

Anno Accademico 2009-2010

«GENERI» E «CODICI»: INTERFERENZE E COMMISTIONI (II)

giovedì 06 maggio 2010

ANDREA CRISMANI

*Le eroine del teatro dannunziano tra pittoricismo preraffaellita e suggestioni musicali*

La relazione tenuta da Andrea Crismani è entrata nel vivo del tema del ciclo di seminari venendo a chiarire i rapporti tra l'ispirazione teatrale dannunziana e le istanze proprie del movimento preraffaellita e le modalità di conservazione delle stesse nella messa in musica dei drammi dannunziani. In questo senso l'interesse si è focalizzato su quattro drammi e sulle relative opere liriche da essi tratte: *Francesca da Rimini*, forse la più celebre, musicata da Riccardo Zandonai; *Fedra*, da cui fu tratta l'opera omonima che diede fama al suo giovane compositore Ildebrando Pizzetti; *Parisina*, che dopo alterne vicende personali con Pietro Mascagni fu da lui accolta nel proprio repertorio; e, infine, *La nave*, che, con le musiche del vicentino Italo Montemezzi, ebbe la sua prima nel giorno della proclamazione della vittoria. Secondo lo studioso le quattro opere costituirebbero, al di là dei risultati raggiunti, e oltre la determinazione dell'efficacia o meno di penetrazione del sotteso registro dannunziano, ben più che elementi di una biografia, come quella di d'Annunzio, ricca di spunti romanzeschi e capace di interessare nei suoi risvolti anche aneddotici; esse infatti realizzerebbero quattro differenti modalità di appropriazione da parte di d'Annunzio degli ideali estetici della Confraternita preraffaellita, e quattro differenti attitudini dei musicisti di fronte alla parola dannunziana e alla sfida di mettere in musica tale parola, considerata "musicale" quasi in forma tassonomica. In questo senso si impongono almeno due premesse: la prima riguarda l'attitudine di d'Annunzio nei confronti della musica, la seconda il suo grado di conoscenza della pittura e dell'estetica preraffaellita.

Quanto al primo aspetto andrà notato che la musica costituisce da un lato un'inevitabile momento di confronto dei protagonisti dei romanzi che, immersi in un'atmosfera *à la page*, non possono prescindere dal fare musica e dal subirne, in un climax emozionale, effetti anche psicologici e basterebbero ad apertura di pagina le tante immagini di d'Annunzio tratte dal *Piacere* o dal *Trionfo della Morte* (dietro il cui romanzo è ravvisabile, e spesso si è insistito oltre il lecito, una tramatura wagneriana). dall'altro la musica viene ad essere un accidente assolutamente irrinunciabile nella ricostruzione di quella biografia fittizia che d'Annunzio si impegna per tutta la vita a edificare.

Quanto al secondo, sarà da notare che la conoscenza precoce dell'estetica preraffaellita, ben oltre e ben più approfonditamente di quanto si era sempre supposto, avviene secondo due diverse direttrici: da un lato la mediazione di Enrico Nencioni, le traduzioni dal francese di Dante Gabriel Rossetti e Swinburne (quest'ultimo prossimo alla Confraternita, seppure non investito direttamente nel gruppo) e la teoresi pateriana, dall'altro la conoscenza diretta delle opere, e basti pensare alla figura di mediazione di Marie Spartali Stilmann, pittrice e collezionista, in corrispondenza con Burne – Jones, e residente, a Firenze, a partire dal 1878 e dal 1886, per circa un decennio, a Roma, ma anche dai lavori di Burne – Jones per San Paolo dentro le Mura. Nonostante questa conoscenza approfondita e diretta, andrà notato come d'Annunzio per tutta la vita andrà assommando ai pittori preraffaelliti, tanto esperienze analoghe: i Nabis e Böcklin, quanto, addirittura, esponenti di quell'accademismo in opposizione al quale Rossetti e Morris avevano fondato il gruppo: Lord Leighton, Sir Alma – Tadema e Joshua Reynolds.

