

Su le soglie del lido Spazio e paesaggio nella *Nave*, tra d'Annunzio e Montemezzi

Raffaele Mellace
(Università degli Studi di Genova, Italia)

Abstract In 1918 Italo Montemezzi set *La nave* to music, a close adaptation by Tito Ricordi of Gabriele d'Annunzio's tragedy of the same name. The essay discusses the presence and role of landscape, together with its marginality, in the original play, in the ensuing libretto, in Montemezzi's score and in the stage-set designs of significant historical stagings of the opera. It analyses the specific strategies the poet, the musician and the set designer enacted to stage a plot taking place at the eve of the foundation of Venice in the Adriatic Lagoon.

Sommario 1 *Invitation au voyage*. – 2 Lo spazio immaginario d'un dramma liminare. – 3 Montemezzi paesaggio? – 4 *Incipit tragœdia adriaca*.

Keywords D'Annunzio. Italo Montemezzi. Tito Ricordi. Guido Marussig. Venice. Adriatic Sea. La Scala.

1 *Invitation au voyage*

Con l'eccezione della *Città morta*, forse nessun altro testo teatrale dannunziano quanto *La nave* contempla sin dal titolo un'implicazione *lato sensu* paesaggistica, un richiamo esplicito e prescrittivo a uno spazio geografico connotato e significativo. Ambientato «in un'isola dell'Estuario veneto» nel VI secolo, il dramma ruota attorno alla costruzione dello scafo della *Totus mundus*, l'imponente imbarcazione chiamata a solcare il mare per assicurare il futuro glorioso d'un popolo che esce dalla barbarie (il riferimento è alla fondazione mitica di Venezia):

Rinati siamo. In mare
ci ribattezza il nostro Dio. La nave
ei dà per cuna al popolo novello.
(Prologo, d'Annunzio [1905] 1940, 16)¹

1 Sulla tragedia cf. Puppa 1982.

L'orizzonte del Mar Adriatico è centrale nell'espressione che l'Autore conia per riferirsi alla sua opera: in latino nel testo stesso - «EXPLICIT TRAGOEDIA ADRIACA» (210) -, così come, in italiano, fuori dal testo: «Da alcune settimane ho compiuta una tragedia adriaca intitolata *La Nave*» (d'Annunzio [1907] 1950, 295). Rappresentato per la prima volta al Teatro Argentina di Roma l'11 gennaio 1908 con successo e tra gli scandali, il dramma conobbe, com'è noto, fortuna cinematografica,² nonché un notevole adattamento per la scena lirica ad opera di Tito Ricordi e Italo Montemezzi, tenuto a battesimo al Teatro alla Scala il 3 novembre 1918, alla vigilia dell'Armistizio.³ Nel decennio tra le due *premières*, ma già nel corso della Grande Guerra, era andato comprensibilmente amplificandosi il portato politico del testo, espresso nei termini più compiuti dal proclama sulla «libertà perpetua dei Veneti» messo in bocca a Marco Gratico nel Prologo:

No, non me sollevate sul timone
 Sconficcato dai càrdini, non me:
 la giovinezza vostra senza giogo,
 la libertà perpetua dei Veneti! [...]
 O marinai, e voi giovani e liberi!
 All'entrata dei mari, in piena d'acque,
 la giovinezza con la libertà
 fa grido di baldanza. Iddio le disse:
 «A te verrà la gloria de' miei mari,
 il lino il pino il rovero la pece
 e il ferro per le tue navi, la pietra
 l'argento e l'oro per le tue basiliche.
 Arma la prora e salpa verso il Mondo.
 (Prologo, 56-7)⁴

La missione altomedievale trascolora così nelle ben più pressanti istanze irrendentistiche di vendicare le «sacre acque di Lissa», esplicitate senza ambage nella perorazione conclusiva, tramite le invocazioni dei cori che accompagnano l'evento culminante della tragedia, il varo della *Totus mundus*:

Signor nostro, redimi l'Adriatico!
 Libera alle tue genti l'Adriatico!

2 *La nave* di Gabriellino d'Annunzio (1920), con Ida Rubinstein nei panni di Basiliola.

3 Ultima *création* di un'opera tratta dalla produzione del Vate lui vivente, *La nave* andò in scena diretta da Tullio Serafin con Elena Rakowska Serafin (Basiliola), Edoardo Di Giovanni (Marco Gratico), Francesco Cigada (Sergio Gratico) e Giulio Cirino (Orso Faledro).

4 Per esigenze di brevità melodrammatica (e a favore d'una più attenuata connotazione ideologica), Tito Ricordi ridusse la lunga tirata a uno svelto riassuntino in cui cadde ogni riferimento geografico, essenziale nell'orazione originaria: d'Annunzio; Ricordi 1918, 23.

Patria ai Veneti tutto l'Adriatico!
(Terzo Episodio, 210)

Una siffatta attualizzazione nazionalistica trovava pronta risonanza nel compositore cui l'editore Tito Ricordi decise di affidare l'intonazione musicale della *Nave*, ottenuta il 14 aprile 1915 l'autorizzazione del poeta all'operazione.⁵ Classe 1875, autore promettente della scuderia Ricordi, reduce dal successo internazionale dell'*Amore dei tre re* su libretto di Sem Benelli, nel realizzare il progetto, in piena Grande Guerra (la composizione, intrapresa nel 1917, fu terminata nell'estate 1918),⁶ Montemezzi è mosso da una sincera convinzione patriottica, espressa a chiare lettere nell'annuncio dato trionfalmente a Ricordi il 23 giugno 1917:

Il Varo è compiuto!

