

MARCO TARGA

CONVERGENZE STILISTICHE NELLA *FRANCESCA DA RIMINI*

ABSTRACT - It is well known that with *Francesca da Rimini*, Zandonai aimed at creating an «Italian Tristan and Isolde». The wagnerian model is evident in many textual references in D'Annunzio's work as well as in the musical style adopted by Zandonai. Several stylistic elements with differing origins are, however, present in the work. It is, for example, part of that rich tradition of the medieval opera, a genre which used historical settings as a pretext to create an exotic atmosphere where certain styles of music, lacking in an kind of authentic reconstruction, contribute in creating the feeling of an archaic past. Leoncavallo had already made use of medieval poetic forms in his work *The Medici*, directly citing compositions by Poliziano and Lorenzo the Magnificent and putting it to music in a pseudo-archaic style. In *Francesca da Rimini*, it is not only the literary citations (e.g. the beginning of the song by Jacopo da Lentini in the first Act) but also the d'Annunzian vocabulary that envelops the story in a distant aura of mythical history, viewed through a lens of decadent aestheticism rather than through true historical perspective.

This mixture of styles is also present both in the vocal and melodic styles in which different tendencies come together. The main model is Mascagni, both when Mascagni modelled musical prosody on the meaning of the words and the rhythm of the verse (*Isabeau* and *Parisina*) and when he created the tense vocal stylings in the style of Verism. It was, in fact, this latter style that characterised all future performances in the many years that the opera was at the height of its success.

This study aims to inquire into the different stylistic components present in the opera while casting light on the various influences and the innovations to which Zandonai's synthesis was indebted.

ZANDONAI L'ECCLETTICO

Una delle categorie critiche che, seppur non sempre espressa esplicitamente, ricorre con una certa frequenza nella valutazione della figura di Zandonai è quella dell'ecclettismo. Una categoria che in passato, come si sa,

conteneva un'implicita valutazione negativa, ma che oggi può essere maneggiata in maniera più disinvolta, senza il rischio di evocare automaticamente giudizi di drastica condanna. La musica di Zandonai ha spesso invitato i suoi commentatori a mettere in evidenza le diverse linee di provenienza degli elementi stilistici che la compongono e che il compositore ha derivato da fonti diverse e disparate. Dimostrarsi aggiornati sulle diverse tendenze che la musica europea stava maturando in quei decenni di straordinaria creatività era, del resto, qualcosa di necessario per un operista che voleva penetrare il mercato internazionale e dimostrare di essere al passo con i tempi, che iniziavano a correre sempre più velocemente.

Delineare gli apporti che confluiscono nell'opera di Zandonai, se da un lato può sembrare un'operazione facile, rivela in realtà aspetti problematici. Interessanti sono infatti le discussioni contenute negli atti del convegno tenutosi a Rovereto nel 1983, in cui si possono leggere opinioni contrapposte a proposito dei debiti di Zandonai verso i suoi modelli¹. Ad esempio, l'influenza di Mascagni, negata dai critici che danno fede alle dichiarazioni del compositore circa la sua sostanziale lontananza dal modello mascagniano, è invece argomentata sia da Renato Chiesa che da Giorgio Gualerzi e sostenuta da Fedele D'Amico. Altra questione dibattuta, soprattutto in riferimento alla *Francesca da Rimini*, è la qualità del wagnerismo di Zandonai e il suo rapporto con la drammaturgia e il linguaggio musicale del *Musikdrama*. In questo caso è D'Amico a negare influenze wagneriane dirette e allo stesso modo egli minimizza gli apporti pucciniani, in controtendenza con l'opinione ricorrente di altri commentatori. Accanto a questi debiti se ne individuano spesso altri: Fiamma Nicolodi e Cesare Orselli fanno i nomi di Strauss e di Debussy, soprattutto in riferimento alla strumentazione e all'uso di scale e armonie alterate². Si potrebbe proseguire in una rassegna di diverse opinioni in merito, ma il senso è chiaro.

Vero è che il gioco del riconoscimento delle ascendenze stilistiche, quando fine a se stesso, ha iniziato ad apparire sterile e poco interessante al fine della valutazione dello specifico dello stile zandonaiano. Il fatto che l'individuazione di tali ascendenze possa essere motivo di discordanza di pareri risiede soprattutto nella peculiarità dello stile musicale di Zandonai in cui, se da un lato la costante presenza di elementi che richiamano al linguaggio musicale di compositori che si erano ormai imposti come modello

¹ *Riccardo Zandonai*, a cura di Renato Chiesa, Unicopli, Milano 1984.

² FIAMMA NICOLODI, *Riccardo Zandonai e la musica italiana del primo novecento*, in «Quaderni zandonaiiani», vol. I, 1987, pp. 17-32: 23; CESARE ORSELLI, *Panneggi medievali per la donna decadente: Parisina e Francesca*, Chigiana, 37, 1985, pp. 135-150.

rende possibile tracciare una fitta rete di ascendenze, dall'altro lato, nessuna di queste influenze sembra prevalere sulle altre. Esse si limitano infatti sempre ad aspetti parziali e non si risolvono mai in una pura imitazione del modello. È forse anche per questo motivo che, nel passato di censura critica nei confronti della figura di Zandonai, la categoria dell'epigonismo è stata usata molto meno spesso rispetto a quella dell'eclettismo. Zandonai, nonostante la sua musica riveli debiti in più di una direzione, non è epigono di nessuno.

Se si volesse quindi determinare quale sia lo specifico del linguaggio zandonai, lo si potrebbe individuare in questa particolare capacità di dar vita a una sintesi compiuta di elementi stilistici eterogenei, dei quali è facile scorgere la derivazione, ma nei quali è difficile leggere una mera ripetizione del modello. I diversi apporti confluiscono infatti in un linguaggio che, pur non negando i suoi debiti, esprime la sua originalità proprio nella sua natura eclettica.

Senza abbandonare del tutto questa prospettiva di variegata convergenza di stili, che ha una sua giustificazione e che innegabilmente trova un riscontro evidente nella musica di Zandonai, la mia trattazione intende intraprendere alcune analisi che tentino di approfondire maggiormente alcuni aspetti, in parte già rilevati dalla critica, sviluppandoli in maniera specifica e in riferimento al solo titolo della *Francesca da Rimini*, come l'occasione del presente convegno ci invita a fare.

Le tematiche scelte sono: il rapporto con alcuni caratteri del dramma musicale wagneriano, i debiti verso la drammaturgia dell'opera italiana nella forma da essa assunta presso i compositori della Giovane Scuola e infine le affinità con alcuni aspetti della vocalità mascagnana.

«UN *TRISTANO E ISOTTA* ITALIANO?»

Il punto di partenza per questa ricognizione non può che essere costituito dal modello wagneriano. È arcinota la lettera di Zandonai inviata all'amico Lino Leonardi, nella quale il compositore fa un chiaro riferimento all'opera wagneriana come modello per il suo nuovo lavoro: «Chissà che non nasca un *Tristano e Isotta* italiano?»³. I romanzi di D'Annunzio avevano infatti determinato un cambiamento di tendenza della ricezione della produzione wagneriana in Italia la quale, avendo ruotato in precedenza

³ Pesaro 14/10/1912, ERZ M298, Archivio eredi Leonardi. Il destinatario della lettera è talvolta indicato erroneamente in D'Annunzio.

solamente attorno alle opere antecedenti al 1850 e in seguito, a partire dalla sua prima rappresentazione italiana nel 1883, attorno al *Ring*, dimostrava ora anche un rinnovato interesse per il *Tristano e Isotta*, opera che fino agli anni Dieci inoltrati aveva lasciato scarse ed episodiche tracce nella produzione operistica italiana⁴. È quindi condivisibile la posizione di Alan Mallach, il quale afferma che: «When these composers viewed Wagner – above all, *Tristan und Isolde* – they did so through a D’Annunzian prism»⁵. Sono infatti questi gli anni in cui, sotto l’influsso della moda dannunziana, compare sui palcoscenici italiani un gruppo di opere che lo stesso Mallach nomina come «Tristan’s children», fra i quali si possono annoverare, oltre a *Francesca da Rimini*, anche *Isabeau* e *Parisina* di Mascagni e *L’amore dei tre re* di Montemezzi.

Nonostante il punto della parabola artistica di D’Annunzio in cui la fascinazione wagneriana si fa massima siano i romanzi *Il fuoco* e ancor più *Il trionfo della morte*⁶ e nonostante lo scrittore sostituirà presto il culto wagneriano con l’aspirazione a proporsi come l’anti-Wagner latino, anche i suoi lavori teatrali confermeranno il giudizio di Ute Jung secondo la quale l’Imaginifico rimarrà «il più fedele e perfino più servile imitatore tra tutti i wagneriani»⁷.

