

DIEGO CESCOTTI

DIVAGAZIONI ATTORNO A UNA GHIRLANDA DI VIOLETTE

ABSTRACT - The essay aims to explain the motives that led Zandonai to create this opera and to illustrate the various critical moments that accompanied its creation and public performances.

The history of the opera's theatrical performances reveals that the work basically held its own without fiascos or any serious press slatings, though it did, in fact, go through its ups and downs and was object of misunderstandings, superficial reactions and a general banality of interpretation.

This reconstruction is based on letters, press cuttings and studies, carried out on the opera over time; it also offers the opportunity to take stock of the existing bibliography.

The basic question that remains is whether *Francesca da Rimini* is still a valid work and if it still has the qualities to be performed on stage. This then begs the question whether a serious study that will rethink the opera from its very beginnings is not long overdue - a study based on the criteria of stylistic correctness and respect for the technical, expressive components, and that finally does away with those old fashioned musical practices that still survive.

Likewise, the question of cuts must be considered; the customary practice of omitting pieces, even though this was often not wholly sanctioned by the author, should at this point be seriously reconsidered and all with a view to creating a long overdue critical version of the work.

ATTUALITÀ DI *FRANCESCA*?

Un motivo che ricorre nelle pagine della *Francesca da Rimini* – quello della brevità della vita, dell'attimo che fugge, del tempo che passa e tutto consuma – conosce ad un certo punto un'efficace traduzione plastica nel gesto di lei che si toglie dal capo la ghirlanda di fiori con cui s'è adornata solo poco prima perché li sente già appassiti. Questa immagine così emblematica del rapido deterioramento delle cose può servire come pretesto per rispecchiarvi l'opera di Zandonai nella sua integrità e complessità di oggetto d'arte e tentare una risposta su come un lavoro così strettamente legato a

un'epoca, a un gusto e a un preciso codice estetico abbia potuto assicurarsi una sopravvivenza a lungo termine senza ancora ridursi a reperto fossile.

Nata con il marchio di opera dannunziana, *Francesca* ha subito nel bene e nel male le sorti che una tale appartenenza rendeva inevitabili, giovandosene quando ciò rappresentava una garanzia di alta qualità estetica; soffrendone quando questa stessa, col mutare delle mode, aveva finito per incarnare il suo aspetto più caduco. Oggi che le sue ricomparses in teatro avvengono nei termini della più completa occasionalità ed eccezionalità, la questione della sua sopravvivenza diventa materia del tutto astratta, e nondimeno si potrebbe forse ipotizzare per essa una navigazione più sicura che non in passato, qualora, non più condizionata da quei lontani vincoli e da quelle contrapposte passioni, sapesse offrirsi finalmente all'apprezzamento pubblico per nulla più che i suoi puri valori musicali e teatrali.

Di appartenenza ad una moda parlava un critico non simpatizzante della prima ora, che ad appena sette anni dalla sua comparsa osservava come *Francesca* fosse spaventosamente invecchiata, e ciò perché il suo autore non si era accorto che nel frattempo «la moda [era] mutata [...] [e] nuovi disegni, nuovi colori, nuove armonie di tagli e di scorci si [stavano preparando] negli *ateliers* della creazione musicale»¹: un giudizio in linea con quanto, in quel 1921, già si proponeva in campo internazionale e segnatamente parigino, e che andava effettivamente in senso contrario a tutto quanto era retorica delle passioni, toni elevati, languori decadenti e alti ideali.

Più avvedutamente, un altro critico dell'epoca aveva parlato di «frutto sagacissimo e lungimirante di opposte tendenze in un'epoca di transizione»², segnalandone pur nel rilievo positivo la natura passeggera e l'indole eclettica, ossia proprio quelle doti che, come poi s'è visto, le hanno permesso di oltrepassare decenni di storia patria adattandosi di volta in volta agli atteggiamenti e alle situazioni più diverse: l'afflato patriottico negli anni della Grande Guerra, la fatua ritualità del fascismo trionfante, la miseria morale degli anni Quaranta, il recupero negli anni della ricostruzione quando poté essere reinterpretata anche come opera di un genio popolare³ e infine la prosasticità della prima repubblica che ne ha assicurato una sopravvivenza mediocre e faticata.

La provvisorietà, peraltro, era nelle cose fin dall'inizio, tanto da permetterci di interpretare *Francesca* come opera di crisi; ma crisi positiva,

¹ L. T., *La serata inaugurale al Costanzi*, «Il Popolo romano», 28.12.1921.

² RAFFAELLO DE RENSIS, «*Francesca da Rimini*» di Zandonai, «Il Messaggero», 27.12.1925.

³ Cfr. ad esempio NINO PICCINELLI, *Francesca da Rimini di Zandonai all'Opera conclude il programma della stagione*, «Momento sera», 31.5.1960.

di crescita e chiarificazione interiore, come sempre accade quando un periodo vitale si chiude e un altro si fa avanti con tutte le sue incognite. Per Zandonai si trattava di abbandonare la feconda e propulsiva fase giovanile e affrontare le sfide dell'età matura; ma intanto, nell'immediato, poteva concretamente gustare la prospettiva del grande successo a portata di mano, mentre sullo sfondo già si udiva il rumoreggiare della guerra in arrivo che per molte ragioni lo avrebbe coinvolto profondamente. Giusto nel mezzo dell'evento bellico egli trovò modo di dare una sistemazione alla propria vita affettiva unendosi in matrimonio con Tarquinia Tarquini, la cantante che proprio il ruolo di *Francesca* era stata chiamata a creare ma che sotto il peso di quella responsabilità era rimasta schiacciata, avendone la carriera precocemente troncata⁴. Il combinato di tutte queste situazioni, cui potremmo aggiungere le inconfessate delusioni maturate negli ambienti della produzione musicale e forse anche il senso di una non completa accettazione (si pensi solo al difficile rapporto con l'ambiente della Scala e ai giudizi di Toscanini), non fu per lui privo di conseguenze, tanto da fargli pagare il periodo del dopo-*Francesca* con una robusta crisi psicofisica che lo portò ad accarezzare l'idea di un precoce abbandono del campo. Questo in realtà non avvenne, ma l'adozione di un rassicurante Scribe d'annata come soggetto per la prossima opera si presta ad essere interpretato come una sorta di terapia d'urto per guarire dai tossici dannunziani: un atto clamoroso di discontinuità.

