



Andrea Chénier
Umberto Giordano

Stagione d'Opera 2017 / 2018

Andrea Chénier

Dramma di ambiente storico in quattro quadri

Musica di
Umberto Giordano

Libretto di
Luigi Illica

Nel cinquantenario della scomparsa di Victor de Sabata

Nuova produzione Teatro alla Scala

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

SOMMARIO

5	<i>Andrea Chénier</i> . Il libretto	
32	Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет	<i>Claudio Toscani</i>
44	Umberto Giordano	<i>Agostino Ruscillo</i>
48	L'opera in breve	<i>Claudio Toscani</i>
50	La musica	<i>Maurizio Gianì</i>
55	Il ritorno di <i>Andrea Chénier</i> (Colloquio con Riccardo Chailly)	<i>Franco Pulcini</i>
61	Un'opera "reazionaria"? <i>Andrea Chénier</i> e la leggenda del Terrore nella crisi di fine secolo	<i>Gerardo Tocchini</i>
71	"Liberté, égalité, fraternité ou la mort" <i>Andrea Chénier</i> alla Scala	<i>Agostino Ruscillo</i>
81	<i>Andrea Chénier</i> : la melodrammaturgia dell'attore cantante	<i>Giancarlo Landini</i>
89	<i>Omnia vincit Amor</i> : "Un dì all'azzurro spazio"	<i>Michele Girardi</i>
99	"Sua grandezza la miseria!"	<i>Sandro Cappelletto</i>
107	Verismo espressionista? Appunti per una teoria della ricezione	<i>Massimo Venuti</i>
115	"Una delle nuove opere di maggiore effetto": Gustav Mahler e l' <i>Andrea Chénier</i>	<i>Angela Pachovsky</i>
125	Giordano, <i>Andrea Chénier</i> e la nascita del disco: una storia scaligera	<i>Andrea Estero</i>
130	La storia come "macchina celibe"	<i>Mario Martone</i>
145	<i>Andrea Chénier</i> alla Scala dal 1896 al 1985	<i>Luca Chierici</i>
171	Riccardo Chailly	
173	Mario Martone	
174	Margherita Palli	
175	Ursula Patzak	
176	Pasquale Mari	
177	Daniela Schiavone	
178	<i>Andrea Chénier</i> . I personaggi e gli interpreti	
186	Ascolti	<i>Luigi Bellingardi</i>
188	Coro del Teatro alla Scala	
189	Corpo di Ballo del Teatro alla Scala / Mimi	
190	Orchestra del Teatro alla Scala	
192	Teatro alla Scala	



Umberto Giordano



TEATRO ALLA SCALA

Rappresentazione
N. 274

RIDOTTO DEI PALCHI "ARTURO TOSCANINI"

Eventi
abbonamento

GIOVEDÌ 9 NOVEMBRE 2017 - ORE 11-13; 15-19

Andrea Chénier oggi

Convegno di studi

A cura di FRANCO PULCINI

Dalle ore 11

GERARDO TOCCHINI

Dove si recitano i parti

Andrea Chénier e la leggenda del barone nella città di San Sebastiano

SANDRO CAPPELLETTO

Una grandiosa fauci: l'evoluzione del quarto Stato nell'Andrea Chénier

MICHELE GIRARDI

Omaggio a un'opera: "Un di all'opera, grazie!"

Pausa

Dalle ore 15

RICCARDO CHAILLY

Argomento della musica di Andrea Chénier

ANGELA PACHOVSKY

"Una delle nostre opere di maggiore rilievo", Giacomo Strakos e l'Andrea Chénier

AGOSTINO RUSCELLO

Le radici di la libertà? In Chénier alla Scala

Alcune note sulla costruzione del nuovo Giardini

GIANCARLO LANDINI

La modernizzazione dell'opera lirica

MASSIMO VENUTI

Verismo e modernismo? Appunti per una storia della ricerca

ANDREA ESTERD

Giardini, Andrea Chénier e la musica del barone: una storia scolpita

Tagliando grande: una storia di un'opera

Il teatro di oggi è un'opera d'arte, un'opera d'arte è un'opera d'arte, un'opera d'arte è un'opera d'arte, un'opera d'arte è un'opera d'arte