*Francesca da Rimini* non è la prima opera tratta da d'Annunzio che, essenzialmente per problemi economici, aveva acconsentito a trasporre in quartine la *Figlia di Iorio*, perché venisse musicata da Franchetti; ma dopo l'esperienza, assolutamente negativa, sia sul piano personale, che su quello estetico, di tale vicenda d'Annunzio volle riprovare solo quando fu sicuro di avere la

possibilità di collaborare con un musicista che gli apparisse in grado di dare alla sua opera ampio e nuovo risalto. Nella realizzazione di Francesca d'Annunzio certamente ebbe chiara la vicenda dantesca – e prova ne sono i molti calchi dall'Inferno e da altre opere coeve registati da Gabriella de Paola nel suo *Il mal perverso e i fiori velenosi* – magari filtrata attraverso il racconto che Giovanni Boccaccio fa dell'episodio nelle *Esposizioni sopra la Comedia*, tuttavia nella realizzazione di alcuni personaggi, in *primis* la coppia di amanti, ma anche Samaritana, e nelle ambientazioni ebbe chiari taluni elementi dell'iconografia preraffaellita: la massa di capelli che pesa sui volti dei personaggi dei quadri di Rossetti, l'ambientazione spesso decentrata delle vicende principali rispetto alla superficie pittorica (che può forse aver ispirato quella recitazione nella parte più arretrata del palcoscenico tentata da d'Annunzio), la presenza di tinte cupe generate nella pittura rossettiana dal suo *modus pingendi*. A questa preponderanza del filtro preraffaellita nella vicenda dantesca corrisponde, nella riduzione del libretto operata da Tito Ricordi, un depotenziamento di tale carica, sostituita, ma non ancora attraverso l'estremizzazione di tale soluzione come accadrà ne *La nave*, dallo svettamento della coppia soprano/tenore. A tale atteggiamento sostanzialmente passatista di Ricordi risponde Zandonai che opera in modo opposto ripristinando talune finzze dannunziane ed evitando, in questo il suo maggior pregio, sia di soffocare il testo nel più vieto clangore tardo-romantico, sia di svilire la tessitura caratteriale dei personaggi appesantendoli nella opacizzante orchestrazione di matrice wagneriana, bensì attraverso un'orchestrazione misurata e raffinata, un'amore che si delinea nell'assenza dell'amato e nel vagheggiamento, in quelle situazioni nelle quali è predisposizione o ricordo.

Anche la seconda opera affrontata da Andrea Crismani, *La Parisina*, rappresenta un forte *coté* preraffaellita, anzi per certi versi esso acquista, nella minor aderenza a delle fonti prestigiose, una più immediata rispondenza alle istanze preraffaellite e alle colorazioni della donna decadente (così come teorizzate da Mario Praz nel suo *La carne, la morte e il diavolo...*). Essa rappresenta un vero e proprio *unicum* all'interno della produzione dannunziana per il teatro. Non ci si trova, infatti, di fronte a una tragedia ridotta affinché divenga un libretto per la musica di qualche compositore, ma essa viene scritta direttamente con l'intenzione che sia un libretto per musica e solo in un secondo momento, in un clima totalmente mutato, essa viene rappresentata senza l'ausilio della musica come testo drammatico. Il dramma non ha la raffinata architettura che aveva caratterizzato Francesca da Rimini, sembra di assistere «a una giustapposizione di *tableaux vivants*, sul modello del *Piacere*, o piuttosto a una processione in cui vengono portati all'ostensione diverse iconologie ricorrenti e stereotipe a tal punto che, dalla sola indagine di alcuni dei caratteri che le contraddistinguono, è possibile inferire il genere della composizione nel suo complesso».

L'atteggiamento di Mascagni nei confronti del libretto dannunziano è molto differente da quella di Zandonai: infatti Mascagni, come d'altro canto altre volte gli era capitato (*Guglielmo Ratcliff*), sembra interessato a musicare tutto, finanche le didascalie, in un atteggiamento di sudditanza della musica rispetto alla parola, che non giova affatto al testo, che risulta in tal modo accompagnato maldestramente, anche se molti sono gli spunti buoni dell'orchestrazione e nella costruzione delle vocalità, quasi solo con finalità di sottolineatura di ciò che il testo dice e senza che da un rapporto maggiormente dialettico tra le due arti nasca la possibilità di cogliere anche aspetti all'apparenza occulti. Insomma a Mascagni d'Annunzio chiedeva di «assecondare la sua vena più corriva e facile, di tratteggiare a tinte fosche e con colori netti i suoi personaggi, di assecondare insomma quanto le parole del suo dramma permettevano di intravedere, ma Mascagni entra nel mondo di *Parisina* trattenendosi, sfumando, limitando la propria vocazione», vittima di un'incomprensione di fondo per la quale egli, come sostiene Luigi Baldacci «pensava di perseguire una poetica della parola musicale, quando invece la sua musica stava e restava al di sopra della parola».