Nei due drammi malatestiani non è difficile individuare gli echi wagneriani che risuonano intimamente con alcune situazioni drammatiche e alcune immagini poetiche, ma soprattutto è il gioco di sovrapposizione della vicenda di Tristano e Isotta con quella dei protagonisti dei due drammi a ripresentarsi in maniera del tutto analoga a quanto l’autore aveva già fatto nel romanzo *Il trionfo della morte*, dove la vicenda di amore e morte di Giorgio e Ippolita era stata esplicitamente letta attraverso la lente tristaniana. Nel caso del soggetto malatestiano era la fonte dantesca

⁴ Un caso a sé è la *Manon Lescaut* di Puccini che, come noto, mescola tinte tristaniane alla rappresentazione di un Settecento di maniera.

⁵ ALAN MALLACH, *The Autumn of Italian Opera from Verismo to Modernism, 1890-1915*, Northeastern University Press, Lebanon 2007, p. 299.

⁶ PIERO BUSCAROLI, *Gabriel musico maestro di simboli labirinti & terremoti*, Varese, Zecchini, 2007, p.159. Si veda anche: PAOLO ISOTTA, *Echi di Wagner e Nietzsche in Gabriele d’Annunzio. L’itinerario parallelo di d’Annunzio e Mann* e ETTORE PARATORE, *D’Annunzio e Wagner*, entrambi in *D’Annunzio la musica e le arti figurative*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, Gardone, 1982, ALESSANDRA IANNARELLI, *Teatralità wagneriana del romanzo dannunziano: il Trionfo della morte e Il Fuoco*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale* Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, pp. 1-8.

⁷ UTE JUNG, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg, Bosse, 1973.

stessa a contenere un'analoga idea di sovrapposizione: nella *Commedia* la vicenda dei due amanti Paolo e Francesca si sovrappone infatti con quella narrata nel mito cavalleresco di Lancillotto e Ginevra. Ecco quindi che nel dittico malatestiano D'Annunzio riannoda tutti questi diversi fili e arriva a costruire addirittura una sovrapposizione di ben quattro livelli narrativi che coinvolgono quattro diverse coppie di amanti: Lancillotto e Ginevra, Tristano e Isotta, Paolo e Francesca, Ugo e Parisina⁸. Così come nella *Francesca da Rimini* la protagonista si abbandona al bacio di Paolo ripetendo le medesime parole che Ginevra aveva rivolto a Lancillotto, allo stesso modo Parisina, credendo di scorgere il fantasma di Francesca, presagio della sua medesima sorte, ripete le parole della regina Isotta lette nel "Romanzo di Tristano", poco prima dell'arrivo dell'amato Ugo.

Ma gli echi tristaniani non sono presenti nel dramma solamente nella forma di sovrapposizione e confusione della vicenda con il mito cavalleresco, bensì anche il repertorio di immagini e il lessico poetico denunciano il loro debito con il *Tristano e Isotta* di Wagner e molte delle situazioni drammatiche presentano un contenuto simbolico del tutto omogeneo con quello dell'opera. Ne sono esempio, fra i molti, la scena della libagione del II atto, che richiama al tema del filtro, il tema dell'attesa dell'amato che in *Francesca* è addirittura replicato in tutti quattro gli atti, e ancora il tema dell'inganno (Paolo, come Tristano, consegna l'amata nelle mani del suo signore, il fratello Gianciotto) fino ad arrivare ai celebri versi che Zandonai richiede a D'Annunzio in occasione dell'incontro parigino, necessari per dar vita a un momento di espansione lirica all'interno del duetto del III atto e che sintetizzano abilmente una delle tematiche poetiche centrali dell'opera wagneriana: «Nemica ebbi la luce. Amica ebbi la notte»⁹.

Non bisogna però esagerare. È evidente che il dramma di D'Annunzio, pur omaggiando in maniera esplicita la fonte wagneriana, se ne discosta notevolmente per diversi aspetti. Due di essi soprattutto ne segnano più nettamente la lontananza dall'universo wagneriano: il primo risiede nella grande attenzione spesa per la ricostruzione storica, mossa non certo da intenti documentari, quanto dal gusto ricercato per il dettaglio scenico, per la citazione letteraria preziosa, per la divagazione colta nei quali si legge l'unione di un culto dell'italianità con i tratti di un estetismo decadente. Il secondo aspetto riguarda invece l'attrazione verso il violento, il truce, il

⁸ Sarebbe stato interessante conoscere quali lineamenti avrebbe avuto questo tema nel *Sigismondo*, il dramma che secondo il progetto originario di D'Annunzio, avrebbe dovuto chiudere la trilogia.

⁹ Cfr. BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1978, p. 57.

morbosamente sadico incarnati principalmente dal personaggio di Malatestino, ma anche nella rappresentazione della scena di guerra in cui affiora una visione del Medioevo italiano che già Carducci aveva sintetizzato con la famosa endiadi «sangue e fango»¹⁰.

Se quindi non tutti gli aspetti del dramma si muovono sotto l'egida della fascinazione wagneriana, essa ha comunque un certo peso e del tutto legittima è quindi la domanda circa quanto di tale suggestione rimanga nella musica composta da Zandonai. Come accennavo in precedenza, le opinioni al riguardo sono diverse: D'Amico, ad esempio, nega stretti rapporti della musica di Zandonai con Wagner, soprattutto in riferimento al tipo di *Leitmotive* impiegati. Certamente l'adozione di temi ricorrenti legati a personaggi e situazioni drammatiche in Zandonai ha poco a che vedere con la tecnica leitmotivica wagneriana, essendo molto più vicina a un tipo di tematismo ricorrente già adottato dai compositori della Giovane Scuola. Questo però non significa che l'aura tristaniana che spira fra le righe del dramma di D'Annunzio non abbia lasciato tracce evidenti anche nella sua traduzione musicale. Un aspetto, in particolare, mi pare che sia direttamente collegato al linguaggio drammatico-musicale wagneriano. Carl Dahlhaus ha avuto il merito di descrivere le caratteristiche di uno dei congegni di rappresentazione musicale che più caratterizza la drammaturgia wagneriana: si tratta del ricorso a quei momenti in cui il dialogo e l'azione esteriore sono ridotti ai minimi termini a favore di una sorta di *musikalische Handlung*, un'azione interiore¹¹ alla quale dà voce il flusso musicale in orchestra più che le parole e le azioni dei personaggi. Notoriamente questo momento di concentrazione drammatica assume la forma del cosiddetto «silenzio sonoro»¹² (*tönenden Schweigen*): i personaggi tacciono e a parlare è il loro gioco di sguardi in un vero e proprio *Augensprache*¹³, più eloquente di qualsiasi parola. È un silenzio che risuona perché è la musica che si fa carico di tradurre il significato di quegli sguardi schiudendo allo spettatore

¹⁰ GIOSUÈ CARDUCCI, *Le stanze l'Orfeo le rime di messer Angelo Ambrogino Poliziano*, Barbera, Firenze 1863, p. 156.

¹¹ CARL DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia 1984, p. 66.

¹² C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino 2005, p. 37.

¹³ Cfr. HEINZ BECKER, «...wonnig weidet mein Blick». *Blick und Augensprache bei Richard Wagner*, in «Neue Zeitschrift für Musik», 150, n. 10, 1989, pp. 4-10; ULRICH MÜLLER & OSWALD PANAGL, «Ein Blick sagt mehr als eine Rede». *Motiv und Bedeutung des Blicks in den Musikdramen Richard Wagners*, in Ring und Gral. *Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen», «Tristan und Isolde», «Die Meistersinger von Nürnberg» und «Parsifal»*, a cura di Ulrich Müller e Oswald Panagl, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 315-337.

la dimensione interiore dei personaggi e le loro dinamiche emotive. Non è difficile elencare esempi di questa situazione ricorrente nelle opere wagneriane, dalla prima scena di *Die Walküre*, in cui Siegmund e Sieglinde rivelano reciprocamente la propria sofferenza più con i loro sguardi che con le parole, alla prima scena dei *Meistersinger*, all'apertura della quale le note del corale cantato nella chiesa di San Giovanni a Norimberga si intrecciano al tema musicale dello sguardo fra Walther e Eva, fino ovviamente al *Tristan und Isolde*, dove il tema dello sguardo è presente già nell'antefatto narrato da Isotta a Brangania: fu infatti il penetrante sguardo di Tristano ad arrestare la mano di lei pronta a calare la spada sulla sua testa e vendicare così la morte del promesso sposo Morold.