Il teatro di oggi è un'opera d'arte, un'opera d'arte è un'opera d'arte, un'opera d'arte è un'opera d'arte

Il teatro di oggi è un'opera d'arte, un'opera d'arte è un'opera d'arte, un'opera d'arte è un'opera d'arte

Teatro alla Scala - 2017/2018

Omnia vincit Amor. **“Un dì all’azzurro spazio”**

*Michele Girardi**

Andrea Chénier di Umberto Giordano venne rappresentato alla Scala di Milano il 28 marzo 1896. Il librettista era Luigi Illica, fresco reduce dalla *Bohème* (data meno di due mesi prima a Torino), che segna la nascita del sodalizio con Giuseppe Giacosa: insieme avrebbero prodotto i tre migliori libretti di cui dispose Puccini. Quando lavorava da solo, tuttavia, Illica era altra persona: al gusto per il dramma storico, dettato da una coscienza sociale perlomeno ambigua, univa un’autentica passione per l’effettaccio e il bozzettismo. Giordano, dal canto suo, sarebbe divenuto, *malgré lui*, uno dei massimi portabandiera del verismo italiano, anche se reduce dal successo appena tiepido di *Regina Diaz* (Napoli 1894). Per il musicista, segnalatosi al concorso Sonzogno nello stesso anno di *Cavalleria rusticana* (1890), *Andrea Chénier* era l’ultima occasione per cogliere la celebrità appena intravista nel 1892 con *Mala vita*; e ci riuscì ben al di là delle sue stesse aspettative, tanto che la popolarità del lavoro è tuttora legittimamente indiscussa. Meno riconosciuta, invece, è l’alta qualità tecnica che regge quest’opera, in particolare nella maniera persuasiva di raccontare, e consente alla felice vena creativa dell’autore di dispiegarsi al meglio.

Credo che un’esegesi di *Andrea Chénier* debba tener conto prima di tutto dell’*Improvviso*, il primo assolo del poeta, che è particolarmente riuscito sotto il profilo emotivo, ed essenziale per cogliere la vicenda, più di altri brani simili, dove il pubblico fa la conoscenza del protagonista. Quando è stato esposto il conflitto di base fra le istanze rivoluzionarie del popolo, per le quali la voce autoriale simpatizza, e la scriteriata difesa dei propri privilegi da parte della nobiltà, Chénier prende la parola con veemenza, provocato dalla giovane nobildonna Maddalena de Coigny. Siamo quasi alla fine del primo Quadro. Riepilogo la situazione: ci troviamo nell’immediata vigilia della Rivoluzione francese, “sul finire di una giornata dell’inverno del 1789”, precisa Illica nel libretto originale intendendo il periodo fra il solstizio d’inverno del 1788 e quello di primavera del 1789 (le didascalie, lunghissime al suo solito, furono sfoltite dal compositore, come capitava spesso allo scrittore arquatese). Una classe nobiliare oramai in seria difficoltà (molti hanno già lasciato la Francia, o stanno per farlo) danza minuetti e gavotte nel castello dei Coigny,

mentre un abatino (il diritto ecclesiastico alla decima era appena stato abolito) pontifica sdegnosetto sulla nascita del cosiddetto "Terzo Stato". Gli ideali rivoluzionari sono rappresentati dal servo Carlo Gérard, che scaglia, in un breve assolo, la sua maledizione ai padroni. Illica conosceva bene, dall'esperienza dei minuetti nel secondo Atto di *Manon Lescaut* (1893), i vantaggi di creare un colore locale storico: uno spruzzo di danze leziose, le maniere esangui dell'alta società – segno di corruzione – e qualcuno che non le sopporti erano sempre soluzioni sicure nel teatro *fin-de-siècle*, oltre che in linea con le sue idee politiche. In questo caso è Maddalena che sdegnava i costumi della sua classe, e viene notata sia dal poeta, che s'annoiava in quel salotto, sia dall'infiammato Gérard, che l'ama da sempre e sfoggia subito una massima di cui dovremmo ricordarci, nel prosieguo, visto che tutta l'azione dispiegata in questo episodio tende a creare i presupposti per il finale, dove l'amore conquista l'eternità nella morte:

Anche l'idea muor, tu non
muori giammai,
tu, l'eterna canzon!

