

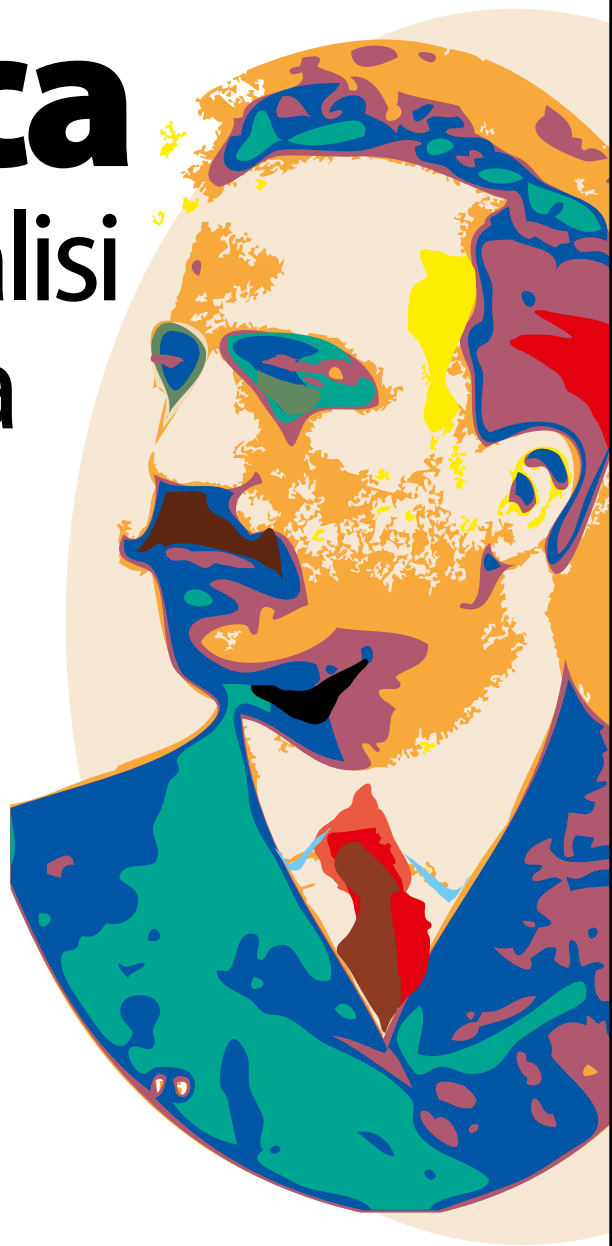


Musica

Storia, analisi e didattica

Giordano e la *fin de siècle*

a cura di
Agostino Ruscillo



VI | I Quaderni del Conservatorio
Umberto Giordano di Foggia

Musica

Storia, analisi e didattica

Giordano e la fin de siècle

a cura di
Agostino Ruscillo

VI/2018



Claudio Grenzi Editore



in collaborazione con



Comune di Foggia
Assessorato alla Cultura

con il patrocinio di



Istituto per il Teatro
e il Melodramma



I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia VI/2019

Atti del convegno internazionale di studi
in occasione del 70° anniversario della morte
di Umberto Giordano (1948-2018).
Foggia, 9-10 novembre 2018

Comitato di redazione

Patrizia Balestra
Lilly Carfagno
Francesco Di Lernia
Francesco Montaruli
Agostino Ruscillo

Concessione alla pubblicazione n. 4/2016,
prot. 2502/28.34.01.10 del 9 settembre 2016,
rilasciata dal Direttore dell'Archivio di Stato
di Foggia.

ISBN 978-88-8431-749-0

© 2019 Claudio Grenzi Editore

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione
può essere tradotta, ristampata o riprodotta,
in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo,
elettronico, meccanico, fotocopie, film,
diapositive o altro senza autorizzazione
degli aventi diritto.

Printed in Italy

Claudio Grenzi sas
Via Le Maestre, 71 - 71121 Foggia
info@claudiogrenzieditore.it
www.claudiogrenzieditore.it

La rivista scientifica «I Quaderni del
Conservatorio» è una pubblicazione
periodica senza fini di lucro a cura del
Conservatorio Umberto Giordano di
Foggia. La redazione di questo numero è
stata chiusa il 4 novembre 2019.

Conservatorio di Musica 'Umberto Giordano'

Piazza Nigri, 5
I - 71121 Foggia
Tel. 0881.723668 - 773467
Fax 0881.774687
info@conservatoriofoggia.it

Sede di Rodi Garganico
Via Croce, sn
I - 71012 Rodi Garganico (Fg)
Tel. 0884.966580
Fax 0884.966366

www.conservatoriofoggia.it
www.facebook.com/
conservatorioUG/

Indice

Saluti istituzionali

Saverio Russo
*Presidente del Conservatorio
di Musica Umberto Giordano*

Francesco Montaruli
*Direttore del Conservatorio
di Musica Umberto Giordano*

Maria Ida Biggi
*Direttore dell'Istituto
per il Teatro e il Melodramma
della Fondazione Giorgio Cini
di Venezia*

Gabriella Biagi Ravenni
*Presidente Centro studi
Giacomo Puccini*

SAGGI

- 15 **Giordano e il 'Moderno':
il caso *Marcella***
Riccardo Pecci
- 29 «Il più bello, il più vero,
il più forte di tutti i tuoi
libretti». Sulla poesia di *Siberia*
Emanuele d'Angelo
- 38 **Umberto Giordano e
le ambientazioni veriste
di fine secolo**
Maria Ida Biggi
- 49 **L'amore carnale
nel teatro di Giordano**
Federico Fornoni

- 67 «La sfolgorante idea».
Riflettendo sul teatro di Luigi Illica
Antonio Polignano
- 85 **Appunti sulla ricezione
dell'*Andrea Chénier*
nella Russia pre-rivoluzionaria**
Emanuele Bonomi
- 99 **Opera italiana e sentimento
della *fin de siècle***
Francesco Cesari

SEZIONE GIOVANI RICERCATORI

- 113 **André *versus* Andrea:
la 'non verità' nello *Chénier***
Alessio Walter De Palma
- 121 **Tradizione e innovazione
nelle messinscene giordaniane e
*fin de siècle***
Alessandra Negro
- 130 ***Mese Mariano*: il 'verismo'
di Salvatore Di Giacomo e
Umberto Giordano**
Silvia Ribolsi
- 139 **1896: *Bohème* e *Chénier*,
acuti d'amore tra soffitta e
ghigliottina**
Giovanna Sevi
- 147 **Indice dei nomi**

Saluti istituzionali

Saverio Russo

Presidente del Conservatorio di Musica Umberto Giordano

Il Conservatorio Umberto Giordano ha voluto ricordare il 70° anniversario della morte del celebre musicista foggiano, oltre che la produzione musicale, con questa importante iniziativa culturale, il convegno su «Giordano e la *fin de siècle*», i cui atti il lettore ha tra le mani.

Il dialogo tra affermati musicologi e storici della musica e giovani ricercatori costituisce una delle cifre distintive di questa iniziativa che ha avuto il merito di analizzare, efficacemente, l'opera di Umberto Giordano nel contesto culturale di una fase di passaggio, per l'appunto la *fin de siècle*, da un 'tradizionale' sistema di valori alle nuove sensibilità del ventesimo secolo.

Con questo volume, per il quale ringrazio il comitato scientifico del Convegno nella persona dei maestri Di Lernia, Montaruli e Ruscillo, che ne è anche curatore, prosegue ad ottimi livelli la collana di ricerche e studi promossa dal nostro Istituto, «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia», giunta al sesto volume, che si propone sempre di più come un presidio culturale importante del nostro territorio, non chiuso in una dimensione localistica, ma in grado di dialogare con le migliori espressioni della cultura musicale europea.

Francesco Montaruli

Direttore del Conservatorio di Musica Umberto Giordano

I lavori di un convegno offrono alla comunità di studiosi nuovi arricchimenti e occasioni di approfondimento per lo studio della personalità artistica di un compositore e delle sue opere.

È con questi intenti, e con vivo entusiasmo, che il Conservatorio di musica Umberto Giordano di Foggia, accogliendo l'occasione del settantesimo anniversario della morte del nostro illustre concittadino, ha promosso, sotto l'impulso di Agostino Ruscillo, e in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Foggia, il secondo Convegno, in continuità con il precedente svoltosi in occasione del centocinquantesimo della nascita di Giordano.

Gli autorevoli interventi sulle analisi dei libretti, sulle strutture e le messinscene di alcune opere giordaniane hanno certamente contribuito a delineare la complessa attività musicale del Nostro compositore nel suo contesto storico e culturale.

Ringrazio pertanto i relatori per le loro preziose e scrupolose ricerche e quanti hanno operato per l'organizzazione di queste due giornate di studio, con l'auspicio che la nostra rivista scientifica «I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia» continui a proporsi come un valido strumento per documentare la ricerca e il dibattito didattico, culturale e musicologico intorno alla musica.

Maria Ida Biggi

*Direttore dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma
della Fondazione Giorgio Cini di Venezia*

L'Istituto per il Teatro e il Melodramma ha concesso con entusiasmo il patrocinio al Conservatorio di musica Umberto Giordano di Foggia per il Convegno internazionale di studi «Umberto Giordano e la *fin de siècle*», organizzato in occasione delle celebrazioni del settantesimo dalla scomparsa del compositore foggiano.

Lo studio e la valorizzazione di un compositore d'opera di grande interesse e valore storico, come Giordano, autore di opere come *Andrea Chénier* e *Fedora*, nel clima culturale e musicale europeo *fin de siècle*, rientra nei filoni di ricerca che il nostro Istituto promuove e sostiene.

Auspichiamo che le Istituzioni che hanno promosso questo Convegno continuino a incentivare lo studio drammaturgico-musicale sulle opere liriche di Giordano, un musicista che merita un serio impegno musicologico.

A nome dell'Istituto, e anche a titolo personale, ringrazio gli organizzatori, e in particolare Agostino Ruscillo, coordinatore scientifico e curatore di questo volume degli Atti convegnistici.

Gabriella Biagi Ravenni

Presidente Centro studi Giacomo Puccini

Il Centro studi Giacomo Puccini, che ha dato il suo patrocinio per il Convegno internazionale di studi «Giordano e la *fin de siècle*» in occasione del 70° anniversario della morte di Umberto Giordano (1948-2018), Foggia 9-10 novembre 2018, saluta con vivo compiacimento l'uscita degli Atti in tempi così rapidi.

Il compiacimento è reso ancora più vivo considerando l'ambito di ricerca e di riflessioni su un terreno che ha ovviamente innumerevoli punti di contatto con l'ambito di ricerca e di riflessioni oggetto degli scopi statutari del Centro, che «sviluppa ogni tipo di ricerche su Puccini, la musica e il teatro d'opera del suo tempo». La comunanza è resa evidente anche dai nomi di molti autori dei contributi, autori che hanno al loro attivo una lunga militanza negli studi pucciniani. Il Centro manifesta anche apprezzamento per lo spazio concesso a giovani ricercatori.

Con l'auspicio che il volume abbia la risonanza che merita.

SAGGI

Giordano e il 'Moderno': il caso *Marcella*

Riccardo Pecci

Senza dubbio, *Marcella* non rientra tra i titoli che hanno definito la posizione di Giordano all'interno del canone melodrammatico della fine secolo. Pure, quest'opera di secondo piano è la risposta più diretta di Giordano a una domanda cruciale – per quanto, bisogna subito ammettere, una risposta inadeguata. È la domanda con la quale si misura tutta la sua generazione: cosa preservare, e cosa modificare dell'identità storica dell'opera italiana per assicurarle un futuro nella nascente società di massa?

Sappiamo bene che l'Italia dei politeami e delle arene nella quale Giordano compone *Marcella* è sempre meno il barilliano 'paese del melodramma', segnata com'è da una perdita di centralità del teatro lirico all'interno di un mercato e di un consumo di cultura e di intrattenimento sempre più diversificati. Mercato e consumo che fanno ormai capo a una vera e propria 'industria dello spettacolo e del tempo libero', impegnata a soddisfare un pubblico di massa edonista e affamato di 'effetti', dall'educazione estetica perlopiù grossolana. Già all'inizio degli anni Ottanta il classicista Carducci lamentava il declino del gusto testimoniato dalla borghesia umbertina, ormai giunto a suo dire al punto più basso della parabola discendente; incapaci di interessarsi ad altro che non alla banalità di storie dal trito sapore quotidiano, dopo aver «ammazzato l'epopea col romanzo, la tragedia col dramma», i borghesi si erano consegnati all'«operetta di Offenbach» – che a dir la verità anche in Italia sarebbe stata presto surclassata da generi di intrattenimento ben più marcatamente escapisti, come il caffè-concerto francesizzante.¹ Se c'è infatti un comune denominatore al disorientante *pot-pourri*

1 - Dopo aver deplorato il poco «sugo» di un'arte incline al vizzo naturalistico-veristico di «faleggiare quello che tutto giorno facciamo e vediamo» («non ci annoia abbastanza, così fatto e veduto?»), Carducci conclude: «la democrazia positivista, il realismo americano, avanza. Non più teatro, spettacoli; non più dramma, corte d'assise; non più arte, produzione» (GIOSUÈ CARDUCCI, *In aspettazione d'una recita di Sara [sic] Bernhardt* [1882], in ID., *Confessioni e battaglie*, Bologna, Zanichelli, II, s.a., pp. 122-125). Cfr. il paragrafo «*Fine secolo*» crisis and the professionalisation of culture

di generi di successo offerti dalle nuove sale teatrali – che combinano ognuno a proprio modo parola, canto e gesto (danza) – è proprio l'alleggerimento del linguaggio, dei temi e delle strutture del melodramma tradizionale, spesso anzi oggetto di una irriverente parodia (com'è sostanzialmente il caso dell'operetta).²

È in questo clima di concorrenza e di dissacrazione che il 9 novembre 1907 va in scena al Teatro Lirico di Milano la sesta opera di Giordano, *Marcella*, su libretto firmato da Henry Cain, Edouard Adenis e Lorenzo Stecchetti (pseudonimo di Olindo Guerrini). Sarebbe difficile immaginare uno scarto più forte da *Siberia*, il titolo precedente del catalogo giordaniano su libretto di Illica, che aveva debuttato al Teatro alla Scala il 19 dicembre 1903. La Scala, il Lirico: i luoghi sono eloquenti e – lungi dall'essere meri contenitori – raccontano bene la differenza dei due progetti operistici rispetto alla competizione dei nuovi generi e delle nuove sale teatrali. Da una parte, la Scala della gestione Visconti di Modrone-Toscanini, che tentava di stabilire un confine 'di sicurezza' tra l'opera e le moderne forme dell'intrattenimento commerciale; dall'altra, un palcoscenico promiscuo – quello del Teatro Lirico Internazionale, nelle mani di Sonzogno – che vedeva al contrario l'opera costantemente in dialogo con i ritmi, i temi e i linguaggi contemporanei del varietà, delle operette e delle commedie.³

Lo scarto tra *Siberia* e *Marcella* è ben avvertito dalla stampa, ma è tutt'altro che gradito. La vicenda elementare di Giorgio, bel principe in incognito a Parigi che gode la sua libertà e la sua passione per l'arte e che salva un'umile 'modistina', Marcella, intrecciando con lei una relazione profonda fino a quando verrà inghiottito di nuovo dalle responsabilità del suo titolo, non convince. A salvarsi è la musica, mentre il *plot* e più ancora la stesura dei versi di *Marcella* sono oggetto per giorni e giorni di uno spietato tiro al bersaglio, nel quale i critici sembrano sfidarsi a chi confeziona la battuta più pungente e offensiva nei confronti degli autori. Il libretto (distribuito significativamente all'ultimo minuto) sembra nella migliore delle ipotesi «vacuo», «povero di azione», «ingenuo nella sua semplicità», imbastito com'è su «tre duetti d'amore, cantati dagli stessi personaggi»;⁴ la «trama volgaruccia» pare svolta con «versi faciloni e negletti, improvvisati alla peggio», talmente sciatti da far fare bella figura a quelli dei «buoni commessi di negozio» che nel tempo libero si danno volenterosamente alla

in AXEL KÖRNER, *Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism*, New York-London, Routledge, 2009, pp. 249-252.

2 - Cfr. CARLOTTA SORBA, *The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth-century Italy*, «Journal of Modern Italian Studies», XI/3, 2006, pp. 282-302.

3 - Cfr. MARCO SANTORO, *Imprenditoria culturale nella Milano di fine Ottocento: Toscanini, La Scala e la riforma dell'opera, in Scene di fine Ottocento. L'Italia «fin de siècle» a teatro*, a cura di Carlotta Sorba, Roma, Carocci, 2004, pp. 101-145.

4 - G[IOVANNI] P[OZZA], «*Marcella*». *Opera in tre episodi del maestro U. Giordano*, «Corriere della sera», 10 novembre 1907 (riprodotta parzialmente anche in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1968, pp. 147-148).

poesia.⁵ Si ha quindi facile gioco a ironizzare sul misero parto che ha messo intorno al tavolo ben tre teste diverse: un «pasticcio di soggetto» e un «povero libretto, per l'invenzione, la struttura e la verseggiatura del quale occorsero l'ingegno di due letterati francesi e di un poeta italiano»;⁶ «una triade italo-francese per un lavoro mediocre. Vi sono due poeti di troppo», con la brutta sorpresa di Stecchetti che – nonostante la «raccomandazione» del suo nome – «ha sfioccato versi alla bell'e meglio».⁷

Di fronte a questo stillicidio, Giordano sembra indifferente, quasi si attendesse queste contestazioni e non ne fosse particolarmente toccato: è sornione, nelle lettere, non pare accalorarsi più di tanto.⁸ E in effetti (dati alla mano) sappiamo che Giordano ha messo direttamente e pesantemente le mani nella ricetta di quell'autentico «zibaldone» che è il libretto di *Marcella*,⁹ pilotando con decisione la drammaturgia verso l'esito che conosciamo; per cui i difetti – veri o presunti – che la critica addebita all'opera devono essere stati per forza o caratteristiche volute da Giordano o comunque tollerate con una certa dose di cinismo, nella persuasione che non avrebbero influenzato il giudizio della massa del pubblico, ma solo quello (supercilioso, prevenuto, ostile) degli addetti ai lavori.

Ne è convinto in quei giorni Gustavo Macchi, ad esempio, certo che almeno «il substrato drammatico di *Marcella* sia stato consciamente voluto qual è da Umberto Giordano istesso».¹⁰ Quello stesso Macchi che ci restituisce in poche righe efficaci il senso di innovazione che senza dubbio *Marcella* aveva prodotto e produce ancora oggi, sia pure mescolato con la frustrazione provocata dal suo velleitarismo. Non c'è più, dice Macchi, «il quadro scenico esotico, e la macchinosa, ma impressionante, trama di *Siberia*»:

Invece, uno sfondo moderno, anche troppo noto – Parigi e dintorni –; un caffè di notte e una villa, la trama di una novella o di una commedia d'analisi dell'ultima marca francese. Le situazioni – una per ogni episodio – [...] ridotte alla più breve espressione scenica. I personaggi, poco dissimili gli uni dagli altri, senza il contrasto di tipi opposti che li facciano spiccare, poco loquaci,

5 - STEFANO PEROTTI, «*Marcella*» del maestro Giordano al Lirico, «Rivista teatrale melodrammatica», XLV/2162, 13 novembre 1907.

6 - VIRGILIO, *Cronaca milanese*, «Gazzetta teatrale italiana», XXXVI/30, 20 novembre 1907.

7 - IL MUSICOFILO, «*Marcella*»: idillio moderno di H. Cain, E. Adenis e L. Stecchetti. Musica di Umberto Giordano; la sera del 9 novembre al Lirico di Milano, «Il teatro illustrato», LI, 15 novembre 1907.

8 - Cfr. la ricostruzione di AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano: l'uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 219 sgg. Ringrazio l'autore per aver messo a mia disposizione il capitolo della monografia su *Marcella* ancora in bozze.

9 - GUSTAVO MACCHI, «*Marcella*» di Umberto Giordano e il suo significato, «Il mondo artistico», XLI/49-50, 21 novembre 1907, pp. 1-2.

10 - *Ibidem*.

misurati, direi quasi freddi [...]. In complesso uno schema fragile e sottile, al quale la musica doveva dare tutto, ossa e carne, sangue e nervi: vita, insomma. E Giordano – questo è innegabile – s'è accinto a risolvere il problema scientemente, e con tutte le sue forze. Egli ha voluto tentare una nuova via, fra i musicisti italiani, una diversa forma di teatro musicale.

«Sfondo moderno», «nuova via», «ultima marca»: in queste parole c'è l'intuizione che *Marcella* voglia fare i conti con la modernità, quella stessa intenzione che è dichiarata peraltro a chiare lettere al pubblico del Lirico già dal frontespizio del libretto: «idillio moderno in tre episodi». A mettere sotto la lente di ingrandimento l'espressione «idillio moderno» è subito la recensione alla prima del «Teatro illustrato», per la verità assai poco persuasa dall'esperimento tentato da Giordano e dai suoi librettisti.¹¹ È in ogni caso una recensione che ci instrada nell'analisi del rapporto tra nome e aggettivo: «l'aggettivo 'moderno' è stato evidentemente applicato [al nome 'idillio'] come un correttivo, o meglio come un *peggiorativo* per togliere cioè ogni idea di freschezza pastorale, di ingenuità e di dolcezza bucolica alla favola presentata al compositore [corsivo nostro]».

È una lettura plausibile. Di fatto, proprio come osserva il «Teatro illustrato», in *Marcella* la modernità si manifesta essenzialmente sotto forma di violenza (sia del dramma che della musica di Giordano) che ferisce e compromette l'idillio: «quel 'moderno' doveva invece significare la vita brutale della città», ovvero quella violenza della metropoli che irrompe per la prima volta in scena nella forma della caccia che la «folla» spietata dà a Marcella nel primo episodio, fatta di occhi che spogliano e mani che toccano; e torna sotto i panni della miseria e della fame che – nella confessione della protagonista a Giorgio – spingono le giovani senza mezzi sulla «via del dolor», ossia a vendere il proprio corpo durante la bella stagione, quando «le dame» (loro datrici di lavoro) se ne vanno insensibili e «spensierate» in villeggiatura lasciandole disoccupate. Ma moderno è anche il «piombo» di quella «mitraglia» che, nell'episodio successivo, «falcia le vite» di «donne e bambini» in preda ai morsi della fame nella patria di Giorgio: e che di lì a poco strapperà quest'ultimo alla campagna e alla serenità – fino ad allora imperturbata – del suo idillio amoroso.

Ne deriva, secondo l'estensore della recensione, un'opera che cammina pericolosamente sul filo di una doppia estetica: da una parte il *realismo* delle pagine che dipingono la «vita brutale della città», dall'altra il *romanticismo* dell'idillio.

Se, alla ricerca di conferme, ci mettiamo a frugare tra i testi indicati all'epoca della prima come fonti di questo libretto-zibaldone di *Marcella*, scopriamo che alcuni risultano abbastanza depistanti. Non molto, ad esempio, può essere ricondotto a *Le Demi-Monde*, la *comédie en 5 actes en prose* di Alexandre Dumas fils (1855) che mette in scena le ambizioni di Madame d'Ange, arrampicatrice sociale «che non ha più

11 - IL MUSICOFILO, «*Marcella*» cit.

niente da perdere o salvare da tempo». ¹² Al più, come suggerì la stampa francese, ¹³ le 'donnine allegre' «con sfarzo di brillanti» e «vestite con una eleganza un po' ardita» che si aggirano nel «restaurant di notte, alla moda» del primo episodio di *Marcella* (a partire da Raimonda, Lea ed Eliana) potrebbero forse appartenere al *Demi-Monde* parigino che fa da sfondo alla vicenda di Dumas, ovvero alla «classe delle declassate [*la classe des déclassées*]»; ¹⁴ così come la *Marcella* di Giordano ha effettivamente qualcosa dell'omonimo personaggio della *comédie*, una giovinetta di buoni sentimenti in un mondo di donne intriganti che proprio per questo farà breccia nel cuore di Olivier de Jalin. Ma questo è tutto.

Non si capisce neppure l'utilità di scomodare le *Scènes de la vie de bohème* di Henry Murger: ci sembra più facile cavare direttamente da Puccini l'idea di una storia d'amore tra una sartina in difficoltà e un artistoide quale si presenta Giorgio nei suoi panni borghesi, e pucciniana è soprattutto la scelta di impegnare i due personaggi in un duetto che riempie la seconda parte del primo episodio (un confronto, questo, che risulterà sfavorevole a Giordano). ¹⁵

Molto più interessante, dal nostro punto di vista, la segnalazione ripetuta di *Amants* (1895) di Maurice Donnay, commedia fortunatissima sui palcoscenici di tutta Europa che esplora con finezza la relazione tra un altro Giorgio – Georges Vêtheuil – e Claudine Rozay, donna combattuta tra l'amore per Vêtheuil e i sentimenti di gratitudine che nutre verso il suo attempato e irreprensibile protettore (nonché padre di sua figlia), il conte di Ruyseux. Del resto, sappiamo da fonte epistolare che Giordano meditava già dal luglio 1899 di trarre dagli *Amants* qualcosa che non avrebbe chiamato 'opera', bensì «scene liriche» («niente altro che tre quadretti. Senza alcuna pretesa di grande o piccola opera»), e che il progetto gli pareva «una novità» nel panorama melodrammatico di fine secolo. ¹⁶

12 - ALEXANDRE DUMAS FILS, *Note a "Le Demi-monde"*, in *Visioni e scritture. Studi sul teatro fra Otto e Novecento*, a cura di Elena Randi, Padova, Esedra, 2006, pp. 139-153: 145.

13 - RENÉ DOIRE, *Première représentation de "Marcella", de Giordano, à Nice*, «Le Courrier Musical», XII/9, 1 maggio 1909, pp. 325-326: «à Paris, dans un grand restaurant de nuit, la vie la plus mondaine et la plus demi-mondaine s'épanouit sous les scintillements des lumières impudiques [corsivo nostro]».

14 - A. DUMAS FILS, *Théâtre complet avec préfaces inédites*, Paris, Calmann Lévy, s.a., II, p. 11; trad. it. (modificata) in A. DUMAS FIGLIO, *Demi-monde*, Milano, Rizzoli, 1962, p. 18.

15 - «Il pubblico ricorda un duetto simile a questo – quello del primo atto della *Bohème* – e gli sembra più fresco più spontaneo e più indovinato» (G. P[ozza], «*Marcella*» cit.). Si noti che gli interpreti della prima di *Marcella* – De Lucia e la Bellincioni – all'epoca del completamento di *Bohème* avevano incarnato agli occhi di Puccini «l'ideale» di Rodolfo e Mimì: cfr. la lettera 1895.08.09.b (583) in *Giacomo Puccini. Epistolario I. 1877-1896*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Leo S. Olschki, 2015 («Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini – Epistolario», 1), pp. 428-429.

16 - La lettera da Milano a Enrico Golisciani del 18 luglio 1899 è commentata da A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., p. 220.

Non sfuggì, in particolare, che il terzo episodio di *Marcella* sembra modellato sul penultimo atto della commedia: «una sola scena d'addio, come il quarto atto di *Amanti*»;¹⁷ un congedo a sua volta ambientato su una terrazza che si affaccia su un giardino «sous un ciel de lune et d'étoiles». ¹⁸ Ma l'affinità si estende perfino a minuti dettagli come quel «rumore di sonagliera» della carrozza che – nel libretto e nella partitura di Giordano – prima annuncia e poi accompagna la partenza di Giorgio sui singhiozzi di Marcella:

*On entend un bruit de grelots. CLAUDINE. – Déjà! Ah! mon Dieu! [...] [Claudine] tombe sur un banc, la tête dans ses mains, et sanglote. On entend les grelots du cheval qui tintent. Le bruit s'éloigne.*¹⁹

L'impatto di Donnay sulla drammaturgia di *Marcella* deve però essere in realtà molto più pervasivo, visto che sappiamo che «il maestro Giordano vagheggiava da parecchio tempo l'idea di musicare un'azione scenica simile a quella di *Amanti*». ²⁰ L'interesse di Giordano per «la sottile e scettica analisi moderna» ²¹ di un amore quasi-adulterino è significativo, e ci riconduce al nostro discorso iniziale sul mercato e sull'industria dello spettacolo della *fin de siècle*. Il lavoro del commediografo francese ha le sue radici nel *théâtre boulevardier* del Secondo Impero, un teatro che è tutto insieme lo «specchio rivelatore dei costumi fatui e dei vizi del bel mondo parigino» di quegli anni, segnato dunque da una forte «prossimità» del pubblico «con quanto accade sulla scena»: ²² il luogo nel quale la società della *belle époque* rivede e critica (con indulgenza) sé stessa, sorridendo del proprio perbenismo. Ponendo in maniera provocatoria la fatale domanda *fin de siècle* «se sia il teatro a doversi adattare alla folla o la folla al teatro», Jarry descriveva gli ingredienti delle commedie di Donnay proprio in termini di estrema prossimità allo spettatore: innanzitutto, «personaggi che pensano come lui [...] e che possa facilmente capire, pensando "Come sono spiritoso a ridere di queste battute spiritose", sensazione che certo non fa difetto al pubblico di Donnay»; in secondo luogo, «soggetti e peripezie *naturali*, quotidiane cioè e abituali per uomini ordinari». ²³

17 - Così si legge nel riassunto della trama pubblicato il giorno della prima: "*Marcella*". *Opera in tre episodi del maestro U. Giordano*, «Corriere della sera», 9 novembre 1907.

18 - MAURICE DONNAY, *Amants. La douloureuse*, Paris, Fayard, s.a., p. 55.

19 - Ivi, p. 58.

20 - "*Marcella*", «Corriere della sera», 9 novembre 1907.

21 - G. MACCHI, "*Marcella*" cit.

22 - RENATO TOMASINO, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 758; cfr. anche PAOLO BOSISIO, *Teatro dell'Occidente: elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED, 2006², II, pp. 285-286.

23 - ALFRED JARRY, *Dell'inutilità del teatro a teatro* [1896], in SILVIA CARANDINI, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Valerio Levi, 1988, pp. 97-101.

Ingredienti drammatici che si erano acclimatati anche a casa nostra, ad esempio in quel genere della 'commedia borghese' (praticato da drammaturghi-librettisti del calibro di Marco Praga e Giacosa) che furoreggia tra i palcoscenici italiani di prosa a partire dall'ultimo quindicennio dell'Ottocento e che ha tra i suoi centri di irradiazione il Teatro Manzoni di Milano, uno dei luoghi della «socialità milanese» e soprattutto di «autorappresentazione dei nuovi ceti urbani colti» d'Italia.²⁴ E dunque un teatro concepito a sua volta nel segno della prossimità personaggio-spettatore, fatto di vicende collocate in un «presente indistinto» e circoscritte spesso (con effetti claustrofobici) «nello spazio di qualche borghese interno domestico», tra tinello e salotto; vicende regolarmente imperniate su «famiglie borghesi minacciate, o direttamente investite, dall'insidia di una *rottura*, in primo luogo da adulteri o da conflitti generazionali [...] che riflettono volta a volta [...] la più generale contrapposizione tra la ricerca della *felicità privata* e il *dovere della rinuncia* imposto dalle regole del congegno familiare».²⁵ Ne *L'eredità* (1893) del 'pucciniano' Praga, ad esempio, questa rottura insidia i Capiago d'Arda: Costanza, la figlia del marchese, un giorno ha «cominciato a *volere*, e tenacemente», e si è fatta «padrona» di sé («bisogna saper fare da sé, bisogna saper volere»), minacciando – agli occhi inorriditi dello zio Don Francesco e del fratello Gianfranco – di compromettere con le sue scelte di vita e affettive l'«onore» e il «buon nome» della famiglia.²⁶

Non è difficile individuare la controparte melodrammatica di trame simili: è rappresentata da quelle 'opere borghesi' che si staccano dal ceppo del verismo dell'opera 'plebea', dei bassifondi,²⁷ inscenando «relazioni famigliari e aspirazioni romantiche

24 - FRANCESCA SOCRATE, *Commedia borghese e crisi di fine secolo*, in *Scene di fine Ottocento*, cit., pp. 21-59: 33.

25 - Ivi, pp. 23-24. I corsivi sono nostri.

26 - MARCO PRAGA, *“La porta chiusa”: commedia in tre atti. “L'eredità”: commedia in quattro atti*, Milano, Treves, 1914, pp. 216, 232, 262, 274. La *pièce* di Praga può sembrare eccentrica, in quanto mette in scena (come appunto accadrà nella nostra *Marcella*) personaggi dell'aristocrazia, e perché assegna in ultimo la vittoria alla trasgressione della giovane Costanza, invece che alle norme difese dallo zio e dal fratello. Tuttavia in questo caso (tutt'altro che infrequente) saranno proprio Costanza e Carlo Sthor, il serissimo ingegnere di cui la figlia del marchese si innamora, a rivelarsi al pubblico come i veri custodi del «buon senso» e dell'idea di famiglia borghesi, di contro alla «tradizione di casta», ai «riguardi» ipocriti, all'indole oziosa e alla superficialità di un mondo aristocratico che «pensa, ragiona, agisce come si usava cent'anni fa» (ivi, pp. 216-217, 235). I Capiago d'Arda e il conflitto che li lacerano rientrano dunque a pieno titolo nelle strategie della commedia borghese: «i nobili, se compaiono qua e là, hanno due sole scelte. Possono considerarsi o essere considerati anche loro borghesi perché convinti interpreti dei valori del lavoro, dell'onestà e della fedeltà coniugale [...]. Oppure [...] sono lì a rappresentare un mondo del passato, corrotto» e ormai scaduto a relitto della storia (F. SOCRATE, *Commedia borghese*, cit., p. 31).

27 - Facciamo ovviamente riferimento a STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, LIM, 1994.

condannate al fallimento, non violenza e *crimes passionels*» alla maniera di *Cavalleria* o *Pagliacci* (e che forse, «con la loro cura per i modesti dettagli della vita urbana, erano più fedeli al credo del verismo» di quanto non lo fossero stati i due successi di Mascagni e Leoncavallo).²⁸ L'opera borghese aveva indubbiamente trovato la sua formulazione più icastica in *Zazà*, la «commedia lirica in quattro atti» dello stesso Leoncavallo (tratta a sua volta da una *pièce* francese di Pierre Berton e Charles Simon) che aveva calcato le scene milanesi del Lirico oltre un lustro prima di *Marcella*, nel 1900: seduto di fronte alle credibili quinte di un caffè concerto di fine secolo (nel primo atto) e ai rispettivi salotti dei due protagonisti (negli atti restanti), il pubblico di *Zazà* sperimentava lo stesso avvicinamento tra palcoscenico e platea tipico del teatro di *boulevard*, di Donnay o appunto della nostra commedia borghese.²⁹ Come in quest'ultima (e come negli *Amants*), perno della vicenda è il triangolo dell'adulterio: la *routine* di Milio Dufresne (uomo ammogliato e padre di una bambina) è minacciata dalla seduzione della «diva» *Zazà*.

Al pari di Milio, il Giorgio di *Marcella* si dibatte tra il dovere e la ricerca della felicità. Nel suo caso però la ricerca non passa per l'adulterio, bensì per un'altra strada cara alla commedia borghese, che abbiamo esemplificato con l'*Erede*: il conflitto generazionale, l'insubordinazione filiale. Il principe – come la marchesina Costanza di Praga – ha finalmente 'cominciato a volere', e nel primo episodio canta la «santa libertà» in una delle sue pagine musicalmente più interessanti (e gradite al pubblico), l'aria di sortita «Non conosciuto...»,³⁰ ma il conflitto esplode nel secondo quadro:

Giorgio è triste. Suo padre lo riuole presso di sé; e col padre di Giorgio non si scherza. È un re di un paese indeterminato, ma regna e comanda. Che fare? Giorgio vorrebbe ribellarsi all'autorità paterna. Non ha la forza di staccarsi da Marcella.³¹

Sappiamo come finisce *Zazà*: la soubrette «cade seduta sui gradini della finestra piangendo» dopo aver trovato la forza di allontanare Milio, che s'incammina mestamente verso la stazione che lo riporterà a Parigi, tra le braccia di moglie e figlia. La famiglia è salva, in una santificazione della maternità e dell'innocenza infantile (con il celebre quanto problematico ruolo di Totò Dufresne nell'atto terzo, da affidare a

28 - ALAN MALLACH, *The Autumn of Italian Opera: from Verismo to Modernism, 1890-1915*, Boston, Northeastern University Press, 2007, p. 126. Cfr. il capitolo VI (*The Rise of Bourgeois Opera in a Changing Nation*), pp. 122 sgg.

29 - La pretesa che *Zazà* si svolga «in a milieu that has been stripped of even the most minimal distance from its audience» suona però francamente eccessiva (ivi, p. 134; corsivo nostro).

30 - Cfr. *La seconda di "Marcella"*, «Corriere della sera», 12 novembre 1907.

31 - «*Marcella*». *Opera in tre episodi del maestro U. Giordano*, «Corriere della sera», 9 novembre 1907.

una «piccola artista di prosa») che sono assolutamente tipici dell'opera borghese.³² Non diversamente si concludono le commedie borghesi: commedie e non drammi, per l'appunto, perché il «contrasto tra i dover essere liberal-borghesi della famiglia e dell'onore» e «l'inquietudine individualistica» si risolve invariabilmente a favore dei doveri, in una tranquillizzante riconciliazione finale tra individuo e norma sociale.³³

Lo stesso vale per gli *Amants* di Donnay. Poco prima che Giordano cominciasse a interessarsene, un arguto corrispondente da Berlino del «Corriere della sera» ironizzava sull'ottusità della «polizia [tedesca], onniveggente ed onnipossente», che aveva fiutato negli *Amants* «l'acre sapore del frutto proibito», consentendone la rappresentazione solo in lingua francese e solo per un pubblico selezionato. Timore incomprendibile, visto che Claudine in ultimo «resiste e rifiuta» di «abbandonare la casa quasi-coniugale» («no, [...] non renderà infelice il buon conte, non rovinerà l'avvenire della sua cara figliuola»):

Non capisci? Diceva alla *matinée* del [teatro] Lessing una bella attrice – del pubblico – ad un'altra, non capisci? – Questa Claudine che, innamorata, non scappa, sarebbe una lezione sanguinosa per le signore maritate davvero!³⁴

La filosofia è esplicitata nella terza scena dell'atto conclusivo, in cui Claudine e Vêtheuil ripercorrono con serenità la loro storia ormai finita e convengono che la vita è «una lotta continua [*une lutte perpétuelle*]» tra «il senso del dovere» e «la sensualità e la sensibilità» provviste dalla natura, lotta dalla quale occorre saper «uscire vincitori» (ovviamente, nel senso di domare sensualità e sensibilità).³⁵

Giordano e i suoi collaboratori ereditano da Donnay e dal filone nostrano della commedia borghese questa filosofia e questo impianto: stuzzicare la coscienza dello spettatore ma poi riconciliarla con l'inevitabilità della morale comune. Come Claudine, Marcella è infatti un'«innamorata» che «non scappa» (con Giorgio, in questo caso), una donna comune che «resiste e rifiuta» le profferte del suo principe, consapevole della «distanza» e del «grado» che li divide irreparabilmente: all'invito estremo e disperato di Giorgio («Sfidiam il mondo insieme») tocca a Marcella opporre la voce del dovere e mettere un punto fermo alla relazione («Non si può... Non si deve!... »). Compiendo, come Zazà, «un atto di suprema abnegazione», per dirla con le parole retorichissime di Amintore Galli, che rende Marcella «vittima volontaria sull'ara dell'amore».³⁶

È però una delle fonti più trascurate di *Marcella* ad aggiungere uno strato parti-

32 - Cfr. A. MALLACH, *The Autumn of Italian Opera* cit., p. 134.

33 - F. SOCRATE, *Commedia borghese* cit., p. 30.

34 - *I francesi a Berlino*, «Corriere della sera», 31 gennaio 1897.

35 - M. DONNAY, *Amants* cit., p. 65.

36 - AMINTORE GALLI, GUSTAVO MACCHI, GIULIO CESARE PARIBENI, *Umberto Giordano nell'arte e nella vita. Note biografiche ed estetiche*, Milano, Sonzogno, 1915, pp. 108-109.

colarmente significativo allo 'zibaldone': il «Corriere della sera» notava in generale che il libretto di *Marcella* rifà gli *Amants* di Donnay «con personaggi e casi tratti da *Eidelberga mia!*», titolo impresentabile con il quale circolava da anni in Italia *Alt-Heidelberg* (1901), «commedia tedesca che ha fatto ingiustamente un certo buscherio»³⁷ (ovvero chiasso, baccano) firmata da Wilhelm Meyer-Förster.

Eidelberga mia! è parte di una variegata costellazione di adattamenti che comprende tra gli altri lavori tanto eterogenei quanto l'omonima opera di Ubaldo Pacchierotti su libretto di Alberto Colantuoni, composta a ridosso di *Marcella* (debutterà nel febbraio 1908), *The Student Prince in Heidelberg* (1924) di Sigmund Romberg, una «tra le operette americane di maggior successo» negli anni dell'ascesa di Broadway,³⁸ e il primo *silent operetta film* di Ernst Lubitsch, *The Student Prince in Old Heidelberg* (1927).³⁹ Capostipite della famiglia è un racconto dello stesso Meyer-Förster, *Karl Heinrich* (1899), il primo a narrare la storia del 'principe studente' (come identificheremo la costellazione d'ora in avanti). Una storia che possiamo riassumere con le parole con le quali Giovanni Pozza raccontava «il breve e gentile idillio» (!) dell'adattamento di Pacchierotti, di cui si sono nel frattempo perse le tracce:

Il principe Carlo Enrico, studente all'università di Eidelberga, s'innamora di Catina, la nipote di un vecchio oste, e la innamora. Chiamato a succedere al padre, il principe deve lasciare la povera Catina; ma non per questo la dimentica. Anche nella sua reggia egli pensa alla bionda innamorata; e, come sa ch'ella piange e intristisce, ritorna improvvisamente a lei per rivederla, per confortarla, per rivivere ancora un'ora del suo primo amore.⁴⁰

È sufficiente la fulminea sinossi di Pozza per rendersi conto che Karl Heinrich, principe ereditario dell'immaginario regno di Sachsen-Karlsburg, è un diretto predecessore di Giorgio, esattamente come la deliziosa cameriera Käthie (la Catina di Pacchierotti) lo è di Marcella.⁴¹ E l'epilogo amaro della vicenda anticipa quello dell'opera di Giordano, cui ci guidano inesorabilmente i tre titoli (*Trovata, Amata, Abbandonata*) che campeggiano su libretto e riduzione per canto e pianoforte di *Marcella* prima dei

37 - S. PEROTTI, «*Marcella*» del maestro Giordano cit. Macchi si limitava invece a riconoscere l'influsso di *Eidelberga mia!* nell'interruzione che spezza il secondo episodio, allorché Drasco si presenta al principe «per toglierlo dalla sua vita di piaceri e ricondurlo a Corte».

38 - LUCA CERCHIARI, *Storia del musical: teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Milano, Bompiani, 2017, p. 88.

39 - Cfr. RICK MCCORMICK, *Ernst Lubitsch & the Transnational Twenties: "The Student Prince in Old Heidelberg" (USA 1927)*, «Transit», x/2, 2016, pp. 1-11.

40 - G. POZZA, «*Eidelberga mia!*» al 'Carlo Felice' di Genova, «Corriere della sera», 28 febbraio 1908.

41 - Cfr. WILHELM MEYER-FÖRSTER, *Karl Heinrich* (1899), Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1920; ID., *Alt-Heidelberg* [1901], Berlin, Scherl, s.a.

rispettivi episodi e che (come ha notato Ruscillo)⁴² sembrano evocare un altro espediente narrativo della moderna industria dello spettacolo: le didascalie del film muto, magari proprio il nostro *The Student Prince* di Lubitsch.

Ad accomunare strettamente *Marcella* e la storia del 'principe studente' è anche l'escursione sul peculiare territorio della fiaba, sul quale nessuna delle fonti finora citate di *Marcella* si era avventurata: entrambe condividono l'idea del principe di un reame di fantasia o comunque indeterminato, «simbolo del potere maschile», che ripristina i «diritti negati» della protagonista della storia, penalizzata da un'esistenza monotona (Käthie) se non squallida (Marcella), e che la inizia alla pienezza vitale risvegliandone «la femminilità dopo il lungo sonno della passività materiale ed emotiva».⁴³ Un recupero del fiabesco che a sua volta ammicca alla paraletteratura, a quelle scritture di consumo che – ben familiari al pubblico di Giordano – esplodono «con la nascita dell'industria editoriale, in concomitanza con l'Unità»;⁴⁴ in particolare, ai «punti di coincidenza tra il ciclo di Cenerentola ed i prodotti della letteratura rosa»⁴⁵ (cui fanno sovente pensare i versi del vituperatissimo libretto di *Marcella*, per certi aspetti una sorta di deliberata 'versione Harmony' di un libretto d'opera...).

Di fatto, come molte eroine della narrativa rosa, Marcella ha la fisionomia di una moderna Cenerentola: fanciulla «di una dolcezza e di una bontà senza pari»⁴⁶ che riesce a «conquistare un cuore [*engager un cœur*] di principe (anzi, di «mascherato Principe», come il Don Ramiro dell'intonazione rossiniana) proprio in virtù di una «grazia innata [*bonne grâce*] che «è il vero dono delle fate».⁴⁷ Quella grazia che distingue Cenerentola dalle principesse e dalle duchesse della corte, nonché da tutte quelle *demoiselles* in vista del regno che partecipano alla festa indetta dal figlio del re; e permette a sua volta all'oscura modistina di Giordano di spiccare sulla femminilità vistosa di Lea, Eliana, Raimonda e di tutte quelle 'donnine allegre', dall'eleganza provocatoria, che affollano il *restaurant* in cui si farà avanti Giorgio.

Ovviamente, nel suo caso la fiaba rosa non avrà compimento: è incompatibile con la modernità.

Il gioco di Giordano con la modernità è però anche musicale, e non è certamente un gioco modernista. Sappiamo che *Zazà* ingloba il suono della modernità urbana

42 - A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., p. 234.

43 - VALENTINO CECCHETTI, *Generi della letteratura popolare. Feuilleton, fascicoli, fotoromanzi in Italia dal 1870 ad oggi*, Latina, Tunué, 2011, pp. 316 e 319.

44 - LAURA RICCI, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013, p. 19.

45 - FRANCESCA LAZZARATO, VALERIA MORETTI, *La fiaba rosa: itinerari di lettura attraverso i romanzi per signorine*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 16-17.

46 - CHARLES PERRAULT, *Fiabe*, con testo a fronte, a cura di Ida Porfido, Venezia, Marsilio, 2002, p. 69.

47 - Così recita appunto la *moralité* di *Cendrillon*: ivi, pp. 82-83.

sotto forma di musica in scena (le canzoni da caffè concerto del primo atto, o le note dell'«Ave Maria» di Cherubini che provengono dal pianoforte di un interno dell'alta borghesia parigina nel terzo) o anche di quei campanelli elettrici che scandiscono la vicenda e paiono sostituiti cittadini di quelle onnipresenti campane che popolavano l'opera verista dei bassifondi. In *Marcella* questa dimensione non è del tutto assente (si veda, nel primo atto, la colonna sonora del ristorante alla moda in cui Giorgio e la ragazza si incontrano, che Giordano manipola anzi in modo piuttosto innovativo, come ha sottolineato Ruscillo)⁴⁸ ma sembra giocare nell'economia complessiva un ruolo più defilato, meno strategico: il Giordano di *Marcella* pensa che – per conservare un senso – l'opera debba continuare a suonare come l'opera, senza snaturarsi o inseguire facili concessioni ai generi leggeri dell'intrattenimento metropolitano. La stampa è pressoché unanime nel constatare che la partitura di *Marcella* è molto sorvegliata, rifugge la grossolanità, è attenta alle mezze tinte, alle sfumature. 'Salvare l'opera' significa piuttosto per Giordano lavorare (oltre che, come abbiamo visto, sulla *fabula*) sulle durate e sulle proporzioni interne del suo «idillio». Se il primo atto di *Zazà* era parso al pubblico della prima «un po' troppo frammentario e decisamente troppo lungo»,⁴⁹ al punto da indurre Leoncavallo a uno snellimento, Giordano in *Marcella* prosciuga dall'interno la struttura dell'opera, ricalibrandone i pesi: mantiene la struttura portante dei duetti soprano-tenore, e comprime tutto ciò che di solito si trova intorno a questi duetti.

Secondo Macchi, Giordano si sarebbe persuaso che «un tipo d'opera agile e circoscritto» quale quello di *Marcella* – che di fatto «si restringe inesorabilmente ai tre duetti» – «fosse quello che meglio rispondesse alla febbrile e intollerante nervosità del pubblico»; nervosità che a quanto pare è palpabile e serpeggia anche lungo la serata del debutto al Lirico (la «Gazzetta teatrale italiana», ad esempio, mette in evidenza il «pubblico nervoso e pretenzioso della prima rappresentazione»). D'altronde, la 'tensione nervosa' (*Nervösität*) come tratto tipico dell'*audience* nell'età dell'urbanizzazione di massa e la 'cultura dei nervi' (*Nervenkultur*) che la riflette sono da anni oggetto di riflessione da parte degli studiosi di Richard Strauss:⁵⁰ suonerà come un paradosso, ma l'idillio sperimentale di Giordano potrebbe essere descritto, nel suo piccolo, come una reazione di segno opposto allo stesso clima che in quegli anni – sotto altri cieli – produce febbrili *Nervenopern* come *Salome*...

48 - Cfr. le osservazioni di A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., pp. 226-227.

49 - G. P[OZZA], *La prima rappresentazione di "Zazà"*, «Corriere della sera», 11 novembre 1900.

50 - Cfr. MORTEN KRISTIANSEN, *Richard Strauss, «Die Moderne», and the Concept of «Stilkunst»*, «The Musical Quarterly», LXXXVI/4, 2002, pp. 689-749: 691 sgg.; BRYAN GILLIAM, *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 51 sgg.