Gli eroi che vanno alla redenzione del nostro Mare, portano la eco di un'esaltazione meravigliosa. Vanno sicuri, i forti, a segnare il dominio che spetta alla nostra grande speranza. 'Il vento odora di fortuna'. Io la sento. Il Cantico profetico della nostra vittoria sul Mare Veneto, si propagherà per il mondo e porterà un segno della nostra nuova baldanza. (Lettera di Montemezzi a Tito Ricordi, 23 giugno 1917, Milano, Archivio Ricordi, P. IV. 5/3 c - 65) [enfasi dell'Autore]

Ancora nel marzo 1918 Montemezzi interpretava il lavoro ormai quasi ultimato alla stregua di «un'opera di propaganda adriatica, che potrà anche essere quasi un rito della patria vittoriosa se si rappresenterà dopo la guerra» (Lettera di Montemezzi a Tito Ricordi, 7 marzo 1918, Milano, Archivio Ricordi, P. IV. 5/3 c - 81).

Tanto la tragedia quanto l'opera che fedelmente ne deriva si configurano dunque come una bellicosa *invitation au voyage*. Mettono cioè in scena un'azione protesa per tutto l'arco della sua durata verso un Altrove, un *là-bas* carico di promesse di gloria: un luogo marino,⁷ anzi un mare preciso, l'Adriatico, lo stesso su cui si affaccia anche Fiume, che determina la tensione spasmodica dell'intero dramma, dal cantiere su cui il sipario si

5 Sull'adattamento librettistico, operazione piuttosto sofisticata di cui s'incaricò l'editore di Montemezzi, Tito Ricordi, cf. Mellace 2008, 428-36. Una versione rivista e abbreviata del saggio è uscita in lingua inglese in Chandler 2012.

6 Sull'ultima pagina della partitura, Montemezzi annotò «Fine della Nave. Vigasio 13 giugno 1918»: Milano, Archivio Ricordi, 4.K.4/1-4, 4: 137. Sulla genesi dell'opera cf. Mellace 2008, 418-27.

7 Sarà un caso o una suggestione, ma 'Marino' è il nome del fratello che Basiliola chiama per primo nella sua battuta d'esordio, prima ancora di uscire in scena, ed è dunque la prima parola che pronuncia nel dramma (Prologo, d'Annunzio [1905] 1940, 37).

apre al varo sul quale esso si chiude. Il dramma, per così dire, non insiste sull'isola in cui l'azione si svolge, ma si proietta, nelle motivazioni interiori dei personaggi, verso l'orizzonte marino di quella missione eroica che costituisce, col tema erotico, uno dei poli della sua dialettica. L'invito a prendere il largo è d'altra parte la prima parola del dramma, conservato in una versione lievemente prosciugata nella riduzione librettistica:

Salpa! Salpa! Alla gòmena! Arma l'àrgano!
 Su! Vira a picco! Vira a lassa! Fuori
 L'àncora! Vira!
 (Prologo, 7)⁸

Il richiamo dell'Adriatico e il fascino della superfemmina Basiliola vengono a saldarsi nella scena finale in cui Marco Gràtico destina all'amante la «bella morte»: servire da polena alla *Totus mundus*.

Mancava a questa Nave
 la figura di prua. [...]
 O compagni,
 eccola! Ce l'ha data il Dio tremendo.
 Eccola. È bella. Noi la inchiederemo
 fra le due cùbie. [...]
 Clipeati, formate la testùdine,
 come in saettamento ai parapetti
 di bordo, e sollevate sopra i cuoi
 supina la guerriera e trasportatela!
 Aquila d'Aquileia, a prua, a prua!
 O Faledra, ti do la bella morte.
 (Terzo Episodio, 205)

Nella tragedia il piano è sventato dalla stessa Faledra, che in un estremo sussulto di autodeterminazione, dopo una breve e orgogliosa allocuzione, provvede da sé a togliersi in modo spettacolare la vita:

Fulminea si volge, si precipita su l'ara, con la bocca protesa come per bere la fiamma, simile nella felicità dell'atto a chi assetato affondi tutto il corpo nella polla, per trarre il più lungo sorso. L'ardore s'apprende ai capelli che divampano in un attimo come un fascio di stipule, con un chiaro baleno. (206)

8 Così il libretto: «Salpa! Salpa! Alla gòmena! Su! Fuori | l'àncora! Vira!» (d'Annunzio, Ricordi 1918, 8).

Nell'opera Tito Ricordi mette invece in atto l'intenzione originaria di Marco Gratico, privilegiata anche soltanto per una più semplice realizzazione scenica:

Il popolo s'impossessa della Faledra, a furia la trascina verso la Nave, la solleva sulla prua ancora disadorna, ve la inchioda, mentre le maestranze assegnate al varo riprendono lena. (d'Annunzio, Ricordi 1918, 82)

La saldatura tra eroismo ed eros è così compiuta. Persino la figura di Basioli, che col suo potere di fascinazione ha costituito il principale ostacolo alla navigazione, irretendo l'eroe decadente e seminando lo scompiglio (culminante nel duello fratricida) nella parte gratica, chiude la tragedia col corpo proteso verso la meta «adriaca», mentre la nave «scende maestosa in acqua fra l'esaltazione di tutto il popolo» (83).⁹