Il tema dell'*Augensprache*, occasione imperdibile per dar vita a un wagneriano 'silenzio sonoro', assume nella *Francesca da Rimini* un particolare rilievo drammatico, tanto da essere sottoposto a una vera e propria replicazione all'interno di una serie di situazioni drammatiche fra loro analoghe, nelle quali i due amanti si perdono l'uno nello sguardo dell'altra. Il dialogo dei loro occhi diventa il motivo drammatico principale, cui la musica si incarica di dare voce attraverso un'espansione sinfonica, dal lirismo intensamente partecipe. La più dilagante e dirompente fra queste è certamente quella che conclude il I atto, quando Paolo compare in scena e i suoi occhi per la prima volta incrociano quelli già innamorati di Francesca. La didascalia recita: «[Francesca e Paolo] stanno l'uno di contro l'altro, [...] guardandosi senza parola e senza gesto». In orchestra si ascolta il motivo che sarà destinato a diventare una sorta di 'tema d'amore', suonato dapprima dalla viola pomposa sulla scena e poi dall'intera orchestra in buca. È un tema che con la sua sognante staticità si pone in contrasto con la mobilità e l'irrequietezza armonica della musica che lo precede, quella dell'ansiosa attesa di colui che Francesca crede essere il futuro marito. Piero Santi aveva già messo in evidenza come tutta la scena IV sia costruita come un grande arco sinfonico che culmina proprio con l'apparizione di Paolo¹⁴, la cui efficacia drammatica è potenziata dalla scelta di non far proferire al personaggio alcuna parola, concentrando quindi la forza di quel primo incontro nella profondità del lungo sguardo che i due amanti si scambiano.

È questo uno dei momenti più intensi e celebri dell'opera, in cui il tema dello sguardo assume un'evidente centralità. La medesima situazione scenica è però replicata anche in altri momenti in cui i due protagonisti riprendono quel tacito dialogo di sguardi iniziato con il loro primo incontro.

¹⁴ PIERO SANTI, *La generazione di Zandonai*, in *Riccardo Zandonai...*, 1984, pp. 99-120: 108.

Esempio interessante è la scena del brindisi nel secondo atto, in cui il tema dello sguardo si intreccia con quello della libagione dalla medesima coppa, evidente riferimento alla scena del filtro d'amore del *Tristano*. Francesca offre a Paolo il vino di Scio nella «coppa dove ha bevuto il fratel vostro» e «Paolo beve guardando Francesca nelle pupille»: è in questo momento che i personaggi tacciono e l'orchestra canta un'appassionata melodia lirica (Es.1), forse l'unico momento di vero abbandono melodico all'interno di un atto in cui la musica è avara di grandi slanci lirici, assolvendo perlopiù al compito di descrivere lo strepito e la concitazione della battaglia e, nella seconda parte, di tracciare i ritratti musicali dei due personaggi antagonisti: Gianciotto e Malatestino.

Anche nel terzo atto l'incontro dei due amanti, prima del celebre duetto della lettura del libro, è all'insegna di un intenso gioco di sguardi: «I due cognati si guardano, nel primo istante, senza trovar parola, entrambi scolorando» (atto III, 9 dopo 41). Durante questo lungo sguardo in lontananza si ode il suono del piffero giungere da dietro la scena: è lo strumento che aveva accompagnato la canzone a ballo cantata dalle dame di Francesca. Il piffero ripete un inciso melodico che, come vedremo poco più avanti, sarà destinato ad essere utilizzato come climax melodico nel momento del primo bacio che i due amanti si scambieranno. È questo un dettaglio interessante che ci consente di gettare luce su un altro procedimento musicale che Zandonai deriva da Wagner.

Facciamo però prima un passo indietro. Bisogna infatti ricordare che spesso in Wagner il tema del primo incontro della coppia di amanti è declinato in modo da trasformarsi in un vicendevole riconoscimento, nel sovvenire nella mente dei personaggi dell'immagine di un volto conosciuto, poiché già visto, sognato o vagheggiato. Ne *L'Olandese volante* Senta, all'ingresso dell'Olandese, non fa che sovrapporre l'immagine del ritratto appeso alla parete della casa paterna – così tante volte scrutato con rapimento – all'immagine dell'uomo in carne e ossa che le compare in quel momento davanti; allo stesso modo Elsa nel *Lohengrin* narra del sogno in cui ella vide per la prima volta il cavaliere sconosciuto che da lì a poco giungerà a salvarla dall'accusa di omicidio del fratello e al quale prometterà quindi il suo amore; e ancora Siegmund e Sieglinde si ritrovano dopo molti anni dalla loro separazione, avvenuta quanto erano ancora bambini, e a poco a poco riconoscono l'uno nell'altra i tratti della sorella e del fratello. È un'agnizione che possiede un ulteriore significato simbolico, dal momento che i due fratelli sono anche gemelli: l'uno vede negli occhi dell'altra se stesso, una parte della propria identità.

Questa idea poetica degli amanti che, seppur ancora l'un l'altra incogniti, in realtà si conoscono da sempre, è una delle molte suggestioni

FRANCESCA *rall:.....* (Paolo beve, guardando Francesca nelle pupille)

-tro, et an - chea mel..... *Lento molto* *rall:.....*

rall:..... a Tempo *p espress.* *stentato*

a Tempo *rall:..... a Tempo*

(Si odono delle grida confuse dal di sotto della-torre) (Coro)

52 *p cres.* *pp* *ppp*

FRANCESCA (dal fondo) *Allegro* $\text{♩} = 72$

O scia - gu - ra, scia - gu - ra!.....

53 *Allegro* $\text{♩} = 72$ *tremolo*

Es. 1. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto II, 6 prima di 52.

wagneriane che D'Annunzio inserisce nel suo dramma. Nella scena IV del primo atto, durante l'ansiosa attesa dell'arrivo di Paolo alla corte di Rimini, Samaritana, la sorella di Francesca, esprime tutta la sua perplessità nei confronti di uno sposo «senza nome e senza volto», che mai Francesca poté vedere e conoscere e al quale deve ora andare in sposa. È in questo punto che la protagonista proferisce una battuta dal contenuto enigmatico ma significativa dal punto di vista simbolico: «Forse io lo vidi». Francesca 'sente' di aver già conosciuto Paolo, ovviamente non materialmente, ma in una dimensione spirituale, onirica: come Senta, come Elsa, come Sieglinde, Francesca al primo incontro con Paolo non farà altro che 'ri-conoscere' un sembiante già noto¹⁵. Samaritana è giustamente disorientata: quando Francesca può averlo veduto? «Tu? Quando? Non mi sono mai divisa da te, dal tuo respiro. [...] Dove potesti tu vederlo senza di me?». Quelle di Samaritana sono domande che non possono avere risposta, se non in forma di enigma, come altre domande che l'ancella Brangania rivolge a Isotta nell'opera wagneriana. E infatti nell'opera la domanda di Samaritana rimane senza risposta. Nel dramma originale però una risposta c'è, una risposta che conferma la natura spirituale dell'unione dei due amanti: «Dove non puoi tu venire, mia dolce vita, in un luogo profondo e solo dove un gran fuoco arde senz'alimento».

Zandonai non rimane insensibile alla suggestione di questa idea poetica e anzi decide di conferire all'enigmatica frase di Francesca – «Forse io lo vidi» – una particolare importanza musicale. A chiosa di queste sue parole il compositore colloca infatti un motivo musicale che può essere interpretato come una vera e propria *Ahnung* wagneriana, ovvero un 'tema-presentimento' che al suo primo apparire non presenta alcuna connotazione semantica precisa, ma sarà destinato a caricarsi di un chiaro contenuto poetico. Esso prende forma lungo un processo di graduale sviluppo musicale che conduce il semplice tema a una vera e propria apoteosi, la quale si dispiega nel momento del climax drammatico del primo atto.

Il tema-presentimento è costituito da sole quattro note, dal carattere piuttosto anonimo (v. es. 2). Ciò che renderà questo breve motivo estremamente significativo dal punto di vista sia drammatico che musicale sarà il processo di graduale amplificazione che esso conoscerà lungo la restante parte dell'atto. La sequenza intervallare Sol-Re-Mi-Sol diviene infatti una cellula tematica ricorrente che gradualmente invade il flusso sinfonico,

¹⁵ Il tema dell'agnizione in Wagner è declinato anche al maschile, ma in questo caso la chiave di lettura è quella edipica: sia Siegfried che Parsifal vedono rispettivamente in Brünnhilde e in Kundry i tratti della madre morta.

FRANCESCA *Più lento*
For - se io lo vi - - di.....

Più lento
p
pp
115450 R. 150

Es. 2. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto I, 3 prima di 35: tema-presentimento dell'incontro con Paolo.

insinuandosi tanto nel *melos* principale quanto nelle formule di accompagnamento, mutando il proprio ritmo e la propria tonalità e talora trovandosi anche sovrapposta a se stessa (Es. 3 e 4).

FRANCESCA *con anima*
- l'a - - ni - ma mi - - a!