COSTRUZIONE DI *FRANCESCA*

Le vicende relative alla costruzione della *Francesca da Rimini* possono essere fatte partire da un accadimento postumo prodottosi a sorpresa nel 1964, che spostò l'ordine naturale dei fatti. In quei giorni si rese noto che dalle carte di Zandonai era emersa una *Scena per canto e orchestra dal Canto V dell'Inferno* risalente al 1899. Non il germe primo della futura opera, come ingenuamente ci si era affrettati a proclamare, ma più semplicemente una buona esercitazione scolastica rivelatrice di un forte impegno e di una non piccola ambizione⁵. Che il componimento preceda di un paio d'anni la

⁴ Degli umori successivi a quel crollo offre un buon esempio il carteggio dell'estate 1914 tra Zandonai e i familiari: cfr. *Riccardo Zandonai: Due carteggi*, a cura di Diego Pescotti, Symposium, Trento 1999.

⁵ Cfr. CESARE ORSELLI, *Le intonazioni dantesche di Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte. Atti della giornata di studio*, a cura di Renato Chiesa, Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1995.

tragedia di D'Annunzio può essere indicativo di una tendenza in atto nella cultura italiana del primissimo Novecento, nonché di un buon intuito da parte dell'autore sedicenne che qualcuno ancora insiste nel ritenere poco acculturato. Sta di fatto che quando, pochi anni più tardi, Zandonai comincerà a farsi conoscere negli ambienti milanesi, la figura di Francesca, caduta nelle mani di D'Annunzio, Mancinelli, Leoni, Rachmaninov e altri ancora, stava tornando pienamente in auge; piacerebbe dunque immaginare come ipotesi di scuola che tra le musiche che egli si era portato dietro in quelle sue prime incursioni nel salotto di Vittoria Cima si trovasse anche la *Scena dantesca*, e che Arrigo Boito potesse esserne venuto a conoscenza motivandolo ulteriormente nella sua raccomandazione agli editori Ricordi, che così avrebbero avuto una prova in più del precoce istinto drammatico del futuro affiliato.

Nei pochi anni che portano al 1911, data in cui in Casa Ricordi il progetto cominciò a lievitare, il tema di Francesca può aver continuato a lavorare sotterraneamente e in maniera impensata, se è vero – come si legge da qualche parte – che un progetto d'opera in tal senso avrebbe coinvolto in prima istanza la figura di Giovanni Pascoli e che solo dopo essere venuta meno questa possibilità ci si sarebbe orientati sul testo dannunziano. Come potesse Zandonai progettare *Francesca* con Pascoli e concretarla con D'Annunzio resta da spiegare⁶; quali poi possano essere, nell'opera compiuta, gli elementi a qualsiasi titolo riconducibili alla lezione del poeta romagnolo è anche un buon tema per una ricerca, e forse se ne dirà qualcosa più avanti. L'episodio, nella sua oscurità, rimane così consegnato ad un'involontaria gara a distanza tra i due grandi poeti del tempo nel nome della peccatrice dantesca.

Sponde più sicure ci offre l'ambiente della Casa Ricordi dove, sempre nel 1911, ben quattro fantasmi femminili dalla forte tempra e dai trascorsi scabrosi stavano per incombere sui destini di Zandonai operista. La prima (*Conchita*) era già compiuta e se ne preparava l'andata in scena; una seconda tenuta segreta (*Melenis*) era in piena lavorazione. La terza (*Sœur Béatrice*) gli era stata proposta da Tito Ricordi, che proprio in quei giorni era in trattative con Maeterlinck; ma, prolungandosi le cose anche per il momentaneo intralcio creato da Puccini, l'ipotesi sfumò e si ricadde così su *Francesca da Rimini*. Una situazione indubbiamente stimolante per un giovane operista in via di affermazione.

Di quel poker di donne *Francesca da Rimini* finirà per essere la carta vincente: essa ora gli stava davanti come possibilità concreta, e pazienza se

⁶ L'affermazione è testuale di Zandonai: cfr. G. D'ARESE, *Parlando con Zandonai*, «Gazzetta del popolo», 20.11.1923.

i tempi sarebbero stati rallentati dalla necessità di assicurare un destino alle altre due opere concluse: *Melenis*, anzi, gli tornava ora particolarmente utile per perfezionare gli strumenti necessari a dominare il campo delle passioni forti e la sostanza tragica. Ciò vale ad assegnare all'opera antico-romana un'assoluta centralità e a chiarirne la funzione di lavoro propedeutico alla grande opera in arrivo. Non meno esplicitamente ne spiega la rapida eclissi una volta che questo compito era stato assolto.

Tito Ricordi, frattanto, aveva già preso contatti con D'Annunzio ed iniziato il delicato lavoro di sfrondamento, cui collaborerà lo stesso musicista.

POETA VS MUSICISTA

Sui rapporti D'Annunzio-Zandonai quasi tutto è stato scritto⁷, fermo restando il problema di come interpretare taluni aspetti eccentrici che possono ancora intrigare, primo fra tutti la quasi assenza di contatti diretti tra i due personaggi e la conseguente necessaria mediazione di Tito Ricordi nel suo multiplo ruolo di editore, riduttore librettistico e gestore della complessa diplomazia a distanza.

Ordinando i fatti, colpisce in quel *ménage à trois* la successione di intoppi intervenuti fin da subito e di cui è lecito sospettare l'intenzionalità: dapprima il pretesto risibile di una priorità che il poeta avrebbe accordato ad una nobile dilettante affinché musicasse il suo testo; poi il tentativo di deviare l'attenzione sul soggetto della *Rosa di Cipro* a cui Zandonai non pensava minimamente; quindi, come stoccata finale, la richiesta per sé di una somma ingente quale compenso per i diritti di riduzione, ben sapendo che con quella mossa che toccava nel vivo la sensibilità e gli interessi di Via Berchet si sarebbe creato un blocco forse insuperabile alla concretizzazione dell'opera. Era questo che D'Annunzio voleva? Zandonai, in quel caso, si mostrò estremamente determinato e intervenne in prima persona a patrocinare la causa comune, avendo come sostegno l'amico D'Atri che da lontano contribuiva per la sua parte all'abile tessitura dei rapporti.

