dell'opera vede Onegin non solo perdente, ma anche pentito di non aver ricambiato subito l'amore di Tatiana, ossia di non aver colto una irripetibile occasione di felicità. Possibile che Čajkovskij commetta lo stesso errore? Ebbene, proprio come l'idea del matrimonio, nella biografia čajkovskijana, precede di parecchio l'incontro con la futura moglie, così l'inizio di questo processo di autoconvincimento, con il suo corredo di riflessioni arrovellate e di paure, ben documentato dai carteggi, risale a prima di *Onegin* e coincide appunto con l'innamoramento per *Francesca da Rimini*. È quest'altra sublime proiezione erotico-poetica che, nell'esaltare ai suoi occhi il potere di suggestione della letteratura e della poesia (la storia di Lancillotto e Ginevra che scatena la passione di Paolo e Francesca), scolpisce nella fantasia del musicista l'idea che l'amore, quello vero, non possa essere altro che dannato e condannato; prospettandogli nel contempo un esempio mirabile e sublime di matrimonio come martirio.

La prospettiva, evidentemente, è di marcata ambivalenza: l'amore di Francesca per Paolo è inevitabile e insieme impossibile, esattamente come agli occhi di Čajkovskij, in questo momento, appaiono tanto le proprie inclinazioni omosessuali (intimamente inevitabili, socialmente impossibili) quanto il matrimonio per ora soltanto progettato (intimamente impossibile, socialmente inevitabile). Il treno per l'inferno è dunque preso. Prima stazione: Bayreuth.

Le radici del nascente testo sinfonico non si nutrono solo di letteratura. Esse affondano in un terreno umifero in cui si trovano mischiati aspetti della biografia privata del compositore con suggestioni estetiche eterogenee e contrastanti. A partire dalle celebri illustrazioni alla *Commedia*, opera di Gustave Doré, pubblicate – come si è ricordato – anche nell'edizione in lingua russa, in una delle quali – la seconda, che rappresenta le anime dei lussuriosi travolte dalla «bufera infernal che mai non resta» – lo stesso compositore indicò il motivo d'ispirazione della sezione corrispondente del poema sinfonico; o più esattamente, a riprova di tale complessità di approccio, il suo motivo d'ispirazione mancato: «avrei potuto comporre qualcosa di più somigliante all'illustrazione di Doré, ma non è venuta come desideravo»³.

Ben più importante fu lo *choc* estetico dell'esperienza di Bayreuth. Scrive Pëtr a Modest, a proposito dell'*Anello del Nibelungo*: «dal punto di vista musicale è una confusione incredibile, attraverso la quale di tanto in

³ *Ivi*, p. 59.

tanto guizzano lampi di insolita bellezza e particolari sorprendenti»⁴. E poi, lasciando la città: «agli accordi finali [...] mi sono sentito come se fossi stato liberato dalla prigione»⁵. Su questo versante, *Francesca da Rimini* appare come l'atto creativo per mezzo del quale Čajkovskij tenta di esorcizzare il ricordo della sua personale discesa nell'inferno del caos in musica, e nel contempo di assimilare/metabolizzare un pasto indigesto, ma innegabilmente corroborante.

L'ostilità verso la concezione teatrale e musicale di Wagner è uno dei ritornelli dei carteggi čajkovskijani, dove tra osservazioni pungenti e moti di impazienza è tuttavia quasi sempre ospitata almeno una nota di ammirazione e riconoscimento della genialità del compositore tedesco e del fascino di alcune sue invenzioni. Un atteggiamento ambivalente, quello di Čajkovskij verso Wagner, del quale lo stesso compositore si mostra sorpreso in una lettera a Sergej Taneev successiva all'esecuzione di *Francesca* a Pietroburgo: «L'osservazione che l'ho scritta subendo l'influenza dei *Nibelunghi* è molto giusta. L'ho avvertita io stesso durante il lavoro. [...] Non è strano che sia sottoposto all'influenza di un'opera d'arte che mi è, nel complesso, molto antipatica?»⁶.