2 Lo spazio immaginario d'un dramma liminare

Indagare il tema del paesaggio in un dramma in cui il dato geografico è non meno che fondativo parrebbe operazione legittima e promettente. È quanto s'intende ora verificare, prendendo in considerazione tanto l'invenzione degli spazi e del paesaggio nel dramma e nel libretto che ne deriva, quanto l'intonazione musicale concepita in totale autonomia da Montemezzi,¹⁰ senza tralasciare la loro traduzione negli allestimenti storici dell'opera. Si osservi innanzitutto come – fatto assai raro e pertanto notevolissimo – l'intera azione si svolga all'aperto: mancano infatti del tutto gli interni. Gli 'episodi', a scena unica, sono ambientati rispettivamente nel «pubblico Arengo, il cuore operoso della città novella» (Prologo), su «un rialto di terra selvosa» (Primo Episodio), nell'«atrio quadrilatero della Basilica» (Secondo Episodio), nel cantiere della *Totus Mundus*, che si erge «ancor fosca di contro all'alba su lo scalo» (Terzo Episodio). L'orizzonte si squaderna pertanto assai più arioso che non nei primi due atti della *Figlia di Iorio* («stanza di terreno in una casa rustica» e «caverna montana»), negli atti 3 e 4 della *Francesca da Rimini* («camera adorna» e «sala ottagonata») o della *Parisina* («camera profonda e ricca» e «segrete in fondo di torre»), per limitarsi ad alcuni titoli dannunziani allora già tutti approdati

9 In partitura Montemezzi preciserà ulteriormente la prescrizione dell'estrema didascalia: «Il velario, rapido, dovrà essere completamente chiuso alla fine del crescendo, quando cioè la Nave sarà al limite massimo della sua discesa» (Terzo Episodio, n. 36). L'indicazione non verrà trascritta nello spartito per canto e pianoforte (Montemezzi 1919).

10 In termini, dunque, sensibilmente divergenti, e non soltanto per il diverso genere, teatro di prosa vs melodramma, dalle musiche di scena scritte originariamente per *La nave* da Ildebrando Pizzetti (per queste ultime si rimanda a Orselli 1988).

alle scene liriche,¹¹ ma anche rispetto al 1 e al 3 atto del titolo più fortunato di Montemezzi, *L'amore dei tre re* («spaziosa sala del castello» e «cripta della chiesa del castello»). In tanto *en plein air* il paesaggio dovrebbe dunque reclamare un ruolo ben significativo.

Rivisitazione del mito della fondazione di Venezia, *La nave*, che il suo Autore dichiarava «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana» (d'Annunzio [1907] 1950, 395), si candida innanzitutto a rievocare, sessant'anni dopo l'*Attila* verdiano, l'ambiente naturalistico, selvaggio e inospitale della Laguna veneta come dovette apparire ai suoi primi abitanti. Un riferimento in tal senso non manca ad avvio di tragedia, nella primissima didascalia, che definisce la nuova città costruita «su le velme, su le tumbe e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine» (Prologo, 5).¹² Il paesaggio che si presenta allo spettatore (così come, indipendentemente da qualsiasi spettacolo, al lettore, che ne potrà meglio apprezzare tutti i dettagli) è ingombro di costruzioni e materiali che alludono a quell'ambiente: «nereggiano contro il cielo affocato le travature e le ruote di un mulino, il dosso d'un ponte, i tetti delle case coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pino, gli orti grassi di fango bituminoso, i corbami su gli scali coperti. Nel fondo, le palafitte di l'arice e di ontano» (Prologo, 5).¹³ Di schiettamente naturalistico v'è tuttavia assai poco, trattandosi sempre di ambienti, sacri e profani (essenzialmente, la polarità tra la basilica e il cantiere), fortemente antropizzati, in cui l'azione dell'uomo ha trasformato radicalmente il paesaggio originario, di cui si conservano vestigia appena sufficienti a ricordarne la specifica, singolare (ovvero lagunare) collocazione geografica. L'antropizzazione connota le affollatissime scene prescritte dalle didascalie, al solito puntuali ed erudite.¹⁴ Si consideri quella che introduce la scena del Primo Episodio, legando inestricabilmente, quasi con alternanza regolare, il tema naturalistico alla trasformazione dell'ambiente lagunare da parte dell'uomo:

11 Rispettivamente nelle intonazioni di Alberto Franchetti, Riccardo Zandonai e Pietro Mascagni.

12 La didascalia è conservata nel libretto: d'Annunzio, Ricordi 1918, 7.

13 Il riferimento agli «orti grassi di fango bituminoso» (come anche quello ai mulini e al legno delle palafitte) andrà fatto probabilmente risalire alle *Memorie storiche de' Veneti primi e secondi* di Giacomo Filiasi, Venezia 1796, tomo 6, parte 2a, 44: «il fango marino, pieno zeppo di bitumi olj sali di vari generi prodotti dalla putrefazione d'infiniti animali e vegetabili riducesi un ottimo terreno, quando è asciugato». La fitta trama di fonti storico-letterarie cui il dramma dannunziano è debitore viene ricostruita puntualmente in Cappellini 2006 (per questo passo cf. in particolare pagina 9). Ringrazio l'Autrice e Alberto Beniscelli per avermi consentito di consultare quella dissertazione dottorale.

14 Sulla valenza delle didascalie dannunziane, in particolare nel caso specifico della *Fedra* intonata da Pizzetti, cf. Guarnieri 2000, 251-5.

Appare un rialto di terra selvosa, raffermato dagli attorcimenti delle radici e delle barbe, che nasconde la faccia delle acque. Ingombrano il cielo d'estate le chiome dei pini nautici, per mezzo a' cui fusti diritti e fitti come le alberature nei porti si scorge il cumulo del nembo silenzioso che cova le sue folgori sul limite dell'Estuario. Sotto l'argine irsuto si sprofonda la Fossa Fuia, per tutto il suo giro guarnita d'un riparo composto d'alte pietre infisse, a guisa di vallo. A destra, una sorta di loggia lastricata di serpentino - costrutta con colonne romane scanalate e lisce, con pezzi di architravi di fregi di cornici ove la gocciola l'ovolo il bucranio potentemente scolpiti rivelano l'origine grande - sta a sorreggere una casa di legno dal tetto di falasco. Un vano che s'interna e s'inombra, nel fondo, è come un àdito alla più ritirata parte, intra due pilastri su' quali è figurato con rude segno il delfino ondeggiante intorno all'asta della fiocina tricuspide. [...] Dall'opposto lato, in una stretta chiostra di pini ingenti, fra tre rosse colonne di marmo tebaico su cui è distesa a maniera di padiglione triangolare una vela latina storiata di cherùbi e di sèrafi, sorge un'ara pagana che reca in basso una Vittoria. (Primo Episodio, 67-8)