Superati non senza fatica questi scogli, si entrò nella fase propriamente produttiva e il musicista (settembre 1912) attaccò la composizione, non dall'inizio bensì direttamente dalla sequenza strumentale che accompagna la lunga pantomima finale del primo atto (detta anche scena della rosa),

⁷ Cfr. ad es. EMILIO MARIANO, *Gabriele D'Annunzio Riccardo Zandonai Francesca da Rimini*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1988.

venutagli fuori con tale spontaneità da fargli dubitare se fosse il caso di cestinarla⁸.

Tre incontri a Parigi con D'Annunzio esaurirono i contatti diretti tra i due artisti. L'ultimo in particolare richiama la nostra attenzione, quello dell'ottobre 1913, quando si trattò di presentare al pianoforte l'opera completa davanti ad un piccolo e selezionato uditorio. L'evento rivestiva un'indubbia importanza mondana, e per questo piacerebbe pensare che Lina Cavalieri, nella cui casa si era tenuta l'audizione⁹, ne avesse potuto lasciare traccia in qualche lettera o pagina di diario. Dispiace che nulla del genere sia mai emerso, perché una testimonianza imparziale circa la reazione di D'Annunzio sarebbe quanto mai utile a chiarire l'esatto clima di quella giornata. Si ha infatti motivo di sospettare che la cosa non sia stata raccontata nel modo giusto e che dunque esistano come due verità: quella 'ufficiale' fornita (estorta?) retrospettivamente da Zandonai, che in modo non poco diplomatico parlava di un gradimento con riserva («La mia musica gli piacque senza entusiasmarlo»)¹⁰ e quella da lui espressa ancora nel clima di quelle giornate parigine in una lettera di quattro pagine fitte destinate a D'Atri ove si riferivano (così si pensa) i minimi dettagli di quella giornata. Non sarà forse un caso che di quel documento così determinante non si conosca né il contenuto né la sorte: l'unica prova della sua esistenza l'ha fornita il pittore Vittorio Casetti ammettendo un giorno di averne preso

⁸ Tempistiche e logistiche relative alle fasi di lavorazione mantengono sempre un qualche margine di aleatorietà. La data di settembre come inizio della lavorazione musicale è implicitamente suggerita da Pizzini che il 26 luglio così scriveva a D'Atri: «Finora Riccardo non si è ancora accinto al lavoro. Ora si trova tra i suoi monti del Trentino e di solito quivi egli vive una vita obliosa e piuttosto poltrona. [...] Egli deve venire per una settimana a Milano nella seconda metà di Agosto, poi ritornerà forse a Sacco per lavorare sul serio» [Pizzini a D'Atri, *ERZ* 26]. Per di più, Tarquinia si era fatta molto assidua in quei giorni e fu solo alla fine di agosto che ella partì per la sua lunga tournée americana. Sull'ordine di composizione Zandonai è molto chiaro: il 27 settembre si dice intento a fissare il finale del I atto ossia la quinta scena, da lui ritenuta «la parte più importante dell'atto» [Zandonai a D'Atri, *ERZ* 27], e solo a metà ottobre lo si vede comporre la prima scena dell'opera [Zandonai a Leonardi, *ERZ* 298M]. Da altre successive informazioni si apprende che a fine dicembre stava lavorando «contemporaneamente negli atti 2^{do} e 3^e che son di carattere così diverso» [Zandonai a D'Atri, *ERZ* 23].

⁹ Lina Cavalieri avrebbe dovuto essere l'interprete di Francesca nell'edizione di Boston, programmata subito dopo la prima di Torino, ma il progetto non ebbe modo di concretarsi. Del resto la cantante, proprio in quell'anno, aveva deciso di abbandonare la carriera.

¹⁰ RICCARDO ZANDONAI, *D'Annunzio e la musica di «Francesca»*, «Scenario», VII/4, aprile 1938.

visione in casa Zandonai, ma senza lasciar capire dove poi fosse finito e tantomeno senza divulgarne i contenuti¹¹.

Il capitolo D'Annunzio non si esaurisce qui poiché questi, a quanto risulta, non presenziò mai ad alcun allestimento dell'opera, e non perché gli fossero mancate le occasioni: si contano infatti in oltre un centinaio le produzioni solo in Italia dalla prima di Torino dal 1914 all'anno della morte del poeta ventiquattro anni dopo. L'ipotesi di una sensazione di esautoramento che il poeta potrebbe aver provato dopo aver visto l'opera sua passata interamente nelle mani del compositore è stata avanzata da Emilio Mariano e può servire effettivamente a prefigurare le dinamiche successive.

Meno comprensibile, se non alla luce dell'obbligo cerimoniale, ci appare il commento rilasciato da Zandonai in occasione della morte del poeta, quando disse (o gli venne fatta dire) una strana cosa, e cioè che egli, dopo i fatti di *Francesca*, non aveva più potuto seguire il Vate nella sua ascesa sociale, e così si era adattato, da povero e «modesto [ex-]collaboratore musicale», a «rimanergli lontano e possibilmente nell'ombra»: una dichiarazione francamente inutile e soprattutto stonata nella bocca di chi non era uso a tali professioni di umiltà e sottomissione¹².

Anni dopo, Renzo Rossellini esclude che fosse esistita una vera simpatia tra i due, e lo disse non per esperienza diretta ma perché evidentemente così il maestro gli aveva confidato, trasmettendogli in più la penosa impressione di una forte e duratura amarezza che per discrezione aveva sempre curato di nascondere¹³.

Ma in fondo tutto quanto rimanda alla casistica dei rapporti umani ha scarso peso nella valutazione di un prodotto artistico, e nello specifico «poco importa [...] alla compiutezza espressiva di *Francesca* che poeta e musicista non siano riusciti a capirsi». Così afferma Renato Chiesa in uno scritto degli anni '60, che prosegue:

Non c'è verso, parola silenzio, situazione poetica che Zandonai, nella realizzazione musicale, non abbia fatto sentire all'ascoltatore potenziato e ingrandito, altre volte alleggerito e cesellato. Non c'è sentimento né pensiero né ansia o tristezza, che la musica abbia trascurato o immiserito, [né] colore d'ambiente, senso evocativo e sapore poetico che dalle note di Zandonai non sia risultato nella sua più espressiva figurazione musicale. [...] Nacque [con *Francesca*]

¹¹ È forse superfluo precisare che in tutte le successive rievocazioni ufficiali a mezzo stampa non si è mai messo in dubbio il buon accoglimento da parte di D'Annunzio, arrivando a infioettare la notizia oltre il dovuto.