(Campanelli)
con anima
sf

Più mosso $\text{♩} = 88$
GARSEDA (irrompendo su la loggia precipitosamente)
Vie - - nel

51 *Più mosso* $\text{♩} = 88$
pp subito

Es. 3. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto I, 51.

76

(Sospinta dalla sorella, Francesca fa per salire la scala, ma ecco ch'ella vede da presso, di là della chiusura, apparire Paolo Malatesta. Ella rimane immobile ed egli si ferma tra gli arbusti; e stanno l'uno di contro l'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. I sonatori su i loro strumenti intonano. Le donne scendono nella corte e si dispongono in corona dietro a Francesca)

The image displays a musical score for piano and violin. The piano part is written in two systems. The first system shows a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line with a 'Ped.' (pedal) marking. The second system features a more melodic line in the right hand, marked 'p dim. molto', and a bass line with a 'Ped.' marking and a double asterisk symbol. The violin part is written in a single system, showing a melodic line with a 'Ped.' marking and a double asterisk symbol. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, dim.), articulation (accents), and performance instructions (Ped., asterisks).

Es. 4. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto I, 9 dopo 52.

In questa crescente proliferazione il tema raggiunge la sua apoteosi nel momento in cui Paolo compare per la prima volta in scena, davanti allo sguardo rapito di Francesca: la musica conosce in questo punto una brusca discontinuità nel passaggio dall'accordo di dominante di La bemolle maggiore alla triade di Re maggiore; è uno sbalzo tonale che spalanca le porte di un nuovo scenario musicale, entro il quale sentiamo finalmente risuonare il tema-presentimento nella sua veste più magniloquente e sonuosa, amplificata dal peso degli ottoni.

Sullo statico accordo di Re maggiore si adagerà la melodia suonata dalla viola pomposa in scena, una melodia che contiene anch'essa frammenti di quello che si potrebbe chiamare, ora che ha pienamente svelato il suo significato, 'tema del primo sguardo'.

La pratica di sfruttare le cellule motiviche dei temi ricorrenti come materiale tematico di sviluppo all'interno dei passi sinfonici che accom-

pagnano lo svolgersi dell'azione scenica costituisce un elemento stilistico frequente nella partitura di Zandonai. In qualche modo esso è connesso con la qualità dei temi ricorrenti del *Tristano* wagneriano i quali, a differenza dei *Leitmotive* del *Ring*, sono intesi, più che come 'gesti musicali' finalizzati a illustrare il movimento scenico, come cellule motiviche astratte, destinate a essere sottoposte ai più svariati processi di sviluppo musicale. Nella *Francesca da Rimini* i temi ricorrenti hanno certamente un'evidente connotazione gestuale come, ad esempio, il tema di Gianciotto che con la sua andatura goffa imita l'incedere zoppo del personaggio; questo non impedisce però che le cellule motiviche di tali temi si trasformino in materiale tematico da utilizzare per dare corpo al tessuto sinfonico intrecciato dall'orchestra.

Anche il processo di graduale svelamento del significato poetico di un tema, alla maniera di una *Ahnung* wagneriana non è riservato al solo tema 'del primo sguardo', bensì una dinamica del tutto analoga viene replicata anche per il tema che risuona maestoso nel fatidico momento del bacio tra Paolo e Francesca, dopo la lettura del libro galeotto. Il tema che sancisce la loro unione altro non è, come abbiamo visto, che la versione variata e 'sinfonizzata' del gorgheggio intonato dal piffero come accompagnamento dei canti delle dame nel primo e nel terzo atto.

The image shows a page of a musical score for Zandonai's *Francesca da Rimini*. The title 'Primo Tempo' and 'FRANCESCA' are at the top. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. A red box highlights a section of the piano accompaniment. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'cres.'.

Es. 5. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto III, 38, tema del piffero in scena.

Es. 6. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto III, 67, *Höhepunkt* in corrispondenza del bacio tra Paolo e Francesca.

'FRANCESCA-AKKORD'

Con queste ultime considerazioni siamo entrati maggiormente nello specifico delle tecniche musicali adottate da Zandonai. Un'indagine approfondita sugli aspetti costitutivi del suo linguaggio musicale è un lavoro che ancora attende di essere compiuto. In questa sede possiamo però accennare a un altro elemento che caratterizza in maniera significativa il vocabolario musicale della *Francesca da Rimini*. Alla 'tinta' musicale dell'opera contribuisce infatti ampiamente la scelta del compositore di impiegare in maniera estensiva la configurazione intervallare della quarta eccedente, intesa sia come intervallo melodico che come base per la formazione degli aggregati accordali e delle progressioni armoniche. È questo un elemento più volte rilevato dai commentatori, ma mai analizzato per esteso. La pervasività con la quale la quarta eccedente penetra in tutti gli angoli della partitura richiama alla mente l'utilizzo che Wagner fa dell'accordo di settima di terza specie (con le sue relative trascrizioni enarmoniche) nel *Tristano*. Con una differenza però: se il *Tristan-Akkord* è un vero e proprio accordo, la quarta eccedente impiegata da Zandonai è solamente un intervallo, il quale può quindi dar vita a differenti configurazioni accordali, nonché essere utilizzato semplicemente in forma melodica. Chiarita questa differenza di base, l'analogia con il *Tristan-Akkord* wagneriano non è però priva di

fondamento, se si considera il ruolo che la quarta eccedente assume all'interno dell'opera e il significato simbolico di cui tale intervallo si carica: si potrebbe forse parlare, seppur in maniera un po' impropria, di una sorta di *Francesca-Akkord*.

Un censimento completo delle varie forme e significati che l'intervallo di tritono assume lungo tutta l'opera sarebbe un lavoro gravoso e forse inutile, basterà invece indicare alcune delle sue occorrenze più significative lungo gli snodi drammatici della vicenda. Il primo caso in cui si può dire che l'intervallo sia intenzionalmente dotato di un'aura simbolica sono le parole che l'ancella Adonella rivolge al giullare nella prima scena, informando lo spettatore del contratto di nozze che lega Francesca con un Malatesta: «Sta lieto, ch'ella è sposa. Messer Guido la sposa a un Malatesta» (atto I, scena prima). Di lì a poco Francesca entra in scena insieme con Samaritana, la quale è in preda al dolore per l'imminente partenza della sorella. Francesca avrà accenti di conforto per la sorella affranta, ma le prime parole da lei pronunciate in una sorta di rapimento estatico saranno totalmente indifferenti al lamento di Samaritana: «Egli è venuto!» (atto I, scena quarta). La solennità con cui queste parole vengono dette sembra sancire l'inizio della fatale unione tra i due amanti: esse sono musicate sull'intervallo di quarta eccedente il quale, non solo ne disegna la melodia, ma si insinua anche nella sua condotta armonica, che giustappone gli accordi di Si bemolle maggiore (con settima) e di Mi maggiore. Lo svolgersi della vicenda di amore e morte renderà sempre più chiaro il simbolismo dell'intervallo di quarta eccedente, chiamato a suggellare ogni momento di snodo drammatico dell'infelice destino dei due protagonisti, i quali lungo tutta l'opera prediligono pronunciare il nome l'una dell'altro proprio su tale intervallo. Come abbiamo visto, alcuni aspetti della vicenda amorosa di Paolo e Francesca tendono a ripercorrere quelli della leggenda di Tristano e Isotta, unendo spiritualmente il destino delle due coppie. Francesca, come Isotta, viene ingannata e data in sposa a Gianciotto, come Tristano consegna a tradimento Isotta a Re Marke. I due personaggi femminili amano entrambe un uomo che le ha ingannate e che deve quindi espiare tale colpa prima di poter essere amato totalmente. Se Tristano si concede volentieri al rito espiatorio accettando il filtro di morte offertogli da Isotta e che solo grazie al tempestivo intervento dell'ancella Brangiana viene sostituito con il filtro d'amore, Paolo si sottopone a una vera e propria ordalia, a un giudizio divino il cui esito gli otterrà o meno il perdono di Francesca. La prova consiste nell'esporsi volontariamente alla traiettoria dei dardi scagliati durante l'assedio dei Ghibellini alle mura di Rimini, mentre la mano di Francesca regge aperta la porta imbertescata. È infatti ella a formulare le condizioni della prova:

PAOLO

Alzate la bertesca.

FRANCESCA

Né più l'abbasserò. Questo cimento
È il giudizio di Dio per la saetta.
L'uomo è menzogna e Dio è verità.
Fratello in Dio, la macchina della frode
Che hai sull'anima tua,
perdonata ti sia con grande amore,
e il giudizio divino
prova ne faccia
per la tua saetta
che non ti colga;
o ti sia meglio
perdere il capo
e a me con te¹⁶.

