

Il Giuliano: una parentesi mistica nel medioevo fantastico di Riccardo Zandonai
di Irene Comisso

La ricerca di un nuovo soggetto da porre in musica e ancor più l'esigenza di concepire un'opera che privilegiasse le ragioni dell'arte rispetto a quelle del facile successo a metà degli anni Venti spinge Zandonai ad entrare in un nuovo ambito tematico, di difficile approccio, ma in linea con le tendenze dei soggetti operistici coevi. La possibilità di trasferire "in modo opportuno e senso moderno, la sacra rappresentazione nel melodramma profano"¹ anima la scelta della storia di San Giuliano per questa nuova opera che si inserisce tra *I cavalieri di Ekebù* (1925) e il dramma in un atto *Una partita* (1933) costituendo una sorta di parentesi mistica nel corpus operistico zandonaiano. Le ragioni di questa scelta rappresentano forse uno dei profili più interessanti che emergono dal ricchissimo epistolario con i due amici e collaboratori ormai storici, il librettista Arturo Rossato e l'avvocato-consulente Nicola D'Atri (la formula della collaborazione a tre si consolida ulteriormente dopo l'esperienza di *Giulietta e Romeo*). Fin dalla sua prima comparsa negli scambi epistolari questo soggetto di ambito religioso² appare ai tre un tema impervio, una sfida sotto diversi punti di vista la cui maggiore difficoltà si concentra nella resa della sfera spirituale e mistica del Santo cacciatore.

La corrispondenza rivela le tappe fondamentali della genesi di quest'opera che impegna Zandonai unitamente ad altri progetti, tra direzioni orchestrali e rappresentazioni di vecchi lavori, per circa quattro anni, fino alla prima rappresentazione al San Carlo di Napoli il 4 febbraio 1928.

Negli intensi scambi epistolari il soggetto prende forma da una prospettiva interna attraverso osservazioni, correzioni, spostamenti e sostituzioni di testo in una sorta di tridimensionalità che consente di svelare gli snodi fondamentali della poetica alla base dell'opera. Secondo una modalità già sperimentata con *Giulietta e Romeo* il lavoro si evolve nel rispetto dei ruoli di ciascuno e delle sue precipue competenze.

Rossato, per restituire un'immagine più affine alla tipologia del soggetto e creare una struttura più idonea alla resa musicale, si cala nell'atmosfera delle scritture medievali così da assorbirne il lessico, la morfologia e la metrica³. D'Atri opera invece sull'efficacia drammaturgica dell'opera, ne studia il testo mettendo in risalto le dinamiche emotive e psicologiche dei personaggi ed esaltando i punti culminanti della narrazione. A Zandonai spetta il compito più arduo, quello cioè di rendere percepibili tutte queste sfumature attraverso il linguaggio musicale. La scelta di un lessico e di uno stile armonico e melodico che si adatti al genere del mistero e al soggetto agiografico rimane un punto fondamentale per Zandonai.

Con *Giuliano* egli entra in un ambito tematico, quello religioso, che a partire dal primo decennio del secolo aveva incontrato una certa diffusione nel repertorio operistico italiano configurandosi in un 'filone' destinato ad arricchirsi ulteriormente sino agli anni Trenta e Quaranta. Questa tendenza era espressione di un generale orientamento del gusto incentrato sul recupero dell'Antichità attraverso il filtro di un misticismo religioso d'impronta decadente ed estetizzante fortemente influenzato da alcune opere – in tal senso fondamentali – di Gabriele d'Annunzio.

Se il mondo medievale dantesco, attraverso un raffinato e prezioso arcaismo linguistico modellato sugli autori italiani del Duecento e del Trecento, era rivissuto nella *Francesca da Rimini* (1902), è nella *Figlia di Iorio* (1904) che d'Annunzio anticipa quella sorta di tensione mistica che

¹ Vittoria Bonajuti Tarquini, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, Ricordi, Milano 1951, p. 170.