¹² V. nota 10.

¹³ RENZO ROSSELLINI, *D'Annunzio in musica*, in *Pagine di un musicista*, Cappelli, Bologna 1964, pp. 86-87.

un'opera completa, dolente, appassionata, truce, dove vibrano insieme, in perfetta simpatia, parola e suono, poesia e musica¹⁴.

E questa estrema forma di rispetto del compositore nei confronti del lavoro letterario – che D'Annunzio avrebbe potuto facilmente riscontrare alla prova dell'ascolto – rimane come punto terminale della questione.

AGGIUSTAMENTI

Non è facile per noi immaginare come suonasse la *Francesca* originaria di Torino 1914, prima che i molti tagli praticati in seguito le dessero la fisionomia nota. Che la maggior parte delle manomissioni abbia riguardato il secondo atto non sorprende, data la maggiore problematicità che questa sezione dell'opera ha sempre incontrato a livello ricettivo, al punto da indurre qualche critico più radicale ad augurarsene la completa soppressione. Ma non è da escludere che quel tanto di insoddisfazione che il secondo atto comunica sia da attribuirsi proprio alle suture che ne hanno snaturato l'impianto, e questo fin dalle prime pagine, dove si ha come la sensazione che qualcosa manchi e che appunto i collegamenti non siano stati perfettamente calibrati. L'entrata di Paolo alla ventisettesima battuta è troppo precoce: il suo tema che si ode in questa prima parte (ancorché in minore) è davvero troppo vicino nel ricordo al tema originale che era risuonato a lungo in tutta la scena finale del primo atto, e questo non sembra un calcolo felice. A tutto ciò si sarebbe ovviato se fosse rimasta in campo la scena tra Francesca e il Torrigiano, che è importantissima perché svela, dietro l'attrazione da lei manifestata per il fuoco greco, l'ardore di cui ella stessa si sente consumare, mostrando in sovrappiù una dimestichezza in fatto di strazi e torture che altrimenti non si sarebbe sospettata. A dar retta a un critico della prima ora¹⁵, la musica in quel punto era molto efficace per gli effetti strumentali impiegati, e dunque ci si rammarica che quella pagina sia preclusa al nostro ascolto. Quando più oltre ci si trova nel pieno infuriare della battaglia, si avvertirebbe il bisogno di verificare la resa di un'altra pagina eliminata, e cioè il *Padre nostro*, che Francesca inginocchiata pronuncia in guisa di melologo e che qualche critico esaltava come momento

¹⁴ RENATO CHIESA, «*Francesca da Rimini*» nella poesia di Gabriele d'Annunzio e nella musica di Riccardo Zandonai, Teatro Comunale R. Zandonai, Manfrini, Rovereto, dicembre 1963.

¹⁵ La «*Francesca da Rimini*» di Riccardo Zandonai. Il grande successo al Regio di Torino, «Corriere della sera», 20.2.1914.

di estremo fascino, addirittura uno tra i più suggestivi dell'opera. In questo caso la partitura d'uso ci rivela che il taglio era stato prescritto dall'autore stesso, quasi sicuramente per ragioni di imperfetta resa fonica¹⁶.

Dispiace anche l'amputazione dell'incubo di Francesca all'inizio dell'ultimo quadro, che ancora oggi le esecuzioni praticano di preferenza, sebbene l'autore si sia sempre opposto tanto al taglio piccolo che conserva qualcosa del dialogo delle ancelle, quanto al taglio grande che omette l'intera sequenza.

È da rilevare inoltre il robusto ridimensionamento della sequenza terminale dell'opera, imposto dalla necessità di semplificare un'azione altrimenti complessa: le diciannove battute omesse (di cui undici in tempo lento) abbreviano di almeno un minuto la vendetta di Gianciotto, modificando sostanzialmente l'impostazione dell'intera scena e rendendo lo scioglimento concentrato come in una fulminea sintesi verdiana.

CRONACHE D'ESECUZIONE

Attraverso i resoconti pressoché quotidiani che Tancredi Pizzini, l'amico ticinese di Zandonai, inviava a Roma a Nicola D'Atri, disponiamo di molti dettagli sulle ultime prove al Teatro Regio, che illuminano i retroscena e svelano gli umori di quei giorni cruciali mentre l'opera si andava progressivamente svelando in tutta la sua compiutezza. Fu qui che si consumò quasi in solitudine il dramma personale di Tarquinia Tarquini, la protagonista designata, che avvertiva su di sé il crescente senso d'inadeguatezza a reggere fisicamente e psicologicamente la parte e al tempo stesso l'impossibilità di tirarsene fuori anche solo per la sua compromissione affettiva con l'autore dell'opera. Il crollo nervoso scoppierà improvviso, con caratteristiche alquanto melodrammatiche e apparentemente non estranee alla situazione scenica. Ecco come Tarquinia lo racconta:

La piccola Biancofiore non arriva ad accendere la lampadetta, la stringo nelle mie braccia e canto: "Come sei bionda... Tu somigli la mia Samaritana...". A questo punto [...] scatto in un pianto diretto, tanto straziante che l'editore e tutti piangono con me! [...] Da quel giorno la mia gola ha rifiutato di obbedirmi: Francesca me l'aveva chiusa con un lucchetto!¹⁷.

¹⁶ "Francesca da Rimini" di R. Zandonai, «L'Arena», 7.3.1919.

¹⁷ TARQUINIA TARQUINI, *Da Via del Paradiso al n. 1*, Manfrini, Calliano 1951, p. 148.

La scena è raccontata anche da Pizzini che così dice:

[...] gli occhi delle 4 ancelle [...] hanno cominciato a luccicare e la Tarquinia al momento di incominciare le parole “Ti ricordi tu di Samaritana”, ha dato in un gran scoppio di pianto seguito da quello delle compagne - Poi diranno che Zandonai non sa scrivere col cuore!!¹⁸.