Nella stessa lettera, con una punta di singolare incertezza, contemplando la partitura da osservatore esterno come se non ne fosse lui l'autore, il compositore precisa che tale influenza «se non sbaglio [...] si nota soprattutto nell'introduzione». Ebbene, non c'è dubbio che l'introduzione, ossia l'affresco sinfonico della bufera infernale, sia la pagina nella quale i rimandi al wagnerismo sono più letterali e quindi più lampanti (alcune figurazioni, il cromatismo esasperato, l'insistenza sul tritono – a partire dal gesto iniziale – alcuni impasti orchestrali e in particolare l'uso degli ottoni), ma si sa che la cautela nell'affidare le valutazioni critiche alle dichiarazioni dei compositori non è mai troppa, e in questo caso il dubbio avanzato dallo stesso Čajkovskij (quel «se non sbaglio») autorizza doppiamente a riesaminare la questione. Guardando non ai materiali tematici, bensì al modo in cui sono organizzati, non può infatti sfuggire l'ordine perfetto con cui le frasi e i periodi musicali si susseguono e la regolarità con cui le progressioni sono condotte, nel pieno rispetto della quadratura del periodo e delle sue classiche simmetrie; cui si aggiunge la mancanza pressoché totale, qui come d'altronde in tutta la partitura, delle indicazioni di accelerando o rallentando (si segnala solo

⁴ *Ivi*, p. 56.

⁵ *Ivi*, p. 57.

⁶ *Ivi*, p. 123. L'affermazione appare ancora più significativa in quanto sola replica compiuta a un ricco e vario resoconto di critiche e commenti alla nuova composizione che Čajkovskij ignora quasi del tutto per focalizzarsi appunto sulla questione dell'influsso di Wagner.

un ritenuto alla battute di raccordo 58-59), ossia delle *nuances* agogiche. Un'assenza, quest'ultima, eccezionale anche per Čajkovskij e, di là da ogni considerazione esecutiva (di fatto non c'è direttore che non ne inserisca un certo numero), il segnale di una *forma mentis* classica (o neoclassica ante-litteram, nelle sue anticipazioni novecentesche), ossia di una propensione a privilegiare gli aspetti oggettivi della pagina musicale, delegando rifiniture e sfumature semmai al momento performativo.

L'appropriazione del linguaggio wagneriano, insomma, avviene sul piano esteriore dell'arricchimento lessicale, dell'adozione di singoli stilemi. Senza contare che non appena l'autore mette il naso fuori dalle armonie alla Wagner, come alle battute 181 e sgg., ecco che d'improvviso la tempesta assume movenze meccaniche, alla maniera dell'ouverture di *Guillaume Tell*, con quegli spiritosi botta e risposta tra corni e legni e tra tromba (poi cornetta) e legni, così da trasferirsi lungo la traiettoria estetica che congiunge Rossini a Stravinskij, ossia i più robusti ed efficaci antidoti al wagnerismo entro i secoli rispettivi.

Il canto d'amore e nostalgia di Francesca, ossia la sezione centrale, secondo quanto lo stesso Čajkovskij confidò a Kjuj, si basa invece sulla ripetizione di una melodia russa che, in quanto tale, all'orecchio non suona certo wagneriana. Ma anche in questo caso è opportuno non fermarsi alla prima impressione. La melodia presenta una gittata del tutto inconsueta: circa 30 battute. Non solo: si sviluppa in modo per lo più irregolare, rapsodico, tutta svolte e sorprese, senza la ripresa canonica dell'idea iniziale e con frasi di lunghezza diversa, non di rado basate su un numero dispari di battute. L'ampiezza del periodo melodico è tale che, benché riconoscibili, le stesse riprese non fanno che rilanciare il discorso. Insomma, ci troviamo di fronte a un episodio cantabile di proporzioni eccezionali; un *unicum* se guardiamo al corpus čajkovskijano, e senza dubbio la pagina del compositore russo che più si accosta al concetto wagneriano di 'melodia infinita'. Il che, vedremo fra poco, ha ricadute decisive nella stessa lettura della storia di Francesca da Rimini.