La frase chiave con la quale Francesca concede il perdono («Perdonato ti sia con grande amore») è musicata con un motivo che rientra nella sfera dei temi dominati dall'intervallo di quarta eccedente e sarà ripetuta da Paolo nel duetto dell'atto III andando ad aggiungersi, insieme al tema del 'primo sguardo' e al tema suonato dalla viola pomposa, alla costellazione dei temi che danno veste musicale alla trama amorosa dei protagonisti.

FRANCESCA

per.do.na.ta ti si - a..... con gran.de a - mo - - re.

Es. 7. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto II, 3 dopo 32.

Sarebbe possibile continuare in un lavoro di minuziosa individuazione dell'uso dell'intervallo di quarta eccedente in funzione simbolica, ma forse sarà sufficiente saltare alle ultime occorrenze dello stesso, il quale dilaga nelle forme più variegate nel momento faticoso dell'epilogo tragico dell'opera.

¹⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, atto II, scena III.

Nella scena penultima, quando i due amanti per l'ultima volta si abbandonano all'abbraccio passionale, all'apice dell'estasi amorosa l'orchestra grida tre triadi a distanza di tritono:

Più mosso e agitato
FRANCESCA (si abbracciano)

PAOLO An-co - -

62 **Più mosso e agitato**
FRANCESCA (si abbracciano di nuovo perdutamente)

PAOLO - ra! An-co - - - ra!
- ra! An-co - - - ra!

allarg. e cres.

Es. 8. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 62.

Il bacio degli amanti è bruscamente interrotto dall'arrivo di Gianciotto e la concitazione che invade la scena è espressa dall'ostinato di terzine al basso che reiterano una quarta eccedente (Es. 9).

Poco più avanti l'ennesimo ostinato basato sull'inciso del tema di Gianciotto si tramuta in un ostinato sul tema del primo sguardo (mostrandone peraltro la stretta parentela), nel quale però l'intervallo di quinta è sostituito dal tritono (Es. 10).

La quarta eccedente domina ormai tutta la scena e l'ultima parola pronunciata da Francesca morente, il nome dell'amato, non potrà che essere su tale intervallo (Es. 11).

328

(un urto violento scuote l'uscio) (sbigottiti, gli amanti sobbalzano) (urlato)

Allegro deciso $\text{♩} = 92$

LA VOCE DI GIANCIOTTO

A - pri, France - sca!

(Violini) *s...*

63 **Allegro deciso** $\text{♩} = 92$

PAOLO (La donna è impletrata dal terrore. Paolo cerca con gli occhi intorno, tenendo la mano al pugnale.- Lo sguardo va al maniglio della cateratta) (sottovoce a Francesca)

LA VOCE DI GIANCIOTTO

Fa cuo - re! Fa

a - pri!

Es. 9. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 63.

È inutile ricordare che moltissime delle sperimentazioni che nel ventennio a cavallo tra Ottocento e Novecento si avventurano nell'esplorazione di nuovi linguaggi musicali fanno del tritono una via d'accesso a inediti spazi armonico-scalari: dalle scale debussiane, all'accordo mistico di Skrjabin, ai sistemi ottatonici di Stravinskij, alle armonie per quarte di Schönberg fino alle ricerche armoniche degli autori della Generazione dell'Ottanta. La predilezione per il tritono è quindi quanto di più comune nel linguaggio musicale dei primi anni del nuovo secolo. Nella *Francesca da Rimini* però l'uso di tale intervallo non è semplicemente una delle tante possibilità offerte dai nuovi vocabolari musicali; esso viene chiaramente caricato di una

(Paolo fa per gettarsi giù, mentre la donna gli obbedisce e va ad aprire vacillando)

LA VOCE DI GIANCIOTTO

pel tuo ca - po! A - pri!

SCENA ULTIMA

(Aperto l'uscio, Gianciotto tutto in arme e coperto di polvere, si precipita nella camera furibondo, cercando con gli occhi il fratello. Subito s'accorge che Paolo, stando fuori del pavimento con il capo e le spalle, si divincola ritenuto per la falda della sopravveste a un ferro della cateratta)

64

cres. poco a poco

(Legai, Corni, Celli)

g 115450 g

330

(Francesca, a quella vista inattesa, getta un grido acutissimo, mentre lo Sciancato si fa sopra l'adultero e lo afferra per i capelli forzandolo a risalire)

(avventandosi minacciosa al viso di Gianciotto)

FRANCESCA
(Grido acutissimo)

Ah! La - - scialo!

FRANCESCA

La - scialo! Me pren - - - di!

Es. 10. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 64.

381

Folle di dolore e di furore, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale)

FRANCESCA Lento (morente)

65

Lento

col canto

dim.

pp Ah

FRANCESCA a Tempo

(I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere; non danno un gemito; senza scogliersi, piombano sul pavimento)

Pa - o - lo!.....

dim.

a Tempo

cres.

ppp

(Lo Sciancato si curva in silenzio, piega con pena uno de' ginocchi; su l'altro spezza lo stocco sanguinoso)

Es.11. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 1 prima di 65.

valenza simbolica. Esso diventa una sorta di emblema musicale, chiamato a sancire le tappe del percorso di amore e morte dei due amanti.

Così come nel *Tristano* di Wagner, opera in cui l'aura simbolista giunge, forse per la prima volta nel teatro musicale, a permeare anche la dimensione musicale attraverso il pervasivo utilizzo del *Tristan-Akkord*, così nella *Francesca da Rimini* il tritono attraversa l'intera partitura in maniera del tutto diversa da quella di un tradizionale *Leitmotiv*, ovvero senza manifestare alcuna connotazione semantica circoscritta ma, al contrario, mantenendo il suo significato in parte inaccessibile e riverberando della sua presenza arcana le varie pieghe della narrazione.

ORIGINALITÀ E CONVENZIONE

Nei precedenti paragrafi il discorso si è dilungato su alcuni aspetti dello stile musicale della *Francesca da Rimini* che suggeriscono una prossimità con il modello wagneriano (approcciato tramite D'Annunzio) forse sottovalutata in passato nella ricezione critica dell'opera. Abbiamo però anche messo in guardia dall'esagerare troppo nella lettura dell'opera in questa chiave, rischiando di sminuire quegli aspetti dell'opera che nulla hanno a che vedere con la drammaturgia wagneriana. La chiave di lettura più corretta è quella che pone l'opera all'interno di un crocevia di stili di provenienza assolutamente eterogenea, anche reciprocamente idiosincratica. Se non è infatti difficile individuare gli elementi che discendono dalla fascinazione wagneriana, altrettanto facile è evidenziare gli aspetti che più allontanano l'opera da quel modello.

La drammaturgia delle opere di Zandonai risponde infatti in buona parte alle convenzioni tipiche del genere melodrammatico del suo periodo, nonostante l'autore tenesse a dichiarare che la sua creatività non fosse per nulla assoggettabile ai gusti e alle aspettative del pubblico. Nonostante questo, l'impianto drammatico dell'opera e la strutturazione dei suoi episodi presentano alcuni dei caratteri tipici dell'opera italiana a cavallo di Ottocento e Novecento. Ovviamente fu soprattutto l'opera di trasformazione del dramma di D'Annunzio in libretto d'opera compiuta da Tito Ricordi a essere condotta seguendo quei criteri che più l'avrebbero fatta assomigliare a un tipico libretto d'opera di quel periodo, al quale non avrebbero dovuto mai mancare: 1) momenti di rappresentazione dell'ambiente e del periodo storico in cui è collocata l'azione, alla cui descrizione la musica doveva contribuire con brani che ne definissero il 'colore locale', 2) momenti di maggiore afflato lirico dove collocare i brani cantabili dei protagonisti, fra i quali era d'obbligo almeno un duetto d'amore, 3) momenti di accesa concitazione e rapida azione scenica al fine di accelerare il ritmo della rappresentazione.

Tito Ricordi compie un egregio lavoro di estrazione dal corposo dramma dannunziano di quelle situazioni drammatiche adatte a comporre un libretto rispondente alle aspettative del pubblico dell'epoca¹⁷. Ad esempio, gli ampi episodi in cui emerge in primo piano la descrizione dell'ambien-

¹⁷ Per valutare la riuscita del lavoro di Tito Ricordi si può comparare l'efficacia con cui scorre il libretto della *Francesca da Rimini* con la prolissità della versione operistica che Mascagni diede della *Parisina*, la quale dovette infatti subire enormi tagli nelle riprese successive alla prima rappresentazione del 1913, senza peraltro risolvere il problema della sua eccessiva staticità.

tazione medievale, improntata al decorativismo estetizzante proprio dello stile dannunziano, forniscono al compositore l'occasione di contribuire con la musica alla rappresentazione del colore locale. L'opera partecipa infatti a quel ricco filone medievale, nel quale l'ambientazione storica era intesa come pretesto per dar vita a un colore musicale 'esotico', in cui far rivivere stilemi musicali che, privi di qualunque pretesa di autenticità, contribuissero a creare le apparenze di una lontananza arcaica, avvolta in un'aura mitica, riletta più attraverso la lente dell'estetismo decadente che quella dell'aderenza storica.