Se la scena appena considerata, e quella in cui si svolge il Secondo Episodio, nell'atrio della Basilica,¹⁵ offrono un minimo di apertura verso una natura presente come vegetazione (in termini più significativi nel Primo Episodio, quasi soltanto per allusioni nel Secondo, grazie alle stelle che nella notte d'estate «ardono su le cime dei cipressi che sopravanzano il muro esterno ad aquilone», Secondo Episodio, 16), nei due atti estremi, Prologo e Terzo Episodio, ritorna simmetricamente il cantiere navale, cruciale per l'azione di cui è simbolo centrale, proposto nella congestione dello spazio scenico nel Prologo (lo evidenzia bene l'«apparizione scenica» originaria concepita da Guido Marussig per l'opera di Montemezzi, forse non scevra da qualche imbarazzo nella composizione d'una scena al limite della saturazione),¹⁶ risolto invece nella nuda evidenza del volume monumentale della *Totus mundus* che si staglia *contro all'alba* nell'episodio conclusivo. Non casualmente il dettaglio centrale del bozzetto della scena conclusiva campeggia nella copertina del libretto a stampa dell'opera.

E tuttavia, la strategia chiave nel rapporto col paesaggio e nell'invenzione dello spazio scenico della *Nave* risiede altrove. Il paesaggio della

15 Molto probabilmente ispirata alla Basilica di Torcello.

16 Le scene di Marussig sono pubblicate in Chandler 2012, 60 ss (quella del Terzo Episodio, a colori, anche in quarta di copertina). I bozzetti e i figurini dell'attrezzatura e dei costumi per la 'prima' scaligera sono custoditi presso l'Archivio Ricordi (rispettivamente C.2.1.15.0.01-04, A.2.1.22.a.01-40 e A.2.1.22.0.01-93). Sulle competenze storico-artistiche e la dedizione di Marussig e di Giovanni Ansaldo, direttore degli allestimenti scenici scaligeri, al progetto della *Nave* s'intratteneva Vincenzo Bucci sull'«Emporium» già nell'ottobre 1918 (cf. Bucci 1918, 178-9, ora in Chandler 2012, 38-44).

Nave è tale in quanto assenza di paesaggio, allusione, rimando a una dimensione che sconfinava al di là del palcoscenico. Non è la generica «isola dell'Estuario veneto» (4) a proporsi dinnanzi agli occhi dello spettatore, bensì la dimensione spaziale che la circonda e la supera, tramite l'allusione al duplice orizzonte che funge da confine e al contempo da invito al suo superamento: il cielo e il mare. Il riferimento più frequente è al cielo, grande sfondo sensibilissimo all'evoluzione della vicenda umana, cielo di cui vengono evocati a ogni passo gradazioni cromatiche, fenomeni atmosferici, mutamenti repentini o progressivi. È «affocato» nella citata didascalia d'apertura, in cui

ingombrano il cielo d'estate le chiome dei pini nautici, per mezzo a' cui fusti dritti e fitti come le alberature nei porti si scorge il cumulo del nembo silenzioso che cova le sue folgori sul limite dell'Estuario. (Prologo, 5)¹⁷

Durante la scena terribile della Fossa Fuia,

s'addensa di là dai tronchi il nembo, mentre un vapore rossastro come il riverbero delle fucine passa su lo smalto dei cieli cupo come l'azzurro tessellato nelle conche delle absidi. (Primo Episodio, 71)

Più avanti in quella stessa scena,

odesi rombare il nembo su l'Estuario, mentre le nuvole bevono l'acqua con le lunghe trombe correndo verso i pini infosciti. Il cielo si fa basso. (82)

Durante il contrasto col monaco Traba,

le nuvole procellose contrastano piene di rombo e lascian risplendere per intervalli subito richiusi il saettamento del sole. (95)

Al termine del Primo Episodio «di là dalla selva resinosa. Il nembo gli incombe» (113); alla vigilia della lotta fratricida,

cessato il rumore degli uomini, l'immensità della notte per qualche attimo è presente e tremenda. S'ode il richiamo lontano dei lanterneri e

¹⁷ Si dà per brevità soltanto il riferimento alle didascalie della tragedia in prosa, con l'avvertenza che queste vengono di norma conservate, sebbene spesso sfrondate, nel libretto dell'opera. E tuttavia, quand'anche il dettaglio della didascalia subisca qualche amputazione, la situazione ambientale dell'opera resta quella determinata dal progetto dannunziano originario e non viene in nessun caso alterata nell'adattamento di Tito Ricordi o dall'intonazione di Montemezzi.

dei portonari sparsi per l'Estuario. S'ode lontanissimo lo squillo d'una buccina, quasi allarme. Le costellazioni ardono su le cime dei cipressi. (Secondo Episodio, 157)

Ad apertura del Terzo Episodio:

La lanterna è ancora accesa; ma impallidisce nel cielo che biancheggia sopra un colonnato di nuvole disposte all'orizzonte, dopo l'equinozio d'autunno. (177)

Infine, nella didascalia conclusiva:

La prima possa del sole, diroccando e affocando laggiù le torri marine, giunge a percuotere le mura della Basilica, i tetti dell'Arsenale, le genti dell'Arengo, le squame della testudine. (208)