Lo scenario estetico del canto d'amore si presenta insomma uguale e contrario a quello della bufera infernale: materiali tematici tipici di Čajkovskij, e segnatamente russi, ma organizzati ricordando le lezioni di Wagner e Bellini. Tra l'altro, la melodia presenta un passaggio che chiama alla memoria uno di quei momenti della *Tetralogia* che – possiamo scommetterlo – Čajkovskij annoverò tra i «lampi di insolita bellezza»: il frammento dell'addio di Wotan che coincide con le parole «nach Weltenwonne mein Wunsch verlangte, aus wild webenden Bängen».

La partitura a stampa di *Francesca* è preceduta da un programma che contiene un breve riassunto – poche righe – dell'inizio del canto V, cui

segue la trascrizione degli ultimi 21 versi, a partire dall'emistichio «Nessun maggior dolore». Sennonché, se questo fosse il vero programma, la fantasia dovrebbe chiudersi con lo svenimento di Dante, mentre la partitura musicale termina con una stretta impetuosa, simile a una cavalcata tragica, che nulla può avere a che fare con il sublime venir meno del poeta-viaggiatore.

Un secondo programma, ben più dettagliato e significativo, è vergato nella partitura autografa:

Dante, accompagnato dall'ombra di Virgilio, discende al secondo cerchio dell'abisso infernale. Qui l'aria è gonfia di gemiti, lamenti e grida di disperazione. Nella sepolcrale oscurità scoppia e infuria una tempesta. Il vortice infernale avanza furibondo, trasportando nel suo selvaggio turbinio gli spiriti dei mortali la cui ragione, in vita, è stata offuscata dalla passione amorosa. Tra le innumerevoli anime umane che dentro vi ruotano, l'attenzione di Dante è catturata in particolare dalle due ombre amabili di Francesca e Paolo che ruotano l'una abbracciata all'altra. Colpito dalla visione raggelante di queste due giovani ombre, Dante le chiama a sé e chiede loro di raccontare la colpa per la quale hanno ricevuto una punizione così tremenda. Sciogliendosi in lacrime, l'ombra di Francesca racconta la sua triste storia. Si era innamorata di Paolo, ma contro la sua volontà era stata data in sposa all'odioso fratello del suo amato, Rimini, il tiranno gobbo, deforme e geloso. Il vincolo di un matrimonio forzato non poteva strappare dal cuore di Francesca la sua tenera passione per Paolo. Un giorno, stavano leggendo insieme la storia di Lancillotto. Racconta Francesca: [...]⁷

A questo punto Čajkovskij traduce, pressoché alla lettera, il passo dantesco, da «Soli eravamo, e senza alcun sospetto» a «La bocca mi baciò tutto tremante». La conclusione del programma autografo si discosta dal testo di Dante per avvicinarsi invece all'iconografia ottocentesca, in particolare nel dettaglio del libro che cade dalle mani degli amanti, memore della lunga serie di quadri realizzati da Ingres che, raffigurando questo punto esatto della storia, mostrano per l'appunto il libro a mezz'aria:

«e il libro che per la prima volta ci aveva rivelato il segreto dell'amore ci cadde dalle mani». In quel momento, inaspettatamente, entrò il marito di Francesca e uccise lei e Paolo colpendoli con il suo pugnale⁸. Dopo aver detto questo,

⁷ BROWN, *Tchaikovsky. A biographical...*, pp. 108-109.