ABSTRACT

Marcella – lavoro presto dimenticato – senza dubbio non rientra tra i titoli che hanno definito la posizione di Giordano all'interno del canone dell'opera italiana della fine secolo. Eppure questo «idillio moderno in tre episodi» che va in scena il 9 novembre 1907 al Teatro Lirico di Milano sembra rispondere in modo diretto alle sfide del suo tempo: quell'Italia dell'età giolittiana che è sempre meno il 'paese del melodramma' e sempre più l'Italia dei politeami e delle arene, spazi indifferenziati e polivalenti nei quali l'opera si misura con le nuove offerte dell'industria dello spettacolo e del tempo libero. Facendo riferimento alla ricezione critica sulla stampa e alle molte fonti mescolate dalla drammaturgia-'zibaldone' di *Marcella*, il saggio cerca di indicare alcuni dei motivi che fanno di questo idillio un singolare tentativo di adattare la tradizione dell'opera italiana alle esigenze della modernità.

There is no doubt that *Marcella* (a work that has been readily forgotten) is not among the operas that defined Giordano's position within the canon of Italian opera at the *fin de siècle*. Yet this «modern idyll in three episodes» that was staged on 9 November 1907 at the Teatro Lirico in Milan seems to take up the challenges of the Giolitti era, as the former 'land of *melodramma*' turns into the Italy of *politeami* and arenas, undifferentiated and multipurpose spaces in which opera has to compete with the new commodities supplied by the entertainment and leisure industry. Through a scrutiny of critical reception and of the many sources mixed by *Marcella*'s potpourri-dramaturgy this essay suggests some of the reasons that make this idyll a peculiar attempt to adapt the tradition of Italian opera to meet the needs of modernity.

«Il più bello, il più vero, il più forte di tutti i tuoi libretti». Sulla poesia di *Siberia*

Emanuele d'Angelo

Nella primavera del 1902, certo convinto della bontà di quanto Illica gli aveva scritto ma preoccupato dell'effetto del finale di *Siberia*, Giordano chiese al poeta di fare a meno del suicidio di Stephana, appellandosi all'autorità dell'esploratore americano George Kennan:

Del resto il libretto è adesso talmente vero e logico che la sola macchia sarebbe quel coltello. Perché vuoi torturarti il cervello a cercare quando il Kennan stesso ci offre la verità? Dove trovi in altre opere una fine che somiglierebbe a questa? Non è più nobile di quella solita volgare falsa azione del suicidio?

E, cercando di persuaderlo, non esitò a ricorrere alla lusinga:

Ciao, ti saluto. Il più è fatto. Siamo a cavallo. Ed ora ricordati quello che oggi ti dico: *Siberia* è il più bello, il più vero, il più forte di tutti i tuoi libretti.¹

È noto che Illica non cedette di un palmo e che solo nella seconda versione, quella parigina del 1905, l'operista riuscì a imporre la fucilata che, da fuori scena, colpisce e uccide la protagonista,² ma le parole di Giordano, al netto dell'adulazione, sintetizzano piuttosto bene il valore del libretto di *Siberia*, un testo letterariamente interessante che ricostruisce, sia pur con fantasiosa approssimazione, l'ambiente russo e, frutto di un laborioso confronto tra il musicista e il poeta, è un ingranaggio drammatico agile e funzionale, sostanzialmente realistico («vero»), che contiene scene incisive, vigorose («forte»).

1 - Lettera di Giordano a Illica, 18 aprile 1902, in *Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di "Siberia" chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica (1899-1904)*, a cura di Agostino Ruscillo, Milano, Sonzogno, 2005 [d'ora in poi *Carteggio*], n. 91/6, p. 79.

2 - Cfr. AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano. L'uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 201-202. Per un profilo di Illica cfr. GASPARE NELLO VETRO, *Vissi d'arte. Luigi Illica librettista*, Ariccia (Roma), Aracne, 2013.

Principale preoccupazione di Giordano, l'originalità dell'ambientazione russa, in una fase della storia dell'opera in cui la novità coloristica è affannosamente ricercata, si traduce in una spiccata *couleur locale* alimentata dallo studio di dipinti, atmosfere caratteristiche, musiche popolari e non, varia letteratura, ben oltre i testi che ispirarono il soggetto, *Resurrezione* di Lev Tolstoj e soprattutto *Memorie dalla casa dei morti* di Fëdor Dostoevskij. Benché si trattasse di una ricostruzione non esatta, all'insegna di un esotismo pensato per un pubblico sensibile più a stereotipi e a improbabili elementi di invenzione (*in primis* il nome stesso della protagonista, Stephana) che a sofisticatezze filologiche, fu proprio questa inedita specificità coloristica – che nell'immediatamente precedente *Fedora* (1898), col filtro francesissimo di Sardou, era stata poco più che sfiorata tra le nevi pietroburghesi del primo atto e i racconti della piccola folla di personaggi russi in trasferta franco-svizzera³ – il punto di forza dell'opera. Giordano ne era pienamente consapevole, tanto che, quando apprese, nel luglio 1901, che Mascagni aveva annunciato di aver avviata la composizione di un'opera di soggetto russo su libretto di Giacosa e dello stesso Illica, s'inalberò, sfogandosi coll'amico poeta:

Leggo nei giornali teatrali l'ultima bomba Mascagni, cioè l'annuncio della sua opera su libretto di Illica e Giacosa, di ambiente russo. Non ti nascondo che questa mi ha colpito in pieno petto [Giordano sembra riecheggiare un verso dell'*Improvviso*: «m'ha colto in pieno petto...»], perché quando tu mi hai parlato della cosa, ho pensato logicamente che trattandosi di un dramma che può succedere in ogni parte del mondo, chi sa in quale altro ambiente lo avresti trasportato. Coglion! ma si svolge ugualmente in Russia, e costituisce un danno gravissimo per la *Siberia*: se viene fuori prima Mascagni, o anche viceversa.

Avremo gli stessi costumi, avremo su per giù le stesse caratteristiche della nazione: ma il grave è che per ottenere il colore musicale locale, che non si può attingere che alle canzoni popolari, finiremo per far talmente lo stesso che si risentirà nell'opera dell'uno ciò che ha fatto l'altro. Né ciò si potrà evitare volendo essere fedeli all'ambiente. O meglio, lo si potrebbe evitare soltanto quando una delle due fosse uscita prima ed allora il secondo cercherebbe (pur stando

3 - Nell'opera, una riduzione in tre atti del dramma di Sardou su libretto di Arturo Colautti, la Russia è comunque una presenza tangibile, benché non si traduca in uno spiccato colore musicale. L'atto primo si svolge a «Pietroburgo, d'inverno, in casa del conte Vladimiro Andrejevich, capitano della Guardia», in un salotto «di vecchio stile moscovita» benché «pariginamente arredato», e quasi tutti i personaggi dell'opera sono russi, dalla principessa Fedora Romazov alla contessa Olga Sukarev, dal conte Loris Ipanov a Dimitri, Cirillo, Borov, Lazinski ecc. Il freddo e la neve sono evocati dalle pellicce e dalla slitta che si ferma dinanzi alla casa. Nel secondo atto, a Parigi, non soltanto De Sirieux motteggia Olga cantando della «donna russa», ma la Russia è costantemente presente nelle persone, nei luoghi e nei fatti citati, e persino nei riferimenti alla politica, intrisa dell'attualità rappresentata dagli atti eversivi degli anarchici nichilisti. Finanche la Svizzera dell'ultimo atto non è estranea al mondo russo.

nello stesso colore) altre caratteristiche. Ed ugualmente diventerebbe un compito inutile: specie in ambienti come la Russia, la Spagna, l'Ungheria, che hanno una tale impronta che una sola volta possono servire. Ed ecco perché nessuno ha mai ritentato la Spagna dopo la *Carmen*.⁴

Il concetto è ripreso, con tono greve ma incisivo, nella lettera successiva:

Del resto questo inculcarsi come le mosche che fanno i miei colleghi è la cosa più meschina e odiosa. Esiste una *Manon*, si rifà la *Manon*. Esiste una *Bohème*, si rifà la *Bohème*. C'è *Chénier*, si pensa ad una *Maria Antonietta*. C'è *Iris*, si rifà il Giappone. Si lavora a un'opera russa, se ne prepara un'altra russa.⁵

L'importanza dell'ambientazione è tale che la Siberia del titolo diventa l'oggetto esclusivo di una delle principali pagine dell'opera, la romanza «Orride steppe» di Vasili nell'atto secondo, il cui materiale tematico si ascolta già nel celebre preludio che introduce l'atto. Giordano basò la sua intonazione sui versi della «prima edizione perché più incisiva e forte dell'ultima», non gradendo, dunque, le modifiche di Illica, che aveva ampliata significativamente la descrizione dell'inospitale terra nordica.⁶ Il poeta, certo contrariato, ottenne di pubblicare nel libretto la versione definitiva. Si confrontino le due versioni:

LIBRETTO (versione definitiva)

Orride steppe! Torride l'estate
a polvi turbinose!
Cocenti valli! Piane desolate!
Giogaje aspre, angosciose!

CARTEGGIO (prima versione)

Orride steppe! Torrida⁷ l'estate
Valli cocenti e desolate
Aspri sentieri di spine e sassi
Martiri orrendi, sangue su tuoi passi.

4 - Lettera di Giordano a Illica, 13 luglio 1901, in *Carteggio*, n. 47/52, pp. 42-43.

5 - Lettera di Giordano a Illica, 14 luglio 1901, ivi, n. 48/173, p. 44. Per inciso, Mascagni non ne fece più nulla, ma nello stesso 1903, a maggio, a Praga, andò in scena *Nadeya o La giovinezza del re*, libretto dello stesso Illica e musica di Cesare Rossi (editore Ricordi), opera che riportava in scena il personaggio di Pietro il Grande, protagonista di diverse opere italiane di soggetto russo del primo Ottocento. Rossi, involontariamente, aveva usato lo stesso canto dei battellieri del Volga impiegato da Giordano, e questi fece di tutto per farglielo sostituire; la vicenda finì in tribunale con un'accusa di plagio, vinta dal compositore di *Siberia*. *Nadeya* fu ritirata e ripubblicata nel 1906 col tema incriminato ridotto a sole otto battute. Sulla questione cfr. DAVIDE ZANAFREDI, *Il Rivarolese Cesare Rossi e Umberto Giordano: storia di un plagio*, «La Lanterna», XXI/81, 2008, pp. 8-9; *Carteggio*, pp. 144-146 e note.

6 - Cfr. lettera di Giordano a Illica, 1° ottobre 1903, in *Carteggio*, n. 197/204, pp. 139-140. Per un'analisi musicale della romanza cfr. AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., pp. 208-209.

7 - Nella trascrizione contenuta nel carteggio, forse a causa di un'incomprensione di Giordano, l'aggettivo concorda banalmente con *estate*, e non, come dovrebbe, con *steppe*, accorciando il respiro dell'incipit.

Alvèi d'asciutti gorghi per sentieri
e vie di spine e sassi

e, dietro a te, martirî orrendi e fieri
il sangue su' tuoi passi!

Poi?... Vien la pioggia! Hai la palude intorno
che il piè incatena e interra!

In mar di fango lotti notte e giorno,
e più il fango ti serra!

Al maledetto estate viene il verno!...

Guarda!... Ovunque ghiacciai
e cupe nebbie! E il vento atroce, eterno,
che non dà tregua mai!

Là su l'Alpi Katuski morte guata

fra nevischi e tormento
che, pria sepolta, livida e implacata
uccide poi la gente!

Qui giù dalle profonde
caverne de' dirupi
al pianto uman risponde
l'urlo dei lupi!

Ah questa
è la Siberia
torva!... La miseria!...

Bara mesta
di tetri scheletri
maledetta dal ciel!

Poi... vien la pioggia! Hai la palude intorno
e il piè incatena, interra!

Al maledetto estate viene il verno

Guarda!... Ovunque ghiacciai!

e il vento atroce eterno
che non dà tregua mai,

e su l'Alpi morte guata

livida implacata.

*Tu? Questa vita d'armi lunge
che in una le più fiere morti alterna?*

[Qui giù dalle profonde
caverne de' dirupi
al pianto uman risponde
l'urlo dei lupi.]⁸

Questa è la Siberia

torva... la miseria...

bara mesta
di tetri scheletri
maledetta dal ciel.

Illica dipinge un quadro evocativo a forti tinte, effettistico, indubbiamente più energico nella versione iniziale, plasticamente condensata. Ma è tutto estremamente descrittivistico. L'unico momento riferito ai personaggi, quando Vassili si rivolge a Stephana («Tu? Questa vita d'armi lunge | che in una le più fiere morti alterna?»), scompare a vantaggio di un ulteriore dettaglio descrittivo. L'ostilità dell'ambiente invade l'azione, la monopolizza e paralizza i personaggi, in un'ondata ipnotizzante di immagini deformate fino al grottesco. Si è lontanissimi, per fare un solo esempio, dall'«arida landa» del Des Grieux di *Manon Lescaut* (libretto, peraltro, ad alta partecipazione illichiana), col rapido ripiegamento interiore, intensissimo, nell'urgenza di soccorso alla protagonista (rv: «E nulla! nulla! | Arida landa... non un filo d'acqua... | O immoto cielo! O Dio, | a cui fanciullo anch'io»). In questi versi, invece, l'io del

8 - I versi in corsivo non sono intonati, mentre quelli tra parentesi quadre, che non compaiono nel testo trascritto da Giordano, risultano musicati.

personaggio si eclissa dietro un orrore generico, e l'uso della narrazione in seconda persona rende il punto di vista oggettivo coinvolgendo direttamente lo spettatore, violentemente proiettato nello spazio descritto: anche l'imperativo «Guarda!...», spiccato elemento deitico diretto a Stephana, è quasi un ordine impartito al pubblico.

Il brano, come tutto il libretto, è sostanzialmente di gusto decadentistico, ma soprattutto in superficie, stando la «solita [...] romanticheria» pretesa da Giordano nel trattamento del soggetto drammatico,⁹ con esiti in odore di novità *liberty*. In questa pagina la cura formale estetizzante si nutre di tasselli letterari vecchi e nuovi, in un'elaborata mescolanza di stili ordinata, nella versione definitiva, dapprima in regolare scansione strofica (cinque tetrastiche di due endecasillabi e due settenari a rima alternata) poi, assecondando la crescente tensione del disperato Vassili, in una successione progressivamente slogata di tre settenari, un quinario, un trisillabo, un quinario, un senario, un quadrisillabo, un quinario e un settenario, rimata inizialmente come le strofi precedenti (primi quattro versi), poi incrociata (*questa : Siberia : miseria : mesta*), e chiusa con due versi irrelati, uno sdrucchiolo e uno tronco, immagine della fatica elocutiva del sempre più esasperato personaggio. Per dipingere l'ambiente russo Illica non esita a ricorrere a una tavolozza fatta di tradizione, riusando note formule della letteratura rinascimentale, come gli «aspri sentieri di spine e sassi», che ricordano, per esempio, il sonetto 77 del *Canzoniere* di Luigi Tansillo (5: «Non andrei per sassosi, aspri sentieri») o la conclusione dell'ottava giornata delle *Novelle dei novizi* di Pietro Fortini (2-3: «E per aspri sentieri | calcando sassi e sterpi»), nonché il Solera dei *Lombardi alla Prima Crociata* (iv.3: «Giubilando per l'aspro sentier»). Non diversamente, «Al maledetto estate viene il verno!...» ricalca usi attestati, *exempli gratia*, nel *Morgante* di Pulci (xviii, 120: «che non mi lasciati mai lo state o 'l verno») e nelle *Piacevoli notti* di Straparola (iv, 5, 5: «Queste lo state, quelle lo verno»). E se i «martiri orrendi» e il «sangue su' tuoi passi» profumano rispettivamente di Alfieri (*Rosmunda*, 1.1: «qui lunghi | martiri orrendi») e di Cesarotti (*Ossian, Temora*, iv, 197: «Stroscia di sangue m'allagava i passi»; v, 235-236: «Il sangue | segna i tuoi passi»; *La battaglia di Lora*, 112: «per sentiero di sangue i passi miei»), non mancano inserti di sapore contemporaneo, come il verbo «interra», attestato già nelle *Novelle* di Bandello e nelle *Vite* di Vasari ma significativamente presente, per esempio, in Dossi (*Vita di Alberto Pisani*, ix) e Tozzi (*Il potere*, xxi), e soprattutto le «caverne de' dirupi», espressione condivisa col d'Annunzio di *Alcyone*, dello stesso 1903: «era in una caverna del dirupo» (*Ditirambo* iv, 317). E si noti, inoltre, l'enfasi di «bara mesta», coll'attributo assolutamente pletorico (essendo improbabili bare 'allegre') ma utile ad amplificare la tristezza di un luogo terribile, contenitore di disperato dolore, sulla scia del Felice Cavallotti di *In morte di Alessandro Manzoni* (10: «sopra la mesta bara»).

9 - Cfr. la lettera di Illica a Giordano, settembre 1901, in *Carteggio*, p. 55n.

Questa ricercatezza così esibita è senz'altro anche una dimostrazione di competenza letteraria da parte di un librettista 'pratico' com'era Illica, generalmente più attento all'effetto drammatico, al taglio teatrale e al contesto scenico che alla pura forma poetica. Si tenga presente, a questo proposito, che, al tempo della scrittura in tandem di *Tosca*, Illica, teso appunto a privilegiare la dimensione scenica e registica del dramma, si era profondamente risentito per il fatto che, come «primizia del libretto», il pregevole sonetto del terzo atto («Amaro sol per te m'era il morire») era apparso sull'«Illustrazione Italiana» del 24 dicembre 1899 firmato dal solo Giacosa, uno sgarbo che ripeteva quanto già accaduto durante la genesi della *Bohème* (il drammaturgo piemontese aveva fatto pubblicare su un periodico i versi del valzer di Musetta col solo suo nome). Illica aveva fatto notare a Ricordi che, se era vero che la responsabilità finale dei versi era del collega, c'era comunque a monte il suo lavoro, formalmente trascurato proprio perché ci sarebbe stato l'intervento di Giacosa:

Io penso fra me come, quando e perché io mi sia meritato quanto succede. Penso a *Bohème*, penso a *Tosca* e non ne trovo le ragioni. Naturalmente, sapendo che dopo il mio lavoro v'è quello di Giacosa, butto giù tutto ciò che sento e trascuro quanto è forma appunto perché c'è Giacosa. Ma quante volte, anche per *Tosca*, Puccini non è ricorso a me? Io dico, e ne sono persuaso, che la forma di un libretto è la musica che la fa. E che dal musicista non si deve musicare il «verso», ma il «concetto», l'angoscia di un dolore, l'impressione e il momento di una situazione. Il verso andava bene al tempo delle cabalette, e la prova negativa del verso l'ha data appunto Giacosa nel sonetto di *Tosca*.¹⁰

Il discorso del poeta, però, è piuttosto aleatorio. *In primis* non si capisce perché il «verso», l'attenzione alla forma letteraria, dovesse andar bene al tempo delle cabalette, quello della 'solita forma', e non dovesse tornar utile anche dopo il superamento delle forme chiuse. Anzi, la preoccupazione dei riformatori del libretto, come Boito, si era tradotta proprio nella predisposizione di novità musicali mediante costruzioni metriche e stilistiche sperimentali (si pensi solo alla sintassi più lineare dello stesso Boito, che riduce notevolmente le alfierizzanti inarcature precedenti modificando il fluire dei declamati).¹¹ Proprio questa responsabilità del poeta spiega perché, nel corso dell'Ottocento, l'intervento dell'operista sulla genesi del libretto divenga sempre più profondo: è la struttura del libretto, sia teatrale sia metrica sia linguistica, a determinare la musica. E poi l'idea di musicare non il «verso» ma la situazione stona col linguaggio operistico del tempo, attentissimo senz'altro all'atmosfera e al momento drammatico eppure molto aderente alla parola proprio perché scevro dalla simmetria

10 - Lettera di Illica a Giulio Ricordi, s.d. (ma dopo il 29 dicembre 1899), in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 186.

11 - Cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010, in part. pp. 191-269.

delle forme chiuse. Del resto, quando lavora senza Giacosa, Illica, al contrario di quanto sostiene nella lettera a Ricordi, si mostra spesso attento al verso, benché a suo modo (si pensi ai famigerati 'illicasillabi'), mediando tra cura formale ed efficacia melodrammatica. Un certo gusto per la sonorità («*Orride* steppe! *Torride* l'estate», «*tetri scheletri*») ricorda proprio i libretti di Boito, inevitabile pietra di paragone per i librettisti del tempo, e li ricorda anche una sequenza di versi brevi come questa (III):

Poi?... Feste, splendori,
amori!
Folli avventure!
Piaceri
senza cure!
Pensieri!
Bollori!
Ridde di cuori
e di... valori!
Da mille a mille mani!...
Un bacio? Un vezzo?
Gran prezzo!
Confusioni
di passioni
dell'jери col dimani!
Breve gioir profondo ed infecondo!
Ecco il gran mondo
dov'ella
divina
e bella
fé da regina
finché, farfalla bella,
s'abbruciò l'ale
e presa
da un amante del cuore
lo zotico ufficiale
che vi cavò la spesa...

Tuttavia, è evidente che, anche in questi versi metricamente laboriosi, l'attenzione formale è costantemente piegata al concetto drammatico generale, a scapito della fluidità e della tensione puramente poetica, ed è comunque evidente che questa forma sgheмба, sostanzialmente grafica (il passo, non curandosi della divisione in versi, è estremamente prosastico), non parte dal musicista, certo non interessato a simili preziosismi metrici, ma è una proposta del librettista. Nei tre atti composti per Giordano solo la descrizione della Siberia riesce a fondere qualità letteraria e funzionalità in un plausibile equilibrio. Se Illica conserva nel testo a stampa la versione definitiva dei versi

della romanza di Vassili, nonostante Giordano abbia intonato la prima, è proprio perché gli è riuscito di bilanciare pressoché perfettamente «verso» e «concetto», cosa che nei suoi libretti è tutt'altro che frequentissima: è consapevole di aver scritti dei versi icastici, di grande suggestione teatrale e letteraria insieme, e tiene che siano letti, proprio come la «prova negativa del verso» addebitata a Giacosa.

Del resto, la funzionalità del libretto è una qualità ad assetto variabile, che muta da musicista a musicista, particolarmente in questa fase della storia dell'opera. Il carteggio Giordano-Illica relativo alla genesi di *Siberia* evidenzia non solo le frizioni tra poeta e operista sul taglio drammatico della tragedia ma anche le difficoltà di Giordano di fronte a certi 'concetti' di Illica tradotti in parole poco «liriche»:

Richiamo, come modifica, la tua attenzione alla «grande aria» (chiamiamola così) di Stefana a pagina 11, dove io non saprò mai farvi nulla di ispirato non avendo delle parole veramente liriche; specialmente queste: «alcun ragionamento... .. tu dici vero parli saggia... .. disdegna come una viltà la riflessione... .. nei capelli sento del più puro firmamento». ¹²

Che l'assetto sia variabile anche per lo stesso operista, e a stretta distanza di tempo, lo dimostra il fatto che all'incirca un anno dopo lo stesso Giordano si dichiara soddisfatto per la «felice melodia, semplicissima e di quel sapore un po' classico come "Amor ti vieta"» ideata partendo dagli ultimi versi della stessa aria (tutti settenari salvo il penultimo, endecasillabo), tanto da chiederne altri otto «per giustificare con le parole la vaporosità della melodia e dell'orchestrazione»:

Sono un'altra Stefana,
col mio pensiero io vò
dov'esso mi conduce
alta: lassù! Altissima!
là ne' capelli sento
l'azzurro del più puro firmamento.
Io là sento la luce. ¹³

Ma nel libretto definitivo questi versi non si leggono, sostituiti da quelli della romanza «Nel suo amore rianimata», di impianto diversissimo (ottonari, quinari e quadrisillabi), benché verosimilmente modellati sulla melodia ispirata dai precedenti:

Nel suo amore rianimata	a ₈
la coscienza	b ₅
ritrovai.	c ₄
Io l'amai	c ₄
per l'esistenza	b ₅

12 - Lettera di Giordano a Illica, 6 settembre 1902, in *Carteggio*, n. 122/145, p. 95.

13 - Lettera di Giordano a Illica, 1° ottobre 1903, ivi, n. 197/203, p. 138.

rinnovata	a ₄
pura in me.	d ₄ ^t
Chi son io non sappia mai	c ₈
tutta a lui la vita mia!	e ₈
Rifiorita	f ₄
nuova vita	f ₄
per lui libera al mio piè!	d ₈ ^t
Nova luce ha il cielo e il sole	g ₈
caldi raggi blandi ardor	h ₈ ^t
e di maggi nove ajuole	g ₈
ha il mio giorno, fiori e amor!	h ₈ ^t

Qui «la forma» «è la musica che la fa»? Giordano aveva chiesto: «me ne occorrono altri otto che dovresti fare con me», e sembrerebbe che davvero, in questo caso, Illica abbia composto sulla musica, accanto al pianoforte del maestro, e non viceversa. Indubbiamente questi versi non sono affatto un prodigio di bellezza poetica, e non contengono gran copia di «parole veramente liriche», ma è anche vero che per il «nuovo brano di Stephana» Giordano aveva chiesto al poeta che le parole fossero «semplici chiare»: «non voglio rime, non voglio strofe, non voglio io i soliti rompicapi poetici, ma desidero che tu me lo scriva come lo parleresti; quella semplicità è la tua forza»,¹⁴ salvo poi lamentarsi per l'eccesso di prosaicità... Illica, attento al concetto drammatico ma tentato dalla letterarietà, oscillava ancor più, spinto dai mutevoli venti giordanianiani. Anche per il «duetto 3° atto Tenore Soprano», per esempio, l'operista chiedeva di sostituire «dei versi» 'troppo poetici': «mi farai il piacere di cambiarli con espressioni più facili».¹⁵

Il libretto di *Siberia* risente, ovviamente, di queste opposte tensioni, che sono alla base della tipicità dei prodotti di Illica, librettista sperimentatore post-Boito. Non si può non concordare con Franca Cella notando che il linguaggio «più scarno e prosastico, tragico e passionale di *Siberia*» è una variante della «coerente e riconoscibile espressività» del fecondo drammaturgo di Castell'Arquato.¹⁶ Qui è l'insistito pedale di Giordano, prossimo alla programmatica scabra mancanza di ricercatezza del testo di *Marcella*, un libretto dalla lingua intenzionalmente sciatta perché teso a una prosasticità estrema e quasi antipoetica, a far sì che i voli dell'immaginazione formale di Illica atterrino su una rappresentazione verbale rugosa, acidula, una sorta di bizzarro colore russo-siberiano, ostile e inquietante e, anche solo alla lettura, efficacemente respingente, a conferma del «diverso atteggiarsi d'Illica con Giordano, Mascagni o Puccini» e del mutevole orientamento stilistico del poeta a seconda del tema trattato.¹⁷

14 - Lettera di Giordano a Illica, 22 aprile 1902, ivi, n. 94/1, p. 80.

15 - Lettera di Giordano a Illica, 18 ottobre 1902, ivi, n. 134/108, p. 102.

16 - Cfr. FRANCA CELLA, *Luigi Illica. Dal decadentismo al liberty*, in *Storia dell'opera*, ideata da Guglielmo Barblan, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, III, 2, p. 277.

17 - Cfr. *ibidem*.

ABSTRACT

Stilisticamente tra i più scabri ed essenziali testi di Illica, il libretto di *Siberia* è il culmine del difficoltoso avvicinamento del poeta alla drammaturgia musicale di un Giordano invincibilmente romantico ma sempre più proiettato verso un teatro dalla lingua piana, 'vera'. La ricerca del colore locale si traduce dunque, su pressione dell'operista, in una tinta poetica acidula, che cede il passo a un'oasi di estrema ricercatezza letteraria solo nell'emblematica romanza «Orride steppe», una sorta di quintessenza in versi dell'ostile ambiente siberiano, opprimente protagonista dell'opera.

Siberia's libretto is stylistically one of Illica's sparest and tersest texts. It is the highest point of the poet's arduous task of approaching Giordano's musical dramaturgy. Although invincibly romantic, Giordano was at that time increasingly committed to realistic, plain-language drama. On account of his influence, therefore, the quest for local colour results in a slightly sour poetic shade that gives way to the height of literary refinement found only in the emblematic romanza «Orride steppe». This can be seen as representing, in verse, the quintessence of the hostile Siberian environment, ultimately the oppressive protagonist of the opera.

Umberto Giordano e le ambientazioni veriste di fine secolo

Maria Ida Biggi

Per introdurre correttamente gli allestimenti scenici delle opere musicali di Umberto Giordano credo sia utile premettere alcune considerazioni preliminari e una breve disamina sulla situazione dell'arte scenografica nell'ultimo scorcio dell'Ottocento. Infatti, dalla fine degli anni Ottanta, moltissime sono le innovazioni estetiche e tecniche che s'inseriscono stabilmente tra le tavole del palcoscenico. Negli anni Novanta, poi in ambito italiano, e milanese in particolare, sono ormai tranquillamente accettate le invenzioni sceniche proposte da Verdi e Boito per la messa in scena delle opere da loro prodotte insieme e queste innovazioni sono ammirate da tutti, critica e pubblico.

Gli allestimenti continuano a essere basati sulla ricerca di realismo e sul rispetto di un certo verismo e storicismo; inoltre sono caratterizzati da un'indubbia contraddizione che può essere valutata nella continuazione e nell'insistenza dell'utilizzo della scena dipinta, anche se questa è fortemente messa in crisi dopo l'impiego, ormai diffuso in tutti i teatri italiani, della luce elettrica che traduce la resa coloristica esaltata dalla forte illuminazione in maniera troppo pesante. Come afferma Carlo Enrico Rava, in questo modo si accentuano i colori accesi, pacchiani e non di rado stonati, con le intense ombre dipinte riportate in maniera evidentemente artificiale, incidendo fortemente sulla qualità dei lavori realizzati.¹

Mercedes Viale Ferrero sostiene che, sul finire del secolo, seppure le scene si riempiano di eccessive decorazioni in «affollate aggregazioni architettoniche e decorative», a volte il «processo di sontuoso arricchimento visuale delle scenografie corrisponde a precise necessità significative», equivalendo in questo senso, come nel caso di *Gioconda*, a «complesse metafore ottiche proposte dallo scenario boitiano in forma sem-

1 - Cfr. CARLO ENRICO RAVA, *L'equivoco del verismo in scenografia*, «L'Opera», Milano, gennaio 1966, pp. 85-90.

plice ed essenziale» e, sempre la stessa studiosa aggiunge, forse perché Boito attinse alla tradizione del grande vedutismo veneziano e quindi collegando la scenografia allo sviluppo della pittura.² Ancora Viale Ferrero distingue la produzione scenografica dei grandi teatri in cui andava in scena la prima assoluta in cui s'ideava l'allestimento che doveva restare come modello degli allestimenti per le riprese successive e la produzione corrente di tutte le altre piazze.³

Quello che qui interessa è sottolineare che in questi anni e per molti altri a venire, quindi nella precisa epoca in cui Giordano compone le sue opere più importanti, l'allestimento scenico si basa sui principi del realismo e la sua concezione e la sua progettazione è concepita rispettando in pieno i dettami espressi da Émile Zola nel capitolo dedicato a scene e accessori nel suo *Il naturalismo a teatro*; in particolare, egli sostiene che mentre molte parti della scenografia possono essere fondate sulla tecnica pittorica, quindi essere dipinte come era sempre avvenuto, i mobili e gli oggetti che servono come accessori sul palcoscenico, quindi utili e necessari all'azione e alla recitazione, devono essere reali, veri e tridimensionali per poter meglio entrare in contatto con il corpo dell'interprete.⁴

Prima di considerare l'apporto e l'influenza concreta che i compositori e i librettisti, con la loro personalità, forniscono alla realizzazione scenica delle prime assolute delle loro creazioni, ancora qualche riflessione va fatta sulle relazioni fra il sistema produttivo del teatro musicale italiano di fine Ottocento e l'evoluzione del lavoro pratico degli scenografi, oltre alle modalità con cui questi si relazionano con i teatri. In quest'ambito, quindi è da segnalare la nuova forma di organizzazione, che si potrebbe definire quasi industriale, degli *atelier* scenografici, soprattutto a Milano dove Giordano mette in scena i suoi primi successi *Andrea Chénier* e *Fedora* poco prima della fine del secolo. Nella capitale lombarda, gli allestimenti scenici, e scaligeri in particolare, seguitano a essere realizzati in un generico stile storicistico, indifferenti ai rinnovamenti teatrali, tecnici e pittorici europei, continuando a seguire i dettami e le modalità che lo scenografo Carlo Ferrario⁵ ha sostenuto. Ferrario ha fatto scuola e, anche

2 - MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, v, Torino, EDT, 1988, pp. 106-107.

3 - Cfr. *ivi*, p. 107.

4 - Cfr. ÉMILE ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881, pp. 81-102.

5 - Carlo Ferrario (1833-1907) scenografo attivo al Teatro alla Scala di Milano dal 1852 e titolare del laboratorio scenografico, fino a 1899 è anche docente di prospettiva all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove insegna ai futuri scenografi il rispetto dello storicismo contro la libertà interpretativa romantica, servendosi della ricca documentazione sugli stili e sui costumi conservata presso la biblioteca braidense. Tutta la produzione scenografica successiva ne è sicuramente influenzata, soprattutto quella milanese. Molti suoi bozzetti e schizzi scenici sono conservati al Museo teatrale alla Scala, alla raccolta Bertarelli e all'Archivio Ricordi di Milano. Cfr. s.v. «Ferrario, Carlo», in *Enciclopedia dello Spettacolo*, v, Roma, Le maschere, 1954, coll. 195-197; ALBERTO DE ANGELIS, *Scenogra-*

se ha ormai lasciato l'attività pratica, continua a reggere la direzione del laboratorio del maggior teatro milanese, coadiuvato da un nutrito gruppo di suoi allievi, forse non tutti alla sua altezza artistica, come Angelo Parravicini⁶, Vittorio Rota⁷, Antonio Rovescalli,⁸ Mario Sala,⁹ Carlo Songa¹⁰ e altri. Alcuni di loro si costituiscono in so-

fi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figuristi, registi, Roma, Cremonese, 1938, pp. 99-102; GIULIANA RICCI, *La scenografia*, Gorle, Grafica Gutenberg Editrice, 1977, pp. 13-17 e 60-63 (*Duecento anni di Teatro alla Scala*, 1); FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975, p. 90-108.

6 - Angelo Parravicini (1868- 1925) scenografo specializzato in scene d'interni e di architettura, allievo di Ferrario, porta avanti anche stilisticamente la ricerca della verosimiglianza sulla scena. Lavora inizialmente in Tunisia, Algeria e a Genova, prima di approdare al Teatro alla Scala di Milano, poi è attivo anche al Teatro dell'Opéra di Parigi, al Teatro Colon di Buenos Aires e al Teatro Metropolitan di New York sotto la direzione di Gatti Casazza. Inoltre, nel 1913 è parte attiva nell'apertura del nuovo spazio teatrale all'interno dell'Arena di Verona, dove organizza la disposizione del palcoscenico e delle luci e la costruzione delle scenografie. Alcuni suoi bozzetti si trovano al Museo teatrale alla Scala e in collezioni private. Cfr. s.v. «Parravicini, Angelo», in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VII, Roma, Le maschere, 1954, coll. 1701-1702; A. DE ANGELIS, *Scenografi italiani* cit., pp. 165-168; F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico* cit., p. 108.

7 - Vittorio Rota (1864-1931) allievo di Ferrario e Giovanni Zuccarelli, scenografo al Teatro alla Scala per più di 37 anni, come altri provvedeva a tutte le scene, anche se è noto come specialista nella pittura di giardini e nella prospettiva; seguiva la tradizione pittorica artistica dei predecessori senza invenzioni particolarmente innovative. Alcuni suoi bozzetti si trovano al Museo teatrale alla Scala. Cfr. s.v. «Rota, Vittorio», in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII, Roma, Le maschere, 1954, col. 1259; A. DE ANGELIS, *Scenografi italiani* cit., pp. 199-200.

8 - Antonio Odoardo Rovescalli (1864-1936) anch'egli allievo del Ferrario di cui porta avanti lo stile e la ricerca per il verisimile, ignorando volutamente le novità che andavano affermandosi oltre i confini; lavora in Francia per Sarah Bernhardt e Coquelin aîné, in Spagna per Maria Guerrero, in Italia per Eleonora Duse, d'Annunzio, Verga, Paolo Ferrari e Giacinto Gallina. Rovescalli fonda poi un suo atelier presso il Teatro Manzoni di Milano. Rispetto alla moda, forse è quello che più degli altri ha rinunciato al sovraccarico di particolari, conferendo alle scene un aspetto pittorico con effetti realistici e con tinte chiare e luminose. Alcuni suoi bozzetti si trovano al Museo teatrale alla Scala. Cfr. ETTORE CAPRIOLO, s.v. «Rovescalli, Odoardo Antonio», in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII, Roma, Le maschere, 1954, coll. 1286-1289; A. DE ANGELIS, *Scenografi italiani* cit., pp. 200-202; inoltre: *Antonio Rovescalli pittore di scene (1864-1936)*, a cura di Cinzia Giambertoni, Milano, Studio Erre, 1986 (catalogo della mostra tenuta a Milano nel 1986).

9 - Mario Sala (1873-1920) figlio di Luigi Sala anch'egli scenografo e allievo Ferrario, noto per le scene di mezza maniera e di montagna; per vent'anni scenografo alla Scala, dal 1911 apre un laboratorio scenografico al Lirico di Milano. Purtroppo non esistono suoi disegni. Cfr. s.v. «Sala, Mario», in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII, Roma, Le maschere, 1954, col. 412; A. DE ANGELIS, *Scenografi italiani* cit., pp. 204-205.

10 - Carlo Songa (1856 - 1911) scenografo allievo di Ferrario e attivo nell'atelier del Teatro alla Scala con Rota e Sala, formando con loro il "Terzetto degli scenografi scaligeri" che seguivano la tradizione di Ferrario, dividendosi le realizzazioni in base alle rispettive predilezioni: Songa si faceva ammirare per l'abilità nel raggiungere grandi effetti scenici e la singolare maestria nella pittura a tempera. Alcuni suoi bozzetti si trovano al Museo teatrale alla Scala. Cfr. s.v. «Songa, Carlo», in *Enciclo-*

cietà, inizialmente sotto la direzione dello stesso Ferrario, poi autonomamente, con la denominazione di «Società degli scenografi della Scala e del Teatro Lirico Internazionale» e con questo nome realizzano ancora per molti anni una scenografia fondamentalmente basata sullo stile realista e sulla ricostruzione verisimigliante degli ambienti richiesti dai libretti. Quando il direttore artistico della Scala, Giulio Gatti Casazza nel 1908 si trasferisce a New York, alcuni di questi scenografi scaligeri lo seguono e, tra loro, Parravicini che continua a lavorare regolarmente anche per le compagnie italiane che peregrinano annualmente in *tournee* in Sud America per eseguire stagioni di prosa o liriche in Argentina, Montevideo, Brasile. Inoltre, l'impresario Walter Mocchi, marito di Emma Carelli, utilizza parecchie scene eseguite dagli stessi scenografi milanesi che, in questo modo, si trovano a fornire i loro scenari anche all'impresa del Teatro Costanzi di Roma, che quindi sono attivi e influenti anche in questo teatro e nell'area circostante. In questa nuova situazione imprenditoriale delle società scenografiche possono essere inserite le produzioni delle nuove opere di Giordano.

Purtroppo molta documentazione iconografica relativa alla scenografia di questo periodo è andata perduta, tanto che la maggior parte degli allestimenti scenici degli anni Novanta dell'Ottocento sono documentabili quasi esclusivamente attraverso le illustrazioni pubblicate dai giornali. Infatti, i bozzetti originali, tranne quelli per gli spettacoli prodotti da Ricordi, hanno subito una vera e propria dispersione nel tempo, anche a causa di incidenti di varia natura, come quelli in cui è incorsa la Casa Sonzogno. Pochissimi sono, infatti, i documenti iconografici che illustrano le due prime opere di Giordano, ma in ogni caso, anche i rarissimi bozzetti sono molto utili per cercare di comprendere la genesi della prima messa in scena. Indicativo è il caso di *Andrea Chénier* rappresentato per la prima volta a Milano, al Teatro alla Scala, nel 1896, con scene di Costantino Magni, Vittorio Rota, Luigi e Mario Sala e Carlo Songa e costumi di Adelchi Zamperoni. Per quest'opera, importantissimo è confrontare i pochi bozzetti con le incisioni di Antonio Bonamore su «L'Illustrazione italiana»,¹¹ che costituiscono delle vere e proprie 'fotografie di scena' anche perché raffigurano gli interpreti inseriti nello spazio della scenografia e in un preciso momento dell'azione.

Com'è noto, il librettista Luigi Illica non partecipa all'allestimento della prima di *Andrea Chénier*, ma le didascalie da lui scritte e proposte sono veramente una descrizione dettagliata dell'ambiente con indicazioni precise e non possono non essere state

pedia dello Spettacolo, IX, Roma, Le maschere, 1954, col. 118; A. DE ANGELIS, *Scenografi italiani* cit., p. 222.

11 - Antonio Bonamore (1845-1907) disegnatore e pittore, attivo soprattutto per «Il teatro illustrato e la musica popolare» (Milano, Edoardo Sonzogno) e «L'Illustrazione italiana: rivista settimanale degli avvenimenti e personaggi contemporanei» (Milano, Fratelli Treves), ha svolto anche un grande lavoro di illustratore di romanzi di avventura, come quelli di Emilio Salgari, e per libri di storia o di geografia ampiamente pubblicati nella seconda metà del XIX secolo.

una sorta di viatico per gli scenografi, impedendo loro qualsiasi arbitrarietà compositiva. Sicuramente, i tagli apportati alle didascalie, tendenti a una semplificazione delle scenografie e dei movimenti in scena, hanno urtato il librettista molto attento ed erudito nel curare l'aspetto visivo dei suoi testi teatrali. Fortunatamente, per quest'opera, esiste una disposizione scenica che rispecchia la prima rappresentazione scaligera e testimonia di questa semplificazione. A questo proposito risulta molto interessante la lettera di Giordano a Illica, del 4 dicembre 1895, che dimostra la sudditanza del giovane compositore verso la Casa Sonzogno, committente e produttore del suo primo e importante incarico scenico;¹² da questo documento emerge il rapporto fra il giovane musicista, ancora non in grado di imporre la propria opinione, e la figura di Sonzogno, editore musicale, capitano d'industria con idee culturali progressiste e precise, ma anche con temperamento forte e abile calcolatore dei rischi imprenditoriali. Nella lettera Giordano sembra condividere con Sonzogno l'opinione che le didascalie, che riguardano la messa in scena, siano troppo lunghe e, soprattutto, possano essere ritenute dannose per le riprese negli altri teatri, poiché potrebbero spaventare gli impresari in vista delle ingenti spese da sostenere per realizzarle e quindi danneggiare la distribuzione e la fortuna dell'opera. Giordano nello stesso tempo afferma anche l'inutilità della descrizione dettagliata, motivandola con il fatto che il pubblico non riuscirà a vedere ciò che è descritto così minuziosamente, tranne forse alla Scala; e perciò, sostiene ancora Giordano, gli impresari non si assumeranno le spese per la realizzazione e la distribuzione dell'opera ne sarà sicuramente danneggiata. Quindi, anche se Illica dimostra di aver effettuato ricerche storiche approfondite, utilizzate per la stesura delle didascalie sceniche e utili per rendere verisimile il clima e la ricostruzione storica dell'ambiente, forse le sue idee pur giuste, alla fine si dimostrano non funzionali al successo dell'opera.

La disposizione scenica manoscritta probabilmente di Alberto Clerasco, pubblicata nel volume *Casa musicale Sonzogno*,¹³ e ampiamente commentata, è illuminante e ben si può affiancare alle immagini di Bonamore per capire lo sviluppo scenotecnico dell'impianto spaziale e stilistico della scena.

Nel 1898, l'opera di Giordano su libretto di Arturo Colautti, *Fedora* va in scena al Teatro Lirico Internazionale di Milano con scene di autore anonimo, di cui all'Archivio Sonzogno si conservano alcuni bozzetti senza firma.¹⁴ Mentre presso il Museo

12 - Una trascrizione della missiva si può leggere in MARIO MORINI, *Carteggio Giordano-Illica*, in *Umberto Giordano*, a cura di M. Morini, Sonzogno, 1968, pp. 282-283.

13 - Cfr. LUCIANO ALBERTI, *Le Messe in Iscena di Casa Sonzogno*, in *Casa musicale Sonzogno*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali e Piero Ostali jr, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 33-147, quella di *Chénier* da p. 60 a p. 80.

14 - M. VIALE FERRERO, *I luoghi di Fedora/Fedora: da Parigi a Milano*, in *"Fedora" di Umberto Giordano*, p.d.s., Milano, Teatro alla Scala-RCS-Rizzoli, pp. 87-95.

Teatrale alla Scala si trovano alcuni altri disegni per *Fedora* e tra questi, uno firmato da Carlo Songa e datato 1898 può essere attribuito alla prima rappresentazione, mentre gli altri due sono sicuramente riferibili all'edizione andata in scena nel gennaio 1932, nel gran teatro milanese, e firmata da Edoardo Marchioro.

Il disegno di Songa riproduce l'ambientazione del terzo atto, *La villa di Fedora nell'Oberland elvetico*,¹⁵ e si tratta di un elegante disegno acquerellato a seppia e bistrotto, tracciato nel migliore stile pittorico del noto scenografo milanese. Raffigura un armonioso paesaggio montano visto attraverso abeti e alberi di alto fusto, tra cui si intravede sulla destra l'ingresso di una ricca dimora realizzata in architettura tipicamente svizzera. Ritengo che questo disegno possa essere, senza particolari problemi, attribuito alla scenografia per la prima rappresentazione al Teatro Lirico, anche se i bozzetti conservati da Sonzogno sono chiaramente di altra mano; forse si è trattato di una proposta del Songa poi non accettata. Poiché è noto che gli scenografi allievi del Ferrario lavorano per tutti teatri della città e, quindi, anche se la prima di *Fedora* appare eseguita da pittori anonimi, le scene potrebbero essere state realizzate dal solito gruppo di allievi del Ferrario che proprio in quegli anni stanno costituendo una società con la quale poi realizzeranno scene in tutti i teatri milanesi e non solo, anche in molte altre piazze italiane.

I disegni di Marchioro rappresentano uno la *Sala nella dimora del principe Andrejevic*¹⁶ e l'altro *La villa di Fedora nell'Oberland elvetico*.¹⁷

Anche per l'opera-dramma in tre atti su libretto di Luigi Illica, *Siberia* andata in scena per la prima volta nel 1903, a Milano, al Teatro alla Scala, le scene sono disegnate da diversi scenografi, Angelo Parravicini, Vittorio Rota, Mario Sala e Carlo Songa. Alcuni disegni per questo allestimento sono conservati nella collezione privata degli eredi Parravicini.

Mentre per il bozzetto lirico in un atto *Mese Mariano* musicato da Giordano tra il 1909 e il 1910 su libretto di Salvatore di Giacomo si conosce soltanto il bozzetto di Luigi Brilli,¹⁸ scenografo pressoché sconosciuto, che raffigura un'ampia piazza tracciata con colori brillanti, aperta su un vasto panorama del golfo di Napoli, la cui impostazione ricorda quella del secondo atto di *Andrea Chénier*.

Antonio Rovescalli firma le scenografie per la prima rappresentazione assoluta dell'opera *Madame Sans-Gêne*, il cui libretto è tratto da Renato Simoni dall'omonima

15 - Carlo Songa, Milano, Museo teatrale alla Scala, disegno firmato con annotazioni, acquerellato con tracce di matita su carta, cm. 25x38,5, n. inv. n. 3922, coll. scen. 515.

16 - Edoardo Marchioro, Milano, Museo teatrale alla Scala, disegno firmato con annotazioni, a matita conté su carta, cm. 13x22, n. inv. A6445, coll. scen 1090.

17 - IDEM, Milano, Museo teatrale alla Scala, disegno firmato con annotazioni, a matita conté su carta, cm. 24x33, n. inv. A6444, coll. scen 1089.

18 - Luigi Brilli di lui si conoscono soltanto alcuni bozzetti conservati presso l'Archivio Ricordi e presso il Museo teatrale alla Scala di Milano, ma non si hanno notizie biografiche.

commedia di Victorien Sardou e Emile Moreau, avvenuta al Metropolitan Opera House di New York. Non si conoscono purtroppo le scene e i costumi di Rovescalli, anche se il suo lavoro è noto attraverso molti documenti e bozzetti scenici ormai noti e pubblicati in storici volumi sui teatri milanesi.

Per la prima rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano, il 20 dicembre 1924, de *La Cena delle beffe*, opera tratta dal poema drammatico di Sem Benelli, le scene sono firmate da Galileo Chini¹⁹ che aveva già curato con grande successo la scenografia della prima rappresentazione del dramma di Benelli nella sua prima rappresentazione al Teatro Argentina di Roma, il 16 aprile 1909, realizzata con la compagnia Stabile di Roma diretta da Ettore Paladini con gli interpreti Amedeo Chiantoni, Alfredo de Antoni e Edvige Reinach.

Per la rappresentazione scaligera dell'opera di Giordano di ben quindici anni più tardi, realizzata con la direzione musicale e artistica di Arturo Toscanini e scenica di Giovacchino Forzano e con i celebri e magnifici costumi di Antonio Sapelli detto Caramba, Chini ripropone la stessa immagine scenica e addirittura lo stesso manifesto del 1909. Anche in questo caso i bozzetti originali non si sono conservati; restano soltanto alcune cartoline e riproduzioni in bianco e nero pubblicate sulla rivista di Sonzogno «Musica e scena» del novembre/dicembre 1924.²⁰ Chini crea un'ambientazione cupa e misteriosa in cui descrive spazi tipicamente fiorentini dell'epoca quattrocentesca, con riferimenti espliciti agli affreschi che lui stesso andava eseguendo nelle residenze toscane. Com'è noto, l'opera di Giordano ebbe molto successo, ma è difficile trovare testimonianze relative alle scene, mentre pochi sono gli accenni ai bellissimi costumi di Caramba.²¹

Presso il Museo teatrale alla Scala di Milano sono conservati tre bozzetti scenici riferibili alla prima messa in scena de *Il Re* di Giordano eseguita sotto la direzione di Toscanini e con i costumi di Caramba. Si tratta di disegni firmati da Edoardo Marchioro²², scenografo in carica alla Scala nel momento della prima rappresentazione di

19 - Galileo Chini (1873-1956). Famoso come scenografo soprattutto per la prima di *Turandot* eseguita nel 1926, dopo la scomparsa del maestro Puccini e sotto la direzione artistica di Toscanini, per cui Chini disegna scene ispirate all'oriente da lui ben conosciuto nei suoi anni di residenza in Siam e in Cina. Cfr. MORENO BUCCI, *Il Teatro di Galileo Chini*, con uno scritto di Alessandro D'A-mico, Firenze, Maschietto & Musilino, 1998; *Orizzonti d'acqua, tra pittura e arti decorative. Galileo Chini e altri protagonisti del primo Novecento*, a cura di Maurizia Bonatti Bacchini e Filippo Bacci di Capaci, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2018. Si rimanda anche all'archivio online: <https://www.galileochini.it/> [data ultima consultazione: 25 giugno 2019].