Lo sfondo cangiante del cielo coi suoi fenomeni non funge tuttavia semplicemente da fondale appropriato all'azione, bensì contribuisce alla realizzazione d'uno spazio visivo e sonoro grazie a un sofisticato gioco sine-stetico in cui è coinvolto un attore fondamentale, forse, paradossalmente, più ancora nella tragedia che non nell'opera: il coro.¹⁸ L'interazione tra atmosfera ambientale e apporto delle masse costituisce una risorsa strategica nell'invenzione d'una situazione vuoi archeologicamente connotata (in d'Annunzio, Pizzetti), vuoi, meno pretenziosamente, opportunamente efficace sul piano scenico (in d'Annunzio, Montemezzi). È quanto avviene nel Prologo: «Cessa il tumulto. S'approssima nel rossore dell'aria la laude. Coro dei Nàumachi: "Tu mons justitiae"» (Prologo, 37);¹⁹ e «I tre cori solenni [Coro dei Catecùmeni, Coro processionale, Coro dei Nàumachi] si spandono per l'Estuario attraversato dall'émpito e dal rombo delle fiamme di primavera, tra gli ultimi fuochi crepuscolari che accendono le legioni dei chérubi e le selve degli emblemi [...]. Sale su dai vasi delle brache il fumo delle gomme» (50); ad apertura del Secondo Episodio: «Giunge dall'inter-

18 Nell'adattamento librettistico cade ad esempio nel Primo Episodio quel momento poliorale (82-3) che realizzava una trama sonora complessa concepita come una sinfonia in cui si armonizzano con effetto feroce suoni di natura, canti sacri di diverso tenore, cristiani e pagani, e i lamenti dei prigionieri moribondi finiti dalle frecce della Faledra. La situazione è introdotta, nella tragedia, da una didascalia così avviata: «Odesi rombare il nembo su l'Estuario, mentre le nuvole bevono l'acqua con le lunghe trombe correndo verso i pini infoscati. Il cielo si fa basso; un odore algoso e resinoso ispessisce l'afa» (Primo Episodio, 82). Sulla semplificazione dell'apporto corale e delle sue implicazioni ideologiche, in osservanza alle esigenze dello *star-system* operistico, imperniato sul protagonismo dei solisti, cf. Mellace 2008, 430-2.

19 Questo intervento corale, che precede immediatamente l'entrata in scena di Basiliola, è soppresso nell'adattamento di Tito Ricordi per Montemezzi.

no della Basilica illuminata il cantico pio: Domine omnipotens ecc. [...] Di là dal portico settentrionale, di sotto ai cipressi coronati di stelle, risponde la laude avversaria: Domine, et potens et almus ecc.» (Secondo Episodio, 117-8);²⁰ ad apertura del Terzo: «L'ammonimento [del Maestro delle acque] si tace nel cielo che biancheggia. La lanterna si spegne. Nella pausa l'inno dei Catecùmeni si spande come l'albore» (Terzo Episodio, 179).²¹

L'altro orizzonte che, insieme al cielo, delimita lo spazio dell'azione è il mare, meta della vicenda sin dalla primissima esortazione, «Salpa!», e implicitamente già dal titolo del dramma. Il mare andrà inteso come il destino dei personaggi, la loro destinazione e al contempo la loro provenienza, poiché vi è sempre di mezzo una traversata. «Ho trasportato meco d'oltremare | una follia non mai veduta sopra | le acque», dichiara Basiliola nella battuta-ritornello con cui si presenta (Prologo, 39, 44). In realtà, nella *Nave* il mare non si vede né s'intravede mai. Lo scafo della *Totus mundus*, che nell'ultima scena verrà varato, attesta che, perlomeno negli atti estremi, ci si trovi direttamente sulla riva. E tuttavia, la vista del mare viene, si direbbe deliberatamente, negata, com'è esplicitato dalla didascalia inaugurale: «Nel fondo, le palafitte di làrice e di ontano cèlano l'Estuario immenso» (5). Benché ci si affacci sul medesimo Adriatico, non vediamo «tutta la marina di Rimini», la cui vista appare di prospetto sul fondo dalla finestra della camera adorna di Francesca, che «con la sua luminosità è simbolicamente lo sfondo adatto alle scene di seduzione» (Ariente 2011, 234). Qui il discorso esclude categoricamente, a priori, ogni pittoresco romantico. Al mare rimanda in primo luogo lo scafo della *Totus mundus* che incombe sulla scena, già dal Prologo, quando la scena è sormontata dalle

alte poppe del navilio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sartie e delle antenne, l'edicola in guisa di coffa a sommo d'un fusto eccelso. (Prologo, 5)

Ma soprattutto la nave campeggia nel Terzo Episodio,

fosca di contro all'alba [...] già pronta a scendere nell'Adriatico, ritta su le sue vasi doppie collegate tra loro dalle fasce dagli émbri e dai

²⁰ La scena è semplificata nell'adattamento di Tito Ricordi, che sacrifica il doppio coro contrapposto: d'Annunzio, Ricordi 1918, 56.