Con *Fedra* si realizza l'incontro più proficuo di d'Annunzio con uno dei suoi musicisti, ovvero quella collaborazione con Ildebrando Pizzetti destinata a durare anche dopo la morte del poeta (è del 1954 la messa in musica da parte del parmense della *Figlia di Iorio*, donatagli dal poeta negli anni terminali della sua vita). In questa tragedia, l'unica di ambientazione classica, d'Annunzio realizza un'ennesima crasi tra l'argomento classico, rivisitato certo attraverso Racine, e l'iconologia

coeva, soprattutto con l'occhio puntato alle Venus vulgivagae alla Felicien Rops, ma senza dimenticare le figurazioni neopompeiane alla Alma – Tadema o alla Sartorio. Ci troviamo di fronte a un personaggio, Fedra, che incarna perfettamente il ruolo di femmina dai caratteri vampireschi quale ad esempio *La gorgone e gli eroi* (1897) di Giulio Aristide Sartorio, ma la cui descrizione, se per la decisione della donna di contro alla passività dell'uomo può richiamare *The Tree of Forgiveness* (1882) di Edward Burne - Jones, si lega alla suggestione, da un lato, del preziosissimo centenario de *The Roses of Heliogabalus* (1888) di Alma Tadema, dall'altro può richiamare i dissolvimenti che la figura femminile subisce a partire dal preraffaellismo rossettiano lungo direzioni che portano alle figure antinaturalistiche di Denis o al non finito esistenzialistico di Medardo Rosso; ed è sorprendente notare quanto l'immagine dannunziana sia prossima a luoghi della pittura neopompeiana, magari postulando un incrocio dei modelli di *A Greek Woman* e di *A Sculptor's Model* dipinti di Lawrence Alma Tadema degli anni 1869 e 1877 rispettivamente, con la statuaria nudità del *Bagno pompeiano* di Domenico Morelli del 1861 e con la rapinosa energia del dipinto *Vase oder Skavin?* di Henryk Siemiradzki del 1878. Ildebrando da Parma, che pure era il più colto dei musicisti del suo tempo, si trova completamente spiazzato nei confronti dell'energia dell'eroina dannunziana e non trova niente di meglio che schiacciare l'eroina dannunziana attraverso un'orchestrazione monocorde e una «sillabazione austera ed ascetica, su un'astinenza melodica contemplativa e addirittura penitenziale» come sostiene Bianconi.

L'ultimo episodio preso in esame da Andrea Crismani è quello relativo a *La Nave*. Qui il dramma si riavvicina a istanze pittoriche manierate, come la pittura bizantineggiante, ultima evoluzione di una deriva cerebrale che ha in Ingres il suo sorgere, ma al contempo modernissime (sono quelle che sfoceranno nella Secession di Klimt). La figura di Basiliola spicca assolutamente nella tragedia, per il suo sprezzo della religione e di ciò che è morale, per la sua nudità e sensualità ricercata ed esibita, rimandando a vari momenti dell'iconografia tardo ottocentesca: vi si trova il tema del banchetto e dei gladiatori dipinto da Francesco Netti in *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei*, la studiata sensualità dell'*Attrice pompeiana* di Attilio Simonetti, la raffinata statuarietà della donna del *Bagno pompeiano* di Mosé Bianchi, o dei dipinti e bronzi di Jean – Léon Gérôme, come *Cleopatra e Cesare* o *Danzatrice con il cerchio*.

Il musicista chiamato a rivestire la tragedia dannunziana è, qui, Italo Montemezzi reduce dal successo de *L'amore dei tre re* su libretto di Sem Benelli. Montemezzi si muove, ora assecondando la parola dannunziana, ora mostrandosi fededegno dei tagli ricordiani, ora contravvenendo alle indicazioni tanto dell'uno quanto dell'altro. All'interno di una fenomenologia dei contrasti, di un'orchestrazione giocata su colori tirati esasperatamente, si manifesta un atteggiamento un po' *pompier*: una magniloquenza, di cui non è scevra la tragedia dannunziana, e che, nonostante i tagli operati dal riduttore, viene a costituire la cifra maggiormente significativa dell'opera del compositore vicentino; pur tuttavia, essa viene a sostituirsi alla prosopopea dannunziana, sottolineando semplicemente i momenti emblematici attraverso l'utilizzo di un'orchestrazione solenne, e un po' caotica, in cui la linea melodica è affidata agli ottoni che raddoppiano la melodia vocale per mezzo di squillanti 'fortissimo'. Appare pertanto chiaro che in diversi modi i compositori, di fronte ai testi dannunziani non abbiano saputo cogliere le istanze moderne presenti e, con la sola eccezione di Zandonai,

**Maurizio Minicuci**