20 - Cfr. M. BUCCI, *Il teatro* cit., pp. 60-63.

21 - Alcune recensioni sono riportate nel volume *Casa musicale Sonzogno*, p. 257, ma nessuna fa accenni alla scenografia.

22 - Edoardo Marchioro (1882-1935), scenografo al Teatro alla Scala. Cfr. A. DE ANGELIS, *Scenografi italiani* cit., pp. 140-141.

quest'opera il 12 gennaio 1929. I disegni, donati dallo stesso Marchioro al museo, sono firmati e riportano le indicazioni autografe delle singole scene corrispondenti alle didascalie sceniche del libretto scritto da Giovacchino Forzano. Il primo raffigura *La stanza della macina nella casa del mugnaio*,²³ il secondo *I giardini reali*²⁴ e il terzo *La camera da letto del re*.²⁵

Complessivamente si può dire che la componente visiva e figurativa delle opere di Umberto Giordano ha avuto un discreto ruolo nell'affermazione del suo repertorio; inoltre attraverso le rappresentazioni di queste opere è possibile percorrere la storia della scenografia italiana e scoprirne i modi realistici di raffigurazione dello spazio scenico dagli anni Novanta dell'Ottocento fino agli anni trenta del Novecento.

23 - E. Marchioro, Milano, Museo teatrale alla Scala, disegno acquerellato su carta, cm. 19x26,5, n. inv. A6437, coll. scen 1099.

24 - IDEM, Milano, Museo teatrale alla Scala, disegno acquerellato su carta, cm. 23x34, n. inv. A6436, coll. scen 1100.

25 - IDEM, Milano, Museo teatrale alla Scala, disegno acquerellato su carta, cm. 23x33, n. inv. A6435, coll. scen 1101.

ABSTRACT

L' intervento prende in considerazione la situazione dell'arte scenografica italiana alla fine del XIX secolo e nei primi anni del Novecento, mettendola in relazione con gli allestimenti di alcune prime rappresentazioni delle opere di Umberto Giordano. In questo periodo la realizzazione scenografica dell'opera musicale continua ad essere basata sulla ricerca del realismo e sul rispetto di un certo verismo e storicismo. Inoltre, il sistema produttivo dell'epoca e, in particolare, la collaborazione del compositore con Casa Sonzogno offrono un esempio esaustivo sulle modalità che le case musicali utilizzano nell'occuparsi dell'allestimento, coinvolgendo alcuni scenografi della scuola del Ferrario attivi a Milano. Tra questi, per *Andrea Chénier* nel 1896 il progetto è stato affidato a Costantino Magni, Vittorio Rota, Luigi e Mario Sala e Carlo Songa; per *Siberia* nel 1903 ad Angelo Parravicini, e gli stessi Rota, Sala e Songa. Mentre, un caso a parte è la prima rappresentazione di *Fedora* al Teatro Lirico di Milano nel 1898, per cui gli scenografi sono rimasti anonimi, anche se molto facilmente individuabili nello stesso gruppo scultoreo. Interessante rimane il lavoro del pittore Galileo Chini nel 1924 per le scene de *La cena delle beffe* che ripropongono la stessa immagine del 1909 quando è andato in scena il dramma di Sem Benelli.

The paper takes into consideration the situation of the art of scenography in Italy at the end of the nineteenth and at the beginning of the twentieth century, linking it to the staging of some of the first productions of Umberto Giordano's operas. In this time frame the scenographic realisation for musical operas continues to be based on the research for realism and on the respect of a certain degree of verism and historicism. Furthermore, the production system of the time and particularly the collaboration of the composer with Casa Sonzogno provide an exhaustive example of the methods adopted by the music publishing companies in looking after the staging of an opera, involving some of the scenographers of the Ferrario's school working in Milan. Among them, for *Andrea Chénier* in 1896 the project was entrusted to Costantino Magni, Vittorio Rota, Luigi and Mario Sala and Carlo Songa; for *Siberia* in 1903 to Angelo Parravicini and again Rota, Sala and Songa. A separate case is the first production of *Fedora* at Teatro Lirico in Milan in 1898, for which the scenographers remained anonymous, although quite easily identifiable in the above mentioned group. Very interesting remains the work of the painter Galileo Chini in 1924 for the scenes of *La cena delle beffe* reproducing the same image of the 1909 when Sam Benelli's drama was staged for the first time.

L'amore carnale nel teatro di Giordano

Federico Fornoni

Nel 1894 Umberto Giordano faceva rappresentare *Regina Diaz*, sua seconda prova teatrale. L'argomento aveva molti punti in comune con uno dei capolavori del romanticismo operistico italiano, quella *Maria di Rohan* di Cammarano e Donizetti della quale ricalcava in particolare lo scioglimento. Vi è tuttavia una differenza sostanziale: ove l'opera del 1843 presentava una relazione adulterina, ma casta, fra tenore e soprano, quella del 1894 si tinge di erotismo carnale. Il protagonista Mario sogna «notti d'ansia trepide», «visioni ardite», desidera vivere «una notte d'amor» con Regina e addormentarsi «fra le care braccia». Nel frattempo c'era stato Verdi, il quale, in questo come in tanti altri ambiti, aveva aperto nuove strade.¹ Anche il musicista di Busseto aveva portato in scena il tradimento perpetrato ai danni di un marito amico del tenore con *Un ballo in maschera*; lì, nonostante il libretto insistesse sull'innocenza del rapporto illecito, la musica del duetto fra gli amanti diceva tutt'altro.² La sessualità, seppure secondo strategie rappresentative di volta in volta differenti, era entrata a far parte degli orizzonti creativi dell'opera seria italiana, fino a divenire ingrediente imprescindibile della produzione *fin de siècle*. Nei decenni in cui Giordano lavora, le modalità di rappresentazione dell'erotismo vanno incontro a ulteriori profondi cambiamenti, a loro

1 - Con particolare riferimento a *Rigoletto*, opera capitale in tal senso, cfr. ELIZABETH HUDSON, *Gilda seduced: A tale untold*, «Cambridge Opera Journal», iv/3, 1992, pp. 229-251 e FEDERICO FORNONI, *Un «fotisterio troppo evidente». Erotismo e seduzione in "Rigoletto"*, «verdiperspektiven», 1, 2016, pp. 15-42.

2 - Cfr. EMANUELE SENICI, «Teco io sto»: *Strategies of seduction in Act II of "Un ballo in maschera"*, «Cambridge Opera Journal», xiv/1-2, 2002, pp. 79-92. Per uno sguardo più ampio su duetti 'illeciti' nella produzione ottocentesca, compreso quello del *Ballo*, rimandiamo ad ANSELM GERHARD, *Liebesduette in flagranti. 'Suspense' und 'pacing' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, a cura di Anno Mungen, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, pp. 51-81.

volta connessi a mutamenti di ordine sociale, religioso, morale. Per darne conto si trarranno esempi da opere situate in momenti cruciali dell'arco creativo del compositore: la prima opera rappresentata, il lavoro di un musicista ormai affermato e riconosciuto fra i massimi, la penultima fatica teatrale.

Mala vita: regolamentazione e moralità

Fra le tendenze più in voga nell'operismo di secondo Ottocento vi è la contrapposizione tra la donna pura, angelicata, con la quale è possibile costruire una famiglia, e la donna pericolosa, seduttiva, minacciosa nei confronti della famiglia stessa. Un dualismo proprio di tanta produzione estera e italiana, da *Carmen* a *Edgar e Loreley*, per citare casi lampanti, con importanti precedenti come *Tannhäuser*. Quando – nel 1892 – Giordano porta in scena per la prima volta una sua opera, questa propensione aveva ormai conosciuto vasta diffusione. Il fatto nuovo consiste nel ribaltamento dei ruoli rispetto alle posizioni sociali (e morali) abitualmente ricoperte dalle due figure. Se, in genere, l'adescatrice coincideva con la femmina pericolosa, spesso reietta, mentre l'amante portava in scena la fanciulla dai sani principi e integrata nel consorzio civile, in *Mala vita* l'eterea promessa sposa Cristina è una prostituta, la seducente Amalia è una moglie. I dettagli contribuiscono a definire i due personaggi: il nome di Cristina ne sottende le implicazioni religiose, quello di Amalia rimanda alla sue doti di ammaliatrice;³ il gesto della prima – alla sortita – di raccogliere acqua dalla fontana allude alla limpidezza della fanciulla, la minaccia (gesto tipico del repertorio cosiddetto verista) scagliata dalla seconda contro Vito quando apprende il voto da lui fatto è sintomo di volontà dominante. Tuttavia, è soprattutto il modo in cui le due donne vengono rappresentate nei momenti seduttivi – sarebbe a dire nei rispettivi duetti col tenore – a sancirne la distanza.⁴

Cristina, nel duetto del primo atto, è passiva. Si limita a rispondere alle sollecitazioni di Vito. Il motivo principale del pezzo, presentato in apertura dall'orchestra, viene rilanciato da Vito leggermente variato in testa («Ed a qualcuno avete mai pensato»). Cristina semplicemente lo riprende subito dopo come risposta («Ah! Quante volte io l'ho sognato»). In seguito la fanciulla lo proporrà di nuovo («Dunque, nel cielo») a fissare come l'azione seduttiva del giovane abbia avuto effetto. Su di esso terminerà il pezzo con l'immancabile *a due* che decreta l'unione degli amanti. È dunque

3 - L'importanza dell'elemento onomastico viene rilevata in AGOSTINO RUSCILLO, *Introduzione. "Mala vita" di Daspuro-Giordano: melodramma tardoromantico nel contenitore del teatro musicale verista*, in *Mala vita*, a cura di Agostino Ruscillo, Milano-Foggia, Sonzogno - Comune di Foggia, 2002, pp. 5-27: 17-18.

4 - Spunti analitici su questi brani e sulle ricorrenze motiviche da cui sono caratterizzati sono offerti in GIORGIO RUBERTI, *Il verismo musicale*, Lucca, LIM, 2011, pp. 176-202 e in AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano. L'uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 55-69.

il tenore a indirizzare il discorso musicale e a lusingare Cristina. Il momento topico, il punto decisivo dell'atto seduttivo, è però quando Vito si presenta come colui che è disposto ad amarla e a salvarla. Qui ricompare il motivo ascoltato in occasione del voto pronunciato davanti al crocefisso, recuperandone anche la tonalità di re maggiore. Giordano esplicita così come il processo di seduzione sia di completa pertinenza maschile, perché dipende esclusivamente da un'esigenza individuale dell'uomo (adempiere il voto fatto). Il tenore impone l'azione erotica in quanto necessaria innanzitutto a se stesso, il soprano la subisce.

A tale quadro è funzionale la ritrosia con cui viene caratterizzata Cristina. Le didascalie all'inizio dell'incontro (riprese nello spartito) ribadiscono più volte che la ragazza non guarda Vito. Lei vorrebbe andarsene ed è lui a trattenerla. Inoltre quando le viene chiesto il cognome non risponde (risponde invece l'orchestra sul silenzio della voce), poiché significherebbe parlare della sua condizione di prostituta, e una donna non può parlare di sesso (in seguito vorrà liquidare velocemente il discorso sui suoi trascorsi). La passività nel gioco seduttivo era quanto la mentalità ottocentesca richiedeva a una donna. Pur essendo Cristina una prostituta vi si adegua nel momento in cui non incontra un cliente, bensì un potenziale marito.

Al contrario Amalia, nel secondo atto, ha in pugno la situazione e l'innamorato. L'*input* musicale proviene questa volta dal versante femminile. A lei si deve il primo slancio lirico sulle parole «E a me, a me, tu lo dimentichi». Vito tenta di controbattere con una frase diversa per svincolarsi («Non ricordare»). Ma, dopo sole otto misure, Amalia riprende il motivo appena proposto, mentre il tenore ancora sta cantando. Non appena Vito vuole reagire, Giordano gli sovrappone la parte di lei, in modo da non concedergli spazio e imporre la voce (e la volontà) della donna. Se, a questo punto, Vito ancora resiste e, nell'*a due* che ne sortisce, non si adegua al profilo melodico di Amalia, poco dopo la situazione cambia. Non avendo avuto successo la carta del ricordo, Amalia sposta il discorso sulla pura seduzione carnale. Canta «No! Che non è possibile» su un nuovo motivo, dichiarando il suo amore e gettandogli le braccia al collo (secondo quanto previsto in didascalia). Vito cede e ne riprende il motivo, stringendola a sua volta nelle proprie braccia. Al termine del duetto il tema non è intonato *a due* dalle voci – come avveniva nel precedente incontro Vito-Cristina e come voleva la tradizione in situazioni simili. In questo modo Giordano rinuncia alla sublimazione del canto parallelo, sintomo di unità spirituale fra gli amanti. Decide piuttosto di sottolineare l'aspetto fisico. I due si stringono ancora una volta, cantano «Ah! Son tua/o!», e l'orchestra perora a piena forza il motivo in questione in re maggiore (medesima tonalità in cui lo aveva esposto la prima volta la donna), mentre la tela cala. Le voci e le parole non servono, poiché sono i corpi avvinghiati a comunicare, mentre la riproposizione tematica strumentale ribadisce chi conduce il gioco passionale. Amalia, donna sposata e con una posizione sociale, incarna le istanze femminili più avanzate della fine secolo, segno di un'emancipazione che passa attraverso la disinibizione sessuale.

Il ribaltamento fra le posizioni delle due donne (prostituta-casta, moglie-lussuriosa) consente all'opera di assumere una prospettiva attuale rispetto al pensiero sociale. Le discussioni in materia di infedeltà coniugale cominciavano, nella seconda metà del secolo, a individuarne una delle cause principali nei matrimoni imposti e, in particolare, ad attribuire il tradimento muliebre alla malmaritata. Una condizione comune a tante donne che avrebbero potuto applaudire *Mala vita*, ma anche a quelle cui mai sarebbe stato consentito accedere a un teatro, appartenendo agli strati sociali portati in scena nell'opera. A quante, come Amalia, non hanno possibilità di scampo, la sola alternativa a una vita di patimenti resta l'adulterio. Perciò compositore e librettista fanno di tutto per caratterizzare negativamente il marito Annetiello, attraverso canzonacce, celebrazioni del vino, passione per le avventure galanti. Se il tradimento era stigmatizzato sotto il profilo religioso e morale, a livello sociale veniva tutto sommato accettato, purché non comportasse il rischio di disfacimento del nucleo familiare.⁵ In effetti, nel quartiere napoletano di *Mala vita*, tutti sono a conoscenza della relazione fra Vito e Amalia, ma lei mai pensa di lasciare il marito, mettendo in pericolo l'istituzione familiare; per questo la società, su quell'istituzione fondata, tollera. Adirittura, nella fonte letteraria della coppia Salvatore di Giacomo - Goffredo Cognetti, la madre di Vito, personaggio scomparso nella trasposizione librettistica, prega Amalia di strappare il figlio dalle braccia di Cristina: meglio un rapporto adulterino rispetto alle nozze con una puttana. *Mala vita* compare dunque in una fase durante la quale l'infedeltà femminile comincia a essere vista con occhio diverso. Così come si comincia a osservare con occhio diverso il secondo problema scottante dell'opera. L'innocenza di Cristina, di cui si è detto e di cui ancora si dirà, comporta un nuovo atteggiamento nei riguardi della prostituta, la cui posizione di vittima inizia a essere presa in considerazione a discapito dell'idea di donna perduta e colpevole, avvicinando il pensiero collettivo a quella che doveva essere la condizione reale della maggior parte delle meretrici dell'epoca. Quando l'opera fu rappresentata a Napoli, pochi mesi dopo la 'prima', cadde miseramente. A tal riguardo Paolo Serraio, docente di composizione presso il Conservatorio napoletano e maestro del giovane Giordano, scrisse ad Amintore Galli: «questi miei compatrioti si sono scandalizzati di vedere in teatro ciò che ogni giorno vedono in questa morigerata Città!!!».⁶

5 - Per un esempio di pensiero avanzato e influente di un intellettuale dell'epoca si legga PAOLO MANTEGAZZA, *Fisiologia dell'amore*, Milano, Giuseppe Bernardoni, 1873. Sulle cause dei cattivi matrimoni e sulle relative conseguenze cfr. MICHELA DE GIORGIO, *Il modello cattolico*, in *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, a cura di Geneviève Fraisse e Michelle Perrot, Bari, Laterza, 1991, pp. 155-191; MARGHERITA PELAJA - LUCETTA SCARAFFIA, *Due in una carne. Chiesa e sessualità nella storia*, Bari, Laterza, 2014², pp. 203-206; SUSAN RUTHERFORD, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 146, 157-158, 163.

6 - Lettera del 1° maggio 1892, in A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., p. 38, nota 14. Puntuali osservazioni sull'insuccesso napoletano, in riferimento alla situazione storica e sociale della cit-

In ogni caso permangono stabili due concetti che hanno guidato la mentalità ottocentesca in tema di sessualità in generale e di prostituzione in particolare: la regolamentazione e la questione morale.⁷ Quanto al primo aspetto va tenuto nel debito conto come l'Italia unita mantenesse in vigore il cosiddetto 'regolamento Cavour', approvato nel 1860, inteso a disciplinare la prostituzione attraverso l'apertura di case di tolleranza sottoposte a un rigido controllo statale, mutuando disposizioni dalle normative napoleoniche, in parte già adottate nel primo Ottocento negli stati italiani sotto controllo francese. Il commercio del sesso era ritenuto indispensabile per soddisfare gli insopprimibili e 'naturali' desideri maschili (in special modo di quei gruppi che difficilmente potevano avere rapporti continui, come i militari o gli scapoli), limitando così seduzioni, stupri, incesti, ma serviva anche a tutelare l'istituzione matrimoniale, valvola di sfogo per mariti che altrimenti avrebbero potuto indirizzare le loro attenzioni verso donne 'oneste', mettendo in pericolo vergini e mogli altrui. D'altra parte era vivo il problema dei contagi venerei, cui quei regolamenti volevano porre un freno attraverso schedature, visite mediche, sorveglianza della polizia. Oltretutto il fenomeno della prostituzione collideva con la rigorosa morale borghese, volta a marginalizzare la meretrice in quanto «due volte pericolosa come fonte di contagio e come figura fuori norma»,⁸ rientrando a pieno titolo all'interno di quelle 'classi nocive' che comprendevano anche i criminali e i ladri. Da qui la ghettizzazione (o il tentativo di ghettizzazione) dentro la casa chiusa, sorta di *enclave* nel tessuto urbano volta a evitare l'esposizione sociale dell'illecito; e da qui le forti limitazioni alla libertà della meretrice: costretta a sottostare ai controlli dell'autorità, era impossibilitata a uscire durante le ore serali, ad affacciarsi alle finestre o alle porte di casa, a sostare nelle vie e nelle piazze (in Di Giacomo, Cristina rischia di incorrere nell'arresto per essersi mostrata in un luogo pubblico).⁹ Insomma, ritenuta un male indispensabile, la prostituzione andava comunque mantenuta il più possibile celata agli occhi della società civile.¹⁰ Fu proprio tale processo di regolamentazione a rendere più riconoscibile la prostituta e, di conse-

tà, sono condotte in MATTEO SANSONE, *Giordano's "Mala vita": A 'verismo' Opera Too True to Be Good*, «Music&Letters», LXXV/3, 1994, pp. 381-400; e in IDEM, *Umberto Giordano e il verismo a Napoli*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 285-317.

7 - Sulla regolamentazione in materia erotica sono essenziali le considerazioni di MICHEL FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 1: *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

8 - MICELA TURNO, *Il malo esempio. Donne scostumate e prostituzione nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Giunti, 2003, p. 110.

9 - Lo stesso Di Giacomo si sarebbe interessato in prima persona al problema: SALVATORE DI GIACOMO, *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII: documenti inediti*, Napoli, Margheri, 1899.

10 - Cfr. GIOVANNI GRECO, *Lo scienziato e la prostituta: due secoli di studi sulla prostituzione*, Bari, Dedalo, 1987. Su questi argomenti resta imprescindibile MARY GIBSON, *Stato e prostituzione in Italia 1860-1915*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

guenza, a consentire la sua stigmatizzazione. È questa nuova riconoscibilità, questa demarcazione rispetto al resto della società, l'elemento che differenzia la prostituta dell'Ottocento avanzato rispetto alla corrispettiva di inizio secolo o settecentesca, quando la 'professione' non era così chiaramente organizzata e i confini entro cui si collocavano relazioni erotiche commercializzate erano più sfumati.

L'esigenza di controllo è molto evidente tanto nell'opera di Giordano, quanto nel precedente letterario. Il postribolo viene mostrato solo dall'esterno, apparendo inaccessibile ai personaggi durante l'intera rappresentazione. Mai Cristina è colta in atteggiamenti propri del suo mestiere. Quando lancia il fiore dal palazzetto per adescare Vito è fuori scena, non la si vede, e non appena compare ha un atteggiamento morigerato, assumendo, come notato, una posizione passiva nell'incontro col giovane tintore. Alla fine dell'opera, costretta a riprendere i vecchi costumi, bussa alla porta del palazzetto, però non la si scorge entrare (cade infatti svenuta). Il luogo in cui svolge la sua attività continua a restare simulacro impenetrabile e, per tutto il tempo in cui il pubblico la osserva agire, è connotata come 'brava ragazza'. I motivi per cui è stata costretta a condurre quella vita sono spiegati nel duetto con Vito e indipendenti dalla sua volontà:

La storia mia?... La stessa abbiamo tutte:
miserie, inganni, lagrime!
Che raccontar poss'io?...
Le pene mie sa Iddio!
[...]
Ah! Quando tese
son quelle reti, misera
colei che vi s'impiglia.
C'è della gente, là,
(*Addita il palazzetto*)
che, pria, lusinga, alletta,
poi, s'impone e minaccia,
che alle belve somiglia,
che non può aver pietà!

Sotto queste parole Giordano pone un tema che risuonerà nel momento in cui Cristina deve tornare alla casa chiusa, e poi, ancora, nelle ultime battute come perorazione terminale. Si impone così l'idea di un destino ineluttabile, su cui la protagonista non ha alcuna possibilità di controllo. Il suo essere prostituta è sempre determinato da altro: la miseria e l'inganno prima, Amalia poi.

Tutto ciò permette, da un lato, di escludere la prostituzione dallo spazio scenico, dunque di sottoporla a norme che non le consentono di 'invadere' la vita sociale, dall'altro di stendere una patina morale sull'intera vicenda. Se il discorso etico ha a che fare con la relazione extraconiugale – la tesi di cui è vittima Vito, nel passaggio

dall'ipotesto al libretto, non è più determinata dalle inalazioni di prodotti chimici dovute al suo mestiere di tintore, venendo piuttosto presentata come punizione per la riprovevole condotta con Amalia –, esso si rivela anche nella definizione pura e incolpevole della protagonista. Il solo momento in cui Cristina assume comportamenti da prostituta è nell'estremo incontro con Vito, quando, ormai rifiutata, nel disperato tentativo di riconquistarlo, prova a sfruttare le sue 'competenze' professionali intonando una canzoncina: «Vorrei saper se voi certo m'amate, | o se l'amore vostro non ho più...». Dunque musica in scena, che Giordano enfatizza realisticamente rinunciando al sostegno orchestrale. Il profilo vocale dispone in maniera inconsueta, rispetto al trattamento vocale del personaggio, piccole fioriture, da un lato segno inequivocabile di lusinga, dall'altro prova di falsità, come attesta una lunga tradizione di cui fanno parte «Sempre libera» di Violetta Valery o la finta seduzione di Gioconda nei confronti di Barnaba. Vito lo comprende al volo, «accenna al palazzetto» e replica: «Così cantan lassù». L'azione e i segni musicali dichiarano la forzatura di quel tentativo di seduzione, ultimo disperato atto per salvarsi.

Siberia: esibizione e moralità

La prostituzione compare anche in *Siberia*, ma le modalità della sua presentazione in scena sono lontane da quelle osservate in *Mala vita*. Il rigido controllo lì esercitato viene soppiantato nella nuova opera dall'esibizione più evidente. Stephana è presentata nel primo atto come mantenuta innamorata, la quale, nonostante il nobile sentimento, continua a fare la vita. Ha un protettore, Gleby, che le procaccia clienti, mentre lei dimora presso il principe Alexis, il quale le mette a disposizione una palazzina e le regala gioielli che si guarda bene dal rifiutare. Ciò nonostante la relazione con Vassili – ignaro della condotta della fanciulla – vada avanti da tempo. È una differenza significativa rispetto al modo in cui altre traviate affrontano un dilemma simile, a cominciare dalla più nota, capace, dopo avere incontrato l'amore, di ritirarsi in campagna con il suo Alfredo.

Vi è un'ulteriore divergenza con il precedente verdiano. La professione della protagonista è manifestata senza filtri. Se, a metà Ottocento, il disciplinamento esercitato dalla famiglia, dalla Chiesa, dallo Stato in materia di sessualità non avrebbe consentito riferimenti diretti (il pubblico vede Violetta impegnata 'solamente' a partecipare a ricche feste, benché mai dubiti del suo *status*), ai primi del Novecento la situazione era in parte cambiata (la *première* di *Siberia* è datata 1903). Così, lungo l'intero primo atto, Stephana non fa che ricevere uomini. Innanzitutto Gleby, il quale, addirittura, si arroga il diritto di entrare nottetempo in camera della ragazza; quindi è la volta di Alexis e dell'amico Walitzin, in una scena nella quale l'amante e l'ammiratore professano insieme la loro passione, completando l'uno le frasi dell'altro, un vero e proprio 'triangolo' canoro (Walitzin fu eliminato e in parte sostituito da Walinoff nella nuova

versione dell'opera del 1927); poi il solo Alexis proclama i propri sentimenti, lusingandola con un bracciale di diamanti; infine giunge Vassili, illuso di vivere un amore 'onesto', al punto di attribuirle doti di materna tutrice del focolare, modello femminile diffuso nella mentalità ottocentesca in opposizione alla pericolosa femmina incantatrice:

Signora
nel ricamo! Lavora
ma, patrimonio raro,
tanto di cuore!
Povera come me;
povera e onesta!
Porta in dote l'amore
ed un viso divino!
Ed è modesta
come la mamma e te.

Vi è un brano specifico, in questo primo atto, sfruttato per veicolare il concetto di prostituzione. Onde evitare che Alexis si accorga della fuga notturna di Stephana, Gleby propone di improvvisare una «Mattinata» da cantare fuori dalla stanza da letto della fanciulla. È uno stratagemma del lenone per salvaguardare gli introiti provenienti dal principino. Al di là di questo, il brano può essere facilmente recepito come allegoria della prostituzione. Per accompagnare il canto in scena, in assenza di strumenti musicali, il protettore fa tintinnare i rubli, evidentemente guadagnati sulle spalle della sua protetta. Gli altri convenuti (Alexis, Walitzin – o Walinoff – e il banchiere) ricorrono invece alle spade, oggetto guerresco, dunque maschile, e dalla chiara conformazione fallica (non per nulla Giordano scriveva a Illica, a proposito di una frase presente nel libretto *in fieri* e poi depennata: «Ed io mi faccio tagliare i co[glioni]... se al grido degli ufficiali: "Sciabole al vento", l'effetto non è dei più comici messo in pratica, per quanto sia forte alla lettura»¹¹). La canzone è eseguita da un gruppo di soli uomini. Se il libretto predispone un canto responsoriale, con Gleby in funzione solistica e gli altri a rispondere, la partitura, pur concedendo al ruffiano un ruolo di rilievo, è risolta come una sorta di quartetto, in cui tutte le voci hanno funzione attiva. Non ci sono molti dubbi sull'intento di realizzare un quadretto di clienti in attesa di godere della Bella Orientale, come è nota Stephana nel *demi monde* pietroburghese. Dopotutto il testo esplicita come la musica (dunque chi l'intona) desideri accedere alla stanza per beneficiare dell'avvenenza femminile: «O bella mia, | concedi al canto lieve | d'entrar nella tua stanza desiata! | Deh, non vietar all'umil mattinata | le tue beltà di neve».

11 - Lettera del 23 agosto 1901, in *Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di "Siberia" chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica (1899-1904)*, a cura di Agostino Ruscillo, Milano, Sonzogno, 2005 [d'ora in poi *Carteggio*], n. 57/175, p. 54.

Ancor più esplicita l'ultima strofa: «O bella mia, | concedi al ritornello | quello che in ciel agli angeli fa gola: | l'ansie del seno, i baci di viola | e il corpo biondo e snello!». Giordano evita di mettere in musica queste parole, forse eccessive e in ogni caso ridondanti, dato che a quel punto è chiaro come i cantori vogliano entrare, tramite la porta, in qualche altro pertugio.

Stephana, da parte sua, è incastrata entro questo meccanismo. L'assolo «Nel suo amore rianimata» manifesta, nella purezza del lirismo vocale, l'aspirazione a detergersi grazie al nobile sentimento. Tuttavia il brano è incastonato fra la mattinata e il successivo incontro con Gleby, in cui questi le procura un nuovo cliente, facendole capire come non le sia possibile cambiare vita. La collocazione dell'aria è dunque sintomo della costrizione entro cui è schiacciata chi la intona.

Se la mercificazione del sesso è ben presente nel libretto, il compositore intendeva da principio calcare la mano. Il 18 settembre 1902 scriveva al suo collaboratore:

Anzi, a proposito del 1° atto perché non ricaviamo partito dal soprannome di Bella Orientale? La scena del 1° atto, invece che una semplice sala ne farei un vestibolo, una specie di quello di Sonzogno in via Goito, con delle colonne di marmo, magari tutto pompeiano con statue con una fontana immezzo, e la Stefana (che noi faremmo bruna e non bionda) che sia quasi nuda, con un leggero vestito veramente orientale, insomma una vera puttana...¹²

Il particolare della capigliatura scura è tutt'altro che accessorio. Benché esistesse una tipologia di tentatrice bionda e dagli occhi verdi, più diffusa era la tendenza opposta. Paolo Mantegazza descrive in base ai connotati fisici le pulsioni sessuali della donna: la bionda dagli occhi blu ha senso materno e sa placare gli istinti della carne; la bruna dagli occhi scuri e labbra carnose è capricciosa e ardente. Questa distanza fisica è rintracciabile nella produzione artistica sin dagli anni Trenta.¹³ In un lavoro decisivo nel veicolare l'eroticismo femminile dentro l'opera italiana come il *Mefistofele* di Boito, la disposizione scenica informa come la pura Margherita sia bionda, mentre l'intrigante Elena bruna con gli occhi neri.¹⁴ L'aspetto viene sfruttato come strumento di comunicazione immediata col pubblico, che, alla vista del personaggio, già intuisce il suo comportamento sessuale. Altrettanto gravida di conseguenze l'idea di legare l'esotismo geografico derivato dal soprannome della protagonista all'esotismo storico suscitato dalla ricostruzione di un ambiente vetero-romano. Sia bastevole riflettere sulle danzanti convergenze fra il passato dell'Urbe e le esperienze erotiche del presente

12 - Ivi, n. 124/43, pp. 96-97.

13 - MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Milano, BUR, 2015, pp. 284, 372-373.

14 - *Disposizione scenica per l'opera "Mefistofele" di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, [1877], pp. 2, 3, 81.

esposte nelle *Elegie romane* o nel *Piacere*. Ma le implicazioni fra orientalismo, mondo antico e carnalità erano diffuse anche nella produzione operistica a cavaliere di Otto e Novecento (è necessario ricordare *Thaïs* di Massenet?).

L'interesse di Giordano verso un erotismo esibito passa attraverso la figura di Gleby, la cui definizione creò non pochi grattacapi. Durante la lavorazione del libretto, il musicista insiste per caricarne la componente lussuriosa, senza ricorrere a mezzi termini. Già ai primi di agosto del 1901 comunica a Illica:

trovo che il carattere di Gleby è ora incompleto, ed è per questo che il cozzo delle passioni non viene mai veramente messo in gioco al 3° atto, e perciò il dramma non arriva mai ad uno di quei tali momenti cui tu sai arrivarci così bene, come al 3° atto di *Chénier* e al 3° di *Germania*.¹⁵ [...]

Egli si trova in Siberia perché ha rubato e falsificato per lei, lei è stata la sua rovina... quindi se ne strafotte che sia con Vassili, ma vuole anche lui la sua parte perché gli spetta di diritto: vuole il suo corpo che gli fa sempre tirare ancora l'uccello. Una scena uso Gérard, uso Scarpia... ma tutta diversa... senza enfasi... più vera... più da canaglia... il solo desiderio della chiavata.¹⁶

In una fase più avanzata del cantiere, il 6 dicembre 1902, Giordano sollecita ancora il librettista:

Se io ho insistito perché Gleby avesse posseduta Stefana, era per dargli una forza... un diritto...

E perché Stefana ad un certo momento non gli sputa in viso e gli volta le spalle?... Perché la donna posseduta è disarmata!... è passiva...

Io alludo con questo al dramma del 3° atto: alla gelosia di Vassili, alla paura di Stefana, all'audacia di Gleby; ed al grido, al potente grido di Stefana: «Mio primo amante, e m'ha venduta!...».¹⁷

Dal quadro erotico non può ovviamente essere escluso il tenore. Non tanto per le sue pulsioni, quanto per la reazione nel momento in cui è costretto a fronteggiare il passato della donna amata. La furente gelosia di Vassili nell'ultimo atto è tutta fisica. La morale e l'infamia passano in secondo piano rispetto all'ossessione procurata dai tanti uomini che hanno goduto la sua amante. Una gelosia esclusivamente sessuale, a differenza di altre celebri gelosie operistiche, come quelle di don José, di Otello, di Des Grieux, tutto sommato di Canio. Al centro non vi è l'amore tradito, né la dispe-

15 - I riferimenti sono a due momenti 'pruriginosi': nel primo caso la volontà di Maddalena di concedersi a Gérard in cambio della salvezza dell'amato Andrea; nel secondo la sfida a duello tra Worms e Federico, dopo che quest'ultimo è venuto a conoscenza della relazione carnale fra la moglie e lo stesso Worms, prima delle nozze.

16 - *Carteggio*, n. 52/177, pp. 49-50.

17 - Ivi, n. 143/35, p. 109. Sulla progressiva definizione del personaggio di Gleby, cfr. anche A. RUSCILLO, "Siberia": *genesi e drammaturgia*, ivi, pp. XVII-LV: XXXII-XXXIV.

razione per la perdita dell'amata, bensì l'idea tutta maschile di possesso esclusivo del corpo della donna:

Ti guardo, e vedo, e ascolto
tutti i baci che hai dati,
tutti i baci passati
sopra il tuo volto!
Gli occhi con che mi guardi narran baci!
Voluttà!... Spasimi
che tu ricevi e doni!
Io vedo mille braccia
intorno a te! A miriadi!...
A selve di tentacoli!...
Pel seno! Pei capelli!...
Sopra il tuo fronte
tutte l'onte
veggo e la mia viltà!

Lo stacco fra l'iniziale tempo passato e il successivo tempo presente sancisce la manifestazione davanti agli occhi di Vassili delle immagini erotiche, come se Stephana perseverasse in quelle pratiche. Ancora una volta Giordano aveva le idee chiare: «Vassili si è già accorto di questo moscone [Gleby] e Stefana purtroppo le fece, per la verità, delle rivelazioni; quindi la gelosia di Vassili viene ad acquistare una forza che ora non ha». ¹⁸ Se a questo stadio Giordano chiede un'invettiva contro Gleby, ¹⁹ la soluzione apparsa nel libretto e intonata prevede che Vassili si scagli contro Stephana, accusando l'amata del suo passato e aumentando il carico di angoscia rivolto solo al corpo e al suo possesso.

Va comunque tenuto conto di un altro dato. Il portato scopertamente carnale è bilanciato, nel corso dell'opera, dal potere redentore dell'amore (in questo, sì, l'esempio della *Traviata* deve avere avuto un ruolo). Il riscatto della mantenuta occupa ben due atti. Il secondo vede Stephana rinunciare all'agiatezza e alle ricchezze per raggiungere l'amato in catene, concludendosi con un duetto di redenzione fra gli amanti. Nell'ultimo la fanciulla sconta i suoi peccati condividendo la detenzione siberiana con Vassili. Non mancavano infatti le preoccupazioni per l'accoglienza che una certa parte della società avrebbe potuto riservare a un'opera in cui il rigido controllo della dimensione erotica viene superato: «Volevo pregarti di una cosa fin da quando ti ho spedito il ma-

18 - La già citata lettera dei primi giorni dell'agosto 1901, in *Carteggio*, n. 52/177, p. 50.

19 - *Ibidem*: «Quando Vassili entra in iscena al 3° atto [...] viene tetro non “per le parole orrende che sento sempre mormorarmi intorno”, ma per Gleby; è sempre Gleby la sua spina, [...] ad un certo momento vorrei una esplosione potente di Vassili contro Gleby ed una scena chiodo».

noscritto, e cioè se puoi un po' modificare, velare, qualche crudezza di Gleby che alla Scala potrebbe fare arricciare il naso ai moralisti». ²⁰

Se *Siberia* esibisce la dimensione sessuale, d'altro lato continua pertanto a pesare il giudizio morale. Lo chiarisce l'incrocio fra sacro e carnalità realizzato nel terzo atto. Il coro «Cristo è risorto» si situa subito dopo l'invettiva di Stephana contro Gleby, giunto per riportare in vita le antiche abitudini della sua protetta. Al contempo la protagonista dichiara il cambiamento suscitato in lei da Vassili. Si è liberata del passato. Anche Stephana è 'risorta'. Oltre alle motivazioni addotte da Giordano in una lettera a Illica, ²¹ soprattutto per questo motivo era importante modificare l'idea primigenia dell'ambientazione natalizia in favore di quella pasquale.

Buona parte dell'efficacia drammatica dell'opera si deve proprio alla capacità di porre in conflitto, nell'ultimo atto, il riscatto pagato con l'esilio in Siberia (e poi con la morte) e il richiamo alla vita condotta in precedenza perpetrato da Gleby. Un ritorno alla ribalta dei trascorsi cui la musica conferisce un'immediatezza non garantita dalla parola. Il valzer sul quale Gleby racconta gli anni di prostituzione di Stephana sfrutta una danza moralmente corrotta ²² per fare risuonare di fronte a Vassili la vita gaudente goduta vendendo il corpo della ragazza. Inoltre gli autori prescrivono il richiamo della mattinata del primo atto, grazie al quale lo spettatore ha un riscontro del passato di Stephana tramite un'esperienza di cui è stato diretto testimone. Lo scontro senza filtri fra la Stephana del passato, la «donna» del primo atto, e quella del presente, «l'eroina» del terzo, contribuisce perciò a rendere ancor più potente la forza del riscatto e a porre l'accento sulla questione morale.

La cena delle beffe: esibizione e lascivia

L'idea giordaniana di ostentare la nudità di Stephana ²³ non troverà riscontro nel lavoro finito – vi si alluderà mostrandone un «bellissimo braccio ignudo» –, ma verrà recuperata nella *Cena delle beffe*. In ben due occasioni, all'inizio degli atti II e IV, Ginevra appare senza veli. Le relative didascalie, tratte – trovandoci nell'ambito della *Literaturopen* – dal precedente letterario che porta il medesimo titolo, non lasciano dubbi: «comparisce sulla porta, discinta e bella; una veste da mattina mal ricopre la sua mirabile nudità»; «È coperta con una vesta da camera leggerissima e gialla che fa quasi lampeggiare il suo corpo bellissimamente formato». La soluzione è sintomo di una nuova prospettiva. La rappresentazione della carne in sé comporta la caduta dei

20 - Lettera di Giordano a Illica del 4 gennaio 1903, in *Carteggio*, n. 147/34, p. 114.

21 - Si legga la lettera del 1° agosto 1901, ivi, n. 51/174, pp. 46-48.

22 - Cfr. ELVIDIO SURIAN, *Turn and turn about. Waltz-walzer-valse: le tre carte di credito erotico dell'opera lirica*, «Eidos», 9, 1991, pp. 30-45.

23 - Cfr., *supra*, la lettera del 18 settembre 1902 (nota 12).

principi morali. Ginevra è personaggio esemplare a tal riguardo. Non assume infatti i tratti delle tante eroine eroticamente connotate nate tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900. Non è *femme fatale*, non è donna in lotta per la propria emancipazione, non assume atteggiamenti mascholini in rotta con la società, non è un'emarginata, non presenta conflitti interiori, non è creatura esotica, né fantastica. È carne, è sesso, nient'altro.²⁴ La stessa scena all'inizio del secondo atto, il momento di maggior impegno per la protagonista, altro non è che rappresentazione di un incontro sessuale. Benelli e Giordano realizzano quanto non era stato consentito realizzare a Piave e Verdi nel *Rigoletto*. Se non era ovviamente possibile chiedere agli interpreti di consumare l'atto amoroso, questo viene veicolato dalle inequivoche parole usate per raccontare la penetrazione:

GINEVRA

[...]

Che?! Voi?! Messere; come siete entrato?!

GIANNETTO

Scusatemi, madonna: sono entrato!...

[...]

GINEVRA

Uscite subito!

L'interesse nel sesso in sé, nella pura esposizione erotica, al di là di moralismi, sentimentalismi, approfondimenti intimi, è già tutta nel «poema drammatico» di Benelli e permane, dunque, nel libretto. Il musicista foggiano non si sottrae comunque a sottolinearne il portato. Vale la pena evidenziare una soluzione particolarmente originale. Nella fitta rete di ricorrenze motiviche di cui si compone la partitura, un paio di spunti melodici fanno riferimento a Ginevra.²⁵ Il primo, nell'atto iniziale, è messo in bocca alla protagonista in coincidenza dei seguenti versi:

[...] Perché la donna ama
vedendo gli altri amare; mangia i frutti
dell'orto suo con gusto, quando sente
nell'orto accanto un ladro che li ruba...
oh, sì: rubare! Oh, come appassiona!...

Parole, con l'eccezione del verso finale, che nella *pièce* teatrale pronunciava Giannetto. La riassegnazione alla protagonista femminile accentua l'inclinazione erotica di

24 - Su questi aspetti si leggano anche le considerazioni in ANTONIO ROSTAGNO, *Rinascimento al contrario. L'uomo del Guicciardini, la 'superfemmina' e l'universale banalità del sesso*, in "La cena delle beffe" di Umberto Giordano, p.d.s., n. 8, Milano, Teatro alla Scala, 2016, pp. 45-57.

25 - Un'analisi dell'opera è condotta in A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., pp. 310-324: 316, 318-319, 322, per i passi qui esaminati.

quest'ultima. Subito dopo il motivo passa in orchestra, mentre Neri la bacia per fare ingelosire il nemico Giannetto. Lo si riascolterà come elemento principale del 'pezzo lirico' del soprano nel secondo atto, allorquando Ginevra apprende di avere passato a sua insaputa la notte con Giannetto e ammette di aver desiderato vivere un'esperienza amorosa fuori dall'ordinario con lui:

Sempre così, sul margine del sogno
ho sperato di perdermi, così!
Ansietà, voluttà
nell'attesa di chi forse verrà,
nella gemma di un fior che nascerà.
La mia bellezza, che tu sorprendesti
addormentata nella sua speranza,
già ti bramò nell'arcano dormire,
come un sogno di luce avanti il giorno.
Dolce così, con l'anima dolente,
che non sa la sua sorte,
tutta offerirsi in sogno,
con tanta voluttà!

Infine ricompare in orchestra verso la conclusione dell'atto II nel momento in cui Giannetto avvinghia Ginevra davanti a Neri, mentre lei ricambia il gesto affettuoso, palesando il tradimento consumato.

Il secondo motivo viene cantato da Ginevra nel rammaricarsi di non aver potuto gustare appieno l'ebbrezza della notte d'amore appena trascorsa con Giannetto perché non sapeva di essersi concessa a un estraneo:

Sapendo invece d'esser con un ladro
d'amore, meglio assai sarebbe stato.
L'amore s'alimenta di stupore:
l'imprevisto gli dà
la dolcezza del bene ritrovato,
perduto chi sa quando.

Permea, in seguito, il preludio dell'atto quarto e la scena iniziale del medesimo atto, dove si sta facendo bella per accogliere Giannetto, ma immagina del pari di potersi trastullare con Gabriello. Il primo a sopraggiungere sarà però Neri. Tutti e tre gli amanti fra i quali Ginevra si divide sono dunque in procinto di raggiungere la sua stanza.

Il ricco tessuto tematico della partitura mette a disposizione di Ginevra due motivi diversi, entrambi memorabili, perciò facilmente riconoscibili all'ascolto, che in fondo comunicano la stessa cosa: lussuria, deliri passionali, tradimenti, ovvero pura carnalità. La sovrabbondanza motivica rispetto all'unico concetto espresso è fondamentale

nella creazione del personaggio. Una figura che usa due profili melodici differenti – ricorre a espressioni musicali diverse – per ripetere in continuazione la stessa cosa si esaurisce in quell'unico concetto. Non vi è nulla oltre la concupiscenza di Ginevra.

Giordano enfatizza ulteriormente la vicinanza drammaturgica dei due motivi accostandoli fisicamente l'uno accanto all'altro nel momento dell'unico assolo del soprano. «Sempre così, sul margine» è infatti preceduto dall'esposizione del secondo motivo sulle citate parole «Sapendo invece d'esser con un ladro». Nel momento in cui sarebbe lecito attendersi la più profonda introspezione, il compositore evidenzia il vuoto riproporsi delle pulsioni fisiche di Ginevra, e musica diversa non corrisponde a situazione diversa. Il progetto è tutto di Giordano. L'intero scorcio manca infatti nel precedente di Benelli. È la sola integrazione all'originale – per il resto mutilato – che gli autori si concedono. La richiesta viene dal musicista, con una lettera indirizzata al collaboratore: «Non posso farlo [il secondo atto] se tu non mi mandi quei dieci-dodici versi di cui ti pregai. La musica che comporrò su questi nuovi versi, dovrà essere calda e sensuale; mi servirà in parecchi punti del finale. Ti prego, quindi, di mandarmeli al più presto».²⁶

L'effetto qui descritto viene ulteriormente potenziato se si pensa che vi è addirittura un terzo motivo connesso alle pulsioni erotiche. Compare, nelle varie occorrenze, in coincidenza dell'attrazione fisica fra Giannetto e Ginevra (è perciò materiale che riempie il duetto dell'atto II e che torna alla fine di quello stesso atto). Tre temi – fra i principali dell'opera – tutti volti a lasciare emergere la schietta carnalità.

La rinuncia alla dimensione morale di cui era intrisa la mentalità ottocentesca (non per insulso bigottismo, bensì come strumento di regolamentazione sociale) è aspetto che proietta *La cena* entro un panorama novecentesco e modernista; così come l'esibizione del corpo, un erotismo svincolato dal controllo, dalla mentalità, dalla religione, dalla società, presentato e vissuto come condizione autonoma, una sessualità che trova giustificazione solo in se stessa. Un intellettuale come Benedetto Croce prenderà le distanze da questo tipo di atteggiamento criticando la sensualità dannunziana che «lo costringe a raffigurare non anime ma corpi, e non corpi idealizzati ma carnalmente pesanti, e veduti e sentiti con l'attrattiva, e insieme col disgusto e il ribrezzo, che la carne a volta a volta induce».²⁷ Ma anche gli operisti erano perfettamente consci dei nuovi gusti del pubblico (o forse era il pubblico a modificare la propria percezione grazie ai nuovi indirizzi proposti dagli artisti). Proprio Giordano, e proprio riguardo a Gabriele d'Annunzio, riferiva: «Ho letto alla frontiera i telegrammi della famosa

26 - Lettera di Giordano a Benelli, 30 maggio 1923; citiamo da FABIO ROSSI, *Benelli, Giordano, Blasetti: "La cena delle beffe" dalle scene allo schermo. Analisi linguistica*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano* cit., pp. 379-412: 387.

27 - BENEDETTO CROCE, *Ripresa di vecchi giudizi. II: L'ultimo D'Annunzio*, «La Critica», 33, 1935, pp. 171-181: 172.

Francesca. Li ho ponderati e mi convinco sempre più che il pubblico non si incatena che quando sul palcoscenico si mettono la lingua in bocca». Fu però Puccini, qualche anno prima della *Cena delle beffe*, a esplicitarne la connessione con l'affermazione della modernità. A proposito del finale di *Turandot*, mai portato a compimento, aveva previsto una «gran frase amore con bacio moderno e tutti presi si mettono la lingua in bocca».²⁸ Un processo che da quei prodromi modernisti è giunto sino al mondo di inizio millennio.

28 - I passi di Giordano e di Puccini sono accostati in MICHELE GIRARDI, *Un viaggio in "Siberia", dal tavolo di lavoro di Umberto Giordano*, in *Per un «lirismo delle umane passioni»* cit., pp. XI-XVI: XIII. Li si può leggere, rispettivamente, in *Carteggio*, n. 66/30, p. 60 (lettera di Giordano a Illica dell'11 dicembre 1901) e in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 496 (lettera di Puccini a Simoni di datazione incerta, tra il 1920 e il 1921).

ABSTRACT

La sessualità, seppure secondo modalità rappresentative di volta in volta differenti, era entrata a far parte degli orizzonti creativi dell'opera seria italiana a partire dalla metà dell'Ottocento, fino a divenire ingrediente imprescindibile della produzione *fin de siècle*. Nei decenni in cui Giordano lavora le modalità di rappresentazione dell'erotismo vanno incontro a ulteriori profondi cambiamenti, a loro volta connessi con mutamenti di ordine sociale, religioso, morale. Per darne conto si trarranno esempi da opere situate in momenti cruciali dell'arco creativo del compositore: *Mala vita*, prima opera rappresentata; *Siberia*, lavoro di un musicista ormai affermato; *La cena delle beffe*, penultima fatica teatrale.