²¹ Questa volta situazione e didascalia, come si vedrà anche in seguito, sono conservate nell'adattamento librettistico (d'Annunzio, Ricordi 1918, 76); e tuttavia, in ossequio al criterio di semplificazione che guida la riduzione della tragedia pletorica a libretto d'opera, viene soppressa la prescrizione conclusiva («Nella pausa l'inno dei Catecùmeni si spande come l'albore»), dispensando così da una ripresa dell'inno dei Catecùmeni dopo l'intervento del Maestro delle acque.

subbii, messa a pendìo su la chiglia da poppa a prua verso le acque.
(Terzo Episodio, 177)

la Nave che torreggia col suo càssero coronato di trombe incontro alle
torri di piropo alzate di là dai porti. (205)

Tale suggestione monumentale, e al tempo stesso evocativa d'un orizzonte infinito, non sfuggì agli scenografi responsabili delle poche comparse della *Nave* di Montemezzi in forma scenica,²² come accadde con la soluzione particolarmente suggestiva adottata a Roma nel 1938 da Cipriano Efisio Oppo.²³ Eloquentissima è in particolare la didascalia conclusiva, che accompagna il varo fatale:

Con la mano, col braccio, con la spalla e col cuore gli uomini lanciano in acqua la Nave che sul pendio cigola e fuma. Dall'una banda e dall'altra fuor dei portelli gli ordini dei lunghi remi sono sollevati all'in su, pari a due ali irte, pronti a dar la buona arrancata come la carena scivoli di là dallo scalandrone. Le bùccine squillano. I cantori intònano l'Alleluia. La prima possa del sole, diroccando e affocando laggiù le torri marine, giunge a percuotere le mura della Basilica, i tetti dell'Arsenale, le genti dell'Arengo, le squame della testùdine. (Terzo Episodio, 207-8)

Testo in cui si ripropongono e culminano le strategie di costruzione dello spazio visivo come spazio liminare, tra allusioni al cielo e al mare, giochi cromatici, contributo sonoro strumentale (di strumenti, le antiche bùccine, che evocano un'esecuzione *en plein air*) e inno corale (l'Alleluia).

3 Montemezzi paesaggista?

Che riscontro trova questa strategia paesaggistica allusiva, liminare, nell'imponente partitura di Montemezzi? Strumento fondamentale nell'arsenale del compositore è naturalmente l'orchestra, la cui *palette* è possibile incaricare, secondo una tradizione già plurisecolare, della funzione di pittura sonora. L'orchestrazione rappresenta senz'altro uno dei punti di forza dell'opera: il Montemezzi orchestratore è capace, da

22 Dopo La Scala, l'opera vide le scene solo il 18 novembre 1919 all'Auditorium Theatre di Chicago, l'8 marzo 1923 al Teatro Filarmonico di Verona e il 14 dicembre 1938 all'Opera di Roma, in una serata commemorativa del Comandante, scomparso nove mesi prima. Il 31 ottobre 2012 è stata riproposta in forma di concerto al Teatro Grattacielo di New York, produzione in occasione della quale è stato realizzato il volume di Chandler (2012).

23 La scena, fedelissima alla didascalia dannunziana e altamente evocativa, è pubblicata in Chandler 2012, 216.

un capo all'altro della partitura, di continue finzze, fedele a scelte precise e ricorrenti, frutto d'una strategia perseguita con determinazione e intelligenza. Sovente, in ossequio a un sistematico chiaroscuro fonico/timbrico/drammatico, il clangore della grande orchestra tardoromantica ammutolisce a vantaggio d'una scrittura di grande trasparenza. In questa scrittura sinfonica si lesse immediatamente un debito non piccolo contratto verso il teatro wagneriano. Lo stigmatizzava dalle colonne della *Nazione* Giannotto Bastianelli già nel 1918;²⁴ lo diagnosticavano più pacatamente, a caldo Gaetano Cesari dalle colonne del *Secolo*: «La musica de *La nave* raffrontata con *L'amore dei tre re* palesa un progresso in questo: che l'assimilazione dei vari stili si limita ora a quello di uno stile solo, il wagneriano, e da questo punto di vista diviene tecnicamente più perfetta» (*La nave del maestro Montemezzi alla Scala*, cit. in Silvestri [1952] 2002, 31; in traduzione inglese in Chandler 2012, 79-80); con un minimo di distanza storica Antonio Capri:

Questo wagnerismo [del Montemezzi dell'*Amore dei tre re*] si accentua nella "Nave" (1918) dove il compositore, volendo trovare forme rispondenti all'ampia coralità e alla fastosa sontuosità decorativa del poema dannunziano, attinge a Wagner anche per ciò che concerne il gesto scenico strumentale e la complessiva impostatura del dramma. (Capri 1931, 57)

In realtà si tratta d'una scrittura che si potrà dire wagneriana soltanto alla lontana, secondo i criteri della critica italiana del primo Novecento. L'orchestrazione - raffinata, brillante e mobilissima, e per la quale è stato spesso fatto anche il nome di Richard Strauss - non scalza mai il primato della voce, né si arroga il diritto di dar vita a pagine sinfoniche autonome, quasi seguisse ancora l'antica diffidenza espressa da Verdi, per nulla convinto «che in un'opera sia bello fare un squarcio sinfonico, pel sol piacere di far ballare l'orchestra» (Lettera a Opprandino Arrivabene, 10 giugno 1884, citata in Oberdorfer 1981, 420). Nella concisione della condotta dell'azione e del ritmo drammatico, con la rinuncia alle occasioni, pure a portata di mano, per intermezzi sinfonici d'una qualche consistenza, Montemezzi diverge anche dagli usi della Giovane Scuola (cf. Targa 2012, 167-85), così come dalla generazione più giovane (della sonorizzazione dei silenzi dannunziani aveva dinnanzi a sé un esempio preclaro nell'immediato antecedente della *Nave*: la *Francesca da Rimini* di Zandonai). L'autonomia dell'orchestra si limita di fatto ai preludi a ciascun episodio, o tutt'al più a concisi interludi, come quelli che accompagnano l'entrata

24 «Si tratta sempre dell'ormai rancido atteggiamento di derivanza wagneriano-romantico-tedesca», *La Nazione*, 23 dicembre 1918, citato in De Angelis 1978, 211.

in scena di Orso Faledro e di Basiliola nel Prologo, intercalano il duetto Basiliola-Marco Gràtico che corona il Primo Episodio, accompagnano la pantomima delle sette danzatrici e la danza della stessa Basiliola nel Secondo Episodio.²⁵

