

GUIDO SALVETTI

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Le questioni poste da Diego Cescotti all'inizio di questo convegno mi appaiono come un punto di riferimento ineludibile per raccogliere in sintesi i tanti spunti concettuali e le tanto approfondite analisi che hanno ravvivato gli incontri di queste giornate. In particolare richiamerei la questione di partenza che riguarda le domande – sempre necessarie – sulle possibilità effettive di una riviviscenza dell'opera *Francesca da Rimini* e quindi sulle condizioni reali che venga sottratta all'inviechiamento a cui la scarsità delle riprese e degli studi sembra averla condannata.

Già in questa legittima domanda iniziale si pongono le condizioni per legittimare – o almeno discutere – alcune caratteristiche storiche di quest'opera: cioè di alcune condizioni che potrebbero farci comprendere le ragioni specifiche di quest'appannamento di attualità che, in realtà, la accomuna alle altre opere di quest'autore (anzi, per le altre opere, in termini molto più assoluti) e, più in generale, a tanta produzione di altri autori italiani di quegli anni, il Puccini de *La Rondine* o il Mascagni di *Parisina* e *Lodoletta* certo non esclusi. Alla vigilia della prima guerra mondiale, cioè, *Francesca* appartiene irrimediabilmente al 'mondo di ieri', almeno per quanto è stata indicata dallo stesso Cescotti l'avversione che dominerà il dopoguerra nei confronti della 'retorica delle passioni', certamente in quell'opera apertamente debordante. La connotazione che ancor più ha condannato *Francesca* alla categoria dell'obsoleto è la sua appartenenza a un contesto dannunziano decadente-wagneriano, di un suo teatro di poesia risalente a più di un decennio precedente le conversioni moderniste (e para-futuriste di una vita che attinge eroismo dalla velocità dell'aeroplano e dell'automobile) o anche soltanto crepuscolari (il *Notturmo*, intendo).

La questione, impostata in questi termini, ci conduce ad apprezzare in particolar modo l'approfondimento che è stato compiuto, in queste giornate, sia nei confronti del wagnerismo di D'Annunzio e di Zandonai

(relazioni di Marco Targa e di Adriana Guarnieri Corazzol), sia nei confronti della tragedia *Francesca da Rimini* su cui hanno portato contributi di grande spessore gli storici del teatro e della letteratura (Massimo Castoldi, Marino Biondi, Fabrizio Cigni, Costantino Maeder, Maria Ida Biggi). Da un lato, quindi, è stato possibile ritrovare i segni della forte presenza, sia nel testo di D'Annunzio, sia nella musica di Zandonai, del *Tristan und Isolde* wagneriano. Dall'altro è stato possibile definire l'enorme spessore semantico assunto dal soggetto 'Paolo e Francesca', così come approdato al teatro wagneriano nel 1901 e ancor più nella successiva creazione di Cesareo (cfr. la relazione di Castoldi).

Attraverso molteplici contributi, infatti, è stata delineato un lungo processo di arricchimenti motivici che ha riguardato in pari misura i testi letterari, e i suoi approdi musicali (operistici e non). Interventi come quelli di Federica Fortunato, Michael Wittmann*, Emanuele Bonomi e Francesco Cesari ci hanno progressivamente disegnato un percorso del soggetto dantesco all'interno della storia della musica, scontando l'impossibilità della completezza (ad esempio ne è rimasta esclusa la raffigurazione a dir poco toccante che Liszt colloca nel primo movimento della sua *Sinfonia 'Dante'*; e un solo accenno è stato fatto al poema sinfonico di Antonio Bazzini). Nell'insieme questo percorso è stato costruito – come si diceva – come un arricchimento progressivo di elementi e di significati, tale da scaricare su Zandonai – cronologicamente collocato sul vertice della piramide – un compito complesso e particolarmente arduo.

La difficoltà e la complessità dell'assunto sono stati molto chiaramente delineati, soprattutto quando è stato mirabilmente approfondito (Biondi) il tipo particolarissimo di tragedia rappresentato dalla *Francesca* di d'Annunzio. Tale comprensione è interdetta a chi voglia ancora attardarsi sulla condanna della 'verbosità' del testo e sull' 'orpello' della rappresentazione. Entrambi hanno una profonda motivazione, che va ricercata in ideali di assoluta serietà, come è l'edificazione di un teatro di parola di ascendenza tragico-greca (di una greicità – aggiungo – su cui si proiettano le acquisizioni tardo-ottocentesche di Nietzsche), a sua volta finalizzato al ritrovamento – per l'Italia post-risorgimentale – di una radice vitale nel suo Rinascimento. La vagheggiata trilogia dei Malatesti dà a questo Rinascimento un connotato dove eleganza e bellezza di quelle mitiche corti si inseriscono in un contesto onnipresente di violenza sanguinaria, di esaltazione guerresca e di sprezzo eroico per il pericolo e la morte. Da questo punto di vista la