Although in different representative ways, sexuality had become part of the creative horizons of Italian *opera seria* from the middle of the nineteenth century, until it became an essential ingredient of the works of the *fin de siècle*. In the decades in which Giordano works, the way eroticism is represented underwent profound changes, in turn linked with social, religious and moral changes. To give account of this, examples will be taken from operas located at crucial moments of the composer's creative arc: *Mala vita*, the first work represented; *Siberia*, the work of a well-established musician; *La cena delle beffe*, penultimate theatrical effort.

«La sfolgorante idea». Riflettendo sul Teatro di Luigi Illica

Antonio Polignano

[...] Non è possibile che possa dirti ciò che l'anima mia ha provato oggi [...]: nell'atrio della casa c'era la salma del povero Illica: intorno c'era la signora Rachele, [...] che piangeva [...]. Poi sono venute altre e molte persone: Sonzogno, Clausetti, Vittadini, Toscanini, e tanti e tanti amici. Di maestri compositori *io solo*. Vergogna! Tutti devono la loro fortuna a Illica. Pensa: *Puccini non s'è fatto vivo!* Sono diventato rosso per lui! Non ha mandato neppure una corona! Ha fatto un telegramma secco secco, proprio per convenienza... Ed altrettanto ha fatto Franchetti. Giordano si è degnato di mandare una corona. Il libretto di *Chénier* meritava qualcosa di più.... Di librettisti... neppure l'ombra! Schifosi! Tutti si credono superiori a lui e nessuno ha creduto di tributare l'omaggio della deferenza al cadavere del *Maestro di tutti*. [...] Il prete ha dato l'ultima benedizione alla salma, e poi sono cominciati i discorsi: [...] io ho improvvisato un saluto che mi è salito dal cuore, in mezzo a tanto, a tanto pianto [...], e gridavo la mia riconoscenza sincera a Illica [...].¹

Così, il 20 dicembre 1919, Pietro Mascagni scriveva ad Anna Lolli da Piacenza, dove si era recato per le esequie a Luigi Illica, spentosi quattro giorni prima nella sua villa di Colombarone, presso Castell'Arquato. In essa il musicista ricorda i compositori che, oltre a sé stesso, avevano colto un successo, e talvolta più d'uno, grazie alla collaborazione con il librettista piacentino. Dall'elenco mancano solo Alfredo Catalani, prematuramente scomparso, e Antonio Smareglia che rispetto agli altri resta però una figura più defilata.² Nella testimonianza di Mascagni, Illica appare dunque frettolosamente e un po' cini-

1 - PIETRO MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, II, Lucca, LIM, 1997, n. 655, p. 70.

2 - Per il musicista istriano Illica scrisse i libretti de *Il Vassallo di Szigeth* (in collaborazione con Francesco Pozza; Vienna, Teatro Hofoper, 4 ottobre 1889); del *Cornill Schut* (Praga, Národní Divadlo, 20 maggio 1893), rappresentato in italiano col titolo de *I pittori fiamminghi* (Trieste, Teatro Verdi, 21 gennaio 1928) e delle *Nozze istriane* (Trieste, Teatro comunale, 28 marzo 1895). Per approfondire la figura e l'opera di questo sfortunato musicista: AA.Vv., *Antonio Smareglia e i "Pittori Fiamminghi"*, Atti del convegno di studi su Antonio Smareglia (Trieste, 29 aprile 1991), a cura di Federica Vetta, Milano, Sonzogno, 1996, p. 97.

camente 'liquidato' da chi pure avrebbe dovuto essergli grato. Indubbiamente Illica è stato tra i protagonisti assoluti della librettistica in Italia nel ventennio a cavallo tra Otto e Novecento; alcuni dei libretti che portano la sua firma hanno ricevuto una veste musicale che li ha resi immortali. Il presente saggio si propone di indagare alcune delle caratteristiche della sua librettistica, prendendo in considerazione l'attività compresa tra le due prove estreme di *Wally* (1892) e di *Isabeau* (1911), ed escludendo dall'esame i lavori frutto della collaborazione con musicisti minori, per opere che ebbero scarso o nessun successo, e le commedie.³ A questi si è voluto aggiungere il libretto incompleto di *Maria Antonietta*, ossia dell'*Austriaca*, abbozzato principalmente per Puccini e definitivamente abbandonato da questi dopo lungo tergiversare nel 1907. Da questa operazione di drastico sfrondamento si giunge così a un elenco essenziale ma significativo che comprende opere in parte ancora oggi vitali e rappresentate, tutte frutto della collaborazione con musicisti di primo piano nel panorama italiano tra Otto e Novecento:

TITOLO	COMPOSITORE	PRIMA RAPPRESENTAZIONE
<i>La Wally</i> , riduzione drammatica in quattro atti	Alfredo Catalani	Milano, Teatro alla Scala, 20 gennaio 1892
<i>Cristoforo Colombo</i> , dramma lirico (quattro atti e un epilogo) NB: il nome di Illica non è accreditato	Alberto Franchetti	Genova, Teatro Carlo Felice, 6 ottobre 1892
<i>Le nozze istriane</i> , dramma lirico in tre atti	Antonio Smareglia	Trieste, Teatro comunale, 28 marzo 1895
<i>Andrea Chénier</i> , dramma di ambiente storico scritto in quattro quadri da [...]	Umberto Giordano	Milano, Teatro alla Scala, 28 marzo 1896
<i>Iris</i> , [opera in tre atti]	Pietro Mascagni	Roma, Teatro Costanzi, 22 novembre 1898
<i>Germania</i> , dramma lirico in un prologo, due quadri e un epilogo	Alberto Franchetti	Milano, Teatro alla Scala, 11 marzo 1902
<i>Siberia</i> , dramma in tre atti	Umberto Giordano	Milano, Teatro alla Scala, 19 dicembre 1903
<i>L'Austriaca</i> [<i>Maria Antonietta</i>]	Pietro Mascagni, poi Giacomo Puccini	-
<i>Isabeau</i> , leggenda drammatica in tre parti	Pietro Mascagni	Buenos Aires, Teatro Coliseo, 3 giugno 1911

3 - Per un elenco completo dei libretti di Illica si rimanda a MARIO MORINI, *Luigi Illica*, Piacenza, Ente provinciale per il turismo di Piacenza, 1961, pp. 30-31. L'esigua produzione di

Nel novero dei libretti presi in esame sono stati solo parzialmente considerati quelli nati dalla collaborazione con Giuseppe Giacosa per Puccini, nei quali l'apporto di Illica, non sempre chiaramente definibile, per quanto concerne la stesura poetica dei versi, riguarda, com'è noto, soprattutto il delinearsi del profilo drammaturgico generale, sovente costituito da vere e proprie 'invenzioni' (che prendono spunto da situazioni a volte solo fugacemente accennate negli originali) senza le quali, probabilmente, quei libretti ora sarebbero del tutto difformi o addirittura non esisterebbero.⁴

Notevole la varietà delle tematiche affrontate: dalle storie regionali di *Wally* e delle *Nozze istriane*, al dramma storico del *Cristoforo Colombo*; dall'esotismo orientale di *Iris* alle storie russe di *Siberia*; dalle sommosse e rivoluzioni raccontate in *Andrea Chénier*, in *Germania* e nella *Maria Antonietta*, al medioevo fiabesco di *Isabeau*.⁵

Personaggio inquieto e incline a scelte e a gesti spesso eccentrici, Illica proviene da una formazione scolastica incompiuta, in qualche modo colmata da capacità di letterato e di drammaturgo innate.⁶

Le sue prime prove sono nell'ambito del giornalismo,⁷ della letteratura⁸ e soprat-

Illica nel campo della commedia vanta comunque due opere di rilievo come *Le Maschere* (1900) per Mascagni e *Giove a Pompei* (1921), in collaborazione con Ettore Romagnoli, per la musica di Franchetti e Giordano.

4 - Si pensi infatti alle riserve e agli indugi di Giacosa nel considerare i soggetti di *Bohème* («ho letto e ti ammiro. Hai saputo trarre un'azione drammatica da un romanzo che a me parve sempre squisito ma poco sceneggiabile. I primi due atti sono composti stupendamente»; lettera di Giacosa a Illica, 22 marzo 1893, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1986, n. 82, pp. 82-83), e di *Tosca* («sono profondamente persuaso che la *Tosca* non è un buon argomento per melodramma»; lettera di Giacosa a Giulio Ricordi, 23 agosto 1896, ivi, n. 169, pp. 150-151). Anche per quanto riguarda il libretto di *Madama Butterfly*, si ricordi che il primo atto è una personale e brillante elaborazione di Illica, di spunti e di idee che in Long o in Loti sono al più accennati. Non a caso, nella lettera in cui Puccini annuncia a Illica la decisione di eliminare l'atto del Consolato, decisione che convince subito Illica e che Giacosa invece inizialmente avverserà, leggiamo: «L'opera deve essere in due atti. Il primo *tuo* [sott. nos.] e l'altro il dramma di Belasco» (lettera di Puccini a Illica, 16 novembre 1902, ivi, n. 287, p. 225).

5 - Accogliamo le tematiche individuate da FRANCA CELLA in: *Policromia letteraria dei libretti mascagniani*, in AA.VV., *Mascagni*, Milano, Electa, 1984, pp. 117-132.

6 - Questa singolare formazione è comune a un altro grande protagonista della librettistica del secondo Ottocento, Arrigo Boito.

7 - A Milano, dal 1879, alla redazione del «Corriere della Sera», in seguito a Bologna, dove fonda con altri il quotidiano «Don Chisciotte» ed entra in contatto con Giosuè Carducci, e infine, dal 1882, ancora a Milano, dove in pratica risiederà e opererà per il resto della vita. La biografia a tutt'oggi più completa su Luigi Illica è quella di GASPARE NELLO VETRO, *Vissi d'arte. Luigi Illica librettista*, Ariccia (Roma), Aracne, 2013, pp. 226.

8 - La raccolta di prose e bozzetti *Farfalle – Effetti* di luce pubblicati a Milano nel 1881. Una breve ma interessante lettura di questa raccolta è in JOHANNES STREICHER, *Intorno al metateatro di Luigi Illica*, in *Verso "Tosca": Luigi Illica nella cultura europea del secondo Ottocento*, Atti del convegno di studi in occasione del 150° anniversario della nascita di Puccini (Piacenza, 14-15 marzo 2008), Piacenza, Grafiche Lama, 2010, pp. 28-45.

tutto del teatro.⁹ L'esordio nella librettistica sarà alcuni anni dopo con *Il vassallo di Szizeth*, per la musica di Antonio Smareglia,¹⁰ anch'esso frutto della collaborazione con un altro letterato, Francesco Pozza.¹¹ Nel 1889 Illica comincia a lavorare a due libretti che ispireranno opere all'epoca salutate con un certo successo, *Wally e Cristoforo Colombo*, per due autori destinati a una fortuna per certi versi opposta, Alfredo Catalani e Alberto Franchetti. All'autunno 1890 risale probabilmente l'inizio del contributo fornito da Illica alla stesura a più mani del libretto di *Manon Lescaut* per Puccini che consacra ormai definitivamente la collaborazione con casa Ricordi.¹² L'ultimo decennio del secolo vede un'affermazione graduale ma significativa: con i libretti di *Bohème*, *Andrea Chénier*, *Iris* e *Tosca*, Illica assurge a un prestigio che nell'Italia dell'Ottocento solo Felice Romani e Arrigo Boito avevano conosciuto.¹³ A distanza di cento anni dalla sua morte Illica appare ancora oggi una figura interessante e meritevole di uno studio che delinei il profilo di un teatro dai tratti inconfondibili. Non è tanto la natura o la qualità dei suoi versi, l'approssimazione metrica dei famigerati *illicasillabi* a interessarci,¹⁴ quanto alcune soluzioni di drammaturgia che talvolta

9 - In quest'ultimo campo esordisce nell'ambito della prosa. Si tratta per lo più di commedie, alcune delle quali in dialetto meneghino, frutto talvolta di collaborazioni, come il dramma in un prologo e quattro atti *I Narbonnerie La Tour*, scritto a quattro mani insieme a Ferdinando Fontana e rappresentato con successo al Teatro Manzoni di Milano il 19 ottobre 1883. Per un elenco completo delle opere teatrali in prosa di Illica si rimanda a M. MORINI, *Luigi Illica* cit., pp. 29-30.

10 - Nella traduzione di Max Kalbeck, l'opera segna la prima significativa affermazione del musicista (cfr., *supra*, nota 2).

11 - Giovanni Tebaldini, musicologo e amico di Illica, afferma di aver musicato già nel 1887 un suo libretto e di averlo però in seguito dato alle fiamme salvando soltanto il prologo per orchestra dal titolo di *Fantasia Araba*. Anni dopo Franco Alfano lo musicerà per un'opera dal titolo *La fonte d'Enschir* (1898), cit. in *Carteggi pucciniani* cit., p. 57.

12 - Due dei suoi contributi al libretto, la canzone del lampionaio e la scena dell'appello delle prostitute, sono riconducibili a quelle costanti stilistiche del teatro illichiano che saranno oggetto del presente saggio.

13 - Lo stesso Ricordi, dopo il successo di *Andrea Chénier*, chiaramente irritato dal 'tradimento' di Illica, nonostante alcune valutazioni ingiuste e malevole sulla musica di Giordano, in una cartolina postale del 29 marzo 1896, indirizzata al librettista, è costretto ad ammettere: «Magnifico libretto, interessante, emozionante, commovente: un *bravissimo* di cuore» (cit. in JÜRGEN MAEDHER, *La Rivoluzione Francese come soggetto dell'opera italiana a cavallo fra Ottocento e Novecento*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, Atti del 4° convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo" [Locarno, 23-24 maggio 1998], a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maedher, Milano, Sonzogno, 2005, p. 108).

14 - All'epoca della collaborazione con Illica per il *Cristoforo Colombo*, Franchetti definì i suoi versi "orribili" ed è noto che a seguito dei numerosi rimaneggiamenti il librettista ritirò la firma, almeno dalla prima versione. Cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *Luigi Illica e il libretto di "Cristoforo Colombo"*, in *Alberto Franchetti: l'uomo, il compositore, l'artista*, Atti del convegno internazionale (Reggio Emilia, 18-19 settembre 2010), Lucca, LIM, 2015, p. 387. Si veda anche la famosa lettera di Illica a Giulio Ricordi: «Vero che ad ogni libretto 'soltanto mio' [...] si eleva il solito coro gracchian-

sembrano prefigurare un superamento della dimensione tradizionale del libretto d'opera verso esiti formali originali e moderni.

Nel presente saggio abbiamo inteso individuare alcune costanti di stile che pur non appartenendo al solo Illica assumono nella sua librettistica un particolare rilievo.

Già è stato notato che Illica, nel libretto di *Andrea Chénier*, ama collocare verso la fine dell'atto un episodio emotivamente intenso e coinvolgente o addirittura un vero e proprio colpo di scena che sembra desunto dalla tecnica del romanzo a puntate.¹⁵ Non è un azzardo affermare che tale scelta drammaturgica sia ravvisabile pressoché in tutti i libretti che prenderemo in esame. Non ci pare invece che si sia notato un altro interessante ed efficace espediente che per certi aspetti richiama la figura retorica della reticenza. Consideriamo infatti il *Cristoforo Colombo*, scritto per celebrare il quattrocentesimo anniversario dell'impresa del navigatore genovese. Il soggetto doveva essere trattato in modo da presentare un quadro storico attendibile e documentato, armonizzato sapientemente con elementi romanzeschi, necessari alla buona riuscita di un'opera.¹⁶ Esso ha in potenza le caratteristiche di molte opere del tempo: presenza di personaggi storici, ambientazione esotica, scenari ricchi e spettacolari, ruoli vocali impegnativi e situazioni che rendono possibile l'impiego di scene corali e di carattere coreutico complesse. L'aspetto per noi più interessante è rappresentato dal taglio drammaturgico che Illica ha inteso conferire a questo lavoro; un taglio che è logica conseguenza della scelta da lui operata circa i principali avvenimenti della vita di Colombo. L'opera, originariamente in cinque atti, poi ridotti a quattro più un epilogo è divisa in due parti generali:¹⁷ «La Scoperta», che comprende i due primi atti, e «La Conquista» che include i due atti finali, epilogo escluso. I quattro episodi della vita di Colombo scelti da Illica riportano quattro precise indicazioni cronologiche: atto primo (anno 1487), atto secondo (anno 1492), atto terzo (anno 1503), atto quarto (anno 1503). L'epilogo, con la morte del protagonista, è naturalmente collocato nel

te contro le sillabe, i piedi, i ritmi e contro tutto quello che è la cosiddetta forma, la quale serve così, se non altro, come e per buon pretesto» (lettera di Illica a Giulio Ricordi, ottobre 1907, in *Carteggi pucciniani* cit., p. 357, n. 528).

15 - SUSANNA FRANCHI, *I libretti rivoluzionari di Luigi Illica*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, p. 319.

16 - Maggiori informazioni sull'opera in RICHARD ERKENS, *Alberto Franchetti - Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende*, Francoforte, Peter Lang, 2011, pp. 123-227; GIAN PAOLO MINARDI, *Il "Cristoforo Colombo" di Alberto Franchetti*, in *Una piacevole estate di San Martino: studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 323-335. Per un elenco delle fonti storiche e letterarie consultate da Illica 'si veda' V. BERNARDONI, *Luigi Illica e il libretto di "Cristoforo Colombo"* cit., pp. 382 e segg.

17 - Per le modifiche apportate dagli autori per la rappresentazione scaligera della stagione Carnevale-Quaresima 1893-1894 cfr. R. ERKENS, *Cyclical Forms in Musical Dramaturgy: Comments on Alberto Franchetti's "Cristoforo Colombo"*, in *Alberto Franchetti: l'uomo, il compositore, l'artista* cit., pp. 77-110.

1506, anche se Illica, ha inteso ambientarlo a Medina e non a Valladolid, dove effettivamente Colombo morì. L'opera si apre con la visione del Convento di Santo Stefano a Salamanca dove il consiglio, presieduto dal cardinale Talavera, bocchia il progetto di Colombo; questi, deriso dalla folla giunge quasi a perdere la fiducia in sé stesso e nel proprio progetto ma l'incontro finale con la regina Isabella, che decide di sostenerlo, gli fa riacquistare la fiducia. Nel secondo atto, a bordo della Santa Maria, assistiamo al crescente sgomento dei marinai che fiaccati dal lungo viaggio e spaventati dall'ignoto minacciano di ammutinarsi. Alla fine, le ragionevoli osservazioni di Colombo e soprattutto l'avvistamento di una terra sconosciuta hanno la meglio e l'atto si conclude nell'entusiasmo generale. A questo punto Illica sceglie di omettere quello che a molti sarebbe sembrato l'evento ideale per una scena spettacolare tipica di questo genere: lo sbarco di Colombo e il primo contatto con gli indigeni. L'aprirsi del terzo atto, «Presso a Xaragua sulle rive del lago Sacro» ci precipita invece nel pieno di un dramma. Sono passati più di dieci anni da quando gli Spagnoli sono sbarcati sulle coste dell'isola che Colombo aveva chiamato San Salvador. Gli Spagnoli non sono venuti nel Nuovo Mondo per portare civiltà e progresso ma per depredarne le ricchezze attraverso la conquista violenta. L'aspetto più interessante risiede proprio in questo brusco salto temporale, che la sorprendente introduzione orchestrale ideata da Franchetti rende con brutale efficacia.¹⁸ Abbiamo quindi il 'prima' e il 'dopo' ma non quella dimensione intermedia che, presentando con gradualità il succedersi degli eventi, ci avrebbe preparati a questo cambiamento. In questo modo, il contrasto tra il secondo e il terzo atto determina sullo spettatore un effetto singolare.

Del tutto analogo e non meno efficace è lo stacco tra primo e secondo quadro nel libretto di *Andrea Chénier*. Anche qui la nostra simpatia per gli ideali di libertà e di uguaglianza di una Rivoluzione che già si indovina e che naturalmente si auspica come nemesi storica dei soprusi e delle vessazioni dell'*ancien régime*, così stucchevolmente presentato da Illica, dura appunto il tempo di un quadro, perché di colpo, nel quadro successivo, tutto è mutato: il re è morto e con lui non solo l'odiata aristocrazia ma anche molti di quelli che alla Rivoluzione avevano attivamente e generosamente partecipato. La forza degli eventi, ormai inarrestabile ci precipita di colpo in un quadro nel quale, dietro l'apparente gioiosa agitazione, si nasconde lo spettro della *Grande Terreur*. Il cambiamento è avvenuto in un batter di ciglia: un salto temporale di pochi anni, dal 1789 al 1794, ma gli eventi si succedono con una rapidità sconcertante e rappresentano il punto di forza di questa interessante scelta drammaturgica. Anche qui Illica sceglie il 'prima' e il 'dopo' ma omette intenzionalmente qualsiasi episodio di collegamento tra questi due momenti così diversi e così allusivi. Nei libretti di Illica

18 - È quasi superfluo osservare che la 'lettura' del tutto idealizzata che Illica fa del personaggio di Colombo fa sì che egli non partecipi minimamente e anzi condanni con vigore, per quanto invano, questi eccessi.

presi in esame questi sono i due casi più interessanti ma a ben vedere esistono anche altri due libretti nei quali in qualche modo viene operato un salto temporale che ha quasi il carattere della reticenza e che, in quanto espediente retorico, lascia allo spettatore il compito di colmare il vuoto secondo la propria capacità di immaginazione. Nel finale del primo atto di *Wally*, la protagonista, scacciata dal padre per avere rifiutato di sposare Gellner, si allontana nella notte con l'amico Walter. Poco prima, nella famosissima aria *Ebben? Ne andrò lontana*..., si proponeva appunto di lasciarsi alle spalle tutto e di andare: «Là, fra la neve bianca;!... | là, fra le nubi d'or;!... | laddove appar la terra | come una ricordanza». Poco dopo, ai pastori e ai contadini dirà: «Ho fretta d'arrivar laddove stende | la libertà ver me le braccia». La didascalia recita: «scompaiono dietro le case dell'Hochstoft. Si sentono le loro voci intonare la canzone dell'Edelweiss,¹⁹ perdersi a poco a poco pel silenzio della notte». Non sappiamo nient'altro e quando nel secondo atto la fanciulla ritorna in scena è già passato un anno; il padre è morto ed essa appare: «superbamente bella e superbamente vestita di una ricca veste di velluto, ed ha uno splendido vezzo di perle al collo». Il contrasto con il senso di squallore dell'atto precedente non potrebbe essere maggiore e accresce il mistero intorno a questo personaggio che ha qualche tratto della Kundry wagneriana e che sembra anticipare alcune immagini della Ricke di *Germania*, l'opera per Franchetti, e della Minnie pucciniana.²⁰ E già che abbiamo chiamato in causa Puccini, come non accennare all'efficacissimo salto temporale che intercorre tra il primo e il secondo atto di *Madama Butterfly*? Nella novella, Long liquida la partenza di Pinkerton con una succinta osservazione;²¹ al contrario Illica stacca sulla prima notte d'amore, salvo poi, nell'atto successivo, mostrarci di nuovo quella casa, un tempo così viva, nell'abbandono e nello squallore. Anche qui il salto è brusco e se da un lato aumenta l'efficacia del quadro che si apre davanti ai nostri occhi, dall'altro ci permette di gettare uno sguardo di struggente nostalgia sul breve idillio amoroso dei due pro-

19 - La canzone scritta da Wally che Walter intona al principio dell'atto e nella quale è presente il riferimento alla valanga, significativa e fatale anticipazione della sorte della protagonista.

20 - Si confrontino queste descrizioni: «Wilde Kleidung, hoch geschürzt; [...] schwarzes, in losen Zöpfen flatterndes Haar» [Veste selvatica, assai succinta... capelli neri, svolazzanti in ciocche disordinate] (*Parsifal*, I); «È una bizzarra fanciulla, bizzarramente vestita; ha i lunghi capelli disordinati e sciolti» (*Wally*, I); «Una – selvaggia creatura – dai capelli sciolti in gran disordine – seminuda nelle spalle che una lacera camicia a stento ripara» (*Germania*, epilogo, scena unica); «Minnie arriva in scena a cavallo, discinta, i capelli al vento» (*La fanciulla del West*, III). Interessanti considerazioni sull'immagine della donna nei libretti di Illica sono contenute nel saggio di V. BERNARDONI, *Il femminile secondo Illica: osservazioni in margine ai libretti di Mascagni*, «Studi musicali», xxiii, 1994/1, pp. 204-229.

21 - «And after his going [...]» (JOHN LUTHER LONG, *Madame Butterfly*, IV Trouble – Meaning joy, in «Century Illustrated Monthly Magazine», LV/3, gennaio 1898, pp. 374-92). La prima edizione italiana, nella traduzione di A. Clerici, fu pubblicata in «La Lettura», IV/2, febbraio 1904, pp. 97-109, e IV/3, marzo 1904, pp. 193-204.

tagonisti che Illica ha volutamente ommesso per lasciare briglia sciolta alla nostra immaginazione.

Strettamente legata al motivo della reticenza è la dimensione del ricordo e della reminiscenza, cioè la ricorrenza di passi significativi del libretto con funzione di collegamento tra episodi diversi e lontani, con l'evidente scopo di tracciarne i legami fatali e allusivi. Anche questa non è naturalmente un'invenzione di Illica. Già Boito, nel finale della *Gioconda* riproponeva i versi della Serenata del terzo atto che, sottolineati dalla stessa musica, rivelavano il senso reale e struggente del sacrificio della protagonista. E anche Ferdinando Fontana, nel finale de *Le Villi*, metteva in bocca ad Anna, ormai fantasma, le parole di riconoscenza e di fedeltà che Roberto le aveva rivolto un tempo, prima di partire. In alcuni libretti di Illica, questo procedimento dà luogo a diverse situazioni interessanti. Già in *Wally*, la già citata canzone dell'Edelweiss, intonata all'inizio dell'opera da Walter, ripresa nel finale del primo atto, e infine cantata dalla protagonista nell'ultimo atto, diviene il *fil rouge* che attraversa i quattro atti dell'opera e il suo senso si precisa in tutta la sua fatalità quando ormai la tragedia è imminente. Nel *Cristoforo Colombo*, il delirio del protagonista, nell'Epilogo, ripercorre rapidamente i momenti salienti relativi agli atti passati; questa volta non abbiamo letterali citazioni di versi precedenti ma il senso della reminiscenza, puntualmente rimarcato dalla musica di Franchetti, è chiarissimo e dà luogo a una costruzione formale piuttosto originale.²² Anche il «triste sogno pauroso» di Iris e l'*Inno del Sole*, con i quali l'opera inizia e si conclude, inscrivono idealmente il fatale destino della protagonista come nella cornice di un quadro. Un caso particolarmente interessante di reminiscenza è nel secondo quadro di *Andrea Chénier*: qui, Maddalena di Coigny, rivedendo Andrea, «Per richiamarglisi alla mente, gli ricorda le parole che Chénier le ha rivolto la sera del loro incontro al castello di Coigny»; contrariamente agli esempi precedenti, nel testo originale di Illica, il riferimento è solo nella didascalia, ma nelle versioni correnti del libretto vengono riportati anche i versi apocrifi: «Non conoscete amor! | Amor, divino dono, non lo schernir»,²³ versi che lo stesso Giordano aveva aggiunto all'Improvvisto nel primo quadro per esigenze compositive.²⁴ Nell'episodio dell'incontro, che ben poteva dirsi fatale, Giordano ripropone quindi il tema che nell'Improvvisto di Chénier era indissolubilmente legato all'amore: l'amore per la patria all'inizio, l'amore *tout court* nella conclusione. La ripresa dei versi su quel tema

22 - Cfr. R. ERKENS, *Cyclical Forms* cit. Lo studioso analizza minutamente questo procedimento di rimemorazione, che caratterizza buona parte dell'epilogo, collegandolo appunto al procedimento della 'forma ciclica', impiegata in molti generi compositivi strumentali, soprattutto nell'Ottocento.

23 - I versi originali di Illica erano: «Udite! – Amate pria | e prima di schernir sappiate Amore!».

24 - Cfr. GIORGIO PAGANNONE, «*Andrea Chénier*», *libretto e guida all'opera*, in «*Andrea Chénier*» di Umberto Giordano, «La Fenice prima dell'opera», 6, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2003, pp. 27 nota 11, e p. 38 nota 21.

diviene pertanto un efficace colpo di scena perché anche qui, come si è visto, il mondo attorno ai due protagonisti è drammaticamente mutato.²⁵

L'opera della seconda metà dell'Ottocento è un genere complesso, nel quale trovano posto grandi monologhi drammatici, pagine liriche la cui regolarità formale allude alla canzone o alla preghiera, brani di crescente complessità, dal terzetto ai vasti concertati tipici dei *finali* d'atto, nei quali stasi e azione si affiancano e procedono su percorsi distinti ma al tempo stesso comunicanti e grandi scene in cui i personaggi più importanti agiscono in un contesto variegato e multicolore di parti corali maschili, femminili e infantili ai quali è talvolta affiancato qualche numero di danza. Questa complessa articolazione richiede spesso una complicata impaginazione che ben metta in luce questa molteplicità di apporti differenti, distinti e al tempo stesso concordi. Così, i libretti di molte opere del secondo Ottocento presentano per alcune scene una disposizione separata dei vari interventi che risponde principalmente a un'esigenza di chiarezza e di 'leggibilità', un po' come quando si scrive una complessa composizione per pianoforte su tre o più sistemi. Questa disposizione 'spaziale', dopo alcuni illustri esempi boitiani, come la già citata scena della «Serenata interna» nella *Gioconda* (III, 3) e il Quartetto (III, 4) e il finale terzo dell'*Otello*, diverrà abituale e troverà appunto in Illica un attento e scrupoloso sostenitore. Occorre però precisare che le situazioni che volta per volta richiedono un'accurata disposizione delle varie componenti in gioco non sono sempre dalla stessa natura. Talvolta, infatti, come nella *Gioconda*, una parte lirica, essenzialmente statica, si contrappone a un dialogo, condotto nello stile del *parlante*. Questo tipo di scena presenta un'ambiguità di fondo, perché in essa l'unico momento lirico è rappresentato da una componente che, per necessità drammaturgiche, deve restare di sfondo, mentre in primo piano resta un dialogo che, dal punto di vista melodico, non ha alcuna attrattiva.²⁶ Illica farà qual-

25 - È probabile che, tra le tante modifiche, spesso operate arbitrariamente da Giordano all'indirizzo del libretto, questa sia una di quelle che Illica avrà approvato. Sicuramente di Giordano, perché presente nella sola versione del 1927, è invece la ripresa nel terzo atto di *Siberia* della «Mattinata» che nel primo atto Gleby intonava sulle parole «O bella mia» all'indirizzo di Stephana, la protagonista dell'opera. Qui, il riferimento è solo nella didascalia ma Giordano ha riproposto i versi e la musica del primo atto volendo creare così un richiamo derisorio e di volgare cinismo, che già prelude alla tragica scomparsa di Stephana, nel mutato contesto della squallida «Casa di forza nelle miniere del Trans-Baikal». Sulla tendenza di Giordano a modificare anche pesantemente i versi di Illica per piegarli alle proprie esigenze, cfr. MICHELE GIRARDI, *Omnia vincit Amor: «Un dì all'azzurro spazio», in «Andrea Chénier» di Umberto Giordano*, p.d.s., stagione d'opera 2017-2018, n. 1, Milano, Teatro alla Scala, 2017, pp. 89-97 e in particolare alle pp. 90-95. Per una ricostruzione del periodo compositivo, nonché dei complessi e non sempre facili rapporti tra Illica e Giordano cfr. AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano: l'uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 177-217.

26 - Non a caso Ponchielli ne rimase sconcertato come testimonia una lettera a Giulio Ricordi del 13 maggio 1876: «Cerco e cercherò un nuovo canto sotto il *parlante* dell'atto 3°, abbenché abbia la convinzione che questa scena non susciterà mai l'applauso. Fosse in un dramma sì. In un melo-

cosa di simile nelle *Nozze Istriane* (1895), dove parte del drammatico dialogo tra Marussa e Nicola nel finale dell'opera, è sottolineato da una Villotta.²⁷ Molto più interessante è però il secondo atto di *Tosca* dove Illica, che con stupefacente abilità ha saputo concentrare e, appunto, sovrapporre all'interno di un solo atto quanto nel dramma originale era distribuito su ben tre atti, concepisce la famosa scena del serrato interrogatorio di Cavaradossi da parte di Scarpia, sullo sfondo delle note della cantata intonata dalla protagonista al piano inferiore del Palazzo Farnese.²⁸ Accanto a scene di questo tipo ne trovano posto altre concepite sul modello dell'opera francese; scene giocate sulla compresenza di elementi tra i più disparati e che però non richiedono una vera e propria contrapposizione suggerita da funzioni drammaturgiche nettamente distinte. Capolavoro del genere è naturalmente il secondo quadro di *Bohème*. Qui, la complessa impaginazione su quattro distinte colonne manifesta un'intenzionalità ambiziosa e persino compiaciuta. Che qui ci sia la mano di Illica è difficile dubitare; basterebbe pensare al secondo quadro di *Andrea Chénier*, nel quale, a tratti, egli rievoca un clima altrettanto multiforme e frastornante, sia pure di segno opposto.²⁹ Dopo *Andrea Chénier* sarà la volta di *Iris* (1898) con la scena del teatrino, nel cui libretto troviamo disposti su tre colonne separate rispettivamente il testo recitato dai Pupi, i dialoghi nascosti di Kyoto e Osaka e le esclamazioni e i commenti del pubblico, ivi compresi la stessa Iris e il padre cieco. Ma prima ancora, nel libretto di *Wally*, Illica ci aveva offerto un esempio ancora più interessante. Proprio all'inizio del terzo atto, egli distingue infatti tutto ciò che si svolge nella camera della protagonista, dagli avvenimenti e dalle parole dei personaggi che agiscono all'aperto, presentandoli separatamente su due colonne. Questa impaginazione, più che un bisogno di chiarezza, tradisce semmai la volontà di mettere a punto una vera e propria «disposizione scenica» di un testo drammatico. È tale il rigore del librettista nell'attenersi a questo assetto formale, che egli vi rinuncia solo quando Wally, richiamata da Gellner, esce di casa per incontrarlo:

dramma il pubblico in massa, il pubblico di tutti i teatri, vuol sentire la musica, la melodia; invece qui l'elemento principale è il *parlante* – l'accessorio è internamente ed è ciò che vorrebbe capire il pubblico, che resta distratto dal *parlante*, interessantissimo, ma che per lui sono parole», in GAETANO CESARI, *Amilcare Ponchielli nell'arte del suo tempo*, Cremona, luglio 1934, p. 65; Id., ristampa in «Cremona produce», n. 1, gennaio-marzo 1984, Cremona, pp. 35-62.

27 - I testi sono naturalmente presentati uno accanto all'altro e impiegano, come in Boito, caratteri a stampa differenti.

28 - A dimostrazione del ruolo subordinato e funzionale di questa Cantata, si noti però che nel libretto originale, il testo non era neppure riportato. Anche la canzone del lampionaio nel terzo atto della *Manon Lescaut* assolve questa funzione. Cfr., *supra*, nota 12.

29 - Si ricordi anche la scena dell'imbarco di Manon nel finale del terzo atto di *Manon Lescaut*. Cfr., *supra*, nota 12.

Nella camera di Wally WALLY (sobbalzando) È strano! Intorno a me solo lamenti odo stanotte. Oh! Fosse digià l'alba! O ciel chi batte? (con spavento) È Gellner!... Che vorrà? (La Wally, atterrita, corre come una pazza, l'apre ed esce sulla via)	Nella strada <i>L'Hagenbach compare dietro il ponte; egli cammina a tentoni nell'oscurità.</i> HAGENBACH Buio è il sentier... la lampada s'è spenta... Ma che m'importa? Ai piedi di Wally Il rimorso e l'amor mi guideranno. (sta per passare il ponte, quando Gellner gli è addosso, e lo fa precipitare dal piccolo parapetto. L'Hagenbach getta un urlo terribile. Gellner scende rapidamente, quasi fuggendo. Poi, giunto allo sbocco del sentiero, rallenta il passo e fa per rientrare in casa sua. Ma vedendo la finestra della camera della Wally ancora rischiarata da un lume, vi si avvicina mormorando) GELLNER È desta ancora la selvaggia... e aspetta! (batte sommessamente ai vetri di una finestra)
Da questo punto l'azione si svolge tutta nella via dell'Hochstoff GELLNER Se vuoi vederlo morto... giù nell'Ache Discendi... e lo vedrai. WALLY No... non è vero.	

In un caso come questo il testo deve essere letto in modo da cogliere la disposizione e l'interrelazione tra gli eventi in gioco. Quest'ultimo esempio mostra la necessità in Illica di travalicare i limiti abituali del libretto d'opera, mettendo in atto dei procedimenti che evidentemente sino ad allora un testo drammatico aveva accolto solo in parte. Su questa strada si colloca anche un altro aspetto peculiare al suo stile, che è stato più volte oggetto di studio e di analisi: l'impiego delle didascalie.³⁰ Per le didascalie di Illica si è parlato di una cura per il particolare che include

30 - Numerosi sono i saggi pubblicati su questo argomento. Oltre a quelli che segnaleremo nelle note successive, ricordiamo: LETIZIA PUTIGNANO, *Didascalie di teatro d'opera. Note sul melodramma italiano di fine secolo*, in *Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di Francesco Izzo e Johannes Streicher, Roma, Pantheon, 1993, pp. 505-513; ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera*

elementi apparentemente incongrui ma che concorrono pur sempre all'evocazione di un insieme,³¹ di anticipazione di tecniche cinematografiche,³² e anche di concezioni registiche di stampo novecentesco.³³ Sono indubbiamente spunti che aiutano a far luce su un teatro che forse un po' ingenuamente voleva essere sperimentale e per il quale a questo punto soffermarsi sulla qualità dei versi, nei quali confluiscono pur sempre suggestioni di Foscolo, Leopardi, Pascoli, d'Annunzio, Saba, appare un'inutile sottilizzazione.³⁴

Soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, il teatro, non solo musicale, ha fatto uso di didascalie sempre più ampie e particolareggiate. Alcune didascalie di Boito, oltre ad accentuare ulteriormente la cura dei particolari, si spingono a definire con molta accuratezza aspetti della rappresentazione per quanto riguarda la posizione e i gesti dei personaggi, tanto da configurarsi come vere e proprie disposizioni sceniche. Esempi di questo genere sono le didascalie che descrivono la prima scena del secondo atto del *Pier Luigi Farnese*, o che aprono il secondo atto di *Ero e Leandro*, nelle quali emerge con evidenza il compiacimento del librettista di evocare attraverso una selva di

italiana tra Otto e Novecento, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, pp. 207-221.

31 - Cfr. L. PUTIGNANO, *Didascalie di teatro d'opera* cit., p. 509, a proposito della *Perugina* di Mascheroni: «Le indicazioni sceniche sono dettagliate [...] ma si dà soprattutto rilievo all'impressione dell'insieme, di un 'trionfo primaverile' colto nella luce di un meriggio che confonde il profilo dello sfondo. Altri particolari sembrano perciò più un corollario di questa atmosfera che indicazioni essenziali alla scena: i merli 'guelfi', l'ombra degli alberi, il profumo (!) dei fiori, i 'tentacoli' d'edera e le rose 'rampanti', il 'profilo indeciso, vaporoso fuso entro la luce e il cielo'».

32 - «Avendo davanti gli abbozzi della *Maria Antonietta*, e soprattutto quelli della versione intitolata *L'Austriaca*, si potrebbe quasi affermare che Illica anticipi con sorprendente tempestività l'imminente ingresso della 'decima musa': la sua visione del ritmo scenico sembra infatti già corrispondere a quella di uno sceneggiatore di film all'avvento della colonna sonora» (MARCELLO CONATTI, «*Maria Antonietta*» ovvero «*L'Austriaca*»: un soggetto abbandonato da Puccini, «Rivista Italiana di Musicologia», xxxiii, 1, 1998, pp. 89-181: p. 129).

33 - «Incline a un'idea di teatro fatto di atmosfere, di piccoli tocchi ambientali, di minimi particolari caratteristici, si abbandonò spesso a didascalie assai dettagliate, che talvolta vorrebbero farsi esse stesse letteratura, ma che costituiscono altresì un preciso studio storico-ambientale tanto più sorprendente quanto più le sue storie si allontanano dall'alveo del melodramma romantico, tradizionalmente radicato nella storia medievale o rinascimentale, meglio se italiana. Nell'Illica le didascalie non solo assumono dimensioni del tutto inedite nella storia dell'opera, ma forse per la prima volta vanno al di là della mera funzione di raccolta di indicazioni scenografiche, per indirizzarsi verso una concezione registica di stampo novecentesco» (J. STREICHER, s.v. «Illica Luigi», «Dizionario Bibliografico degli Italiani», vol. 62, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 245-248).

34 - GIANFRANCA LAVEZZI, «*Chi son? Sono un poeta*». *La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII congresso nazionale dell'associazione degli italianisti (Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino e Amedeo Quondam, Roma, Università La Sapienza, 2009, s.i.p.

espressioni auliche e ricercate la suggestione affascinante di un mondo perduto.³⁵ Dopo Boito, questa tendenza all'evocazione scrupolosa di termini desueti ma morfologicamente e persino fonicamente evocativi assumerà una tendenza estetizzante che nei casi più felici, d'Annunzio *in primis*, si tradurrà in vera e propria poesia. Tutti questi aspetti sono naturalmente presenti nel teatro di Illica ma essi restano pur sempre nei classici limiti descrittivi che la tradizione ha affidato alle didascalie.³⁶ Se leggiamo alcune didascalie di Illica ritroviamo invece alcuni esempi nei quali la tradizionale distribuzione tra parte narrativa (i versi del libretto) e parte descrittiva (le didascalie) non viene rispettata:

La Wally (atto IV)

Lo jodler che segue, la Wally lo canta con immensa passione, quasi nel delirio; ed è durante questo suo canto che ha del dolore fantastico, che da lunge si sente la voce dell'Hagenbach chiamare: «Wally! Wally!» voce che si fa sempre più distinta.

Andrea Chénier (quadro II)

[...] Passa ed è un agitare di fazzoletti, cappelli, coccarde, berretti frigi; e un grido immenso erompe da tutti i petti – *Viva Robespierre!* [...]

[...] Intorno al corpo grondante sangue si affolla quella tumultuosa folla, alla strana luce sanguigna delle torcie, urlante nella notte resa più sinistra da lividi lampi che solcano un cielo nero e minaccioso: *Morte agli ultimi girondini!*

(quadro III)

Si leva una donna giovane che prorompendo in lagrime con voce soffocata grida verso i giudici: «*Ridatemi i miei figli!*» Ma il pubblico con un urlo le impone il silenzio. [...]

Le Nozze istriane (atto I, scena IV)

Ed ecco sbucare di dove si era nascosto! Menico e farsi bruscamente incontro ad un contadino che sospinge frettoloso il suo asinello animando colle grida di *Vàri! Vài!*

35 - ANTONIO POLIGNANO, *Forma, parola e immagine nella librettistica minore di Arrigo Boito in Arrigo Boito Musicista e Letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 124-125.

36 - Spetta forse ad Angelo Zanardini e alla sua *Dejanice* (1883), un libretto imbarazzante e persino involontariamente comico per la sua trascuratezza, nel quale la didascalia è peraltro ridotta al minimo indispensabile, inaugurare, forse inconsapevolmente, una tendenza che va proprio in questa nuova direzione. Nel drammatico dialogo tra Admeto e Dàrdano, nel primo quadro del terzo atto, l'ostinato rifiuto di quest'ultimo alle nozze tra la figlia e Admeto e il serrato e violento scambio di battute che ne segue, spinge il librettista a compiere una vera e propria infrazione delle regole: «ADMÈTO. Lei per te morir? | Lei per te morir? | Sei tu che non hai cor! | (*prorompendo*) Sia maledetto... il parricida in te. | (*Dàrdano al "Sia mal..." si slancia verso Admeto per stornare la maledizione gridando: "Ah, no..." - Admeto non s'arresta, e Dàrdano alla parola "parricida" prorompe in un grido disperato: "Orrore!" ed agitando le braccia rapidamente si allontana. Admeto lo segue in opposta direzione*). Su questa scena 'si veda' anche il giudizio di LUIGI BALDACCÌ, *Dopo Verdi*, in *Libretti d'opera*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 243.

(atto II, scena VII)

Gran cozzo di bicchieri ed: *Evviva Marussa*

Germania (atto I)

Federico si copre costernato il viso co' le mani, balbettando atterrito: «*La morte!*»

(atto II, quadro II)

L'assemblea non si è ancora riavuta dallo stupore di quella confessione. Poscia scrosciano terribili e implacabili le grida. «*Muoia! Muoia!*»

Siberia (atto III)³⁷

Stephana (depone i secchi, e, sorpresa e commossa essa pure di trovarsi la prima volta dacché è in Siberia con Walitzin, balbetta: «*Voi!*» tutta imbarazzata)

E Stephana accenna di sì. E l'Invalido le mormora sottovoce e rapidamente indicando la garitta della sentinella: «*Quando c'è il biondo!...*» E s'allontana -ringraziando Stephana del denaro che essa gli ha dato.

Isabeau (seconda parte, scena II)

Fuori alto echeggia come un gemito il grido di sdegno della Fanciulla offesa. Le accorrono incontro le due fide ancelle mentre dalla Città urla feroci di plebaglia scoppiano! Si aprono tutte le case e sembrano rovesciarsi giù nelle vie! E sono urlì e bestemmie! Occhio malvagio ha visto! Dove? A Corte?» E la reggia è invasa! Ed è in mezzo a quel giardino che Folco è investito da una folla ruggente.

Tutti questi esempi mostrano una tendenza verso il registro narrativo che suona quasi come una dichiarazione di sfiducia nei confronti della capacità del verso di farsi strumento comunicativo. Su questa strada però né i musicisti, né i critici musicali mostrano di comprenderlo.³⁸ La lunghezza e la ricchezza di particolari delle sue didascalie per esempio non vengono intese, nel senso che egli evidentemente voleva dare loro, e sono causa di equivoci e di tensioni.³⁹ È evidente la necessità, comune anche ad altri librettisti

37 - Si tratta della prima edizione, quella del 1903.

38 - «L'Illica ha fatto grande sfoggio di annotazioni, di descrizioni, di didascalie, che alle volte distraggono l'attenzione dell'argomento fondamentale anziché renderlo più comprensibile: i dettagli scenici spinti a tale minuzia o sfuggono allo spettatore, o non sono traducibili sulla scena, ed anzi talvolta tornano di danno» (recensione apparsa sulla «Gazzetta musicale di Milano», all'indomani della prima rappresentazione di *Andrea Chénier*, cit. in G. N. VETRO, *Luigi Illica* cit., p. 83).

39 - Si pensi alla soppressione della didascalia del terzo atto di *Tosca*, a proposito della quale Illica osserverà che: «era non solo necessaria, nel libretto, ma indispensabile per richiamare l'attenzione del pubblico su quel preludio, perché quei dettagli di chiese etc. etc. erano ragione e perché del brano. Così è sembrato lungo e monotono, e il gran danaro per le campane hanno costituito una pazzia di più, perché passate completamente inosservate» (lettera di Illica a Giulio Ricordi, 15 gennaio 1900, in *Carteggi pucciniani* cit., n. 221, pp. 192-193). Ancora più eloquente una sussiegosa lettera di Giordano in relazione all'*Andrea Chénier*: «Egregio Sig. Illica, ho consegnato soltanto ieri la Sua lettera a Sonzogno [...] Quello che lui dice è questo: che le didascalie che riguardano la

del tempo, di cercare nuove strade nel tentativo di riformare un genere letterario che non poteva non apparire esausto, ma nessuno perviene agli esiti estremi raggiunti da Illica.⁴⁰

Nel teatro di Illica la didascalia diviene spesso il pretesto per prendere la parola direttamente, quasi che il librettista fosse il narratore esterno di un racconto, e per esprimere il proprio punto di vista sulla vicenda;⁴¹ spesso si colgono una forte espressività e un'intensa partecipazione emotiva.⁴²

Tra tutti i compositori con i quali si trovò a collaborare, il più aperto, disponibile e sinceramente entusiasta sembra essere stato proprio quel Pietro Mascagni, la cui lettera ha aperto questo saggio. Per esso Illica scrisse quello che è indubbiamente il libretto più originale e radicalmente sperimentale, *Iris*.⁴³ *Iris* è un libretto che un mu-

messa in scena sono dannose per gli altri teatri, perché il pubblico non vedrà mai ciò che è scritto (all'infuori della Scala) e perciò, gli impresari non volendo assumere questa responsabilità, il giro dell'opera scemerebbe. Per le altre didascalie, dice che sono lunghe e che il libretto sembra un trattato di storia. Capià che per quanto io potevo dire ho detto, ed ha troncato qualunque discussione» (lettera di Giordano a Illica, s.d. [dicembre 1895], in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1968, p. 282). Non sempre però questa profusione di particolari descrittivi asseconda il naturale succedersi degli avvenimenti sulla scena, come nota Letizia Putignano (in *Didascalie di teatro d'opera* cit., p. 508), a proposito di un altro libretto di Illica, la *Perugina* (1909) per Edoardo Mascheroni: «Come abbiamo visto finora, il musicista mostra libertà nel dare rilievo alle numerose indicazioni didascaliche. È vero comunque che tali indicazioni suggeriscono soprattutto l'atmosfera delle varie situazioni, che il musicista può aver colto nel suo insieme, al di là dei singoli momenti, e sono particolarmente rivolte agli interpreti e alla loro recitazione. Dal punto di vista scenico sembrerebbe impossibile seguire ogni didascalia alla lettera, *non essendoci spesso il tempo necessario fornito dallo spazio musicale* [corsivo nos.]». Circa i dissapori tra Illica e Giordano al tempo di *Chénier*, cfr. A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., pp. 98-101.

40 - Anche l'amico e collaboratore di un tempo, Ferdinando Fontana, aveva avvertito un'analogha stanchezza: «Il melodramma tende a trasformarsi in un poema sinfonico scenico. Il libretto scomparirà: allo spettatore non verrà dato nelle mani che un vero poema perché questo gli possa servire di guida attraverso l'azione. [...] Il libretto non deve servire ad altri che al maestro e ai cantori. Al pubblico convien dare il poema, cioè la poesia». FERDINANDO FONTANA, *In Teatro*, Roma, Sommaruga, 1884, cit. in L. PUTIGNANO, *Didascalie di teatro d'opera* cit., p. 511.