La versione di Zandonai, infine, alleggerisce un poco il fatto e cerca di riportarlo al livello di una scenetta comica:

La protagonista ad un certo punto è scoppiata a piangere davvero e dietro di lei un pianto generale di tutte le donne; e il nostro buon amico Pizzini che assisteva alla prova ad un tratto ci ha voltato le spalle: piangeva anche lui! Un piccolo disastro comico ma che rivela chiaramente che l'opera prende e che è resa da tutti con gran cuore¹⁹.

Un autoinganno perdonabile, a pochi giorni dall'andata in scena.

La testimonianza di Pizzini è importante anche in riferimento ad una sostanziosa modifica in partitura di cui egli fu testimone auricolare. Tempo addietro, ascoltando Zandonai che nella stanza accanto stava componendo al pianoforte il duetto finale, aveva notato che le melodie da lui usate in quel punto erano «tutte nuove»²⁰; senonché, non trovando poi il consenso dell'editore che mirava ad ottenere un più facile effetto sul pubblico, si adattò a sostituirle con una ripresa del fin troppo sfruttato tema strumentale di Paolo, qui utilizzato per la prima e unica volta in forma cantata. Pizzini obiettava ragionevolmente che la ripetizione poteva essere presa per carenza d'invenzione; ma ormai non si poteva più fare niente, e un direttore che oggi volesse per prova ripristinare il finale originario dovrebbe operare un azzardato e forse impossibile restauro degli abbozzi rimasti nella partitura sintetica.

L'intervento editoriale appena descritto, del tutto abituale nella prassi del tempo, era proprio quello che studiosi rigoristi come Fausto Torrefranca non potevano tollerare perché vi vedevano confermato lo strapotere degli editori, causa prima del malcostume e del degrado che affliggevano la produzione musicale italiana. Nel recensire l'opera, Torrefranca parla di Zandonai quasi con rincrescimento: si intuisce in lui una stima di fondo, un credito accordato al suo valore e alla sua serietà; ma purtroppo, secondo i suoi canoni, il fatto stesso di aderire all'«operismo commerciale di marca ricordiana» lo destinava, come l'inviso Puccini, alla rovina sicura. E tanto va

¹⁸ Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri, 30.1.1914, *ERZ* 69.

¹⁹ Riccardo Zandonai a Nicola D'Atri, 31.1.1914, *ERZ* 70.

²⁰ Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri, 25.7.1913, *ERZ* 39.

avanti in questa sua filippica che, dopo avere adeguatamente sanzionato le «cadenzacce», gli «effettoni» e le «banalità romanzettaie» presenti nell'opera, non risparmia nemmeno l'icona sacra di tutti i melomani filo-zandonaiiani: quello slargo melodico sulle parole «Inghirlandata di violette», apparentemente scaturito come un fiore da uno spontaneo moto della fantasia, che per lui è solo l'esito di un altro calcolo di bassa lega atto a soddisfare «la beozia pucciniana della galleria e della platea», mentre alle persone di buon senso (verosimilmente quelle ospitate nei palchi) suona solo mediocre e irritante.

Da un'analogia posizione aristocratico-snobistica, Ildebrando Pizzetti negava a *Francesca* la capacità di elevarsi al di sopra di obiettivi modesti, essendo nient'altro che un testo rassicurante per la piccola borghesia di facile contentatura, come ben provava il successo che essa otteneva nei teatri: un esito questo – ci si permetterebbe di glossare – che l'autore di *Fedra* potrebbe aver vissuto e sofferto con umanissimo senso d'invidia, ma che si farebbe ancora più interessante se riflettesse opinioni condivise con l'amico Vate²¹.

STRUMENTI ANTICHI

Un elemento d'interesse Torrefranca avrebbe però potuto trovarlo nell'impiego in partitura di alcuni strumenti antichi; ma anche qui lo studioso calabrese non seppe esimersi dal pignoleggiare sostenendo che l'Ars Nova fiorentina (non del tutto pertinente, forse, al Dugento romagnolo) avrebbe preteso altri strumenti dalla viola pomposa: molto meglio, per lui, sarebbe andato «l'organetto a tastiera con ventiquattro canne», lo stesso che Raffaello pone nelle mani di Santa Cecilia. Innalzato a questi livelli di dottrina il dibattito potrebbe farsi interessante, non fosse che, al di là del merito, la questione si rivela una di quelle impuntature che regolarmente contrappongono le ragioni del teorico puro a quelle del musicista pratico, il quale ultimo può e anzi deve prescindere dalle troppe sottigliezze filologiche se questo serve all'effetto comunicativo e alla risultanza scenico-sonora – senza contare che il tono chiesastico che l'organetto avrebbe apportato alla scena della rosa sarebbe andato un po' troppo a mortificare lo slancio seduttivo, lì giunto al suo incontestato culmine. Anche per queste ragioni di pragmatismo escluderei che nella scelta degli strumenti antichi da impiegare Zandonai si sia lasciato orientare dal D'Annunzio, il quale – ricordiamo – nella sua tragedia prescrive per i donzelli del prim'atto il

²¹ ILDEBRANDO PIZZETTI, *Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai alla Pergola*, «La Nazione», 19.3.1922.

liuto, la violetta e il piffero (e questo corrisponderebbe abbastanza), mentre per la canzone di primavera, oltre alla combinazione piffero-liuto, prescrive la cennamella – che diventa un clarinetto piccolo – e i più esoterici ribeca e monocordo, convertiti da Zandonai in flauto e piffero ovvero oboe.

Nessuno ha mai spiegato se la viola pomposa, espressamente indicata in partitura dal compositore e dunque non pensata come mero oggetto di scena, sia mai stata impiegata in qualche produzione. C'è fortemente da dubitarne, perché la nobile arcata melodica da lui creata in quell'uscita solistica non avrebbe potuto essere sostenuta da uno strumento che non avesse la generosa sonorità e la vibrante espressione del violoncello. Solo una produzione discografica potrebbe sperare di riprodurre con soddisfacente resa il suono di quello strumento obsoleto nonché storicamente anacronistico, ma a quanto se ne sa la cosa non è ancora stata tentata.