* Wittmann era intervenuto al convegno con la relazione *Die Entdeckung des Francesca-Stoffes für die Opernbühne* (Strepponi, Ricciuti, Mercadante) (N.d.R.).

lettura di *Francesca*, così come di *Parisina*, non può non rilevare la presenza strutturale – non certo di orpello inessenziale – della perversione sadica (Malatestino), dell'ebbrezza sanguinaria in guerra e nella sua vicenda privata (Gianciotto). Né si deve dimenticare lo spazio che anche in *Parisina* questa componente riveste non solo nella rappresentazione di Ugo grondante di sangue e di gloria dopo la battaglia, ma forse soprattutto nella rappresentazione dell'odio di Stella dell'Assassino: elementi tragici che Zandonai – è appena il caso di ricordarlo – aveva ben presenti nel mentre lavorava alla sua opera.

Anche dai contributi di ambito filologico (Daniele Carnini e Riccardo Pecci) ci sono venute precise indicazioni sul maggiore tormento con cui, nell'atto secondo, Zandonai cercò di misurarsi con la componente sanguinaria e violenta.

La grande questione che, secondo me, rimane aperta – e con questo riprendo la problematica collocata da Cescotti all'inizio di questo convegno – è se Zandonai si sia avvalso davvero delle prospettive 'tragiche' (in senso dionisiaco) che d'Annunzio aveva perseguito con i Malatesti; o se, complici i tagli normalizzatori di Tito Ricordi e la sua italianità melodico-mascagnana, ne abbia sostanzialmente evitate le istanze. È mia opinione che con *Parisina* Mascagni abbia davvero accolto la sfida, ma – soprattutto con l'incredibile taglio del quarto atto – se ne sia sostanzialmente pentito subito dopo. Credo che su questa tematica occorra ancora indagare a fondo, evitando di accettare prioritariamente tutti gli edulcoramenti che possano essere stati messi in gioco nella seconda edizione del 1926 (in epoca percorsa da istanze irriducibili a quelle dell'anteguerra) e soprattutto da una tradizione esecutiva di stampo verista (alla *Tosca*; o, per quanto riguarda le scelte scenografiche, votate al decorativismo basato – questa volta sì – sull'orpello inessenziale).

Riprendendo con serietà le tematiche dannunziane che sono state messe in evidenza durante questo convegno ci si aprono possibili (per ora solo ipotetici) scenari interpretativi, a cui potrebbe affidarsi una reviviscenza e una seconda vita – interpretativa, anche in senso scenografico – di *Francesca*. Si tratta, preliminarmente, di dare il giusto rilievo a quello che gli studi sull'epistolario e, in genere, sulla biografia di Zandonai – condotti soprattutto da Cescotti – hanno già messo in luce: ad esempio la sua diretta conoscenza di *Salomè* e di *Elektra*, cioè degli esiti più radicali di una concezione nicciano-dionisiaca, violenta e perversa, della 'tragedia' classica. La tragedia scritta da d'Annunzio nel 1901, cioè, non può esser stata letta da Zandonai se non attraverso questa lente, quando si è trattato di dare voce musicale (con turgori di tensioni armoniche al limite dello spasmodico) a situazioni come la voce fuori scena del condannato a morte a cui

viene tagliata la testa; o all'odio e all'ossessiva propensione alla violenza che animano, per intere scene, i personaggi di Gianciotto e di Malatestino.

D'altro lato, la dipintura della Bellezza rinascimentale che si contrappone a tanto torbida istintualità si è giovata, con altrettanta evidenza, della conoscenza diretta (ottenuta anche con la copiatura delle partiture) del mondo sonoro di Debussy, evocato da scelte scalari, armoniche e timbriche che ruotano intorno a un ideale pre-raffaellitico e comunque idillico di bellezza perduta e vagheggiata, ma certo non tale da trionfare sulla matta bestialità e sulla sete animalesca di sangue e di vendetta.

Al termine del convegno, insomma, come deve succedere nei casi migliori, si ha l'impressione di essere all'inizio – non alla fine – di un lavoro di riconsiderazione della sostanza e della vitalità di *Francesca da Rimini* di Zandonai. È con questa impressione di fondo che ci accingiamo a dire *arrivederci* al Centro studi, magari per ritrovarci a Rovereto in occasione di un 'nuovo' allestimento dell'opera nel riaperto bel teatro di questa città.