⁸ Facendo coincidere la fine della lettura (la caduta del libro) con il delitto di gelosia, Čajkovskij mostra di seguire una vecchia interpretazione del verso «quel giorno più non vi leggemmo avanti», oggi del tutto screditata dai dantisti. La stessa interpretazione è seguita da Ingres e da altri pittori ottocenteschi, così come da Modest Čajkovskij nel libretto per l'opera di Rachmaninov, dove il verso è parafrasato dalle ombre di Paolo e Francesca, nell'epilogo, a commento dell'assassinio che aveva chiuso l'atto unico.

Francesca fu di nuovo portata via tra le braccia del suo Paolo dal vortice che si scatenava furioso e terribile.

Se osservato da vicino e confrontato con lo spartito, anche questo programma autografo mostra tuttavia qualche incongruenza. Lo spartito è chiaramente articolato in una struttura A-B-A' dove A è la bufera infernale e B un prolungato primo piano su Francesca e il suo racconto. Prima di A' sono raffigurati in 20 battute di transizione (500-519) l'arrivo di Rimini (come Čajkovskij chiama Gianciotto Malatesta) e il duplice assassinio. Rispetto al programma manca quindi del tutto il personaggio di Dante, quanto a dire il punto di vista esterno. La sezione A contiene infatti solo l'immagine spettrale dello spazio infernale, inizialmente vuoto, e poi lo scenario cangiante e vorticoso della bufera. E quando questa si placa, e si torna alla calma allucinata dell'inizio, ecco subito la voce del clarinetto, incarnazione strumentale di quella della protagonista. Anche qui, dunque, nessuna traccia di Dante e del suo colloquio con Francesca.

Oltre a ciò, il ritorno circa a metà della sezione introduttiva (batt. 60-66: «Tempo I») delle armonie statiche che all'inizio avevano rappresentato lo spazio infernale, e quindi la provvisoria cessazione della tempesta, sembrano suggerire l'idea che il nugolo di anime trasportate dal turbine compia una sorta di percorso ciclico e circolare, di avvicinamento-allontanamento rispetto a un punto di vista – o di ascolto, che dir si voglia – ideale: inizialmente lontane, poi sempre più vicine man mano che la tempesta musicale impazza, poi di nuovo lontane al punto da sottrarsi brevemente allo sguardo, e infine nuovamente vicine. Finché dal vortice non smonta Francesca per iniziare a raccontare la sua storia. Tutto ciò non corrisponderebbe né ai due programmi, né al poema di Dante, ma avrebbe una propria logica narrativa e spaziale. Eppure, se interpretiamo la pagina musicale solo in questa chiave, come pura visualizzazione sonora di una serie di eventi fisici, scopriamo che i conti non tornano fino in fondo. Mentre infatti l'avvicinamento del turbine è graduale e progressivo e occupa alcune centinaia di battute, il suo allontanamento avviene in modo pressoché istantaneo. Bastano pochi secondi (per stare larghi, le battute 54-59) perché il corteo sparisca di botto e la tempesta, proprio nel momento in cui è al culmine, si sgonfi dissolvendosi nel nulla.

Ebbene, l'assenza del personaggio Dante e la fulminea rapidità con cui il vortice si placa sono dettagli decisivi per chiarire i termini di una rilettura che nonostante nell'idea iniziale dovesse trarre ispirazione addirittura da un modello illustrativo, qual era quello di Gustave Doré, finì invece per focalizzarsi sulla psicologia del personaggio Francesca, ossia su una vicenda

essenzialmente individuale e interiore⁹. Senza Dante, Francesca non ha altro interlocutore al di fuori di se stessa. Certo, l'elemento scenografico della bufera infernale è ben presente, ma proprio il suo dissolvimento, così repentino, dimostra che anch'esso, in ultima analisi, non è altro che la raffigurazione e la proiezione fantastica dei sintomi collegati a uno stato d'animo angoscioso; in quanto tali, passibili di svanire anche nel volgere di un istante.

