

***D'Annunzio musicista immaginifico (2008).  
Atti del convegno internazionale di studi  
(Siena, 14-16 luglio 2005).***  
**A cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi, C. Orselli.  
Firenze: Leo S. Olschki, viii-476 pp.**

Luca Zoppelli  
(Università di Friburgo, Svizzera)

L'interesse per il ruolo di Gabriele d'Annunzio nella cultura e nella pratica musicale italiana della *fin de siècle* ha conosciuto un risveglio importante nell'ultimo trentennio. C'è tuttavia una punta di *understatement* nell'affermazione dei curatori, secondo i quali il convegno senese del 2005 fece «il punto sulle conoscenze acquisite» e riempì «i piccoli vuoti di un'indagine che si rivela ancora proficua»: alla lettura degli atti l'apporto sembra ben più sostanziale.

Noteremo, innanzitutto, che il giro d'orizzonte si basa sovente sull'uso di fonti documentarie (materiali epistolari, contratti e fondi d'archivio, spogli di periodici) nuove o poco sfruttate. Esse consentono numerose, sempre opportune acquisizioni su genesi e sviluppi di opere compiute, frammenti, progetti: cito di passaggio lo spoglio di Lara Sonja Uras sui carteggi e altri materiali conservati al Vittoriale, che gettano luce - fra l'altro - su progetti come *La crociata degli innocenti* di Marco Enrico Bossi, *La ville morte* di Boulanger/Pugno, la collaborazione con Richard Strauss. Anche il monumentale studio di Marco Beghelli sul frammento di *Gigliola*, l'opera che Pizzetti avrebbe dovuto trarre dalla *Fiaccola sotto il moggio*, è fondato su una ricchissima base documentaria. Prospettive non meno nuove, tuttavia, scaturiscono dal fatto che un'intera generazione di studiosi, segnatamente di melodramma, si è sviluppata nell'ultimo trentennio a contatto con strumenti teorici e analitici finalmente adeguati a cogliere la complessità della drammaturgia e dei linguaggi musicali della *fin de siècle*, liberandosi fra l'altro dalle semplificazioni estetico-ideologiche di un certo modernismo dogmatico. Lo studio del mondo musicale dell'epoca si è poi esteso a quei rappresentanti che una volta si sarebbero ritenuti minori o minimi, permettendo di cogliere la ricchezza di un intero tessuto culturale: un approccio che, ad esempio, consente a Mila De Santis di articolare il proprio esame della lirica da camera su testo dannunziano ben al di là dei soliti quattro o cinque nomi

(e di illuminare finemente la varietà degli approcci musicali a quei testi, segno che la presenza dannunziana non si risolveva necessariamente in un'omologazione estetica).

Nella complessa temperie di quegli anni, segnata da preziosismo antiquario, mitizzazione delle glorie del passato, volontà avanguardistica di superamento dei codici stilistici del quotidiano borghese, d'Annunzio gioca su tavoli diversi, fra i quali la riscoperta dell'antico (ripercorre il fenomeno, qui, Gianpaolo Minardi) e la promozione delle nuove musiche. Salutari, tuttavia, sono le precisazioni di Guido Salvetti, che invita a non prendere troppo alla lettera l'appropriazione della figura di d'Annunzio realizzata dai membri della 'generazione dell'Ottanta', e a riflettere sulla «liquidazione di ogni utopia riformatrice» (p. 135) che segna, dopo *Fedra*, il rapporto sempre più distante con Pizzetti. Tensioni fra diversi modelli stilistici, *longue durée* e avanguardismo, si notano anche nel campo della realizzazione scenica dello spettacolo dannunziano sui palcoscenici italiani, studiata da Maria Ida Biggi. Da queste carrellate generali, così come dagli studi che si concentrano su singole tappe della trasposizione musicale del teatro di d'Annunzio (Matteo Sansone sulla *Figlia di Iorio* di Franchetti, Virgilio Bernardoni sul *Sogno d'un tramonto d'autunno* di Malipiero, Emilio Sala sulla *Pisanelle*), si ricava l'impressione di una galassia ove spinte diverse - mercato e avanguardia, nazionalismo e adozione di modelli francesi - concorrono a frammentare ulteriormente, attraverso la scelta dei codici stilistici e delle drammaturgie musicali, il panorama già assai poliedrico della produzione dannunziana. Di fatto questi oggetti appartengono a categorie diverse: testi teatrali che d'Annunzio concepisce per musica, addirittura per la musica di uno specifico compositore; *Literaturopern* realizzate, secondo la formula classica otto-novecentesca, intonando un testo preesistente, dopo opportuni sforbiciamenti ma senza intervento del poeta; casi 'misti' in cui l'adattamento è realizzato - talvolta ad opera dell'editore ancor più che del compositore - con la sua partecipazione o almeno con la sua acquiescenza. Il tutto c'invita a rimettere in questione più di un luogo comune fra quelli su cui costruiamo la nostra lettura del repertorio: abituati, ad esempio, a concepire il 'marchio' dannunziano come un elemento promozionale chiave nel mercato culturale italiano dell'epoca, stupisce constatare che proprio lo spregiudicato editore Sonzogno, dopo *Fedra*, sembra spingere Pizzetti a lasciar perdere d'Annunzio (percepito come troppo 'intellettuale' per la drammaturgia del *mainstream* operistico) per un più rassicurante Sardou adattato da Giovacchino Forzano. La materia è ricchissima e centrifuga, e la ricerca patisce talora di una certa dispersione bibliografica, aggravata dal fatto di trovarsi a cavallo fra discipline diverse: stupisce ad esempio che Henri Gonnard tratti della modalità in *Fedra*, senza tener conto delle analisi approfondite dedicate alla questione da Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci nella loro monografia del 1998.