1. Ecco la bellezza della vita

Lo spunto per l'*Improvviso* nasce da una leggerezza di lei che, vedendo Chénier restio a esaudire la voglia di poesia espressa dalla madre, scommette con le amiche che riuscirà a farlo poetare, e prontamente motteggia sulla parola amore, rinfacciando ad alcuni bravi signori dell'alta società le dichiarazioni testé ricevute. La reazione di Andrea andrà senz'altro valutata nel contesto di scelte drammaturgiche che sanciranno, nel prosieguo, la sconfitta degli ideali di giustizia sociale, ma non, sia pure in modo assai doloroso, di quelli della passione; "Or vedrete, fanciulla, qual poema / è la parola Amor, qui causa di scherno!" postula, per l'appunto, un'improvvisazione poetica sul sentimento sbeffeggiato. Ma quali direzioni prenderà? La partizione del brano è chiaramente coglibile nell'articolazione diegetica:

A. "Un dì all'azzurro spazio guardai profondo" [34], andante; e; Si_b→Do.

Il poeta affronta il tema dell'amore offerto a piene mani dalla natura.

B. "Su dalla terra alla mia fronte" [35], cantato; Mi_b→ Si_b.

Chénier converte poi il sentimento panico in amor di patria, chiudendo con un arduo passaggio cantato nel registro acuto: l'amore è dunque un sentimento che va conquistato con entusiasmo.

C. "E volli pien d'amore pregar" [35¹¹], recitativo; →.

"Varcai d'una chiesa la soglia", Più mosso – Allegro agitato; re → mi. L'amore spinge poi lo scrittore alla preghiera nel racconto che svolge nella terza sezione, ma solo per constatare che i preti e l'erario seguivano a fare i loro interessi, mentre i poveri non hanno di che vivere (e a turno si scandalizzano prima gli abati e poi i cassieri).

D. "In cotanta miseria" [36], lento, recitativo; → re v²→.

"Ecco la bellezza della vita" [36¹⁰], con slancio; > Si_b.

Un interrogativo retorico dà luogo a una breve interpolazione che ri-



Louis-Léopold Boilly.
Le triomphe de Marat.
 Olio su tela, 1794 (Palais
 des Beaux-Arts de Lille).

porta l'artista nel salone per un'ispirata sezione ariosa, rivolta a colei che è "la bellezza della vita", e incarna quell'"eterna canzon" cui prima aveva accennato, a parte, anche Gérard: in questa forma la frase, intonata solo in parte dal tenore, fungerà da *Leitmotiv* dell'amore del poeta per la giovine aristocratica.

B'. "O giovinetta bella" $\boxed{36^{15}}$, a tempo; $Mi_b \rightarrow Si_b$.

Da una grande aspettativa nasce dunque una delusione altrettanto grande, che sfocia nel monito conclusivo, carico di attese: "Amor, divino dono, non lo schernir, / del mondo anima e vita è l'Amor!".

Giordano intervenne pesantemente sui versi di Illica, tanto che della forma poetica originale (leggibile sui libretti stampati da Sonzogno almeno sino al 1916) non molto è rimasto intatto. Il musicista sintetizzò il contenuto, tenendo in scarso conto la disposizione metrica: ne risultano sezioni polimetre ancor più marcate delle orde di *illicasillabi* (così era chiamato il verseggiare tipico del poeta, che già ne faceva ben volentieri ricorso) proposti dal librettista, che gli consentirono di articolare una forma musicale più libera, e dunque adatta al suo scopo:

A. nella prima sezione Chénier inizia in si bemolle maggiore, per chiudere con molta enfasi in do maggiore sulla parola "firmamento", e non si manchi di rilevare la prossimità, che definirei allusiva, di questo cielo con la stella di Venere che splende nel finale primo di *Otello*.

B. Riparte, nella successiva, da mi bemolle maggiore ("Su dalla ter-

ra”), sosta sul sol dominante per “un bacio”, riavvia il discorso evitando la cadenza per lanciarsi con passione crescente sul si bemolle acuto che rappresenta l’altezza del concetto cui è ispirato il componimento, espresso nella tonalità d’impianto, ma sull’accordo rivoltato (“T’amo”); indi appoggia temporaneamente il prosieguo sopra una sensualissima nona di dominante secondaria (“tu che mi baci, / divinamente bella, o patria mia!”), quasi avesse a che fare con una donna, e non con la patria.