La qualità della scrittura sinfonica di Montemezzi venne prontamente riconosciuta anche a Chicago, in occasione del secondo allestimento dell'opera, quando si notò specificamente la natura descrittiva dell'orchestra, spingendosi a una proposta di fruizione alquanto ardita:

It is a symphonic piece of writing with characters and pictorial illustration. One rather senses the fact that the music and drama could be produced separately with a better chance of prolonged existence.²⁶

E ancora, con qualche esagerazione rispetto al rapporto voci-orchestra,

Montemezzi's orchestration is stupendous. Closely woven in his music. At times a stray melodious phrase is given to the singers or to the woodwind or strings, Montemezzi is scrupulously symphonic in his treatment of the score. To him the singers are only part of his orchestra. He virtually sacrifices them to add color to his tonal scheme. His musical palette is tinged with raimbow colors, mostly brillant but at times sombre.²⁷

Ebbene, in tanto sfoggio di talento sinfonico, fondato sullo stretto intreccio tra voce e orchestra, lo spazio per la suggestione paesaggistica è estremamente ridotto: questi miniaturistici squarci sinfonici, secche in cui non di rado si stemperano le sonorità più chiassose accompagnano di norma l'azione o illuminano un angolo recondito o perlomeno interessante della psiche dei personaggi, non sono certo deputati a restituire il sentimento della natura o la poesia del paesaggio, per quanto le didascalie dannunziane ne offrano così spesso il destro. Con un'unica eccezione, cui forse Montemezzi ha inteso consegnare la tinta marina del dramma.

²⁵ Rispettivamente Prologo, nn. 19 e 29, Primo Episodio, nn. 47-48, Secondo Episodio nn. 6, 13-14. In Montemezzi 1919, 40-1, 57-8, 225-7, 245-8, 255-6.

²⁶ Così ne scrisse probabilmente Florence French nella recensione anonima *Chicago Opera Gala Night Has Most Spectacular of Openings* sulle colonne del *Musical Leader* del 20 novembre 1919, pubblicata in Chandler 2012, 173.

²⁷ *Chicago Hears American Premiere of "La Nave"*, recensione attribuita a Jeannette Cox, *Musical Courier*, 20 novembre 1919, citata in Chandler 2012, 180.

4 *Incipit tragædia adriaca*

È il preludio sinfonico al Prologo, e dunque all'opera intera, che s'incarica di realizzare l'ambientazione marina del dramma. Prima ancora che s'alzi il sipario, lo spettatore è accolto da un ondivago disegno di sestine dei violini I in *piano*, mentre restano sullo sfondo gli altri archi (con violini II e viole divisi), i fiati (clarinetti, oboi, corno inglese, fagotti, corni e tuba) e l'arpa con i suoi arpeggi isolati (partitura n. 1; Montemezzi 1919, 11). A battuta 9 fa capolino nel registro sopracuto una figura aerea, vitrea, dapprima all'ottavino, sostenuta da accordi di trombe, tromboni e flauti, poi al flauto I. All'apertura del sipario la figurazione per sestine prosegue il suo cammino col predominio del timbro di arpa e celesta, mentre la Voce del Còmito, primo intervento canoro dell'opera, è sostenuta da un coretto discreto di legni (flauti, oboi e corno inglese). La terribile tragedia dei Gràtici si presenta dunque immersa in un luminescente paesaggio glauco, evocazione dei flutti «adriaci» da cui emerge l'azione scenica. La poesia di questa ambientazione marina colpì favorevolmente anche Giacomo Orefice, nel complesso per nulla ben disposto verso *La nave*:

L'opera si inizia con una vaghissima pagina istrumentale, nei cui tocchi, pur semplici e sommessi, è contenuta tutta la poesia dell'ora vespertina sul mare, e quasi il presagio delle sorti che dovranno dominarlo.²⁸

La scelta, si badi bene, è esclusivamente di Montemezzi e prescinde da qualsiasi indicazione scenica dannunziana. Si ricorderà infatti come la tragedia, e con essa tanto il libretto quanto l'allestimento scenico di Marussig,²⁹ si apra sull'alacre operosità di un cantiere navale tradotta in quel paesaggio affollatissimo e totalmente urbanizzato di cui si è già discusso. La memoria di Montemezzi sarà andata a un'altra opera aperta da un analogo movimento di umide sestine a simboleggiare le acque da cui la vicenda affiora? Volontaria o casuale che sia, la contiguità con il motivo delle onde (*Wellen-Motiv*) dal preludio del *Rheingold* wagneriano – ispirato, a dar retta al suo Autore, a un altro mare che bagna la Penisola, il Mar Ligure del Golfo della Spezia (Wagner 1982, 376) – mostra in Montemezzi una progettualità in grado di esprimersi autonomamente rispetto all'ingombrante ipoteca dell'illustre testo dannunziano, tramite l'invenzione, in relativa indipendenza rispetto al dettato poetico, d'una tinta che caratterizza il dramma *ab ovo*. Questo come si vede, in ossequio

28 La recensione, in cui Orefice discusse anche *Il carillon magico* di Riccardo Pick-Mangiagalli e la *Ghismonda* di Renzo Bianchi, comparve sulla *Rivista d'Italia* il 30 novembre 1918, 336; la sezione relativa alla *Nave* è disponibile in traduzione inglese in Chandler 2012, 127.

29 Il bozzetto di Marussig per il Prologo è conservato presso l'Archivio Ricordi (C.2.1.15.0.01).

a procedimenti collaudati, che proprio in tema di atmosfere acquatiche avevano dato buona prova di sé nell'opera dell'Ottocento. Occorre ricordare il preludio marino con cui Verdi aveva rimpiazzato, nella versione rivista del *Simon Boccanegra* (1881), il chiassoso *pot-pourri* del preludio originario, conferendo alla propria tragedia marina della maturità, grazie all'andamento inconfondibile d'una melodia cullante e consolatoria, un tono ribadito a più riprese nel dialogo della scena d'apertura dell'opera?