² Il primo riferimento ai personaggi si trova nella corrispondenza, in una lettera del 4 marzo 1923 che Nicola D'Atri invia a Rossato, ma dove non compaiono riferimenti a fonti letterarie.

³ "Mi son tenuto nelle forme e nella lingua del semplice e meraviglioso mistero dugentesco: perciò voi vedrete apparire quasi sempre l'*ottava*, com'è in quei misteri, e le voci mistiche in forme più ampie di metro che è creduto bene d'usare per non ingenerare monotonia." Cfr. Rossato a D'Atri, Isola Gallinara, 3 agosto 1926, ERZ 1653.

proietta la figura femminile nella dimensione del martirio⁴. Nel 1911 il dannunziano *Martyre de Saint Sébastien* musicato da Debussy, aveva posto le basi per lo sviluppo di un filone operistico su soggetto religioso fornendo ai compositori italiani un'ampia gamma di elementi ai quali ispirarsi⁵, dal soggetto agiografico al misticismo religioso, all'uso della metrica antica, così come alla mescolanza anacronistica di antichità e medioevo e alla sensualità androgina della figura di Sebastiano⁶.

Un altro paradigma importante per questo filone operistico d'impronta religiosa nel quale s'inserisce anche il *Giuliano* è stato il *Parsifal* wagneriano. Naturalmente si tratta di un modello antecedente a quello di D'Annunzio e Debussy (è del 1882), ma che in Italia è stato recepito con notevole ritardo a causa dei vincoli imposti dal compositore. Nel nostro Paese il dramma giunge solo nel 1914 (anche se la partitura circolava già da tempo tra i compositori e gli operisti) e dalla corrispondenza apprendiamo che Zandonai aveva assistito ad una delle rappresentazioni scaligere traendone un'impressione positiva soprattutto riguardo alla parte mistica del lavoro e in ciò rivelando il suo particolare interesse per la resa musicale dell'elemento spirituale e contemplativo⁷. Già la figura di Kundry nel *Parsifal*, penitente e redenta, era stata scrupolosamente modellata da Wagner dapprima sulla figura seducente di Erodiade e poi su quella della Maddalena cristiana. Allo stesso modo Massenet aveva trasformato la cortigiana Thaïs in una monaca, procurandole così l'appellativo di "antesignana della santità monastica"⁸.

Nell'ambito operistico italiano le figure di sante abbondano nella prima metà del Novecento⁹ e per compiacere il gusto del pubblico la rappresentazione di queste figure veniva spesso plasmata sul modello di bellezza sensuale, immorale e decadente¹⁰ delle protagoniste dei drammi musicali dell'epoca, come peraltro si può osservare anche nei casi emblematici delle eroine zandoniane. Da Salomè a Basiliola, Mila di Codra, Francesca, Fedra, Elettra, Semirama, Conchita¹¹ ecc. le più celebri eroine dell'opera di allora emanavano un sottile erotismo e il trasferimento della loro sensualità dalla sfera laica/profana a quella mistico-religiosa rendeva ancor più icastico il contrasto tra vizio e virtù, tra peccato e redenzione¹². Il dissidio interiore che questi modelli incarnavano era un tema canonico

⁴Nel personaggio di Mila di Codra sono già presenti (quelli che potremmo definire come) i tratti distintivi del martirio come purificazione dal peccato e, nel contempo, come accesso alla Santità (con le parole di Ornella: "Mila, Mila, sorella in Gesù / io ti bacio i tuoi piedi che vanno! / Il Paradiso è per te!", si conclude la tragedia pastorale), cfr. Gabriele d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, in: Giovanni Antonucci (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Tutto il teatro*, vol. 1, Roma (Newton Compton) 1995, p. 484.