Sia la corte di Ravenna che quella di Rimini risuonano dei canti delle dame, accompagnati dal suono degli strumenti antichi (viola pomposa, piffero, liuto)¹⁸: la musica imita armonie e movenze di un idioma arcaico immaginario, percepito come antico dalle orecchie contemporanee. La scena con il coro delle dame nel primo atto («Oimé, che adesso io provo») e quella della canzone a ballo nel terzo atto («Marzo è giunto») sono momenti preziosi per il librettista, poiché danno modo di inserire quegli immancabili brani di 'musica di scena', assolutamente fondamentali nell'economia dell'opera. La definizione musicale dell'ambientazione era infatti un elemento considerato fondamentale tanto dai librettisti che dai compositori che, come scrive lo stesso Zandonai, consentiva di dotare l'opera di un suo «materiale caratteristico». Si legga, ad esempio, un'interessante osservazione che il musicista formula in una lettera a Nicola D'Atri inviata nel periodo di gestazione dell'opera:

Del primo atto della tragedia dannunziana ho musicato già buona parte, e precisamente tutta la V scena che secondo me costituisce la parte più importante dell'atto. Non credo che dalla musica già fatta finora sia possibile avere un'idea chiara del colore che acquisterà l'opera man mano che si andrà completando. Ella sa benissimo che il I atto non presenta situazioni molto forti, né profondamente passionali, è atto di preparazione e considerandolo come tale ho creduto bene di non accentuare troppo le tinte musicali. Inoltre le scene che possono ispirare al musicista del *materiale caratteristico* (corsivo mio) sono forse le prime dell'atto: quella delle donne e l'altra del menestrello, che ancora non ho musicato¹⁹.

In altre parole, se solo la scena quinta (che nell'opera è la scena quarta), nella quale ha luogo il primo incontro di Paolo e Francesca, costituisce il cuore espressivo e drammatico dell'atto, le parti accessorie che la precedono

¹⁸ Sull'uso degli strumenti antichi si veda: MARCO TIELLA, *Gli strumenti per la musica antica in 'Francesca da Rimini' e 'Giulietta e Romeo'*, in *Riccardo Zandonai...*, pp. 307-310.

¹⁹ Zandonai, lettera del 27 settembre 1912, ERZ 16.

sono le uniche, a parere del compositore, a poter dare «un'idea del colore che acquisterà l'opera». Oltre alla musica di scena costituita dal 'coro delle donne' che intonano i versi «Oimé che adesso io provo»²⁰, numerosi sono gli accenni a canzoni di scena che i personaggi iniziano a intonare, ma che, per qualche motivo, sono costretti a interrompere: il canto del giullare che annuncia la storia di Isotta *Or, venuta che fue l'alba del giorno*²¹, subito interrotta dall'irruzione in scena di Ostasio, che causa la fuga delle ancelle; la canzonetta 'della bella Isotta' *O dattero fronzuto* intonata dalle dame poco prima dell'arrivo di Paolo nel primo atto e subito interrotta a causa del pianto di Francesca; il sonetto del 'Notaro da Lentino' (*Meravigliosamente un amor mi distringe*), accennato dall'ancella Biancofiore nella prima scena. Questo continuo riferimento alla pratica del canto e della poesia, questi stralci di componimenti cortesi che si insinuano fra le righe del libretto contribuiscono ad avvolgere l'opera in un'aura di letterarietà e restituiscono un'immagine del Medioevo filtrata attraverso quella visione mitica che la tradizione della lirica cortese aveva consegnato alla posterità²². Del resto l'opera stessa, priva di un prelude musicale vero e proprio, principia con una breve introduzione musicale suonata a sipario abbassato, durante la quale si ode una viola «dietro la Tela» intonare una «ricercata». Sarà proprio la «ricercata» che il giullare suonerà a introduzione della sua canzone di Tristano e Isotta. È questa un'interessante coincidenza: ponendo quelle battute della viola ad apertura dell'opera, sembra quasi che il compositore abbia voluto creare una cornice narrativa con la quale avvisare lo spettatore che tutto il dramma al quale sta per assistere altro non è che un grande racconto epico, l'ennesima celebrazione dell'amor cortese, una nuova appendice del grande ciclo cavalleresco cui già appartengono le leggende di Isotta e di Ginevra.

Se alla definizione del colore locale contribuiscono brani lirici caratterizzati da un idioma 'altro' rispetto allo stile adottato dalla 'voce dell'autore', l'espressione della dimensione emotiva dei personaggi è affidata invece a brani lirici il cui compito è suscitare un'empatia diretta con l'ascoltatore. Se quindi i primi assumono la veste di musica di scena, i secondi si orga-

²⁰ Essendo questi versi concepiti come musica di scena già nel dramma dannunziano, essi erano musicati anche nella versione in prosa del dramma per la quale Antonio Scontrino curò la parte musicale, secondo quanto lo stesso D'Annunzio scrive nel testo della tragedia: «Magister Antonius Scontrinus drepanitanus sonum dedit». Cfr. GUIDO SALVETTI, *Un mito nell'era di D'Annunzio: Scontrino, Mancinelli, Zandonai*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia, 1861-1914*, Guerini Studio, Milano 1994, pp. 161-182.

²¹ Il tema della canzone del giullare, nell'opera solamente accennato, è poi sviluppato interamente nel brano sinfonico del 1932 intitolato *Flauto notturno*.

²² Cfr. ORSELLI, *Panneggi medievali ...*

nizzano in forme musicali in qualche modo legate alla tradizionale idea di aria o di duetto. L'opera italiana aveva ormai da qualche tempo dismesso la struttura dei numeri chiusi, ma questo non significava che negli anni Dieci non si scrivessero più delle arie. In realtà, nella *Francesca da Rimini* si può parlare di arie solamente in senso lato. Sono infatti presenti momenti in cui i personaggi esprimono un proprio affetto attraverso brani musicali dotati di una propria unità e di una propria indipendenza, costruiti secondo un arco espressivo in sé compiuto, ma all'interno di questi momenti musicali che assolvono alla funzione dell'aria altrettanto significativa è l'assenza di elementi tipici del brano lirico tradizionale. Mancano infatti melodie cantabili ideate con lo scopo di farsi ricordare dal pubblico e di avvolgere l'attenzione dello spettatore con le spire del canto suadente, mancano quei climax melodici attraverso i quali Puccini e Mascagni (almeno quello antecedente a *Parisina*) cercavano di assicurare l'ampio successo alle proprie opere. Era chiaro già ai primi recensori dell'opera che

La musica della 'Francesca' non è di quelle che s'impone agli uditori con l'enfasi, con la facilità degli effetti, con la sonorità fragorosa e con l'evidenza dei motivi o delle melodie. È musica poco appariscente, di carattere quasi intimo, che non si concede di primo slancio, ma che rivela gradatamente la sua grazia e il suo incanto²³.

È questo un elemento dello stile di Zandonai che segna uno scarto rispetto agli autori della generazione precedente. La sua coscienza artistica in una certa misura partecipa a quella tendenza elitaria che la figura e il ruolo del compositore nella società stava manifestando proprio in quegli anni. È, ad esempio, del 1910 un articolo di Malipiero intitolato *Il pregiudizio della melodia*, in cui si leggono le prime condanne verso una concezione del teatro musicale in cui la melodia fosse considerata l'elemento di primaria importanza²⁴. Zandonai si dedica infatti a un genere di spettacolo di massa, quale è l'opera, ma lo fa sempre con l'atteggiamento di chi tiene in poco conto il giudizio del pubblico. È lui stesso a dichiararlo in una lettera al suo maestro Vincenzo Gianferrari:

Io attendo più sereno che mai il giudizio che il pubblico vorrà emettere sulla mia nuova opera. Ma, francamente, a questo giudizio del pubblico io tengo assai meno che a quello dei miei amici buoni e coscienti dell'arte²⁵.

²³ GUIDO, «L'illustrazione italiana», 1 marzo 1914, in CAGNOLI, *Riccardo Zandonai, ...*, pp. 65.

²⁴ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il pregiudizio della melodia*, «Rivista musicale italiana», XVII, 1910, p. 251.

²⁵ Lettera del 4 febbraio 1914, ERZ M375.