41 - Talvolta però egli si affida alle fonti originali dalle quali ha tratto i suoi soggetti o alle quali ha attinto per creare le sue storie come fa in *Siberia* quando per descrivere la catena vivente dei condannati nel secondo atto, cita le parole di Nikolaj Aleksevic Nekrasov, contemporaneo di Dostoevskij, o per la scena finale di *Wally*, che si apre con la narrazione della von Hillern. Sua potrebbe essere stata quindi l'idea di ricorrere a Prévost per la didascalia dell'intermezzo della *Manon Lescaut*. Anche Leoncavallo, nella *Bohème* cita a più riprese Murger e De Musset.

42 - Basterebbe leggere la varietà e la ricchezza di particolari che danno luogo alla descrizione della festa che apre il secondo atto di *Wally* o la prosa grondante retorica che descrive la comunione d'animi del *Tugendbund* nel Prologo di *Germania*. Tale partecipazione, com'è stato notato, porta a un uso e, più spesso, a un vero e proprio abuso del punto esclamativo.

43 - Per un approfondimento di quest'opera cfr. AA. VV., *Mascagni e l'"Iris" fra simbolismo e floreale*, Atti del 2° convegno di studi su Pietro Mascagni, a cura di Mario Morini e Piero Ostali, Milano, Sonzogno, 1989, p. 111.

sicista come Claudio Monteverdi non avrebbe musicato perché, interpretando il suo pensiero, egli non avrebbe potuto far parlare il Sole o gli Egoismi, perché essi non parlano, ma che nell'era multimediale, dovrebbe far riflettere su possibili scelte alternative di rappresentazione per un'opera nella quale un terzo del libretto è rappresentato da interventi narrativi che, a questo punto, definire «didascalie» è riduttivo e fuorviante e la cui non conoscenza, per chiunque non abbia preventivamente letto il testo, rende impossibile una reale comprensione dell'opera. Carlo Mascaretti ne aveva ben colto la reale dimensione drammaturgica:

Hai accentuato tanto la nuova via cui avevi accennato cogli altri tuoi libretti che mi sembra che questo dell'*Iris* rappresenti addirittura tutta una evoluzione da una tal specie di componimenti. Compensi con didascalie che sono veri lavori letterari *lo svolgimento forse esageratamente condensato dell'azione* [sott. nos.]. Malgrado il minor numero di parole che concedi al canto sul palcoscenico, dai campo assai più vasto alla musica *con parole che canteranno invece nella mente degli uditori* [sott. nos.]. Meno parole per musica che non nei libretti di una volta, ma una maggior copia di idee e specialmente di poesia. [...] Quest'ultimo atto poi è assai ardito e mi ha sorpreso in modo che per dartene un'idea a momenti mi ha fatto l'effetto di leggere un libretto di ballo e a momenti invece un testo d'oratorio.⁴⁴

Alla luce di queste ultime considerazioni può essere interessante riesaminare il caso di *Maria Antonietta*; un progetto al quale Illica ritornò più volte tra il 1897 e il 1907 e che in particolare interessò Puccini tra la primavera del 1905 e l'estate del 1907, prima che il compositore decidesse di volgersi definitivamente al dramma di Belasco, *The Girl of the Golden West*.⁴⁵ Com'è noto la collaborazione tra i due artisti si fece particolarmente intensa nell'ultimo periodo, riconducibile grosso modo ai mesi di maggio e di settembre del 1907, quando il compositore assunse un ruolo attivo e di guida che Illica, se dobbiamo credere alle sue stesse dichiarazioni,⁴⁶ si sforzò di seguire con la maggiore fedeltà possibile. Sappiamo che l'iniziale progetto di quest'opera, che doveva ripercorrere l'intera vita della sfortunata regina, fu per volere di Puccini ridotto al solo periodo della prigionia, al processo e al successivo supplizio. Venendo dall'esperienza di *Madama Butterfly*, il compositore intendeva forse riproporre una figura dalla personalità intensa e

44 - CARLO MASCARETTI, *Luigi Illica e i suoi libretti*, «Bollettino storico piacentino», xx/3, 1925, p. 97.

45 - Sulla *Maria Antonietta* restano ancora fondamentali i contributi di Mario Morini ("*Iris*" e i progetti non realizzati, in *Pietro Mascagni: contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, Livorno, Editrice Il telegrafo, 1963, pp. 193-285) e di Marcello Conati ("*Maria Antonietta*" ovvero "*L'Austriaca*" cit.).

46 - «Il primo atto di *Maria Antonietta* - anzi dell'*Austriaca* - è stato ridotto così dietro tue indicazioni, quasi perfino sotto tua dettatura, e prima, durante la tela, e dopo ad atto completo» (lettera di Illica a Puccini, settembre 1907, in *Carteggi pucciniani* cit., n. 524, pp. 354-355).

carismatica,⁴⁷ intorno alla quale tutti gli altri personaggi ruotano. Dal carteggio tra i due artisti è possibile ricostruire abbastanza puntualmente le fasi del lavoro e si può comprendere con quale cura e dispendio di tempo Illica lavorasse al primo atto, l'atto della prigionia. Come sappiamo, Puccini lo ritenne «troppo laconico» e aggiunse: «Il primo atto così com'è, è lo splendido e interessante schema, ma con soverchia economia di verbalità». Presentando il testo dell'*Austriaca*, Marcello Conati lo definisce in effetti uno «scenario» e più oltre aggiunge: «Dall'indagine risulta pertanto evidente che questo primo atto non è pervenuto a una stesura definitiva»;⁴⁸ tuttavia, alla luce di quanto si è detto a proposito del libretto di *Iris*, non è azzardato ritenere che il primo atto dell'*Austriaca* fosse in realtà a uno studio ben più maturo di quanto si sia sempre ritenuto e che la «laconicità» lamentata da Puccini fosse ritenuta da Illica una scelta stilistica del tutto consona alla nobiltà austera del personaggio. Forse Illica intendeva accentuare il regale riserbo di Maria Antonietta lasciando che altre parole cantassero, come dice Mascaretti, «nella mente degli uditori» ma evidentemente Puccini sentiva in modo diverso.

Illica aveva volentieri lasciato naufragare la collaborazione con Mascagni, convinto che solo Puccini avrebbe potuto comprendere la singolarità di un soggetto al quale lavorava già da anni. Nel 1905, in una lettera a Giulio Ricordi, egli aveva infatti scritto:

Quale quale quale errore che *Maria Antonietta* non la faccia Puccini!! Chi può dare il 'terribile' di questo pranzo in prigione, monotono, in silenzio, sotto gli occhi di un Hébert, di un Simon, di un Risbey che fuma sotto il naso, mentre le guardie provano i ferri delle ferriate e dal di fuori la voce di Lubin annuncia imminente il processo del Re? il terrore di Maria Antonietta a quell'annuncio? quello che essa fa perché la figlia e il Delfino non sentano? Manuel, procuratore della Comune, che va e chiude la finestra impietosito? e il Re che con sguardo lungo, fisso, lo ringrazia con un breve: «Grazie, Signore»? Chi può sulla scena ridire tutto questo, e che non è che una didascalia? Ma che didascalia! È storia pura, e nello stesso tempo così profondamente umana da costituire una situazione potentissima.

«È negli ampi spazi che certi uomini sono destinati ad incontrarsi ed intendersi» aveva scritto Giuseppina Strepponi a proposito di una possibile futura collaborazione tra Verdi e Boito;⁴⁹ sappiamo cosa ne nacque: a noi rimane solo il rimpianto che Puccini e Illica non abbiano saputo fare altrettanto.

47 - Così Puccini: «Solo lei campeggia in mezzo agli insulti e ai pianti delle due fazioni» (lettera a Illica, 2 maggio 1907, ivi, n. 505, pp. 344-345).

48 - M. CONATI, «*Maria Antonietta*» ovvero «*L'Austriaca*» cit., p. 139.

49 - Lettera a Giulio Ricordi, 7 novembre 1879, cit. in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 464.

ABSTRACT

Luigi Illica è stato il più importante librettista italiano tra Otto e Novecento. A parte i tre libretti con Giuseppe Giacosa per Puccini, ha scritto da solo un gran numero di libretti, a volte per opere ancora oggi in repertorio. Criticato già in vita per la natura non sempre ortodossa dei suoi versi, è stato però un geniale uomo di teatro che ha affrontato soggetti operistici tra i più vari. Nei suoi libretti è possibile rintracciare alcune costanti di stile che possono essere classificate nelle categorie della reticenza e della reminiscenza. Emerge anche una specifica predilezione per scene complesse, ottenute mediante la giustapposizione di numerosi e separati apporti vocali. L'impaginazione del libretto, presentando questi diversi interventi in modo distinto e ordinato, suggerisce talvolta una dislocazione spaziale dei personaggi, che richiama la disposizione scenica. Una riflessione a parte meritano le didascalie dei suoi libretti, non solo per la lunghezza ma anche per la concezione che sembra volere indicare un superamento dei ruoli tradizionali, verso un teatro in cui didascalia e versi assumono pari importanza. In questo senso, il libretto della *Maria Antonietta* per Puccini, progetto mai realizzato, può essere visto come possibile esempio di questa personale concezione teatrale.

He wrote a large number of librettos on his own and three librettos with Giuseppe Giacosa for Puccini that are still in the repertoire today. He was criticized during his lifetime for the weird orthodox nature of his verses, he was however a brilliant theater man who dealt with operatic subjects among the most varied. In his booklets it is possible to trace some stylish constants that can be classified in the categories of reticence and reminiscence. There is also a specific fondness for complex scenes, obtained by juxtaposing numerous and separate vocal contributions. The layout of the libretto, presenting different interventions in a distinct and orderly manner, suggests a spatial dislocation of the characters, which recalls the scenic arrangement. The captions of his librettos deserve a separate reflection, not only for the length but also for the conception that seems to indicate an overcoming of traditional roles, towards a scenario in which caption and verses assume equal importance. In this sense, *Maria Antonietta's* libretto for Puccini, a project that has never been realized, can be seen as a possible example of this personal theatrical conception.

Appunti sulla ricezione dell'*Andrea Chénier* nella Russia pre-rivoluzionaria

Emanuele Bonomi

«Подъялась вновь усталая секира
и жертву новую зовёт.
Певец готов; задумчивая лира
в последний раз ему поёт.»¹
(Puškin, *Андрей Шенье*)

Per una curiosa coincidenza storica la tragica figura del poeta francese André Chénier (1762-1794), ghigliottinato a soli trentadue anni per avere intrepidamente denunciato gli orrori della Rivoluzione, esercitò un'influenza decisiva sullo sviluppo di una coscienza liberale nella letteratura russa d'inizio Ottocento. La pubblicazione postuma della sua frammentaria opera poetica nel 1819 coincise infatti con l'impegnoso fiorire del movimento romantico, che nell'autore intravide primariamente un nobile campione 'contemporaneo' della libertà politica martirizzato per i suoi ideali. Puškin, in particolare, derivò da Chénier la neoclassica compiutezza formale e la sorprendente padronanza degli strumenti retorici, elaborando dalla sua eroica parabola esistenziale l'acuta consapevolezza dell'indipendenza artistica. Frutti artistici diretti di tale fascinazione furono i quattro componimenti tradotti o adattati dall'originale e l'elegia *Андрей Шенье* (*André Chénier*) redatta nel fatidico 1825, in cui lo scrittore russo giunge ad identificarsi nell'illustre predecessore per riflettere sul ruolo del poeta nella società. Confinato nella tenuta materna di Michajlovskoe in condizioni di quasi totale isolamento, Puškin si abbandona a un obbligato ripiegamento solipsistico e già nell'epigrafe in francese accosta il proprio esilio alla penosa prigionia di Chénier, rivissuta attraverso un austero ed esteso monologo che, come nel poema coevo *Пророк* (*Il profeta*), contrappone vividamente l'apoteosi della vocazione salvifica dell'intellet-

1 - «Ancora si è alzata la lama | e vittima nuova reclama. | Solerte è il cantore; e la lira | pensosa in suo onore sospira.» Dove non segnalato altrimenti, le traduzioni sono mie.

tuale alla sua ineluttabile emarginazione dalla comunità. Nella dedica all'amico Nikolaj Raevskij, figlio dell'omonimo generale eroe di guerra contro Napoleone e simpatizzante decabrista, e nelle traversie con la censura, che sopprime quasi metà del soliloquio pur senza impedire al testo di circolare manoscritto con l'apocrifo titolo associato alla rivolta *Ha 14 декабря (Il 14 dicembre)*, l'ode è stata inoltre interpretata nelle sue recondite implicazioni politiche. Dopo il richiamo a corte nel 1826 ordinato dal nuovo zar Nicola I per un più serrato controllo del suo operato Puškin stesso dovette discolarsi in più di un'occasione dalle accuse di attività eversive, finendo nondimeno sotto l'inflessibile sorveglianza della polizia segreta, la famigerata Terza Sezione della Cancelleria di Sua Maestà.²

Trascrizioni e rimaneggiamenti del sofisticato classicismo anticheggiante delle *Bucoliques* e delle *Élégies* di Chénier popolano la produzione lirica dei principali esponenti dell'età aurea della poesia russa: da Baratynskij a Kozlov, da Fet ad Aleksej Tolstoj. Echi invece degli infiammati *pamphlets* politici divulgati dal letterato francese durante la dittatura giacobina affiorano nella selvaggia invettiva *Смерть поэта (La morte del poeta)* che Lermontov scrisse sull'onda dell'emozione alla notizia dell'uccisione in duello di Puškin nel 1837. Dalla spontanea esternazione dei suoi sentimenti d'odio e disprezzo nei confronti di una corte imperiale meschinamente complice del delitto l'autore ricavò sollecita notorietà, guadagnandosi in aggiunta il tempestivo trasferimento in un'unità militare operativa nel Caucaso per il contenuto sedizioso del poema. Assorbito nel mediocre epigonismo che caratterizza, secondo una concezione utilitaristica dell'arte, la produzione lirica russa della seconda metà dell'Ottocento, il radicale afflato libertario della poesia 'civica' di Chénier riemerse con forza solamente nel secolo successivo, beneficiando nondimeno di una fugace epifania sulle scene liriche nell'incarnazione operistica di Umberto Giordano.

Quando il robusto dramma storico del compositore foggiano raggiunse il palcoscenico moscovita un anno esatto dopo la trionfale *première* scaligera del 1896, gli

2 - Tra le esegesi più autorevoli della poesia di Puškin ricordiamo: VALENTINA SANDOMIRSKAJA, *Переводы и переложения Пушкина из Шенье (Le traduzioni e gli adattamenti di Puškin da Chénier)*, in *Пушкин. Исследования и материалы (Ricerche e materiali)*, Leningrad, Nauka, 1978, vol. 8, pp. 90-106; STEPHANIE SANDLER, *The Poetics of Authority in Pushkin's "André Chénier"*, «Slavic Review», XLII/2, 1983, pp. 187-203; VITTORIO STRADA, *L'«André Chénier» di Aleksandr Puškin*, in *Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di Sante Graciotti*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff, Roma, Carucci, 1990, pp. 467-473; BRIAN JAMES BAER, *Literary Translation in the Age of the Decembrists. The Birth of Productive Censorship in Russia*, in *The Power of the Pen. Translation & Censorship in Nineteenth-century Europe*, a cura di Denise Merkle, Carol O' Sullivan, Luc Van Doorslaer e Michaela Wolf, Wien-Berlin, Lit, 2010, pp. 213-241; ID., *Translation and the Making of Modern Russian Literature*, London-New York, Bloomsbury Academy, 2016; ANDREW KAHN, *The Prophecy of "André Chénier" (1825)*, in ID., *Pushkin's Lyric Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 186-197.

esponenti della cosiddetta 'Giovane Scuola' erano già stabilmente presenti nei cartelloni operistici imperiali. L'abolizione nel 1882, decretata dallo zar Alessandro III, del monopolio della Corona sull'allestimento degli spettacoli lirici e lo scioglimento nel 1885 della Compagnia d'Opera Italiana ospitata al Teatro Bol'soj Kamennyj di Pietroburgo,³ non avevano infatti scalfito il prestigio del melodramma verdiano. Il sovrano, autocrate eppur mecenate, non lesinava interventi nello scegliere i programmi delle stagioni d'opera e balletto, che riflettevano sia i suoi gusti musicali che il nuovo orientamento risolutamente antitedesco della diplomazia russa. La personale propensione per Italia e Francia confluì allora in un'istintiva avversione nei confronti dei musicisti patri, con atteggiamenti 'antinazionalisti' a prima vista inspiegabili per uno sciovinista convinto. Nel 1888, secondo quanto riportato da Stasov a Rimskij-Korsakov,⁴ lo zar espunse di proprio pugno una prospettata ripresa del *Boris Godunov* di Musorgskij dalla bozza di cartellone del Teatro Mariinskij per la seguente stagione teatrale, ordinando l'allestimento di novità dall'estero, come *L'Africaine* di Meyerbeer, *Roméo et Juliette* di Gounod, *Mefistofele* di Boito, *La Gioconda* di Ponchielli, *Manon* e *Esclarmonde* di Massenet. Gli insanabili contrasti nei rapporti con la Germania culminarono nel 1890 con l'annullamento, nonostante i fasti dell'anno precedente con la rappresentazione integrale del *Ring*, di una seconda *tournee* wagneriana della compagnia itinerante guidata da Angelo Neumann, circostanza che segnò il temporaneo allontanamento del Cigno di Bayreuth dalle scene e spalancò le porte al concomitante predominio delle opere 'veriste'. Tra le prime a beneficiare delle recenti misure legislative di stampo liberale che agevolarono il proliferare di imprese e compagnie d'opera private, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Manon Lescaut* e *Bohème* s'imposero, non a caso, al di fuori dei circuiti ufficiali, circolando dapprima su piccoli palcoscenici adibiti allo spettacolo oppure in periferici centri di provincia. Puccini fu una scoperta dell'Opera Privata di Savva Mamontov, che nel 1886 allestì *Le Villi* per poi presentare *La Bohème* nel 1897 sulla scena del teatro Solodovnikov di Mosca.⁵ Le modeste ribalte dei teatri Korš e Šelaputin ospitarono invece, rispettivamente nel 1891 e nel 1893, il battesimo dei capolavori di Mascagni e Leoncavallo.⁶

3 - Analoga sorte toccò l'anno seguente al glorioso teatro costruito nel 1783, che per ragioni di sicurezza venne demolito per far spazio al Conservatorio, ora intitolato a Rimskij-Korsakov.

4 - Vladimir Stasov a Nikolaj Rimskij-Korsakov, in NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV, *Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписки (Opere complete. Scritti e carteggi)*, voll. 8, a cura di Boris Asaf'ev et al., Moskva, Muzgiz, 1955-, v. p. 509.

5 - *Manon Lescaut* era già stata eseguita nel 1894 di fronte al pubblico pietroburghese presso il Teatro-giardino Aquarium.

6 - La capillare diffusione in Russia del fenomeno 'verista' ha ricevuto finora scarsa considerazione in ambito musicologico. Sulla ricezione in generale del melodramma italiano si veda RICHARD TARUSKIN, *Ital'janshchina*, in ID., *Defining Russian Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 186-235; e MARINA RAKU, *La 'selezione naturale'*

Da questo punto di vista la *première* russa di *Andrea Chénier* riveste i caratteri dell'eccezionalità. Annunciato a Pietroburgo con la *Leonora* del musicista francese e *protégé* imperiale Jules Capri⁷ fin dall'inverno del 1896,⁸ il lavoro di Giordano raggiunse le scene la sera del 26 marzo 1897 al Teatro Bol'soj di Mosca. Attrattiva principale dello spettacolo era il formidabile baritono Mattia Battistini,⁹ alla sua sesta stagione consecutiva in Russia e già idolatrato dal pubblico, dall'aristocrazia e, non da ultimo, dal nuovo zar Nicola II dopo la prodigiosa impressione destata nell'interpretazione del ruolo eponimo nel *Demon* di Rubinštejn.¹⁰ Invitati espressamente per cantare le parti del protagonista e di Maddalena di Coigny, il tenore palermitano Giuseppe Russitano, reduce da una prolungata *tournee* americana, e il mezzosoprano d'origine rumena Margareta Iamandi-Nouvina, creatrice della zingara Kassya nel lascito operistico di Delibes, completavano un'agguerrita compagnia d'interpreti affidata alla prestigiosa bacchetta di Vittorio Maria Vanzo e presentata alla vigilia della messa in scena in un succinto annuncio pubblicato sul quotidiano «Московские Ведомости» («Notiziario moscovita»). Nello stesso numero compare la prima disamina monografica in lingua russa dedicata a Umberto Giordano. L'anonimo estensore, tracciato un profilo biografico-artistico dell'operista foggiano con pregevole acribia documentaria, offre dell'*Andrea Chénier* un'indagine capillare a livello testuale e musicale – contestualmente all'allestimento furono licenziati alle stampe, in versioni assai fedeli agli

nella cultura musicale sovietica e la recezione del melodramma italiano, «Il saggiaiore musicale», xvi/1, 2009, pp. 35-73.

7 - Nato a Marsiglia nel 1831, il pianista francese venne invitato in Russia nel 1859 dalla zarina Aleksandra, moglie di Nicola I per diventare insegnante di musica della famiglia reale; ferito nel 1881 durante l'attentato terroristico che costò la vita ad Alessandro II, si dedicò in seguito solamente alla composizione, scrivendo un gran numero di brani pianistici e romanze da salotto. *Leonora*, opera in quattro atti ricavata dall'omonima ballata romantica di Gottfried August Bürger, fu rappresentata in lingua italiana il 21 marzo 1897 nella Sala Grande del Conservatorio di San Pietroburgo. Cfr. GRIGORIJ BERNANDT, *Словарь опер впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736-1959)* (*Dizionario delle opere allestite o pubblicate per la prima volta nella Russia pre-rivoluzionaria e in Unione Sovietica*), Moskva, Sovetskij Kompozitor, 1962, pp. 162, 521.

8 - Cfr. M., *Итальянская опера (L'opera italiana)*, «Русская музыкальная газета» («Gazzetta musicale russa»), 1897, iv/3, p. 465.

9 - La più recente e aggiornata monografia sul cantante romano è stata redatta da JACQUES CHUI-
LON, *Battistini. Le dernier divo*, Paris, Romillat, 1996.

10 - L'episodio è narrato da ARTURO LANCELOTTI in «Musica d'oggi», xiv/2, 1932, p. 63, e analizzato in CHUI-
LON, *Battistini. Le dernier divo* cit., pp. 85-88; e ANNA FISHZON, *Fandom, Authenticity, and Opera: Mad Acts and Letter Scenes in Fin-de-Siècle Russia*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 94-98.

originali, spartito¹¹ e libretto¹² –, ma che stupisce per travisamenti e approssimazione:

Il talento compositivo [dell'autore] risiede quasi esclusivamente nella ricchezza armonica e nella straordinaria capacità di cogliere la condizione emotiva del momento. Giordani [sic!] *illustra* meravigliosamente bene, a tal punto che chiamerei la sua arte una sorta di 'fotografia musicale' [...].

Senza dubbio è un vero simbolista [!]. Lo si nota dalla predilezione per i semitoni e anche dalle scelte nell'orchestrazione. Alcuni momenti dell'opera denotano per certi versi un decadentismo musicale. Nel terzo atto, ad esempio, è introdotta la *Marsigliese*, canticchiata – o, per meglio dire, intonata a bocca chiusa – da uno sconosciuto di notte in lontananza. Il canto è sostenuto in orchestra solamente dal contrabbasso, che per ben 15 battute tiene un pedale di sol bemolle. Un altro compositore meno simbolista e, diciamo pure, più sprovveduto avrebbe sviluppato la *Marsigliese* sfruttandola per un finale pirotecnico. L'espedito produce una sensazione di *paura* che certamente ben riflette il contesto storico [...].

Nel giudicare l'opera nel suo complesso, possiamo affermare che Giordani non è un compositore nel senso in cui dovremmo intenderlo, piuttosto un talentuoso illustratore musicale. In questo è indubbiamente sontuoso e capace di incatenarci lungo un sentiero di forti emozioni. Non ci lusinga, spesso anzi è volutamente grossolano e ci sono pagine nello *Chénier* al limite della stonatura, ma proprio per questo sempre sincere. [...] Giordani non è certo un melodista e per questo non può in alcun modo essere associato a quello che potremmo definire come 'andazzo italiano'.

[...] E se anche non apre alcuna nuova via nel senso propriamente musicale, propone comunque una bella sorpresa in fatto di tecnica. *Tutta l'opera è scritta in una sola tonalità: do maggiore*. Pensate stia scherzando? Affatto! Giordani ha introdotto una nuova ortografia musicale, nel senso che in armatura di chiave non aggiunge alcun diesis o bemolle, annullando quindi ogni indicazione di tonalità. [...] Molti strumenti, come tromboni e trombe, suonano già comunque senza alcun segno di alterazione in chiave, quindi possono anche

11 - *Andrea Chénier* (Андрэ Шенье). *Драматическая Опера в 4-х действиях. Музыка Умберто Джуордано. Издание для пения (Opera drammatica in quattro atti. Musica di Umberto Giordano. Riduzione per canto e pianoforte)*, Moskva, Gutchej', 1897.

12 - Del testo furono date alle stampe addirittura tre edizioni: LUIGI ILLICA, *Андрэ Шенье. Историческая драма в 4-х действиях, положенная на музыку Гумбертом Джуордано, переведенная А. Горчаковой (Dramma storico in quattro atti messo in musica da Umberto Giordano, traduzione di Aleksandra Gorčakova)*, Mosca, tip. Gubernatorskaja, 1897; ID., *Андрэ Шенье. Историческая драма в 4-х картинах. Луиджи Иллика. Перевод Петра Обнорского (Dramma storico in quattro quadri di Luigi Illica. Traduzione di Petr Obnorskij)*, Sankt Peterburg, Kartavov, 1897; ID., *Андрэ Шенье. Музыкально-историческая драма в 4-х действиях. Полный сценический перевод В. К. Травского (Dramma storico in quattro atti di Luigi Illica. Traduzione integrale di V. Travskij)*, Sankt Peterburg, Bessel', 1897.

esserci motivi per gli orchestrali di essere contenti di questa novità. Ma per i cantanti tutto questo confonde solo le idee. Anzi, la totale mancanza di una tonica espressa, per così dire, giuridicamente convoglia una sensazione quasi d'imbarazzo, come se ci si sentisse sospesi in aria.

L'orchestrazione [...] è ottima, anche se salta all'occhio che l'autore non è un violinista.

[...] Caratteristica peculiare del compositore è la smodata passione per l'arpa, impiegata quale strumento 'obbligato'. E un ultimo grande pregio dell'opera di Giordani è l'eccellenza della scrittura vocale, che evidentemente l'autore ben conosce.¹³

La speranza, espressa in calce all'articolo, in un esito confortante della rappresentazione – «tanto più perché Vanzo ha diretto il lavoro a Milano secondo le indicazioni dello stesso musicista e anche il *régisseur* Korsov¹⁴ si trova in ottimi rapporti con lui» – ottenne conferma nel repentino ingresso in repertorio dell'opera di Giordano presso le principali compagnie operistiche itineranti. Dall'autunno seguente *Andrea Chénier* conquistò i palcoscenici di Charkiv (Sala del Circolo del Commercio, 29 ottobre 1897), Kiev (Teatro Solovcov, aprile 1898) e Vilnius (maggio 1898, Teatro Estivo montato all'interno del Giardino Botanico) nelle produzioni della *troupe* scritturata dal principe georgiano Aleksej Tsereteli, appena imbarcatosi in una fortunatissima carriera d'impresario teatrale,¹⁵ per poi raggiungere le piazze più quotate di Tbilisi (Teatro Kazennyj, 4 dicembre 1897)¹⁶ e Odessa (Teatro Comunale, 22 gennaio 1898) grazie alle compagini vocali poste sotto contratto da Viktor Forcatti e Aleksandr Sibirjakov.¹⁷

Nella capitale russa il dramma ricevette invece il battesimo la sera del 6 gennaio 1898, quando l'opera fu sfarzosamente allestita dall'impresario dell'opera italiana Antonio Ughetti con un *cast* di prim'ordine che ruotava attorno a un poderoso terzetto d'interpreti, quali il tonante tenore Francesco Tamagno, creatore dell'*Otello* verdiano,

13 - V. G., «Андрэ Шенье». Опера Джордано («*Andrea Chénier*». Opera di Giordano), «Московские Ведомости» («Notiziario moscovita»), 25 marzo 1897, n. 83.

14 - Celebre baritono, Boromir Korsov, divenne poi impresario del maggiore teatro moscovita dal 1894.

15 - Tra i successi della sua quasi quarantennale attività professionale basti menzionare la creazione a San Pietroburgo nel 1904 della compagnia Novaja Opera (Opera nuova), che nelle stagioni inaugurali tenne testa ai cartelloni operistici del Teatro Mariinskij, l'organizzazione nel biennio 1907-1908 di alcune *tournées* americane di Šaljapin e la gestione dal 1930 della prestigiosa Grand Opéra Russe à Paris, rifugio privilegiato di numerosi artisti emigrati con la Rivoluzione.

16 - Il resoconto della *première* nella città caucasica, compilato sotto lo pseudonimo Tromba, è reperibile in «Кавказ» («Il Caucaso»), 6 dicembre 1897, n. 323.

17 - Date e informazioni sono ricavati da *История русской музыки в десяти томах* (*Storia della musica russa in dieci volumi*), a cura di Evgenij Levašev, 10в (1890-1917. Хронограф) (*Cronografia*), vol. 2, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur, 2011.

il vigoroso soprano catalano Carmen Bonaplata-Bau e il prediletto Battistini sotto la direzione di Vittorio Podesti. Il responso della critica fu tuttavia in larga parte negativo, ricalcando nel tono denigratorio generale la pregiudiziale attitudine ideologica tesa ad esecrare la produzione operistica estera con malcelati sottintesi nazionalisti. Valga su tutte la rancorosa recensione firmata da Evgenij Petrovskij sulle colonne della «Русская Музыкальная Газета» («Gazzetta musicale russa»):

[...] Illica manca di talento e il dramma è riuscito malissimo. Il libretto è talmente privo di colore storico che, indipendentemente dal nome del protagonista, l'azione potrebbe benissimo essere trasferita in un'altra epoca, anche più comune. Il giovane compositore Umberto Giordano ha composto musica inespressiva e priva di idee. A sua disposizione poteva contare su contrasti ricchi di spunti e originali tra musica da salotto e musica di piazza, ma non è riuscito a trarne alcun vantaggio.

[...] Nonostante la scelta del poeta Chénier quale eroe, la trama dell'opera è senza dubbio meno poetica e interessante di quella di *Jacquerie* di Lalo e Coquard, ambientata nella stessa epoca.¹⁸ Il popolo non partecipa all'azione e questa è una lacuna decisiva in un dramma del genere. Piccoli ruoli secondari [...] e scarni dettagli narrativi [...] non possono riflettere alcuna *couleur* storica, tanto più che non sono legati all'espressione musicale e senza ragion d'essere allungano eccessivamente l'opera senza colmarne i difetti nella costruzione interna. Invece di un dramma, capace di interessare per lo sviluppo della vicenda, pare di assistere sulla scena a una bizzarra narrazione in forma di aneddoto.

[...] I veristi, si capisce, non hanno aperto alcuna nuova strada. La loro scuola altro non è se non una maschera dipinta grossolanamente che vuol nascondere i tratti più caratteristici di un'intera nazione fondata sulla fisionomia musicale di Rossini, Donizetti e Verdi. [...] Dipingono con rozze pennellate da imbianchino, riempiendo i loro lavori con quanti più luoghi comuni, senza preoccuparsi di alcuna caratterizzazione, esprimendo con i mezzi più banali sentimenti statici ed elementari per elevare la materia informe a principio del proprio stile [...]. *Andrea Chénier* è la *pièce* più ordinaria di questo tipo e il suo successo in patria si può spiegare solo con la bontà dell'allestimento e degli interpreti, con la presenza di berretti frigi e con i favori di Sonzogno. [...] Non scorgo altro che assenza totale di coerenza (sebbene la narrazione fluisca incessante) e frammentarietà, i numeri musicali vengono accostati meccanicamente l'uno all'altro, le melodie suonano banali e sono svolte con carattere passionale ma risultano grezze, si susseguono brusche accentuazioni di singole note, ostinati effetti di *fortissimo* e *pianissimo*, continui stacchi armonici da accordi sincopati à la Schumann a tremoli ridondanti, interminabili ripetizioni piuttosto

18 - In realtà l'opera postuma di Édouard Lalo, completata da Arthur Coquard e allestita nel 1895 all'Opéra di Monte-Carlo, è ambientata nel 1358 al tempo della rivolte popolari contadine.

che sviluppo di semplici idee musicali, lunghi e monotoni recitativi, talvolta senza accompagnamento, talvolta rinforzati da un basso ronzante, talvolta sostenuti da qualche sciocchezza orchestrale. [...] Giordano non ha né gusto, né immaginazione, né arte. Nelle sue mani la *Marsigliese*, *Ça ira* e la *Carmanola* [...] sono del tutto fuori posto e persino il *pastiche* settecentesco risulta scadente.¹⁹

Il vivo successo dello spettacolo è però intuibile nell'esteso resoconto, insolitamente prodigo di elogi, stilato dalla caustica penna di Cezar' Kjuì. Dopo aver incensato le superbe qualità del libretto, «tra i più audaci e d'effetto, equiparabile per carattere generale a quello di *Chovanščina* [...]» nella dovizia di dettagli comici e lirici, il *kučkista* di un tempo si dilunga – forse con una punta di invidia personale – nell'espone le brillanti peculiarità stilistiche del lavoro:

Le forme musicali sono ultramoderne e irreprensibilmente razionali perché dipendono solo dalle esigenze del libretto. Lo stile è recitativo e declamatorio; mancano numeri chiusi e *ensemble*, fatta eccezione per alcune saltuarie sovrapposizioni di voci quando richiesto dal dramma; al coro operistico tradizionale si sostituisce il popolo con i suoi scoppi passionali. L'orchestra gioca un ruolo trainante, pur senza avere carattere polifonico come in Wagner, la cui concezione operistica non ha lasciato alcuna influenza su Giordano (di *Leitmotive* non v'è infatti traccia). La musica è laconica, svolta nelle forme più originali e senza neppure una battuta superflua. Se si esclude l'*Incroyable*, i personaggi peccano in caratterizzazione, ma i dettagli sono trattati con cura e dimostrano la pregevole duttilità e maestria artistica dell'autore.²⁰

Pur lamentandone la scarsa vena melodica e la sostanziale inadeguatezza nel tradurre in musica il «nucleo drammatico della vicenda, vale a dire il germogliare del sentimento amoroso», l'inflessibile censore non esita a riconoscere in Giordano le doti di un

eccellente armonista al limite della stravaganza e superbo colorista con un'ottima padronanza dell'orchestra nonostante alcune pecche nello sfruttarne la sonorità. Riesce finissimo e variegato nel concepire le linee strumentali e le sezioni in recitativo. Possiede un forte senso della bellezza anche se, viscerale fino all'irruenza, scade talvolta nelle forme rozze e chiassose del Verdi giovanile.²¹

Rispolverando l'astio privato mai sopito verso l'antico sodale Musorgskij, Kjuì azzarda addirittura un improbabile paragone stilistico tra il musicista foggiano e l'autore del *Boris Godunov* – «il primo è di certo superiore per tecnica, il secondo per natu-

19 - EVGENIJ PETROVSKIJ, *Итальянская опера (L'opera italiana)*, «Русская музыкальная газета», 1898, v/1, pp. 89-90.

20 - CEZAR' KJUÌ, «Андре Шенье», *опера Джуиордано (Andrea Chénier, opera di Giordano)*, «Новости и Биржевая газета» («Novità di cronaca e borsa»), 8 gennaio 1898, n. 8.

21 - *Ibidem*.

ralezza melodica» –, mentre nel confronto con i colleghi della Giovane Scuola assegna a Giordano la palma indiscussa:

Come compositore [Giordano] surclassa, e di molto, i suoi più celebri connazionali Mascagni e Leoncavallo. Nell'*Andrea Chénier* c'è uno stile coerente e una convinzione nei propri mezzi che manca in questi signori e senza cui non può realizzarsi un'opera veramente artistica. Se con gli anni il talento di Giordano troverà un suo equilibrio e le sue facoltà melodiche si svilupperanno, allora occuperà facilmente un posto preminente tra i massimi operisti contemporanei.²²

Nel concludere la disamina, Kjuì individua infine un ulteriore bersaglio polemico nella «tonitruante» interpretazione di Tamagno, giudicato «non del tutto a suo agio nel ruolo». Le lamentele del critico sono rivolte anzitutto alle scene liriche, dove «le urla ingiustificate del tenore, forse adatte al Moro di Venezia, [...] non riescono a soddisfare la tenerezza richiesta», ma devono quietarsi di fronte alla mite constatazione che «poco alla volta la voce stentorea di Tamagno è comunque uscita alla ribalta, conquistandosi il assordante e incondizionato favore del pubblico al calare del sipario».²³

Giudizi a mezzo stampa meno lusinghieri accompagnarono le successive riprese dell'opera. Dopo alcune sporadiche esecuzioni tra il 1900 e il 1903 al Teatro Comunale di Odessa, robusta roccaforte del melodramma italiano, *Andrea Chénier* riaprodò sui palcoscenici moscoviti cantato per la prima volta in lingua russa la sera del 27 novembre 1903. L'operazione, promossa al Teatro Solodovnikov e affidata alla debole bacchetta di Silvio Barbini, direttore e maestro concertatore al Teatro Panaev di San Pietroburgo, si risolse nel fiasco più completo, di cui è testimonianza il lapidario commento apparso sulle pagine della «Rivista musicale russa»:

Difficile capire il motivo per cui ci si è dovuti disturbare nell'allestire questa noiosissima composizione, mentre decine di opere ben più degne restano al palo senza raggiungere la messinscena. Al teatro Solodovnikov l'opera dal punto di vista scenico è stata allestita anche brillantemente, però il tono generale dell'esecuzione non si è sollevato da un livello di assoluta mediocrità e l'orchestrazione, da parte sua, è stata persino inferiore a causa della rozza direzione antimusicale del sign. Barbini. Non si registra alcun successo di pubblico.²⁴

Nemmeno la presenza del sommo Battistini, coadiuvato da una diva di prima grandezza come il soprano americano Geraldine Farrar, bastò a risollevare le sorti

22 - *Ibidem*.

23 - *Ibidem*.

24 - «Андрэ Шенье» в театре Солодовникова (*Andrea Chénier* al teatro Solodovnikov), «Русская музыкальная газета», 1903, x/50, pp. 1265-1266.

dell'opera quando il 4 febbraio 1905 fu presentata al Teatro Wielki di Varsavia di fronte a una sala «non gremita», prima di essere tolta dal cartellone dopo un'unica rappresentazione «per cause indipendenti dalla direzione». ²⁵ Le ragioni sono legate con ogni probabilità al clima incandescente generatosi dalla tragica 'domenica di sangue' del 22 gennaio dopo la brutale repressione dell'esercito zarista come risposta all'ondata di scioperi e manifestazioni nei più diversi territori dell'impero e motivano l'imprevista esclusione dell'opera per il potenziale contenuto sovversivo del libretto – giova rammentare che dal 1910 *Tosca* sarà bandita dal palcoscenici per la tutela dell'ordine pubblico. Nella capitale polacca *Andrea Chénier* venne riammesso in scena solo l'anno seguente – per sei repliche a partire dal 10 maggio –, ora affidato a un *cast* vocale rigorosamente nazionale diretto da Vittorio Podesti. L'esame comparato degli allestimenti infiammò le cronache giornalistiche, dando nuova linfa all'orgoglio smaccatamente sciovinistico dei critici più agguerriti. L'eminente musicologo Aleksander Poliński, corrispondente del «Kurjer Warszawski» («Corriere di Varsavia»), poteva ben affermare baldanzoso che

il signor Dygas [Ignacy, interprete del protagonista; n. d. r.] ha demolito il suo predecessore [il tenore Carlos Barrera], dimostrandosi molto più efficace nel canto e nel fraseggio melodico, potendo vantare in aggiunta una straordinaria potenza nell'emissione vocale. [...] La signora Zboińska-Ruszkowska [Elena], nel ruolo di Maddalena, ha avuto un compito più arduo nel confronto con il soprano Farrar, ma se ne è distanziata offrendo un'esecuzione vocale più espressiva unita a un'interpretazione scenica davvero squisita. [...] Con il suo Gérard, il signor Górski [Gabriel] non avrebbe mai potuto eguagliare la voce di Battistini; pure si è ben difeso con le sue doti drammatiche e in un ruolo nel quale l'attore ha molte più occasioni di emergere rispetto al cantante, non ha di certo sfigurato di fronte al collega. ²⁶

Più equilibrata e incisivamente analitica la recensione curata sul «Варшавский дневник» («Diario di Varsavia»), da Aleksandr Zataevič, dedicatario dei *Six moments musicaux* di Rachmaninov e futuro collezionista in qualità di etnografo di canti popolari del Kirghistan:

La musica non si distingue né per originalità di creazione né per forza espressiva, eppure è d'effetto, con melodie facilmente orecchiabili e un'eccellente orchestrazione, variegata e colorita. [...] Tra i 'numeri' musicali spiccano l'improvvisazione di Chénier nel primo quadro, la scena di Bersi all'inizio del secondo [...], la scena della ronda notturna (nel gusto di Puccini) e il duetto di Andrea e Maddalena [...] Nel terzo quadro è bello il monologo di Gérard

25 - Cfr. «Русская музыкальная газета», 1905, XII/11, pp. 328-329.

26 - ALEKSANDER POLIŃSKI, «*Andrzej Chénier*», opera Humberta Giordana, «Kurjer Warszawski», 25 maggio 1906, n. 143.

[...] e piace al pubblico l'arioso di Maddalena [...], la cui melodia solo nel ritmo non è identica al tema del *Trio* dello *Scherzo* nella *Sonata* in si minore di Chopin. [...] La lettura dei versi di Chénier ricorda qualcosa a metà strada tra *Les pêcheurs des perles* di Bizet e i *Venetianische Gondellieder* di Mendelssohn, nondimeno è sincera, melodica e ricca di spunti per l'interprete.²⁷

I fermenti rivoluzionari, temporaneamente sopiti ma destinati di lì a poco a conflagrare nel modo più violento, ebbero come diretta conseguenza il definitivo allontanamento dai Teatri imperiali del 'dramma storico' di Giordano, che dal 1907 fino alla Rivoluzione registrò appena tre apparizioni in remote località ai margini dell'impero: Saratov, Kazan' e Ekaterimburg (1913). Fu allora la letteratura a tornare prepotentemente ad appropriarsi della figura-simbolo di André Chénier, quando il legame simbiotico tra l'intrinseco impeto libertario della creazione poetica e l'inalienabilità dei diritti d'espressione che Puškin aveva percepito nel destino sventurato dell'autorevole precursore si riaffacciò nella tragica tempesta della Rivoluzione per voce delle due massime poetesse del Novecento russo. Al letterato francese Marina Cvetaeva intitolò nel fatidico 1918 un epigrammatico ciclo, *Андрей Шенье*, sostanziato da due scarse liriche nelle quali la caduca voce del poeta si leva inerme ammutolita dall'orrore della Storia.²⁸ Nel trittico *Поэма без героя* (*Poema senza eroe*), rimuginato da Anna Achmatova per più di vent'anni fino alla pubblicazione nel 1962, viene viceversa narrata, in una dimensione temporale fossilizzata intorno a due viglie parallele che insistenti s'intersecano – il 1913, ultimo anno prima del conflitto da cui è scaturita la Rivoluzione, e il 1940, che preannuncia la Grande Guerra Patriottica –, l'esile vicenda del suicidio di un giovane ufficiale non corrisposto, drammaticamente rievocata attraverso un corteo di maschere che appaiono all'autrice in una solitaria notte di Capodanno. Al *milieu* intellettuale e mondano della Pietroburgo *fin-de-siècle*, ridestato con nostalgia nella lugubre *féerie* arlecchinesca che sfila enigmatica, fa da *pendant* la desolata visione della Leningrado stretta nella morsa nazista secondo una prospettiva centrifuga che da un remoto ricordo autobiografico si allarga per comprendere le immani sciagure dell'umanità. Come un'incompiuta partitura polifonica, sfruttata quale iridescente canovaccio di varianti e digressioni, le reiterate didascalie inserite nel testo suggeriscono una sua segreta dimensione scenica, esplicitando l'innata vocazione te-

27 - ALEKSANDR ZATAEVIČ, "Андрэ Шенье", *опера Джордано*, «Варшавский дневник» («Diario di Varsavia»), 26 maggio 1906, n. 130.

28 - Cfr. OLGA PETERS HASTY, *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, pp. 117-118, 130-133; e STEPHANIE SCHWERTER, *Tsvetaeva's 'André Chénier' and the Russian and the French Revolutions*, in ID., *Northern Irish Poetry and the Russian Turn: Intertextuality in the Work of Seamus Heaney, Tom Paulin and Medbh McGuckian*, London, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 75-78.

atrale della poesia della Achmatova.²⁹ E tra i più limpidi riferimenti musicali nel vasto mosaico di rimandi extratestuali emerge in chiusura al capitolo primo il potente ritratto di un tenore operistico che, nella solitudine angosciante di un teatro abbandonato, proclama in proskenio la sua volontà di immolarsi con parole che paiono una fedele parafrasi del monologo conclusivo del protagonista giordanianiano:

Крик:
«Героя на авансцену!»
Не волнуйтесь, дылде на смену
Непременно выйдет сейчас
И поет о священной мести...
Что ж вы все убегаете вместе,
Словно каждый нашел по невесте,
Оставляя с глазу на глаз
Меня в сумраке с этой рамой,
Из которой глядит тот самый
Ставший наигорчайшей драмой
И еще не оплаканный час?

*Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот: «Прощай! Пора!
Я оставляю тебя живою,
Но ты будешь моей вдовою,
Ты – Голубка, солнце, сестра!»
На подиумке две слитые тени...
После – лестницы плоской ступени,
Вопл: «Не надо!» – и в отдаленье
Чистый голос:
«Я к смерти готов».³⁰*

[Un grido:
«L'eroe in proskenio!»
Non vi agitate: al posto dello spilungone
Verrà fuori ora senza fallo
E canterà la sacra vendetta...
Ma perché tutti insieme ve la svignate,
Come se ognuno una fidanzata si fosse trovato,
A quattr'occhi lasciandomi
Nel crepuscolo con la nera cornice,
Da cui guarda quella medesima ora,
Il più amaro dei drammi divenuta
E non ancora pianta?

*Tutto questo non affiora d'un tratto.
Come una frase musicale,
Sento sussurrare: «Addio, è ora!
Io ti lascio viva,
Ma tu sarai la mia vedova,
Tu, Colomba, sole, sorella!»
Sul pianerottolo due ombre congiunte...
Poi, d'una scala piatta i gradini,
L'urlo: «Non farlo!» e in lontananza
Una voce chiara:
«Sono pronto a morire».]*

29 - Ai profondi legami tra idioma poetico della scrittrice russa e strutture musicali sono dedicati gli studi di BORIS КАС, «Скрытые музыки» в «Поэме без героя» (Le «musiche nascoste» nel «Poema senza eroe»), in ID. e ROMAN ТИМЕНЬК, *Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки* (Anna Achmatova e la musica. Spunti di ricerca), Moskva, Sovetskij Kompozitor, 1989, pp. 189-278; VLADIMIR ТОПОРОВ, «Поэма без героя» в ритуальном аспекте (Gli aspetti rituali nel «Poema senza eroe»), in Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции (Anna Achmatova e la cultura russa d'inizio Novecento. Atti di convegno), a cura di Vjačeslav Ivanov et al., Moskva, Sovet po istorii mirovoj kul'tury AN SSSR, 1989, pp. 15-21; e ALEXANDRA K. HARRINGTON, *Anna Akhmatova's Biographical Myth-Making: Tragedy and Melodrama*, «The Slavonic and East European Review», LXXXIX/3, 2011, pp. 455-493; ID., *Melodrama, Feeling, and Emotion in the Early Poetry of Anna Akhmatova*, «The Modern Language Review», CVIII/3, 2013, pp. 241-273.

30 - Testo originale e traduzione sono riportati da ANNA АХМАТОВА, «Поэма senza eroe» e altre poesie, a cura di Carlo Riccio, Torino, Einaudi, 1966, p. 76.

ABSTRACT

L'iconica figura del poeta martire André Chénier, ghigliottinato durante il Terrore giacobino, esercitò un'influenza duratura nella letteratura russa tra Ottocento e Novecento quale concreta incarnazione della libertà politica. Se Puškin proiettò nel tragico fato del letterato francese la sua ardente aspirazione all'indipendenza artistica, Cvetaeva e Achmatova trassero ispirazione dalla produzione poetica di Chénier per riflettere con elegiaco idealismo sul ruolo dell'artista nella repressiva dittatura contemporanea. Allargando lo sguardo oltre l'orizzonte strettamente letterario della ricezione di Chénier, il saggio vuole delineare una puntuale cronistoria degli allestimenti in Russia del 'dramma storico' di Umberto Giordano fino alla Rivoluzione attraverso materiale documentario e bibliografico ancora inedito.

The French martyred poet André Chénier exerted lasting influence on both nineteenth- and twentieth century Russian literature as an impassioned embodiment of political freedom. If Pushkin projected onto Chénier's tragic fate his own impelling desire for artistic autonomy, Tsetaeva and Akhmatova drew inspiration from Chénier's poetry to explore the themes of political repression and nostalgic idealism. Moving beyond the literary context of Chénier reception, the essay examines early performances of Umberto Giordano's 'historical drama' in Russia on the eve of the Revolution, providing circumstantial details based on unpublished materials.

Opera italiana e sentimento della *fin (de siècle)*

Francesco Cesari

Si sa che l'espressione *fin de siècle* si applica a un secolo ben preciso: il XIX. L'idioma nel quale essa è universalmente nota non è, naturalmente, casuale: la crisi ebbe inizio lì, in terra di Francia, e si diffuse ben presto su scala europea. Il relativo fenomeno storico-culturale travalicò anche la linea del secolo, improvvisamente e tragicamente interrotto solo dall'esplosione del primo conflitto mondiale.