⁵ Per la funzione di d'Annunzio come importatore e catalizzatore di atteggiamenti culturali presenti nel resto d'Europa cfr. Jürgen Maehder, *Il libretto patriottico nell'Italia della fine del secolo e la raffigurazione dell'antichità e del Rinascimento nel libretto prefascista italiano*, in Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo (a cura di), *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna-Ferrara-Parma 1987*, EDT, Torino 1990, pp. 451-466; qui pp. 455-456.

⁶ All'epoca il Santo fu impersonato da Ida Rubinstein, come risulta dai bozzetti per l'allestimento del 1911 di Léon Bakst. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Le martyre de Saint Sébastien*, in Giovanni Antonucci (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Tutto il teatro*, vol. 3, Newton Compton, Roma 1995, pp. 8-101.

⁷Zandonai a D'Atri, Milano 14 gennaio 1914, ERZ 64.

⁸ Mercedes Viale Ferrero, *Di alcune eclettiche Sante*, in David Bryant (a cura di), *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Olschki, Firenze 1988, pp. 344-345.

⁹Si pensi alle varie interpretazioni delle vicende biografiche di Maria Maddalena e di Maria egiziaca a partire da quella di Antonio Ricci-Signorini che risale al 1909.

¹⁰ Si veda per l'intera questione, con particolare riferimento al ruolo di d'Annunzio nella definizione delle tendenze culturali di fine secolo: Mario Praz, *La belle dame sans merci*, in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1996, pp. 165-246.

¹¹ Sui tratti decadenti della figura di Conchita cfr. Fabrizio Nicolini, *I libretti delle opere di Zandonai: modelli e figure fra tradizione e contemporaneità*, in AA.VV., *Atti della giornata di studio. Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Rovereto 11 novembre 1994, Manfrini, Rovereto 1995, pp. 107-109.

¹² Quanto il fenomeno fosse diffuso all'epoca emerge da una riflessione di Giannotto Bastianelli che nella *Crisi musicale europea* si ergeva proprio contro l'ormai generalizzato appiattimento della figura femminile sullo stereotipo della donna sensuale e perversa tanto in voga nel repertorio operistico a cavallo del secolo. Nel suo volume del 1912 denunciava aspramente il modello femminile sostenendo che oramai tutta la produzione compositiva coeva fosse "imperniata sempre

della letteratura agiografica medievale dove l'elemento propriamente religioso si univa a quello fantastico e soprannaturale alimentando una copiosa fioritura di leggende.

Nella storia di San Giuliano il motivo del peccato, nella sua accezione più grave e catastrofica del parricidio, quello dell'espiazione attraverso un percorso catartico ed infine quello della redenzione sono concentrati nella figura del protagonista.

Non si conosce la data in cui la storia di questo Santo sia stata divulgata per la prima volta, ma nel 1200 gli sono stati dedicati numerosi racconti¹³. La leggenda, nella narrazione di Jacopo da Varagine, è scandita soltanto nei suoi tratti essenziali, proprio com'è tipico del racconto agiografico medievale nel quale, peraltro, è sempre distinguibile la triade fondamentale dei momenti topici nella vita di ogni Santo: il momento del peccato, quello dell'espiazione e quello della redenzione. Il tono semplice e disadorno della narrazione che oscilla tra la preghiera ed il canto di lode, il costante uso del passato remoto, la genericità dei riferimenti cronologici e topografici contribuiscono a calare la vicenda in una dimensione remota e leggendaria che rende plausibile ogni spiegazione, da quella miracolosa a quella provvidenziale¹⁴. La leggenda aveva raggiunto il suo apice letterario sul finire dell'Ottocento con la *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier* il secondo dei *Trois Contes* (1877) di Gustave Flaubert¹⁵ che circolava in Italia anche attraverso una versificazione di Vittorio Betteloni, il *San Giuliano Ospitatore*, un poemetto pubblicato nel 1894 che D'Atri ebbe occasione di leggere e di cui riferisce in una lettera a Rossato del 1927¹⁶. Il racconto flaubertiano, peraltro, aveva ispirato anche *La leggenda di S. Giuliano*, azione lirica in 3 atti e 6 quadri, di Arnaldo Galliera stesa in versi da Camillo Mellini, opera mai eseguita e senza datazione certa.