Detto questo, come si accennava poco sopra, nell'opera non sono affatto assenti momenti musicali in cui l'enfasi espressiva si intensifica e il canto tende a organizzarsi entro archi tensivi, che in qualche modo ripropongono la retorica del brano lirico tradizionale. Al personaggio di Francesca è affidato il maggior numero di questi momenti cantabili: l'esortazione rivolta alla sorella Samaritana «Portami nella stanza» nel primo atto, il monologo sul fuoco greco, «Il fuoco greco! Chi si salva?», nel secondo atto (solitamente tagliato), il momento solistico all'interno del duetto d'amore del terzo atto, «Paolo, datemi pace!». Anche il dialogo con l'ancella Biancofiore nel quarto atto si configura come momento lirico in cui il *topos* melodrammatico del ricordo della perduta vita felice (sintetizzato dai celebri versi danteschi: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria») dà adito all'espansione del canto. In questo ultimo caso, il canto di Francesca è però alternato con gli interventi di Biancofiore che non consentono di considerare questa pagina come una vera e propria aria solistica. In realtà un po' tutti questi momenti lirici citati risultano essere inseriti nello svolgimento del dramma senza quelle tipiche soluzioni di continuità che fino alle opere di Puccini e di Mascagni consentivano l'estrazione dell'aria solistica dal contesto drammatico in cui era inserita e l'esecuzione della stessa come brano autonomo, cosa che il compositore sapeva essere inevitabile in caso di successo dell'opera. Questa estrazione è però più problematica nella *Francesca da Rimini* e infatti l'opera, pur avendo conosciuto un notevole successo nei decenni successivi alla sua composizione, non contiene alcuna aria che abbia ottenuto successo come brano da concerto indipendente.

I tre duetti dei due protagonisti che l'opera contiene (quattro, se vogliamo considerare la scena del primo incontro come una sorta di duetto d'amore muto) sono ovviamente i luoghi di massima intensificazione lirica in cui anche al personaggio di Paolo sono affidate enfatiche impennate melodiche che, pur senza assumere mai la forma di una vera e propria aria, consentono al canto del personaggio di balzare alla ribalta e fare mostra di sé. Un esempio è il già citato «Nemica ebbi la luce», una pagina per la quale Zandonai – come abbiamo ricordato – chiese a D'Annunzio nuovi versi proprio per consentire alla musica un maggior respiro lirico. In queste pagine di maggiore espressività melodica la vocalità assume spesso i caratteri tipici dell'inflessione verista, in cui l'accento espressivo viene caricato a tal punto da spingere la voce fuori dall'ambito del 'bel suono' e farle assumere un'emissione più gridata, di chiara ascendenza mascagnana. Di questo parleremo più diffusamente nel prossimo paragrafo.

Significativo è invece il fatto che ai personaggi antagonisti, Gianciotto e Malatestino, non è affidata alcuna melodia di tipo lirico-cantabile. Nell'estetica dell'opera italiana tradizionale, non appariva per nulla fuori luogo

il fatto che anche il personaggio antagonista, seppur dedito a crudeltà e ricatti vari, cantasse un'aria dalla melodia suadente ed elegante. Se ai *villains* Conte di Luna e Scarpia, cui il morboso sadismo di Malatestino deve sicuramente qualcosa, non erano ancora negate arie di stampo cantabile (rispettivamente *Il balen del suo sorriso* e *Ha più forte il sapore la conquista violenta*), in *Francesca* la rappresentazione del versante violento, cruento e sadico della tragedia vieta al compositore di soddisfare la convenzione di affidare anche ai personaggi negativi arie cantabili. Ad essi rimane uno stile vocale declamato, che si muove entro i confini che vanno dal parlante, all'arioso, all'enfatico con frequenti approdi ad accenti tipici della vocalità di stampo verista.

Abbiamo già accennato al fatto che l'elemento della violenza unita al sadismo lussurioso è quanto di più lontano dall'universo drammatico wagneriano e come questo elemento sia fra gli aspetti che segnano maggiormente lo scarto stilistico con il *Tristano*, l'opera che costituisce il riferimento primo per Zandonai. Vi è però un altro carattere del dramma dannunziano che si discosta in maniera evidente dalla drammaturgia dell'opera di Wagner. *Tristano e Isotta* è un dramma interiore che si sviluppa tutto nella dimensione psicologica dei personaggi e nel quale gli accadimenti esterni sono un pretesto per dar modo all'universo spirituale dei personaggi di palesarsi. Al contrario, *Francesca da Rimini* è un dramma in cui la vicenda emotiva dei personaggi, pur svolgendosi interamente nell'intimo della dimensione interiore, è inserita all'interno di una rappresentazione che dà grande spazio alla descrizione ambientale e all'azione scenica che, in alcuni casi, si fa impetuosa. Lo è, ad esempio, nella prima parte del secondo atto con la messa in scena della battaglia tra i guelfi dei Malatesta e i ghibellini dei Parcitadi. In questa scena l'incalzare della battaglia non è mero sfondo del dialogo tra Paolo e Francesca, bensì esso detta le fasi del confronto fra i due protagonisti attraverso il ritmo incombente degli eventi. Anche la scena che precede l'arrivo di Paolo alla corte di Ravenna nel primo atto si svolge nella concitazione e nella tensione generata dall'evento imminente: l'andirivieni delle ancelle, la loro ticoscopia che ci informa che Paolo è ormai alle porte, il turbamento di Francesca, l'arrivo dei sonatori, tutto contribuisce a dare movimento e ritmo alla scena e a creare una dialettica drammaturgica con le parti dell'opera più statiche. La presenza di questi momenti che danno impulso all'azione scenica creano infatti un'alternanza tra stasi e dinamismo, tra azione interiore e azione esteriore, in una maniera simile a quella che si ritrova nei libretti delle opere veriste. Del resto, nell'epilogo tragico dell'opera ritroviamo quella tipica accelerazione del ritmo drammatico che descrive la parabola finale di molte opere veriste: Gianciotto, marito geloso, irrompe in scena e con due colpi di pugnale fa

giustizia della moglie e del suo amante, urla di rabbia e di dolore, strepito chiassoso dell'orchestra. Tempo per metafisici *Liebestod* o grandi arie di 'addio al mondo' di verdiana memoria non ve n'è. Tutto avviene velocemente, un precipitare degli eventi che porta alla rapida conclusione tragica. Per una singolare ironia, l'epilogo della tragedia dannunziana, trasferita su un palcoscenico d'opera, non dovette sembrare, a un pubblico ormai saturo di drammi veristi, tanto diverso dal finale di *Pagliacci*.

TRACCE DI VERISMO

Quest'ultima considerazione ci consente di approcciare un ultimo aspetto che è utile affrontare in relazione alla tesi iniziale, secondo la quale nello stile di Zandonai convergono elementi di natura eterogenea, ma che nella loro insospettabile possibilità di sintesi descrivono la cifra più peculiare del suo stile. La presenza di un influsso del melodramma verista nel linguaggio zandonaiiano è un dato già rilevato dalla critica, seppur in maniera controversa, e che smentisce la famosa affermazione del compositore secondo la quale la sua musica dovrebbe pochissimo a quella di Mascagni²⁶. L'aspetto che più scopertamente denuncia dei debiti in questo senso risiede nel tipo di vocalità che frequentemente viene adottata nelle sue opere. È un aspetto già evidenziato e analizzato da Giorgio Gualerzi e da Renato Chiesa²⁷, che mostrano come Zandonai non disdegni per nulla il ricorso a esplosioni canore enfatiche, che portino la voce al limite dell'emissione eufonica, contaminandosi con l'urlo o il pianto, secondo quello stile inaugurato con l'opera verista e diffusosi velocemente nei decenni successivi. Un tipo di vocalità che incarna l'esigenza di un'espressività più veemente e che, se nelle intenzioni vuole essere espressione di realismo, nella pratica diviene un atteggiamento altamente retorico. Con questo ci troviamo agli antipodi del mondo wagneriano, non solo per quanto riguarda la vocalità: è l'idea stessa di rappresentazione teatrale che, in questi casi, pare avere come proprio fine l'esibizione di passioni più che l'epifania di una dimensione spirituale.

Il fatto poi che all'interno di un dramma votato essenzialmente a un estetismo decadente, quale è la tragedia di D'Annunzio, Zandonai faccia affiorare tracce di verismo non fa che aggiungere un ulteriore elemento al

²⁶ «Riconosco anche le bellissime doti di Mascagni come insegnante, ma da lui mi pare di aver derivato pochissimo» in CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, ..., p. 23.