ASPETTI ESECUTIVI

Il fattore esecutivo, inteso ora nello specifico vocalistico, non può che essere demandato agli esperti del ramo; ma qualcosa di notevole possiamo comunque ricavare da quanto è stato detto e scritto riguardo all'impegno particolare che Zandonai richiedeva ai cantanti dal lato sia tecnico che, ancor più, espressivo: un aspetto questo che può effettivamente essere stato penalizzato nell'ultimo mezzo secolo dalla mancanza di continuità della tradizione e di consuetudine con questi repertori.

Affrontando il personaggio arduo e affascinante di Francesca – che si deve credere ideato sulle caratteristiche specifiche della Tarquini –, Rosa Raisa, Elena Rakowska, Lina Scavizzi, Gilda Dalla Rizza, Carmen Melis, Claudia Muzio – per non citare che alcuni nomi del primo periodo – hanno individuato le caratteristiche che più sentivano consone alla loro personalità, chi sottolineando il tratto fiero e ieratico, chi valorizzando il fare ansioso e sensitivo, chi preferendo la piega tenera e affettuosa, creando ciascuna varie tradizioni interpretative che hanno fatto scuola nei tempi futuri.

In diversi casi era stato lo stesso autore a curare la preparazione delle varie artiste indirizzandole alla corretta interpretazione del personaggio, e da quanto se n'è saputo si trattava di squisite lezioni di stile dove si procedeva con scientificità assoluta, prestando particolarissima attenzione alla pronuncia delle parole e alle inflessioni più delicate²², il tutto all'interno

²² Cfr. PAOLO MIRKO BONONI, *Riccardo Zandonai nel ricordo di un maestro di canto*, «Quaderni zandonai» n. 2, Zanibon, Padova 1990, p. 14: «... egli [Zandonai] dissertò sull'opportunità di una meticolosa analisi della parola, di un approfondito

di una concezione che puntava alla moderazione degli eccessi e al fatto che anche nei momenti più intensi si dovesse esercitare il controllo emotivo a garanzia delle ragioni del buon gusto. Una preziosa registrazione del duetto d'amore attinta dall'archivio sonoro del Teatro alla Scala mostra in modo esemplare come i due cantanti istruiti personalmente da Zandonai, che sono Alessandro Ziliani e Gina Cigna, abbiano rispettato le intenzioni autoriali, rendendo quella famosa pagina qualcosa di speciale per la giustezza di ogni accento²³.

Un approccio così attento ai fattori di autocontrollo e di attenuazione potrà stupire coloro che sono rimasti fedeli a un'idea più sanguigna di Zandonai. Una controprova, del resto, è possibile trovarla nel campo della direzione dal podio. A partire dall'edizione di Pesaro dell'estate 1914, Zandonai concertò la *Francesca* per trentotto volte, alternando momenti di assoluto smalto (tra tutte l'inaugurazione di stagione al Teatro Costanzi nel 1925) a occasioni più modeste anche in teatri di secondo o terz'ordine. E molto spesso le testimonianze parlano anche qui di atteggiamenti di segno antiretorico, osservando che sotto la sua bacchetta il canto non «viene soffocato»; che l'orchestra è trattata «in maniera profonda e delicata», che il dramma è reso «in trasparenza, in soavità, in ispirazione melodica», che tutto è condotto «alleggerendo, semplificando, raffinando [lo] strumentale [che così acquista] ... carattere ... personale [e] ... omogeneo» nel segno «dell'equilibrio e dell'euritmia»²⁴. Sarebbe quanto mai utile verificare tutto questo con l'ascolto delle registrazioni realizzate in tre occasioni per conto dell'ente nazionale radiofonico EIAR; ma anche di quelle storiche bobine si è persa ogni memoria, e la voce comune vuole che siano state smarrite o distrutte.

Interesserebbe, in queste concertazioni della sua opera, conoscere le agogiche ossia lo stacco dei tempi, che è sempre un ottimo indicatore di stile. Qualche indizio fa credere che l'autore li gradisse un po' mossi, ma la cosa non risulta dal controllo dei metronomi presenti in partitura, che sono del

scavo nel significato più recondito di ogni frase, dell'importanza di recitare un testo precedentemente al suo studio musicalmente inteso; in seguito rimarne le sillabe secondo i valori ad esse assegnati, e da ultimo intonare il disegno musicale in conformità alla grafia proposta dal pentagramma».

²³ Devo questa informazione al collega Carlo Todeschi, che ringrazio. Nel 1937, preparandosi una *Francesca* scaligera, Ziliani, tenore chiaro e misuratissimo nel trasporto emotivo, aveva studiato la parte con Zandonai apprendendone in via diretta le intenzioni. Quando Antonio Guarnieri diresse la successiva *Francesca* scaligera del 1942 (quella appunto a cui fa riferimento il documento sonoro), disse di considerare la versione diretta da Zandonai nel '37 come un modello imprescindibile e, anni dopo, registrando l'opera per la Fonit Cetra, ne rispettò i tagli.

²⁴ Sono stati qui messi insieme come in un collage alcuni frammenti presi da diverse critiche giornalistiche che trattano delle concertazioni zandonaiiane di quest'opera.

tutto nella norma. Dall'ascolto comparato di altre versioni moderne in disco appare chiaro quanto la questione dei tempi sia essenziale per determinare la chiave interpretativa su cui si è voluto impostare il lavoro e se dunque si sia preferito l'approccio sbrigativamente veristico o quello decadentistico-estetizzante, se si sia data più enfasi alla componente tesa-nevrotica o a quella molle ed estenuata, se si sia mirato ad una sintesi stringente o ad un analitico assaporamento. Entrambe le scelte sono possibili, e ne è potenzialmente possibile anche una terza, perlomeno per le parti più crude: quella espressionista. Qualcosa del genere ci ha offerto un'edizione non a caso tedesca, realizzata al Festival di Bregenz nel 1994, dove non solo il Malatestino di Kenneth Riegel ci appare una diretta emanazione del *Nano* di Zemlinsky o del Salvago di Schreker, ma le sezioni femminili con i loro languori, i sospiri, gli *Oimè* sono tirate via senza remissione per impedire che si determinassero oasi di poetica snervatezza.