Tutto ciò nella sezione A. Finché, con l'inizio della sezione centrale, quell'angoscia di un presente assoluto, immutabile, eterno, non è rimpiazzata dal sentimento della nostalgia, ossia dalla dimensione altra del ricordo come fuga da quel presente. Ed è qui che la continuità del canto, sul modello ideale del melos infinito, rivela la sua fondamentale funzione narrativa di barriera volta a impedire il ritorno dell'angoscia esistenziale. Solo l'immagine dell'irruzione del marito armato di pugnale – resa musicalmente per mezzo di una frattura armonica e dell'ingresso del suono 'reale' della fanfara dei corni – spezzando quel flusso emozionale, rompe anche l'allucinazione di Francesca.

Che per Čajkovskij questo sia uno snodo narrativo problematico lo dimostra il programma autografo, dove proprio a questo punto affiora una singolare incongruenza diegetica, nel momento in cui, dopo essere passati dalla voce di Francesca («e il libro che per la prima volta ci aveva rivelato il segreto dell'amore ci cadde dalle mani») a quella del narratore esterno («In quel momento il marito di Francesca entrava inaspettatamente e uccideva lei e Paolo colpendoli con il suo pugnale»), quest'ultimo conclude: «Dopo aver detto questo, Francesca fu di nuovo portata via tra le braccia del suo Paolo dal vortice che si scatenava furioso e terribile». Il narratore, dunque, attribuisce a Francesca la propria frase «In quel momento il marito di Francesca...»: una sorta di lapsus diegetico, da parte del Čajkovskij redattore del programma, che si situa proprio in corrispondenza dell'unico momento della partitura che non si lascia interpretare come azione interiore della protagonista.

Altrettanto illuminante è il modo in cui Čajkovskij sviluppa l'estesa sezione B¹⁰. Come l'intero poema sinfonico, essa mostra una struttura

⁹ Qualche anno prima Čajkovskij, impegnato a comporre *La tempesta*, aveva pensato di rinominarla *Miranda*, probabilmente anche in quel caso con l'obiettivo di individuare un personaggio-fulcro. Cfr. la lettera di Vladimir Stasov contenente il programma del poema sinfonico, citata in BROWN, *Tchaikovsky. A biographical and critical study, I, The Crisis Years 1874-1878*, Gollancz, London 1978, pp. 291-292.

¹⁰ Nella lettera del 26 ottobre 1876 in cui annuncia a Modest di aver terminato (non ancora strumentata) *Francesca da Rimini*, Pëtr aggiunge: «L'ho scritta con amore e

tripartita (anche se, in questo caso, le sottosezioni appaiono raccordate in modo da garantire un senso di continuità): A = tema d'amore, B = lettura della storia di Lancillotto e Ginevra, A' = tema d'amore. E proprio durante la riproposizione del tema d'amore assistiamo a uno di quei processi di sviluppo tematico per rigonfiamento tipici di Čajkovskij e in particolare delle sue composizioni di questo periodo; un procedimento che Carl Dahlhaus, analizzando il primo movimento della *Quarta sinfonia*, ha interpretato come il tentativo fallimentare di coniugare un'ispirazione lirica con una concezione formale di tipo monumentale:

Il rapporto tra lirismo e monumentalità, che rende precario lo stile sinfonico basato su presupposti «tardo-romantici», tende a sfociare in aperta contraddizione in Čajkovskij, perché gonfiare i temi espressivi e cantabili fino a farli arrivare a un pomposo fortissimo non è una via d'uscita dal dilemma, ma semplicemente soverchia con la sonorità l'ammissione di un fallimento¹¹.