La vita del Santo cacciatore come soggetto operistico offriva ai compositori l'opportunità di combinare musicalmente due tematiche molto in voga in quel periodo nell'ambito del teatro musicale: la leggenda medievale e la contemplazione mistico-religiosa¹⁷. Proprio la felice convergenza di questi due elementi rende il *Giuliano* di Zandonai esemplare nel contesto della produzione su soggetto religioso dei primi anni Venti.

La costellazione dei personaggi risulta ridotta al minimo essenziale nel rispetto del genere rappresentativo cui si richiama l'opera. Il dramma, infatti, tutto incentrato sulla figura di Giuliano, non si basa sulla dialettica oppositiva dei personaggi, ma si estende – in modo non dissimile da certa iconografia medievale, come nei trittici o nelle raffigurazioni di storie di Santi –¹⁸ grazie al semplice

su una donna tutt'altro che eroica compagna d'eroe, ma distrugitrice sensuale e malvagia di solide compagni corporali e di, sia pure, audaci volontà”.

¹³ La più antica storia che si conosca di San Giuliano è contenuta nell'epitome *Liber epilogorum in gesta sanctorum* che il padre domenicano Bartolomeo di Trento estese nel 1244 nel convento di San Lorenzo proprio a Trento. Si tratta di un prontuario (“compendium”) destinato ai predicatori, un vero e proprio manuale pratico, con oltre duecento “esempi” o “vite” di Santi, in preferenza italiani e domenicani. A questo compendio si ispirarono altri autori come Vincenzo di Beauvais (1248) nel suo *Speculum historiale* e Jacopo da Varagine per la sua *Legenda aurea*, collocabile intorno al 1260, quando fu composta con buone probabilità una vita in prosa di San Giuliano, cui si aggiunse, forse, qualche anno più tardi, una vita in poesia.

¹⁴ Raglinde Rhein, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 1995.

¹⁵ Flaubert conosceva le opere di Vincent de Beauvais e di Varagine e potrebbe essersi inoltre servito di un riadattamento della vita in prosa trecentesca, curato da Gabriel Dupont e pubblicato nel 1838. Inoltre Flaubert riferisce, proprio in calce al racconto di essersi ispirato ad una vetrata della Cattedrale di Rouen, in cui è narrata in sequenza la leggenda del Santo. La *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier* (1877) è il secondo dei *Trois contes* collocandosi, secondo l'ordine imposto dall'autore successivamente alla stesura dei racconti e, perciò, non cronologico, dopo *Un Cœur simple* (1876) e prima di *Hérodias* (1877). Cfr. la *Préface* di Michel Tournier, in Gustave Flaubert, *Trois Contes*, Samuel S. de Sacy (a cura di), Gallimard, Paris 1973.

¹⁶ D'Atri a Rossato, Milano 29 gennaio 1927, ERZ 1801.

¹⁷ Per una disamina del tema cfr.: Fiamma Nicolodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, in: David Bryant (a cura di), *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogotico*, 1988, pp. 271-304 (riedito poi in Fiamma Nicolodi, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 77-98); Letizia Putignano, *Revival gotico e misticismo leggendario nel melodramma italiano postunitario*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVIII/4, 1994.

¹⁸ Il ciclo di affreschi sulla storia di San Giuliano presente nel Duomo di Trento era noto a Zandonai, ma dalla corrispondenza non si evince chiaramente se abbia fornito o meno ispirazione all'opera.

accostamento di nuclei motivici, privi di contrasti esterni, e sulle loro ripercussioni sulla sfera interiore del protagonista. Certamente l'affresco delle storie di San Giuliano che Zandonai poteva ammirare nel duomo di Trento, e del quale scrisse anche a Rossato¹⁹, gli era stato d'ispirazione, e chissà, forse ha avuto lo stesso ruolo delle vetrate di Rouen per Flaubert. L'affresco del Duomo illustra gli snodi essenziali del racconto: il momento della partenza di Giuliano a seguito della profezia del cervo, l'arrivo nella città della principessa (che in Zandonai sarà Reginella), il matrimonio, il momento in cui il diavolo insinua in Giuliano la gelosia, l'arrivo dei genitori che vengono accolti dalla moglie e, infine, il parricidio.