²⁷ RENATO CHIESA, *Le matrici linguistiche e la posizione di 'Francesca da Rimini'*, in *Riccardo Zandonai*, ..., pp. 171-188 e GIORGIO GUALERZI, *Vocalità e cantanti di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai*, ..., pp. 272-292.

gioco dell'eccentrico accostamento di stilemi di provenienza eterogenea. In realtà, abbiamo già visto come la veste melodrammatica che Zandonai dà al dramma di D'Annunzio faccia emergere curiose convergenze con i modi dell'opera verista. Fu lo stesso autore del dramma a definire il suo lavoro un «poema di sangue e di lussuria» dando quindi al compositore più di uno spunto in questo senso. Ecco quindi che lo sbotto d'ira di Gianciotto, marito geloso e tradito, non suona molto differente da quelli di compare Alfio o di altri amanti gelosi che popolano le opere veriste: «Guai a chi tocca la mia donna!»

279

GIANCIOTTO

da, Mala te sti - - - no! Guai - - -

GIANCIOTTO

accel:.....

Un poco più lento
ma sostenuto

- - - i a chi toc-ca la mia don-na!

ff accel:..... ff

Es. 12. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 10 prima di 27.

Questa modalità di espressione enfatica non è però esclusiva della rappresentazione del solo sentimento della gelosia e tanto meno è distintiva dei soli personaggi antagonisti. Anzi, nella *Francesca da Rimini* è forse Paolo il personaggio dalla vocalità più spinta, al quale sono affidate numerose frasi

da cantare con enfatica declamazione, tutte gravitanti intorno al registro di passaggio (e poco oltre). Si tratta di interiezioni che, disegnando un arco di intensificazione e rilascio di energia verbale, imitano il grido di dolore, di disperazione, di rabbia, di esasperazione. Gli esempi sono molti: si può citare, nel duetto del secondo atto, la frase «Onta ed orrore sopra di me», seguita poco più avanti da «La pace era fuggita dall'anima di Paolo Malatesta»²⁸ (Es. 13 e 14).

Anche quella che può essere vista come la 'scena madre' dell'opera, il cuore della mitografia dei due amanti danteschi, ovvero la scena della lettura del libro che narra la vicenda di Ginevra e Lancillotto, dà adito al ricorso, soprattutto nella parte di Paolo, a quegli accenti enfatici che abbiamo descritto «No! No! Leggete ancora... continuate!». È una lettura febbrile che i due amanti compiono con l'ansia della clandestinità e con il turbamento della passione dirompente e ormai impossibile da frenare, con i volti pallidi che si chinano sul libro e le guance che si sfiorano, fin quando la melodia che aveva accompagnato il momento del primo incontro degli amanti giunge a scogliere ogni tensione e a dare avvio allo slancio lirico che culminerà con il bacio.

Se la voce tenorile è quella che meglio si presta ad essere sottoposta alla pressione incisiva della vocalità verista, anche al personaggio di Francesca sono affidati accenti attraverso i quali il turbamento della protagonista si manifesta nella maniera più enfatica, accenti del tutto simili a quelli del suo amante. Si veda, ad esempio, la cadenza che chiude il già citato brano lirico «Portami nella stanza», cantato da Francesca prima dell'imminente arrivo di Paolo nel primo atto (Es. 15a-b).

Sulle labbra dei due amanti la vocalità verista è espressione di disperazione, di profonda angoscia, di ansia. Diversa è invece la connotazione che essa assume su quelle di Malatestino, personaggio al quale è affidata la rappresentazione dell'elemento morboso e violento. In lui la veemenza vocale è manifestazione di perversione, di appetito sadico, di crudeltà, sulla sua bocca non manca neppure quella risata beffarda che il Canio dei *Pagliacci* aveva insegnato a molti altri personaggi successivi e che Zandonai aggiunge in didascalia ai versi di D'Annunzio: «Tradimento! (*risata convulsa*) Io credeva, mia cognata, che tal parola ardesse le labbra vostre» (atto IV, parte prima, scena prima). Questo dialogo tra Francesca e Malatestino è sicuramente il

²⁸ L'armonia che sottende queste scariche vocali è sempre estremamente tensiva e conduce spesso a cadenze perentorie. Interessante è il fatto che nel caso precedente (es. 14) la cadenza perfetta sia sostituita da una successione di accordi a distanza di tritono (settima di prima specie su Si seguita da triade su Fa).

FRANCESCA *espr.*

oc - - - chi so - - - pradi

espr. molto

FRANCESCA *accel. e agitando*

me con l'on - - ta e con l'or -

accel. e agitando

marcato cres. molto

FRANCESCA

PAOLO ro - - ro

On - - ta et or -

PAOLO

ro - - re so - pradi me! La

dim. e calmandosi

PAOLO *a Tempo - Calmo*

lu - - ce non mi tro - vò dor -

a Tempo - Calmo

p dolce

PAOLO

men - - te. La

dim.

espressivo

Es. 13. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto II, 5 dopo 13.

PAOLO

-gi. - - - - ta dal. -

cres.

PAOLO *accel.*

l'a - nima di Paolo Mala - te - sta..... e tor-na.ta non

accel. e cres. molto

f deciso *ff*

PAOLO *a Tempo*

è..... né tor-ne - rà..... più

15 *a Tempo*

f sf *cres.* *f pesante*

PAOLO

ma. - - - - i.

p

Es. 14. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto II, 2 prima di 15.

momento in cui la rappresentazione del sadismo del personaggio raggiunge il suo culmine, con la sovrapposizione delle urla esasperate dei personaggi: all'esaltata lussuria di Malatestino si sommano infatti le urla fuori scena di Montagna de' Parcitadi e il grido di orrore di Francesca (Es. 16).

Questo indulgere in una vocalità così spinta è certamente uno degli aspetti che ha attirato maggiori critiche al compositore, in un momento in cui l'opera verista era vista da compositori e critici modernisti come un tipo di spettacolo dal quale emanciparsi, simbolo di una tradizione vecchia e da contrastare con la proposta di teatro d'opera radicalmente diverso. Ad esempio, Alfredo Parente giudicava queste esplosioni vocali che si ritrovano in molte opere di Zandonai «turgide ma gratuite e forzate fino all'inutile e

FRANCESCA

- to, e con un ve - - lo ri - co - primi,

pp

p

FRANCESCA

p

cres:.....

e fa ta - ce - re que - ste gri - da, fa ta -

50

p

cres:.....

8

p

FRANCESCA 71

- ce - - re queste gri - - da e il tu - mul - - to che ho nel.

rall.

FRANCESCA *con anima*

- l'a - - ni - ma mi - - a!

(Campanelli)

con anima *ff*

Es. 15. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto I, 50.

sgradevole grido del peggior Mascagni»²⁹. Un giudizio largamente diffuso e che andava di pari passo con la convinzione di molti cantanti che la vocalità zandoniana rischiasse di essere 'ammazzavoci'³⁰.

Era questa, del resto, un tipo di vocalità che andava in quegli anni per la maggiore, avendo conquistato da qualche decennio il favore del grande pubblico, anche perché ormai praticata dai quasi tutti i massimi interpreti.

²⁹ ALFREDO PARENTE, «Il Mattino», 29 gennaio 1961, in CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, ..., p. 77.

³⁰ GUALERZI, *Vocalità e cantanti di Riccardo Zandonai*, in CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, ..., p. 273.

MALATESTINO

toc - - - chi, che i tuo - i ca - pel - li si

MALATESTINO

pie - ghino an - co - - - ra sul - la mia feb - bre, e...
a Tempo

j 415450 j

255

FRANCESCA
Più mosso

I^o Tempo - deciso

Or - ro - - re! Or - -

LA VOCE DEL PRIGIONIERO
(urlato sempre)

Uh!..... Uh!..... Uh!.....

(Archl)

11

Più mosso

I^o Tempo - deciso

p ff

Es. 16. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 7 prima di 11.

Zandonai, pur essendo un compositore, come abbiamo già ricordato, poco incline a ricercare il facile consenso del pubblico attraverso mezzi retorici d'immediata presa, la fece propria. Il fatto che egli abbia aderito ampiamente agli stilemi vocali tipici dell'opera verista contribuisce a dare conferma del giudizio critico che pone la sua figura a una distanza intermedia tra il modernismo dei coetanei Malipiero e Casella, da un lato, e l'eredità della Giovane Scuola, dall'altro. Interessante è anche il fatto che il graduale invecchiamento di questo tipo di vocalità, che inizierà a mostrare i primi segni del tempo nel secondo Dopoguerra, e il conseguente recupero da parte dei grandi interpreti di una prassi esecutiva indirizzata verso il ripristino del belcanto ottocentesco vada di pari passo con il graduale declino della fortuna presso il grande pubblico del compositore e soprattutto della sua opera maggiore, che fino a quel momento aveva invece goduto di un indiscusso successo. Non è per nulla escluso che questo cambiamento d'indirizzo nella sensibilità di pubblico e cantanti nei confronti di una modalità di canto che aveva profondamente segnato un'epoca sia una delle ragioni concomitanti di questo immeritato declino.