In *Francesca da Rimini*, tuttavia, il procedimento è funzionale alla rappresentazione della crescita di un conflitto tra volontà di rimanere a oltranza entro la dimensione del racconto-canto e rischio crescente di un risveglio alla realtà della morte. Si suol dire che gli innamorati sentano suonare le campane; invece qui – caduto il libro dalle mani – il bacio di Paolo fa suonare «fff» e all'unisono tre tromboni, due trombe e due fagotti: il che non solo è troppo, ma semmai suona come una minaccia. Tanto che viene in mente – a proposito di strategie di difesa del sogno – la storiella della governante francese (personaggio di una tavola illustrata pubblicata su un giornale umoristico ungherese) raccontata e commentata da Sigmund Freud. Nel sogno la governante vede man mano trasformarsi il rivolo prodotto dalla pipì del bimbo che dovrebbe accudire, il quale dorme vicino a lei, prima in un corso d'acqua, poi in un fiume, infine in una distesa d'acqua percorsa addirittura da un piroscifo; il tutto, come si capisce solo quando si arriva all'ultima vignetta, onde evitare di doversi risvegliare a causa delle strilla del bambino: «quanto maggiore è l'urgenza con cui egli esige il risveglio e l'aiuto della sua governante – commenta Freud –, tanto più intensamente il sogno asserisce che tutto è a posto e che lei non ha bisogno di svegliarsi»¹².

l'amore mi sembra che sia emerso abbastanza bene». Un moto di soddisfazione che si riferisce, con ogni evidenza, al canto d'amore di Francesca («l'amore») collocato nella sezione centrale del lavoro.

¹¹ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci 1990, p. 287 (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft, Laaber Athenaeon, Wiesbaden 1980).

¹² SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino 1973 e ristampe, pp. 338-340 (titolo originale, *Die Traumdeutung*, 1899).

Dopo tanto trambusto, la sezione termina con una coda in dissolvenza. Parafrasando Freud, potremmo qui parlare di «suono guardiano del sonno», poiché non appena la muraglia sonora si abbassa, il melos viene infiltrato dalla fanfara dei corni, la quale, annunciando l'arrivo del marito, rompe definitivamente la dimensione del racconto-ricordo.

La struttura tripartita di *Francesca*, con la sua netta contrapposizione tra due dimensioni – quella del moto perpetuo da una parte e quella del melos come tempo della vita dall'altra – è una figura poetica, vero e proprio archetipo, che ricorre in altre due importanti fantasie sinfoniche di Čajkovskij: *La tempesta* e *Voivoda*.

La prima inizia e finisce con il movimento ondulatorio periodico della superficie increspata del mare: un luogo senza tempo come il girone danteresco, musicalmente dipinto con colori meno angosciosi, ma pur sempre lugubri, e destinato tra poco ad accogliere a sua volta una grandiosa tempesta (idea, tra l'altro, che lo stesso autore collegò al modo in cui inizia e finisce *L'anello del Nibelungo*, che pure all'epoca non aveva ancora visto in teatro¹³). In mezzo, l'isola: ossia il tempo della vita mortale.

Ancora più stretto è il parallelismo con *Voivoda*, la ballata sinfonica che Čajkovskij compose tra il 1890 e il 1891 e che tentò di distruggere subito dopo averne diretto la prima esecuzione (la partitura fu poi ricostruita dalle parti orchestrali conservate grazie alla lungimiranza dell'allievo Aleksandr Il'ič Ziloti). Un gesto generalmente giudicato assurdo in considerazione della qualità della composizione e della sua stessa efficacia narrativa, e quindi da interpretare piuttosto alla luce di quel rapporto privato, personale e affettivo che il compositore russo tendeva a istituire con le proprie creature musicali.

Fatto sta che *Voivoda* racconta una storia che abbiamo già sentito: quella di un militare che va alla guerra, torna a casa, sorprende la moglie intenta ad amoreggiare con il suo amante e sull'istante decide di farla fuori. Per la cronaca questa volta non ci riesce perché il servo incaricato dell'omicidio scarica il fucile contro di lui. Anche qui la forma è tripartita – alle ali il rullo compressore dell'impulso omicida, l'ostinato torvo e nevrotico; al centro, in parentesi, l'amore – e la contrapposizione tra le sezioni è nettissima e rimarcata con forza anche sul piano tonale: la minore per quelle esterne, mi bemolle maggiore per quella centrale.