Esauritosi quello slancio liberale, in senso politico, che aveva animato gran parte dell'Ottocento, in un breve volgere di tempo l'Europa *fin de siècle* registrò una sorta di perdita di centro, di entropia culturale e spirituale che a sua volta finì per lasciare briglia sciolta alle istanze più radicali del romanticismo. Ne seguì un'esplorazione per lo più disordinata di nuovi territori dell'estetica, dell'etica, della psiche che assecondasse le correnti della mente, dei sensi, dell'inconscio ovunque esse portassero, fosse pure al disfaccimento individuale, sociale e, in campo artistico, formale; in una sorta di sublime accettazione dell'eventuale apocalisse, o viceversa in un vigoroso rilancio del pensiero positivista con i suoi corollari di ottimismo pratico e fiducia nel progresso sociale e civile.

Un fenomeno insomma complesso, sfaccettato e contraddittorio che cambiò la storia della cultura, della mentalità, del gusto e del costume in direzioni spesso antitetiche, nutrendo al proprio seno spiritualismo e erotismo, individualismo e socialismo, superomismo e nichilismo, melanconia e *joie de vivre*. Ma sempre accompagnato dalla certezza di trovarsi all'alba di una nuova epoca.

Un'indagine, pertanto, che, ponendosi dal punto di vista di chi quella stagione la visse e – quel che ci interessa – degli artisti che vi operarono, tentasse di dare una definizione sintetica di *fin de siècle* porterebbe al punto di partenza: al significato letterale di quelle tre parole – fine-del-secolo – e in particolare della prima. Perché quel che è certo è che in quegli anni l'Europa avvertì che un'epoca stava finendo. Senza per altro sapere quali nuovi scenari si sarebbero aperti e, in particolare, se lo sviluppo

tecnologico e industriale, in vistosa accelerazione, avrebbe davvero dato inizio a una nuova età dei lumi, questa volta elettrici, o se invece il dissolversi di quell'agglomerato di sensibilità e valori che era stato il romanticismo avrebbe lasciato un vuoto così incolmabile da spalancare un precipizio.

Il titolo di un saggio di Giovanni Morelli recitava «Suicidio e Pazza Gioia: Ponchielli e la poetica nell'Opera Italiana neo-nazional-popolare».¹ Ebbene, fu questo il dubbio amletico di fronte al quale stazionò il cittadino europeo *fin de siècle*: «Suicidio» (da un celebre incipit della *Gioconda*) o «Pazza gioia» (da un verso del brindisi dei *Lituan*)? Col senno di poi, come sempre, la risposta è facile: accaddero entrambe le cose. Ma col senno di allora l'unica certezza era che gli equilibri e le strutture della società stavano subendo un cambiamento troppo rapido per essere metabolizzato dalle coscienze, alimentando luminose aspettative, ma anche nere paure.

In questa cornice, la nostra attenzione si focalizzerà sul modo in cui il teatro d'opera italiano recepì e interpretò il trapasso. L'indagine coinvolgerà alcuni titoli-chiave dell'ultimo decennio dell'Ottocento e in un unico caso (*Adriana Lecouvreur* di Cilea) degli anni immediatamente successivi.

Sia detto subito che nell'opera italiana di fine Ottocento l'ipotesi ottimistica – il trionfo della «Pazza Gioia» – non ottenne gran credito. Lo spirito della *belle-époque* era entrato in Italia già da qualche decennio, ma è indicativo che nell'immaginario musicale e teatrale *fin de siècle* esso continuasse a essere incarnato dalla «Danza delle ore» della *Gioconda* e se vogliamo, fuori dal genere-opera, dal ballo *Excelsior*; cioè da due lavori nati a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. Certo esisteva l'operetta, che su un piano di maggiore spensieratezza culturale godeva di un vasto e affezionato pubblico anche in Italia, al quale offriva un quadro certamente più roseo. Lo stesso Puccini inserì nelle sue opere elementi operettistici: si pensi, limitandosi al periodo che ci compete (dimenticando cioè *La rondine*: nata proprio durante la guerra, ossia in trincea), al secondo quadro della *Bohème*: la festa della vigilia di Natale con il passaggio della banda militare preceduta da un «gigantesco tamburo maggiore» e Musetta nel ruolo di *soubrette* che irrompe in scena riconosciuta come una celebrità da tutte le bottegaie del quartiere, per uscirne «trionfalmente» portata a braccia da Marcello e Colline. Ma resta il fatto che – per quanto sensuale, per quanto provocante come i suoi gesti – il suo valzer lento «Quando me'n vo' soletta per la via» non ha certo il piglio di un can-can, cosicché l'eventuale ammiccamento al mondo scintillante e rimbombante della *belle-époque* vi si intravede, sì, ma soltanto in controluce. Alla fin fine l'unico vero omaggio di Puccini ai nuovi 'lumi', composto probabilmente sullo scorcio del secolo, è quello scherzo – e non nel senso di forma musicale – della «marcetta brillante» per pianoforte

1 - GIOVANNI MORELLI, *Suicidio e Pazza Gioia: Ponchielli e la poetica nell'Opera Italiana neo-nazional-popolare*, in *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, Casalmorano, Cassa rurale e artigiana di Casalmorano, 1984, pp. 171-231.

Scossa elettrica (1899) commissionatagli dal Comitato dei telegrafisti in occasione delle onoranze ad Alessandro Volta per essere eseguita a Como durante la grande esposizione che commemorò il centenario dell'invenzione della pila.²

La lettura pessimista ebbe invece enorme fortuna, rappresentata com'è da gran parte dei titoli operistici italiani *fin de siècle* destinati a entrare stabilmente in repertorio.

Prima di prenderne brevemente in considerazione alcuni, vale la pena di illustrare brevemente le ragioni che ci hanno portato a escludere dall'esame le due fortunate opere veriste *sensu strictu*: le opere dei bassifondi³ per antonomasia, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, con le quali si apre l'ultimo decennio del secolo. Il verismo ortodosso che esse rappresentarono, infatti, attingendo programmaticamente al pozzo del pensiero positivista, raccontò quella «fine» come un fatto oggettivo. «La commedia è finita», dice Canio, e il sipario si chiude. In quanto evento biologico, la morte è rappresentata sulla scena come un annientamento istantaneo; di fatto non viene neppure pianta, qualcuno la constata e via: tutti a casa.⁴ A conferma di quanto circoscritta sia l'esperienza dell'opera dei bassifondi, balza all'occhio la distanza abissale tra queste morti istantanee e quelle altre, al contrario lunghe e 'distillate', raccontate in quasi tutte le opere che esamineremo, in quanto tali volte a scandagliare in profondità il senso di quella fine.

Prima di considerare più da vicino alcuni dei titoli prescelti, desidero soffermarmi su un aspetto che li accomuna tutti, o quasi. Mi riferisco all'ambientazione settecentesca e francese, o più spesso parigina. L'azione di *Andrea Chénier* si svolge tra il 1788-89 e il 1794 a Parigi e dintorni. Quella di *Manon Lescaut* nei primi decenni del Settecento a Parigi, Amiens e Le Havre (e nel deserto della Louisiana, che però è spazio eminentemente simbolico). Quella di *Adriana Lecouvreur* nel marzo 1730 a Parigi. *La bohème* si svolge più tardi, a metà Ottocento, ma in cambio, insieme alla *Traviata*, costituisce l'opera più 'parigina' dell'Ottocento italiano. Infine *Tosca* cade a un passo dal XIX secolo, nell'anno 1800; certo è ambientata a Roma, ma in epoca napoleonica

2 - Sulla storia di *Scossa elettrica* vedi DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 250-252.

3 - A fronte dell'estrema difficoltà a circoscrivere il concetto di opera verista, nel cui calderone è consuetudine mescolare drammi contemporanei di ambientazione plebea e grandi drammi storici, riteniamo di grande utilità la categoria dell'opera dei bassifondi creata da Stefano Scardovi (*L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, LIM, 1994).

4 - Guardando alla produzione di Umberto Giordano, l'unica opera circoscrivibile all'ambito dei 'bassifondi' è la prima rappresentata, *Mala vita* (1892, rielaborata con il titolo *Il voto*, 1897), nata per l'appunto sull'onda del successo di *Cavalleria rusticana*. Già a partire da *Regina Diaz* (1894) Giordano si allontana dal verismo per immergersi nella tipologia del dramma storico. Sull'argomento 'si vedano' MATTEO SANSONE, *Umberto Giordano e il verismo a Napoli*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 285-317; AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano: l'uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 33-88.

e subito dopo la caduta di quella Prima Repubblica Romana che fu improntata alle idee del giacobinismo e ricalcata sulle sue istituzioni. È dunque evidente la presenza di una sorta di attrazione gravitazionale verso un contesto culturale non preciso, ma ben riconoscibile nelle sue grandi linee: quello del Settecento francese – si tratti della Francia rivoluzionaria o delle sue premesse illuministe.⁵

Tale circostanza appare tanto più rilevante alla luce del modo in cui l'opera italiana del pieno Ottocento, pur sbizzarrendosi in ogni tipo di ambientazione storico-geografica, aveva finora evitato l'abbinata Parigi-XVIII secolo, o anche Francia-XVIII secolo. In Verdi non compare mai. Parigi la troviamo una sola volta, nella *Traviata*. Il XVIII secolo è rappresentato da *Un giorno di regno* (eccezione trascurabile, per svariate ragioni) e dalla *Forza del destino*. Prima, persino lo sterminato catalogo donizettiano mostra ben poco interesse per il secolo XVIII. Le opere maggiori del bergamasco prediligono invece ambientazioni rinascimentali o (neo)gotiche. Eppure il Settecento era epoca vicina, conosciuta, senz'altro rappresentabile con cognizione di causa, e l'Italia del XIX secolo non smise mai di importare dalla Francia (e quindi da Parigi) idee, modelli letterari, soggetti operistici. Il caso è dunque interessante, tanto più che anche nel ventennio della cosiddetta transizione (1870-1890), pur nel grande fervore di novità, il Settecento francese rimase fuori dal gioco. Sembra, in conclusione, che, prima della *fin de siècle*, il melodramma italiano abbia pressoché rimosso il secolo e la nazione dei lumi, cioè – paradossalmente – l'esperienza che più di tutte, grazie ai costanti rapporti con la cultura francese, ne aveva determinato le traiettorie e influenzato i caratteri. Ed è proprio questa eredità rimossa che affiora all'improvviso sullo scorcio del secolo quando essa diviene elemento di raffronto utile e necessario a riconsiderare la propria identità culturale, nel momento stesso in cui si avverte con forza il rischio di smarrirla.

Se i secoli fossero generazioni, potremmo parlare di una sorta di ribellione – questa sì tipicamente verdiana – del figlio verso il padre; un padre senza il quale forse si sarebbe continuato a fare opera metastasiana, anziché sfornare melodrammi storici non di rado – penso soprattutto a Verdi – carichi di tematiche sociali e capaci di rappresentare in modo plastico e poderoso i grandi conflitti di classe e di genere.

L'attenzione e la cura con cui, all'inizio degli anni Novanta, Puccini dispose sulla tavolozza il colore settecentesco di *Manon Lescaut* è dunque il segnale che stava iniziando una riflessione seria sui presupposti culturali di quella lunga stagione che stava volgendo al termine. La quale riflessione, al tempo stesso, diventò una sorta di ricapitolazione della stagione romantica alla luce di un 'prima' a cui, *mutatis mutandis*, il 'dopo' avrebbe potuto, chissà, rassomigliare.

In *Manon Lescaut*, nell'atto primo di *Andrea Chénier* e in *Adriana Lecouvreur*,

5 - Per un'indagine parallela alla nostra, ma focalizzata in modo specifico sui soggetti d'opera ambientati nella stagione del Terrore, a partire dalla progettata *Carlotta Corday* di Pietro Mascagni, vedi SUSANNA FRANCHI, *I libretti rivoluzionari di Luigi Illica*, in *Ultimi splendori* cit., pp. 319-333.

la morale della favola (si badi, almeno a uno sguardo rapido e volendola ridurre in soldoni) potrebbe essere più o meno la stessa. Il Settecento vi è ritratto – cito *Manon* – come un «bel mondo dorato» e effimero, un letto a baldacchino senza un buon amante, un piccolo universo frivolo, finto, e perciò un po' noioso; un luogo, insomma, dal quale spiccare il volo con la massima urgenza. I ricevimenti nel palazzo di Geronte di Ravoir (*Manon Lescaut*) e nel castello dei conti di Coigny (*Andrea Chénier*), e la festa nel palazzo dei principi di Bouillon (*Adriana Lecouvreur*) ritraggono mondi abbastanza interscambiabili. È come se, giunto alla fine, l'Ottocento celebrasse la propria epifania, la propria fioritura, 'contro' il Settecento, come un momento di liberatorio distacco da un secolo percepito come anemico e in definitiva 'vecchio' (i personaggi che l'incarnano, si noti, hanno sempre una certa età). Si pensi all'effetto dirompente dell'Improvviso di Chénier nell'atto primo, in cui non sono soltanto le idee nuove che il poeta esprime (il loro contenuto umanitario e sociale) a far piazza pulita dell'*ancien régime*, ma è soprattutto la forma – questa la vera trovata – la forma realmente 'improvvisata', quel rincorrersi di pensieri musicali come nati lì, proprio in quell'istante, a ribadire il valore romantico di un'ispirazione libera, spontanea, ribelle a quelle regole che fino a un momento prima l'avevano soffocata. La stessa Adriana Lecouvreur, figura storica riplasmata dalle abili mani di Scribe, è ricordata come l'attrice che spazzò via la recitazione aulica, accademica, di scuola, per affermare un nuovo ideale di espressività e naturalezza nel quale l'Ottocento ovviamente si riconosceva volentieri. In altre parole, Chénier e Adriana sono le tipiche figure per mezzo delle quali un'epoca nuova allunga il proprio manto sulla vecchia; come in una sorta di invasione non geografica, bensì cronologica – a ritroso. Un procedimento che nel caso di Chénier raddoppia: poiché la nobile figura del poeta morto a soli trentuno anni prende – come si suol dire – due piccioni con una fava, andando a impallinare sia l'*ancien régime*, sia la rivoluzione francese.

Il sentimento della fine di un'epoca (che a questo punto, però, nel caso di *Andrea Chénier* si può cominciare a dubitare che sia tale) si manifesta dunque in concomitanza con la coscienza di come essa ha avuto inizio. In concreto, è proprio perché scelgono di far di nuovo risuonare in teatro le note dello stile galante, che gli operisti italiani di fine Ottocento possono tentare di abbracciare con lo sguardo l'intero processo storico-culturale attraverso il quale si è giunti alla svolta *fin de siècle*; e eventualmente deporvi una lapide.

L'esempio un po' attardato di *Adriana Lecouvreur* è a riguardo assai eloquente. Il ritratto della protagonista reca – come sovrapposti – i segni dell'inizio e della fine. Quel suo apparire come dal nulla, tra i vapori di arpeggi e sordine, quel continuo mischiare e confondere i concetti di ispirazione (il suo modo di immedesimarsi nel versi che recita), ispirazione (i fiori avvelenati), espirazione (in quanto personaggio-voce: «un soffio è la mia voce» – che naturalmente «al nuovo di morrà») e respirazione: «Ecco, respiro appena», quel primo vagito che diventa anche l'ultimo, vuoi perché «Io

son l'umile ancella», la romanza di sortita ripetuta a oltranza per tutta l'opera, è l'alfa e l'omega del personaggio, vuoi perché l'attrice sospira, perde i sensi, usa il fiato per soffiare sulle candele e spegnerle ad una ad una durante il bell'intermezzo dell'atto secondo, e finalmente muore da par suo, cioè per mezzo di un veleno assunto non bevendo da una coppa bensì respirando l'aroma di un mazzetto di fiori, come lei, appassiti; ispirando e spirando, di nuovo tra arpeggi e sordine.

Andrea Chénier sviluppa lo stesso tema ma in chiave assai diversa: per le ragioni già esposte, ossia per l'approccio belligerante – doppiamente polemico – contro due tipologie di Settecento, quella aristocratica-elitaria e quello giacobina, ma anche perché alla fine del dramma Chénier e Maddalena si immolano alla causa diventando le vittime sacrificali dalle cui ceneri dovrà nascere l'epoca nuova, i martiri della neonata religione romantica. Circostanza tanto più rimarchevole se si considera che nell'*André Chénier* di Joseph Méry, fonte del libretto, Maddalena si limita a tentare di salvare l'uomo amato. Nell'idea di Illica e Giordano si torna dunque al Settecento proprio per rigenerare l'Ottocento, per riaffermarne di riflesso i valori, assicurarsi e assicurare il pubblico che i suoi muri portanti sono ancora lì, saldi, sani e robusti. In questo senso, a ben vedere, il duetto della «morte insieme» – pur con tutte le inevitabili differenze stilistiche – a quasi sessant'anni di distanza offre un affresco non così dissimile da quello del finale del *Poliuto* di Donizetti: il soprano che affronta la fine eroicamente, stretta all'uomo che ama, dopo averne abbracciato la fede abiurando alla propria condizione sociale; il baritono che assiste impotente all'immolarsi della donna che adora; la stessa esaltazione mistica della e nella morte, con Chénier che paragona l'amore di Maddalena a un «ciel, luce di sole e d'astri» e Poliuto e Paolina che nella cabaletta finale intonano «La luce io veggo splendere | Di cento soli e cento!».

Letta in funzione della salvaguardia dell'universo romantico dalle minacce della *fin de siècle*, la visione che l'opera di Giordano ci offre è in fin dei conti ottimistica: la fine non sarà tale perché il sangue di Chénier, già lo sappiamo (poiché è storia), feconderà l'Ottocento; la cui parabola potrà dunque ricominciare da capo come in un processo ciclico. Pochi anni prima, *Manon Lescaut*, pur partendo da premesse apparentemente simili, era approdata a tutt'altre conclusioni. Ma quella di Puccini è un'altra storia che racconteremo in un'altra occasione.

Desideriamo invece soffermarci ancora su Giordano e sull'opera seguente, *Fedora*, la cui drammaturgia, a uno sguardo sommario, sembrerebbe incontrare le tematiche fin qui trattate solo in forma tangenziale. L'azione non si svolge infatti nel secolo XVIII, bensì nel 1881, e solo il secondo dei tre atti è ambientato a Parigi (il dramma omonimo di Sardou, da cui Colautti trasse il libretto, vi ambientava tre atti su quattro).⁶ Il primo si svolge a Pietroburgo come in Sardou e l'ultimo viene ricollocato

6 - Libretto e fonte letteraria sono pubblicati, analizzati e raffrontati in "*Fedora*": Sardou, Colautti, Giordano, a cura di Virgilio Bernardoni, Pisa, Edizioni Plus, 2007. Sugli aspetti squisitamem-

nell'Oberdan, in Svizzera, vicino al lago di Thun. Quanto ai due aristocratici protagonisti, la principessa Fedora Romazoff e il conte Loris Ipanoff, sono entrambi russi, di nascita e per la tempra delle passioni che li animano: sempre sanguigna, viscerale, impetuosa. Eppure, in mezzo a tutto questo, Parigi fa capolino un po' ovunque, fatalmente, come a ricordare a ogni passo dove si situa la «capitale del XIX secolo» – per dirla con Walter Benjamin –, il centro culturale alla cui irradiante potenza non è ancora possibile sottrarsi. Già la didascalia scenica dell'atto primo ritrae un «Salotto ottagonale di vecchio stile moscovita», sì, «ma pariginamente arredato». Desiré, l'attendente del padrone di casa, il primo a aprire bocca, è francese. A condurre le indagini sull'assassinio di Vladimiro Andrejevich, il conte promesso sposo di Fedora, vi è tra gli altri un funzionario dell'ambasciata di Francia, De Siriex, all'inizio silente, ma nel corso dell'opera destinato a un ruolo di primo piano. Più avanti, nell'atto terzo, le tre lettere che Loris attende da Parigi hanno un ruolo chiave nel dipanare la trama. Si direbbe, insomma, che l'intera vicenda si incardini sull'asse Russia-Francia: due mondi rappresentati come contrapposti, irriducibili l'uno all'altro, ma insieme collegati a distanza da un filo sottile quanto resistente. All'inizio dell'atto secondo, la festa nella casa di Fedora a Parigi si apre su un valzerone estremamente ballabile, ma che nessuno balla: come a ribadire il senso di estraneità dell'aristocrazia russa alla smagliante cornice parigina che la circonda. Poco dopo assistiamo alla schermaglia a suon di canzonette tra De Siriex e la contessa Olga Sukarew: «La donna russa è femmina due volte», canta il diplomatico francese, e la contessa, per altro piuttosto *coquette*, quanto a dire la più francese tra le russe, ribatte con ironia paragonando «il Parigino» a uno champagne (il celebre Veuve Clicquot), frizzante ma effimero, bruciante ma come un fuoco di paglia.⁷ Vale la pena rileggerne i versi, intonati su un disegno cromatico discendente che echeggia vagamente «L'amour est un oiseau rebelle» di *Carmen*, poiché delineano l'immagine di un mondo leggiadro ma futile, privo di vera passione, più simpatico forse, ma chiaramente affine a quello da cui – si è visto – spiccano il volo di volta in volta Manon, Chénier, Adriana:

Il Parigino è come il vino,
il vino della vedova,
la vedova
Cliquot...

te scenografici della trasposizione dal dramma al libretto vedi MERCEDES VIALE FERRERO, *Da «Fedora» a «Fedora»: smontaggio e rimontaggio di uno scenario (melo)drammatico*, «Il Saggiatore musicale», II/1, 1995, pp. 93-104.

7 - Il brano, tagliato in alcune edizioni discografiche, scompare nel libretto Sonzogno del 1942, si direbbe nell'urgenza di lasciar campo libero a Loris e al suo fortunato «Amor mi vieta». Il raffronto tra le diverse edizioni del libretto dimostra che quello delle revisioni di *Fedora* è capitolo tutto da scrivere.

Fragrante e perfido, giocondo e gelido,
fa mulinar la testa,
scioglie i garretti;
ma il cuor? il cuore?
Ohibò!...
Acido e zucchero, vapore e spirito,
balza, ribolle, crepita,
gorgoglia, freme;
e poi? e poi?
Passò!...
Farmaco biondo, tossico blando,
fa troppo vano strepito
e troppa spuma...
Perché? perché?
Non so...
Svanito il fumo, spenta l'ebbrezza,
non resta altro che il tedio,
o l'emicrania...
Adunque? dunque?
Buon pro!...
Il Parigino è come il vino,
il vino della vedova,
la vedova
Cliquot...

La differenza principale rispetto ai titoli operistici *fin de siècle* fin qui citati, è che in *Fedora* non ci troviamo di fronte alla Parigi galante del secolo XVIII, ormai lontana nel tempo, bensì alle sue conseguenze nel tempo attuale, ai suoi pronipoti, moderni quanto il «campanello elettrico» fatto risuonare da De Siriex o come la bicicletta che il diplomatico e la graziosa Olga – «in costume da sportswoman» – inforcano nell'atto terzo; la cui distanza è perciò percepita su un piano diverso, non più storico, bensì culturale e spaziale. Questi dettagli scenici diventano i simboli di una crisi di valori che nel corso dell'opera trova una duplice incarnazione – comica e drammatica – nella figura di Olga, vera parodia dell'amore romantico, e nelle azioni terroristiche dei nichilisti, ingiustamente accusati di aver ucciso Vladimiro Andrejevich, ma veri artefici (s'intende, nel dramma: nella storia fu opera di un anarchico) dell'uccisione dello zar Alessandro II.

Il sentimento dello straniamento dell'uomo *fin de siècle*, finito suo malgrado nel turbine della modernità, rispetto ai suoi storici modelli culturali e al relativo patrimonio d'affetti e passioni, trova espressione in un uso massiccio della 'musica di scena', specie negli ultimi due atti. Si pensi nel secondo alla sovrabbondanza di danze, ma anche all'uso del pianoforte sul palco, suonato da un personaggio presentato come il

pianista polacco Boleslao Lazinski, che non pronuncia una parola ma entra a pieno titolo nella trama in quanto amante di Olga e – sotto mentite spoglie – spia russa. Così, il duetto tra Loris e Fedora avviene sullo sfondo tre volte straniente del suo concerto; una volta per l'effetto della musica di scena in sé, un'altra per l'identità culturale né russa né francese del pianista, niente meno che «nipote e successore di Chopin» (la frase è intonata sulle note della *Polacca* op. 40 n. 1), l'ultima perché il suo *Notturmo* in Si maggiore e il successivo «Allegro» non hanno troppo a che spartire con la musica dello 'zio', di cui costituiscono al più una volgarizzazione per un pubblico medio. E quando alla fine, «squassando la sua criniera», Boleslao si mette a «distribuire sorrisi e strette di mano» alle signore, viene persino il dubbio che la parodia possa puntare all'Ungheria non meno che alla Polonia, con il nome Lazinski a storpiare Liszt in 'polacchese'. Una gran confusione, insomma, e una Parigi vista come una stramba, a tratti mal assortita miscela di culture sul cui sfondo far sbalzare con forza ancor maggiore le passioni cocenti e 'vere' della romantica coppia protagonista.

Più in generale, l'azione di *Fedora* segue la regola di far accadere gli eventi importanti, inclusi i cosiddetti 'colpi di scena', nel 'fuori scena': tutti, a partire dall'assassinio del conte da cui la trama, poliziesca e non, prende le mosse. Di qui in avanti ogni fatto ha luogo a grandissima distanza e i personaggi ne vengono a conoscenza quasi sempre per lettera; al punto tale che *Fedora* si potrebbe definire un'«azione postale». Si va, durante le indagini di polizia, dalla lettera che Vladimiro avrebbe riposto in un cassetto, sparita nel nulla misteriosamente, a quella di Valeriano Ipanoff che «un uom sospetto» avrebbe consegnato al fratello Loris, e ancora al biglietto di Wanda all'amante Vladimiro e, nell'atto terzo, al telegramma nel quale viene notificata la grazia a Loris o al pacco di lettere degli amanti fedifraghi, che a controprova del tradimento egli getta sulla scrivania di Fedora, o a quelle già menzionate che lo stesso Loris in esilio attende da Parigi; fino alla più importante di tutte, l'unica dell'atto secondo e l'unica che viene vergata davanti ai nostri occhi: la lettera in cui Fedora denuncia l'uomo che ama, vero cuore drammaturgico e musicale dell'opera, posta com'è esattamente al centro dell'azione, e alla cui scrittura Giordano accordò l'onore di un memorabile intermezzo sinfonico.⁸ Senza contare il dispiaccio che nell'atto primo informa De Siriex dell'attentato contro lo zar e le lettere che Olga invia al pianista polacco di cui si è invaghita a Parigi. Quanto alla notizia della tragica morte del fratello e della madre di Loris, vittime lontane e incolpevoli di tutto questo trambusto, essa giunge dalla Russia non via messaggio, ma tramite un franco messaggero: De Siriex.

8 - Ruscillo individua nell'intermezzo sinfonico il vero e proprio spartiacque tra le due metà ideali dell'opera, in funzione della psicologia della protagonista: «fino all'intermezzo Fedora ha come unico obiettivo la vendetta; dopo, vive in funzione dell'amore *di e per* Loris.» (A. RUSCILLO, *Umberto Giordano*, p. 148). Lo studioso affronta anche la questione cruciale della funzione delle missive nella drammaturgia di *Fedora* (ivi, pp. 174).

Esito finale e complessivo di una simile strategia drammaturgica è che l'intera azione è percorsa da un sentimento di spaesamento. Anche la decisione di trasferire l'atto conclusivo nell'Oberland, lungi dal ridursi a un mero trucco per spruzzare partitura e palcoscenico con un po' di colore locale, è coerente con tale idea, così come il conseguente impiego della musica alpestre: il *ranz de vaches*, la maggiolata corale da fuori scena e soprattutto la «montanina», questa canzone che giunge da chissà dove, come un'eco lontana, poco dopo l'inizio e quasi alla fine dell'atto.⁹

La trovata di *Fedora* è dunque quella di mettere in scena a un tempo il sentimento di alienazione e incertezza tipico della *fin de siècle*, incluso il suo corollario di noia (Olga che, sbadigliando in mezzo ai monti, protesta: «Sempre lo stesso verde! sempre l'azzurro istesso! | gli stessi agnelli candidi! gli stessi bimbi sudici! | la sinfonia dei grilli! il regno delle mosche!... | Grazie, cugino; basta!...»), e l'impulso vittorioso a riaffermare con forza gli ideali romantici dei padri, riletti beninteso in chiave erotico-sentimentale, spogliati cioè da ogni ambizione speculativa e filosofica, russi sulla scena e palesemente italici nel canto; ideali che durante tutta l'azione non fanno altro che infrangersi, ricomporsi e infrangersi di nuovo. *Fedora* è tutta un gioco di illusioni e disillusioni¹⁰: l'adorato promesso sposo, di cui nelle scene iniziali la protagonista canta l'amore e piange la morte, è nella realtà un traditore; l'odiato assassino è invece colui che l'ama dal profondo del cuore; e lei, la donna, per tutta risposta naturalmente lo denuncia. È come se la sacra icona dell'amore romantico andasse soggetta a continue, orrende, baccioniane torsioni e distorsioni, seguite da non meno strabilianti ripristini. Salvo essere finalmente ribadita *in articulo mortis*, come da copione e come in *Andrea Chénier*, ma questa volta con il contrappunto straniante, l'ammonimento soavemente raggelante di quel canto savojarde – poche note, giusto un assaggio, quel che basta – che torna imperturbabile dietro la scena (s'immagina dalla valle) a trasferire quel 'credo', un attimo prima così saldo e vigoroso, in una sorta di terra di nessuno, così da calarlo nella dimensione irrealistica del sogno altre volte evocata dal libretto¹¹ e insieme da metterne in dubbio l'effettiva attualità: storica (per la vocazione del 'popolare' a sottrarsi alla storia politica come a quella della cultura 'alta'), geografica (per la stessa ragione per cui ci troviamo nell'anodina, neutrale Svizzera, porto franco di cui quella voce è l'anima se-

9 - Sul trasferimento dell'atto finale dal chiuso di una casa di Parigi all'aperto di «un *locus amoenus* svizzero», sulle ragioni drammaturgiche di tale scelta e sulla dialettica che essa istituisce con la tradizione melodrammatica del primo Ottocento, vedi A. RUSCILLO, *Umberto Giordano*, pp. 149-150.

10 - Cfr. MATTHIAS NIKOLAIDIS, «*Ricomincio a respirare l'aria di quei paesi*». *Zu einem, 'russischen' Naturalismus und seiner ästhetischen Entgrenzung in Opern von Umberto Giordano und Franco Alfano (1898-1904)*, «*Studia Musicologica*», n. 52/1-4, 2011, pp. 271-309: 288.

11 - Nel suo idillio svizzero *Fedora* dichiara a De Siriex di essere felice «come in un sogno», ma non meno interessante è il ritratto che Loris traccia della figura materna, che egli vede come un'immagine da sogno a sua volta intenta a sognare: «Mia madre, la mia vecchia madre, solinga vive, come in sogno di pace, nel suo castel lontan».

greta), drammaturgica (il *trompe-l'oeil* prodotto dalla musica di scena), sonora (la distanza e l'incorporeità della voce e del felice connubio tra fisarmonica e triangolo).

In altra occasione meriterebbe dedicare uno studio a parte al ruolo della provincia e della campagna nel melodramma italiano e non dell'Ottocento. Esiste un vero e proprio sottogenere bucolico, trasversale rispetto alle logiche sin qui descritte, in origine agganciato al genere semiserio, ma capace di sopravvivergli e di entrare in un sottile rapporto dialettico con il melodramma storico, intercettandolo di traverso e svuotandolo delle sue tragiche grandezze, a partire per l'appunto da quel sentimento della fine che, nella prospettiva di una cultura antica e quasi immobile, finisce per ridursi a piccolo, effimero fatto di cronaca: «La montanina – canta il ragazzo con la fisarmonica – non torna più». Ed è qui che lo spirito *fin de siècle*, sottile e penetrante, riesce a insinuarsi anche tra le maglie robuste dell'opera italo-russa, prendendosi infine la sua rivincita.

ABSTRACT

Durante l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi anni del Novecento il melodramma italiano porta ripetutamente sulla scena teatrale quel 'sentimento della fine' che è tipico della cultura *fin de siècle*. I soggetti dei testi-chiave di questa stagione rimandano quasi tutti, in vario modo, a un ambito storico-geografico, la Francia del secolo XVIII, che il melodramma italiano del pieno Ottocento aveva invece trascurato.

Nel rappresentare la fine di un'epoca, tale scelta drammaturgica denota l'esigenza di riflettere sul suo inizio. Il saggio tocca solo di sfuggita i testi di Puccini (che richiedono un'analisi più approfondita) e prende in esame *Andrea Chénier* e *Fedora* di Giordano e *Adriana Lecouvreur* di Cilea.

During the last decade of the nineteenth century and the early twentieth century, Italian melodrama repeatedly brought to the stage that sentiment of something coming to an end which is typical of the *fin de siècle* culture. Almost all the subjects of the key-texts from that period refer, in various ways, to a specific historical-geographical context, eighteenth-century France, which the Italian melodrama of the mid-nineteenth century had neglected. In representing the end of an era, this dramaturgical choice denotes the need to reflect on its beginning. The essay touches only in passing on Puccini's texts (which will require a more in-depth analysis) and examines Giordano's *Andrea Chénier* and *Fedora* and Cilea's *Adriana Lecouvreur*.

SEZIONE GIOVANI RICERCATORI

André *versus* Andrea. La ‘non verità’ nello *Chénier*

Alessio Walter De Palma

Luigi Illica da amante e studioso della Rivoluzione francese, si mette subito alla ricerca bibliografica avente come oggetto ‘il più grande poeta martire del Settecento francese’: André-Marie Chénier.¹ Il lavoro del poeta arquatese è ben documentato, anche se, spesso, lontano dalla ‘verità storica’.

La stesura definitiva di questo ‘dramma storico’ non è scevra di tribolazioni, litigi, affanni. Sonzogno reputa il libretto pervaso da troppi dettagli storici, didascalie ininfluenti se non ‘dannose’ all’azione drammaturgica, elaborando tagli non autorizzati dall’autore, insospettendo, non poco, Illica. Nonostante questi retroscena non propriamente felici, la sera del 28 marzo 1896 al Teatro alla Scala di Milano *Andrea Chénier* di Giordano-Illica è un trionfo.²

L’opera narra tra ‘verità’ e ‘non verità’ le vicende storiche del maggiore poeta, ma anche giornalista e rivoluzionario liberale francese del XVIII secolo: André-Marie Chénier, nato a Costantinopoli il 30 ottobre 1762. Sin dal 1765 si trasferisce con la famiglia in Francia, viaggia molto tra Svizzera, Italia ed Inghilterra; allo scoppio della Rivoluzione nel 1789 è a favore degli ideali rivoluzionari retaggi di quella *raison* illuministica ormai agli sgoccioli di *liberté, égalité e fraternité*. Gli errori e gli orrori che la Rivoluzione ha portato trascinano Chénier alla ghigliottina, si oppone violentemente agli ideali ‘terroristici’, con l’unica arma a sua disposizione, la penna. Nel 1794 viene arrestato a Passy ed incarcerato a Saint-Lazare, dove conosce il collega Jean-Antoine Roucher, autore del poemetto didascalico *Les Mois* (1779). Chénier è un poeta innamorato della vita, dei classici greci e latini, guarda sì al passato, ma, al contempo, è

1 - Per le fonti utilizzate da Illica si rimanda a LIONELLO SOZZI, *Luigi Illica e il libretto dell’“Andrea Chénier”*, «Studi francesi», LVII/2, n. 170, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013, pp. 382-384: 382.

2 - Cfr. AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano. L’uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 97-99, e 108-109.

‘figlio del proprio tempo’. Muore da eroe, portando alti i suoi ideali di giustizia, uguaglianza, libertà, amore, odio verso ogni forma di tirannia fin nella tomba il 25 luglio 1794.

Illica per la stesura del libretto, ovviamente, si documenta e conosce le opere complete di Chénier, sua fonte principale è la storia che Méry ne fa del poeta martire nel suo romanzo-*feuilleton*. Méry mette in risalto il triangolo amoroso tra il ‘vero’ Chénier ed i ‘falsi’ Marguerite, contessa di Pressy e Mouriez, governatore di Versailles e giacobino, preso da violenta passione verso la contessa. Quello di Méry è un romanzo storico intriso di sentimentalismo, pateticità e pungente ironia. Per il suo libretto Illica prende dal romanziere francese quattro temi e li sviluppa: 1) incontro Chénier-Roucher; 2) incontro Chénier-Marguerite; 3) preghiera di Marguerite a Mouriez per salvare la vita dell’amato André; 4) invettiva di Chénier.³ Episodi musicati da Giordano, basati su ‘falsi storici’.

Riguardo al primo punto, Chénier e Roucher non si sono incontrati prima della prigionia al carcere parigino di Saint-Lazare, ed è improbabile che si frequentassero da prima, dato il divario anagrafico di diciotto anni; per il secondo punto Marguerite è un personaggio letterario; identico il terzo punto, poiché anche Mouriez è un personaggio frutto di fantasia; rispetto al quarto ed ultimo punto, allorquando Chénier afferma: «Si, fui soldato e glorioso ho affrontato la morte!»⁴ nel terzo quadro dell’opera, è un falso, poiché Chénier non è mai stato su un campo di battaglia, eccettuato un brevissimo periodo in Svizzera, in cui non ottiene neanche il brevetto da sottotenente. Marguerite nell’opera diventa Maddalena di Coigny, personaggio realmente esistito e Mouriez Carlo Gérard, personaggio letterario. Maddalena dovrebbe essere Françoise-Aimée de Coigny, nata a Parigi nel 1769 ed ivi morta nel 1820. Prima duchessa de Fleury e successivamente sposa il cospiratore della rivoluzione il Conte de Montrond, divenendo contessa, imprigionata a Saint-Lazare, così come Chénier. I due, molto probabilmente, non hanno mai parlato, ma il poeta estasiato dalla bellezza di questa donna scrive per lei *La jeune captive*. Il libretto, però, sebbene pregno di ‘non verità’, risulta intenso di echi classici, aventi come sfondo la ‘storica’ rivoluzione francese. Lapalissiano il ‘consueto’ triangolo amoroso *lui-lei-l’altro*, con l’innovazione che l’altro, in questo caso Gérard, mette da parte il suo amore per Maddalena, in virtù della fraterna amicizia con Chénier.⁵

Un ‘triangolo filadelfico’ di pietistica memoria, in cui due amici condividono l’amore per una stessa donna ed uno dei due per ‘amicizia’ ci rinuncia, e la stessa donna partecipa alla condivisione di questa ‘amicizia a tre’, al fine di raggiungere la *pietas*,

3 - Cfr. L. Sozzi, *Luigi Illica* cit., pp. 382-384.

4 - LUIGI ILLICA, “*Andrea Chénier*”: *dramma di ambiente storico scritto in quattro quadri*, Milano, Sonzogno, 1896, p. 61.

5 - Cfr. A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., pp. 118-120.

l'intensa devozione filiale di virgiliana memoria;⁶ esempio per eccellenza è il poeta Werther protagonista del romanzo epistolare *Die Leiden des jungen Werthers* (*I dolori del giovane Werther*) del 1774 di Johann Wolfgang Goethe. Werther rinuncia all'amore per Lotte, in quanto già sposata con il borghese Albert, e per non soffrire più decide di liberarsi dal carcere della vita attraverso il suicidio, la morte.

Chénier ha non poche analogie con Werther, entrambi poeti, geni incompresi nella società in cui sono costretti a vivere, trovano consolazione nell'arte, nella poesia, si liberano autonomamente dal carcere della vita attraverso la libertà. Werther, però, a differenza di Chénier, è un personaggio nato dalla mente di Goethe, ispirato ai reali avvenimenti della vita del poeta Karl Wilhelm Jerusalem, suicidatosi per raggiungere la tanto agognata 'libertà'.⁷ Anche *Werther* è stato musicato nel 1892 da Jules Massenet.

Elemento illuministico è anche l'amicizia fraterna del 'malvagio redento' Gérard nei confronti di Chénier, riecheggiante la *Freundschaft* schilleriana, ed in particolar modo lo spirito di 'fratellanza' di Rodrigo, marchese di Posa, nei confronti dell'Infante di Spagna nel *Don Karlos*, musicato da Giuseppe Verdi, il quale era un 'fanatico dell'amicizia' con il libretto dello stesso Méry, fonte indiscussa per Illica e Giordano. Come per il marchese di Posa di Friedrich Schiller e Verdi, anche per Gérard le idee illuministiche di 'amicizia', 'uguaglianza', 'fratellanza' portano all'amore universale verso l'intera umanità, fino a raggiungere la vetta più alta della *Humanität* classica.⁸

Elementi 'classici' del 'popolarismo francese' sono presenti nella musica di Giordano, come il *Ça Ira*, la *Carmagnole* e la *Marseilleise*, ed il coro al primo quadro delle pastorelle riecheggia le *pastorellerie*, in effetti, esso si apre:

con un antefatto che si situa cronologicamente prima dell'89, prima però dell'inizio della Rivoluzione, e propone agli spettatori [...] un salotto nobiliare di provincia: è una serata del buon tempo andato, utile a far comprendere la distanza tra i riti mondani dello *ancien régime* e il clima politico che sta tragicamente mutando. Quei riti si svolgono, fra l'altro, in un'atmosfera arcadica, segnata dalla precisa allusione alle 'pastorellerie' tipiche dell'epoca.⁹

Il primo quadro in casa della contessa di Coigny rappresenta l'antefatto della catastrofe che colpirà successivamente la nobiltà ed il clero ormai 'cadaveri', in virtù dell'ascesa di quel Terzo Stato, 'umiliato ed offeso'. Gérard rappresenta simbolicamente

6 - Cfr. MARINO FRESCHI, *Goethe. L'insidia della modernità*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 55-76: 57-58.

7 - Cfr. *ibid.*, pp. 55-76: 62-63.

8 - Cfr. IDEM, *L'Utopia nel Settecento tedesco*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 95-148: 100-102. Per una lettura drammaturgica dello Chénier che asseconda la «celebrazione laica» dello «spirito rivoluzionario» cfr. A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., pp. 126-136.

9 - L. SOZZI, *Luigi Illica* cit., p. 383.

la vittoria di questo Terzo Stato; anche Maddalena inizia a mal sopportare i dettami rigidi dell'ormai passato *ancien régime*: «Soffoco... moro tutta chiusa in busto stretto»,¹⁰ metaforicamente lo possiamo intendere come la società aristocratica ormai al tramonto. Maddalena non rientra assolutamente nel *cliché* dei personaggi femminili del contemporaneo 'melodramma plebeo.' Nel salotto di casa sua è presente il poeta Andrea Chénier, artista, annoiato dall'apparenza di quella nobiltà settecentesca, ormai, già morta; la contessina cerca di 'stuzzicare' Chénier a poetare sulla parola «Amor», da qui una delle pagine più belle dell'intera opera, un vero e proprio *coup de théâtre* nato dall'accoppiata vincente Illica-Giordano, l'Improvviso. «Un di all'azzurro spazio»¹¹ è la presentazione di Chénier, riprendendo i 'veri' versi del poeta francese de: *L'Hymne à la Justice*. In questo 'sfogo' sono esplicitati diversi temi tipicamente settecenteschi, illuministici, 'chénieriani': amore verso la natura, amor di patria, critica al clero corrotto, 'inno alla giustizia'.

Anche l'ingresso del protagonista dell'opera di Massenet – punto di riferimento per Giordano – contempla la natura, la patria, la giustizia: «*O nature pleine de grâce, reine du temps et de l'espace*».¹² Un tutt'uno con la natura, un panteismo tipicamente stürmeriano, preromantico; natura 'benigna', ma, allo stesso tempo romanticamente e leopardianamente 'maligna', allorquando lascia soffrire il 'povero' Werther alla scoperta di Charlotte già promessa sposa ad un altro, al borghese Albert: «*Un autre son époux! [...] O Dieu! qui m'as créé, serais-tu moins clément? Non, tu ne saurais pas, dérobé sous voiles, rejeter dans la nuit ton fils infortuné! [...] Père! Père! Père, que je ne connais pas, en qui pourtant j'ai foi, parle à mon coeur, appelle-moi!*».¹³

Il monologo, sia in *Werther* sia in *Chénier*, drammaturgicamente dà un maggiore senso di 'verità', intendendo per 'verità': 'una fotografia della realtà, colta in pose naturali', ed attraverso l'improvvisazione scenica nella presentazione di Chénier, abbiamo una sorta di metateatro, teatro nel teatro, ascrivibile alla musica di scena.¹⁴ Maddalena è amata da Chénier perché è l'incarnazione vivente della poesia, è ella stessa 'poesia', musa ispiratrice del poeta, 'donna angelo' di stilnovistica memoria, la Beatrice del 'dio' dei poeti Dante Alighieri,¹⁵ parallelamente anche Charlotte è amata da Werther in quanto anch'ella simbolo di amore puro, di poesia, è la forma più sublime di vita sulla terra: «*Vous êtes la meilleure ainsi que la plus belle des créatures*».¹⁶ Come Chénier

10 - L. ILLICA, "Andrea Chénier" cit., p. 11.

11 - Ivi, p. 21.

12 - EDOUARD BLAU, PAUL MILLIET, GEORGES HARTMANN, *Werther: drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux (d'après Goethe)*, Paris, Heugel & Cie, 1892, p. 10.

13 - Ivi, pp. 20 e 27.

14 - Cfr. MICHELE GIRARDI, *Un di all'azzurro spazio*, in "Andrea Chénier" di Umberto Giordano, p.d.s., Torino, Teatro Regio, 2003, pp. 9-21.

15 - Cfr. A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., p. 131.

16 - E. BLAU, P. MILLIET, G. HARTMANN, *Werther* cit., p. 14.

non può che non amare altra che Maddalena così è per Werther che deve per forza amare Charlotte: «*L'amour que j'ai pour elle n'a-t-il pas le plus pur comme le plus sacré*». ¹⁷ Altri riecheggi classici li ritroviamo nel personaggio del protagonista; l'invettiva al tribunale al terzo quadro: «Si! Fui soldato», che abbiamo già definito 'falso storico'; nella seconda parte Chénier afferma: «passa la vita mia | come una bianca vela», ¹⁸ che ricorda il Sonetto 189 CLXXXIX del *Canzoniere* di Francesco Petrarca: *Passa la nave mia colma d'oblio*; e la poesia *Passa la nave mia, sola, tra il pianto* tratta dal terzo libro di *Juvenilia* del 1850 di Giosué Carducci, musicata per voce e pianoforte dal compositore, pianista, direttore d'orchestra padovano di origini ebraiche Guido Alberto Fano nel 1906; a sua volta tradotto dalla raccolta delle *Neue Gedichte* del 1844 del poeta tedesco Heinrich Heine *Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff*, anch'essa musicata con il medesimo titolo per un *Lied* da Hugo Wolf. ¹⁹ Come per l'Improviso ispirato all'*Hymne à la Justice* dello stesso Chénier, anche l'aria del quarto quadro del protagonista *Come un bel dì di maggio* è tratta da una poesia di André, *Comme un dernier rayon*, composta durante la prigionia a Saint-Lazare, in questo modo Illica e Giordano rispettano la 'verità' storica, perché il protagonista è in carcere mentre compone «Come un bel dì di maggio», come lo era il 'vero' André. Questa 'verità' storica viene rispettata anche nel secondo quadro, allorquando vengono passati in rassegna tutti personaggi politici e non, realmente esistiti durante la Rivoluzione: primo fra tutti Maximilien Robespierre e Charles François Demouriez; Bertrand Barère; Jean-Lambert Tallien; l'attore Jean-Marie Collot, detto Collot d'Herbois; Georges Couthon; Louis Antoine de Saint-Just; il pittore Jacques-Louis David; Louis-Marie-Stanislas Fréron; Paul Barras; Philippe-François-Joseph Le Bas; Jacques Alexis Thuriot; Lazare Carnot. Realmente esistito anche il politico britannico William Pitt 'il Giovane' citato dal popolo nel terzo quadro, passato alla storia per aver combattuto la Francia rivoluzionaria. Sempre nel terzo quadro anche il condannato Charles Gravier, conte di Vergennes è un personaggio storico; Idia Legray, invece, è frutto di fantasia. Anche il presidente del tribunale René-François Dumas e l'accusatore pubblico Antoine Fouquier-Tinville sono personaggi realmente esistiti, però, nell'opera abbiamo il 'falso storico', perché non sono stati loro a condannare Chénier, bensì i sostituti Pierre-Antoine Coffinhal e Gilbert Dieudonné. Ulteriore 'non verità' presente nel 'dramma storico' di Illica e Giordano, è che il processo fa seguito immediato all'arresto di Chénier, senza passare per la prigione di Saint-Lazare; la sentenza non è all'alba, bensì al tramonto; ed ancora, Roucher non è un amico di Chénier, ma un condannato a morte anch'egli. Il personaggio di Idia Legray è sicuramente funzionale all'aspetto

17 - Ivi, p. 24.

18 - L. ILLICA, "Andrea Chénier" cit., p. 61.

19 - Cfr. ANNA MARIA CURCI, *Carducci traduttore di poesia tedesca*, «Journal of Italian Translation», 11/1, Spring, 2008, pp.10-27: 23.

drammaturgico dell'opera. Maddalena, corrompendo il carceriere Schmidt, darà a lei la vita, al fine di raggiungere la tanto aspirata 'libertà' con il suo amato André. Un 'trionfo della morte' come simbolo di libertà dal carcere della vita, è presente sin dal secondo incontro tra Chénier e Maddalena, in cui si giurano amore eterno: «Fino alla morte insieme!»²⁰. D'altra parte non potrebbe esserci altra via di uscita: Chénier è un poeta, Maddalena rappresenta ella stessa la poesia, indi per cui non possono separarsi l'uno dall'altra. Nel finale questa promessa di 'amore eterno' si traduce nella 'gioia nel morire insieme': «Viva la morte insieme!»²¹, che, all'apparenza, potrebbe sembrare un finale tragico, ma, in realtà, lo potremmo definire un *happy ending*, in quanto grazie al sopraggiungere della morte, i due protagonisti finalmente sono 'liberi', come 'libero' accanto all'amata Charlotte piangente, sarà Werther sul letto di morte, felice di liberarsi finalmente dal carcere della vita, così come al di fuori i bambini sono felici per il Natale: «*Pourquoi ces larmes? Crois-tu donc qu'en cet instant ma vie est achevée? Elle commence!*».²² Come per Werther, dunque, anche per Chénier e Maddalena, finalmente comincia la 'vita'.