C. L’espressione sonora si fa poi caratteristica quando il poeta inizia il racconto: una cantilena melliflua (accompagnata da un corale dei legni) suggerisce la falsità della chiesa e dei suoi ministri, una tecnica che ha esempi illustri in numerose partiture, da *Carmen* a *Don Carlos*, ma è un’immagine fuggitiva che lascia subito spazio alla concitazione, fomentata dallo stile recitativo (*Allegro agitato*); a mano a mano l’orchestra interviene con esplosioni nervose, brevi stacchi di forza sempre maggiore, mentre l’invettiva, dopo una serie di modulazioni, giunge all’apice quando il tenore evoca le “lagrime dei figli” scagliate contro Dio e gli uomini.

D. Indi, gradatamente, il tessuto si distende, e il poeta torna nel salone e alla sua interlocutrice, dispiegando la sua vena lirica migliore; anche qui, come aveva fatto nella sez. B, Giordano evita la cadenza sul medesimo accordo di sol (“e dissi”) per virare a si bemolle staccando la voce dall’orchestra che la raddoppiava, come se Andrea stesse inseguendo un’idea estemporanea; in tal modo si crea una parentela con la frase che prima esprimeva l’amor di patria e subito dopo la sostanza dell’amore, frase di cui assume l’aspetto di forma originale, e dunque *Leitmotiv* di un amore che ora si proietta verso la nobildonna.

B’. La chiusura stabilisce dunque un’ulteriore simmetria perché viene ripresa la sez. B, e la voce sale ancora, con le medesime modalità, al si bemolle (“Non conoscete Amore”); così “Amor!”, nei versi aggiunti dal compositore, suona come metonimia di Maddalena.

Le soluzioni adottate per piegare i versi all’espressione musicale indicano che Giordano inseguisse, forse inconsciamente, l’idea di una forma-monologo, che trova nell’opera *fin de siècle* altri possibili esempi in *Falstaff* (in particolare “L’onore! Ladri!” del protagonista, e “È sogno o realtà?” di Ford), come in *Manon Lescaut* (“Sola, perduta, abbandonata” nell’Atto quarto), piuttosto che nell’assolo del protagonista nel *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni (“Vecchia volpe è quest’uom!”), Quadro primo), fresco di debutto alla Scala (1895), o nel “Credo” di Jago in *Otello* (1887). Nel teatro musicale, a differenza di quello di parola dove poteva vantare una lunga tradizione, il monologo non viene considerato come una forma precisa, anche perché molte arie e/o assoli hanno qualità monologiche (si pensi a “Ella giammai m’amò” nel *Don Carlo*, 1867). Tuttavia le rare definizioni del sostantivo date nella trattatistica, da Rousseau in *primis* (nel *Dictionnaire de Musique*, 1768) e in seguito da Pietro Liechtenthal (nel *Dizionario e Bibliografia della Musica*, 1836), dove si legge che il cantante “investito de’ sentimenti in essa [scena] compresi, li esprime colla maggior verità ed espressione”, prevedono che il monologo si sviluppi prevalentemente su un “Recitativo obbligato”.

Adattando queste precisazioni all'attualità formale di fine secolo si può constatare come, a parte la condizione di solitudine in scena dell'attore, tutte le altre caratteristiche siano soddisfatte, visto che il brano di Giordano è assai sfaccettato, e che, a fronte di proporzioni che gli garantiscono equilibri formali calibrati fra le sezioni (A: 16; B: 12; C: 24; D: 14; B': 12), esibisce una sintassi irta di punti fermi a suggellare parti del discorso: il firmamento (A), la patria (B), le lagrime dei figli (C), il petto (D), e, finalmente, l'amore (B'); ma anche di pause assai eloquenti: "il mondo" (A), "la mano" e "l'uscio" (C), "che fa?" (D). Inoltre lo stile musicale alterna il recitativo all'arioso. La scelta del compositore è ulteriormente motivata dalla natura di improvvisazione poetica del brano, che lo iscrive nel rango della musica di scena, cioè del teatro al quadrato.