Questi saranno i momenti salienti anche nell'opera di Zandonai, che si rispecchiano peraltro nei bozzetti per le scene di Luciano Baldessari.

Come soggetto operistico la vicenda del Santo offre il modello di una storia in cui la crudeltà, la sofferenza e l'orrore sono descritti con serena accettazione ed imperturbabilità. E ciò, pur a fronte di eventi terribili e sconvolgenti: Giuliano massacra i genitori sul proprio letto nuziale, scambiandoli per la moglie e l'amante. Nel "Mistero in un prologo, due atti e un epilogo", così appare in alcuni abbozzi dattiloscritti del libretto²⁰, si trovano tutti gli elementi dei primi drammi cristiani permeati di fervore ascetico; anche l'elemento soprannaturale è fortemente presente e "si direbbe che tutta la vicenda sia condotta dal misterioso e dal soprannaturale: voci divine, visioni celesti, luce abbagliante di paradiso ed ancora luce, luce mistica fino all'apoteosi finale, simboleggiante la redenzione operata dall'amore per tutte le cose"²¹.

La larga presenza dei cori – *Voci della terra, Voci del cielo, Angeli, Popolo* – è funzionale allo svolgimento della vicenda, perché partecipano attivamente al turbamento interiore di Giuliano. Al coro, infatti, è attribuito il compito di creare, nel Prologo, un'aura di contemplazione mistica intorno alla figura del Santo e, nell'Epilogo, un'apoteosi nel momento dell'ascesi spirituale del protagonista.

Innovativa, dunque, appare la funzione narrativo-riassuntiva di un coro che non possiede figura umana e che, per di più, ha una minima concretezza scenica. D'Atri pensando al *Giuliano* come "un magnifico schema per un oratorio moderno"²² procura a Zandonai la partitura del *Roi David* di Arthur Honegger che il compositore trova interessantissimo.

Nel prologo, così come nel II atto, la natura personificata è compartecipe del travaglio interiore del Santo. Intenso risulta, perciò, il contrasto tra la violenza delle azioni di Giuliano verso gli animali, impegnato in una feroce battuta di caccia, ed il canto della natura che, vivificata, rivolge a Dio una laude. Nella stessa sfera di condivisione dei dissidi interiori di Giuliano rientra la figura di Reginella, moglie e complice involontaria dell'atroce profezia che accompagna Giuliano nel suo percorso di ascesi. Reginella rispecchia il modello della moglie devota e comprensiva nei confronti delle inquietudini del marito. Lo stesso librettista cercò di concentrare proprio nella sua figura la parte umana ritenendo che solo lei potesse commuovere rievocando "il focolare, la canzone, l'attesa, e il pianto"²³.

Nella scrittura musicale²⁴ dell'opera confluiscono alcune delle principali tendenze compositive dell'epoca: il sistema esatonale, l'uso delle scale modali, l'ampio utilizzo del pedale, l'impiego di

¹⁹Zandonai a Rossato, Sacco 9 ottobre 1926, ERZ 1689.

²⁰ Questa definizione compare in due stesure dattiloscritte del libretto antecedenti a quella definitiva, dove, invece, scomparirà. Cfr. *Fondo Riccardo Zandonai*, SZ 20 e 21. Annotata al termine del testo per il libretto, si legge la dicitura, di chiara derivazione dannunziana, "fine del mistero". Si confrontino in proposito la dicitura latina alla fine della quinta "Mansione" nel *Martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio "Explicit Mysterium" (Fine del mistero) che a partire dal *Martyre* comparirà in molti libretti del periodo.