Un'indubbia attrattiva esercita in quest'opera la distribuzione ben poco convenzionale dei personaggi. Alla coppia amorosa di tipologia lirico-spinta si affianca un baritono tutt'altro che monocorde, il quale deve andare oltre il ruolo di antagonista brutale e stentoreo che il suo ruolo richiede e sfumare la propria psicologia fino a comprendere tratti di pacata severità e finanche di blanda tenerezza, con passaggi che lo innalzano ai suoi registri più scomodi. Quanto a Malatestino dall'Occhio, si è trattato di una sfida quasi al limite delle possibilità: se nel teatro parlato il ruolo del perverso imberbe ha potuto essere giocato sull'ambiguità affidandolo talvolta ad una donna *en travesti*, in quello lirico il cantante – che non può essere certamente un falsettista – deve saper unire un timbro tenorile aspro e sgradevole a delle studiate qualità mimico-gestuali senza di che il suo personaggio scadrebbe nella genericità di una macchietta sinistra.

Ma esiste in quest'opera anche la necessità di avere il giusto portamento scenico, anzi diciamo pure l'avvenenza della figura, che nello specifico riguarda soprattutto il primo tenore – Paolo –, il quale non deve scordarsi di essere «il più bello cavalier del mondo»: una richiesta, questa della venustà maschile, che direi quasi unica nel teatro lirico e tale da farla rientrare nel conto delle singolarità di quest'opera. Ma Paolo il Bello non è precisamente il personaggio più riuscito dell'opera, così come non lo era nella tragedia da cui deriva. Giustamente è stato osservato che «D'Annunzio raggiunge i momenti migliori quando vuol rappresentare individui eccezionali o stati d'animo patologici, [mentre] rimane inferiore a se stesso quando ci dipinge uomini moralmente sani o stati d'animo normali»²⁵. E dunque i 'cattivi'

²⁵ RENATO CHIESA, *Il rapporto poetico-musicale nella «Francesca da Rimini» di D'Annunzio e Zandonai*, Atti dell'Accademia degli Agiati, Manfrini, Rovereto 1964, p. 12. La scena

hanno qui una piena riscossa in virtù della loro maggiore originalità e pregnanza espressiva, a leggero discapito del tenore amoroso che proprio in quanto tale incarna un tipo più risaputo e soprattutto non conosce una vera evoluzione nel corso della storia. In compenso gli è stato offerto l'*atout* vincente con quello slargo sulle parole «Nemica ebbi la luce», che è momento di geniale invenzione poetica sulla cui creazione è già stato raccontato tutto.

Il personaggio di Francesca: ansiosa e dolente, fiera e tormentata, malinconica e appassionata, si è andato subito configurando come uno dei più ambiti per una primadonna di forte temperamento, il che spiega il grande numero di cantanti che l'hanno accolta nel loro repertorio e che con quello hanno costruito la loro carriera. All'epoca, le aspettative createsi intorno a questa grandiosa figura erano tante, e forse chi se la immaginava costantemente avvolta in ampie spire melodiche sarà potuto rimanere un po' deluso, sebbene anche su questa attenuazione Zandonai fosse stato chiaro:

Il Cinquecento la volle carnale, peccatrice volgare, un'erotica sentimentale. Io l'ho sentita con profonda e commossa pietà per quell'amore ... che la vincola al cognato e la conduce con lui ad una morte. Perciò ho cercato di renderla musicalmente con motivi quasi chiesastici: Francesca è l'amore senza erotismo, e la coscienza viva che questa donna possiede del peccato rivela in lei una profondità spirituale²⁶.

Agli amici Pizzini e D'Atri, che pure avevano temuto una certa freddezza nel finale del terzo atto, osservò che ogni dubbio sarebbe stato fugato «di fronte alla bellezza purissima» di quel punto e aggiunse: «Credo che anche il pubblico mi darà ragione un giorno, se riuscirà a togliersi dagli orecchi i voli enfatici, volgari e ciarlataneschi del mio illustre maestro»²⁷.

Forse solo a questo punto potrebbe trovare senso la presenza ideale, sopra vagheggiata, di Giovanni Pascoli nel progetto compositivo: nel sorvolare cioè sulla «tragedia di sangue e lussuria» e mirare a un dramma intriso di trepida umanità, «risospinto tra ineffabili velami di gentilezza e di tenerezza»²⁸. Una nuova stagione potrebbe aprirsi per l'opera se gli artisti chiamati ad eseguirla si convincessero ad entrare in questa logica. A

terrificante del quarto atto tra i due fratelli biechi, una volta intesane la potenza, è stata, nel giudizio comune, posta subito dopo il duetto del terzo atto quale momento più esaltante dell'opera.

²⁶ VITTORIO TRANQUILLI, *Riccardo Zandonai parla della sua vita e delle sue opere*, «Il Piccolo della sera», 8.12.1919. La frase era stata pronunciata nel corso di una comune intervista giornalistica, ma ha tutto il carattere di una dichiarazione d'intenti.

²⁷ T. Pizzini a N. D'Atri, 4.10.1913, *ERZ* 45.

²⁸ MOMO LONGARELLI, *Il successo ad Ancona della «Francesca da Rimini» di Zandonai*, «Il Giornale d'Italia», 24.11.1920.

ben vedere, il vero duetto passionale è quello del quarto atto, che giunge per così dire fuori tempo massimo, incombendo ormai la catastrofe, e che appunto per questo procede in modo scomposto e disperato; non quello del terzo, che dell'amore è la scaturigine poetica. La discrezione del sentimento è la cifra autentica dell'opera, sembra dirci Zandonai, e la puntata finale sul Mascagni muscoloso e vociferante non è che un modo per meglio precisare il concetto.

VICENDA RICETTIVA

I fiumi d'inchiostro riversatisi su quest'opera rendono la congerie di recensioni assolutamente irriducibile ad ogni sistematicità. Si tratta dunque di un materiale affatto diseguale per valore dei contenuti e tuttavia utile a fissare un'attendibile media valutativa, che è certamente di buona accettazione, e pur sempre con il contorno solito di puntualizzazioni e distinguo²⁹.