Giordano soddisfa qui, con una certa originalità e molta ispirazione genuina, uno dei principi cardine del verismo, quello di "fotografare" musicalmente la realtà, cogliendola in pose naturali. Che cosa c'è di più vero, infatti, di un autentico poeta che declama i suoi versi? Ma non basta: in armonia con una dichiarazione posta in nota al nome del protagonista nell'elenco dei personaggi ("Da H. de Latouche, Méry, Arsène Houssaye, Gautier e J. ed E. de Goncourt" l'autore del libretto "attinse dettagli di verità d'epoca"), Illica volle echeggiare tratti del vero André Chénier (1762-1794). Riprese perciò alcuni spunti legati alla tematica del sociale dall'Inno *À la France*, che si apre con una lunga descrizione dei pregi del suolo transalpino, ma racchiude nel cuore il seguente proclama:

J'ai vu dans tes hameaux la plaintive misère,
la mendicité blême et la douleur amère.
Je t'ai vu dans tes biens, indigent laboureur,
d'un fisc avare et dur maudissant la rigueur,
versant aux pieds des grands des larmes inutiles,
tout trempé de sueurs pour toi-même infertiles,
découragé de vivre, et plein d'un juste effroi
de mettre au jour des fils malheureux comme toi.
Tu vois sous les soldats les villes gémissantes;
corvée, impôts rongeurs, tributs, taxes pesantes,
le sel, fils de la terre, ou même l'eau des mers,
sources d'oppression et de fléaux divers;
vingt brigands, revêtus du nom sacré de prince,
s'unir à déchirer une triste province,
et courir à l'envi, de son sang altérés,
se partager entre eux ses membres déchirés.

La vena politica dello scrittore, inizialmente in sintonia con le idee rivoluzionarie, come si può leggere tra queste linee, mutò con l'avvento del Terrore, che egli condannò apertamente (basti ricordare l'*Ode à Marie-Anne-Charlotte Corday*), giocandosi la testa. Tuttavia bisogna rammentare che Chénier era, come i suoi avversari, un cultore della classicità, e poetava di zefiri, come gli altri nel salone di Giordano si sdilinquiscono per Dafne e gli amori pastorali.



Louis-Léopold Boilly.
*Maximilien de
Robespierre*. Olio su tela,
1791 ca. (Palais des
Beaux-Arts de Lille).

Quando il pubblico dell'opera sarà sbalzato, a partire dal Quadro secondo, cinque anni dopo, nell'era di Robespierre (1794) le motivazioni politiche di questo brano non entreranno mai veramente in gioco (e quindi a che sono serviti gli scrupoli di Illica di rifarsi allo storico Chénier?). Tuttavia in questo salone brulicante di nobiltà e clero l'*Improvviso* fa effetto, perché dà una motivazione di alto profilo alla causa del popolo oppresso e affamato, il cui anelito era stato espresso all'inizio da Carlo Gérard. Compiangendo il vecchio padre ("Son sessant'anni, o vecchio, che tu servi": una melodia che lascerà traccia nel finale di *Butterfly*), il baritono concludeva con un auspicio che è al tempo stesso presagio:

Fissa è la vostra sorte!
Razza leggiadra e rea,
figlio di servi e servo,
qui, giudice in livrea,
ti grido: È giunta l'ora della morte!

Una tale dichiarazione suscita la simpatia del pubblico, poiché il punto di vista di librettista e musicista è dichiaratamente favorevole a Gérard e alla Rivoluzione, e li porta a calcare la mano, disegnando con tratti di ipocrisia gli antipatici invitati alla festa.

2. *Omnia vincit Amor*

Il nodo critico da sciogliere per la recezione dell'*Andrea Chénier* viene quando il sipario si alza, nel quadro secondo, su una piazza, con sullo sfondo l'ex Cours-la-Reine. Il passaggio da un salone aristocratico in cui l'idea della Rivoluzione accendeva legittime speranze di equità sociale a uno slargo dove campeggia un altare insanguinato per Marat è davvero troppo repentino. Si capovolge la situazione del Quadro primo: i nobili oppressori sono ora divenuti le vittime.