²¹ Vittoria Bonajuti Tarquini, *Riccardo Zandonai*, p. 174.

²²D'Atri a Rossato, Roma 3 giugno 1926, ERZ 1630.

²³ Rossato a D'Atri, Milano 12.9.26, ERZ 1672.

²⁴Sul sinfonismo operistico di Zandonai cfr. in generale: Fiamma Nicolodi, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 116-121; più in particolare: Adriano Bassi, *Alcuni aspetti del sinfonismo zandoniano*, in Renato Chiesa (a cura di), *Riccardo Zandonai: Atti del Convegno di studi sulla figura e*

accordi complessi, il flusso continuo di modulazioni cromatiche, nonché un ampio uso dei fiati con funzione percussiva²⁵. Tutti questi elementi contribuiscono a creare un tessuto ricco e suggestivo dove il discorso armonico si muove liberamente e in maniera fluida tra tonalità, cromatismo, modalità ed esatonalità. In particolare, l'ampio uso delle scale esatoniche, che ne *I cavalieri di Ekebù* “definisce l’aspetto demoniaco legato alla figura di Sintram”²⁶, può essere considerato, forse, il tratto dominante nella scrittura del *Giuliano* dove si trova spesso associato a parole e situazioni crude del testo o a momenti di ansiosa attesa (si veda ad esempio il sopraggiungere della tempesta nel II atto).

Più efficace però quanto alle soluzioni linguistiche risulta l’intero epilogo ove la dimensione mistica del canto monodico del “Crocifero” crea un’atmosfera di estatica spiritualità. Secondo le cronache del tempo questa parte sarebbe stata, insieme al prologo, quella musicalmente più intensa. Nell’epilogo si condensano, infatti, i due momenti mistici dell’esperienza del Santo: l’espiazione e la redenzione. La scena si svolge in un eremo scavato nella roccia ove Giuliano sta pregando dietro ad un rozzo altare ricavato da un sasso. Il passaggio di un gruppo di pellegrini oranti apre l’epilogo ed introduce, con ritmo salmodiante l’atmosfera di religiosa contemplazione che pervade l’intera scena. Il canto del “Crocifero”, modellato su quello gregoriano, viene amplificato in senso polifonico dall’intervento del coro dei pellegrini che avanza in processione da dietro le scene creando un’immagine sonora estremamente suggestiva.

La fortuna dell’opera è stata inspiegabilmente breve, pur a fronte di una critica favorevole e persino entusiastica. Il soggetto rimarrà sempre caro a Zandonai tanto da apporre una targa all’entrata della sua residenza pesarese, intitolata proprio a San Giuliano, con incise le note e i versi tratti dal canto della Selva “ogni pianta apre il suo cuore e canta”.

Le sorti del *Giuliano* restano avvolte in un alone di incomprensibile oblio, affidate soltanto a pochi frammenti di registrazione che certo non restituiscono la ricchezza strumentale e i volumi orchestrali che la partitura ci lascia intuire. A garantire il successo di una sua ripresa odierna più che il favore della critica coeva dovrebbe essere la nota maestria di Zandonai nel creare quelle magie sonore che rievocano i luoghi remoti di una memoria condivisa che spazia tra la natura e la storia delle nostre origini.

l’opera di Riccardo Zandonai, Unicopli, Milano 1984, pp. 265-271 e, nello stesso volume: Piero Santi, *La generazione di Zandonai*, pp. 105-111.

²⁵Sulle derivazioni francesi e tedesche del linguaggio zandonaiano cfr. Bruno Zanolini, *L’aspetto armonico nella scrittura zandonaiana*, in: AA.VV., *Atti della giornata di studio. Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Rovereto 11 novembre 1994, Manfrini, Rovereto 1995, p. 58.

²⁶Bruno Zanolini, *L’aspetto armonico*, cit., p. 57.