È inevitabile che il pensiero corra alla storia di Francesca, Paolo e Gianciotto; s'intende ricollocata in una dimensione 'terrena' e verista, con il marito questa volta nelle vesti del protagonista eponimo. *Voivoda* può essere dunque letto come riedizione di *Francesca da Rimini* sotto le mentite

¹³ BROWN, *Tchaikovsky. A biographical...*, I, p. 295.

spoglie del poema di Adam Mickièwicz tradotto in lingua russa da Puškin. È il rigetto, realmente fisico (la concreta distruzione dei fogli di musica), può forse aiutarci a inquadrare anche il giudizio severo che nel novembre del 1882, discutendo il progetto *Manfred*, Čajkovskij espresse su *Francesca da Rimini* (oltre che sulla *Tempesta*). Giudizio che, a proposito delle sue sistematiche contraddizioni d'autore, non gli impedirà di dirigerla spesso, facendone anzi uno dei biglietti da visita preferiti da presentare durante i viaggi all'estero (Parigi, Berlino, Cambridge) in qualità di compositore-direttore d'orchestra impegnato a far conoscere sé e la sua arte. Scrive Čajkovskij a Balakirev:

entrambi questi pezzi sono scritti con un ardore affettato, con un pathos falso, con una ricerca di effetti puramente esteriori – e in fondo sono estremamente freddi, falsi, deboli. I loro difetti derivano dal fatto che queste mie composizioni non *ricreano* in nessun modo il soggetto su cui si basano, ma sono soltanto scritti intorno ad esso – cioè la parentela tra la musica e il programma non è intima, bensì esteriore e accessoria¹⁴.

Tale insistenza sul concetto di «falsità» appare dunque intimamente legata al rapporto difficoltoso con un genere, quello della musica sinfonica a programma, che diversamente dal teatro musicale obbliga ad alludere anziché rappresentare, a ridurre a simbolo anziché – come scrive il compositore – «ricreare». Subito dopo, nella stessa lettera, Čajkovskij precisa di non voler criticare la musica a programma in se stessa, bensì di voler sottolineare che a lui, personalmente, quel tipo di estetica non è congeniale. A titolo di esempio, ecco due stralci epistolari fra i tanti che testimoniano il suo bisogno di credere alla verità fisica dei personaggi. Il primo, del 1890, a Taneev:

possono appassionarmi soltanto quei soggetti in cui agiscono persone realmente vive che provano gli stessi sentimenti che provo io. Perciò mi sono odiosi i soggetti wagneriani nei quali non c'è nessuna *umanità*; e neppure avrei scelto un soggetto come il tuo [*Oresteia*], con i suoi misfatti mostruosi, con le Eumenidi e il Fato come personaggi¹⁵.

Čajkovskij era reduce dall'esaltante esperienza creativa della *Dama di picche*, a proposito della cui conclusione egli scriveva a Modest:

Ieri, prima di pranzo ho composto la fine vera e propria dell'opera e quando sono arrivato alla morte di Hermann e al coro finale, ho provato un tale

¹⁴ BROWN, *Tchaikovsky. A biographical and critical study, III, The Years of Wanderung 1878-1885*, p. 322.

¹⁵ Lettera citata in ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto...*, p. 384.

dispiacere per Hermann che improvvisamente ho cominciato a singhiozzare forte. Questo singhiozzare è proseguito molto a lungo e si è trasformato in un piccolo attacco isterico dalle caratteristiche molto piacevoli: piangere mi era infinitamente dolce. Poi ho capito perché (perché non mi era mai capitato prima di singhiozzare in questo modo per il destino del mio eroe e per lo sforzo di capire perché avevo un tale bisogno di piangere). Ho scoperto che Hermann per me non rappresentava soltanto un pretesto per scrivere questa o quella musica, ma era anche una persona in carne e ossa, che oltretutto, mi riusciva davvero simpatica. Dato che Figner mi piace molto e dato che di continuo prestavo a Hermann le sembianze di Figner, ho partecipato con il più vivo interesse alle sue disavventure¹⁶.