Quale sia l'ottica reale di Giordano, più che del garibaldino illica, ce lo rivela proprio la musica dell'*Improvviso*, che s'incarica di creare una sorta di filo conduttore nelle mille pieghe di una vicenda dispersa in altrettanti rivoli narrativi. Essa riappare dopo il breve solo all'inizio del quadro ("Credo a una possanza arcana"), quando Chénier decide di rimanere a Parigi, sprezzando il pericolo di essere arrestato, e accenna all'amico Roucher delle lettere che gli scrive una donna anonima (*Andantino*): i violini citano il frammento, trattato come un *Leitmotiv*, che corrisponde alle parole "Ecco la bellezza della vita", e così facendo rivelano al pubblico l'identità dell'incognita, Maddalena di Coigny, insieme alle aspirazioni, mai dome, del protagonista verso di lei. Inoltre, quel che più importa, affermano la priorità dell'amore nell'opera, il cui sfondo politico, pure così tormentato, viene affievolendosi. Poco contano, allora, gli intrighi, e il colore locale profuso a piene mani, dal rullo marziale dei tamburi alla Carmagnola sino alle citazioni della *Marsigliese* e quant'altro. E il nugolo di ruoli secondari, alcuni dei quali definiti in barba all'esattezza storica, dal sordido Incredibile, spia di Robespierre privo di ogni scrupolo, al sanculotto Mathieu, fino alla mulatta Bersi (l'avevamo vista in

ghingheri nel quadro iniziale), che tutela la sua ex padrona esercitando, come "Meravigliosa", il mestiere più antico del mondo: tutti fantocci nella vicenda a due che di qui in poi diviene sempre più centrale.

Quando finalmente Bersi informa Chénier dell'appuntamento richiesto da una dama incognita, il corno inglese, dialogando col clarinetto, s'incarica di comunicarne al pubblico l'identità, citando il *Leitmotiv* che in palcoscenico suona come un presentimento, e identificando così pure il desiderio del protagonista. Ma quando Maddalena si presenta all'altare di Marat, è necessario che rammenti al frastornato poeta il loro remoto incontro, ed è ancora il clarinetto a suggerirle il modo, intonando il motivo come lo si era sentito alla conclusione dell'*Improvviso* (B', "Non conoscete amor"), che la donna echeggia prontamente. Nel duetto non si realizza, tuttavia, una vera unione tra i due, bensì il susseguirsi di due assoli: dopo che Maddalena ha riassunto anni di triboli, Andrea si lancia con esaltazione verso l'estasi sensuale nel suo cantabile ("Ora soave, sublime ora d'amore!"), intonando per la prima volta l'intero *Leitmotiv*, fin qui esposto dalla voce solo in parte nell'assolo del Quadro primo, e poi confinato in orchestra. Finalmente i sogni paiono diventare realtà, e l'entusiasmo dell'eroe contagia la sua musa, che riprende a sua volta la medesima melodia, anche se con minor enfasi. Tuttavia è proprio quella reminiscenza che rimanda entrambi al primo incontro. Non c'è futuro per i due, almeno a seguire i richiami della musica, e prontamente ciò viene ribadito dal giuramento "Fino alla morte insieme!".

Lacerti dell'*Improvviso* riemergono anche nel Quadro terzo. Maddalena rifiuta le profferte amorose di Gérard, ma pur che egli salvi Andrea, arrestato nel frattempo, è disposta a sacrificare la sua virtù (come avrebbe poi fatto Floria Tosca, mentre Leonora nel *Trovatore* preferisce avvelenarsi): è come se l'amante apparisse per un attimo eterno per il tramite del violoncello, prima che subentri il ricordo della madre (l'aria "La mamma morta"), ch'è il racconto delle sue sventure. Ma non deve arrivare a tanto: non solo Gérard possiede, magari come residuo dell'idealismo iniziale, un senso dell'onore ignoto ad altri baritoni nella sua condizione, ma intende per immediata sintonia con lei quanto esclusivo sia l'amore vero. E questo accade perché la melodia, tra varianti e reminiscenze, ha oramai acquisito un impatto enorme. Per sostenere ancor più l'impalcatura che ha creato, intessuta di sofferenza fino alla catarsi conclusiva, quando Gérard, pentito, ritratta la sua accusa in tribunale nel finale terzo, il pianto commosso di Chénier viene sottolineato da un'ulteriore citazione, che ha una forte implicazione intertestuale. Il *Tristanakkord* entra nell'aula per un istante e con lui il motivo del desiderio che apre il capolavoro di Wagner (quando Andrea si rivolge commosso al rivale, "Oh grande! Vedi?... Io piango!"), ma solo per ribadire la tesi di fondo, e quando Gérard mostra al condannato il "bianco viso" dell'amore, Andrea sente di poter morire contento. Giordano usa dunque l'accordo, e in maniera molto appropriata, non per far sfoggio del suo aggiornamento linguistico, ma per rafforzare la diegesi, spalancando la potenza di un sentimento infinito.