20 - L. ILLICA, "Andrea Chénier" cit., p. 39.

21 - Ivi, pp. 71-73.

22 - E. BLAU, P. MILLIET, G. HARTMANN, *Werther* cit., p. 48.

ABSTRACT

In questo lavoro dal titolo *André versus Andrea. La 'non verità' nello Chénier*, analizziamo, se pur brevemente, il capolavoro indiscusso nato dal genio della coppia Giordano-Illica: *Andrea Chénier* (1896) da un punto di vista prettamente 'storiografico', mettendo in risalto i diversi 'falsi storici' presenti nel 'dramma storico', avente per oggetto la vita, 'tra il serio ed il faceto' del 'maggior poeta martire del Settecento francese': André-Marie Chénier, vittima del 'Terrore' della Rivoluzione francese.

In this work entitled *André versus Andrea. La 'non verità' nello Chénier*, we analyse, although briefly, the undisputed masterpiece of working couple Giordano-Illica: *Andrea Chénier* (1896) mainly from a 'historographical' point of view, showing up various 'historical fakes' in the 'historical drama', based, 'half seriously', on the life of the 'best french martyr poet in 18th century': André-Marie Chénier, victim of French Revolution 'Terror'.

Tradizione e innovazione nelle messinscene giordaniane e *fin de siècle*

Alessandra Negro

Il teatro di Umberto Giordano si colloca all'interno di un contesto storico, quello della *fin de siècle* e dei primi decenni del Novecento, in cui nuovi paradigmi scenografici e nuove tecnologie mutano più o meno in profondità la fisionomia dello spettacolo operistico. Considerato che nel secondo Ottocento all'allestimento della *première* canonizzata nella disposizione scenica è riconosciuto lo *status* di espressione diretta della *mens* degli autori drammatici,¹ la presente ricognizione dell'aspetto visuale e performativo del teatro del compositore foggiano muove in prima istanza dalla *Messa in Scena* per l'opera *Siberia* pubblicata da Sonzogno nel 1904² e dagli stralci dei tre *cahiers de mise en scène* afferenti ad opere giordaniane pubblicati da Alberti e dalla rivista «Music in Art»,³ ancorché il *livret* relativo a *Madame Sans-Gêne*, datato 1922, non si configuri né alla prima assoluta dell'opera né alla prima italiana al Regio di Torino.⁴ In totale, i *cahiers* di Sonzogno giunti sino a noi sono almeno nove: a quello per *Siberia* e ai sette menzionati da Alberti e da «Music in Art», infatti, deve aggiungersi la *Messa in Scena* relativa ad *Adriana Lecouvreur* di Cilea, ritrovata negli archivi del Museo Cilea a Palmi e studiata da Conati, che nel 2000 ne pubblica alcuni stralci all'interno di un volume dedicato al compositore calabrese.⁵ A tali documenti, nonché ad alcune dispo-

1 - Cfr. GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, voll. 6, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. v, Torino, EDT, 1988, p. 127 e MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *ivi*, pp. 22, 44, 98-100.

2 - Cfr. «*Siberia*». *Dramma in tre atti di Luigi Illica. Musica di Umberto Giordano. Messa in Scena*, Milano, Sonzogno, 1904.

3 - Cfr. LAURA CITTI, *The 'Messa in scena' of the Casa Musicale Sonzogno: An Iconography of Stage Direction at the End of the Nineteenth Century*, «Music in Art», xxiv/1-2, 2009, pp. 245-253; *passim*.

4 - Cfr. LUCIANO ALBERTI, *Le Messe in Scena di Casa Sonzogno*, in *Casa musicale Sonzogno*, a cura di M. Morini-N. Ostali-P. Ostali, vol. I, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 37, 49, 58 e 60.

5 - Cfr. MARCELLO CONATI, *La disposizione scenica dell'«Adriana Lecouvreur» di Cilea*, in *Francesco Cilea e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Palmi-Reggio Calabria,

sizioni sceniche di Casa Ricordi, si è fatto riferimento per inquadrare il teatro giordano nel più ampio contesto della *fin de siècle*. Ci si è inoltre avvalsi delle recensioni e dei disegni dal vero apparsi sulla stampa periodica, dei bozzetti scenici o dei figurini reperiti in altre pubblicazioni, dei carteggi e dei diari di Giordano.⁶ Si è tentato, infine, di leggere il materiale così raccolto alla luce dei paradigmi interpretativi proposti da vari teorici e storici della scenografia, sia primo-novecenteschi sia più tardi.

Quanto a *Mala vita*, prima opera di Giordano ad andare in scena, la stampa rivolge i propri strali contro il crudo realismo del soggetto ma è unanime nell'esaltare le prestazioni attoriali della Bellincioni e, in misura minore, del tenore Stagno e del baritono Beltrami.⁷ Più controverso il giudizio sull'interpretazione della Leonardi, che, ad ogni modo, appare «bellissima nel costume napoletano».⁸ Ai comprimari si riconosce «una certa attitudine di scena», ma li si taccia di perseguire effetti di estremo patetismo sino a mancare di decoro e ad agire «come veri ossessi».⁹ L'indulgente Zuliani riferisce che «l'opera è posta in iscena bene»,¹⁰ ma dal recensore della «Capitale» si apprende che verso la fine del secondo atto, là dove dovrebbe infuriare un temporale notturno, la scenografia della *première* romana rappresenta un cielo sereno con tanto di «sole che splende sulle case».¹¹ Altrettanto discutibile, secondo l'appendicista del «Don Marzio», sarebbe l'allestimento della sfortunata replica al San Carlo di Napoli, i cui costumi risultano esiziali per la resa scenica dei pur bravi attori.¹² Nel maggio 1892, «Il teatro illustrato» presenta inoltre un disegno dal vero che illustra la scena del voto (I.2). L'immagine rivela un impianto scenografico piuttosto fedele alle indicazioni

20-22 ottobre 2000), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Conservatorio di Musica "F. Ci-lea", 2000, pp. 51-62: 53. I *livret de mise en scène* esaminati da Alberti sono relativi a *Manon* di Massenet, *Andrea Chénier*, *Fedora* e *Madame Sans-Gêne* di Giordano, *La bohème* e *Zazà* di Leoncavallo, *Ariane et Barbe-Bleue* di Dukas e *Isabeau* di Mascagni.

6 - Ringrazio il prof. Emanuele d'Angelo per le indicazioni bibliografiche (in particolare per avermi segnalato l'esistenza della messinscena di *Siberia*) e per i suggerimenti.

7 - Cfr. [IPPOLITO] VALETTA, *Corrispondenze*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVII/9, 28 febbraio 1892, p. 145; AMINTORE GALLI, «*Mala vita*». *Opera del maestro Umberto Giordano rappresentata al Teatro Argentina di Roma*, «Il teatro illustrato», XII/135, 1892, pp. 37-39 (l'articolo riporta un'antologia di recensioni comparse sui «principali giornali di Roma»); G[IOSEPE] P[ROSPERO] ZULIANI, «*Mala vita*» di Giordano al Teatro Argentina di Roma, «Gazzetta teatrale italiana», XXI/8, 1892, p. 1; A. GALLI, «*Mala vita*». *Opera del maestro Umberto Giordano*, «Il teatro illustrato», XII/137, 1892, p. 67 (l'articolo contiene illustrazione dell'autore e di alcune scene dell'opera); MARIO MORINI, *Antologia della critica*, in *Umberto Giordano*, a cura di M. Morini, Milano, Sonzogno, 1968, pp. 119-125.

8 - G.P. ZULIANI, «*Mala vita*» cit., p. 1.

9 - [I.] VALETTA, *Corrispondenze* cit., p. 145.

10 - G.P. ZULIANI, «*Mala vita*» cit., p. 1.

11 - A. GALLI, «*Mala vita*». *Opera del maestro Umberto Giordano* cit., XII/135, 1892, pp. 37-38.

12 - T.O. CESARDI [E. Sacerdoti], «*Mala vita*». *Opera in tre atti del maestro U. Giordano rappresentata al teatro San Carlo di Napoli*, «Il teatro illustrato», XII/137, 1892, pp. 74-75.

fornite dalle didascalie del libretto, benché il crocifisso non sia collocato «in fondo», come prescrive Daspuro, bensì, più funzionalmente, nell'area centrale del palcoscenico, a ridosso del basso edificio del postribolo (probabilmente uno spezzato con porta e finestra praticabile inclinato rispetto al boccascena), mentre sullo sfondo si scorge una pittoresca strada gradinata sovrastata da arcate.¹³

Giordano si allontana ben presto dalle «crudezze realistiche» di *Mala vita* e s'incammina «per i più consueti sentieri operistici» con *Regina Diaz*,¹⁴ seguendo la strada del dramma di ambientazione storica anche nell'opera successiva, *Andrea Chénier* (1896), andata in scena alla Scala con il vestiario di Zamperoni e con un *décor* firmato da Magni, Rota, Luigi e Mario Sala e Songa: un' *équipe* vincente, se il recensore del «Corriere della Sera» asserisce che la prima dello *Chénier* sia lo «spettacolo ottico [...] migliore della stagione, non esclusi dal confronto neppure i balli». ¹⁵ Alberti rileva che nel primo atto, là dove le didascalie del libretto descrivono uno spazio articolato in verticale su più livelli, gli scenografi disattendono le indicazioni di Illica in ragione di una «fobia per l'ingombro dei praticabili» molto diffusa nella scenografia italiana dell'Ottocento, di impianto prevalentemente pittorico.¹⁶ Alla luce di ciò, appaiono significative le considerazioni di Giordano intorno alle repliche dello *Chénier* del biennio 1929-30. Nel febbraio del '29, infatti, il musicista si dice molto soddisfatto delle «belle scene di Parravicino» – cioè, evidentemente, di Camillo Parravicini, direttore della scenografia del Teatro Reale dell'Opera di Roma dal 1928, annoverato da Prampolini tra i maggiori esponenti del «naturalismo-verista»¹⁷ – ma, recatosi a

13 - Cfr. «*Mala vita*». *Opera del maestro Umberto Giordano. La scena del voto* cit., p. 73.

14 - Cfr. «Il Mattino», 6 marzo 1894, in M. MORINI, *Antologia della critica* cit., p. 126.

15 - Cfr. GIAMPIETRO TINTORI, *Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*, in *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, voll. 2, a cura di Carlo Gatti, Milano, Ricordi, 1964, II, p. 65. A proposito di Zamperoni, cfr. GIUSEPPE MORAZZONI, *Le scene e i costumi*, in *ivi*, I, p. 121. Per le recensioni, cfr. GIUSEPPE PINTORNO, *Le prime*, Gorle, Grafica Gutenberg Editrice, 1982, p. 142 (*Duecento anni di Teatro alla Scala*, 4).

16 - Cfr. L. ALBERTI, *Le Messe in Scena* cit., pp. 62-66 e 74. La questione dell'assenza di praticabili sulle scene ottocentesche deve naturalmente intendersi con le dovute cautele, tenendo conto di alcune significative eccezioni: si pensi, ad esempio, agli scenari di Giuseppe Bertoja per *Rigoletto* (1851) o alle strutture praticabili descritte nelle disposizioni sceniche per le opere *Simon Boccanegra* di Verdi e *Mefistofele* di Boito: cfr. M. CONATI, NATALIA GRILLI, «*Simon Boccanegra*» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1993, pp. 30 e 190 (*Musica e spettacolo*, 2) e WILLIAM ASHBROOK, G. GUCINI, «*Mefistofele*» di Arrigo Boito, Milano, Ricordi, 1998, pp. 73-74 (*Musica e spettacolo*, 3).

17 - Cfr. UMBERTO GIORDANO, *Diari*, a cura di Carmen Battiane, Foggia, Fondazione Banca del Monte Domenico Siniscalco Ceci, 2013, I, p. 111; ed ENRICO PRAMPOLINI, *Lineamenti di scenografia italiana*, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1950, p. 13. Secondo Prampolini, nella scenografia italiana otto-novecentesca vi sono quattro linee di tendenza, ordinate secondo una progressione ascendente: il «naturalismo-verista», il «neorealismo-pittorico», il «neorealismo plastico» e l'«astrazione spaziale plastico cromatica».

Berlino per assistere ad una ripresa dell'opera, Giordano è colpito dalle possibilità offerte dalla scena plastica «arricchita di praticabili o gradini» per la disposizione delle masse su diversi piani, e, pur rimpiangendo la «grandiosità e bellezza» del *décor* di Parravicini (*décor* ricordato da De Angelis per l'accuratezza nella resa degli «aspetti stilistici della Francia prima e dopo la Rivoluzione»),¹⁸ il compositore è talmente entusiasta di tale diverso assetto dello spazio scenico da dirsi inappagato, al confronto, dai movimenti scenici delle masse corali dirette da Forzano in occasione della ripresa scaligera dello *Chénier* nel 1930.¹⁹

L'allestimento della *première* di *Fedora* al Teatro Lirico di Milano il 17 novembre 1898 è descritto piuttosto estesamente dalla «Gazzetta teatrale italiana», che elogia soprattutto la «suntuosa sala» del secondo atto (di cui dice che è «dipinta benissimo», benché il *livret de mise en scène* riveli molti arredi e relativamente pochi elementi pittorici), nonché la gaia luminosità del giardino del terzo atto.²⁰ L'ambiente idilliaco è peraltro funzionale ad esaltare, per contrasto, la tragicità della catastrofe finale: un espediente scenico e drammaturgico a cui il compositore foggiano ricorrerà nuovamente per *Siberia* (1903)²¹, opera il cui allestimento sta molto a cuore a Giordano.²² Tra il 1900 e il 1902 il compositore, di propria iniziativa, affida la realizzazione dei figurini al pittore russo Vladimir L'vovič Šereševskij (pittore che, avendo dei trascorsi da condannato in Siberia, conserva nel proprio *atelier* dei costumi prelevati sul posto), si adopera per entrare in possesso di un'edizione illustrata del *reportage* sulle condizioni di vita dei deportati siberiani dell'americano George Kennan, nonché delle fotografie scattate sul posto dal corrispondente del «Corriere» Luigi Barzini, e si impegna per ottenere i figurini e le illustrazioni delle scene di un adattamento teatrale di *Resurrezione* di Tolstoj appena andato in scena al Théâtre National de l'Odéon.²³

18 - Cfr. ALBERTO DE ANGELIS, *Scenografi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figurinisti, registi*, Roma, Cremonese, 1938, s.v. «Parravicini Camillo», p. 168.

19 - Cfr. U. GIORDANO, *Diari*, cit., I, pp. 119-121, 127-128, 134, 145-149, 169. A proposito dello *Chénier* dato alla Scala il 19 aprile 1930 (scene di Rovescalli e Santoni, costumi e direzione dell'allestimento scenico di Caramba), cfr. G. TINTORI, *Cronologia*, cit., p. 90.

20 - Cfr. VIRGILIO, «*Fedora*». *Dramma di V. Sardou. Ridotto per la scena lirica da A. Colautti, musica di Umberto Giordano*, in «Gazzetta teatrale italiana», xxvii/30, 20 novembre 1898, p. 1; L. ALBERTI, *Le Messe in Iscena*, cit., p. 38.

21 - Cfr. AGOSTINO RUSCILLO, «*Siberia*». *Genesi e drammaturgia*, in *Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di «Siberia» chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica (1899-1904)*, a cura di Agostino Ruscillo, Milano, Sonzogno, 2005, p. XLIX.

22 - Cfr. ivi, pp. 19, 31, 96-7, 128, 133, 136, 141 *et alibi*.

23 - Cfr. ivi, p. 19. Šereševskij, pittore ricordato in particolare per l'opera *Prison d'étape en Sibérie*, nasce a Brest-Litovsk nel 1863 e si trasferisce a Monaco nel 1892: cfr. EMMANUEL BÉNÉZIT, *Dictionnaire des Peintres Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs*, voll. 8, Paris, Librerie Gründ, 1957, VII, s.v. «Schereshevski (Vladimir)», p. 580. Secondo Bertelé, Šereševskij risulta registrato presso il comune

Ciò che si rileva da tale acribia nella ricerca di fonti iconografiche è l'importanza rivestita dal color locale nella concezione giordaniana dell'opera *Siberia*; la centralità della dimensione del pittoresco e del caratteristico emerge, peraltro, anche nelle recensioni comparse sui giornali milanesi all'indomani della prima.²⁴ Quanto all'effettivo allestimento della *première*, dal carteggio Illica-Giordano si evince che, al termine di una *querelle* tra la direzione del teatro e Sonzogno, i figurini sono affidati a Giuseppe Palanti.²⁵ I costumi sono realizzati materialmente dalla sartoria teatrale Chiappa, mentre le scene si devono alla collaudata *équipe* composta da Angelo Parravicini, Rota, Mario Sala e Songa.²⁶ Quanto al primo atto, per il quale Giordano aveva fortemente desiderato una scena raffigurante un vestibolo colonnato in stile pompeiano decorato con statue e con una fontana centrale, la *Messa in Scena* rivela che, sul pur grande palcoscenico della Scala, il tavolo e la rotonda risultano di «non poco imbarazzo»; l'estensore consiglia dunque di «limitare la scena a due soli principali e un fondale, per poter sotto allestire parte del secondo atto».²⁷ Il *livret* non riporta la piantazione del secondo quadro; lo spazio scenico del terzo atto è invece dominato dalla casa di Stephana e Vassili, ubicata presso il proscenio, mentre la fornace e il «praticabile sul quale sta una sentinella cosacca» sono relegati sullo sfondo.²⁸

È invece Antonio Rovescalli l'autore del *décor* per la successiva opera di Giordano,

di Venezia a partire dal 1° maggio 1895, è ricoverato in manicomio nel 1907 e muore nel 1943: cfr. <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=770> [30/05/2019] (scheda biografica a cura di Matteo Bertelé). La Gibellino non menziona Šereševskij, ma dà conto dell'attenzione alla realtà sociale contemporanea dei pittori russi del secondo Ottocento: cfr. MARIA GIBELLINO KRASCENNINICOWA, *Storia dell'arte russa*, voll. 2, Roma, P. Magliione Editore, 1937, II, pp. 167-203. La collaborazione tra Šereševskij e Giordano si protrae certamente sino all'inizio del 1902: cfr. U. GIORDANO, *Per un «lirismo»* cit., p. 66. Circa Barzini, Kennan e le altre fonti figurative, cfr. ivi, pp. 41, 46 e 107.

24 - Cfr. A. RUSCILLO, *Umberto Giordano. L'uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 198-199 e G. PINTORNO, *Le prime* cit., p. 171.

25 - Cfr. *ibid.* e U. GIORDANO, *Per un «lirismo»* cit., pp. 124-125, 131-132. A proposito di Palanti, cfr. GUIDO MARANGONI, CARLO VANBIANCHI, *La Scala. Studi e ricerche. Note storiche e statistiche*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1922, p. 449 e CARLA LONZI, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1995, p. 11. Circa Adolf Hohenstein, lo scenografo sostenuto da Gatti Casazza, cfr. M. VIALE FERRERO, *La visione scenica di Cristoforo Colombo*, in *Alberto Franchetti. L'uomo, il compositore, l'artista*, a cura di Paolo Giorgi e Richard Erkens, Lucca, LIM, 2015, pp. 389-390.

26 - Cfr. G. TINTORI, *Cronologia*, cit. p. 67. Per la ripresa scaligera di *Siberia* nel 1927, le scene saranno di Giovanni Grandi, pittore bolognese apoditticamente annoverato da Prampolini, con un giudizio critico che desta qualche perplessità nella Viale Ferrero, tra gli esponenti del «naturalismo verista»: cfr. ivi, p. 84 e M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale*, cit., p. 112.

27 - Cfr. U. GIORDANO, *Per un «lirismo»* cit., pp. 96-97 e 141 e *Siberia. Dramma in tre atti di Luigi Illica. Musica di Umberto Giordano. Messa in Scena* cit., pagina non numerata. Le pagine contenenti indicazioni di messinscena, intercalate tra quelle del libretto, non sono numerate.

28 - Cfr. ivi, pagine non numerate.

Marcella (1907).²⁹ «Il Giornale dei Musicisti» loda in particolare lo scenario del secondo atto, asserendo che «meglio non potrebbe dipingersi una villetta che per la veranda s'apre verso un parco, quasi a specchio del fiume, e col cader lento delle foglie e il lontano orizzonte grigiastro nel graduale sopor autunnale».³⁰

Nonostante la feroce opposizione dell'attrice Kathryn Kidder, che in America deteneva i diritti della commedia di Sardou e Moreau *Madame Sans-Gêne*, l'omonima opera di Giordano e Simoni va in scena a New York nel gennaio del 1915.³¹ A proposito del *livret de mise en scène*, Alberti rileva la particolare cura posta dall'estensore nel descrivere le «nuances cromatiche delle fonti luminose», specie nel terzo atto.³² Benché il quaderno di Messa in scena non si riferisca alla *première* newyorkese, può essere pertinente notare che sin dal 1903 il Met era dotato di un impianto di illuminazione molto all'avanguardia, particolarmente adatto alla realizzazione di effetti di policromia. Le *border lights*, separate tra loro da elementi a forma di "V" atti a evitare la sovrapposizione dei fasci luminosi, contenevano lampade bianche, azzurre, rosse e color ambra; l'innovativo centralino, inoltre, permetteva di gestire separatamente le luci dei due lati del palcoscenico.³³

La commedia musicale *Giove a Pompei*, intonata in collaborazione con Franchetti su libretto di Illica e del grecista Romagnoli, va in scena nel 1921, dopo una travagliata gestazione e ben due anni dopo la dipartita del poeta di Castell'Arquato.³⁴ L'attore Riccardo Massucci descrive una *mise en scène* di grande sontuosità, caratterizzata dal dispiegamento di una serie di sorprendenti artifici scenotecnici.³⁵ Già nel 1902, d'altronde, Giordano afferma che la cifra ritenuta necessaria dal direttore del Théâtre de la Gaîte per l'allestimento dell'operetta è pari a 150.000 lire: una somma che appare esorbitante se si considera che nel 1897 Giulio Ricordi ipotizzava che la ricca messin-

29 - Cfr. U.G., *Arti e Scienze. L'esito incerto di "Marcella" del M° Giordano al Lirico*, «La Stampa», 10 novembre 1907, p. 3: «Ricca la messa in iscena, che segnò un vero trionfo per il pittore Rovescalli, autore delle scene».

30 - Cfr. SANI, «*Marcella*». *Idillio moderno in tre episodi di Henri Cain, Edouard Adenis e Lorenzo Stecchetti*, «Il Giornale dei Musicisti», 1/ 9, 1907, pp. 129-130.

31 - RICHARD ALDRICH, *The Week in the Music World. Umberto Giordano and His New Opera "Mme. Sans-Gene" - His Previous Work Heard in New York*, «The New York Times», 17 gennaio 1915.

32 - L. ALBERTI, *Le Messe in Iscena*, cit., p. 54.

33 - Cfr. HELEN M. GREENWALD, *Realism on the opera stage. Belasco, Puccini and the California sunset*, in *Opera in context. Essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini*, a cura di Mark A. Radice, Portland, Amadeus Press, pp. 293-294.

34 - Cfr. GIOVANNI CIPRIANI-TIZIANA RAGNO-AGOSTINO RUSCILLO, *Pompei, l'operetta e la patina della storia. Studi su Luigi Illica ed Ettore Romagnoli. "Giove a Pompei" per Umberto Giordano e Alberto Franchetti*, voll. 2, Irsina, Giuseppe Barile, 2013, I, p. 209 (*Mousikòs anér. Studi di cultura classica e musicologia*, 1).

35 - Cfr. ivi, p. 215.

scena della *Bohème* di Leoncavallo fosse costata circa «una trentina di mille lire».³⁶

La riappacificazione seguita ad una serie di contrasti culminati in una sfida a duello tra lo scenografo Galileo Chini e il librettista Sem Benelli è all'origine dell'allestimento della *Cena delle Beffe*, rappresentata alla Scala il 20 dicembre 1924 con la messinscena di Forzano.³⁷ Secondo Vianello sarebbe attraverso la mediazione di Benelli, epigono di d'Annunzio, che giungono a Chini le suggestioni introdotte nell'arte scenica dall'autore di *Francesca da Rimini*. Anche la Ricci considera il pittore fiorentino come «rappresentativo del [...] momento dannunziano» della storia della scenografia italiana,³⁸ momento caratterizzato dall'estremo scrupolo nella ricostruzione ambientale e, in ultima istanza, da un'esasperata «enfasi del vero» che, secondo De Angelis, sarebbe l'estrema conseguenza dello storicismo ottocentesco.³⁹ Vianello, invece, sostiene che «con il teatro di D'Annunzio e di Benelli ha inizio la scenografia moderna italiana attraverso la rinascita del bozzetto scenico, ispirato a criteri d'arte».⁴⁰ Nei primi decenni del Novecento, in effetti, agli scenografi «di mestiere» sono affiancati sovente (e con alterne fortune) pittori da cavalletto prestati alla scenografia, dotati di minori competenze pratico-operative, ma meno condizionati da convenzioni e paradigmi scenici e iconografici inveterati.⁴¹ Esemplificativo di tale situazione è il confronto tra Puccini e Forzano circa la scelta dello scenografo per la prima di *Gianni Schicchi*: Puccini propone Chini, ma Forzano afferma di preferire il più esperto Rota. Le ragioni dell'opzione in favore di Chini sono da ricercarsi, secondo la Crespi Morbio, proprio nella sua «non appartenenza alla scuola scaligera» e, dunque, nel suo discostarsi dalla tradizione scenografica romantico-verista.⁴² Al pittore fiorentino, in effetti, la Ricci ascrive il merito di aver introdotto alla Scala «una visione rinnovata del gioco scenico derivata in parte dai simbolisti francesi», mentre Vianello individua la modernità di Chini nell'aver saputo coniugare la tradizione della scena dipinta alle istanze avanzate dai fautori della scena costruita, *in primis* Appia

36 - Cfr. *ivi*, II, p. 47 e L. ALBERTI, *Le Messe in Scena*, cit., p. 81. Per il costo dei beni tra 1897 e 1902, cfr. https://www.istat.it/it/files/2011/06/coefficienti_annuali_1861_2016.pdf [30/05/2019] (Indici nazionali dei prezzi al consumo per le famiglie di operai e di impiegati). Applicando i coefficienti qui riportati, la cifra richiesta per *Giove a Pompei* risulta pari a circa 675.000 euro del 2016, mentre quella spesa dalla Fenice per la *Bohème* corrisponderebbe a circa 133.600 euro.

37 - Cfr. *Umberto Giordano* cit., pp. 252-253 e GIANNI VIANELLO, *Galileo Chini e il liberty in Italia*, Firenze, Sansoni, 1964, p. 52.

38 - Cfr. *ibid.* e GIULIANA RICCI, *La scenografia*, Gorle, Grafica Gutenberg Editrice, 1977 pp. 18-19 (*Duecento anni di Teatro alla Scala*, 1).

39 - Cfr. VALERIO MARIANI, *Storia della scenografia italiana*, Firenze, Rinascimento del libro, 1930, pp. 91-92, e A. DE ANGELIS, *Scenografi italiani*, cit., p. 7.

40 - Cfr. G. VIANELLO, *Galileo Chini* cit., p. 49.

41 - Cfr. M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale* cit., pp. 111-113.

42 - Cfr. VITTORIA CRESPI MORBIO, *Galileo Chini alla Scala*, Torino *et alibi*, Umberto Allemandi & Co., 2008, pp. 13-14.

(giunto alla Scala nel 1923 con *Tristano e Isotta*).⁴³ Tra le personalità che influenzano Chini devono inoltre menzionarsi Caramba, autore dei figurini per la *Cena* giordaniana⁴⁴ e, probabilmente, Arturo Toscanini, in quanto, sia pur in un altro contesto (la prima di *Turandot*), Vianello ipotizza che questi abbia significativamente influito sul processo creativo dello scenografo di Firenze.⁴⁵ A proposito del *Nerone* di Boito, coevo alla *Cena* e diretto da Toscanini, anche Guccini parla di «completa subordinazione del direttore di scena al direttore d'orchestra».⁴⁶ Di certo, constano dei contrasti tra Toscanini e Forzano a proposito della messinscena dell'ultima opera compiuta da Giordano, la «novella in tre quadri» *Il Re*, andata in scena alla Scala il 12 gennaio 1929 con scenari di Edoardo Marchioro.⁴⁷ Il bozzetto per il primo quadro appare fedele alla didascalia scenica di Forzano sin nei dettagli più minuti. Nel terzo quadro la camera da letto del re è incorniciata da un principale raffigurante un ricco drappeggio, elemento scenografico che era già stato la cifra stilistica di Ferrario.⁴⁸ Gli arazzi sul fondo, che nel finale dovrebbero rivelare, aprendosi, un «vasto giardino» sono resi come un pesante tendaggio inquadrato da un arco sorretto da due colonne. Giordano apprezza l'arte di Marchioro, ma si dice soddisfatto anche delle «scene di genere moderno fiabesco» per la replica presso il Teatro di Stato di Berlino, nonché delle scene di Nicola Benois per quella romana.⁴⁹

Ancorché legato alla concezione ottocentesca della scena di impianto bidimensionale e pittorico orientata alla ricerca della verisimiglianza storica e del color locale, dunque, Giordano comprende le potenzialità della cosiddetta «scena costruita», che, consentendo una più efficace disposizione delle masse corali, aiuta a scardinare la tradizionale stereotipia della recitazione dei coreuti italiani. Il compositore foggiano e i suoi collaboratori, inoltre, sembrano intuire le potenzialità della luce elettrica policroma, un valore plastico prettamente moderno e relativamente scevro da convenzionalismi. Giordano si mostra inoltre disponibile ad affidare i figurini di *Siberia* ad un non-professionista come il pittore Šereševskij e a legare l'immagine della *Cena delle Beffe* all'arte di un innovatore come Galileo Chini.

43 - Cfr. G. RICCI, *La scenografia*, cit., pp. 18-19, e G. VIANELLO, *Galileo Chini* cit., p. 45.

44 - Cfr. V. CRESPI MORBIO, *Galileo Chini* cit., pp. 20-21.

45 - Cfr. G. VIANELLO, *Galileo Chini* cit., p. 65.

46 - Cfr. G. GUCCINI, *Direzione scenica e regia* cit., pp. 155-156.

47 - Per i contrasti tra Toscanini e Forzano, cfr. U. GIORDANO, *Diari* cit., I, pp. 105-6. Nel secondo quadro, ad esempio, Toscanini desidera che il re scenda dal trono all'arpeggio che segue le parole «innamorata di me» e si pavoneggi con movenze comiche, mentre Forzano preferisce che il sovrano rimanga seduto; oppure, Forzano vuole che il re si spogli innanzi a Rosalina, mentre Toscanini preferisce che la deposizione delle vesti regali avvenga dietro un paravento. I bozzetti di Marchioro sono riprodotti in G. MORAZZONI ET AL., *La Scala nei centocinquant'anni della sua vita artistica: 1778-1928*, a cura della rivista «La Scala e il Museo teatrale», Milano, 1928, pp. 181-184.

48 - Cfr. G. RICCI, *La scenografia* cit., p. 15.

49 - Cfr. U. GIORDANO, *Diari* cit., I, pp. 135 e 157.

ABSTRACT

Umberto Giordano opera in un contesto storico in cui nuovi paradigmi scenografici e nuove tecnologie mutano l'aspetto visuale e performativo dello spettacolo operistico. Si è pertanto cercato di indagare la componente iconografica del teatro del compositore foggiano e l'evoluzione della concezione giordaniana della messinscena in relazione alle principali linee di tendenza della scenografia coeva. Si è proceduto ad analizzare l'allestimento delle prime rappresentazioni delle principali opere di Giordano e quello delle repliche più significative, avvalendosi delle recensioni e dei disegni dal vero apparsi sulla stampa periodica, dei bozzetti scenici e dei figurini, dei carteggi e dei diari di Giordano, della *Messa in Scena* per l'opera *Siberia* e degli stralci dei *livret de mise en scène* pubblicati nel saggio di Luciano Alberti *Le Messe in Scena di Casa Sonzogno* e in un articolo di Laura Citti apparso sulla rivista «Music in Art» nel 2009. Si è di seguito tentato di leggere il materiale così raccolto alla luce dei modelli interpretativi proposti da vari teorici e storici della scenografia, sia primo-novecenteschi sia più tardi. Si è in tal modo rilevato come Giordano, ancorché legato alla concezione ottocentesca della scena di impianto bidimensionale e pittorico orientata alla ricerca della verisimiglianza storica e del color locale, comprenda e apprezzi le potenzialità dei più moderni sviluppi dell'arte scenografica.

The works of Umberto Giordano appeared in a historical context in which new scenic models and staging techniques were deeply transforming the visual aspect of the operatic spectacle. This study therefore investigates the iconographical elements of the composer's dramas and the evolution of his views on *mise en scène* with reference to the main tendencies in scenic design among his contemporaries. The study begins with an analysis of the staging of the premieres and the most significant productions of Giordano's operas, based on reviews and illustrations published in the periodical press, drawings made by scenic painters and costume designers, Giordano's diaries and correspondence and, most importantly, the *Messa in Scena* for *Siberia* and excerpts from the *livrets de mise en scène* published in Luciano Alberti's essay *Le Messe in Scena di Casa Sonzogno* and Laura Citti's 2009 article in «Music in Art». This documentation is read in light of some of the interpretative frameworks developed by staging theoreticians and historians both at the beginning of the twentieth century and more recently. Although Giordano was attached to the typically nineteenth-century idea of stage decoration made up of painted flats and backdrops following the aesthetic values of historical verisimilitude and *couleur locale*, this investigation reveals that he also had a good understanding of the latest trends in scenic arts and made use of them as well.

Mese Mariano: il 'verismo' di Salvatore Di Giacomo e Umberto Giordano

Silvia Ribolsi

Mese Mariano di Umberto Giordano venne rappresentato per la prima volta il 17 marzo 1910 al Teatro Massimo di Palermo, sotto la direzione di Leopoldo Mugnone, con Livia Berlendi nel ruolo della protagonista. Si tratta di un bozzetto lirico in un atto su versi di Salvatore Di Giacomo. La triste vicenda narra di una giovane madre, Carmela, che dopo lungo tempo vuole far visita al figlio illegittimo, Nino, presso l'Albergo dei Poveri. Dopo il matrimonio, la donna era stata costretta ad allontanarsi dal figlio avuto dall'uomo che l'aveva sedotta e poi abbandonata. Una volta giunta in orfanotrofio la donna non riuscirà a vedere il caro figlioletto; il bambino infatti è morto proprio durante la notte e nessuna delle suore ha il coraggio di dirlo alla madre. A Carmela viene detto che il bambino è con gli altri, mischiato tra la folla festante dei piccoli, e che quello non è il momento per le visite. Se pur a malincuore la povera mamma se ne va, si allontana triste ma con la fallace illusione del suo piccolo che gioca con gli altri bambini.

L'argomento è tratto dal dramma teatrale *'O Mese Mariano* che, a sua volta, è un adattamento della novella *Senza vederlo*, entrambi frutto della penna di Di Giacomo.¹ Giordano assistette alla rappresentazione data a Milano sotto la guida di Ermete Zacconi e, profondamente colpito dalla potenza psicologica della rappresentazione, decise di adattarlo al teatro lirico. Essenzialmente scarna di eccessivi moti e arricchimenti narrativi, la vicenda colpisce quindi l'animo del compositore, che riesce a coglierne la profonda e peculiare essenza affettiva, l'umanità e tutto ciò che non viene detto a voce, apertamente: l'operista decide di tradurre il dramma in musica, scoprendo il velo del 'non detto'. Vediamo quindi quali aspetti della poetica digiacomiana e, segnatamente, quali le caratteristiche del *modus scribendi* di questo scrittore che poterono colpire e affascinare il compositore Umberto Giordano.

1 - Cfr. MATTEO SANSONE, *Umberto Giordano e il verismo a Napoli in Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 285-317.

Salvatore Di Giacomo è uno scrittore e giornalista napoletano che vive a pieno la frenesia culturale e artistica di Napoli tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Ci troviamo di fronte ad un ambiente influenzato dalle tendenze di un 'nuovo' realismo; Napoli è invasa da scritti, poemi e canzoni in vernacolo, si sentono forti e chiare le influenze del verismo propriamente italiano e del naturalismo francese.² In particolar modo Napoli sviluppa e nutre un suo proprio verismo, dato dalla natura del popolo napoletano.³ È soprattutto la pittura, con le sue nuove tendenze, a influenzare un nuovo modo di vedere la realtà. Nella scuola di pittura napoletana troviamo nomi quali Filippo Palizzi e Gioacchino Toma. Nelle scene di questi e di tanti altri pittori e disegnatori di quel tempo è chiara una cosa, un intento, quello di voler mettere in risalto la realtà, qualsiasi essa sia. Scene di popolo, di gente comune nelle quotidiane vicende, molto spesso tragedie. L'artista è pronto a renderle pubbliche, ma ne rimane sempre distaccato. Di Giacomo non è immune alle nuove tendenze artistiche; è animato da una forte propensione all'arte e al disegno che gli permette di tracciare con fermezza un suo stile, in linea con i tempi, ma del tutto personale.⁴ Infatti è molto chiara la distanza che intende assumere nella rappresentazione del reale, di cui autori quali Verga, Capuana e Serao avevano già dato ampia manifestazione. In Di Giacomo la realtà non è slegata o allontanata dal proprio sentimento; la partecipazione al dolore e alla sofferenza dei suoi personaggi è l'elemento caratteristico di ogni scena. Nella particolare interpretazione del verismo di Di Giacomo è il sentimento a dare forma, sostanza al reale e lo veicola allo spettatore. Il vero realismo

2 - Esattamente negli anni '80 del XIX secolo prende vita a Napoli un'intera generazione di versatili e acuti scrittori che, muovendo i primi passi dall'ambito giornalistico, alimentano la produzione letteraria con poesie e canzoni in lingua volgare; dagli stessi profondamente sentita doveva essere anche una sorta di 'napoletanità', dal momento che fioriscono saggi e scritti sulla vita sociale e artistica della città di Napoli. Cfr. MATTEO SANSONE, *Verismo from literature to opera*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1987, p. 142.

3 - La nuova letteratura nasceva, dunque, in Napoli principalmente sotto l'influsso francese, mediato in parte da quello di Milano (il Pica dedicava il suo libro al critico letterario del Sole, Felice Camerini, propugnatore del verismo) ma era, nonostante quell'esempio e nonostante alcune palesi imitazioni, cosa nostra; non solamente perché fatta personale e originale nei temperamenti artistici nei quali si manifestò (come nella Serao e nel Di Giacomo), ma perché, come si è notato, si riattaccava a qualcosa di indigeno: al realismo, più volte tentato da scrittori della generazione precedente, a alle tendenze che si erano già mostrate nella pittura. Cfr. BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, iv, Bari, Laterza, 1922, pp. 344-345.

4 - Per quanto riguarda il rapporto di Di Giacomo con la pittura e con i poeti suoi contemporanei rimando a due interventi di RAFFAELE GIGLIO: *Poeti e pittori napoletani fra Otto e Novecento. Raffaele Ragione e Luca Postiglione: all'ombra di don Salvatore* in *Giuseppe De Dominicis e la poesia dialettale tra '800 e '900*, a cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 2005, pp. 91-124; «*Ut pictura poësis*». *Pittura e poesia in Salvatore Di Giacomo*, in *Studi di Letteratura italiana. Per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Bari, Laterza, 2006, vol. II, pp. 317-333.

per lo scrittore è prima di tutto la veridicità del sentimento nell'artista, poi ravvivata nell'opera stessa.⁵

Di questa particolare visione ne è influenzato, ovviamente, anche l'aspetto linguistico. Se per gli scrittori del tempo la produzione realista si doveva realizzare esclusivamente con l'utilizzo del dialetto, appare evidente come quello digiacomiano fosse etichettato come un dialetto non puro, ma italianizzante. Al contrario però il dialetto utilizzato dal Di Giacomo non è italianizzante, lo dimostrano in modo efficace sia la fonetica che la morfologia; si può parlare, invece, di un dialetto letterario.⁶

L'argomento degli scritti digiacomiani è prevalentemente verista: protagonisti sono i sordidi aspetti della sua città, il proletariato. Un altro aspetto inoltre caratterizza gli scritti di questo autore, è la visione dell'ambiente. Infatti i suoi lavori sono caratterizzati da una specifica inquadratura: viene messo a fuoco il personaggio protagonista, ma allo stesso tempo quest'ultimo è inseparabile dal contesto circostante. Il lettore, o lo spettatore, sono sempre costretti ad un continuo movimento dal particolare al macroscopico, dal profondo dramma individuale del protagonista all'indifferenza del mondo circostante. Particolarmente abile è Di Giacomo a creare connessioni discordanti: noi spettatori partecipiamo al dramma del singolo e allo stesso tempo all'indifferenza del popolo che lascia tutto al volere del destino o di un Dio che guarda dall'alto. Dal contesto al solo, dal solo al contesto: il contrasto che crea l'unità.

Lo stile e l'approccio digiacomiani quindi possono anche essere considerati come soggetti ad una impassibile partecipazione; con grande maestria e abilità l'autore è capace di entrare nel vivo della realtà popolare e allo stesso tempo restarne a debita distanza.⁷ Altra connessione che Di Giacomo riesce a creare nei suoi scritti è quella tra il detto e il non detto, il manifesto e il celato. Con abilità da pittore incastra, unisce e separa le parole: leggiamo i racconti e vediamo l'azione scenica, ma solo attraverso ciò che non viene reso esplicito con le parole riusciamo a cogliere l'essenza del suo verismo, la sofferenza dei suoi personaggi, la concretezza dei 'bassi' di Napoli.

5 - Non a caso lo stesso Di Giacomo si definisce 'verista sentimentale', scrittore capace di incastonare e legare le parole come il pittore accosta e intreccia i colori. Cfr. R. GIGLIO, *La critica d'arte minore di Salvatore Di Giacomo* in *Italianistica: rivista di letteratura italiana*. Per Michele Dell'Aquila: studi su Ottocento e Novecento, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, 2007, p. 138. Da consultare anche LUIGI RUSSO, *Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Ricciardi, 1921.

6 - Vi era tra gli scrittori che si dichiaravano veristi la convinzione che con la letteratura dialettale si doveva fissare un'immagine, a ciò si unisce un altro elemento, ovvero, il concetto che esisteva un unico dialetto. Dato un certo dialetto, quindi, si fissavano uno stadio di purezza e di autenticità rispetto ai quali qualsiasi altra proposta risultava come uno scarto o come una vera e propria invenzione. Per un approfondimento sulla lingua di Di Giacomo rimando a NICOLA DE BLASI, *Note sulle lingue e sulla letteratura di Salvatore Di Giacomo* in *Italica*, vol. 76, n. 4, 1999, pp. 480-496.

7 - Capacità che erano già state apprezzate in *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao. Cfr. M. SANSONE, *Verismo from literature to opera* cit., p. 142

Nel caso della novella, *Senza vederlo*,⁸ da cui prenderà vita la *pièce* teatrale e successivamente il bozzetto lirico *Mese Mariano*, assai caratteristica è la resa degli spazi: piccola e angusta è l'abitazione di Carmela; i vicoli, stretti e affollati, il vicinato, il venditore di mele fino ad arrivare all'imponente Albergo dei Poveri. Riusciamo a toccare con mano la tragedia fin dall'inizio, dai colori, dal grigio delle ceneri e delle pareti, infatti l'umidità di quelle stanze riusciamo quasi a percepirla nelle nostre ossa. Nel momento in cui la giovane madre arriva nell'orfanotrofio ci è subito chiaro lo scontro tra l'ingenuità, l'ignoranza del popolo e l'indifferenza di quelli che stanno in alto, i burocrati. Quasi in un'atmosfera di stampo kafkiano giungiamo con difficoltà e incertezza ai piani alti, dove la donna può finalmente parlare con qualcuno che le presti attenzione. Il dramma rimane nascosto, nessuno oserà dire ad una madre che il proprio figlio è morto, nessuno oserà prendersi tale responsabilità. Infatti è lampante il fatto che la notizia della morte del piccolo rimane sottintesa, non a caso il titolo è *Senza vederlo*. Mentre Carmela esce dall'orfanotrofio ignara, forse illusa che il figlio sia felice con gli altri suoi coetanei, pesano su di lei i pensieri dei lettori, la compassione per la triste sorte. Nel passaggio alla versione teatrale, *'O mese mariano*, gli spazi si riducono, vengono eliminati gli scorci sugli interni e sui vicoli della città, la scena si svolge interamente nella segreteria dell'orfanotrofio. Dalla pagina scritta al palcoscenico assistiamo ad una crescita del ruolo femminile di Carmela, viene messa a punto una caratterizzazione del personaggio più chiara e incisiva. Ancora di più è in risalto lo scollamento tra la giovane madre, che rappresenta il popolo e il mondo cittadino, e la schiera di burocrati dell'economato che incarnano l'impassibile meccanismo dello Stato. Grazie al recitato il personaggio prende forma, grazie al vernacolo sono presenti sulla scena cultura, tradizione, vita. Anche nella rappresentazione scenica il dramma della morte del bambino rimane sospeso, serpeggia di bocca in bocca, i burocrati si passano la notizia quasi bisbigliando tra di loro. Anche in questo caso nessuno avrà il coraggio di riferirlo a Carmela. Una suora, mentendo, la allontanerà senza rivelarle ciò che realmente era accaduto.

Il processo di ricezione del testo digiacomiano continua nel momento in cui Giordano, colpito dalla pietà e dalla verità che vede rappresentate, decide di arricchire questo prodotto letterario della sua arte, decide di dare voce, finalmente, al 'non detto', all'immateriale, grazie al discorso musicale. Particolarmente abile fu Giordano a dare voce, musicale, alla protagonista Carmela. Parliamo quindi di un bozzetto lirico in un atto unico a cui Giordano apporta non pochi cambiamenti per adattare il discorso meramente teatrale a quello del teatro lirico: la scena si svolge nel cortile dell'orfanotrofio, quindi sotto il sole di Napoli, con un festante coro di bambini, la schiera di burocrati è sostituita dalle suore e pertanto si tratta di un'opera che diviene tutta al

8 - Il racconto compare nella raccolta di SALVATORE DI GIACOMO, *Mattinate Napoletane*, Napoli, L. Pierro, 1887.

femminile, viene inserito il personaggio della contessa, assente nella versione teatrale.

Strutturalmente l'opera è conforme a quelle che erano le tendenze del momento: un atto solo, secondo la compressione delle grandi forme, che focalizza brevi e intense situazioni drammatiche e, inoltre, in modo diretto porta ad una situazione limite.⁹ Simmetricamente divisa a metà: la prima gaia e solare, la seconda cupa e melanconica che inizia proprio con l'entrata in scena di Carmela. Appare chiaro come la sensibilità del compositore Giordano sia riuscita a comprendere e a coniugarsi con l'arte digiacomiana e, di conseguenza, come fosse riuscito ad alimentare il processo di ricezione e fortuna dell'opera sfruttando le doti della propria arte, la musica. Nella versione lirica si procede per sottrazione: la vicenda viene ancora più ridotta, vengono eliminati tutti quegli elementi che risultano essere quasi di disturbo dell'evento principale, ovvero la tragedia di una madre. Artisticamente legati alle necessità del dramma lirico poco o nulla giovano gli episodi che precedono l'arrivo di Carmela, quegli episodi aneddotici propri e funzionali al dramma in prosa, per il dramma in musica vengono riassunti e plasmati in una forma il più possibile sintetica. Le imperfezioni formali e intrinseche sono proprio da arrecare a questo processo di adattamento dalla scena del teatro di parola al teatro musicale. L'apparente semplicità del dramma non fa altro che accrescerne l'intensità emotiva grazie all'evocazione dell'anima partenopea e la presenza della figura materna sulla scena. Di fatto quella della madre è una figura non molto frequente nel melodramma, troppo delicato e non agevole da trattare. Per questo la scelta di Giordano conferma il suo voler ricercare situazioni psicologiche inconsuete e ardue.

Il personaggio di Carmela rappresenta per Giordano la chiave per tradurre con il mezzo musicale quell'impressione fuggevole, sottile e acuta, che il bozzetto drammatico di Di Giacomo gli aveva trasmesso; la pregiata arte compositiva, come era stata quella letteraria, ricrea in noi una precisa consapevolezza psicologica, delinea quindi le emozioni. Da una prima parte gioiosa e solare, con l'entrata di Carmela sulla scena, piano piano le tinte e i colori dell'orchestra diventano più cupi, conducono lo spettatore a formulare nel proprio intimo l'idea della tragedia.¹⁰ Un breve preludio sinfonico apre l'opera e introduce il coro dei bambini festanti che si stanno dirigendo verso la Madonna portando dei fiori. Già sul canto dei bambini s'innesta l'inganno, infatti suor Cristina persuade la povera Carmela di farle scorgere tra quei bambini il proprio. La donna, pur non distinguendo il proprio figlio, è quasi costretta a credere a quell'inganno; si culla di una fallace illusione.¹¹ Entra la Superiora e tutti si preparano per

9 - Per quanto riguarda la questione dell'opera in atto unico e dell'inclusione di *Mese Mariano* in questo filone rimando a AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano l'uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 249-251.

10 - Per una puntuale analisi musicale dell'opera rimando a A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., pp. 253-257.