Anche la musica del preludio del Prologo di Montemezzi ritornerà nel corso dell'opera. Si ripresenta infatti alla ricomparsa della *Totus mundus* in apertura del Terzo Episodio, questa volta a sipario alzato. La simmetria d'ambientazione scenica dei due atti estremi (gli atti in cui avviene lo scambio tra l'isola e il mare: lo sbarco dei personaggi nel Prologo, il varo della Nave nel Terzo Episodio) è esaltata dalla restaurazione, anche sul piano musicale, dell'ambientazione marina. Vengono riprese sostanzialmente identiche le prime otto misure del Prologo, dando l'abbrivio a un delicato quadro sinfonico-corale dal timbro aurorale, in cui l'orchestra risponde *alternatim* all'*inno matutino dei Catecumeni*, intonato dal coro a quattro voci a cappella. Particolarmente suggestivo l'intervento orchestrale al n. 2, agito da archi, legni, corni, arpa, celesta e da una «campanella interna», cui funge da immediato contrasto fonico la strofa corale «Ut pio Regis pariter canentis», sostenuta dall'orchestra piena (n. 3). Quest'ultima lascia il passo a una strumentazione trepida e lieve, ad assecondare l'intervento del Maestro delle acque (n. 4) accompagnato dal corteo discreto di flauto, oboi, corno inglese e archi (Montemezzi 1919, 337-45). Ed ecco che, in questa situazione ambientale carica di tensione, la musica di Montemezzi pare toccare il momento di massima vocazione paesaggistica. La già citata didascalia che chiude l'intervento del Maestro delle acque - «L'ammonimento si tace nel cielo che biancheggia» (d'Annunzio, Ricordi 1918, 76) -, così vicina a certe suggestioni liriche di *Alcyone*, trova infatti un *pendant* coerente e convincente nell'orchestrazione di Montemezzi (clarinetto, fagotto, corni, trombone I, tromba I e archi), e si propone al contempo come commento perfettamente adeguato al quadro sonoro approntato dal compositore come cornice all'episodio del varo, sigillo dell'ambientazione «adriaca» della tragedia dannunziana.

Bibliografia

- Arienta, Sonia (2011). *Opera. Paesaggi sonori, visivi, abitati*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Bucci, Vincenzo (1918). «“La nave” nel cantiere. Un varo alla Scala di Milano». *Emporium*, 286, 171-9.
- Cappellini, Milva Maria (2006). *Per un'edizione commentata della “Nave” di Gabriele D'Annunzio* [tesi di dottorato]. Genova: Università degli Studi di Genova.

- Capri, Antonio (1931). *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1930*. Milano: Hoepli.
- Chandler, David (a cura di) (2012). *Essays On The Montemezzi-D'Annunzio "Nave"*. Norwich: Durrant.
- D'Annunzio, Gabriele [1905] (1940). *La Nave*. D'Annunzio, Gabriele, *Tragedie, sogni e misteri*. Milano: Mondadori, 2: 1-210.
- D'Annunzio, Gabriele [1907] (1950). «Il secondo amante di Lucrezia Buti». D'Annunzio, Gabriele, *Prose di ricerca, di lotta, di comando*. Milano: Mondadori, 2: 147-411.
- D'Annunzio, Gabriele; Ricordi, Tito (1918). *La Nave. Tragedia in un prologo e tre episodi di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Italo Montemezzi*. Milano: Ricordi.
- De Angelis, Marcello (a cura di) (1978). *Bastianelli, Giannotto: Il nuovo dio della musica*. Torino: Einaudi.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (2000). *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*. Milano: Sansoni.
- Mellace, Raffaele (2008). «Prolegomeni a una lettura della "Nave". Una collaborazione tra d'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi». Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli, Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Leo S. Olschki Editore, 417-53.
- Mellace, Raffaele (2012). «The Art of Seduction. Basiliola (and Montemezzi's Orchestra) on D'Annunzio's "Nave"». Chandler 2012, 249-68.
- Montemezzi, Italo (1919). *La Nave. Tragedia in un prologo e tre episodi di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Italo Montemezzi*. Spartito canto e pianoforte, riduzione di Giuseppe Ramella. Milano: Ricordi.
- Oberdorfer, Aldo (a cura di) (1981). *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*. Edizione rivista da Marcello Conati. Milano: Rizzoli.
- Orefice, Giacomo (1918). «Rassegna musicale». *Rivista d'Italia*, 30 novembre 1918.
- Orselli, Cesare (1988). «Primo incontro di Pizzetti con l'estetismo dannunziano. Le musiche per "La Nave"». *Civiltà musicale*, 3, 72-82.
- Puppa, Paolo (1982). «D'annunzio. Teatro e mito». *Quaderni del Vittoriale*, 36, 124-47.
- Silvestri, Giuseppe [1952] (2002). «Vita e opere. Vocazione e volontà» Fiumi, Lionello; Tretti, Luigi (a cura di), *Omaggio a Italo Montemezzi. Nel cinquantesimo anniversario della morte (1952-2002)*. Riproduzione facsimili a cura di Piergiorgio Rossetti. Vigasio: Amministrazione comunale, 16-36.
- Targa, Marco (2012). *Puccini e la Giovane scuola. Drammaturgia musicale dell'opera italiana di fine Ottocento*. Bologna: Albisani Editore.
- Wagner, Richard (1982). *La mia vita*. Introduzione e traduzione di Massimo Mila. Torino: EDT.