Tre motivi emergono come indicatori di sicuro apprezzamento: l'autorevolezza del testo poetico che fa giustizia di tanta mediocre librettistica corrente, e di riflesso l'accorta riduzione di Tito Ricordi; il trattamento dell'orchestra, percepito, specie dai settori più avanzati, come notevolissimo elemento di novità; e infine il riconoscimento nello stile zandonaiiano di un *quid* personale che rende quest'autore diverso da qualsiasi altro giovane operista della sua generazione. Non manca ovviamente tutto lo stanco gioco delle attribuzioni, delle influenze, delle suggestioni, con estremi che vorrebbero quest'opera impastata di tedeschismo o al contrario espressione massima di aperta italianità.

L'opera conquistò il suo posto in repertorio mediante un lungo lavoro di assimilazione, superando con disinvoltura il termine degli otto anni sacramentali che all'epoca erano ritenuti necessari per uscire dalla gavetta e acquistando valore col tempo, così che le affermazioni più smaglianti si trovano non nel primo periodo ma dieci o quindici anni dopo. Una vera febbre è registrata ancora nel 1932 quando, con meraviglia dello stesso autore, *Francesca* venne desiderata come forse neanche un'opera nuova.

Ma Zandonai, che coltivava un forte senso della relatività delle cose, aveva la tendenza a guardare avanti senza cullarsi troppo nei conseguimenti parziali, convinto com'era che ogni successiva tappa rappresentasse un processo di avanzamento nella sua personale ricerca. E dunque è da presu-

²⁹ Un'ampia rassegna di articoli di stampa è disponibile in rete nel sito della Biblioteca Civica di Rovereto.

mere che di fronte all'*exploit* così grande e così precoce di *Francesca* si fosse posto in una posizione divisa tra il compiacimento e il cruccio: di questo può essere conferma il caso di *Giulietta*, la sua altra eroina subentrata nel 1922, che egli prese sotto la sua particolare tutela difendendola in varie occasioni e arrivando a dichiararla più perfetta, più teatrale, più spontanea della sorella maggiore.

La verità è che nel patrimonio musicale zandonaiiano passato in consegna alla posterità erano già state operate le selezioni e stilate le graduatorie, e in questo assetto gerarchico *Francesca da Rimini* spiccava con la forza del dato assiomatico come l'opera che meglio di tutte aveva rappresentato l'arte del suo autore e in virtù della quale il nome di questi si era reso famoso nel mondo. Tale assetto si è confermato in modo deciso ancora in anni recenti ed è durato finché di un 'caso Francesca' si poteva ancora parlare. Oggigiorno sarebbe del tutto superfluo ricorrere a statistiche e graduatorie: *Francesca* – e solo lei tra le molte del suo autore – riesce ancora a esalare qualche alito di vita, ma l'impressione che se ne riceve è che il suo tempo sia esaurito. Che pensare altrimenti del secolo o poco meno che essa ha impiegato per approdare sulle scene parigine o della quarantena in cui alla stessa Scala è tenuta stabilmente da quasi sessant'anni?

RISVOLTI IMPENSATI

Anche in relazione a queste contingenze si riporta un fatto curioso verificatosi in tempi a noi vicini, e precisamente il 17 aprile 2009, nel corso di una cerimonia pubblica presso Palazzo Cusani-Radetzky a Milano. Magda Olivero, gloriosa cantante d'altri tempi e già protagonista di *Francesca* nell'edizione scaligera del 1959, prese la parola per riferire di un suo sogno. Ecco le parole da lei pronunciate in quell'occasione³⁰:

Io devo dare una spiegazione del perché questa sera sono qui in questa stupenda sala. Per cantare? No, devo spiegare perché sono qua.

Per tre notti ho fatto un sogno stranissimo: un foglio di carta bianca con tre righe nere la prima notte, che mi lasciò così. La seconda notte, di nuovo il foglio bianco con delle parole che non riuscivo ad afferrare ed una voce che mi diceva: «Lo devi fare!». Arrivo alla terza notte: questa stessa voce, questo stesso foglio mi ritornano, e ancora dice: «Ricordati, tu lo devi fare!», e vedo la musica della *Francesca*: poche battute. Ci ho pensato un momento e mi son detta: ma come lo potrò fare? Non ho mai più cantato, non canto per niente,

³⁰ Fonte: www.youtube.com/watch?v=0qQqsyPPRhM. Il testo è stato leggermente ritoccato per una migliore comprensione.

proprio... Però questa voce: «Lo devi fare!» può forse servire per qualcosa: che cosa non lo so, ma qualcosa di soprannaturale di sicuro. E così mi sono svegliata dal sonno la terza notte e ho detto tra me: «Paolo, datemi pace». E ho capito che era veramente questa unica frase della *Francesca da Rimini* che dovevo cantare: questa frase che io avevo amato immensamente. Ho preso posizione su questa poltroncina e ho cominciato piano piano a cantare quelle parole stupende: «Paolo datemi pace». E mi son detta: Lo farò, obbedirò, perché in questo caso si tratta proprio di dover obbedire a una voce che forse non mi tornerà più.

Chiedo scusa se mi sono permessa di presentarmi a tutti loro per fare una frase dalla *Francesca da Rimini*. Sarà quel che sarà, ma lo farò con tutto il cuore e per rendere grazie a Dio per tutto quello che nella vita mi ha concesso. E scusatemi se non sarà la frase che forse avrei detto dieci anni fa...

L'episodio, nella sua singolarità, ha un che di sconcertante. Ci si chiede chi tra il pubblico lì convenuto avrà capito di quale *Francesca* l'artista stesse parlando e quanti l'avranno eventualmente collegata a Zandonai, il cui nome non è mai stato pronunciato. Quale orecchio acuto, poi, avrà serbato memoria del citato slargo melodico del terzo atto che da due o tre generazioni non risuonava più nei teatri milanesi?

L'azione, ammirevole per dignità e dedizione, di un'artista centenaria che riesuma per un pubblico ignaro un breve squarcio da un'opera pressoché scomparsa è un fatto che sconfinava nel surreale e non pare idoneo a trasmettere quel senso di vitalità e freschezza necessario alla sua sopravvivenza. Per questo, al netto della commozione che un tale evento immancabilmente suscita, si è invogliati a conservare un ampio margine di riserva sull'attuale integrità di quella ghirlanda primaverile da cui ha preso le mosse la presente riflessione.