11 - È proprio l'orchestra che ci suggerisce l'inganno della suora, l'illusione che Carmela deve

rendere omaggio al personaggio della Contessa, aristocratica benefattrice. I momenti più importanti, connessi alla protagonista, a mio parere sono due: l'ingresso di Carmela e, successivamente, il racconto che la donna fa alla presenza di suor Pazienza e della madre Superiora

è pennellato in orchestra con poche misure di musica che giustappongono due cellule motivo-tematiche [...]: la prima cellula enfatizza il possesso dell'oggetto narrato, il figlio Nino (1 dopo 52; «Ma è mio!»), inciso caratterizzato da un salto di nona ascendente nella linea vocale (sol₃-la₄), la cui *climax* di matrice verista cade su un accordo di appoggiatura di do minore; la seconda cellula è relata all'imposizione del patrigno di Nino (51; «Quel piccino è di quell'altro»), e serpeggia in orchestra con una linea melodica di chiara matrice napoletana con il tipico intervallo di seconda aumentata (si basa su una scala di do maggiore con il secondo e sesto grado abbassato: re bemolle e la bemolle).¹²

Un altro momento molto intenso è quello dell'incontro tra Carmela e suor Pazienza, amica di vecchia data. I ricordi prendono il sopravvento e la musica riesce a sostenere il dialogo, influenzata da echi caratteristici della canzone popolare napoletana. Con l'avvicinarsi della madre Superiora prende vita la parte più dolorosa del racconto di Carmela. Questo infatti è accompagnato da accenti mossi e rotti proprio come le vicende della povera donna, il tessuto musicale è denso di finezze e accorgimenti, tali da renderlo eloquente. Carmela rivive le sue stesse parole nel ricordo e anche la linea musicale si adegua e supporta il racconto, che è

costruito come tante brevi sezioni che si giustappongono: ognuna di esse coincide con una tappa della vicenda. Le fasi cruciali sono rappresentate dall'arioso "Oh, Nina mia!", in mi bemolle maggiore, durante il quale narra del tentativo di persuasione nei confronti del marito, e la sezione lirica "E quel sabato a sera", in fa minore, dove il racconto di Carmela giunge all'apice drammatico: il momento del distacco avvenne di notte prelevando il piccolo dalla culla mentre dormiva. Un solo dell'arpa suggestiona il momento in cui la madre, baciando la mano del bimbo [...], gli chiede infinitamente perdono [...].¹³

Il bozzetto lirico possiamo definirlo un'opera tutta al femminile nel senso che è Carmela il centro d'interesse di Giordano, è il suo ruolo di madre ad accentrare l'attenzione del compositore.

accettare. Infatti il brano strumentale iniziale si basa sul materiale musicale che chiude il dramma e, con la successiva esecuzione del coro mariano, privo degli strumenti che lo hanno eseguito all'inizio, lo spettatore rivive i momenti iniziali del dramma. La tragedia quindi è presente fin dal principio. Cfr. A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., p. 253.

12 - Ivi, p. 255.

13 - Ivi, p. 256.

Dare sfogo al canto solistico contribuisce ad evidenziare la tensione psicologica della protagonista: la prospettiva dell'autore è quella di portare in primo piano i sentimenti della madre in funzione del distacco, che determina la frattura dell'amore filiale.¹⁴

Certamente la figura della madre non è una novità letteraria, numerosi sono gli esempi nella letteratura e nel teatro lirico di figure femminili protagoniste e, nello specifico, focalizzate nella maternità. In questo caso la non facile gestione del ruolo di Carmela, credo, sia da attribuire non solo al fatto che sia, per così dire, un esempio di madre negativa che abbandona il figlio, ma anche al profondo legame con il contesto socio-culturale verista in cui nasce l'opera. Non destano stupore le parole di perdono che tristemente la donna rivolge al piccolo poco prima del congedo, non scandalizza la 'necessità' di dover abbandonare il proprio figlio, ma ciò che urta la sensibilità dello spettatore è l'assenza di ribellione. In Carmela sembra prevalere la sottomissione sull'istinto materno, in lei sembra che sia del tutto assente la viscerale maternità per cui si è pronti a tutto pur di non perdere il proprio figlio. La sottomissione non tanto all'uomo, alla figura maschile quasi del tutto assente nel dramma, ma alle regole di una società così regolata; l'accettazione della propria miseria e dell'impossibilità di agire e cambiare con il proprio operato l'ordine delle cose, questi, a mio parere, sono gli elementi chiave che rendono unica l'opera e soprattutto la protagonista femminile. Prototipo di madre 'negativa' è ovviamente Medea, la madre del mondo antico che, costretta ad abbandonare i propri figli, decide di ucciderli affinché nemmeno il marito potesse averli. In Medea i sentimenti di ribellione e vendetta sono talmente preponderanti che è disposta ad uccidere i frutti del suo amore pur di non allontanarsene. Carmela invece è del tutto estranea a questo tipo di dinamica, anzi, supinamente accetta ciò che le accade, impassibile di fronte alle ingiustizie della vita. La miseria e la povertà, la debolezza dei ceti più bassi sembrano precludere anche quel viscerale possesso di madre; l'impossibilità di cambiare le cose e di ottenere un riscatto riguarda anche, paradossalmente, ciò che la vita stessa concede ad una donna, di essere madre. Il dramma arriva a pieno compimento perché Giordano dà voce al grido silenzioso di Carmela e il canto solistico della donna riesce a far emergere, pur in un contesto di accettazione degli eventi, i puri sentimenti di una madre per il proprio figlio. Giordano ha dato dimostrazione di saper padroneggiare con maestria la propria arte, ma anche di saper essere un uomo di grande sensibilità, tale da adattarsi non solo alla poetica di Di Giacomo, ma anche alle convenzioni culturali del periodo verista. La risultante è un personaggio unico, Carmela, in cui il dramma resta ai limiti del visibile, la tragedia nei meandri del ricordo.

14 - *Ibidem*.

ABSTRACT

L'intervento si prefigge di tracciare linee guida nell'interpretazione dell'opera lirica *Mese Mariano* seguendo quelli che sono stati i precedenti letterari. L'Opera è la *mise en musique* della *pièce* *'O Mese mariano*, a sua volta adattamento teatrale della novella Senza vederlo, entrambi frutto della mano di Salvatore Di Giacomo. Delineando le particolarità stilistiche e linguistiche dello scrittore si passa ad una esamina di come esse siano servite al compositore Umberto Giordano per tradurre in musica l'essenza non solo di quel dramma, ma soprattutto dell'intero movimento artistico-letterario verista legato alla città di Napoli. Giordano riesce ad aggiungere, senza eccessi e abbondanze, la giusta misura per rendere il prodotto artistico completo ed efficace nella sua interezza. L'abilità di Giordano è palese inoltre nella resa del personaggio femminile di Carmela. Infatti la figura della madre difficilmente veniva proposta sulla scena lirica, proprio per la difficoltà che il ruolo comporta. L'arte digiacomiana e quella di Giordano si legano in un connubio indissolubile, con sensibilità e maestria colpiscono gli angoli sentimentali più profondi dello spettatore.

The intervention aims to draw guidelines in the interpretation of the *Mese Mariano* opera, following those that were the literary precedents. The Opera is the *mise en musique* of the *pièce* *'O Mese mariano* in its turn theatrical adaptation of the novel Without seeing it, both fruit of the hand of Salvatore Di Giacomo. Outlining the writer's stylistic and linguistic peculiarities, we move on to an examination of how they were used by the composer Umberto Giordano to translate into music the essence not only of that drama, but above all of the entire artistic-literary movement linked to the city of Naples. Giordano manages to add, without excesses and abundances, the right measure to make the artistic product complete and effective in its entirety. Giordano's ability is also evident in the performance of the female character of Carmela. In fact, the figure of the mother was hardly proposed on the opera scene, precisely because of the difficulty involved. The digital art of Giordano and that of Giordano are linked in an indissoluble union, with sensitivity and mastery they strike the deepest sentimental angles of the viewer.

Bohème e Chénier, acuti d'amore tra soffitta e ghigliottina

Giovanna Sevi

Nel 1896, a distanza di poche settimane, salirono agli onori della ribalta *La bohème*, opera di Giacomo Puccini dalla straordinaria popolarità, e *Andrea Chénier*, la più rappresentativa composizione di Umberto Giordano, due opere che, nella loro differente impostazione musicale, ci restituiscono un quadro significativo del panorama operistico *fin de siècle*. Non volendo ripresentare dati noti, si tratterà qui una sintesi dei momenti salienti dei due melodrammi, mettendo in parallelo particolarmente i rispettivi duetti finali ed indagando in base a quali materiali musicali la drammaturgia è stata realizzata.¹

Librettista di entrambe le opere è Luigi Illica, che fu intento, dunque, nello stesso periodo allo squarcio di vita reale e dolorante di *Bohème* (in collaborazione con Giacosa) ed all'episodio di storia e patriottismo di *Chénier*; la collaborazione tra il librettista ed i musicisti conobbe anche momenti di tensione: Puccini, in particolare, avvocava a sé qualsiasi decisione e Giordano, d'altra parte, chiedeva spesso modifiche ed interveniva con cospicui tagli.

Da un attento esame del testo risalta un linguaggio spontaneo e naturale, popolare e quotidiano nella prima opera, mentre aulico e più elevato appare quello selezionato per la seconda; il gergo che si confà al tenore di vita dei *bohèmiens*, dunque, contrapposto all'eloquio che si addice al poeta vittima del Terrore.

La sfortunata storia d'amore tra Mimì e Rodolfo, nonché le avventure allegramente malinconiche dei *bohèmiens* che vivono in stretta simbiosi, il pittore Marcello, la frivola Musetta, il musicista Schaunard ed il filosofo Colline, suggeriscono una nostal-

1 - Per una disamina storica ed analitica del terzo titolo operistico pucciniano si rimanda al prezioso lavoro di MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995¹, pp. 109-148; per la genesi di *Chénier* si rinvia alla recente biografia giordanesiana di AGOSTINO RUSCILLO, *Umberto Giordano l'uomo e la musica*, Torino, EDT, 2019, pp. 89-136.

gica riflessione sul tempo che passa. Tutto scorre in un lampo; amore e giovinezza giungono ad identificarsi e la fine dell'uno è anche il termine dell'altra, che non può più tornare.² Ecco, dunque, nel duetto d'amore dell'ultimo quadro, avviato da Mimì, le numerose voci verbali al tempo imperfetto («era», «aiutavo», «prendevi»), nonché una terminologia che appartiene alla sfera semantica del ricordo («rammento», «prima volta»).³

L'opera di Giordano è un grande affresco storico, che fa da sfondo alla storia d'amore tra Chénier, poeta realmente esistito,⁴ e Maddalena, la quale, pur di non sopravvivere alla morte dell'amato, sale sul carro dei condannati; la Rivoluzione, piedistallo storico, moltiplica sullo spettatore l'effetto della situazione passionale.⁵ Qui è il poeta ad iniziare il duetto d'amore conclusivo, dove sono del tutto assenti rimpianti e ripensamenti e si predilige il tempo presente («s'acqueta», «guardo»);⁶ non vi è uno sguardo rivolto al passato bensì al futuro, che vedrà il coronamento di quell'amore di anime nell'unico modo possibile, mediante quella morte condivisa, cui i due amanti vanno incontro con coraggio e serenità.

In entrambe le opere troviamo riferimenti alla natura («rondine», «gigli», «rose», «mare»; «ciel», «sole», «astri», «violetti»), nonché espressioni temporali quali: «aurora», «tramonto», «mattino»; ed ancora, comune è il termine «destino», la consapevolezza di un amore destinato a sfiorire insieme al corpo di Mimì o a trionfare nell'eternità.

L'opera pucciniana si apre con il tema della *bohème*, cifra sonora e «marchio inconfondibile»⁷ delle scene liriche ispirate al romanzo di Murger;⁸ si tratta di «una

2 - Per un'acuta analisi dell'intero impianto drammaturgico dell'opera cfr. DANIELA GOLDIN, *Drammaturgia e linguaggio nella "Bohème" di Puccini*, in *La vera Fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 335-374; WILLIAM DRABKIN, *Il linguaggio musicale della "Bohème"*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 97-120.

3 - GIUSEPPE GIACOSA - LUIGI ILLICA, *"La bohème": scene liriche in quattro quadri*, Milano, Ricordi, 1896, pp. 78-79.

4 - Per un approfondimento sui personaggi storici inseriti da Illica, cfr. SUSANNA FRANCHI, *I libretti rivoluzionari di Luigi Illica*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 319-333.

5 - Per un'analisi dell'impianto drammaturgico dell'opera, cfr. MARCELLO CONATI, *Il linguaggio musicale nell'"Andrea Chénier" di Giordano*, in *Umberto Giordano e il verismo*, Atti del convegno di studi (Verona, 2-3 luglio 1986), a cura di Mario Morini e Piero Ostali, Milano, Sonzogno, 1989, pp. 97-108.

6 - LUIGI ILLICA, *"Andrea Chénier": dramma di ambiente storico scritto in quattro quadri*, Milano, Sonzogno, 1896, p. 75.

7 - RICCARDO PECCI, *Piccole donne crescono. Note, soli e amore dai Canti di Puccini alla Bohème in "La bohème" di Giacomo Puccini*, «La Fenice prima dell'opera», 1, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2011, p. 11.

8 - Sulla preziosa architettura sonora del motivo di *bohème* cfr. M. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., pp. 129-134 e 141-143.

citazione dal *Capriccio sinfonico*»,⁹ scritto dall'autore per un saggio in conservatorio. Per il protagonista Rodolfo, Puccini scrisse una linea di canto morbida e sensuale: basti pensare al *cantabile* d'amore per antonomasia *Che gelida manina* nella scena di seduzione, con lo slancio dell'appassionato «Talor dal mio forziere»,¹⁰ che presenta «tutti gl'ingredienti tradizionali, compreso il Do acuto del tenore, quasi un madrigalismo». ¹¹ La frase iniziale dell'autoritratto della graziosa fanciulla («Sì mi chiamano Mimì»), d'altra parte, è il vero *Leitmotiv* dell'opera, già anticipato dai clarinetti nel momento in cui la ragazza aveva bussato alla porta ed in seguito più volte reiterato per «mostrarci il suo progressivo cambiamento, e l'implacabile incedere della malattia». ¹²

Parigi è il vero soggetto dell'opera, il personaggio principale, e Puccini ci restituisce un colorito affresco del Quartiere Latino nel secondo quadro, annunciato da una gioiosa fanfara di trombe, che si ripresenterà sovente in forme variate¹³; con l'arrivo di Parpignol, poi, ci regala colori orchestrali lucenti e vari, come i violini, «che toccano le corde col dorso dell'arco alla parola “tamburel”, o gli staccati rapidi di xilofono, tamburo e triangolo»¹⁴.

Arrivando al quarto quadro, ciò che emerge in maniera incontrovertibile è il suo essere pervaso da ritorni logici. Salvo la commovente *Vecchia zimarra* di Colline ed il toccante *Sono andati* su letto di morte, infatti, è un meraviglioso collage di temi, apparsi nei quadri precedenti, impiegati per rievocare gli istanti di spensieratezza, un reticolo di motivi ricorrenti che scandiscono gli unici momenti in cui Puccini modula in tonalità maggiori nel bel mezzo della drammaticità del do minore, come a rappresentare quel passato prossimo felice che torna continuamente nel presente di dolore.

Dal momento in cui Mimì sofferente ritorna nella fredda soffitta si avvia il meccanismo del ricordo. Il *Leitmotiv*, affidato al corno inglese ed alle viole sui brividi del basso, riappare dolente, trasfigurato da piccole dissonanze, quale premonizione di tragedia, rispecchiando il decadimento fisico di lei, l'imporsi della malattia sul suo fisico (iv, 16 prima di 13).

Allontanatisi i *bohèmiens*, la protagonista intona la straziante melodia del suo canto di morte, il lancinante *Sono andati* (iv, 3 dopo 21), «musica fatta di pause, di sospensioni, di sospiri, di affanno, pervasa da una malinconia sottile e da un'intensità dram-

9 - R. PECCI, *Piccole donne crescono* cit., p. 11.

10 - G. GIACOSA – L. ILLICA, *“La bohème”* cit., p. 28.

11 - M. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 135.

12 - Ivi, p. 136.

13 - Per un approfondimento sulla *couleur locale*, cfr. PIERO SANTI, *Tempo e spazio ossia colore locale in “Bohème”, “Tosca” e “Madama Butterfly”*, in *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Atti del I convegno internazionale sull'opera di Puccini (Torre del Lago, 6-8 agosto 1983), a cura di Jürgen Maehder, Pisa, Giardini, 1985, pp. 83-97.

14 - M. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., p. 137.

matica profonda»;¹⁵ quasi a rendere l'affaticamento di lei, la linea vocale, in progressione discendente, tocca tutti i gradi della scala di do minore, sostenuta dagli accordi degli archi ed in particolare incupita dal raddoppio dei violoncelli.

Dopo l'ultima espansione sentimentale verso l'acuto «Sei il mio amore e tutta la mia vita»¹⁶ (rv, 13 dopo 21), segnata da un singhiozzante ritmo puntato e supportata da archi e legni, tornano i funerei accordi discendenti in concomitanza del raffronto con il «tramonto» (rv, 1 dopo 22); quindi, fino all'ultima parola pronunciata da Mimì prima di morire, scorre la musica del primo incontro e, via via che la vita l'abbandona, la voce della fanciulla si riduce ad un sussurro. L'orchestra commenta l'azione riepilogando il già trascorso con quelle stesse sequenze melodiche, di immediata riconoscibilità, che avevano accompagnato l'ingresso di lei nel quadro d'esordio, echi di *Mi chiamano Mimì* (rv, 6 prima di 23) e *Che gelida manina* (rv, 13 prima di 26) framentati come lacerati sono i cuori dei protagonisti.

Nell'Allegretto un poco sostenuto la dolorosa reminiscenza è affidata alla voce (rv, 24), contrappuntata dalle crome ascendenti dell'arpa, sul verso «Te lo rammenti quando sono entrata» cantato sul motivo di «Oh sventata! La chiave della stanza dove l'ho lasciata» del primo quadro; e non priva di significato è la progressione discendente dei violini (rv, 8 dopo 25), nel nostalgico ricordo del primo incontro alla vigilia di Natale. Quindi, frammenti melodici sono riproposti dalle viole (rv, 3 dopo 26) o dalla sonorità rarefatta dei violini (rv: 5 dopo 26; 2 prima di 28; 8 prima di 29); ma anche assegnati al suggestivo abbinamento dell'arpa col flauto (rv, 28), strumenti affini nel timbro delicato e cristallino, oppure al flauto solo (rv, 4 dopo 29) con valori dilatati, quasi a connotare l'ultimo fiato della vita di Mimì che va spegnendosi, mentre Mussetta mormora la sua preghiera. Una strumentazione calibrata al massimo, dunque, per meglio caratterizzare personaggi e scene.

Nel finale, dopo che Mimì è spirata, un ennesimo rimando tematico affidato alla filigrana dei violini (rv, 5 dopo 30), prima che la tristezza del *Sono andati* ritorni esplodendo a piena orchestra (rv, 31); e su tale tema si staglia il sol diesis acuto di Rodolfo nella disperata invocazione del nome di lei (rv, 2 dopo 31). Il tragico rullo dei timpani conduce ad una cadenza dal sapore arcaico e l'opera si chiude in modo minore; le ultime 12 battute in do diesis minore non mantengono, come a volte fa la vita, le promesse del fulgido do maggiore dell'inizio.

Priva di preludio, l'opera di Giordano si apre in un palazzo aristocratico e, tra il primo quadro e i successivi tre, la tessitura orchestrale compie un grande salto. Nel castello dei conti di Coigny si presenta leggera, quasi cameristica; il mondo incipriato e sofisticato *dell'ancien régime* è reso con una serie di stucchevoli galanterie e danze in stile settecentesco suonate al clavicembalo. L'ambiente post-rivoluzionario parigino,

15 - Ivi, p.126

16 - G. GIACOSA – L. ILLICA, «*La bohème*» cit., p. 77.

invece, viene descritto con un'esplosione orchestrale, a rappresentare la libertà, la presunta democrazia ritrovata; così, per il resto dell'opera il peso dell'orchestra diventa massiccio, vi trovano maggior spazio i fiati ed un consistente numero di percussioni è usato per colorare la Parigi del Terrore.

Nel quadro d'esordio, Chénier, perso nell'«azzurro spazio»,¹⁷ canta sull'onda dell'ispirazione un inno appassionato, un'improvvisazione poetica sul sentimento dell'amore, che calamita il destino dei due personaggi; «come assorto in una visione»,¹⁸ Chénier sarà intento a poetare a briglia sciolta anche negli altri due momenti ispirati: l'enfatica arringa in tribunale ed il canto dell'ultimo quadro, dove il poeta, «consapevole di aver attraversato il mare della vita come una bianca vela, è deciso a scalare con noncurante leggerezza anche l'estrema cima del suo Calvario».¹⁹

Giordano evita un forte utilizzo di *Leitmotiv*; c'è un unico motivo di reminiscenza vero e proprio, il tema d'amore,²⁰ la bella idea principale della promessa d'amore del secondo quadro *Ora soave* cantata dai due protagonisti. Tale filo conduttore è una delicata linea discendente, annunciata per la prima volta dall'orchestra nell'Improvviso del primo quadro, in corrispondenza delle parole «Ecco la bellezza della vita»,²¹ che poi riverbera nei primi tre quadri, suonato da strumenti solisti: ora il violino, ora il violoncello, il corno inglese o il clarinetto, che, richiamando la passione amorosa, personificano l'amato assente sulla scena, ma presente nel cuore e nei pensieri dell'altro.

Nell'opera, il timbro storico, la *couleur locale* è profusa a piene mani: dal canto la *Carmagnola* di autore anonimo, famoso nei giorni dell'insurrezione parigina, sino alle citazioni della *Marsigliese*. La musica di Giordano, aderendo strettamente all'azione scenica ed assecondando i cambiamenti d'umore, si rivela una vera colonna sonora,²² che commenta le sterminate didascalie del librettista.²³

Il quadro finale, trascinate come non mai, si conclude nella gioia; quest'ultima oasi lirica dell'opera è priva di rimandi tematici già sentiti, un amplesso poetico-musicale concentrato in circa centocinquanta battute di puro lirismo. Il cantore degli

17 - L. ILLICA, "Andrea Chénier" cit., p. 21.

18 - Ivi, p. 65.

19 - GIOVANNI GUANTI, "Andrea Chénier", o la carriera di un girondino, in "Andrea Chénier" di Umberto Giordano, «La Fenice prima dell'opera», 6, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2003, p. 114.

20 - Riguardo all'identificazione del tema d'amore cfr. A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., p. 130.

21 - L. ILLICA, "Andrea Chénier" cit., p. 22.

22 - In merito al ruolo di commento sonoro della partitura giordaniana, si leggano le osservazioni di GIANANDREA GAVAZZENI, *La possibilità di un discorso critico su Giordano*, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Sonzogno Milano, 1968, pp. 7-8, e PIERO SANTI, *Romanzo e orchestra in Giordano*, in *ivi*, p. 111.

23 - Riguardo ai libretti ipertrofici di Illica, cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *Il femminile secondo Illica. Osservazioni in margine ai libretti per Mascagni*, «Studi musicali», XXIII/1, 1994, p. 209.

spazi infiniti dà il via al duetto intonando *Vicino a te s'acqueta*, un tema in re bemolle maggiore dall'andamento ternario, raddoppiato dal corno inglese; il sostegno di questa melodia di incorporea bellezza è affidato non a caso ai trasparenti interventi ascendenti dell'arpa (iv, 6 dopo 6), strumento «di una freschezza voluttuosa», più di ogni altro in grado di esprimerne «i più dolci segreti». ²⁴ Ma nel *Poco mosso*, immediatamente successivo, il musicista sceglie di mutare colore orchestrale, privilegiando gli archi nel raddoppio della flessuosa linea melodica, attraversata da cromatismi di wagneriana memoria (iv, 4 prima di 7 e 4 dopo di 7).

La contessina Maddalena, da scettica riguardo all'amore, si trova a vivere una passione impossibile e travolgente che la spinge fino al sacrificio, accomunandola a molte altre eroine suicide della *fin de siècle*. Entrata «nella cella di Andrea Chénier benedendo la morte senza un attimo di esitazione», ²⁵ fa il suo ingresso nel duetto accompagnata dalle volatine a specchio di flauto e clarinetto e poi dai fremiti dei violini primi sulla parola «soffrir» (iv, 2 prima di 8). A lei *in primis* il compositore affida una potente frase melodica in Fa maggiore, introdotta da un intervallo di quarta discendente (iv, 8), che il poeta riprende, subito dopo, sempre sugli arabeschi in sedicesimi dell'arpa, elevandola con slancio fino alla 'meta' del la acuto (iv, 6 dopo di 8).

Nel seguente breve episodio di transizione, Maddalena rivela all'amato che all'alba risponderà al nome di Idia Legray, quando la 'luce' di un clarinetto (iv, 7 prima di 9) e gli 'incerti' tremoli degli archi (iv, 6 prima di 9) avviano un crescendo d'intensità e passione. Il poeta replica con altrettanto ardore, nell'*Allegro vivo agitato*, supportato dalle concitate sincopi dei violini (iv, 4 dopo di 9), spingendosi, lungo l'arpeggio ascendente di fa maggiore, a paragonare l'amore di lei a qualcosa di sempre più alto, fino al primo *a due* sul si bemolle in corrispondenza della parola «mondo» (iv, 19 dopo di 9). Poi, il raggelante rullo del tamburo sulla scena; siamo nel bel mezzo di un incandescente *happy end*!

I due, immersi nel presente, nell'attimo che stanno vivendo, cantano tutta la forza del sentimento che li lega, la potenza dell'amore eterno. Le figurazioni degli archi di nuovo raddoppiano il canto in Si bemolle maggiore del poeta sulle parole «La nostra morte è il trionfo dell'amor» ²⁶ (iv, 26 dopo di 9) e poco dopo riconosciamo il perentorio intervallo di quarta discendente, scandito nel forte prima da lei e poi da lui (iv, 32 dopo di 9). Quindi, Maddalena riprende il precedente spunto tematico in si bemolle maggiore sulle parole «Nell'ora che si muor eterni diventiam» (iv, 15 prima di 10), mentre i fiati introducono un ansiogeno ritmo di terzine; la solennità del momento

24 - HECTOR BERLIOZ, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Parigi, Lemoine, 1855, pp. 80-81.

25 - M. GIRARDI, *Un dì all'azzurro spazio*, in "Andrea Chénier" di Umberto Giordano, p.d.s., Torino, Teatro Regio, 2003, p. 7.

26 - L. ILLICA, "Andrea Chénier" cit., p. 77.

è accentuata dalle progressioni dei corni con le viole (iv, 12 prima di 10), che conducono ad un nuovo *a due* sul si bemolle (iv, 9 prima di 10).

Ancora il rullo marziale e, carica di tensione, la scala di ottoni ed archi gravi che conduce al patibolo (iv, 10). Timidamente il tremolo dei flauti fa da sottofondo alle voci dei due e ritorna la vibrante melodia, questa volta nel piano e mezzo tono sopra, nella sensuale tonalità di sol bemolle maggiore (iv, 5 dopo 10), esposta prima da Chénier e poi da Maddalena su un esile tremolo di archi e tra gli esitanti raggi di luce dell'arpa. La coppia d'innamorati aspetta fremente il sorgere del sole, quando la morte, scelta per l'impossibilità di amarsi nella vita, giungerà quale «ristoro alle loro afflizioni terrene»;²⁷ così, nell'*a due* a lungo rinviato, il cantabile giordaniano si carica di un grande potere di commozione (iv, 11).

In un'ottica di spettacolarità, il climax dell'estasi amorosa è scandito da una serie di appassionati acuti all'unisono, che sveltano fino al Si bemolle ed al Do bemolle, sulle parole chiave «amor» e «insiem», a sigillare il desiderio degli amanti, già espresso nel duetto amoroso del secondo quadro *Ora soave*, di vivere uniti anche l'esperienza della morte. E su quel «Viva la morte insieme!»,²⁸ diciamo pure 'Viva l'acuto insieme', cala l'ultimo sipario della vicenda.

Il tragico destino si tramuta in lieto fine nell'aldilà e l'opera si chiude in modo maggiore con una coda orchestrale, che vede il massiccio impiego di tutti gli strumenti, percussioni comprese con colpi di piatti *a tutta forza*. Al culmine di questo finale d'enfasi ritorna, grandiosa ma dal sapore amaro, la perorazione con cui nel secondo quadro il poeta aveva concluso il duetto con l'amico Roucher sulle parole «Ah! mio bel sogno, addio, addio, bel sogno!» (iv, 12). Quindi, sono gli ottoni ad amplificare per l'ultima volta la grande frase (iv, 5 dopo 12), che riappare con valori dilatati e con l'introduzione di una settima diminuita (quart'ultima battuta) di forte impatto nel bel mezzo del Sol maggiore, ancora un innalzamento cromatico rispetto al precedente Sol bemolle maggiore.

Al termine della presente disamina, ciò che mi preme particolarmente rimarcare è come il quadro sentimentale di Puccini sia irrimediabilmente tragico, perché la morte di Mimì decreta la fine di tutto; nel dramma storico di Giordano, invece, la morte è desiderata, benedetta ed esaltata. Versi e musica nella prima opera non hanno futuro, mentre nell'altra si proiettano al di là della ghigliottina; per i finali delle rispettive opere, i due compositori hanno concepito linee di canto disperate in maniera diametralmente opposta, perché evidentemente opposto è il senso attribuito alla morte nelle due opere. Se nella soffitta gli acuti vanno spegnendosi, come la gioventù ed il sogno d'amore, poco prima del piombare della lama, invece, si innalzano progressivamente come si elevano le anime dei due protagonisti. Diversamente utilizzata dai

27 - A. RUSCILLO, *Umberto Giordano* cit., p. 126.

28 - L. ILLICA, *“Andrea Chénier”* cit., p. 77.

due musicisti è anche la tecnica della reminiscenza melodica, risorsa tipica del linguaggio del melodramma dell'epoca; e, se da un lato la raffinata tavolozza armonica del compositore lucchese è in grado di instillare emozioni inevitabili, d'altra parte le modulazioni del musicista foggiano, un po' estrose perché accostano tonalità spesso assai lontane, riescono efficacemente a sottolineare la sequenza di stati emotivi cangianti.

In conclusione, pur con un differente impianto drammaturgico, questi due capolavori, ciascuno con le proprie peculiarità, condividono una grande forza di suggestione e continuano da oltre un secolo a stillare le lacrime del pubblico.

ABSTRACT

1896: una stagione difficile da "scordare"! A distanza di poche settimane, tra febbraio e marzo, a Torino e Milano andarono in scena *La bohème* di Puccini ed *Andrea Chénier* di Giordano, due capolavori che da due secoli continuano a commuovere pubblici di ogni latitudine. Nei mesi precedenti il poeta Illica aveva collaborato in contemporanea ai libretti delle due opere, che narrano di amori parigini dal tragico epilogo. Attraverso l'analisi musicale dei duetti finali con relativi temi ricorrenti, indagando la sintassi ed i materiali utilizzati, il presente studio intende far luce sulle scelte operate dai due compositori per la realizzazione sonora dell'azione drammatica.

1896: a hardly forgettable season! Within few weeks, between February and March, Puccini's *La Bohème* and Giordano's *Andrea Chénier* – two masterpieces that still captivate the big audience after two centuries – were premiered in Turin and Milan respectively. During the previous months the poet Illica had contemporaneously collaborated on the two operas' librettos, both relating to love stories set in Paris and tragically ended. Through the musical analysis of the final duets, their recurring motives and an accurate study of the syntax and thematic elements, the purpose of the present research is to describe and compare how differently the two composers' transpose the drama into music.

Indice dei nomi

- Achmatova, Anna 95, 96, 96n, 97
 Adenis, Edouard 16, 17n, 126n,
 Alberti, Luciano 43n, 121, 121n, 122n, 123, 123n, 124n, 126, 126n, 127n, 129
 Aldrich, Richard 126n
 Alessandro II, zar 88n, 106
 Alfano, Franco 53n, 63n, 70n, 71n, 101n, 108n, 131n, 140n
 Alfieri, Vittorio 33
 Alighieri, Dante 116
 Asaf'ev, Boris 87n
 Ashbrook, William 123n
 Bacci di Capaci, Filippo 45n
 Baer, Brian James 86n
 Baldacci, Luigi 79n
 Bandello, Matteo 33
 Baratynskij, Evgenij Abramovič 86
 Barbini, Silvio 93
 Barblan, Guglielmo 37n
 Barrera, Carlos 94
 Barzini, Luigi 124, 125n
 Basso, Alberto 37n
 Battiante, Carmen 123
 Battistini, Mattia 88, 88n, 91, 93, 94
 Belasco, David 69n, 82, 126n
 Bellincioni, Gemma 19n, 122
 Beltrami, Ottorino 122
 Benelli, Sem 45, 47, 61, 63, 63n, 127
 Bénézit, Emmanuel 124n
 Benjamin, Walter 105
 Benois, Nicola 128
 Berlendi, Livia 131
 Berlioz, Hector 144n
 Bernandt, Grigorij 88n
 Bernardoni, Virgilio 70n, 71n, 73n, 104n, 140n, 143n
 Bernhardt, Sarah 15n, 41n
 Bertelé, Matteo 124n, 125n
 Bertoja, Giuseppe 123n
 Berton, Pierre 22
 Bianconi, Lorenzo 40n, 121n
 Bizet, Georges 95
 Blau, Edouard 116n, 118n
 Boito, Arrigo 34, 34n, 35, 37, 39, 40, 57, 57n, 69n, 70, 74, 76n, 78, 79, 79n, 83, 83n, 87, 123n, 128
 Bonamore, Antonio 42, 42n, 43
 Bonaparte, Napoleone 86
 Bonaplata-Bau, Carmen 91
 Bonatti Bacchini, Maurizia 45n
 Bosisio, Paolo 20n
 Brilli, Luigi 44, 44n
 Brogi Bercoff, Giovanna 86n
 Bucci, Moreno 45n
 Bürger, Gottfried August 88n
 Cain, Henry 16, 17n, 126n
 Cameroni, Felice 132n
 Cammarano, Salvatore 49
 Capra, Marco 71n
 Capri, Jules 88
 Capriolo, Ettore 41n
 Capuana, Luigi 132
 Carandini, Silvia 20n
 Carducci, Giosué 15, 15n, 69n, 117, 117n
 Carelli, Emma 42
 Catalani, Alfredo 67, 68, 70
 Cavallotti, Felice 33
 Cecchetti, Valentino 25n
 Cella, Franca 37, 37n, 69n
 Cerchiari, Luca 24n
 Cesardi, T.O. alias Sacerdoti, Eugenio 12n
 Cesari, Gaetano 76n
 Cesarotti, Melchiorre 33
 Chénier, André-Marie 85, 86, 91, 95, 97, 113, 114, 117
 Chiantoni, Ettore 45
 Chiappa, sartoria teatrale 125
 Chini, Galileo 45, 45n, 47, 127, 127n, 128, 128n
 Chopin, Fryderyk 95, 107
 Chuilon, Jacques 88n
 Cilea, Francesco 53n, 63n, 71n, 100, 101n, 110, 121, 121n, 131n, 140n
 Cipriani, Giovanni 126n
 Citti, Laura 121n, 129
 Clausetti, Carlo 67
 Clerasco, Alberto 43
 Cognetti, Goffredo 52
 Colantuoni, Alberto 24
 Colautti, Arturo 30n, 43, 104, 104n, 124n
 Conati, Marcello 71n, 78n, 82n, 83, 83n, 121, 121n, 123n, 124
 Coquard, Arthur 91, 91n
Coquelin, Benoît-Constant (detto «*ainé*») 41n
 Crespi Morbio, Vittoria 127, 127n, 128n
 Croce, Benedetto 63, 63n, 132n
 Curci, Anna Maria 117n
 Cvetaeva, Marina 95, 97
 D'Amico, Alessandro 45n
 d'Angelo, Emanuele 122n
 d'Annunzio, Gabriele 33, 41n, 63, 63n, 78, 79, 127
 Daspuro, Nicola 50n, 123
 De Angelis, Alberto 40n, 41n, 42n, 45n, 124, 124n, 127, 127n
 de Antoni, Alfredo 45
 De Blasi, Nicola 133n
 de Coigny, Françoise-Aimée 114
 De Giorgio, Michela 52n
 De Lucia, Fernando 19n
 De Musset, Alfred 81n
 Demouriez, Charles François 117
 Di Giacomo, Salvatore 44, 52, 53, 53n, 131, 132, 132n, 133, 133n, 134n, 135, 137, 138
 Doire, René 19n
 Donizetti, Gaetano 49, 91, 104
 Donnay, Maurice 19, 20, 20n, 22, 23, 23n, 24

- Dossi, Carlo 33
 Dostoevskij, Fëdor 30, 81n
 Drabkin, William 140n
 Dukas, Paul 122n
 Dumas, Alexandre fils 18, 19, 19n
 Dumas, René- François 117
 Duse, Eleonora 41
 Erkens, Richard 71n, 74n, 125n
 Fano, Guido Alberto 117
 Farrar, Geraldine 93, 94
 Ferrari, Paolo 41
 Ferrario, Carlo 40, 40n, 41n, 42, 44, 47, 128
 Fet, Afanasij Afanas'evič 86
 Fishzon, Anna 88n
 Fontana, Ferdinando 70n, 74, 81n
 Forcatti, Viktor 90
 Fornoni, Federico 49n
 Fortini, Pietro 33
 Forzano, Giovacchino 45, 46, 124, 127, 128, 128n
 Foscolo, Ugo 78
 Foucault, Michel 53n
 Fraisse, Geneviève 52n
 Franchetti, Alberto 67, 68, 69n, 70, 70n, 71n, 72, 73, 74, 125n, 126, 126n
 Franchi, Susanna 71n, 102, 140
 Freschi, Marino 115n
 Galli, Amintore 23, 23n, 52, 122n
 Gallina, Giacinto 41
 Gara, Eugenio 34n, 64n, 69n
 Gatti Casazza, Giulio 41n, 42, 125n
 Gatti, Carlo 123n
 Gavazzeni, Gianandrea 143n
 Gerhard, Anselm 49n
 Giacosa, Giuseppe 21, 30, 34, 35, 36, 69, 69n, 84, 139, 140n, 141n, 142n
 Giambertoni, Cinzia 41n
 Gibellino Krascennnicowa, Maria 125n
 Gibson, Mary 53n
 Giglio, Raffaele 132n, 133n
 Gilliam, Bryan 26n
 Girardi, Michele 69n, 75n, 116n, 139n, 140n, 141n, 144n
 Goethe, Johann Wolfgang 115, 115n, 116n
 Goldin, Daniela 140n
 Górski, Gabriel 94
 Gounod, Charles 87
 Grandi, Giovanni 125n
 Greco, Giovanni 53n
 Greenwald, Helen M. 126n
 Grilli, Natalia 123n
 Guanti, Giovanni 143n
 Guarnieri Corazzol, Adriana 77n
 Guccini, Gerardo 121n, 123n, 128, 128n
 Guerriero, Maria 41n
 Guerrini, Olindo alias Stecchetti, Lorenzo 16
 Guiot, Lorenza 70n
 Gurreri, Clizia 78n
 Harrington, Alexandra K. 96n
 Hartmann, Georges 116n, 118n
 Hasty, Olga Peters 95n
 Heine, Heinrich 117
Hillern, Wilhelmine von 81n
 Hohenstein, Alfred 125n
 Hudson, Elizabeth 49n
 Iamandi-Nouvina, Margareta 88
 Illica, Luigi 16, 29, 29n, 30, 31, 31n, 32, 33, 33n, 34, 34n, 35, 36, 36n, 37, 37n, 38, 42, 43, 43n, 44, 56, 56n, 58, 60, 60n, 64n, 67, 67n, 68, 68n, 69, 69n, 70, 70n, 71, 71n, 72, 72n, 73, 73n, 74, 74n, 75, 75n, 76, 77, 78n, 79, 80n, 81, 81n, 82, 82n, 83, 83n, 84, 89, 89n, 91, 102n, 104, 113, 113n, 114, 114n, 115, 115n, 116, 116n, 117, 117n, 118n, 119, 121n, 123, 124n, 125, 125n, 126, 126n, 139, 140n, 141n, 142n, 147
 Iovino, Roberto 67n
 Izzo, Francesco 77n
 Jacopino, Angela Maria 78n
 Jarry, Alfred 20, 20n
 Jerusalem, Karl Wilhelm 115
 Kac, Boris 96n
 Kahn, Andrew 86n
 Kalbeck, Max 70n
 Kennan, George 29, 124, 125n
 Kidder, Kathryn 126
 Kjuj, Cezar' 92, 92n, 93
 Körner, Axel 16n
 Korsov, Boromir 90, 90n
 Kozlov, Ivan Ivanovič 86
 Kristiansen, Morten 26n
 Lalo, Édouard 91, 91n
 Lancellotti, Arturo 88n
 Lavezzi, Gianfranca 78n
 Lazzarato, Francesca 25n
 Leonardi, Emma 122
 Leoncavallo, Ruggero 22, 26, 70n, 81n, 87, 93, 122n, 127
 Leopardi, Giacomo 78
 Lermontov, Michail Jur'evič 86
 Liszt, Franz 107
 Long, John Luther 69n, 73, 73n
 Loti, Pierre 69n
 Lubitsch, Ernst 24, 24n, 25
 Macchi, Gustavo 17, 17n, 20n, 23n, 24n, 26
 Maedher, Jürgen 70n
 Magni, Costantino 42, 47, 123
 Mallach, Alan 22n, 23n
 Mancini, Franco 41n
 Mantegazza, Paolo 52n, 57
 Marangoni, Guido 125n
 Marchioro, Edoardo 44, 44n, 45, 45n, 46, 46n, 128, 128n
 Mariani, Valerio 127n
 Mascagni, Pietro 22, 30, 31n, 37, 67, 67n, 68, 69n,

- 73n, 81, 81n, 82n, 83, 87, 93, 102n, 122n, 143n
 Mascaretti, Claudio 82, 82n, 83
 Massenet, Jules 58, 87, 115, 116, 122n
 Massucci, Riccardo 126
 McCormick, Rick 24n
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 95
 Merkle, Denise 86n
 Méry, Joseph 104, 114, 115
 Meyerbeer, Giacomo 87
 Meyer-Förster, Wilhelm 24, 24n
 Milliet, Paul 116n, 118n
 Minardi, Gian Paolo 71n
 Mocchi, Walter 42
 Monteverdi, Claudio 82
 Montrond, Casimir, conte di 114
 Morazzoni, Giuseppe 123n, 128n
 Moreau, Emile 45, 126
 Morelli, Giovanni 100, 100n
 Moretti, Valeria 25n
 Morini, Mario 16n, 43n, 67n, 68n, 70n, 81n, 82n, 121n, 122n, 123n, 140n, 143n
 Mugnone, Leopoldo 131
 Mungen, Anno 49n
 Murger, Henry 19, 81n, 140
 Musorgskij, Modest Petrovič 87, 92
 Nardi, Piero 83n
 Nekrasov, Nikolaj Aleksevic 81n
 Neumann, Angelo 87
 Nicola II, zar 88
 Nikolaidis, Matthias 108
 Offenbach, Jacques 15, 24n
 Ostali, Nandi 43n, 121n
 Ostali, Piero jr. 43n, 81n, 121n, 140n
 Pacchierotti, Ubaldo 24
 Pagannone, Giorgio 74n
 Paladini, Ettore 45
 Palizzi, Filippo 132
 Palanti, Giuseppe 125, 125n
 Paloscia, Alberto 67n
 Paribeni, Giulio Cesare 23n
 Parravicini, Angelo 41, 41n, 42, 44, 47, 125
 Parravicini, Camillo 123, 124, 124n
 Pascoli, Giovanni 78
 Pecci, Riccardo 140n, 141n
 Pelaja, Margherita 52n
 Perotti, Stefano 17n, 24n
 Perrault, Charles 25n
 Perrot, Michelle 52n
 Pestelli, Giorgio 40n, 121n
 Petrarca, Francesco 117
 Petrovskij, Evgenij 91, 92n
 Pintorno, Giuseppe 123n, 125n
 Pitarresi, Gaetano 122n
 Podesti, Vittorio 91, 94
 Polignano, Antonio 35n
 Poliński, Aleksander 94, 94n
 Ponchielli, Amilcare 75, 76n, 87, 100, 100n
 Pozza, Francesco 67n, 70
 Pozza, Giovanni 16n, 19n, 24, 24n, 26n,
 Praga, Marco 21, 21n, 22, 31n, 67n
 Prampolini, Enrico 123, 123n, 125n
 Praz, Mario 57n
 Prévost, Antoine François 81n
 Puccini, Giacomo 19, 19n, 34, 37, 45n, 64, 64n, 67, 68, 69, 69n, 70, 73, 78n, 82, 82n, 83, 83n, 84, 87, 94, 100, 101n, 102, 104, 110, 126n, 127, 128, 139, 139n, 140n, 141, 141n, 145, 147
 Pulci, Luigi 33
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 85, 86, 86n, 95, 97
 Putignano, Letizia 77n, 78n, 81n,
 Quondam, Amedeo 78n
 Radice, Mark A. 126n
 Raevskij, Nikolaj 86
 Ragno, Tiziana 126n
 Raku, Marina 87n
 Randi, Elena 19n
 Rava, Carlo Enrico 39, 39n
 Reinach, Edvige 45
 Ricci, Giuliana 41n, 127, 127n, 128n
 Ricci, Laura 25n
 Ricordi, Giulio 34, 34n, 35, 42, 69n, 70, 70n, 71n, 75n, 80n, 83, 83n, 126
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj 87, 87n
 Robespierre, Maximilien 117
 Romagnoli, Ettore 69n, 126, 126n
 Romani, Felice 70
 Romanov, Nicola I, zar 86, 88n
 Romberg, Sigmund 24
 Rossi, Cesare 31n
 Rossi, Fabio 63n
 Rossini, Gioacchino 91
 Rostagno, Antonio 61n
 Rota, Vittorio 41, 41n, 42, 44, 47, 123, 125, 127
 Roucher, Jean-Antoine 113, 114, 117
 Rovescalli, Antonio
 Odoardo 41, 41n, 44, 45, 124n, 125, 126n
 Ruberti, Giorgio 50n
 Ruscillo, Agostino 17n, 19n, 25, 25n, 26, 26n, 29n, 31n, 50n, 52n, 56n, 58n, 61n, 75n, 81n, 101n, 107n, 108n, 113n, 114n, 115n, 116n, 124n, 125n, 126n, 135n, 136n, 139n, 143n, 145n
 Russitano, Giuseppe 88
 Russo, Luigi 133n
 Rutherford, Susan 52n
 Saba, Umberto 78
 Sacerdoti, Eugenio alias Cesardi, T.O. 12n
 Sala, Luigi 41n, 42, 47, 123
 Sala, Mario 41, 41n, 42, 44, 47, 123, 125
 Salgari, Emilio 42n

- Šaljapin, Fëdor Ivanovič 90n
 Sandler, Stephanie 86n
 Sandomirskaja, Valentina 86n
 Sansone, Matteo 53n, 101n, 131n, 132n, 133n
 Santi, Piero 141n, 143n
 Santoro, Marco 16n
 Sapelli, Antonio (detto «Caramba») 45, 124n, 128
 Sardou, Victorien 30, 30n, 45, 104, 104n, 124n, 126
 Scaraffia, Lucetta 52n
 Scardovi, Stefano 21n, 101n
 Schickling, Dieter 19n, 101n
 Schiller, Friedrich 115
 Schumann, Robert 91
 Schwerter, Stephanie 95n
 Senici, Emanuele 49n
 Serao, Matilde 132, 132n, 133n
 Šereševskij, Vladimir L'vovič 124, 124n, 125n
 Serrao, Paolo 52
 Sibirjakov, Aleksandr Michajlovič 90
 Simon, Charles 22, 83
 Simoni, Renato 44, 64n, 126
 Smareglia, Antonio 67, 67n, 68, 70
 Socrate, Francesca 21n, 23n
 Solera, Temistocle 33
 Songa, Carlo 41, 41n, 42, 44, 44n, 47, 123, 125
 Sonzogno, Edoardo 16, 42n, 43, 44, 45, 57, 67, 80n, 91, 113, 121, 125,
 Sorba, Carlotta 16n
 Sozzi, Lionello 113n, 114n, 115n
 Stagno, Roberto 122
 Stasov, Vladimir 87, 87n
 Stecchetti, Lorenzo alias Guerrini, Olindo 16, 17, 17n, 126n
 Strada, Vittorio 86n
 Straparola, Francesco 33
 Strauss, Richard 26, 26n
 Streicher, Johannes 53n, 69n, 71n, 77n, 78n, 101n, 131n, 140n
 Strepponi, Giuseppina 83
 Surian, Elvidio 60n
 Tamagno, Francesco 90, 93
 Tansillo, Luigi 33
 Taruskin, Richard 87n
 Tatti, Marisilvia 78n
 Tebaldini, Giovanni 70n
 Timenčik, Roman 96n
 Tintori, Giampietro 123n, 124n, 125n
 Tolstoj, Aleksej Kostantinovič 86
 Tolstoj, Lev Nikolàevič 30, 124
 Toma, Gioacchino 132
 Tomasino, Renato 20n
 Toporov, Vladimir 96n
 Toscanini, Arturo 16, 16n, 45, 45n, 67, 128, 128n,
 Tozzi, Federigo 33
 Tsereteli, Aleksej 90
 Turno, Michela 53n
 Ughetti, Antonio 90
 Valetta, Ippolito 122n
 Vanbianchi, Carlo 125n
 Vanzo, Vittorio Maria 88, 90
 Vasari, Giorgio 33
 Verdi, Giuseppe 39, 49, 52n, 61, 79n, 83, 91, 92, 102, 115, 123n
 Verga, Giovanni 41, 132
 Vetro, Gaspere Nello 29n, 69n
 Vetta, Federica 67n
 Viale Ferrero, Mercedes 39, 40, 40n, 43n, 105n, 121n, 125n, 127n
 Vianello, Gianni 127, 127n, 128
 Visconti di Modrone, Guido 16
 Vittadini, Franco 67
 Volta, Alessandro 101
 Wagner, Richard 26n, 92
 Wolf, Hugo 117
 Wolf, Michaela 86n
 Zacconi, Ermete 131
 Zamperoni, Adelchi 42, 123, 123n
 Zanafredi, Davide 31n
 Zataevič, Aleksandr 94, 95n
 Zola, Émile 40, 40n
 Zuccarelli, Giovanni 41n
 Zuliani, Giuseppe Prospero 122, 122n

Finito di stampare
nel mese di novembre 2019
per conto di
Claudio Grenzi Editore



in collaborazione con



Comune di Foggia
Assessorato alla Cultura

con il patrocinio di



Istituto per il Teatro
e il Melodramma



I Quaderni del
Conservatorio
Umberto Giordano
di Foggia

Musica

Storia, analisi
e didattica

Giordano e la *fin de siècle*

a cura di

Agostino Ruscillo

contributi di

Maria Ida Biggi

Emanuele Bonomi

Francesco Cesari

Emanuele d'Angelo

Alessio Walter De Palma

Federico Fornoni

Alessandra Negro

Riccardo Pecci

Antonio Polignano

Silvia Ribolsi

Giovanna Sevi

ISBN 978-88-8431-749-0



9 788884 317490 >