All'epoca di *Voivoda*, ossia verso la fine della sua vita, raccontare una storia senza poter guardare in faccia i personaggi era diventato per Čajkovskij – ipersensibile e sempre più bisognoso di perdersi nelle trame che metteva in musica (proprio come Francesca nel racconto della sua storia d'amore e, specularmente, in quello di Lancillotto e Ginevra) – qualcosa di intollerabile.

Verrebbe a questo punto da chiedersi come mai, nel musicare *Francesca da Rimini*, egli non abbia seguito la via più congeniale alla sua sensibilità: quella del teatro d'opera. Forse al tempo della composizione questa necessità di immedesimazione totale, e concreta, era meno pressante; ma soprattutto, contestualmente, egli dovette intuire che la potenza del personaggio Francesca e della sua storia tragica risiedevano proprio nella loro dimensione emblematica, legata alle nuove mitologie ottocentesche. Una qualità peculiare che la drammatizzazione del soggetto avrebbe per lo meno corrotto, quando non addirittura compromesso.

Di qui anche la necessità di sottoporsi, nonostante tutto, alla dieta wagneriana e alle suggestioni di quel teatro musicale mitologico. Francesca, Romeo e Giulietta, Manfred, Amleto – per mantenersi entro il campo del Čajkovskij sinfonico a programma – sono tutte figure che l'Ottocento proietta nella dimensione per statuto un po' liofilizzata dell'archetipo. Vale la pena di ricordare che il tentativo di comporre un melodramma su *Romeo and Juliet* abortì, come l'opera su *Francesca*, dopo che Čajkovskij ne abbozzò il solo duetto d'amore attingendo al secondo tema del poema sinfonico. Il rischio era quello di edificare un'intera opera sull'onda dell'impulso, breve e circoscritto, a scrivere un duetto d'amore.

Di lì a vent'anni Sergej Rachmaninov e, nelle vesti di librettista, Modest Čajkovskij daranno vita a un'altra *Francesca da Rimini* – questa volta in

¹⁶ *Ivi*, p. 368. Il tenore Nikolaj Figner fu il primo Hermann nella *Dama di picche*.

forma di melodramma – strutturata in un prologo, un atto e un epilogo; con prologo ed epilogo ambientati nell'inferno dantesco e analoghi – oltre che musicalmente affini – alle sezioni estreme della fantasia čajkovskiana; e in mezzo l'atto unico, ad aprire una finestra sulla vicenda terrena: anche questa volta come in Čajkovskij. Ma con la differenza decisiva che quel dramma di amore e gelosia, nel momento stesso in cui venne trasportato sulle tavole del palcoscenico, fu inevitabilmente sottratto alla dimensione mentale della memoria per essere restituito a quella reale della flagranza scenica; ossia si venne a configurare come un secondo presente, parallelo a quello assoluto del girone infernale. Così, la vicenda dell'atto unico finì per focalizzarsi soprattutto sulla figura di Lanciotto, il marito, l'unico che non aveva preso parte al prologo e che, di conseguenza, non era fatalmente associato a quell'altra dimensione temporale.

Niente più dialettica fra presente e ricordo, dunque, né fra realtà e allucinazione; ma con un'eccezione, una sola, affascinante e un po' enigmatica: quel periodico riaffiorare, anche durante l'atto unico e persino nella parte di Lanciotto, del motivo musicale associato a quelle stesse parole famose con cui, scrivendo al futuro librettista di Rachmaninov, Pëtr si era lagnato del proprio soggiorno termale a Vichy.