Purtroppo a nulla serve la grandezza d'animo del tribuno, perché il giudizio

è stato rapidamente pronunciato, in un clima sulfureo di piena concitazione che neppure l'estrema rivendicazione eroica di Chénier ("Sì, fui soldato") riesce davvero a spezzare. Merita un cenno l'atteggiamento di lei all'ingresso dell'eroe nell'aula fumosa, quando l'*Improvviso* compare fugacemente per l'ultima volta (a evocare, con una punta di amarezza, il momento in cui l'artista cantava "la bellezza della vita"): "Egli non guarda. Ah pensa a me!". Non si cura, cioè, del giudizio imminente: comanda il cuore. Infine la musica dell'intermezzo scompare del tutto nel quadro conclusivo, perché qui la morte rappresenta il futuro e insieme l'eterno presente di bellezza, idea estetizzante affermata con enfasi sin nell'ultimo assolo del protagonista tra le sbarre ("Come un bel dì di maggio"). Non ha dunque più senso ricordare il passato.

L'*Improvviso* è il cuore dell'azione perché, in un sapiente gioco di rimandi ha costruito la prospettiva dell'intera opera. Che la strategia di Giordano sia stata recepita in tutte le sue implicazioni lo attesta un riuscitissimo cortocircuito fra l'opera e la settima arte. In quella ch'è forse la scena madre di *Philadelphia* (1993), Tom Hanks (Andy Beckett), a colloquio con Denzel Washington (Joe Miller), sente la Callas cantare "La mamma morta", e riassume al suo difensore le vicende dell'opera per chiarire il senso di quell'aria. Le due arti dialogano stabilendo un contatto (molto familiare nella diegesi operistica) fra la tragica realtà della sorte di quello ch'era stato un avvocato brillante, cioè l'AIDS che lo sta devastando, e la voglia di vivere per amare di Madalena di Coigny, nel segno di una speranza fallace ch'è anche quella del morituro: è una scena commovente che utilizza con intelligenza l'aria di Giordano, ribadendo che l'amore e la morte sono un binomio romanticamente inscindibile.

Fonti e bibliografia

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, à Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768

Pietro Liechtental, *Dizionario e Bibliografia della Musica*, 4 voll., Antonio Fontana, Milano 1836

André Chénier, *Œuvres complètes*, Gallimard, Parigi 1958

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, partitura, Milano, Sonzogno, ©1896; si fa riferimento a essa mediante la cifra di richiamo e, in esponente, le battute che precedono (a sinistra) e la seguono (a destra)

Andrea Chénier, dramma di ambiente storico scritto in quattro quadri da Luigi Illica e musicato da Umberto Giordano (libretto), Sonzogno, Milano 1916

Andrea Chénier, dramma di ambiente storico in quattro quadri di Luigi Illica, musica di Umberto Giordano (libretto), Sonzogno, Milano 1944

* Michele Girardi (1954) è specialista di Drammaturgia musicale e Storia della musica dell'Ottocento e del Novecento, materie che insegna all'Università di Venezia. Il suo lavoro più rappresentativo è Giacomo Puccini. *L'arte internazionale di un musicista italiano* (1995), anche tradotto in inglese (2000). Ha pubblicato un libro sulla prima messa in scena parigina di *Madama Butterfly* (2012). È socio fondatore e membro del comitato scientifico del "Centro studi Giacomo Puccini" di Lucca (1996). Negli anni 2000-2012 è stato presidente dell'Edizione nazionale delle opere di Puccini. Dal 2002 al 2015 ha diretto e curato per il Teatro La Fenice di Venezia la serie di pubblicazioni "La Fenice prima dell'opera".