Un punto di forza del volume sta nella volontà di restituire al teatro dannunziano il posto che gli compete nel panorama europeo, una dimensione che può apparire marginale fintanto che l'indagine resta limitata all'aspetto strettamente letterario, ma che riprende la dovuta centralità se si tiene conto del d'Annunzio autore e promotore di teatro, soprattutto per musica. Più ancora che la mancata collaborazione con Puccini, quella con Richard Strauss (che non fu poi così lontana dal concretizzarsi) ha scatenato l'immaginazione della critica. Johannes Streicher preferisce condurre un esame accurato delle due drammaturgie, la Straussiana e la dannunziana, per sottolinearne analogie e incompatibilità, in particolare sul terreno dell'immaginario (giungendo a cogliere piuttosto un'evidente prossimità con le idiosincrasie del teatro di Franz Schreker). Ma è naturalmente Parigi il principale luogo di risonanza della drammaturgia dannunziana fuor d'Italia. Se Alexandra Laederich, specialista dell'opera di Nadia Boulanger, ripercorre la genesi de *La ville morte*, eseguita a Siena proprio in concomitanza con il convegno (e Mauro Bonifacio, che ne ha completata l'orchestrazione, ne fa un'accurata analisi musicale), Anne Penesco svolge un'utile ricognizione della fortuna critica del teatro dannunziano in Francia, da cui si deduce il progressivo *décalage* fra gli aspetti simbolisti di quell'estetica e l'orientamento neoclassico-modernista che prevalse rapidamente nella cultura francese.

Il volume si distingue infine per le prospettive che apre su presenza e funzione della musica nella produzione propriamente letteraria del poeta. Annamaria Andreoli, ripercorrendone la formazione musicale e puntualizzando le sue effettive competenze, dimostra in modo convincente che l'accusa di diletterismo spesso mossagli è in fondo motivata dal fastidio della tradizione accademica italiana verso un intellettuale eclettico; tantopiù, aggiungiamo noi, che questa stessa tradizione ha sempre avuto difficoltà a comprendere il ruolo dei codici sonori nella formazione dei sistemi culturali. D'altronde, d'Annunzio deve molte delle sue tecniche di musicalizzazione simbolista della letteratura all'assimilazione del wagnerismo francese. Ancora Wagner - ma in funzione di riferimento politico-ideologico, parallelo e al tempo stesso alternativo a Monteverdi - sta al centro del *Fuoco*: interessante cogliere, nello studio di Ricciarda Ricorda, il processo di politicizzazione nazionalista che interviene appunto fra *La città morta* e *Il fuoco*, processo che implica un uso diverso del referente wagneriano e un allontanamento dalle prospettive estetiche proposte da Angelo Conti. Giorgio Pestelli analizza le tracce lasciate dall'immagine romantica di Beethoven nell'opera dannunziana, illuminando analogie e divergenze rispetto al modello pur importante di Romain Rolland. Maurizio Giani svolge invece un confronto parallelo fra i 'wagnerismi' di d'Annunzio e Thomas Mann (sostenendo in modo convincente l'ipotesi che la novella *Tristan* sia direttamente influenzata dal *Trionfo della morte*); particolarmente importante l'analisi dell'uso della tecnica del *Leitmotiv* nella co-

struzione narrativa del *Trionfo*, che dimostra la funzione ornamentale, più che strutturale, assunta dalle ricorrenze motiviche. In casi come questi, lo sguardo dell'osservatore allenato a maneggiare tecniche e concetti della ricerca musicologica permette anche una visione più differenziata - e smaliziata - sul laboratorio del grande virtuoso della parola.